

# Киноизкуство =

ноември



11

# киноизкуство

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮ-  
ЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

1961  
НОЕМВРИ

## С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

|                                                                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Телеграма от др. Тодор Живков до другарите Бинка Желязкова и Христо Ганев по случай награждаването на филма „А бяхме млади“ . . . . . | 3  |
| 1. Нови задачи. . . . .                                                                                                               | 4  |
| 2. Иван Стефанов — За влиянието на киното върху някои от „старите“ изкуства .                                                         | 7  |
| 3. Ростислав Юренев — Обичана от народа .                                                                                             | 14 |

### КРИТИКА

|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| 4 Тодор Андрейков — Не само на Маргаритка и е скучно . . . . . | 34 |
|----------------------------------------------------------------|----|

### ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

|                                                                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 5. „Любов през септември“, „Алба Регия“, „Портретът на един непознат“, „Обичам те, живот“ — Буриян Енчев . . . . . | 38 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

### ПРЕГЛЕД

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| 6. Български филми в Държавния филмов фонд на Съветския съюз . . . . . | 43 |
| 7. Селскостопанските филми се посрещат с интерес . . . . .             | 44 |

### ПИСАТЕЛИ И КИНОТО

|                                        |    |
|----------------------------------------|----|
| 8. Хемингуей на екрана — Хр. Мутафов . | 47 |
|----------------------------------------|----|

### КИНОТО ПО СВЕТА

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| 9. Карло ди Стефано — Венеция 1961 година . . . . . | 54 |
| 10. Иля Еренбург — Историята на един филм .         | 62 |

### ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| 11. Партията и киното — Ал. Александров . | 66 |
| 12. ХРОНИКА . . . . .                     | 68 |

### БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

|                                         |   |
|-----------------------------------------|---|
| 1. Анастас Павлов — Капитанът . . . . . | 1 |
|-----------------------------------------|---|

*На първа страница на корицата: младата полска актриса Ана Пруцнел в новия български филм „Слънцето и сянката“. На четвърта страница Георги Наумов и Ана Пруцнел в сцена от същия филм.*

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

ДАКО ДАКОВСКИ, ХРИСТО КИРКОВ, ХАИМ ОЛИВЕР, НИКОЛАЙ ПОПОВ, ГЕОРГИ СТОЯНОВ-БИГОР, д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ, РАШО ШОСЕЛОВ  
Оформление — ИВАН БОЯДЖИЕВ  
Коректор-стилист — ДИАНА ДИМИТРОВА

ДО ДРУГАРИТЕ

БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА  
ХРИСТО ГАНЕВ

УПРАВЛЕНИЕ НА КИНЕМАТОГРАФИЯТА

София

Скъпи другари,

Поздравявам ви от все сърце по случай присъждането на високата награда на вашия филм „А бяхме млади“ на Втория московски международен кинофестивал.

Радвам се, че този филм — възхвала на добродетелите на нашата героична ремсова младеж, възпитана от славната ни Партия, прослави нашето родно киноизкуство.

Това вдъхновено пресъздаване на екрана на страници от нашето близко борческо минало ще вълнува зрителите — наши и чужди, ще буди у тях светли чувства, ще ги зове на борба за мир и социализъм.

Вярвам, че голямото отличие, което получи филмът „А бяхме млади“ на този форум на съвременното прогресивно киноизкуство в света, ще бъде за вас нов подтик за творчески успехи.

От все сърце и душа ви желая, скъпи другари, здраве и плодотворен труд, за да ни зарадвате с нови талантиливи произведения на киноизкуството за комунистите-борци и строители, за тружениците на социализма.

Стискам ви крепко ръцете

ТОДОР ЖИВКОВ

1 август 1961 г.



## НОВИ ЗАДАЧИ

През последните месеци ние преживяхме твърде напрегнати дни, свързани със събитията около Берлин и подписването на мирен договор с Германия. Уверени в правотата на мерките, които предприе правителството на Германската демократична република за ликвидиране на огнището на шпионаж, политически и икономически диверсии, ние следяхме с основателна загриженост злобните нападки по адрес на монолитния социалистически лагер, предприети от империалистическите кръгове в западните страни. Войнствените речи, заплахите и клеветите се сипеха едно след друго, за да ни напомнят, че войнолюбците все още не се вслушват в гласа на разума.

Нашият социалистически свят има достатъчно грандиозни задачи в сферата на икономическото и културното строителство, за осъществяването на които е нужен траен мир и мирно съвместно съществуване на държавите с различни социални системи. Всички междудържавни проблеми могат да се решават въз основа на мирни и равноправни преговори. А на ония, които са свикнали да си служат със заплахи и с дрънкане на оръжие, трябва да бъде съвсем ясно, че нашият лагер разполага с достатъчно реални сили и възможности, за да обуздае и най-лудите войнолюбци, да нанесе съкрушителни удари върху всеки агресор.

Напрегнатите дни, които преживяхме, ни принуждават към размисления не само за мира и за войната, но и за задачите на нашето киноизкуство в сегашния етап на общественото ни развитие. Пуснатите в производство сценарии през настоящата година безспорно обещават една по-висока степен в развитието на нашата социалистическа кинематография. Повечето от сценариите поставят пред режисьорите, операторите, актьорите, композиторите, художниците и архитектите интересни художествени задачи.

Но очевидно е, че художественото планиране на трите студии трябва да се съобрази и с новосъздалата се обстановка. Нашето киноизкуство набира опит и сили за решаване на сложни идейно-тематични задачи. Може би най-сложната и най-важната задача в сегашния момент е широкото и проникновено художествено разработване на патриотичната тема. Героичното в нашата литература и изкуство има своите източници в историята на нашия народ, в неговите революционни борби за национално освобождение, за социална справедливост. Но извор на нашия патриотизъм са и днешните дела на масите, техният понякога незабележим всекидневен героичен труд.

Ние, кинематографистите, често не си даваме сметка, че нрав-

стенната атмосфера на нашия живот съдържа нещо борческо, героично, напълнено и боево. За нас трудовото ежедневие не е сиво, безлично, откъснато от големите задачи на националното и социалното ни преуспяване. Ние градим нов живот и всеки гражданин на страната е включен в общия грандиозен план за ускорено икономическо и нравствено строителство. Коренът на духовния подем на масите е в съзнанието, че и най-скромната птичка или тъкачка участва равноправно в изпълнението на велики преобразователни задачи, поставени от партията и правителството. Ето защо е неправилно да търсим възможностите за подвиг само при бедствие или при срутване на тунел в мините. Всяка проява на гражданско съзнание, всяка защита на моралния кодекс на комунизма от каквото и да е посегателство поставят защитника му в благоприятна естетична и етична светлина, принуждават ни към положителна оценка на неговото поведение. Способността за подвиг — ето кое трябва да търсим в живота на нашите герои, а не непременно драматични обстоятелства, които ги принуждават към подвиг. Ние трябва да изтъкваме волевото начало в съзнанието на нашия съвременник, проявяващо се както в моменти на исторически изпитания, така и в неговото мирно всекидневие.

За разлика от най-добронамерните художници на Запад, изпълнени със съчувствие към така наречения „малък човек“, художниците на социалистическия реализъм, които отразяват една коренно различна социална действителност, са изпълнени с любов и преклонение пред човека от народа, отдавна престанал да бъде „малък човек“, а човек стопанин, човек с голяма буква. Големото в труженика на социализма е волевото начало, което при благоприятни обстоятелства прераства в героично начало. Наред с героизма, проявяван в революционната борба или в справедливата война, съществува, и то вече при наши условия, героизъм във всекидневния съзидателен труд. Не бива да противопоставяме единия героизъм на другия, защото се проявява от едни и същи хора при различни обстоятелства. И наистина много примери от живота ни внушават мисълта за връзката, която съществува между двата типа героизъм: човек, способен на подвиг в обикновената си ежедневна работа, е способен на подвиг и във военна обстановка.

Много по-труден за художествено пресъздаване е героизмът в труда, във всекидневието, в делниците на живота. И трудността идва от неговата привидна делничност, привидна недраматичност.

Филмът „Балада за войника“ ни порази преди всичко с пълното, с дълбокото разкриване на идейните, нравствените източници на героичното в характера на съветските хора. Филмът порази въображението и на най-предубедените противници на социализма. Такива филми трябва да създаде и нашата кинематография. Осъзнаван или не — героизмът е естествена норма в поведението на милиони хора на труда в нашата социалистическа родина. Героичното начало е естествен израз на самата природа



на социалистическото общество. То се подхранва от героични традиции, въодушевява се от велики нравствени цели, очертани така просто и ясно в новата програма на КПСС.

Нашият филм „А бяхме млади“ покори зрителя с чистотата на чувствата на младите му герои, с дълбокото разкриване на идейните пориви на младите комунисти в най-тежкия период на борбата. Със същата чистота и дълбоко убеждение в правдата на нашето дело трябва да се разработва и жизненият материал, който всекичасно ни предлагат нашата съвременност, трудовото всекидневие на народа ни.

Новата международна обстановка поставя и нови задачи пред дейците на нашата кинематография. Въпросите на патриотичното възпитание на народа ни, развитието на чувството му за интернационализъм и социалистически патриотизъм придобиват в сегашния момент огромно значение. В това направление трябва да бъде насочена репертоарната политика на кинематографията ни, с тези изисквания трябва да бъде съобразена производствената програма за близките години.

## За влиянието на киното върху някои от «старите» изкуства

### I

До този момент кинематографът има едва половин век развитие; в сравнение с хилядолетната еволюция на останалите изкуства това е очудващо, даже смешно малък период. Но най-интересното в случая е, че този кратък, светкавичен възход бе увенчан със заемането на най-първото, на най-челното място в съвременната система на изкуствата от... киното. Това изненадващо обстоятелство всъщност е съвсем „в реда на нещата“, доколкото представлява фактическо признание за огромните и все още не напълно използвани и не напълно открити естетически възможности на „седмото изкуство“. А от друга страна, то е само частен случай от по-общата закономерност, изразяваща се в това, че през различните исторически епохи видовете изкуства се развиват не еднакво и равномерно, а нееднакво и неравномерно; всяка историческа епоха открито проявява симпатиите си към определен вид изкуство и поради това, погледнато исторически, на преден план излиза ту един, ту друг вид изкуство. В античността предпочитанията на древните гърци са на страната на скулптурата; през време на Възраждането на първо място излиза живописът; в епохата на капитализма най-могъщо доминира литературата и по-точно — романът; в наши дни подобна чест се падна на киното.

Докато се изграждаше и формираше, киното изпитваше силното влияние на другите видове изкуства; сега обаче положението е точно обратно — поради своята първостепенна роля в съвременната система на изкуствата киното влияе най-чувствително върху всички останали и най-вече върху по-близките му изкуства: живопис, литература, театър. Пътищата, по които прониква това влияние, са различните допирни точки между изкуствата, а формите, в които се проявява, са в пряка зависимост от характера на изразните средства на различните изкуства.

Но в какво по-конкретно се изразяват реалните отношения между киното и останалите изкуства? Не бива да се разбира влиянието на киното върху другите изкуства в такъв смисъл, че то просто им налага някои свои принципи и особености. Вътрешното взаимодействие между изкуствата се проявява в по-деликатна форма — влиянието на едно изкуство спрямо всички други се изразява в това, че под негово въздействие и влияние тия други изкуства развиват забележително и силно такива свои особености, които те



несъмнено са притежавали до този момент, но са ги притежавали повече или по-малко в потенциален вид или в най-добрия случай не са използвали техните възможности до краен предел. Обикновено това са такива особености, които осигуряват на вида изкуство запазване границите на собствената му специфика. Ето защо и взаимоотношението между киното и другите изкуства най-често се проявява под форма на уточняване вътрешните граници в съвременната система на изкуствата.

Влиянието на киното върху живописата, литературата и театъра води също до подчертаване и до по-силно развиване на специфичните предимства на вида изкуство. Впрочем иначе не би могло и да бъде; ако тия несъмнено повече или по-малко близки изкуства дублираха някои свои черти и особености, те биха изгубили голяма част от оригиналността и влиянието си. Трябва също да се посочи, че „раздалечаването“ на видовете изкуства едновременно означава и заздравяване, и укрепване на единството им в рамките на съвременната система на изкуствата; то е гаранция за жизнеността и за многото и разнообразни възможности на тази система, за нейната способност да стои на висотата на съвременните идейно-художествени изисквания.

Още от пръв поглед е очевидна съществуващата разлика между живописата и киноизкуството, между статичната живописна картина, постигната изцяло в пространството, и динамичната филмова „рисулка“, развиваща се едновременно и в пространството, и във времето. Но тази разлика не отменя тяхната общност — и киното, и живописата са изкуства на конкретните, на нагледните изображения. Тъкмо това обстоятелство, тъкмо тази близост и общност имат решаващо значение при уреждането на днешното „съжителство“ между киното и живописата.

При първите успехи на фотографията Бодлер писал, че тя ще унищожи изкуството. Всеизвестно е обаче, че фотографията не отмени живописата, по-скоро би могло да се каже, че същинска трагедия е, когато живописата се опитва да замени фотографията. . . Все пак трябва да се признае, че появата на черната и цветната фотография задължи живописата да уточни вътрешното съотношение между изобразителната и изразителната страна на присъщия ѝ художествен образ. Този проблем обаче стана въпрос „на живот и смърт“ за изобразителното изкуство едва с появата на киното. Не толкова механичните, натуралистичните фотографски копия на нещата, а художественото пресъздаване на природната и историческата действителност в пълната ѝ конкретна видимост от филмовото изкуство постави остро и неотменно задачата: живописата да усъвършенствува и усъвремени изобразителната си система.

Обикновено старата живопис повече или по-малко проявяваше склонност към известна повествователност и често интерпретираше своите сюжети и теми описателно. Спрем ли се на такива платна, като „Раждането на Венера“ от Ботичели, „Тайната вечеря“ на Леонардо да Винчи, или пък „Диспутът за причастието“ от Рафаел, не можем да не останем с впечатление, че тук едновременно нещо се показва и разказва. Например в „Тайната вечеря“ могат да се открият четири композиционни групи, където лицата и положения-



та на апостолите изразяват различно отношение към онова, което им е съобщил Христос — че един от тях ще го предаде. И това, което е особено интересно, е, че великолепно постигнатите различни психологически състояния на апостолите още повече подсилват впечатлението, че с помощта на четката великият живописец на Възраждането ни разказва с най-големи подробности известното библейско предание. . .

Обаче откакто съществува киното, разказването посредством зрителни образи стана неотменим приоритет на художествения филм. Означава ли това, че художественият филм погребва завинаги разгърнатото платно, сюжетната композиция? Разбира се, че не: художественият филм само идва да покаже, че съвременната разгърната сюжетна композиция не трябва да повтаря класическите образци, че тя не трябва да се развива повествователно, че не е нужно тя да се стреми да разказва посредством изображението, а да изразява и обобщава. . .

Между днешните майстори на четката, които създават съвременната голяма сюжетна композиция, е и Пикасо. Но Пабло Пикасо не повтаря Леонардо да Винчи. Достатъчно е да се спрем на някоя негова композиция, за да се убедим в това. Например в композицията „Война“ липсват познатите атрибути на едно от най-жестоките явления в човешкото общество: окопи и трупове, танкове и самолети; тук виждаме едно чудовище, въоръжено с кървав меч, със смъртоносни бацили и черепи, пътуващо в кола, на която конете тъпчат разтворена книга, и заобиколено от призрци; срещу този образ, възплъщение на войната, е изправен мирът, на чийто щит е изобразен гълъб. . . Едва ли има смисъл да се коментира голямата обобщителност на тази сюжетна композиция. . .

В сравнение с живописиста киното има почти неограничени възможности при показването на външните, видимите форми на съвременния живот; то е в състояние с най-големи и най-характерни подробности да покаже условията, средата, битата на своите персонажи. Ето защо при подобно състояние на нещата повече от абсурдно е, ако съдържанието на живописната картина се изчерпва само с видимото в нея, само с това, което лежи на нейната повърхност. Съвременната живописна творба трябва да има свое вътрешно измерение, в изобразените на платното материални неща и предмети трябва да се крие някакъв подтекст, някаква „задна мисъл“. „Аз изобразявам света не такъв, какъвто го виждам, а такъв, какъвто го мисля“; „аз рисувам от натура, аз рисувам с помощта на натура“ — тия думи на Пикасо изразяват нещо повече от един личен творчески принцип. Те напомнят, че съвременната живописна форма трябва да се развива по посока на една максимална идейно-художествена експресивност; защото ония неща, които досега ни показваше изобразителното изкуство, повече или по-малко са обсебени от киноизкуството. И тъй като не е никак изгодно за живописиста да се впуска в съревнование с младото и много жизнено филмово изкуство, тя трябва да потърси собствената си сфера, която е недосегаема за никое друго изкуство и която е в състояние да й гарантира пътища за художествен прогрес. За да направи всичко

това, живописиста не трябва да се стреми към външно наподобяване на отразявания обект, а към зрително постигане на неговата най-дълбока вътрешна същност, към смисъла, идеята, която той „носи“... Разбира се, това не е нещо абсолютно ново за живописиста; новото в случая е само, че тази тенденция, съществуваща в досегашната живописна традиция, се превръща в главно направление, в преобладаваща тенденция.

## II.

Литературата използва като главно изобразително средство словото и това ѝ открива много големи естетически възможности, тъй като да се оперира със словото означава да се оперира не със самите материални предмети, а с техните езикови обозначения. Тъкмо и поради това литературата притежава изключително големи възможности за изобразяване на природната и социалната действителност, на човешкия живот или човешката психология. Единственият недостатък на литературния художествен образ е, че е твърде абстрактен; наистина той е нагледен, но нагледността му не е реална, а представна, т. е. все пак отвлечена и недостатъчно конкретна. Въпреки това литературата е притежавала амбицията да превъзмогне този си недостатък и не се е бояла да описва най-подробно обстановката и средата, в която живеят нейните персонажи. В творчеството на Балзак могат да се намерят много примери за дълги и педантично подробни описания на обстановка, пейзажи, градове, замъци и др. Тази разточителност на Балзаковия реализъм има до голяма степен своето оправдание в необходимостта авторът да характеризира своите герои и посредством средата, която те обитават. Но ако за Балзак бе позволена подобна разточителност, за съвременната проза тя е просто невъзможна. Една от най-съществените, макар и не единствена причина за това е и наличието на кинематографа, който е в състояние да покаже нагледно всяка обстановка и всеки пейзаж и да експлоатира тяхната нагледност за естетически цели и с много по-голям успех, отколкото това може да направи прозата. Но тогава трябва ли литературата да се лиши от описание на видимите форми на живота? Трябва ли да постави своите персонажи извън всякакъв аксесоар?

Иля Еренбург пише следното: „Киното освобождава литературата от описание на зримия свят. Киното показва не само всяка форма на предмета, но и всяко мислимо движение. За литературата остава незримият свят, т. е. психологическият...“ И италианският писател Алберто Моравия ни казва почти същото — че киното съвместно с телевизията „отне от романа може би завишаги обширни територии. Няма смисъл да ги назоваваме, тъй като са известни. По-важно е да кажем, че в сферата на романа остава това, което никога не може да изрази киноапаратът по силата на недостатъчността и грубостта на средствата, с които разполага“. И наистина няма почти никакво съмнение, че кинематографът даде последния тласък на литературата при нейната ориентация изключително към изобразяване на психологията на героя в процеса на нейното протичане — област, която гарантира самостоятелност на литературата и в която тя може действително да демонстрира



своите огромни естетически възможности. Разбира се, всичко това съвсем не означава, че в литературата липсва описание на видимите форми на битието, че тя лиши своите герои от обстановка и среда, от аксесоар; тя само не си позволява да описва предмета заради самия предмет, а се стреми всяка външна черта, подробност, обстановка, пейзаж да има непременно вътрешно психологическо измерение. В съвременната проза описанията изгубиха своята самоцелност и са наситени с експресия и субективност. Ето как например Михаил Шолохов рисува една картина от време на войната в „Те се сражаваха за родината“. „Запалени от германските самолетни бомби, цяла нощ горяха на корен грамадни масиви узрели жита. Цяла нощ половината небе беше в червено, непомръквашо трепетно зарево и в това осветило степта жестоко сияние на войната, синкавата и призрачна светлина на нашърбеения месец изглеждаше извънредно мека и може би дори съвсем ненужна.“

### III.

Най-силно и най-осезателно киноизкуството повлия върху театъра; в наши дни много театрални постановки са изградени в толкова явен кинематографичен стил, че влиянието на киното върху театъра не е тайна дори и за най-обикновения зрител. Причината за това много силно влияние се крие във факта, че киното и театърът са в най-голяма степен сродни изкуства. Най-съществената допирна точка между тях е, че както в театъра, така и в киното характеристиките се саморазкриват в действие, като се противопоставят един на друг и като влизат в конфликт. Обаче добре е известно, че театралното действие се развива предимно словесно, във формата на диалог; тази особеност се диктува, от физическите ограничения на сцената; а в киното срещаме нещо по-различно — тук изключителна роля придобиват зрителните образи; киното е в състояние да показва, като показва, и словото идва само да допълни кинокадъра с онова, което не може да се постигне зрителино. И ето защо, за да може да се разграничи от киното, театърът насочи своите усилия към максимално използване възможностите на своето основно изразно средство — диалога.

Киното и театърът си приличат още и по това, че имат повече или по-малко зрелищна природа, т. е. художествената условност както в киното, така и в театъра е от характер, който позволява да се подражава на действителността в ярки и силно жизненоподобни форми. Но има голяма разлика между филмовото и театралното „зрелище“, която всъщност идва от разликата между фотографската и сценичната условност. Тъкмо и поради това, докато актьорът участва в художествения филм „задочно“ — посредством заснетото на лента негово изпълнение, — всяко театрално представление безусловно предполага участието на жив актьор. Така че в сравнение с киноизкуството театърът притежава очарованието на непосредственото изпълнение, на непосредственото изживяване на любовта и омразата, на болката и радостта. Киното накара театърът да обърне повече внимание върху живия интерпретатор на драматичния герой, да го извади на преден план,

да потърси начини и средства за осъществяване на по-жив и по-действен контакт между зрител и артист. В това отношение съветският театър „Владимир Маяковски“ ни показва незабравими образци. Едва ли биха могли да се забравят твърдите, мъжки стъпки на тримата летци по пътеката по средата на театралния салон; или пък движещата се пак по същата пътека Светлана, изживяваща мъката по загиналия в боевете неин любим... Но в постановката на „Аристократи“ наблюдавахме нещо още по-интересно — там артистите играеха без декор и почти без сценичен реквизит, заобиколени и отпред, и отзад с публика. По-голямо разчитане на творчеството на актьора и по-тясна и жива връзка между изпълнители и публика едва ли бихме могли да си представим...

Но има и нещо друго. Киното притежава различни и нови в сравнение с театъра естетически възможности само защото съумя да превърне натуралната театрална видимост във фотографска; по този път кинематографът си откри най-широки и неподозирани досега възможности за пресъздаване на природната и социалната действителност на човешкия живот с нови, оригинални изразни средства. Преди всичко фотографската условност на кинематографичния художествен образ му позволи да усъвършенствува онази динамичност и свобода по отношение на развитието на действието във времето и пространството, която по начало бе присъща на литературата. Киното не се съобразява с реалното време и пространство, а неговите образи съществуват и се развиват в съвсем условните кинематографично време и кинематографично пространство.

С тия свои предимства киноизкуството подтикна театъра към много по-свободно боравене с пространството чрез прехвърляне действието от едно място на друго. Старото театрално „единство на място“ е вече стопроцентов анахронизъм. Но не по-добра е съдбата и на старото „единство на време“. Киното научи театъра да използва още по-свободно и времето; действието в съвременния театър вече е в състояние да обхване дълги периоди от време и да размества тия периоди свободно, по кинематографически. Постановената в „Младежкият театър“ пиеса на Кохоут „Такава любов“ е чудесен пример за кинематографично ретроспективно, а не хронологично развитие на действието във времето; тази постановка дори ни показва, че театърът, подобно на кино, може да си позволи да повтори една и съща картина, стига това да е продиктувано от истински естетични и художествени съображения. Постановката на драмата на Никола Русев „Посоки“ в „Театъра на въоръжените“ сили пък ни демонстрира нещо друго — задържането, спирането на един миг от действието посредством условно осветление с цел да се насочи вниманието на зрителя към мисълта, намерението, решението, които се раждат в този миг. Безспорно това също е навей от киното.

И така от доброто старо време на трите единства в съвременния театър остана задължително само единството на действието. При това, и то много често приема кинематографичен вид — в театъра вече се счита за нещо съвсем нормално непрекъснатото действие. Напоследък „Младежкият театър“ постави „Както ви се



харесва“ от Шекспир. Режисьорът на тази постановка по оригинален начин е успял да превъзмогне разпокъсаността на пиесата на много картини и да я поднесе на зрителя под формата на непрекъснато действие. Това е предимство на представлението, тъй като по този начин Шекспир е много приближен към по-динамичното, тренирано в киносалоните възприятие на съвременния зрител.

#### IV.

Обаче киноизкуството не само повлия върху другите изкуства и не само им помогна да си изработят съвременни художествени средства, но направи също много и за съвсем естественото приемане на всички техни „кинематографични“ нововъведения. Работата е в това, че киноизкуството създаде свой собствен субект, способен да разбира езика на новото изкуство, и заедно с това създаде нов субект въобще за изкуството, отличаващ се с нова, по-висока естетична култура. Преди всичко този нов субект бе възпитан от киното бързо и постоянно да мисли, да съобразява, да прави изводи, да разгадава лесно зрителните метафори и символи; с една дума „седмото изкуство“ създаде нов зрител с изключително развити асоциативни способности. И всички изкуства не могат вече да не се съобразяват с модерния вкус на този нов субект на изкуството, който е в състояние както веднага да открие нежеланите прояви на рутина или лоша традиционност в произведенията им, така и да открива и приветствува всяко нововъведение, откриващо нови естетични перспективи...

#### V.

Разбира се, и дума не може да става, че с всичко казано досега (където всъщност едва ли би могло да претендира, че е нещо повече от опит за систематизация и обобщение на разхвърляни тук и там мисли и идеи и на някои много очебиещи факти) се изчерпва проблемът за влиянието на киното върху „старите“ изкуства. Напротив, това е един въпрос, който тепърва предстои да се разработва. Някога Айзенщайн писа: „... монтажният метод в киното е само частен случай на приложение на монтажния принцип въобще“. Тази вярна мисъл на големия съветски режисьор покрай всичко друго дава една от посоките, в която трябва да се движи изследването на въпроса за влиянието на киното върху останалите изкуства. Наистина, след като киното направи всичко, за да бъде монтажът напълно осъзнат като творческо художествено средство и след като показва неговите естетични възможности, необходимо е да се посочи доколко този метод е характерен за практиката на съвременното изобразително изкуство, литература, театър, опера и оперета и т. н. Но всичко това изисква специални и нарочни наблюдения и изследвания, жива и пряка връзка със сегашната еволюция на изкуствата... Трябва да се надяваме, че въпреки всички трудности проблемът за влиянието на киното върху другите изкуства ще бъде между най-важните предстоящи задачи на киноестетиката и кинокритиката...

## Обичана от народа\*

Справедливо казват за кинокомедията, че е любима на народа.

Аз съм виждал много, много комедии. Някои отдавна, а повечето през време на работата ми над замислената книга. Едни — в кинотеатри, препълнени с народ, други — в малки салони за преглед. Понякога аз се задъхвах от смях, губейки съвсем критичната бдителност и академичното си спокойствие. Друг път изпадах в униние. Понякога се обърквах пред трудността да разбера новото, но по-често се отчайвах от неспособността да си обясня упоритостта на старото и безсилието ми пред шаблона. Теорията за комичното не всякъде и не всичко може да обясни.

Теорията за комичното, разработена още от Аристотел, при съприкосновение с конкретни художествени произведения често се оказвала едностранчива. Когато преглеждаш филми, разбираш, че техните създатели не са чели твърде Хобс и Буало, Хегел и Лесинг, Жан-Пол Рихтер и Бергсон. Мислите на класиците на марксизма и на руските революционни демократи за комичното са оказали върху развитието на съветската кинокомедия значително влияние, но и те не обясняват всичко. Достатъчно е да кажем, че опирайки се на тези мисли, съветските комедиографи и кинокритици най-често съдят за комедията като за сатира, докато в художествената практика сатиричната комедия се среща рядко. Оттук идва разликата между теорията и практиката, погрешните оценки, невярното разбиране на функциите, задачите и художествените качества на филмите. Оттук и нерешителността на много талантиливи кинодраматурзи, режисьори и артисти да се насочат към комедийното творчество.

Без да излагам теоретичните основи на комичното и грижейки се само да бъда вярно разбран, аз сметнах за необходимо да засегна накратко някои теоретични въпроси или по-вярно да се уговоря предварително с читателя за съдържанието на изкуствоведческите термини и понятия, които той ще срещне при четене на книгата. Термините „смях“, „комично“, „сатира“, „хумор“, „жанр“, „трик“ и други, понятни и привични на пръв поглед, са употребявани от разните автори по различен начин и следователно могат и

\* В продължение на няколко години сътрудникът на Института по история на изкуствата при АН в СССР киноведът Р. Н. Юренев пише голяма монография за историята на съветската кинокомедия. Работата е на завършване. Ние публикуваме встъпителната глава на този труд, в която са засегнати главните въпроси.



да бъдат разбрани по различен начин. Аз ще се опитам да изложя своето разбиране на тези употребявани от мене едва ли не на всяка страница думи.

И така няколко думи за смеха, за комичното и за комедията.

Комедийното изкуство въздействува чрез смеха. Предизвиквайки смях, то внушава на зрителя, читателя и слушателя идеите, чувствата, знанията и жизнените наблюдения на авторите. Комедийното изкуство е основано върху комичното, което се среща в живота. Изкуството е способно да осмисля и концентрира, да усилюва и отслабва, да трактува, изменя и обяснява комичния материал от действителността.

Смехът изразява главно радост, удоволствие. Но качествата на смеха са безкрайно разнообразни. Смехът може да бъде радостен или тъжен, „през сълзи“. Смехът може да бъде добър или гневен, умен или глупав, надменен или задушевен, снизходителен или угоднически, презрителен или уплашен, оскърбителен или ободряващ, нагъл или свенлив, приятелски или враждебен, ироничен или простосърдечен, саркастичен или наивен, ласкав или груб, многозначителен или безпричинен, безсрамен или смутен. Би могло още и още да продължи това изброяване: весел, печален, нервен, истеричен, физиологичен, животински. Може да бъде дори и скупен...

Отсенките на смеха са също разнообразни, многобройни и тънки: от пробягнала по устните или блеснала в очите усмивка до оглушително високия смях, придружен с гримаси, сълзи, бодежи и спазми. Дори руският език при цялото си великолепно богатство не може да означа всички отсенки на смеха. Хората се усмиват, хилят се, зъбят се, кискат се, смеят се, задъхват се от смях, смеят се с пълен глас, боботят от смях.

Човешките отношения, които възникват през време на смеха и във връзка с него, са различни: хората се осмиват, надсмиват, изобличават, подсмиват, подиграват, присмиват, иронизират се едни други.

Човек може да се смее и мислено. Може да се смее на своите спомени, мисли и планове. Обикновено това са съдържани прояви на смеха: усмивката, лекият смях. Смехът над книга е по-скоро смях заедно с автора на книгата или с нейния герой. Но по-често и по-добре хората се смеят съвместно с другите. Смехът е заразителен. Можеш да се смееш, без да знаеш за какво, само защото хората наоколо се смеят. Смехът се усилюва при увеличаване броя на смеещите се. Какъв силен смях се разнася над многолюдните стадиони, макар и поводите за него да са прости и еднообразни: падане и грешки на играчите, появяване върху игрището на зрител, който до спортистите изглежда тромав и несръчен. Отдавна е забелязано, че в големите циркове хората се смеят по-добре, отколкото в малките. Комедиографите на театъра и киното отдавна знаят, че комедията трябва да се преглежда, „проверява“ не в репетиционни стаи, не в малките прегледни студийни салончета, а в големи, просторни, препълнени зали. Комедийните кинорежисьори при монтаж на филми всякога страдат от невъзможност да изпробват темпа и ритъма на комедийните фрагменти върху публика. При на-

личие на публика комедията се възприема по-добре, смехът се ражда по-често, подема се и расте.

Но кое може да предизвика смях, кое може да размее човека?

Да се отговори напълно на този въпрос е много трудно — толкова разнообразни могат да бъдат причините. Забелязано е обаче, че най-често смехът се предизвиква от несъответствията.

Теорията за комичните несъответствия не е всеобхватна и изчерпателна. Смях може да предизвика и тънката игра на ума, и състоянието на радостна веселост, основано на чувството за свобода, хармония и правда. Но все пак, за да се осъзнае и обясни възникването на смеха, най-добре е да се търсят несъответствията.

Несъответствията между формата и съдържанието, чувството и неговата проява, намерението и постигнатите резултати. Несъответствията между целта и начина за нейното постигане, между действието и обстоятелствата, при които се извършва, между вътрешното състояние и външния вид. Несъответствия, които разкриват противоречията между новото и старото, доброто и злото, умното и глупавото, полезното и вредното, красивото и грозното, възвишеното и низкото. Несъответствия, които показват отклонения от нормите: хора, твърде големи и твърде малки, твърде охранени и твърде мършави, хора, разсеяни, неловки, полусъблечени, немарливи, изцапани.

Конкретните несъответствия, които се срещат в живота и могат да служат за обекти на комедийното изкуство, са безкрайно много, от най-простите като например несъответствието на яркия костюм с възрастта на кокетката до най-сложните, тънки и многозначителни, като несъответствието на героя със стремежите на народа, несъответствието на едни или други идеи със законите на общественото развитие. Много теоретици от Аристотел до днес са подчертавали, че смях предизвикват само неопасните несъответствия — онези, които не могат да причинят страдание. Тази бележка е съществена, но не е всеобхватна, понеже е трудно да се определят онези граници, отвъд които започват опасното, страданието и страхът.

Всички жизнени несъответствия, способни да предизвикат смях, могат да бъдат обект на комедийното изкуство.

Но трябва да се условим: смешно и комично не са едно и също. Разликата между тях е тънка и не всякога осезаема, но въпреки това е съществена, особено за изкуството. Смях може да бъде предизвикан не само от комични несъответствия, но и с други средства: от радостта (например при среща с приятели) до гъделичкането. Смях може да бъде предизвикан с вино, с наркотици, смехотворен газ и най-после от чувство на физическо удоволствие, ситост, топлина и здраве. Това прави възможно разглеждането на смеха и като физиологично състояние. Дълбоката забележка на Спиноза, че смехът е радост и поради това сам по себе си е благо, може да бъде тълкувана и от чисто физиологично гледище.

Понятието за смешното е по-широко от понятието за комичното. Но комичното стои по-високо от смешното. Комичното извиква смях чрез мисли и емоции. Мнението на Бергсон, че комичното не е емоционално, че равнодушието е естествена среда за смеха, е дъл-



боко невярно. Само защото комичното е емоционално, то е област на изкуството.

Смешното е психологическа категория, а комичното наред с трагичното, красивото и възвишеното — естетическа. Смешното може и да няма възпитателни функции. Комичното ги има. Смешното може и да няма социална окраса. Комичното всякога е социално.

Природните явления могат да бъдат красиви, ужасни, възвишени, страшни, но не и смешни. Смешни дъга, планина, дъжд, река, вълни не съществуват. Но смешна луна е възможна, понеже тя напомня човешко лице. Облак, който е приел човешко очертание, може да бъде смешен. Смешно дърво е невъзможно, но ако случайно наподобява човек или дори ако е подкастрено от човека и носи следи от неговата дейност, може също да предизвика смях. Животните също не са смешни. Сами по себе си те могат да предизвикат възхищение, отвращение, нежност, ужас, жалост, но не и смях. Представете си смешна змия. Дори камилата и жирафът са по-скоро удивителни, отколкото смешни. Но маймуната е смешна, защото прилича на човек. Кучето може да бъде смешно, защото е твърде свързано с живота и с дейността на човека. Изправената мечка, която прилича на човек, може също да бъде смешна. А цирковите животни, облечени в панталони и куртки, които имитират хората, всякога са комични. Тяхната дресировка и облекло влизат в цирковото изкуство и в областта на естетиката. Комичността на човекоподобните животни е едно от най-древните художествени открития. Тя не престава да храни фантазията на баснописците, разработена е най-подробно от цирка и крие неизчерпаеми възможности за киното, които засега се разработват главно от мултипликацията. Животните, надарени с човешки страсти, обикновено „унижават“ тези страсти и ги правят обект на осмиване.

А щом комичното е човешко, значи то има национални и класови различия, значи то може да бъде обществено активно, да бъде целеустремено и тенденциозно. Съзнателността и човечността обуславят идейността на комичното. Великолепното твърдение на Маркс, че човечеството, като се смее, се разделя със своето минало, открива огромни простори за размишление върху социалната значимост и идейната активност на комичното.

Отдавна е забелязано, че едни и същи комични несъответствия не могат еднакво да разсмиват хора от различни националности и класи. Икономическите и природните условия, битът, езикът и трудовите навици на народите са различни и онова, което е смешно за конгоанеца, може да бъде печално за белгиеца, онова, което разсмива американеца, може да възмути китаец.

Скъсаните обувки ще разсмеят по-скоро богатия, отколкото бедния. Недобре вършената работа ще разсмее по-скоро работника, отколкото търговеца. Нормите на човешкото поведение са се изработвали исторически в трудовите процеси и поради това отклоненията от тези норми могат да се преценяват по различен начин. При възприемане на комичното има различия и във възрастта. Младостта се смее по-охотно, отколкото старостта. Националните, класовите и възрастовите различия се отразяват върху характера на

смеха и неговите отсенки. Комичното несъответствие може да предизвика у едни добродушен, у други гневен, у трети снизходителен, у четвърти ироничен смях. Оценката на несъответствията играе твърде важна роля.

Интересно е да се отбележи, че изследвайки комичното, класиците на естетиката са обръщали внимание на несъответствията, които показват лошото, скрито под маската на доброто, грозното, което се преструва на красиво.

Аристотел говори за комичното като за „грозота, която не причинява болка и вреда“, а в друг превод — „безобразие, което не причинява страдание и не е пагубно за никого“.

Хегел ограничава областта на комичното с това, че то се „самоунищожава от нищожното, лъжливото и противоречивото“.

Бергсон пише: „Смешно може да бъде грозното, което нормалният човек е в състояние да възпроизведе.“

От философите-материалисти по-определено от всички се е изказал Н. Г. Чернишевски: „Грозното е начало и същност на комичното.“ А на друго място: „Комичното е вътрешна празнота и нищожност, прикривана зад външното, което претендира за съдържание и реално значение.“ Също така мисли и Херцен, който смята, че „смехът е едно от най-силните средства против всичко, което е отживяло, но още се държи, бог знае на какво, като важна развалина, която пречи на растежа на новия живот“.

Всички тези мисли се сумират във формулата на Маркс за смеха като символ за скъсване с миналото.

Съвременните съветски изследователи на комичното също се придържат към тази традиция. В „Основи на марксистко-ленинската естетика“ четем: „Възбуждайки и развивайки чувство за комичното, художникът учи да се смеем над отживялото и изостаналото, като използваме различните отсенки на смеха и го превръщаме във важно оръжие на изкуството.“

Не може да има никакво съмнение, че всички тези мисли са верни. Комичното действително е насочено главно в изобличаване на отрицателното, изостаналото, изчезващото, грозното, които пречат на развитието на новото.

Но не само разобличаването на старото, но и утвърждаването на положителното, прогресивното, красивото и новото може да бъде задача на комедията.

Затова класическата естетика поначало мълчи. Наистина Белински пише за „весел комизъм, усмивка на младежа, който приветствува красивия свят“, но и той дава предимство на критическите изобличителни качества. „Комедията трябва да рисува несъобразността на живота с целта, трябва да бъде плод на горчивото негодувание, на възбуденото от унижение човешко достоинство, трябва да бъде сарказъм, а не епиграма, висок конвулсивен смях, а не весела усмивка, трябва да бъде писана с жлъчка, а не с разредена сол, с една дума трябва да обхваща живота в неговото висше значение, в неговата вечна борба между доброто и злото, между любовта и егоизма.“

В страстните „трябва, трябва да бъде!“ на буйния Висарион е кондензиран всичкият патос на критическия реализъм. Но нали



патосът на социалистическия реализъм въпреки пълното отричане на лошите страни в живота все пак се състои в утвърждаване и възпяване на хубавото и новото! Затова съветската комедия, като обхваща живота в неговото висше значение и във вечната борба между доброто и злото, трябва изразително и нагледно да показва новото, ободряващото и прекрасното. Нейният патос не е само в рушенето, но и в съзиждането.

Комичните несъответствия са разнообразни — това признават всички. Но при това не забелязват, че смях могат да предизвикват не само несъответствията, изобличаващи лошото, което се преструва на добро, но и онези несъответствия, които откриват доброто под булото на лошото. Новото, още неосъзнало се и нехвърлило стария си образ, може да буди смях... Силното, което още не е опитало своите възможности и се плаши от слабото, е смешно. Доброто, което се стеснява от своята доброта и се мръщи като зло, предизвиква усмивка.

Комичните несъответствия можем да разделим на две главни групи: ще ги наречем положителни и отрицателни несъответствия. Отрицателни ще наречем онези несъответствия, които разкриват старото в новото, лошото в доброто, нищожното в многозначителното, слабото в силното. Положителни ще наречем несъответствията, които, обратно, показват новото в старото, доброто в лошото, многозначителното в нищожното, силното в слабото.

Това разделяне не трябва да се разбира схематично като два лагера на противоположни антагонистични несъответствия. Това са по-скоро два полюса, две точки, между които съществуват безброй разнообразни несъответствия. Много от тях не се подават на качествена оценка. Но все пак от всички възможни начини за квалифициране на комичните несъответствия на мене най-естествено ми се струва разделянето им на положителни и отрицателни.

И едните, и другите несъответствия предизвикват смях.

Но както знаем, смехът бива различен. Отрицателните несъответствия предизвикват гневен, презрителен, враждебен смях; положителните — добър, одобрителен, дружески. Въпреки разликата в това, кой, къде и защо се смее, при всички национални, класови и възрастови различия разделянето на комичното на две групи търпи промени, но остава в сила.

Оттук се раждат различните видове комично, различните жанрове на комедията. По-обстойно за това аз ще пиша по-нататък. Сега е важно да се знае, че откриването на отрицателните несъответствия е задача на сатирата, а откриването на положителните — задача на хумора.

Термините „сатира“ и „хумор“ имат различно съдържание. Сега аз нямам предвид по-тясното разбиране на думата „сатира“ като жанрово определение на изобличителните стихотворения, обичани например от Ювенал, или изобличителните комедийни пиеси. Аз имам предвид сатирата като гневно изобличаване, безжалостно осмиване на отрицателните явления в действителността, в произведенията на всички жанрове в изкуството, било то в стихове, романи, пиеси, карикатури, плакати и филми; сатирата като начин на от-



разяване на действителността в изкуството, който изразява остро критично отношение към нея. Аз нямам сега предвид и думата „хумор“, като способност да се възприема комичното като особено чувство на смешното. Имам предвид хумора като добродушно, доброжелателно, весело отношение към положителните явления на действителността, хуморът като начин на отразяване действителността в изкуството, който изразява дружествено одобрително отношение към нея.

Сатирата ни подбужда да се смеем над комедийния персонаж, извиква у нас чувство на превъзходство над него. Хуморът ни подбужда да се смеем заедно с комедийния герой, като извиква понякога дори желание да му подражаваме. Смешен е например Голиат, който се смята за непобедим, но е повален от най-слабия. Той е обект на сатирично осмиване. Но може да бъде смешен и Давид, който отначало се страхува, но после се изхитря и побеждава. Той е обект на дружелюбно хумористично отношение. Като злорадстваме над Голиат, ние се радваме заедно с Давид. Ние се смеем заедно с такива герои от комедиите на Аристофан, като Дикеопол от „Ахернани“, който се бори против войната със смешни неочаквани средства, но убеждава съотечествениците си в преимуществата на мира, като Тригей от „Мира“, който лети смешно върху торен бръмбар, но се изхитря да освободи богиня Мира от пещерата и да върне селяните към земеделието. Ние се смеем заедно с Фигаро над надутия Алмавива, заедно с ханджийката Мирандолина над нейните обожатели. И ако в професионалното изкуство от епохата на класовото общество положителните комедийни герои са много редки, народното изкуство, фолклорът дава неограничен брой такива примери. Ние се смеем заедно с Иванушка-глупакът и с опитния войник от руските приказки, заедно с Настрадаин ходжа, Карагьоз, Петрушка. Комичните черти и грубоватият хумор често служат за отселяване на героичните романтични черти и се съчетават органически с тях. Такива са английският Робин Худ и словашкият Яначек.

В социалистическото изкуство, което възпява и утвърждава новите социалистически идеали, ролята и значението на положителните герои порасна. И това направи наличието на положителния герой едно от новаторските качества в съветската комедия общо и в кинокомедията частно. Чудакът Волгин на А. Афиногенов и Чеснок на А. Корнейчук, героите и героините на В. Шкваркин и на А. Арбузов чрез средствата на истинската комедия извикват любовта, симпатията и уважението на зрителите. В още по-голяма степен това се прояви в киното. Тридесетте години дадоха на зрителя много прекрасни положителни герои, включително героите от комедиите на Александров, Пирьов, Барнет, Юдин и много други. Щом не избягнах примерите и изброяването, нека ми бъде позволено да си послужа с още един пример по-подробно и обстойно.

И така социалистическото изкуство утвърди умният, действащият, добрият и обаятелният положителен герой в комедията. Появиха се дори комедии само с положителни герои, лишени от сатирични интонации и отрицателни персонажи. Такива комедии са възможни и законни също както са възможни и сатирични комедии,



лишени от положителни герои. Но като висша форма на съвременна комедия на социалистическия реализъм аз смятам съчетаването на сатиричното отрицание с радостното утвърждаване. Блестящ пример за такава висока комедия е филмът „Волга-Волга“ на режисьора Г. Александров.

В тази комедия ние намираме образи особено успешно построени върху разкриването и на отрицателни, и на положителни несъответствия в съвременната действителност. В образа на Бивалов (артистът И. Илински) се изобличава сатирично бюрократизмът. Създателите на комедията показват тънко, че бюрократът е човек, усвоил само формата на новото, социалистическото, но по своето съдържание и същност останал стар. Под важната маска на ръководителя се изобличава глупецът и простакът. Външно той е страшен и високомерен, но всъщност е страхлив и слаб. Той предизвиква презрителен, а на места и гневен смях. На Бивалов се противопоставя Стрелка (артистката Л. Орлова). В нейния образ се утвърждава хумористично новото, още неосъзнало своите победоносни сили. Под скромната външност на пощенски раздавач от далечно районно градче се проявяват талантът на композитор, упорството на организатор и темпераментът на боец. Външно тя е слаба, понякога дори глупава, но всъщност е жизнеспособна и силна. Тя извиква радостен и одобрителен смях. И двамата герои — Бивалов и Стрелка — са комедийни, и двамата въздействуват на зрителя чрез смеха, но качеството на този смях е различно.

Особено сполучлива е сцената, в която Стрелка се опитва да докаже на Бивалов, че тяхното градче е пълно с таланти. Съгласила се скромно, че тя „може би и нищо не знае“, Стрелка прекрасно показва как пеят, декламират и танцуват нейните приятели самодейни артисти. Това буди смях и възторг. Гледайки мрачно на нейното изкуство, Бивалов все едно на нищо не вярва. Той мърмори, че за другите всеки знае да лъже, че за да се пее така, трябва да се учи двадесет години. Това извиква презрителен смях.

Не всякога положителните и отрицателните комедийни несъответствия са очертани така рязко и са противопоставени толкова очевидно. И в живота, и в изкуството различните комедийни несъответствия тясно съседствуват, преплитат се, дори понякога се сливат. У известния герой на комедията на И. Пирьов „Кубански казаци“ Гордей Ворон (артистът С. Лукянов) отрицателните черти като че ли са продължение на положителните. Този герой извиква ту осъждане, ту одобрение от страна на зрителя. Такива герои също са присъщи на социалистическата комедия. Нека си спомним великолепната по своя хуманизъм и остроумие бележка на В. И. Ленин, че „недостатъците на хората в голямата си част са свързани с техните положителни качества“.

Комедията най-вече съчетава положителни и отрицателни качества, несъответствия, положителни и отрицателни образи, утвърждаване и отрицание, възпяване и изобличаване, хумор и сатира. Разбира се, пропорцията на такива съчетания не се подава на рецептура. Отмервайки педантично плюсовете и минусите, претегляйки килограми добро и фунтове лошо, висока комедия няма да създадеш. Както и в живота, в хубавата комедия положителното и



отрицателното се преплитат сложно, чудновато и капризно. И често пъти тази именно чудноватост предизвиква комичен ефект. Способността да се възприемат хуморът и сатирата е свързана винаги с умението да се забележат тънкостите и нюансите. Но сега за мене е особено важно да подчертая, че не само безвредната грозота, не само нищожното и отживялото са област на комедията, но и полезните качества, прекрасното, зараждащото се. Човечеството, като се смее, се разделя със своето минало и като се радва — посреща бъдещето си.

Радост и веселост от излишък на сили, от увереност в своята правота, в своето бъдеще — тези чувства, особено характерни за хората в социалистическото общество, чувства на хора свободни, които се радват на нескована свобода в своя живот, на хармоничност в своето съзнание, трябва също да бъдат взети под внимание от съвременната теория за комичното. Тук теорията за комичните несъответствия се оказва недостатъчна. Тук влиза в сила тъкмо пълното съответствие между съдържанието и формата, което предизвиква радост и удовлетворение. Върху това са построени особено трудовите сцени във филмите на Пиръв. В тях няма комични несъответствия. Но те придават на комедията онази бодрост, онази радост от възприемането на живота, която се превръща в тяхно главно качество.

Особено съществено е разбирането на положителните, утвърждаващите свойства на комичния смях в комедията при оценката на произведенията на съветското изкуство, произведенията на социалистическия реализъм. Ако в класовото общество патосът на прогресивното изкуство се проявява в критиката и в отрицанието, в сатиричното развенчаване, в социалистическото общество изкуството на първо място затвърдява новото, бъдещето, видимите черти на което се намират в съвременността. И затова съветските комедии са силни със своите положителни герои, със своя жизнеутвърждаващ хумор. Но това качество, възплетено в художествената практика, не е намерило и досега теоретична обосновка в естетиката.

Повтаряйки след Чернишевски критичните, изобличаващи и унищожавачки функции на комедията, нашите теоретици не могат никак да обяснят нарастващия брой хумористични или както най-често ги наричат, лирични комедии. За тези комедии говорят с възторг при конкретен разбор и в рецензиите. Но в теоретичните статии ги осъждат, свързват ги с „теорията“ за безконфликтността, „лакирането“ и „украсяването“, приписват им и други грехове.

„Теорията“ за безконфликтността, лакирането и ободрителството е действително беда за нашето изкуство. На тези болести, недъзи и пороци ние ще посветим много горчиви страници. Но ще бъде неппростима слепота да не забележим положителните страни на лиричните комедии, закономерността на тяхното появяване и висотата на техните задачи. Те възпяват новото, изразяват радостта и хармонията в живота. Безконфликтността и ободрителството са техни болести, а не тяхна същност.

Близък ми е благородният патос на В. Ермилов, който продължава в съветската литература традициите на Гогол и Салтиков-Щедрин. Но като се бори страстно за висока и остра сатира,



Ермилов нарича презрително лиричните комедии водевили и им отрича всяка идейност. Това най-дълбоко заблуждение, породено от неясно разбраната разлика между критическия и социалистическия реализъм, е непрестанно опровергавано от художествената практика. Появяват се лирични комедии, които утвърждават нашата съвременност; те се приемат от народа и този процес е неотменим като пролетта.

Но още по-груба и още по-опасна грешка е твърдението за отмирането на сатирата в социалистическото изкуство. В изкуствознанието то беше изказано във вулгарно социалистическата критика на В. Блум в началото на тридесетте години, а после наскоро след Отечествената война — от Д. Еремин. Блум беше още тогава критикуван, а Д. Еремин не беше поддържан от никого. Но в редакционната практика, в дейността на сценарните отдели на киностудиите и в литературните отдели на театрите при конкретни оценки на сатиричните комедии от някои рецензенти често се промъкват мисли за незаконността и ненужността на сатирата. Това явление още не е измъкнато на критично слънчице. Но то е опасно. Ще го наречем страх от сатирата.

Противниците на сатирата разсъждават приблизително така: острите, достойни за сатирично изобразяване противоречия в обществото носят класов характер и с победата на социализма отмират. Отмира следователно и сатирата, отстъпвайки място на жизнеутвърждаващите комедии — феерията, водевила и карнавала, които отговарят по-пълно на щастливите настроения и хармоничното светоразбиране на хората в социалистическото и комунистическото общество.

Но нали, като разсъждаваме така, може да се стигне до извода за спиране на движението, за прекратяване развитието на човешкото общество, за прекратяване остаряването на някои негови елементи, а следователно и за прекратяване формирането на ново! Нима можем да си представим неразвиващо се общество, общество, лишено от борба, лишено от конфликти? Каква страшна мъртвешка картина! Какъв обект за сатирично творчество!

Възможно е общество, лишено от неразрешими антагонистични конфликти — могат да ми подскажат, — такива конфликти, които биха изисквали намесата на убийствената сатира. А пък неантагонистичните конфликти, сблъскването на едномишленици, приятели и другари могат да бъдат изобразени без гняв и горчивина, без враждебност и подигравка, със средствата на психологичната драма, а не на трагедията, със средствата на хумора, а не на сатирата. По-внимателно! — предупреждавам аз. Оттук е близо до прехвалените „конфликти на доброто с още по-добро“ — анемични рожби на теорията за безконфликтността, които обричат всяко драматично изкуство на гибел.

Човешкото общество ще се подобри. Експлоатацията, кризите, войните и антагонизмът ще изчезнат от живота. Хората ще станат по-добри и по-съзнателни. Това ще повиши безмерно ролята на изкуството в човешкия живот, ще се усилят неимоверно познавателните и възпитателните функции на изкуството. Но сатирата и тога-

ва няма да умре, а ще замени сегашните начини на обществено въздействие, намеса, прекъсване и възмездие. Много въпроси, подведомствени сега на съда, ще бъдат предадени пред съда на изкуството. И ще поискат сатира безпощадна, бичуваща, сразяваща. Тогава сатирата ще постигне велики резултати, понеже още Пушкин е знаел, че „където не достига мечът на законите, там достига бичът на сатирата“.

Нима още сега, когато е тъй рано да се отменят съдиите и глобите, затворите и административната възискателност, не се забелязва вече този величествен процес на намеса на изкуството в живота, поучения от изкуството, насочване от изкуството, вдъхновяване от изкуството, осъждане от изкуството? Нима, като вдъхновява и увелича хората с положителни примери и разширява техния хоризонт, като приближава към тях бъдещето, изкуството не усилва своите отричащи и наказващи функции? Спекулантът и подлизурката, сплетникът и клеветникът, лакомецът и мракобесникът, заядливецът и безделникът, пияницата и развратникът постепенно и твърдо минават към „юрисдикцията“ на сатирата: фейлетони, плакати, скечове, фотомонтажи, куплети и филми. Хуманизмът на новия съветски углавен закон свидетелствува за засилване на обществените форми на възпитаване и въздействие. И кой дава право на работниците на изкуството да се отклоняват от своите нови задачи?

Променя се изкуството, неговите методи и стил, неговите жанрове и форми, неговите обществени функции. Изменя се и изкуството на комедията. Придобиват нови свойства сатирата, хуморът, пародията и карнавалът. Но както е вечен процесът на сменяването на старото с ново, така вечно е и осмиването на старото, и радостната веселост при срещата с новото. Вечно е комедийното изкуство в неговите най-разнообразни форми.

Многообразието, развитието и трансформацията на формите в комедийното изкуство са сложен и слабо разработен въпрос. Безкрайно разнообразни са комичните несъответствия в живота, както и начините на тяхното отразяване в произведенията на изкуството. С това се обяснява и съществуването на значителен брой комедийни жанрове.

Художествената практика различава сатирични памфлети, иронични пародии, героични и романтични комедии, фарсове, водевили, комедии на положенията и характерите, битови и лирични, трикови и ексцентрични комедии, ревюта, прегледи, карнавални, музикални и танцувални комедии, гротески, трагикомедии и близки до комедиите лирични драми, най-после така наречените „комични“ комедии на бурното външно действие, преследване, плесници, падания. В практиката понякога ние прибавяме към жанровото определение и национално, под което най-вече се разбира стилово: американска комическа („слапстик“), италианска салонна комедия (така наречената „с бели телефони“), френска пародия (еротика-гротеск-абсурд), съветска лирична комедия. Говорейки за съветските кинокомедии, към жанровите определения ние прибавяме и тематични: колхозна комедия, младежка, производствена. Разбира се,



такива национално-стилови и тематични уточнения на жанровете се наблюдават не само по отношение на комедиите: американски ковбойски жанр („вестерн“), японска фехтовална драма („тамбара“), германска психологична драма („камершпил“); в съветската практика — историко-революционна епопея и т. н.

Всеизвестно е, че тематиката и жизненият материал оказват решително влияние върху художника при избора на средствата, похватите, ракурсите, цветовете и подробностите на жанровите белези. С растещото тематично богатство, постоянното разширяване сферата на изкуството, с неговото проникване в живота се обяснява и появата на нови жанрове включително и нови комедийни жанрове. С интензивността на този процес може да се обясни и обстоятелството, че по въпроса за жанровете теорията за изкуството силно изостава от художествената практика.

В древността Платон, Аристотел и Хораций са познавали само два жанра драматични произведения: трагедията и комедията. Струва ли си да напомним, че средновековието прибави към тях мистерията и миракълъ, че Шекспир утвърди историческата хроника, че между трагедията и комедията Дидро „създаде“ междинен „сериозен жанр“, че Лесинг разработи психологичната драма, Юго — романтичната, че Ромен Ролан издигна мелодрамата от положението на „нисък жанр“ и я прослави. С една дума „сериозните“ жанрове, които имат за извор трагедията, се умножиха и намериха свои теоретични обоснователи.

Но в съвременните трудове по естетика и изкуствознание комедията постоянно се определя като жанр. В „Основи на марксистко-ленинската естетика“ четем: „Особен жанр е кинокомедията („Трактористи“, „Веселите момчета“, „Карнавална нощ“ и др. т.)“. Тази фраза може да се разбере в смисъл, че кинокомедията се различава от театралната комедия. В тази мисъл има нещо много вярно: театърът и киното имат и общи аналогични жанрове, и специфични. Трудно е например да се намери театрална аналогия на „комичния“ кинематограф, разработен от Мак Сенет, Чаплин, Кейтън и Лойд, който има за извор цирковата клоунада и естрадната ексцентрика. Но приведените примери показват, че „Трактористи“ и „Веселите момчета“ са включени в един „особен жанр“. А това е невярно. Първата е лирична комедия, а втората — ексцентрична. Разбира се, в тях има много общо. Третият назван филм, „Карнавална нощ“, съдържа едновременно и лирични, и ексцентрични, и сатирични, и пародийни сцени. Но в интерес на изкуствознанието е не да смесваме, а да прецизираме жанровите понятия.

Не би струвало да тревожим сенките на великите естетици от миналото, а още по-малко — да влизаме в спор със съвременните автори на „Основите“, ако разбирането на комедията като единен жанр не предизвиква безредие в практиката, неверни оценки на филмите, погрешни законни претенции на сатиричния жанр към лиричната комедия или към жанра на психологичната комедия на характеристиките и към ексцентричната комедия. На времето тъкмо „Веселите момчета“ се подхвърлиха на ругане от страна на любителите на психологични и битови комедии, които не желаеха да разберат специфичността на жанра ексцентрично ревю. А „Трактористи“ и



досега е упрекувана в недостатъчна сатирична острота, което за жанра лирична комедия не е задължително.

Според моето дълбоко убеждение комедията отдавна е престанала да бъде единен жанр, като се е разделила и размножила на значителен брой жанрове. По-вярно е сега комедията да се нарича не жанр, а род или област на изкуството. Думата „област“ подходжда най-добре, тъй като думата „род“ ще предизвика смесване с главните родове на поезията — епичен, лиричен и драматичен, — утвърдени от Аристотел. Впрочем тези „класически“ родове също не стигат. Къде например ще отнесем публицистичното изкуство, „образната публицистика“, както я нарича Ленин, която нито с епоса, нито с лириката, нито с драмата можем да обхванем, но можем да сравним с риториката, която по-рано не са смятали за изкуство. Но нека не се отвлечаме. Да се върнем към комедийния жанр. Несигурното понятие „жанр“ съдържа една система от художествени похвати, сбор от средства на изкуството, необходими за изобразяване на определени явления в действителността в светлината на авторовото отношение към нея. Тези похвати и средства непрекъснато се изменят и обогатяват, поради което се изменя и понятието за жанра, и броят на известните в естетиката жанрове. Жанрът антична комедия не се среща вече в съвременното изкуство въпреки опитите на някои автори да възродят хора, въпреки дори невидимото присъствие на котюрни у техните положителни герои. От това можем да заключим, че някои жанрове умират или се променят до неузнаваемост. Умря например миракълът. Гиньолът намери ново възплъщение в така наречения „черен“ филм, роден от декадентското изкуство на Холивуд. Изроди се фарсът, като загуби сатиричните черти и народния си характер и получи гротескност и ироничност.

Комедийната област на киноизкуството включва в себе си няколко жанра, обединени с общото свойство да бъдат смях, но специфични по характера на общото свойство да бъдат смях и начините, с които го предизвикват. Аз не претендирам за твърдото узаконяване на тези жанрове, понеже те се докосват, взаимнопроникват и смесват. Аз не мога да съставя стройна система от жанрове, подобно периодичната таблица на елементите на Менделеев, където всеки елемент има свое място, свое атомно тегло и валентност. Характерът на изкуството изключва възможността за такава таблица, пък и точните нейни граници биха предизвикали смущение всред художниците. По-горе аз дадох списък на комедийните жанрове според характера на жизнените несъответствия, изобразявани предимно в дадения жанр и отчасти според тематиката и тенденциите на авторите. Съзнавам, че този списък не е достатъчно ясен и хармоничен. Аз се разкайвам, че едва ли не обърках съвсем читателя, сблъсквайки го с изтритите като древни монети антични термини, с неодялани разноезични думи като „тамбара“ или „слабстик“. Но у мене през цялото време стремежът към академична яснота се намира в противоречие с бързината и загрижеността на критика, свързан с производството, с вестника и зрителя... Теоретиците трябва по-внимателно да се огнасят към „работническата“ терминология, към плодовете на стихийното обобщаване на творческия опит на самите художници, към



производствените вестникарски звучащи термини. Уви, те са по-близо до живото изкуство, отколкото някои красиви древногръцки думи.

В края на тази книга е поместена филмография на съветските кинокомедии. Аз няма да променям и подреждам тази до голяма степен случайна, но достатъчно изразителна терминология, с която са отбелязани комедийните жанрове. Тези определения са дадени в ръкописите на авторите, които търсят най-точно или оригинално определяне на своите намерения, в тематичните планове, в „разпределителните“ сценарни отдели на киностудиите, в рекламните анотации и вестникарски рецензии. Киноведите, които работят над филмографията, знаят колко произволни и наивни са тези жанрови определения и колко трудно те могат да ги променят! Нека нарочно ненаучните определения, оставени от мене във филмографията, послужат за известно оправдание на терминологичната неточност в текста на самата книга. И нека живото разнообразие на жанровите определения послужи като още едно доказателство за съществуването на различни жанрове в единната област на кинокомедията.

Област на кинокомедията! Моята книга е посветена само на една от нейните части — на съветската кинокомедия, на нейния исторически път, на нейната тематика, жанрове, средства, произведения и художници. Но колкото огромен, колкото и обширен да е този материал, той все пак е ограничен и тесен в сравнение с необхватното понятие „комично“. Ограничавайки се с материала за киноизкуството, аз все пак ще се обръщам и към величествения опит на комичната литература, и към поучителните примери на театъра, графиката и народното творчество. Иска ми се да подчертая особено значението и високите традиции на руската класическа литература и на фолклора за развитието на съветската кинокомедия. Но като се обръщам към тези непресъхващи извори, разбира се, аз не ще направя каквито и да било обобщения или изследователски опити. Моята област е киното — най-младото, най-неизследваното и най-бързо развиващото се изкуство. Нека ме извинят за кратките и бегли екскурзии в съседните области, понеже се стараех да догонвам бързо развиващото се кино.

Но дори съзнателно ограничавайки се в рамките на екрана, аз няма да засегна всички въпроси, свързани с темата: комичното в киното. Та нали комичното и в живота всякога е свързано със сериозното, с обикновеното и дори с драматичното. А в изкуството комичното всякога е преплетено с драматичното и не съществува граница между комедийните и „сериозните“ драматични жанрове. Комични сцени се срещат в трагедиите на Шекспир, в Шолоховия Шукар, в епичната „Разорана целина“; хумор — в „Чапаев“, в трилогията за Максим, „Депутатът от Балтика“ и в „Покрайнина“; сатирични мотиви — в „Последният маскарад“, в „Падането на Берлин“, в „Тайната мисия“... В своята книга аз няма да разглеждам тези филми. Но аз съзнавам и подчертавам тяхното влияние върху развитието на кинокомедията, във филмите, които използват смеха като свое главно оръжие.

С въпроса за комичния елемент в некомедийните произведения

е свързан и въпросът за така наречената некомедийна, несмешна, сериозна, патетична сатира. За нея писа особено убедително Ф. Шилер в статията си „За наивната и сантименталната поезия“, в която подчертава, че разликата между патетичната и смеещата се сатира не е абсолютна, а се състои само в степента. Заключение на Шилер, че патетичната бичува нравствените недостатъци, а смешната — умствените, ми се струва спорно. Аз не мога да противопоставям нравственото на умственото. Но наблюденията над патетичната сатира, възбуждаща до такава степен гняв, че вече не е до смях, са много поучителни. В руската литература сатирата на М. Е. Салтиков-Шедрин понякога излиза от границата на комедията. Във филма „Юдушка Головлев“ Гардин не е смешен, а гнусен и страшен. Съветските киноартисти П. Репнин и С. Мартинсон представиха Хитлер низък, отвратителен и смешен. Артистът М. Астангов в „Сталинградската битка“ го представи страшен. Заслужава особено внимание забележката на А. М. Горки: „Да се говори сериозно за пороците значи да се съсредоточава вниманието върху тях... Пороците трябва да бъдат показвани в сатирична форма, като отвратителни и смешни недостатъци.“ Затова най-хубавият образ на Хитлер в съветското кино е даден от артиста В. Савельов във филма „Падането на Берлин“. Тук отвратителната и смешна грозота в психологията на кървавия маниак е дадена с презрение.

Разнообразието! Ето кое е привлекателно в изкуството, особено в комедийното. Разнообразието в темите, в образите, в сюжетите, в ракурсите, в заключенията; разнообразието в младото мъжко изкуство, което се стреми да отрази разнообразието в живота.

В борбата за разнообразие на съветската кинокомедия аз приготвих за нея много класификационни лавици с различни жанрове. В борбата за разнообразие аз ще възпявам възторжено различни нееднакви художници и ще приема по-скоро да бъде обвинен във всеядство, отколкото в кастова ограниченост. В борбата за разнообразие аз ще бъда строг към епигоните, шаблоните и повторенията. Нали разнообразието влиза в самото понятие за комичното; то е тясно свързано с онова, което в трудовете на повечето естетици се трактува като изненадващо.

Почти всеки изследовател, който е писал за комичното, подчертава ролята на неочакваността и внезапността при разкриване на комичните несъответствия. Интересни са наблюденията на Хобс. Кант смята, че смешното възниква от внезапното решаване на напрегнатото очакване; това няма общо значение, но в повечето случаи е вярно. Бавното постепенно разкриване на несъответствията не ще разсмее, а само внезапното, бързото, мигновеното, стремителното. Но и това има своя диалектика. Съвършено неочакваното по-скоро плаши, учудва, изненадва, но не разсмива. А трябва да се разсмеем. Нужна е мярка. Спомням си как в спектакъла на В. Е. Майерхолд „Ревизор“ Бобчински с куп дрънкащи метални съдове се втурна в стаята на Хлестаков и се свлече по стълбата като чувал. Това беше сторено, за да предизвика смях, но така изуми зрителите, че те останаха с отворена уста, и макар онези, които бяха чели пиесата на Гогол, да очакваха внезапното появя-



ване на Бобчински. Режисьорът беше нарушил мярката и смехът бе потиснат от уплаха.

Смехът идва най-леко, когато очакваш нещо, и то става не така, както си го очаквал, не тогава, не с онези герои, не по очаквания начин. Силно се чука на вратата, а влиза дете. Обядващият вдига чаша и си я излива на главата. Списъкът на такива комедийни трикове не е много голям. Те могат да се научат от ранните американски късометражки. Преследване, падане, удари, вода, брашно, крем, смъкващи се панталони, неочаквани обрати. Но те могат да се прилагат безкрайно. Развлича не самият трик, а кой го прави, при какви обстоятелства, как, защо и за какво. И твърде важно е, че този трик разкрива какво съдържание има. Използването на триковите като трикове — без цел, без „подтекст“, без намерение да се разкрие някаква мисъл, скоро уморява. Безсъдържателните комични комедии на Андре Дид (Глупишкин в Русия и Кретинети в Италия), много комичните на Мак Сенет (без участието на гениалния Чаплин, а с посредствени комици като Фати и Бен Тюрпин) и най-после съзнателно безсъдържателните сюрреалистични купииша от нелепици (присъщи на американската звукова комична комедия на братята Маркс, братята Риз, Ъбот и Кастело) будят смях, близък до физиологичния, предизвикан от гъдел или алкохол, но бързо дотягат. Но същите трикове в осмисленото идейно насочено изпълнение на Макс Линдър, Чарли Чаплин, Бъстър Китън, Игор Илински, Жак Тати и други истински талантиливи комици са способни да открият черти в човешкия характер, закономерност в поведението и дори социални взаимоотношения. Безидейността убива трика, прави го празна форма. Идеята го оплодотворява, напълва го с жизнено съдържание, с нови необходитни отсенки, неизчерпаеми като комичните несъответствия в живота.

Най-важна роля играят темпът, ритмът, дозировката в прилагането на комичните ефекти. Непрекъснато не можем да се смеем дълго време. Поради това необходимо е смешните места да се редуват с неутрални, а още по-добре — с драматични, сантиментални. С това се създава и необходимият контраст за чувствата на зрителя и емоционален ритъм на цялата работа. Комични са промените в темпа и ритма. Интересно е, че старите неми филми с драматично съдържание, снети по 16 кадри в секунда, но показани с „звукова“ скорост от 24 кадри в секунда, размиват винаги зрителя. Бързите трескави движения не отговарят на състоянието и намеренията на артистите. На същия ефект разчита и бързата походка на Чаплин, нарочното забавяне на снимките във филмите на Илински и други. Разсмива и забавеното движение, постигнато с ускоряване темпа на киноснимката, така нареченият рапид. Бавните, сякаш плавателни движения размиват със своята необичайност, а още по-вярно — с несъответствието си с бързото динамично действие. В италианската комедия „Полиции и крадци“ има великолепна сцена на бавно преследване. Възрастен полицай (Алдо Фабрици) преследва стария крадец (Тото). Бавният ленив темп на преследването е обусловен и от възрастта на героите, и от това,

че те вече нямат желание да се стараят. Сцената е идейно наситена, реалистична, решена е просто, без всякакви технически хитрости. Впрочем да се пренебрегва техниката също не е нужно. Рапидът дава на комедията маса възможности, тъй както и обратната снимка, позволяваща да се върви бързо назад или да се лети нагоре, тъй както и „стопкамерата“, позволяваща мигновено да се появява и изчезва от кадрите, също както „размножените кадри“, които позволяват да се спира движението, многобройните експозиции и много други технически кинотрикове, без да говорим за по-сложните съвременни „комбинирани снимки“, които позволяват понякога на неща и неодушевени предмети да извършват съзнателни действия. За съжаление техническите кинотрикове, основани главно върху промените в темпа и ритъма, се използват твърде рядко от съветските комедиографи. Недораслите теоретици, които се страхуват от ексцентриката, смятат техническите трикове за формалистични. Напразно се страхуват: те откриват богати идейни възможности.

Голям е също така комизмът на повторенията. Разказът на Фамусов за трикратните поклони на чичо му Максим Петрович пред Екатерина предизвиква винаги смях. Показани на екрана, тези поклони биха могли да разсмеят още повече, но биха загубили значителна част от своето идейно съдържание. Смешно е всъщност, че Фамусов разказва това одобрително. Въпреки това показването на повтарящото се действие е една от забележителните възможности на киното. Нека си спомним как разсмива в „Светлините на големия град“ повтарящото се непознаване на Чаплин от милионера, как разсмива повтарянето на едни и същи ситуации при съвсем различни обстоятелства в „Три епохи“ на Б. Китън. Най-комично при повтарянето е съчетаването на механичното, безсмисленото, безжизненото, с мислещото и живото.

С комичната промяна в ритъма е свързан комизмът на преувеличаването (хипербола) и пренамаляването (литот). Твърде силно действие и твърде слаба съпротива, трясък вместо шумолене и шепот вместо вик — пълното изброяване на преувеличенията и пренамаленията е невъзможно, толкова безбройни са тези възможности. Особен ефект постига едновременно преувеличаване на едни качества, черти и подробности и пренамаляването на други. Върху това са основани повечето карикатури, започвайки с карикатурите на Домие и свършвайки с Кукриникси. Човечета с огромна глава и тънчки крачка в киното като че ли са невъзможни с изключение на мултипликацията и кукления филм, но хиперболизирането на чувства, страсти и навици са великолепен материал за кинокомедията. Трябва да се помни опитът на Рабле и Сфифт, хиперболите „От ума си тегли“ и „Ревизор“ и разбира се, поразителните хиперболи в стихове и пиеси на Маяковски.

Най-послед специфично кинематографично комедийно средство е асинхронността — несъответствието при изобразяването на звука. Брадати хора, които говорят с женски гласове, и трясък от падане на носна кърпичка са познати на цирка от много столетия. Но локомотивен писък, който ви оглушава внезапно, вместо изсвирването



на разсърдения зрител в „Цирк“ от Г. Александров действа много по-ефектно. Асинхронността сама по себе си е несъответствие и чудно е защо кинематографистите толкова рядко използват това комично средство. Стерефонията вероятно ще обогати още нейното несъвпадане със звука и с неговия източник, посока и отдалеченост.

Аз дадох тук голям брой комедийни примери. Характерно за тях е общото им качество: заостреност. Макар в живота да има случаи, събития и характери, които не се нуждаят от заостряне, защото сами по себе си са смешни, все пак в произведенията на комедийното изкуство жизнените факти обикновено се заострят, преувеличават и подчертават. Този закон на комичното изкуство не го разбираат онези, които смятат комедийното заостряне (гротеската) за извращаване на действителността и отричат реалистичността на ексцентричната комедия.

За гротеската е писал убедително Г. Недошивин. Като препоръчвам на читателя книгата му „Очерки по теория на изкуството“, аз ще цитирам тук само два малки откъса: „Реалистичното изкуство всякога се ползува от различни форми на преувеличаване и заостряне на образа, понеже тези похвати помагат да се изяви същността на даденото социално-историческо явление.“ И малко по-нататък: „... гротеската е начин за външнопластично изразяване на такива обществени язви, които в действителността нямат непосредствено наблюдавания чувствен образ. Така във фантастичните образи на Салтиков-Шедрин, в неговите градоначалници с фаршировани глави и зачатъчен мозък е заложена дълбока реалистична правда, която по самата си същност изисква изобразяване във вид на дива и едновременно смешна нелепост“.

Мислите на Г. Недошивин и дадените от него обилни примери твърде точно и доказано въвеждат гротеската и всички начини на комедийно изостряне в сферата на реалистичното изкуство. Реализмът в комедията е много сложен въпрос и господстващо положение при определяне на реалистичността на комедията трябва да заема идейността, умението на комедиографа да види в живота съществените, типичните, характерните явления и процеси и да изрази своето отношение към тях. И зрителят, като се смее, отлично ще разбере автора, който има какво да каже. Мисълта на Фойербах, че „маниерът да се пише остроумно се състои между прочем в това, че се предполага ум също и у читателя“, се е указала достойна дори и В. И. Ленин да я цитира в своите „Философски тетрадки“. Читателят и зрителят, в които авторът, без да греши, „предполага ум“, ще разберат отлично съдържанието на най-острите и необичайни комедийни форми.

Но нека спрем, за да не превърнем краткия предговор в списък на комични похвати или, което е още по-лошо, в съставяне на рецепти. Ползвам се от случая, понеже заговорих за средствата на киноизкуството, да подчертая за последен път огромните ресурси и неизследваните перспективи на най-младото изкуство. Нека пъстрият списък на примерите от Аристофан до Пиръв и от Рабле до Жак Тати утвърдят вярата у читателя, че киното е заемствувало много от онова, което са създали по-старите изкуства в областта

... комедията, но притежава също и собствени, специфични, оригинални възможности.

Спори се: защо така силно се развива киното? Затова ли, че то се основава на ръководната техника — оптиката, физиката, химията, механиката — и тези науки, вървейки бурно напред, не престават да го снабдяват с технически новости? Според мене развитието на техниката е само една, и то най-малко съществена страна на въпроса. Киното като никое друго изкуство, е способно да отразява действителността в цялото нейно многообразие, в цялото ѝ движение.

Както е известно, едно от особено важните свойства на киното е неговата масовост. Хиляди копия на филма, разпространени в хиляди кинотеатри, са способни да „обслужват“ едновременно милиони зрители. Такива аудитории не познават дори литературата, дори вестникът. И само телевизията започва да настига киното.

Да си спомним сега, че смехът е колективно явление, че смехът е заразителен, че хората се смеят най-добре в големи зали. И ние ще видим, че кинематографската комедия разцъфтява именно във връзка с масовостта на киноизкуството.

Комедията всякога се е отличавала с демократизъм. Веселостта на трудещия се народ, твърдата увереност в своето бъдеще, както и колективността, заразителността на смеха, всякога са правила комедийното зрелище народно. Родена от народните празнични шествия при прибиране на реколтата, губеща своите корени в трудовите процеси и свързаните с тях обряди и игри, тясно свързана с бита, с всекидневния живот на трудещите се, комедията всякога се е смятала за „ниско“, т. е. народно зрелище. Аристократът Платон презрително предоставял комедията на „робите и чуждестранните наемници“. Придворният Буало, призовавал да се „остави шутството на смешниците от Новия мост“, т. е. на уличните народни артисти. Но тъкмо от тези смешници са се учили Молиер и Бомарше. Италианската комедия с маски има ясен народен произход. И ако, без да се боя от изключения, рискувам да построя някаква схема, от самото начало на естетиката можем да различим социалната посока на авторите по тяхното отношение към комедията. Аристократите по начало говорят за нея с погнуса, демократите — с възторг. Такива са Платон и Аристотел, Буало и Дидро. Шевирев пише за комедията кисело. Белински я нарича цвят на цивилизацията, плод на развитата общественост. Аверкиев се опита да докаже, че област на комедията са просташките действия на душевно вулгарни хора; Луначарски вярва, че комедията изкоренява простацината.

С демократизма на комедията несъмнено е свързано и още едно нейно забележително качество: съвременността. Историческите сюжети и характери ни поучават, разтърсват, въздигат. За нас трагичното е неувяхващо и в антична тога, и в средновековна броня, и в кадифето на Възраждането. Комичното почти винаги ни се представя в съвременно сако и куртка. Престилките и лопатите на гробарите изглеждат далеч по-съвременни от трикото и шпагата на Хамлет.



Историческата комедия се възприема най-вече като пародия на съвременността, като преобличане на съвременни комически герои в несъответстващи на тях исторически костюми. Жан-Пол Рихтер нарича това „фалшификация“. Силни пародийни мотиви съдържа и романът на Марк Твен „Един янки при двора на крал Артур“. Екранизацията на „Тримата мускетари“ от Макс Линдер, Дъглас Фербанкс и братя Риц носи явно пародиен характер. „Макс—д'Артанян“ и Дъглас „фалшифицираха“ психологията и маниерите на французина от деветстотин и десетте и на американеца от деветстотин и двадесетте години „при двора на крал Людовик“. Бъстър Китън разсмива с това, че действа еднакво и в каменния век, и в античността, и в съвременна Америка. Анахронизмът, несъответствието с определеното време и епоха е най-разпространеният похват в историческите комедии. Бъстър Китън се явява в античния Форум между квадриги със запрегнати кучета, с автомобилна запасна шина отзад, със слънчев часовник на гривната. Присипкин в последния акт на „Дървеница“ е комичен със своите съвременни маниери и неуместни в епохата на комунизма думички, също както Чаплин, който се фехтова с бастунчето си. Всички тези примери показват, че анахронизмите ни карат да се смеем над съвременността, а не над миналото, че преобличането или сблъскването с историческото минало оголва несъответствията на съвременното. И възможно ли е да се смеем над несъответствията, да речем, на античното или средновековното общество, изчезнало отдавна заедно със своите формации?

Защо се смеем над героите на Гогол и Салтиков-Щедрин? Не толкова затова, че виждаме в тях представители на изчезналата феодално-помещическа формация, колкото за туй, че много качества на тези персонажи живеят и до днес в съзнанието на хората като отживелици от миналото. Както е известно, общественото съзнание се променя по-бавно от производствените отношения. И комунистическото изкуство е призвано да ускорява този процес.

Четиридесетте години в развитието на съветската кинокомедия нямат равни на себе си в историята на човечеството по бързина на развитието, сила на общественото разтърсване, промени в производствените отношения и в човешката психология. В нашата епоха светът се променя така решително и съществено всяка година, всеки ден, че много съвременно до вчера днес изглежда далечно минало. Това се отразява и върху съдбата на изкуството.

ТОДОР АНДРЕЙКОВ

## Не само на Маргаритка и е скучно

Сценарият на Петър Незнакомов „Маргаритка, мама и аз“ третира темата за стабилността на семейството в нашето общество. Като се има предвид големият интерес, който кинозрителите основателно проявяват към тази тема, усилията на нашата кинематография да създава филми от тематичния кръг на „Маргаритка“ са напълно оправдани и положителни.

Друг е въпросът за идейно-художественото равнище при реализацията на една тема. В тази посока към сценария на „Маргаритка“ може да се отправи не едно възражение. Историята на Маргаритка, мама и татко е разказана от Незнакомов затворена сама в себе си, изолирана и откъсната от обществените отношения в нашата страна. В разказа присъствуват само външни белези на нашата съвременност, неутрални към взаимоотношенията между тримата герои. Разбира се, никой не иска обезателно изкуствената дидактична намеса на обществените фактори, но чертите на социалистическото ни време, новите обществени отношения трябва да се усещат определено в самите образи, да се отразяват в характерите на героите. Тази задача не е успешно решена от автора и историята на тримата герои добива универсалност, която снижава пълноценното идейно звучене, възможно в рамките на дадената тема.

Основният патос на автора е насочен срещу лекомисленото разбиване на семейството или по-точно (понеже в сценария не се разбива никакво семейство) срещу евентуалните опасности, които биха могли да възникнат в това отношение. Своят зов той отправя в името на децата, на тези чисти, нежни, мили, горещо любещи, очарователни, наивно лукави и прекрасни същества, които повече от всичко друго осмислят, изпълват със съдържание семейството. В съответствие с основната си задача Незнакомов с най-много грижа и внимание изгражда образа на малката Маргаритка и я поставя в центъра на повествованието. Така изградената композиция той разчупва с познатия, но много сполучливо приложен в случая приём на постоянната смяна на гледната точка, от която се води разказът — това са гледните точки на тримата основни герои. Този приём внася в разказа интимност, непосредственост и помага за точното поставяне на драматургическите акценти. В сценария обаче сблъсъците, възможни при така нахвърляния сюжет, драмите на действащите лица са останали само като една потенциална възможност. Взаимоотношенията между мама и режисьора от театъра, в който работи тя, не търпят никакво развитие. По същество статични са и отношенията между мама и татко. Сценарият представлява едно





*Сцена от филма „Маргаритка, мама и аз“*

описание на ежедневието, в което се разкрива лъчезарният, малко идеализиран образ на детето — заради него и само заради него не бива да бъде допуснат разрив на семейството.

Ето такава основа за бъдещия филм беше предоставил на режисьора П. Незнакомов — немного пълноценна, но интересна като стил, като художнически поглед и при последна сметка с редица привлекателни качества.

За съжаление Генчо Генчев е направил филм, който е тежко да се гледа. От екрана вее скука и сивота.

Не е много леко изведнъж точно да определим причините за несполуката на режисьора. Струва ни се, че ако се опитаме да ги обясним просто с творческа безпомощност или с професионално неумение, ще сбъркаме. Г. Генчев се занимава с кино не от вчера. В своята досегашна практика на режисьор на значителен брой документални филми той е показал и професионална сигурност, и въображение, и усет за жанр и стил.

Причините трябва да се търсят малко по-другаде. Генчев сам е останал студен към материала, не се е развълнувал от историята на „Маргаритка, мама и татко.“ А обяснението на тази студенина сигурно е в обстоятелството, че сценарият не е допаднал на режисьора, той не е успял да усети неговото своеобразие, стила на автора. Оттук идват ръка за ръка редица тежки професионални грешки.

Необяснимо е защо режисьорът се е отказал от авторския маниер на водене на разказа от три различни гледни точки. Това го е лишило от възможността за психологическо нюансиране и за акцентирание на събитията. Воденето на разказа от една странична и обективистична гледна точка е първата реална предпоставка за скуката

(тъй като в сценария липсват силен драматизъм и изявиени конфликти). Същевременно това обеднява разкриването на образите, те губят част от своето очарование, от своята индивидуалност. А в сценария характерите на героите се разкриваха и чрез смяната на гледните точки при воденето на разказа, т. е. чрез тяхното индивидуално отношение към събитията.

Трудно е да се каже от какви желания и стремежи се е ръководил режисьорът при работата си над филма. Може би просто от желанието добросъвестно и обстоятелствено да разкаже една история. Такъв стимул обаче не може да оправдае раждането на едно произведение на изкуството. Не може просто да се разказва история. С историята трябва да се каже нещо важно на хората. Струва ни се, че Генчев не е имал за цел да каже нещо с историята на Маргаритка. И това равнодушие на художника се е отразило жестоко в готовата творба.

Кинематографичният разказ се води вяло, еднообразно, без точни драматургически и режисьорски акценти, дори въобще без акценти. Оттук се получава впечатление за аморфност на композицията, оттук главно идват и скуката, и студенината. За режисьора като че няма различни по стойност епизоди, сцени, кадри. Важни и маловажни, значителни и незначителни, едри и дребни, възлови и преходни — всички събития са разказани еднакво подробно, обстоятелствено, фактологически. Епизоди като куклите свирят на пиано, посещението в ЦУМ, сглобяването на лодката, фиктивната тройка, разговорът с възрастната дама, подаването на телеграмата на село, са разказани със същата добросъвестност и с подробности, както и най-възловите епизоди в сюжета. При последна сметка обстоятелствеността прераства в неприятно разточителство. Маргаритка и татко в ЦУМ е един от епизодите, в които тази слабост на режисурата се чувства особено подчертано. Този епизод е слаб още по сценарий. Купуването на лодката е чисто формално фабулно оправдание на съществуването му. Целият епизод е написан заради ефектния виц: „Загубен е баща на име Иван Петров...“ И все пак в сценария имаше известна мярка, епизодът беше разгънат пестеливо и картината на ЦУМ беше пречупена през погледа на дълго боледувалото и току-що оздравяло дете, жадуващо да види нещо интересно, любопитно. Във филма този епизод е станал досадно разтеглен и в края на краищата — празен и безсмислен. По сценарий татко е спрял от познат — и толкова. Във филма чуваме целия монолог на познатия за „племенника, който е написал нещо детско“. С излишно разточителство са показани самият ЦУМ и суетата на посетителите. Въмъкната е дори нова сцена: Маргаритка и татко тревожно се търсят един друг и по едно време едва не се сблъскват.

В сценария различните епизоди имат различен емоционален градус, наситеност, съгъстеност, свой вътрешен ритъм. Във филма всичко е станало еднакво и затова сиво, скучно. Нито на едно място не можем да почувствуваме осезателна промяна на ритъма — между два епизода или в рамките на един епизод. Например първата разходка на Маргаритка и татко на поляните край село и екскурзията до язовира, както и нощният разговор между двамата



Сцена от филма  
„Маргаритка, мама  
и аз“



за мама трябваше да внесат немалко нови неща и емоционално, и критично. За съжаление тези епизоди са разказани също така сухо, безстрастно и обективистично, както и останалите.

Монотонността и скуката на филмовия разказ се дължат и на еднообразието в монтажа и разкадровката, които всъщност го оформят екранно. Голям брой епизоди са снети в почти еднакви по дължина и крупност — най-често средни и полу близки — планове, което до голяма степен създава усещането за безстрастието на филмовия разказ. Освен еднообразната разкадровка като сериозна причина за скуката трябва да отбележим и еднообразната динамика на кадрите. Когато кадърът не е напълно статичен, имаме просто придвижване в пространството на една или няколко фигури, съчетано с доста стереотипно редуване на неподвижни гледни точки, панорами и фартове.

Липсата на вълнение у постановчика на филма се е предало и на актьорския колектив. Имаме предвид главно изпълнителите на почти всички второстепенни и епизодични роли (с изключение на К. Баева и Б. Иванов, които създават две ярки и колоритни петна) и Иван Кондов. Талантливият и вече опитен като киноактьор Кондов тук играе вяло, уморено. Разбира се, той е най-малко виновен за това. Изпълнителката на мама — Соня Василева — е преди всичко голяма режисьорска несполука. Хубава жена, която обаче няма никакви качества на актриса. Нейната интерпретация се ограничава само в позиране на елементарни психологически състояния: мъка, гняз, радост, виновност. За да бъдем справедливи, трябва да кажем, изборът или по-скоро откриването на малката Албена Салабашева за ролята на Маргаритка е сполука не само за Генчев, но и за българското киноизкуство. Като най-цялостен творчески успех във филма ни се струва операторската работа на Тодор Стоянов — наситена с лирика и мекота, точно това, което би трябвало да се очаква, а го няма във филма като цяло.



## По нашите екрани

Три филма: „Любов през септември“, „Алба Регия“, „Портретът на един непознат“.

Три филма, които сякаш са близки, ако погледнем на „криминалната“ или „разузнавателската“ нишка, която минава през тях.

Към химика Ханс Шрам („Любов през септември“) се протягат шпионските пипала от Западна Германия...

През фронта при хирурга доктор Хайнал, неканена, идва съветска разузнавачка („Алба Регия“)...

В „Портретът на един непознат“ се размотава възелът около убийството на художничката Ирина Комша...

Три филма, които изглеждат близки, а всъщност са толкова различни по замисъл и майсторство... Да почнем с

### „ЛЮБОВ ПРЕЗ СЕПТЕМВРИ“

Каква е тази филмова история? Криминална или откровено любовна? Може би наполовина криминална, наполовина любовна — безвкусен филм-коктейл по западна рецепта?... Нито едното, нито другото. Това е една проста жиз-

нена история, където хубавото и лошото съвсем делнично се преплитат и противодействуват, за да достигнат до онова определящо и водещо начало в живота на хората от социалистическия свят — до вярата в човека, до новите морални качества на този човек!

Случва се така, че в първата любовна нощ на Франка и Ханс започва бедата — опитът да се заплете младият талантлив химик в шпионските мрежи на врага. Всъщност точно затова, че именно тази нощ е най-тежката за Ханс, Франка остава при него и без капчица преструвка и фалш му дава цялата си любов. Франка се бори със себе си и с любовта си дълги месеци; тя знае, че е нечестно да обича скритом годеника на сестра си, но в тази топла, буреносна септемврийска нощ любовта идва неизбежна като съдба, любовта е жизнено нужна, тя ще им помогне да живеят по-нататък, без нея те не могат повече... Както виждаме, и в любовния конфликт има дълбока жизненост. Той не е стъкмен от автора на сценария Херберт Ото, а изниква от стълкновението на две човешки съдби, от ожесточения сблъсък на два свята.



„Любов през септември“



И наистина излиза така, че именно тази нощ любовта е била по-нужна от въздуха; точно в тази нощ любовта трябва да победи или да загине. Това се отнася както за любовта между Франка и Ханс, така и за любовта на нашето общество към хората. Тази майсторски разкрита дуплановост е главната скрита пружина на филма, тя му дава нужната значимост и го спасява от самоцелно показване на една любовна нощ.

„Любов през септември“ е станал хубав филм, защото в него съвременността не е илюстративен втори план, а конкретен опит за проникване в същността на нашето време чрез любовта на двамата млади герои. Това проникване в големите въпроси на съвременността е задача номер едно на цялата социалистическа кинодраматургия и тук сценаристът Херберт Ото се е справил с успех. Развитието на неговото действие с целенасочено, единно, без паразитни израстъци на сюжетната линия, а жизнената правда е главната движеща сила. В сценария нарочно са премълчани предварителните перипетии по зараждането и развитието на любовта между Франка и Ханс. Това концентрира и съгласява действието, но все пак тази предварителна част има нужда от повече разкритие, още повече, че тук става дума за съперничество между две сестри. И все пак любовта много често почва, без да се съобразява с писаните и неписаните закони... Самата Франка казва, че любовта почва тогава, когато престанеш да се питаш дали го обичаш.

Голямото професионално и художествено майсторство на режисьора Курт Мециг е решило в най-голяма степен успеха на този филм. На талантливото режисьорско умение се дължат дълбочината на проникването в жизнения факт, в душите на героите, проявите на тънък вкус, простота и съдържаност. Благодарение на това криминалната линия е дадена без загадки, без игра по нервите. Затова откровените любовни сцени не се възприемат като пикантна гарнитура или пошли порнографски намеци, а като любовна красота, като откровение на бъдещото щастие на Франка.

Има нещо много интересно и ново в избора на двамата млади актьори, два съвсем непретенциозни по външност образа: Ханс — пълничък, закръгленичък, очилат, а Франка — черничка, чипоноса девойка-жена. Ханс в изпълнение на артиста Улрих Тайн отнач-

ало е експанзивен, решителен, сякаш той води действието на филма; но още тогава зрителят започва постепенно да чувства, че Франка съвсем не е едно объркано и безпомощно дете, зад нейната гореща любов личи ум и решителност. И наистина в решаващия час изведнъж Ханс почва да се смаява от страх и безсилие, от паникьорство. В душата си той е честен; той познава онези, които искат да го направят шпионин, и ги презира, но той се бои и от хората в своята страна, защото не ги познава!

Оттук нататък Франка е, която държи юздите в това бурно денонощие. Обаче с какво обаяние, с каква искреност и красота става този преход, това превръщане от девойче-дете в достойна жена-другарка! Сега тя наистина е толкова различна от сестра си, сега разбираме, че точно такава, решителна и смела, тя е била нужна на Ханс. В тази щастлива нощ тя вижда своя любим в неприятна светлина — той се мят в панически страх и обърканост, безсилен да надвие предразсъдъците и недоверитето към народната власт. Но Франка не отвърща лице от него, макар да разбира в този момент, че той не е герой. И точно тук най-силно грейва нейната любов.

Това, което върши Франка, не е пределство, това е вяра в живота, който е откърмил нея и цялото следвоенно поколение на демократична Германия. Това е вяра в чистотата на любовта, в нейната сила, в новия начин за разрешаване на нравствените проблеми. Нов начин, резултат на нови човешки отношения! За разгръщането на тази тема спомага много и образът на офицера от Държавна сигурност, изигран точно, искрено и честно, без изкуствено прилепване към него на „добри черти“, защото добрите качества са главното в характера на този човек. Хубави неща могат да се кажат и за Анекатрин Бюргер, особено в големия разговор между двете сестри.

И все пак над всички артисти решително взема връх талантът на Дорис Абесер. В ролята на Франка тя е едно радващо откритие, което сигурно ще има голямо бъдеще в киното. Богата артистична изразност, чистота, искреност, ум, дълбочина на чувствата, това са качества, разкрити интересно и живо. Затова нейната Франка става едно ново дете на нова Германия, за което новият духовен и социален строй е станал вече бит. За такива като Франка органически е невъзможно да



приемат онова, което им предлагат представителите от западната половина на тяхното разделено отечество. Защото те са врагове на младостта и любовта, врагове на Ханс и бащата на момичетата, врагове на демократичната родина...

Всичко казано би могло да бъде само хубави думи в една кратка рецензия, но за наша радост във филма това са художествени факти, които без натрапчивост и затова с още по-голяма художествена убедителност ни внушават режисьор, сценарист, артисти. Заслужен дял в този успех имат и операторът Йоахим Хазлер, и композиторът Хелмут Нир.

Нека всички любовни филми бъдат толкова честни и с толкова мисли, нека разкриват красотата на хубавата любов! Нека има любовни филми, които да се раждат от най-острите и най-значителните въпроси на съвременността!

### „АЛБА РЕГИЯ“

„Алба Регия“... „Алба Регия“... повтаря тихо на себе си един рано останал човек. „Алба Регия“ звучи като наименование на цвете, а всъщност...

В годините на войната малкият унгарски провинциален градец е под обстрела на фронтовите оръдия. Градчето минава от ръце в ръце и между тези страшни приливи и отливи на войната се разиграва драмата на хирурга

доктор Хайнал, който еднакво коректно служи и на немците, и на русите. И ето че илюзорната „неутрална“ позиция на интелигента търпи крах. Той приема в дома си една жена без име, която носи в куфара си радиопредавателя и има условно повикване: „Алба Регия“...

Всред грохота на войната и всред постоянна смъртна опасност се ражда една любов, хирургът и разузнавачката намират своето кратко щастие. Както виждаме, и тук любовта свива гнездо в съдбоносен час. В това няма нищо чудно, нищо необяснимо, но точно тук не достигат силите на драматургията в този филм. Остава неразкрито в името на какво тази мъчлива героиня върви така спокойно по ръба на смъртта, остава до голяма степен недоизяснена нейната човешка съдба до срещата с доктор Хайнал. Разузнавачката не може да разказва автобиографията си, но изкуството има огромен арсенал от художествени средства, които могат да говорят вместо нея.

Понятни са страховете на сценариста Георги Палаши и на режисьора Михайл Семеш да не изпаднат в шаблон и плакатност. Те са предпочели да разплитат психологичното кълбо на личните отношения и любовта, без да успеят да вплетат в тънките му нишки големите въпроси на войната. Може да се отговори, че тук се разглежда един



„Алба Регия“



малък, частен въпрос от войната. Но как ще разберем докрай малкия въпрос, като отбягваме големия? А създателите на филма, волю или неволю, са открили в историята на двамата частни герои от главното, задоволени са се с подробностите на войната, а не с нейната същност.

И в такъв случай вече не могат да помогнат нито отличните актьори, като Татяна Самойлова и Миклош Габор, нито редицата режисьорски успехи на Михай Семеш.

Рисувано е с меки тонове и полутонове, скрита е добре плакатната агитация, но дълбоко скрит е останал и главният въпрос — в името на какво тръгнаха срещу фашизма даже крехките девойчета като „Алба Регия“... За войната може да се разказва лирично, но когато на бойната тръба се тури сурдинка, маршът може да прозвучи като романс. А войната е боен марш, в който, разбира се, могат да прозвучат и нотки от романси...

Има една сцена, в която войната е дадена образно и реално. Това е танцът на съветската разузнавачка с немските офицери, когато тя минава от ръка на ръка по кръга. Тя се върти във вихъра с тези, които са отнели и потъпкали щастieto ѝ, тези, които вземат сувенири от собственоръчно разстреляните съветски хора. Тази сцена е решена режисьорски и операторски великолепно, по сила тя се превръща в символ. Всеки немец е типичен представител на своята прослойка, а в шемета на този многолик калейдоскоп лицата се сливат в отвратителното, в възрското лице на хитлеровата военна машина. Сцената залсужава горещи адмирации, макар че и тя не може да ни доведе до философско и художествено задълбочено решение на военната тема именно в този стил, в който са решили да работят създателите на филма „Алба Регия“.

И въпреки всичко любовта на съветската девойка тласва живота на доктор Хайнал по нов път, той успява навреме да скочи от колата на фашистите и всред взривовите на снарядите да тръгне към своето градче, там, дето го зоват позивните сигнали на „Алба Регия“...

„Алба Регия“ я няма. Девойката с красивите замислени очи е загинала. Цветето на любовта не можа да цъфне, защото „Алба Регия“ не беше поетично название на някакво нежно цвете, а суров повик за борба срещу враговете на мирните трудови хора.

Доктор Хайнал сигурно е разбрал това.

## „ПОРТРЕТЪТ НА ЕДИН НЕПОЗНАТ“

И така „криминално-разузнаваческата“ нишка, с която свързахме в началото трите филма, ни доведе най-после до „истински“ криминалният румънски филм „Портретът на един непознат“, създаден по сценарий на Йон Хобан, Г. Турку, под режисурата на Андрей Кълърашу и Г. Турку, сниман от Лупу Гутман.

Зрителите с удоволствие гледат такива филми от „чистия“ детективски жанр. Роден на запад, в литературата, киното, театъра и телевизията този жанр се е утвърдил отдавна, добил е своя рутина, завоювал е успехи. Но заедно с това се е родила и страшната „детективска схема“ с всичките ѝ фокуси и загадки.

Ние, в социалистическия свят, също имаме голямо поле за работа в това направление, но „Портретът на един непознат“ не носи нищо ново, нищо свое.

Без да отричаме умението на авторите да водят сюжета, да създават интерес, да използват някои традиционни ситуации, в този филм ние не виждаме наши проблеми, наш живот, наши герои. Проблеми няма. Съвременният живот е далечен бледен фон. Хората са без облик, без характерна чертица от времето. Само униформата отличава сухия капитан Кодрец (артиста Лазар Врание) от хилядите негови събратя от екраните по света.

Без допир с живота съвременност не може да се роди нещо ново и свежо в изкуството. А в случая се залага само на откриването на убиеца и на традиционните гонитби със стрелби и самбо.

Независимо от спецификата на жанра — или има произведение на изкуството, или няма произведение на изкуството. Най-добрите творби на Едгар По, Конан Доил, Жорж Сименон доказват, че това са произведения на майстори, които умеят да създават образи, да не изпускат органичната връзка с времето, в което се развива действието.

А за нашите социалистически приключенчески и разузнавателни филми и книги това е неотменим закон! Те трябва да се раждат от нашата социалистическа действителност, да третират нашите проблеми, да дават наши завършени художествени образи! Нещо повече, ние сме длъжни да развиваме

на нов, по-висок етап и специфичните особености на този жанр, а това е въпрос на голям творчески труд и майсторство! Само тогава ще се освободим от подражателството на западната детективска схема и нашият жанр ще придобие свое лице!

В „Портретът на един непознат“ има нотка, която придава нов оттенък на сюжета, но за жалост тя само се споменава от капитан Кодрец, без да я видим развита в действието, без да стане водеща. Това е желанието на капитана да води следствието не само по очевидните следи, а чрез вникване в душите и в психологията на свидетелите и на заподозрените да възстанови характера на убитата художничка Ирина Комша (артистката Констанца Комъново). Това „душевно разпознаване“ наистина може да помогне да се разкрие дали има случай на убийство или на самоубийство. Това наистина е нов, наш начин за водене на следствието, в който на първо място стои любовта и уважението към човека, а не детективската мнителност, че всеки срещнат е потенциален престъпник. Но в случая, макар и правилно загатнат, този метод на капитан Кодрец не може да възстанови образите не по вина на разпознавачите, а поради слабата кинодраматургия...

### „ОБИЧАМ ТЕ, ЖИВОТ“

Един филм, направен ведро, с хубаво чувство и остър замисъл. Главното е борбата с чудовищните предразсъдъци на религиозните сектанти, жертва на които е младата работничка Груня (артистка И. Бунина).

Напиан е живият, бърз пулс на съвременния живот. Дадени са образи на най-новото съветско поколение, в което се появяват много интересни, макар и противоречиви понякога черти. А зад тези млади, безпкойни хора, като Тимофей (артист Г. Вернов), като Же-

ня (А. Кожевников), зад тях стои старото поколение изпитани бойци на революцията, строители на Комсомолск на Амур. Бащи и деца вървят дружно към новото. Пътищата са разни, но целта е една — комунизмът, формирането на новия комунистически човек.

Във филма има известна сюжетна разтегнатост. Остротата на главната тема около спасяването на Груня на места се притъпява, защото се върви по друга, паралелна сюжетна линия, чинията на Тимофей и Лена. При това тези линии почти не се пресичат драматургически, особено във втората половина на филма. Има и известна преднамереност в желанието на оператора В. Бурикин да покаже „непреднамерено“ действителността, но това са отделни грешки, които не намаляват интереса на зрителя, нито възпитателната стойност на филма.

„Обичам те, живот“ се гледа с интерес и поради лекия хумор, роден от свежестта на младите артисти. С истинско режисьорско майсторство е решена сцената, в която Груня за пръв път отива на кино — там ние наистина виждаме прозрението на заблуденото момиче! Виждаме и яркото дарование на артистката Бунина. Тя е много силна в своята фанатичност, но не ѝ достига драматургичен материал в процеса на постепенния прелом.

Сценаристът М. Берестински и режисьорът М. Ершов са създали филм, който достига до сърцата на зрителите, помага им и вдъхва вяра в човека — човека, който прекрачва прага на комунистическото бъдеще.

Филмът ни кара да вярваме, че малкият Егорка също така ще подаде ръка на изпадналите в беда, както Тимофей взе неговата ръчишка в своята и го изведе от бърлогата на мракобесието, поведе го в бързеите на живота.

Бурян Енчев



## БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ В ДЪРЖАВНИЯ ФИЛМОВ ФОНД НА СЪВЕТСКИЯ СЪЮЗ

В Държавния филмов фонд на Съветския съюз, най-големият киноархив на света, е събрана обширна колекция от филми на много народи и страни. Милиони метри филмова лента... Стотици хиляди известни и неизвестни филмови заглавия... С особен интерес научните сътрудници от киноархива и неговите многочислени гости, съветските киноведи, изучават изкуството на приятелските кинематографии от страните с народна демокрация.

В Държавния филмов фонд на Съветския съюз грижливо се съхраняват около 70 български филма. Тези кинокартини принадлежат към най-различни жанрове и видове в киното. Всред тях има художествени, документални и научно-популярни. Същото така има и няколко български мултипликационни филма. С популярност всред съветските зрители се е ползвал на времето филмът на режисьора Борозанов „Калин Орелът“, поставен преди 12 години. Отдавна са преминали по екраните, но не са забравени и до днес филмите на Дако Даковски „Под игото“, на Борислав Шаралиев „Песен за човека“, на Захари Жандов „Земя“. Наскоро се състоя среща между съветските зрители и героите от филма на режисьора Христо Писков „Бедната улица“.

Ако тези и много други кинокартини от колекцията на Държавния филмов фонд на Съветския съюз биха се гледали една след друга, на екрана би възникнала внушителна художествена кинолетопис на живота в България, на миналото и настоящето ѝ. Същевременно би възникнала и историята на българското кино.

Голям интерес за филмовите историци представлява един от първите български звукови филми — „Песента на Балкана“, създаден през 1934 г. Тази картина на режисьора П. Стойчев стои начело на колекцията на българските филми в съветския киноархив.

Филмът безспорно е интересен, въпреки че отделните му части са неравностойни в художествено отношение. Прологът на филма, напомнящ кадри от документален филм, не е лишен от своеобразно очарование и поезия. Режисьорът П. Стойчев и операторът Йосиф Новак вдъхновено възпяват красотата на българската природа. Кадри с живописни предпланини се сменят с широка панорама на цветущи ливади и поля. Под звуците на старинни български песни хората прибират реколтата. Девойки и младежи в национални костюми играят хоро на селски площад. Добре е показан във филма и делничният живот на столичния град... Уличното оживление, старомодните трамваи, клаксоните, шумът на тълпата... По своя стил тези епизоди напомнят „поетическия документализъм“ на Йорис Ивенс.

А когато пък действието се пренася в буржоазния салон, на

екрана започва да се разгръща един от традиционните сюжети за талантливия младеж-овчар, който по волята на случая става известен музикант. Градският живот постепенно увелича младежа в пенливия водовъртеж. Веднаж в бълнуване той чува гласа на майката-селянка и в края на краищата се завръща в село. Историята на музиканта изглежда твърде банална, за което немалко помагат многобройните епизоди в бара и включените във филма естрадни номера. Лъчезарният слънчев изгрев във финала на филма за последен път убеждава колко много природните снимки превъзхождат игралните епизоди, понякога сантиментални, понякога прекалено мелодраматични.

Идейните и художествените недостатъци на този стар филм особено отчетливо показват какъв голям и значителен път е изминала българската кинематография в следвоенните години. Българското кино се е развивало под влиянието на най-добрите традиции на световното киноизкуство. За творческата солидарност на майсторите от кинематографиите на социалистическите страни убедително говорят съвместните постановки. В нашия филмов фонд почетно място заемат българо-немският филм „Звезди“ и разбира се, българо-съветските постановки „Урок на историята“ и „Героите на Шипка“.

От година на година крепне сътрудничеството на творческите работници, разширяват се връзките между киноархивите на братските страни. Преминалият неотдавна в София Месец на съветските класически филми, организиран от киноархивите на България и Съветския съюз, се ползуваше с успех всред зрителите и предизвика жив отзвук в пресата. Тази добра традиция ще намери своето продължение. През идващата година се предвижда провеждането в София на месец на съветски документални филми. Същевременно Държавният филмов фонд на Съветския съюз занапред широко ще популяризира киноизкуството на Народна република България.

**О. Якубович**

*зам. директор по научната част на Държавния филмов фонд на Съветския съюз.*

## СЕЛСКОСТОПАНСКИТЕ ФИЛМИ СЕ ПОСРЕЩАТ С ИНТЕРЕС

През първите две четиримесечия на 1961 г. по екраните на близо 80 стационарни и подвижни кина в Бургаски окръг са проектирани пред 42 116 зрители 327 филмови сборки, които разказват за успехите на селскостопанската наука и на челната практика. Наред с най-новите прегледи от съветската поредица „Селскостопански новини“ тружениците от селата Каблешково, Гълъбец, Равнец,



Българово, Камено, Сонгуларе, Лозарево, Екзарх Антимово, Крушево и др. с жив интерес посрещат такива филми, като „Механизирано отглеждане на зърнените култури“, „Механизирано отглеждане и прибиране на царевицата“, „Отглеждане на памука при неполивни и поливни условия“, „Механизация в зеленчукопроизводството“, „Свободно отглеждане на млад рогат добитък“, „Прочутата свинарка Люцкова“, „Грижи за малките пилета“, „Подобряване на ливадите и пасищата“ и много други.

С голяма част от тези и други филми успешно бяха онагледени през зимата и през пролетта занятията в агротехническите и зоотехническите кръжоци и курсове. Тяхното използване не прекъсна и през периода април-август. Тогава те се прожектираха на различни съвещания и срещи за обмяна на положителния опит, на консултативни и читателски конференции, събори, при занимания в школи, семинари, както и заедно с художествени и игрални филми. Особено често се организират прожекции в селата на районните клонове на ОП „Кинефикация“ в Айтос, Поляновград и Бургас, където селскостопанските филмови сбирки се показват твърде често самостоятелно в нарочни прожекции за кооператорите и механизаторите. Добра дейност в това отношение развиват подвижното кино в Минералните бани с район селата Житарово и Банево, стационарното кино в Грудово с отговорник Велико Иванов, подвижното кино в с. Караново и др., които с готовност съдействуват в тая насока на окръжния народен съвет и на окръжното управление на „Кинефикация“. Редовно председателите на общинските народни съвети и председателите на кооперативните стопанства в Българово, Дъското, Грудово, Лозарево, Подвис, Сонгуларе и др. вземат инициатива да организират добре посетени кинопрожекции с научно-популярни филми на селскостопанска тематика, за да се използва киното за повишаване знанията и културата на трудещите се селяни. В редица села са уредени дейни кинолектории, посветени на селскостопанските въпроси, в които участвуват агрономи, зоотехници и ветеринарни лекари. В Лозарево, Сонгуларе, Равнец и др. преди представянето на селскостопанските късометражни филми специалисти изнасят подходящи беседи. Отдел „Селско стопанство“ при окръжния народен съвет е предоставил около 30 000 лв за най-успешно и масово прожектиране на особено ценни и необходими филмови сбирки.

Неоценима е ползата, която кооператорите и механизаторите в окръга имат от прожектирането на научно-популярни и учебно-инструктивни филми на теми от областта на растениевъдството и животновъдството. Така например филмът „Механизирано прибиране на зърнените култури“ помогна много това лято на кооператорите от Извор, Екзарх Антимово, Караново, Пирне, Камено и др. да обзаведат много добре площи за почистване и обработка на зърнените храни; филмите „Механизирано отглеждане и прибиране на царевицата“ и „Зелените квадрати“ помогнаха на механизаторите от комплексните бригади и звена в районите на МТС в Екзарх Антимово, Бургас, Айтос и Каблешково да подобрят чувствително своята работа; филмът „Механизация в зеленчукопроизводството“ — на кооператорите и механизаторите от Камено, Пирне, Житарово и др.,

които станаха първенци в производството на повече и по-евтини зеленчуци, предимно ранни за износ, и т. н.

В използването на селскостопанските филми обаче се допускат все още и немалко слабости. Има ръководители на общински народни съвети и на кооперативни стопанства, като в Зидарово, Бата, Черноморец и др., които подценяват редовното организиране на прожекции на такива филми, а се случва и направо да ги отказват под предлог, че „нямало достатъчно желаещи да ги посетят“, че „филмите били стари и познати на хората“ и др. Недостатъчен е и контролът на окръжните селскостопански ръководители и специалисти и на ръководителите на окръжното управление „Кинефикация“ подвижните кина да посещават редовно по-малките села и особено села с по-изостанало в културно и в стопанско отношение турско и циганско население. Можеше също да бъдат прожектирани повече селскостопански филми през летния сезон, особено през юли и август. Филмовата база на ДП „Разпространение на филми“ в Стара Загора, макар че има най-тесна връзка между нея и отговорните хора от окръга, не е много експедитивна в доставянето на обявяваните във в. „Кооперативно село“ и в други вестници и списания най-нови филми за селското стопанство. Нерядко тази база се задоволява да изпраща сравнително стари и дълго играни, а понякога и повредени филмови ленти, които се късат. Прожектирането на такива филми не само не постига целта си, но се посреща от кооператорите и специалистите с неодобрение. През май 1961 г. например в Бургас на едно съвещание, организирано от окръжния народен съвет, беше прожектиран изпратеният от базата филм за отглеждане на птици, сниман през 1953 година.

Сега окръжният народен съвет и окръжното управление „Кинефикация“ вземат допълнителни мерки за подобряване на организацията при прожектирането на най-новите селскостопански късометражни филми. Основната задача е с използването на тия филми още по-пълно да се онагледят и подпомогне обучението на селските труженици, особено в школите за изучаване на челния опит, в кинолекториите и в другите най-разнообразни форми на селскостопанската просвета и пропаганда.

Михаил Велчев



## Хемингвей на екрана

Всред многобройните си вести телеграфните агенции предадоха и една, която накара милиони човешки сърца от всички краища на света да потръпнат: „Сутринта на 2 юли в своя дом в Сан Вели, щата Айдахо, в резултат на нещастен случай по време на почистване оръжието си е загинал известният американски писател Ърнест Хемингвей.“

Хемингвей е мъртъв. Талантливият, смелият, честният човек, който оставя епоха в американската литература, който оказва голямо влияние в цялата световна литература, писателят, влюбен в живота, в хората, в природата, който умееше така силно да обича и да ненавижда, както малцина на света, загина.

Ърнест Хемингвей е роден на 21 юли 1898 г. в Ока парк, щата Илинойс. Журналистическата си кариера започва в Къанзас сити, но твърде скоро тя е прекъсната от избухналата Първа световна война. Хемингвей се бие на италианския фронт, където е удостоен с медал за храброст. Наблюденията му от този период са му послужили за написване на един от най-хубавите му романи — „Сбогом на оръжията“, 1929 г., по-късно драматизиран от Л. Сталинс за „Няшънъл театър“ в Ню Йорк и на два пъти екранизиран. Следват романите му „Смърт подир обед“, „Победителите не получават нищо“, „Зелените хълмове на Африка“, „Снеговете на Килиманджаро“, с които той постепенно се утвърждава като един от най-забележителните писатели на нашето време.

В различните етапи от своята творческа дейност Хемингвей е под влияние на буржоазния индивидуализъм и модернизъм. Но като творец той винаги се е отличавал с честната си мисъл и с неподкупната си съвест. И затова, когато истината и лъжата се изправят една срещу друга на многострадалната испанска земя, той решително застава на страната на републиканците. Тук участва в сраженията, обзавежда със собствени средства санитарна автоколона, буди световната съвест за защита на испанския народ против настъпващия фашизъм. През време на Втората световна война той отново е на своя пост и като военен кореспондент обикаля всички фронтове. След войната Хемингвей написа своето забележително произведение „Старецът и морето“. До последните си дни той живее в героична Куба, ненавиждайки комфорта и богатата на капиталистическата цивилизация.

Интересно е да се отбележи, че в много от своите произведения стилът на Хемингвей е удивително близък до езика на киното. Пределен лаконизъм, пестелив диалог, нарочна недоговореност на текста, дълбок подтекст, едно чисто телеграфно, почти монтажно редуване

на картините и др. близки на киното средства са характерни за неговото творчество. Сам той обаче никога не е проявявал интерес към писане за киното.

Първият известен филм, който е снет по произведение на Хемингуей, е „Сбогом на оръжията“, 1933 г., на режисьора Франк Борзеж. Главната роля на поручик Фредерик изпълнява Гари Купер, а образът на Катерина създава актрисата Хелен Хайс. Филмът е сравнително слабо произведение, което не е оставило големи следи след себе си въпреки славата на литературния си първоизточник.

Четири години по-късно, по време на Испанската гражданска война, Хемингуей за пръв и единствен път приема да работи по един сценарий. Групата „Съвременни историци“, която включва мнозина видни интелектуалци в Америка, като Джон Дос Пасос, Ърнест Хемингуей, Арчибалд Мак Лейн, Лилиан Хелман и др., образува фонд за събиране на средства, с които известният холандски режисьор Йорис Ивънс и Ърнест Хемингуей снимат филм за Испанската гражданска война. Това е времето, когато Хемингуей съзнателно определя своето политическо отношение и непоколебимо застава срещу надигащата се фашизъм.

Заедно с режисьора Ивънс и оператора Джон Ферно Хемингуей е на първите линии на републиканския фронт. В резултат те снимат много материал, по който се прави документалният филм „Испанска земя“. Във филма са противопоставени сцени от труда и сцени от войната, с което е засилена идеята, че испанският народ героично отбранява ценностите на живота. Филмът се открива с епизоди, които показват мирния труд по нивите и копането на напоителни канали за зажаднените поля. Но ненадейно идва войната. Централната част на филма, която е снета около боевете за Мадрид, предава няколко вълнуващи епизода от героичната борба на испанските патриоти и страданията на мирното население. Филмът завършва със сцени от битката за Бриега, която е решителна за продоволствието на Мадрид. Финалът е жизнеутвърждаващ апел към свободен живот, към градивен труд и светла надежда. Докато испанските патриоти и интернационалните бригади отстояват линията на фронта, селяните обработват своите земи, водата потича по новите канали и напоява плодородните поля.

Очевидно е, че в този документален разказ, при който за пръв път се сблъсква с киното, Хемингуей няма възможност всецяло да прояви своя индивидуален стил. Във филма се чувства контрастът между някои епизоди, които са организирани, и онези, които са заснети чисто репортажно. Въпреки това обаче в общата композиция на материала и особено в лиричния финал се чувства топлото човешко отношение към мирния труд на хората, което е характерно за творчеството на самия Хемингуей. Филмът се смята за едно от значителните постижения на световното документално кино и прави чест на своите създатели. От неговото прожектиране по света биват събирани средства в помощ на испанския народ.

В своя роман „За кого удря часът“ Хемингуей със средствата на художествената литература пресъздава редица от идеите на своя документален сценарий. И в романа, както и във филма „Испанска



земя“, мостът на Брига е важният опорен пункт, с чието разрушаване ще се прекъсне пътят за снабдяване на противника. В изпълнението на тази задача ще се прояви американският доброволец Роберт Журдан. Хемингуей вълнуващо е описал солидарността между американеца и испанските патриоти. Написан в навечерието на Втората световна война, романът има огромен успех по целия свят.

Още веднъж американското кино бърза да се сдобие с права за екранизиране на новата книга на Хемингуей. И още веднъж върху екрана се появява един повърхностен филм, в който има любов, слава, сражения, но няма Хемингуей. Добрата актьорска игра на Гари Купер (Роберт Журдан) и Ингрид Бергман не са в състояние да спасят филма. Загиването на Журдан е предадено от режисьора Сам Уд като една сладниково-романтична история на един цивилизован човек, който се жертва за туземците, подобно на шаблонните ковбойски истории.

Холивуд никога не е бил благосклонен към идеите на Хемингуей и всякога е гледал да го отблъсква, но той не е могъл да го пренебрегва заради голямата му популярност и влияние всред читателите. Затова почти всякога историята на екранизациите на произведения на Хемингуей е една и съща. Откупват се правата върху сюжета и след това започва изхвърлянето, дописването, изопачаването. Такава е съдбата и на другата известна творба на Хемингуей „Да имаш и да нямаш“. Сценаристът Уилям Фолкнер и режисьорът Хоуард Хоукс се заемат да полират и изгладят сюжета до такава степен, че от романа изчезват най-хубавите страници на писателя. За ролята на Хари Морган е ангажиран актьорът Хъмфри Богарт, който по своя натурил се смята като най-близък до творчеството на Хемингуей, но от образа на Морган е изчезнала онази дълбока човечност, която го прави симпатичен дори и при неговите контрабандни афери. Независимо от тези слабости филмът имал голям успех благодарение на авторитета на Хемингуей.

Ползвайки се от вече откупените права върху сюжета, фирмата Уорнър Брос само шест години по-късно, в 1950 г., пуска нова версия на „Да имаш и да нямаш“ със заглавие „Решаващият момент“. Този път авторите на филма сценаристът Роналд Мак Дугал и режисьорът Мичел Къртиц сериозно са се стремели да запазят образите и характерите на романа, за което Хемингуей изрично е настоявал. Особено сполучлив е образът на Хари Морган, пресъздаден от актьора Джон Гярфилд. Гярфилд е актьор, чийто натурил е много близък до образите от произведенията на Хемингуей: твърд, със силна воля, който обича живота, но не се бои от смъртта. Малко преди този образ в същата 1950 г. Джон Гярфилд е пресъздал и още един от образите на Хемингуей във филма „Под моята кожа“ на режисьора Жан Негюлеско. Филмът е екранизация на известния разказ на Хемингуей „Моят старец“. Критиката отбеляза, че двата последни образа са връхната точка в творчеството на актьора, който е ученик на Рихард Болеславски и Мария Успенска и един от най-ревностните последователи на метода на Станиславски в Холивуд. Тези два образа бяха и лебедовата песен на Гярфилд, който почина през 1953 г. в разцвета на творческите си сили.





*Френската филмова актриса Мартин Карол  
на гости у Хемингуей*

За пълнота на нашето изложение трябва да отбележим и още няколко случая на екранизации, които са правени в Холивуд по произведения на Хемингуей. Така например в 1945 г. режисьорът Роберт Сюдмак снима за фирмата „Универсал“ филма „Убийци“ по едноименния разказ на Хемингуей. Режисьорът се е опитал да се придържа към разказа и там, където е направил това, наистина е успял да създаде атмосферата на Хемингуей, както например в епизода с бара, в който назрява убийството на Шведа. Епизодът е наситен с вътрешна динамичност и търсено напрежение, в което стегнатият диалог на Хемингуей играе значителна роля. Слабост на филма е обаче, че извън материала от разказа има прибавени много излишни изстрели с pistolет, прекалено много се съсредоточава вниманието около привлекателната фигура на актрисата Ава Гарднер и пр. Въпреки добрата игра на актьора Бърт Ланкастер филмът като цяло не се различава много от типа на серията „черни филми“, които са на мода в Холивуд по това време.

Онова, което е за отбелязване във връзка с този филм, е голямото впечатление, което прави на критиката и сценаристите живият диалог на Хемингуей, особено в сцената с бара. И макар че Хемингуей винаги е бил чужденец за Холивуд, неговото влияние върху сценаристите започва осезателно да се чувства. В Холивуд има мнозина сценаристи, които добре познават идеите и стила на Хемингуей и когато имат по-голяма свобода от продуцентите, могат да създават вълнуващи реалистични сценарии. Могат да се посочат редица фил-



ми, в които съвсем отчетливо се чувства влиянието на Хемингвей както в развитието на образите, така и в диалога. За съжаление всред потока от посредственост, който се излива от Холивуд, такива проблясъци са съвсем незначително явление.

Режисьорът Золтан Корда в 1947 г. прави също един опит за екранизация на Хемингвей във филма „Аферата Макомбър“ по разказа „Краткият щастлив живот на Франсиз Макомбър“. Режисьорът обаче се е увлякъл и филмът се е превърнал в една любовна авантюра за джунглите, бедна психологически и откъсната от основната идея на писателя. От друга страна, изборът на актьора Роберт Пристън не е бил подходящ за образа на Франсиз Макомбър, образ, класически в творчеството на Хемингвей. Съвсем справедливо критиката отбелязва във връзка с този филм: „Има съкровища, към които е по-добре да не се приближаваме.“

Друг един известен „пират на творчеството на Хемингвей“ всред холивудските среди е режисьорът Хенри Кинг. През 1952 г. той се заема с екранизацията на „Снеговете на Килиманджаро“. Филмът е ярък опит да се фалшифицира произведението на писателя и пример на изключително лош вкус. Оригиналният разказ на Хемингвей се е стопил във филма, главният герой е загубил всичката си свежест и се е превърнал в най-обикновен търсач на жени, по-близък до психологията на собствениците на барове, отколкото до творчеството на писателя. Не по-добре е екранизацията, която Хенри Кинг прави на романа „Слънцето също изгрява“ през 1957 година.

През 1955 г. режисьорът Джонс Стържес снима филма „Старецът и морето“, който справедливо се отчита от критиката като най-добра екранизация на произведение на Хемингвей досега. Както е известно, това произведение на Хемингвей предизвика най-различни тълкувания между западните критици, които търсеха да видят в стареца и в рибата изразители на някакви символи и пр. Създателите на филма „Старецът и морето“ сценаристът Питър Виртъл и режисьорът Джон Стържес решително са се отказали от всякаква символика както в тълкуването на повестта, така и във външно-образното решение на филма. Не липсваха и такива, които ги обвиниха в илюстративност, в много голяма близост до литературния първоизточник. Въпреки че често пъти това се смята за недостатък на екранизациите, в дадения случай близостта до повестта и стремежът към пределна точност в предаването на стила на автора като че ли са били единствено възможният път за превеждане на езика на киното „Старецът и морето“. Във вярното предаване на конкретността, естествеността и простотата на авторовото повествование създателите на филма са намерили точния път към изразяване на големите мисли на Хемингвей. Но най-дълбоко, най-далече от всички създатели на филма е отишъл актьорът Спенсер Траси. В трактовката на образа на стареца Спенсер Траси е взел за основа думите на самия Хемингвей за своя герой: „Всичко у него беше старо освен очите. А очите му имаха цвета на морето, веселите очи на човек, който не се предава.“ С пределно скромни, пестеливи и строги прийоми актьорът успява да въплъти в жизнен образ тази поетична мисъл на писателя. И наистина образът на



стареца Сантияго във филма сякаш ни говори: „Човекът не може да бъде победен, човекът може всичко, той живее, за да се бори, за да може по-добре да осъществява онова дело, заради което съществува на земята.“

Малко е да се каже, че Спенсер Траси само вярно е предал авторските мисли. На места актьорът дори полемизира с писателя, обогатява идейно образа, издига го на по-високо художествено ниво. В повестта на Хемингвей например се долавят нотки на фатализъм, които са чужди на общото оптимистично звучене на цялото произведение. Например репликата: „Аз ще те убия, рибо, или ти мене ще убиеш — не е ли все едно?“ Тази фраза Траси произнася само като мигновено размишление на стареца, и то не лишено от вътрешна насмешка над възможния печален край. Но в дейността на стареца, в неговото поведение, няма дори и сянка от фаталната мисъл: „Да става каквото ще.“ Сантияго добре знае, че може всичко да стане, но той извършва своята работа, както всеки път, всякога ще се бори и никога няма да застане в позата на покорно очакване.

Следвайки мислите на автора, актьорът навсякъде и докрай се стреми да ги обогатява, да ги доразвива с проникновената си игра. „Човекът може да унищожиш, но не можеш да го победиш“, сякаш говори от името на автора актьорът със своето изпълнение на ролята на стареца. На милионите читатели на повестта Хемингвей е скъп именно заради тази вяра в човека. Това е успял да постигне със своята вълнуваща реалистична игра и Спенсер Траси. Това е неговата най-голяма сполука, това е решило успеха на филма. Най-после след близо четвърт век Хемингвей можа да види едно кинопроизведение, равностойно на неговите литературни творби.

Както видяхме, с много малки изключения режисьорите на екранизираните произведения на Хемингвей са били „добросъвестни“, т. е. от типа на обикновените занаятчийци на Холивуд, послушни изпълнители на волята на своите продуценти. За първи път тази традиция се счупва с избора на Джон Хъстън за режисьор на втората екранизация на „Сбогом на оръжията“. Създателят на такива забележителни филми, като „Съкровището на Сиера Madre“, „Африканската царица“, „Моби Дик“, „Асфалтовата джунгла“ и др., с право се смята за най-добрия съвременен американски кинорежисьор с ярко изразен индивидуален стил.

Изборът е наистина сполучлив. Хемингвей е един от любимите писатели на Хъстън, според когото няма друг американски писател, който така добре да е отразил своята епоха. Затова и Хъстън в продължение на много месеци работи върху подготовката на филма с голяма любов. Когато подготовката била завършена, цялата снимачна група заминава за Италия, за да се направят външните снимки. В навечерието на деня преди снимките продуцентът Дейвид О. Селзник изпраща на Джон Хъстън един меморандум от 16 страници на пишеща машина, в които дава съвети как да се снимат дадени сцени, настоява да се даде по-голяма тежест на героинята във филма, чийто образ създава актрисата Дженифер



Джонс (съпруга на Селзник) и др. Преди още да е прочел до края меморандума, Хъстън дал нареждане да му приготвят куфарите и си заминал.

Така избухна един от най-големите скандали в историята на Холивуд през последните години, който в продължение на месеци не слизаше от страниците на вестниците и списанията. Мнозина от тях не можеха да преглътнат, че Хъстън се е осмелил да изостави могъщия Селзник в решителния момент от работата по филма. Американските режисьори добре знаят, че разприте със Селзник са опасни. Навремето Джордж Цукор напуснал Селзник при работата по филма „Отнесени от вихъра“ и след това е стоял без работа близо две години. Джон Хъстън обаче напуска демонстративно терена в деня преди снимките, но не позволява да му се месят в творческата работа.

За режисьор на филма бива привлечен по-отстъпчивият Чарлс Видор. Резултатът е катастрофален. Филмът претърпява пълен провал. Кинокритиката е единодушна: „Филмът, който Селзник е направил от „Сбогом на оръжията“, ни се струва, като че ли е направен от един враг на американското кино“, „От Хемингуей няма и помен, сценарият сякаш е написан от един от онези продажни писатели, които утвърдиха Холивуд като пета колона на невежество в света“, „Очевидно при узаконяване правата върху книгата продуцентът е откупил само етикета на една сладникава любовна история“, „От години не сме виждали по екраните едно произведение, което така открито да е насочено против културата“ и пр.

Още един път Хемингуей бива предаден от американското кино. Сам той, разочарован и огорчен, до края на живота си отбягва да дава съгласието си за екранизиране на неговите творби и нееднократно е заявявал, че той не очаква нищо от киното. Популярността и представата, които тези филми създават за него, той не е смятал за някакъв успех и винаги е казвал, че те наливат вода във воденицата на онези, които го нападат за неговите демократични разбирания.

Истинският Хемингуей, писателят, който обичаше хората, които се борят за живота, свободният, силният и човечният Хемингуей все още не е намерил своето заслужено място на екрана. Може би неговото творчество все още е в очакване на своя достоен режисьор. Трябва да признаем, че животът на писатели като Хемингуей не завършва с физическата смърт. Хемингуей завинаги ще живее в съзнанието на всички читатели по света и няма съмнение, че неговите образи тепърва има да шествуват триумфално по екраните, ще карат да туптят по-силно сърцата на хората, които той така много обичаше през целия си живот и на които посвети вълнуващи страници.

Христо Мутафов

КАРЛО ДИ СТЕФАНО

## Венеция 1961 година

Кинофестивалът във Венеция през тази година отбеляза положителен напредък в сравнение с фестивалите през последните няколко години. Наистина никой от представените творби не може да бъде посочена като изключително филмово постижение, което по творчески стил и художествени достойнства да се отличава ярко от останалите филми. Общо взето обаче показаните творби третират интересни сюжети и с едни или други свои качества привлякоха вниманието на публиката и на филмовата критика. Друга особеност на тазгодишния венециански фестивал е проявеното равнодушие към „кинозвездите“, които са били винаги предмет на най-шумна реклама и център на всеобщо внимание. За отбелязване е също така и по-високото културно ниво на публиката, която проявяваше обективност и вкус към пржектираните филми.

И тази година във Венеция бяха показани само 14 филма: 4 от Италия, 2 от Франция, 2 от САЩ и по 1 от Полша, Съветския Съюз, Япония, Чехословакия, Англия и Югославия.

Фестивалът започна с японския филм „Телохраниелят“ на режисьора Акира Курозава. Филмът разкрива двуличното на един авантюрист от кастата на самураите, който едновременно е в услуга на две враждебни помежду си групи. Разказът е изпълнен със сцени на двубои, убийства, насилие, предателство, с които режисьорът е искал да се пригоди към упадъчния вкус на някои зрители на Запад, като е разчитал и на своята популярност, постигната с няколко предишни филма. Въпреки някои сполучливи решения в разработката на сюжета действието е лишено от



*Филмови знаменитости на откриването  
на фестивала*



динамика поради излишното повтаряне на едни и същи моменти, които отекхват зрителя. Висока оценка заслужава образът на самурая, пресъздаден с вдъхновение и майсторство от артиста Тоширо Муфуне, на когото режисьорът е посветил филма.

Френският филм „Ти не можеш да бъдеш убиец“ на режисьора Клод Отан-Лара беше представен на фестивала от страна на Югославия, тъй като поради тенденцията, вложена в сюжета, френските власти не разрешиха показването на филма от името на Франция. Филмът разкрива противоречията в съвестта на двама млади мъже — един германски войник и един френски партизанин, — когато животът им е в опасност. Германският войник получава заповед да разстреля един френски патриот от съпротивата. В първия момент той отказва да извърши престъплението, но пред опасността да бъде разстрелян самият той изпълнява заповедта. От своя страна заловеният от германците френски партизанин въпреки всички заплахи проявява твърдост и отказва да издаде другарите си. Германският военен съд оправдава германския войник и осъжда на смърт френския партизанин.

Клод Отан-Лара се ползува с името на талантлив режисьор; той е създавал редица филми, като „Силвия и призракт“, „Нахалникът“ и други, които са оставили трайни спомени и впечатления. С филма „Ти не можеш да бъдеш убиец“ Отан-Лара проявява не само професионално майсторство, но и голяма смелост. Като третира противоречията в съвестта на двамата герои, той недвусмислено поставя въпроса за съвестта и моралната отговорност на Франция за жертвите, които алжирският народ дава в борбата за своята свобода. Освен в сюжета смелостта на режисьора се проявява и в подбора на героите, чрез които той дава израз на своите убеждения. Филмът разкрива също така и лицемерната същност на религията и по-специално на католическата църква, която се старае да си припише заслуги за положителните прояви на човешката съвест. Не ще съмнение, че със своята правдоподобност и искреност филмът „Ти не можеш да бъдеш убиец“ не ще бъде приет от цензурата в редица страни, въпреки че една от най-големите американски фирми е закупила изключителното право за неговото разпространяване. Голям дял за върното и убедителното пресъздаване на сюжета се пада на френския артист Лоран Терциев, който с голямо майсторство изпълнява ролята на френския партизанин. Наистина примирението и пасивното отношение на героя към борбата на народа будят основателно недоумение. Въпреки тази слаба страна обаче филмът извиква чувство на дълбоко удовлетворение и потвърждава истината, че само творби с правдиво идейно съдържание могат да окажат художествено въздействие върху зрителя и да бъдат използвани като средство за борба, за възпитание и за утвърждаване на съзнанието на човека. Трябва да се отбележи също сполучливият подбор на изразните средства, които придават особена красота на отделните епизоди. За художественото въздействие на творбата допринася и изискаността на диалога, който още повече утвърждава филма на Отан-Лара като значително произведение на съвременното филмово творчество.

И така вместо филмът „Ти не можеш да бъдеш убиец“, който притежава безспорни художествени достойнства, френската кинематография предпоче да представи на фестивала едно посредствено произведение — „Девојката със златните очи“ на младия режисьор Жан Габриел Албикоко от школата на т. н. „нова вълна“. Филмът на Албикоко пресъздава преживяванията на двама влюбени, които се отдават до забравата на взаимната си страст. Тяхното щастие обаче не трае дълго; скоро мъжът среща друга жена, която го пленява със своята красота и го привлича към себе си. По замисъл този филм е трябвало да бъде създаден по подобие на романите на Балзак. Режисьорът обаче не е успял ни най-малко да постигне онези емоционалност и преживяванията на героите, която е характерна за творчеството на големия френски романист. По съдържание и стил творбата на Албикоко не се отличава много от редица други филми със сладниково-сентиментален характер, които вече познаваме. Трябва дори да се добави, че някои сюжетни решения показват известен примитивизъм, който е преминал отдавна в историята на филмовото творчество.

Полската кинематография се представи във Венеция с филма „Самсон“ на режисьора Андрей Вайда. Този филм описва трагичните приключения на един еврей, който успява да избяга от гетото във Варшава и тръгва из света да търси съчувствие и помощ. Скорото обаче чувството за общност на съдбата с онези мъже и жени, които са останали в гетото, го връща в „кръга на смъртта“ и тук в бой с нацистките палачи той умира заедно със своите другари. В лицето на Самсон и с психологическия анализ на неговите преживявания режисьорът е искал да покаже трагичната участ на цял един народ. Въпреки та-





Ален Рене (вдясно) при постановката на филма  
„Миналата година в Мариенбад“

зи благородна и хуманна цел, както и сполучливото решение на развързката на сюжета, филмът на Вайда не задоволява. Разказът е разпокъсан, редица събития се отдават на случайността и остават необяснени, диалогът е прекалено реторичен и вместо да засилва въздействието от картината, отекчава зрителя. Освен това за пресъздаването на обстановката в гетото режисьорът е използвал направо документални снимки, които сами за себе си притежават голяма изобразителна сила и будят чувство на ужас и възмущение, но във филма остават откъснати от общия стил на постановката и не постигат психологическото въздействие, което режисьорът е търсил. За неуспеха на филма допринася в значителна степен и недостатъчната психологическа мотивировка на прелома, който настъпва в душата на героя, за да може той да реши да се завърне в гетото при своите другари по съдба. Тази празнота в разработката на сюжета не може да бъде заменена с усмивката, с която Самсон посреща нацистките отреди в гетото и почва да стреля срещу тях.

„Крадци в Орголозо“ на младия режисьор Виторио де Сета е първата творба, която италианската кинематография представи на фестивала. За сюжет на филма е послужил един епизод из живота на овчарите на остров Сардиния, където режисьорът е работил в продължение на редица години. В село Орголозо се разкрива кражба на добитък. Съмнението за кражбата пада върху един невинен овчар.



За да се спаси от затвора, овчарят избягва от селото и се укрива. Междувременно стадото му измира от настъпилата суша. Тогава овчарят се завръща в родното си място и се отдава на грабеж. Във филма де Сета умело е използвал сюжета, за да придаде в прекрасни картини природната красота на острова и да ни запознае с бита на хората. Едновременно той показва социалните и икономическите противоречия, които съществуват днес в тази част на Италия. В ежедневиия живот, в израза на лицето на хората, в тяхното отношение към правосъдието де Сета разкрива жизнените проблеми, които трябва да бъдат разрешени, за да се постигне истинска правда и човешко щастие. Филмът на де Сета няма претенциите на изключително произведение. Всъщност това е първата творба в областта на игралния филм на този млад режисьор, който досега беше известен само като създател на документални филми със сюжети из остров Сардиния. Въпреки липсата на достатъчно опит с филма „Крадци в Орголозо“ той е успял да създаде интересна творба, изпълнена с драматизъм, с човешки чувства и преживявания и с редица ценни художествени качества.

Представеният от Чехословакия филм „Когато дърветата се разцъфтят“ на режисьора Вацлав Кръжка остави угнетително впечатление. Създаден по романа „Светът е красив“ от известната писателка Мария Майерова, филмът описва преживяванията на една девойка, която напуска бащината си къща, за да се омъжи за своя любим, преди той да замине за фронта. В рамките на тази обикновена история е разгледан въпросът за еманципацията на жената, за деспотизма на родителите и за възпитаването на младото поколение. Чувството на потиснатост, което е изпълнило сърцето на девойката, е характерен белег на филма; то е предадено с такава настойчивост на изразните средства, че по необходимост завладява и зрителите. За неуспеха на филма допринася и прекалено разширената обрисовка на героите, както и обстановката, в която тези герои се проявяват и която е изградена на случайности, отвлечени събития и условности.

Съвсем посредствен се оказа американският филм „Лято и дим“, създаден по едноименната повест на писателя Тенеси Уилямс. В този филм е предадена любовта между стара мома, която страда от най-различни предразсъдъци, и един лекар, който харесва всяка срещната жена. С течение на времето двамата се убеждават, че не могат да живеят заедно, и се разделят. От художествено гледище филмът „Лято и дим“ няма никаква стойност. Заслужава само да се отбележи майсторското актьорско изпълнение на Жералдина Паж в ролята на старата мома и на Лауренс Харвей в ролята на лекаря.



„Телохранителят“



Втората творба, представена на фестивала от страна на Италия, беше филмът „Графиня Ванини“ на режисьора Роберто Роселини. Създаден по една повест на Стендал със сюжет из борбата на италианския народ за национално освобождение през първата половина на XIX век, филмът разказва за любовта на графиня Ванини към младия италиански патриот Мисирили. Заради участието му в тайната революционна организация на карбонарите Мисирили е осъден на смърт. За да спаси любимия си, Ванини издава имената на ръководителите на карбонарите. Мисирили научава за предателството на Ванини и когато тя отива при него, за да му съобщи, че е спасила живота му, той я отблъсква с презрение. Във Венеция представянето на филма „Графиня Ванини“ се очакваше с повишен интерес както поради името на режисьора, така и поради името на Стендал. Трябва да признаем обаче, че Роселини ни разочарова във всяко отношение. Сюжетната разработка е погрешна, липсва връзка и последователност в действието, дори и майсторското изпълнение на артистите Терциев и Мило не можа да допринесе за приемането на филма от публиката. Единствената положителна страна на филма е сполучливото пресъздаване на епохата и условията, в които се развиват събитията, както и искреността, с която се разкрива отговорността на църквата в периода на Италианското възраждане. Няма съмнение, че филмът „Графиня Ванини“ е крачка назад в творческото развитие на Роселини, въпреки че предишната му творба „Генерал де ла Ровере“, създадена само преди две години, даваше надежди за пълното му творческо укрепване.

Силно впечатление направи съветският филм „Мир на новороденото“ на двамата млади режисьори Александър Алов и Владимир Наумов, възпитаници на Вишия държавен институт за кинематография в Москва. Филмът описва преживяванията на една млада германка, която трябва да роди своето дете сред грохота на бомбите и неизвестността на една жестока война. От този сюжет двамата режисьори са успели да създадат вълнуваща творба, в която непринудено и вярно са отразени доблестният характер и високата нравственост на съветския войник, както и жизнената необходимост за всички народи да живеят в мир. Разказът е изпълнен с драматизъм и с искрено чувство на състрадание и братство. Не липсват и духовити моменти, предадени с верен усет за вкус и мярка, които внасят разнообразие и свежест в развитието на действието. От образите на героите и техните постъпки лъха благосродство и хуманност, които изпълкват още по-ярко със своя дълбок смисъл и значение върху фона на опустошенията от войната. Някои тенденциозни критики, които намериха място в официалния печат, се опитаха да оспорят достойнствата на филма, като го представяха за пропагандно средство за мир. Обективните наблюдатели обаче правилно оцениха качествата на филма, който заслужено получи една от главните награди на фестивала.

Френският филм „Миналата година в Мариенбад“ на режисьора Ален Рене беше предмет на най-различни оценки и противоречиви мнения. Сюжетът е изграден върху една любовна интрига, която се развива в прочутия курорт Мариенбад. Един мъж се представя на една млада жена и я уверява, че я е срещал и порано и че е влюбен в нея. В своята наивност жената приема за верни думите на мъжа и въпреки че не го познава, се съгласява да замине с него. Филмът е създаден по оригинален начин на творческо виждане, като са отречени всички условности, заличена е разликата между мечти и реалност, минало и настояще, действието е пренесено извън времето и пространството и са използвани символични изразни средства за създаване чувство за действителност. Опитът във филма „Миналата година в Мариенбад“ е интересен и беше посрещнат от кинокритиката и филмовите среди с онази сериозност, която сценаристът Роб-Грийе и режисьорът Рене безспорно са вложили в своите намерения и нови творчески търсения. Според нас обаче този опит крие опасност за изпадане във формализъм, който би надминал и най-смелите предположения.

Третата творба, която италианската кинематография представи на фестивала, е филмът „Поборникът“ на режисьора Ренато Кастелани. Действието на филма се развива в Калабрия през годините на последната война. Младият борец за правда и свобода Микеле е обвинен в престъпление, което в действителност не е извършил. Макар и невинен, той е осъден и изпратен в затвора. По време на една въздушна бомбардировка Микеле, подпомогнат от един полицай, избягва от затворническата килия. Един ден, когато отива в града, за да отмъсти на враговете си, попада в засада; при престрелката с полицията Микеле съзира насреща си полицая, който му е помогнал да избяга от затвора, но не намира сила да стреля срещу него и пада убит. Режисьорът Кастелани е познат като създател на





*„Крадци в Орголозо“*

редица филми, които получиха широко международно признание благодарение на актуалното си и реалистично съдържание. В това отношение достатъчно е да припомним заглавията „За две пари надежда“, „Под слънцето на Рим“, „Забравени мечти“. В последния си филм „Поборникът“ Кастелани третира сюжет, който е вече отживял и днес има само епизодичен характер и значение на историческо събитие. Наистина той е вложил в съдържанието редица актуални моменти като заграбването на земите и съпротивата на селяните. Безспорно тези моменти имат голямо значение като доказателство за обществените условия в страната; те обаче не са достатъчно задълбочено и убедително мотивирани и изгубват изобличителната си сила.

И вторият американски филм, представен на фестивала, „Мостът към слънцето“ на режисьора Етиен Перие не заслужи особено внимание. Сюжетът третира една разновидност на прословутата история за любовта между нещастната



японка и красивия американски офицер, като в този филм любовната интрига се развива между един японски дипломат и една американка през периода на Втората световна война. Разказът завършва с щастливия край по американски образец, при който не е пропуснато да бъдат изтъкнати „добрите чувства“ между американци и японци, като, разбира се, се забравят събитията около Пърл Харбър. Филмът на Перие е изпълнен със сцени и реплики със сладниково-сентиментален характер, които припизват още повече художествената стойност на творбата. Заслужава да бъде отбелязано само майсторското изпълнение на артистите Джеймс Шигета и Карол Бейкър, без които филмът не би представлявал никакъв интерес.

Английският филм „Жертви“ също така не направи особено впечатление. Сюжетът е опит да бъде разгледан деликатният въпрос за хомосексуалността. Режисьорът Базил Диърден открито критикува английския закон против сексуалните извращения и изтъква необходимостта за изменение на характера на наказанията, които днес се предвиждат за жертвите на този порок. С тази критика се изчерпва и цялото значение на филма.

На последното представление от официалната програма на фестивала беше показан четвъртият италиански филм „Страшният съд“ на режисьора Виторио де Сика. Идеята за този сюжет беше предложена от Чезаре Дзаватини още преди пет години, но никой режисьор не се решаваше да поеме нейното пресъздаване във филмова творба. Най-после Виторио де Сика започна работа по филма. Всички роли, дори и най-малките, бяха разпределени между изпълнители с утвърдено име и изграден творчески стил, като Силвана Мангано, Жак Паланс, Мелина Меркури, Фернандел, Джими Дуранте, Алберто Сорди, Виторио Гасман, Паоло Стопа, Доменико Модуньо, Ренато Рашел, Ернст Борнин и други. Въпреки шумното заглавие, безспорният талант на режисьора и значителните разходи по постановката филмът не оправда очакванията. Разказът е разпокъсан, епизодите следват един след друг без определена последователност и вътрешна връзка; разнородният стил на отделните изпълнители нарушава единството на стила на творбата. Основен драматичен епизод в разказа е гласът на Страшния съд, който известява настъпването на края на света. В първия момент този глас прозвучава като текст на обикновена реклама и самите герои едва впоследствие разбират смисъла на предстоящото съдбоносно събитие. При тази разработка на сюжета разказът по необходимост се лута между въображението и действителността и придобива характер на гротеска. Във филма „Чудото в Милано“ де Сика постигна забележително единство и последователност на стила и успя да създаде едно от най-значителните филмови произведения след войната. В последния си филм „Страшният съд“ той е пожертвувал това единство и последователност за сметка на няколко незначителни и краткотрайни ефекти.

След приключването на прожекционите журито на фестивала, съставено от представители на кинематографиите в Белгия, Италия, Съветския Съюз, САЩ и Франция, обяви разпределянето на наградите. Най-високото отличие на фестивала — „Златният лъв“, беше присъдено на филма „Миналата година в Мариенбад“ на френския режисьор Ален Рене; съветският филм „Мир на новороденото“ на двамата млади режисьори Александър Алов и Владимир Наумов получи Специалната награда на журито; италианският режисьор Виторио де Сета, създател на филма „Крадци в Орголозо“, беше отличен с Наградата за първи филм на режисьора; награди за актьорско майсторство получиха френската актриса Съюзан Флон за ролята и във филма „Ти не можеш да бъдеш убиец“ и японският артист Тоширо Муфуне за ролята му във филма „Телохранителят“.

Освен тези 14 филма във Венеция бяха представени и редица други творби, които не участваха в официалната програма на фестивала, но със своята тематика и художествени качества привлякоха вниманието на публиката и на филмовата критика.

На първо място заслужава да бъде отбелязан италианският филм „На оръжие, фашисти!“, който е съвместна работа на режисьора Манджини, Дел Фра и Мичике. Сюжетът третира проблема за фашизма в Италия, като разобличава неговата бруталност и призовава на борба срещу опасността от възраждането му.

С жив интерес се посрещна и английският филм „Събота вечер — неделя сутрин“ на режисьора Карол Рийз, който с много вкус и художествен усет осмива прословутия консерватизъм в нравите и разбиранията на англичанина.

Добри впечатления оставиха и още два италиански филма — „Чиновическа служба“ и „Просякът“, за които бих искал да кажа няколко думи. Във филма



Чезаре Дзаватини и Виторио де Сика на фестивала във Венеция



„Чинovníчecka cлужба“ режисьорът Ерманo Олми oстро критикува психологията на дребната буржоазия и нейния стремеж към чинovníчeски служби. Въпреки някои съмнителни идеологически становища филмът на Олми изненада приятно със старанието, което режисьорът е вложил в разработката на сюжета, и със силното въздействие, което оказва върху зрителя. Филмът „Просякът“ е първият режисьорски опит на известния италиански белетрист Пиер Гаоло Пазолини. И във филма си Пазолини третира своята любима тема за живота на пролетариата от крайните квартали на Рим, но описателният натурализъм в литературното му творчество е оживотворен тук с ярките багри на реалистичните изразни средства.

Вярвам, че кратките впечатления от Венеция, които се опитам да предам, могат да дадат обща представа за характерните особености на тазгодишния фестивал. На първо място трябва да отбележа, че фестивалът във Венеция през 1961 г. премина на по-високо художествено ниво в сравнение с предишните фестивали. Би могло много да се спори по критерия за предварителния подбор на филмите, особено като се има предвид, че бяха пренебрегнати някои творби със значителни художествени достойнства, като италианските филми, показани извън официалната програма на фестивала, които не отстъпват поне на филмите на Росселини и де Сика. Все пак и с ограничения брой творби фестивалът можа да потвърди схващането, че съвременното филмово творчество се обогатява непрекъснато с нови идеи, каквито ни разкриха филмите „Ти не можеш да бъдеш убиец“, „Крадец в Орголозо“, „Поборникът“, „Мир на новороденото“, „Самсон“.

Както споменахме, най-високата награда на фестивала беше присъдена на филма „Миналата година в Мариенбад“ въпреки сериозните спорове, които възникнаха по изразните средства и стила на сюжетната разработка. Изглежда обаче, че на всеки фестивал е станало традиция да се придава сензационен характер на някои нови творчески търсения независимо от тяхното естество и значение. Напълно заслужена е високата оценка, дадена на съветския филм „Мир на новороденото“, както и наградата, присъдена на младия режисьор де Сета за първия му филм; изненада обаче награждаването на актрисата Сюзан Флон за ролята ѝ във филма „Ти не можеш да бъдеш убиец“, около който на фестивала бяха водени най-големите спорове.

Венеция 1961 г. преминава в историята на кинематографията. Следващият фестивал през 1962 г. ще открие нова страница. Нека се надяваме, че той, както и всички други фестивали, ще утвърди още повече значението на киното като важно средство в борбата на народите за мир, дружба, взаимно разбирателство и по-щастливо бъдеще.

Карло ди Стефано



ИЛЯ ЕРЕНБУРГ

## Историята на един филм\*

Всред ръкописите на Е. П. Петров се е запазил план на замислената от него книга „Моят приятел Илф“. В пета глава на този план аз намерих такива редове: „Червената армия. Единственият човек, който ми писа писмо, беше Илф. Въобще стилът на това време беше такъв: на всичко да плюеш, глупаво е да пишеш писма, МХАТ — бездарен театър, четете „Хулио Хуренито“. Еренбург донесе от Париж откъси от филмите на групата „Авангард“ — забавена снимка, „Париж заспа“. Кинематографско увлечение. „Кабинетът на доктор Калигари“, „Двете сирачета“, Мери Пикфорд. Филми с преследвания. Немски филми. Първите фокстроти. При това живели твърде бедно.“

Посочените редове очевидно се отнасят за 1926 г., когато аз показвах в Москва откъси от френски филми, които ми бяха дали Абел Ганс, Рене Клер, Фейдер, Епштейн, Ренуар, Кирсанов. Тогава аз още не познавах Илф и Петров, но за тяхното увлечение по киното бях написал брошурата „Материализация на фантастиката“; немският филм „Доктор Калигари“ мен също като че ли не ми се понрави; аз се възхищавах от Чаплин, Грифит, Айзенщайн, Рене Клер.

Година по-късно ми се отдаде да се запозная отблизо с „Материализация на фантастиката“, по-вярно казано с фантастиката на материализацията. В Германия преводи на моите книги издаваше издателство „Малик Ферлаг“. Създаде го моят приятел немският комунист Виланд Харцфелде. Той винаги идваше на помощ на съветските писатели. (В 1928 г. Маяковски ми писа от Берлин: „Цялата надежда ми е в „Малик“...). Ето че получих писмо от Харцфелде: УФА иска да инсценира „Любовта на Жана Ней“. Филмът ще бъде поставен от един измежду най-добрите режисьори — Георг Пабст.

Пабст беше австриец, но никога не се увличаше от експресионистическото натрупване на ужаси или както аз казвах тогава, „вампири-таласъми“. Аз познавах неговия филм „Безрадостната улица“ — за разорението на следвоенните години. Той ми хареса и аз се зарадвах на предложението на УФА. Скоро Пабст ме помоли да отида в Берлин, където се правеха снимките.

Успехът на „Броненосецът Потемкин“ застави да се позамислят много кинопродуценти. Публиката беше охладняла към зловещите гримаси на различните „доктори“. Ковбоите също бяха успели да омръзнат. Руската революция примамваше с екзотичността си. Сесил де Мил бързо беше направил „Волжските бурлаци“, Марсел Л'ебрие — „Главозамайване“. Пабст беше решил да подлюти интригата на моя роман с живописни сцени: бой на белогвардейците със „зелените“, заседания на Съвета на работническите депутати, революционен трибунал, нелегална печатница. Аз знаех, че сценарият, приготвен набързо от някого, избобелствува с нелепости. Немците с присъщия им педантизъм все пак се стряха към правдоподобност на детайлите, ходеха в съветското посолство и едновременно канеха в качеството на консултант генерал Шкуро, който играеше с трупа джигити.

В павилионите на киностудиото аз видях улици на Феодосия с арки, руски мръсен хотел, монмартърска кръчмица, кабинет на моден французки адвокат, кресло на великия княз, бутилки с водка, статуя на богородица, нарове от ношния приют и много други бутафории. Москва се намираше на петдесет крачки от Париж между тях стърчеше кримският хълм, белогвардейският вертеп беше отделен от съветския трибунал с французки вагон.

Филмът беше ням, това позволяваше на Пабст да събере разноезични ак-

\* Историята на един филм. Из третата част на книгата на И. Еренбург „Хора, времена и живот“.



тьори. Хубавичката французайка Едит Жсан играеше Жана Ней, шведът Уно Ленинг — Андрея, немецът Фриц Расп — злодея Халибев, бившият артист на московския камерен театър Соколов — Захаркевич.

От снимките запомних три сцени. Преди всичко сълзите на Жана. Артистка-та никак не можеше естествено да заплаче. Пуснаха грамофон с някакъв твърде печален романс. Обръщайки се, Едит Жоан се настройваше сълзливо, спомняйки си може би несполучлива любов, а може би мислейки за несполучливия ангажимент.

Пабст в кожена куртка напомняше командир на батарея; той безжалостно бракуваше сълзите на Жана — ту бяха повече, ту по-малко. Накрая доведе актрисата до напълно естествени сълзи и доволен, извади от джоба си сандвич с шунка.

Той ме представи на кинозвездата. Тя се усмихна: „Ах, Вие ли написахте такава печална история? Поздравявам ви.“ Разбира се, аз бях длъжен на свой ред да я поздравя за първокачествените сълзи, но се обърках и смънках неопределено.

Втората сцена беше свързана с дървеници. По замисъла на Пабст дървениците трябваше да пълзят по стената, а Халибев да ги настига и мачка, при това дървениците се снимаха в едър план. Отделът за достатъци при УФА беше намерил буркан с чудесни дървеници, обаче насекомите се оказаха съвсем не съблезителни — те ту твърде бързо напускаха полето на снимката, ту замираха, очевидно изгаряни от твърде ярката светлина. На артиста Расп, който играеше Халибев, никак не му се отдаваше да ги смачка. Помощник-режисьорът ми каза, че дървениците ще струват на УФА доста пара — заради тях бяха загубили четири часа.

Третата сцена беше гуляят на белите офицери. Пабст беше поканил за снимки бивши деникиновци. Те бяха запазили военната си униформа, трудно беше да се каже на какво разчитаха — на реставрация или на киноснимките. Блестяха пагони, извисяваха се юнашки калпаци, на ръкавите се мъдରେха черепите на „баталионите на смъртта“. Аз си спомних Крим 1920 г. и ми стана грозно.

Осемдесет белогвардейци гуляеха в ресторант „Феодосия“, имаше балалайки, цигански романи, водка, а в ъгъла — полеви телефон. До мен достигаха разговорите на фигурантите: „Отдавна не сме се виждали с вас“... „Извинете, в кой полк служихте вие?“

Пабст командуаше: „Преведете — нека се веселят! Искам да се напият до смърт. Ясно ли е?“ Красавец полковник трябваше да разсъблече една жена. Неочаквано тя почна да се противи. Пабст викаше: „Преведете — да не прави истории! Гащетата ще ѝ оставят. Нека мисли, че е на плажа“...

Белите получаваша по 15 марки на ден и бяха довольни.

(В почивката аз слушах как един поручик разказваше: „Казват, че Чжан Цзо-лин вербува руснаци. Двеста долара аванс и пътни“...)

За да играят фигурантите по-добре, Пабст беше обещал да ги извика отново; след седмица те щяха да представляват червеногвардейци; дрехите ще даде УФА. Бедняците се зарадваха; това беше много по-реално, отколкото Китай...

Няма да скрия, че не ми беше леко да гледам тези снимки. Аз бях виждал как в парижките кабарета белите офицери различава гуляйджиите — пееха, танцуваха, ругаеха, плачеха; бях виждал в публичните домове на Истанбул стоици руски проститутки; и точно тези офицери, убедени, че са спасили своята войнишка чест от позор, се радват, че ще играят болшевики... Не, по-добре да не се гледа това!

От актьорите ми хареса Фриц Расп. Той изглеждаше истински злодей и когато ухапа ръката на момичето, а после тури на ухапаното място долар вместо лейкопласт, аз забравих, че пред мен е актьор.

Скоро Расп пристигна в Париж. Пабст снимаше улични сцени. Заредиха се дъждове, снимките се отлагаха, а Расп бродеше с мен из Париж, возеше се на панаирджийските люлки, танцуваше до припадък с веселите модистки, мечташе по кейовете на Сена. Ние бързо се сприятелихме. Той всякога играеше негодият, но сърцето му беше нежно, даже сантиментално; аз го наричах Жана.

Ние се срещаме и по-късно — в Берлин, в Париж. Когато в Германия дойде на власт Хитлер, на Расп не му беше леко. Аз отново го видях след дълго време през 1945 г. в Берлин. Той разказваше, че във военните години живеял в източното предградие. Там заседали есесовци, стреляли от прозорците по съветските войници. Вече казах, че Расп приличаше на класически убиец. Спа-



сили го монте книги с автографи, фотографиите, където сме снети заедно. Съветският майор му стиснал ръката, донесъл на децата му сладкиши.

Да се върна към 1927 г. аз се опитах да възразя върху сценария, но Пабст отговори, че не разбирам от спецификата на киното, че трябва да се съобразява с дирекцията, с разпространителите на филма, с публиката.

Неочаквано във фантастиката на сценария се намеси един напълно реалистичен епизод — УФА се оказа в навечерието на фалит, дефицитът достигнал петдесет милиона марки. Зад кулисите се появи господин Хугенберг, новият крал на Германия, на когото принадлежаха стотици вестници. Той ненавиждаше Щреземан, либерализма и гълъбчето на мира — предпочиташе кривия пруски орел.

Новата дирекция на УФА предложи на Пабст да измени сценария. Пабст се спитваше да възразява, но с директора на УФА беше много по-трудно да се разбере, отколкото с белите фигуранти.

аз имам приятел, американският кинорежисьор Майлстон, който в началото на тридесетте години постави филм по романа на Ремарк „На Западния фронт нищо ново“. Той ми разказваше, че по време на снимките към него се приближил кинопродуцентът Лемле и казал: „Искам края на филма да бъде щастлив.“ Майлстон отговорил: „Добре, аз ще направя щастлива развързката — Германия спечелва войната“...

Лемле бил бизнесмен и човек без твърди убеждения. А Хугенберг подстригваше по войнишки острите си коси и даваше пари на „Стоманеният шлем“. Пабст трябваше да отстъпи.

Показаха ми филма.

(Хемингуей мълчаливо гледал киноинсценировката на романа „Сбогом на оръжията!“ Само когато на екрана се появили гълъби — режисьорът искал да покаже, че войната е свършила, — Хемингуей станал, казал: „Ето ти и птички!“ и излязал от зрителната зала.)

аз бях къде по-наивен и не можех да гледам мълчаливо на екрана: ту злобно се смеех, ту ругаех всички — Пабст, Хугенберг, Херцфелд, самия себе си.

Не искам сега да защищавам интригата на моя роман, написан през 1923 г.. В нея има много пресилени положения. аз писах романа не само вдъхновявайки се от Дикенс, но направо подражавайки му (разбира се, тогава не разбирах това). А епохата беше друга, не можеше да се пише за болшевика, занимаващ се с нелегална работа в 1920 г. като за Дикенсов герой, когото са пратили в затвора за дългове и където той пие портер и се шегува с тъмничарите.. Моят роман избистляваше със сантиментализъм и с неоправдани положения. Героят болшевик Андрей, зает с нелегална работа, обвиняват в убийството на банкера Раймонд Ней. Андрей е можел да отговори, че е прекарал нощта на престъплението с племенницата на банкера — Жана, която той обикнал. Героят не прави това и загива. Жана, дотогава обикновена девойка, много неща разбира, за нея започва втори живот — борба против света на лъжата, парите, лицемерието. Тя заминава за Москва. Така беше написано в книгата. На екрана всичко изглеждаше иначе — от детайлите до същността. В романа имаше например противен френски детектив Гастон с продълнен нос. На екрана детективът беше с орлов нос и с благородно сърце. Рабстата обаче не беше в Гастон. Пабст измисли щастлива развързка. В романа влюбените вървят по парижките улици покрай стара църква. Жана води Андрей в църквата — там е тъмно, а на нея ѝ се иска да целуне Андрей. Това беше навярно една от най-реалистичните сцени на романа, в който, както вече казах, имаше много несъобразности. На екрана Жана беше вярваща католичка. Тя води Андрей в църквата, за да се помоли на господата бога; болшевикът пада на колена и богородица го спасява от гибел. Те ще се оженят, ще имат деца. Всичко мина добре, може да идем да спим.

аз протестирах, писах писма в редакцията. Херцфелд напечата моя протест във вид на брошура, но това не разтревожи никак нито търговските агенти-разпространители, нито дирекцията на УФА. Отговориха ми „Филмът трябва да бъде с добър край“...

През 1926 г., когато бях в Тбилиси, в народния съд се разглеждаше смешно дело. Една девойка взела от друга няколко книги и не ги върнала. Съдията попита: „Защо вие не върнахте книгите?“ „Защото ги хвърлих в реката.“ „Как тъй можяхте да хвърлите в реката чужди книги?“ Експанзивната девойка отговори:



„А как е можал Еренбург да напише „Жана Ней“ с такъв ужасен край? Прочетох я и така се разстроих, че хвърлих в Кура всичките книги“... Съдията отсъдил да плати глоба; не знам от какво се е ръководил: от защита на собствеността, от уважение към книгата или от признаване правото на писателя да дава трагична развръзка...

Аз разбрах какво е това „фабрика на сънища“, където серийно се изготвят филми, приспиващи съзнанието, оглупяващи милиони хора. Само през 1927 г. зрителите са могли да видят: „Любов на плажа“, „Любов в снеговите“, „Любовта на Бети Петерсон“, „Любов и кражба“, „Любов и смърт“, „Любовта управлява живота“, „Любовта е изобретателна“, „Любовта е сляпа“, „Любовта на актрисата“, „Любовта на индуската“, „Любовта е мистерия“, „Любовта на юношата“, „Любовта на бандита“, „Кървава любов“, „Любов на кръстопътя“, „Любов и злато“, „Просто любов“, „Любовта на палача“, „Любовта си играе“, „Любовта на Разпутин“. Показаха им още един вариант — „Любовта на Жана Ней“.

Аз се усмихвам, спомняйки си гневните тиради на неопитния автор. Всичко отдавна отиде в миналото — и „Любовта на Жана Ней“, и консорциумът на Хугенберг. Едно обаче е живо — страхът от трагичната развръзка.

Казват, че щастливите завършъци са свързани с оптимизъм. Според мен те са свързани с доброто храносмилане, със спокойния сън, но не с философските възгледи. Ние преживяхме живот, който не може да се нарече иначе освен трагичен. Ясно е, когато хората, които желаят да приспят милиони свои съграждани, изискват от писателя и от кинорежисьора щастливи развръзки... Трудно е да се разберат такива изисквания, когато излизат от привърженици на великия исторически прелом. Можеш да се измъчваш, да си печален и да запазиш оптимизма. Може и да си най-весел циник.

В книгата за моя живот, за хората, които аз срещах, има много тъжни, често трагични развръзки. Това не е болезиена фантазия на любител на „черна литература“, а минимална порядъчност на свидетел. Няма нищо по-леко от това да прекриеш филма или да предложиш на писателя да преработи романа. Епохата обаче не можеш да пребоядисаш, тя е голяма, но не розова...

## Партията и киното

4 ноември 1922 г. В седмичната научно-литературна притурка на „Работнически вестник“ е поместена статията „Кинематографът“ от И. К. — първата специална публикация в партийния печат за киноизкуството.

За отношението на партията към „седмото“ изкуство до тази дата съществуват твърде оскъдни и най-често косвени данни. Най-старите от тях се отнасят до началото на века. Стари партийни членове си спомнят, че през 1901 или 1902 г. председателят на първата социалдемократична дружинка в Хасково Хр. Арнаудов е прожектирал на партийни вечеринки филми със собствения си подвижен кинематограф. Естествено е да се предположи, че филмите, показвани от този пионер на киното в България, са служели единствено за развлечение. Не е могло да бъде другояче, тъй като по онова време още не са се произвеждали пълноценни реалистични произведения.

Същият характер имат и вечеринките с кинематограф, и кинематографичните представления, организирани от софийския увеселителен комитет на БРСДП (т. с.) през годините 1910—1911. Главната грижа на партийните дейци през този период е била да подбират предимно забавни драми и комедии и научни „картини“, за да развличат посетителите и по възможност да обогатяват техните естествено-научни и географски познания. За идейно-възпитателна пропаганда чрез киното е още рано да се говори.

След завършването на Първата световна война киното у нас добива още по-широко разпространение. Това естествено предизвиква и по-засилен интерес на партийния печат към него. През 3-те години, предшествувачи Деветоюнския преврат, в печатните органи на партията се появяват 23 статии, бележки, съобщения и т. п., засягащи една или друга страна на кинематографията. Характерна особеност за първите материали, в които се става дума за киното, е, че са писани предимно по други поводи и в тях за киното се говори между другото. И едва в статията „Кинематографът“ се дава разгънато и последователно отношението на партията към киното. Но нека, преди да анализираме този важен документ, разгледаме кръга от проблеми, по които партийните печатни органи са изяви́ли вече отношение.

Основният прицел на партийната критика е бил реакционният и антихудожественият репертоар на тогавашния екран и развращаващото влияние на филмите върху кинозрителите. В една информативна дописка за тежкото положение на работниците в мияча Перник, поместена в „Ново време“ през 1920 г., се споменава и за културния живот в този миньорски център.

„Няколко любители на театъра уредиха театрална трупa при мината, която впоследствие бе разтурена, защото има „смелостта“ да даде химна на нищетата и възгледоупаците.

Вместо това дирекцията поддържа един кинематограф, който дава обилно духовна храна чрез филмите на Ник Винтер, Рокамбол, Ник Картер, Зигмар и др.“

Тези няколко реда ни разкриват пределно ясно, как управляващите буржоазни кръгове са използвали през оная епоха криминалните филми за отвлечане вниманието на работниците от техните насащни интереси и от художествените произведения със социална тематика.

С халлива ирония отбелязва тази политика на буржоазните среди и вестник „Червен смях“, критикувайки „ученолюбивата“ дружина „Искра“ в Казанлък, която е обърнала „театралния салон на читалището на кинематограф“ и вместо да пуска „искри“, развращава публиката с прожектираните филми.

Все по същата насока „Червен смях“ осмива и акционерите на театър „Ренесанс“, които поради стачката на артистите и от жажда за забогатяване затварят театъра и го превръщат в кинематограф.

В малко по-друг аспект в същия вестник Крум Кюляков трактува този проблем със своите качества му сарказъм във фейлетона „Гъсета“. Възмутен от безразличието на буржоазната интелгенция към борбите на трудещите се против непоносимата експлоатация, писателят ни посочва характерен пример.

„И един прекрасен ден, по една случайност, животът ще те срещне с един подобен „интелигент“. Помежду ви ще се заведе следният разговор:

— Как намирате днешната акция на бедните против скупиятия?

— Ужасна, просто отвратителна демагогия... Аз тъкмо излизам от Модерния („Модерен театър“ — най-реномираното столично кино тогава, б. м.) — гледах Ник Винтер, последната серия... Ах, да знаееш каква пленителна картина!... Какъв ти Еди Поло! Еди Поло е нищо пред Ник Винтер (Ник Винтер и Еди Поло — популярни герои от криминалните филми през онези години, б. м.).

Ти разбираш с какъв човек имаш работа и почваш да се учудваш...“

От своя страна вестникът на Комсомола — „Младец“, по повод чествуването юбилея на Едисон в Светска Русия, като отбелязва, че кинематографът е едно велико откритие, заключава:

„... А значението на кинематографа не само за забава и разврат, както е днес в буржоазното общество, а кинематографът в услуга на нагледното обучение, за историята, като върно огледало на редица събития, тъй както текстът и се извършват пред очите ни, в самия живот, за научни цели, за възпитанието и пропагандата — всичко това е от грамадно значение за човечеството и за бъдещето му...“



Като посочва истинското предназначение на кинематографа за възпитанието на кинозрителя и за нагледното обучение, вестник „Младеж“ същевременно се бори против демолагоското му използване за същите цели от буржоазията. Така например в статия, разобличаваща „благородното“ начинание на някакъв американец за основаване на два на Младежкия Червен кръст, вестникът се обявява против воденето на учениците по „кинематографите“, където им показвали на филм картини на разни „милосъдни“ дела, като подпомагане на бедни, превръщане на ранени войници и пр. лицемерни прояви на буржоазната филантропия. С право в статията се отбелязва, че подобни филми служат само да „замъгляват“ съзнанието и да отклоняват вниманието на младежта от комунизма“.

Вестник „Червен смях“ също усмива наивността на правителствения проект за снимане филм за страданията на тракийските бежанци, който да бъде изпратен в Америка, на Уилсън, „та белки му стане мило и жално за Тракия“. Авторът на фейлтона по този повод, който не е никой друг, а самият Христо Смирненски, с прозорливост и горчивина си представя резултатите от една такава постъпка: „Не знам дали 14-те мъртви точки ще се мръднат от това (има се предвид 14-те точки на Уилсън за установяването на „траен справедлив мир“, б. м.), но кинематографите на Филаделфия, Чикаго, Вашингтон и пр. ще имат, навярно, щастieto да представят тези снимки като: „Сензационен филм“. Преминването на една турско-татарска орда през Урал в 7-то столетие след Христа“.

Партията и по-специално партийният печат първи у нас пропагандират новото съветско кино. Както вече писахме (вж. „Киноизкуство“ кн. 6 от т. г.), още през 1922 г. партията внася първия съветски филм в България и организира с него киноутро, посетителите на които се запознават нагледно с живота в младата съветска република, а заедно с това и с едно значително произведение на съветското киноизкуство.

Всички тези печатни изяви на позицията на партията спрямо киното ще ни помогнат да разберем още по-добре идеите, залегнали в статията на И. К. „Кинематографът“. Изходната точка на автора в нея е, че „кинематографът“ стана едно от най-ефективните средства в ръцете на управляващата класа за упражняване на своята духовна диктатура“. Според него киното най-„нагледно“ от всички изкуства може да предава „идеите“ на буржоазията пред работниците и да ги държи в „духовен плен“, при това „без никой да вижда ясно, че това е така“.

Много справедливо в статията се посочва, че както производството, така и разпространението на филмите в условията на буржоазното общество са организирани на чисто капиталистическа основа и като всяко капиталистическо предприятие, кинематографът не може да се развива без „печалба“. И за да съществува, т. е. да носи печалба, кинематографът е трябвало „да слезе до най-жизнените инстинкти на „тълпите“ и да ги подложки на масова експлоатация. Така се появяват и запълват почти изцяло екрана „напикантини сцени, често пъти стигащи до открит разврат“, с които кинематографът удовлетворява „нуждата“ на тълпите, лишени от „съзнателен идеен живот“. В статията се цитират филмите „Рокамбол“, „След ужас спасение“, „Съпругът на госпожицата“, „Разведената мома“, „Тарзан между зверовете“, които заглавия подсказват с какво се е запълвал духовният живот на една публика, „която в едно гниещо общество не търси нищо друго освен зрелища“.

Особено подкупващо и знаменателно в статията е, че нейният автор не изпада в едностраничност и изкуствен оптимизъм, подобно на някои наши съвременни кинокритици, в констатациите си за зловредното влияние на киното върху работническата класа. Той категорично заявява, че „трябва да се признае, това влияние е масово и в същото време фатално за съзнанието на работническата класа“. И. К. особено настойчиво посочва лъжливата социалност и моралност на криминалните филми, в които, макар че „зигомаровците“ или други „апаши“ се осъждат, не се дава да се разбере главното, „че само буржоазното общество може да ражда „зигомаровци“. В заключение той изрично утвърждава, че „само в ръцете на комунистическия пролетариат кинематографът ще се превърне от орган за заблуждение на работниците и трудещите се маси във фактор за издигане класовото съзнание на подтиснатите, на хората на труда, които страдат от експлоатацията на капитала“. И. К. с нескривана гордост завършва, че това е вече съществено в Съветска Русия, където кинематографът „е в пълна услуга на трудещите се маси за тяхното всестранно просвещение и образование“.

През следващите месеци партийните вестници и списания отделят още по-широко място на проблемите на киното. Особени грижи се полагат за информиране читателите за съветското киноизкуство. „Работнически вестник“ помества за тази цел два преводни материала: „Съветска Русия на филм“ и „Кинематографията в Русия“. През пролетта на 1923 г. партията достоява и показва на киноутро втори съветски филм — „Четвъртият конгрес на Коминтерна“, посрещнат с изключително внимание не само в София, но и в провинцията.

Насочваща роля за политиката на партията в областта на киното вероятно е имала и статията на Луначарски „Революция и изкуство“, възпроизведена на страниците на първата книжка на сп. „Артист“ от 1923 г., в която между другото се казва:

„Такива форми на изкуството, които възникнаха в последно време, като например кинематографа, ритмиката, могат да бъдат използвани с грамаден успех. Върху пропагандаторската и агитационната сила на кинематографа е излишно да говорим...“

Увеличава се и броят на материалите, даващи информации за състоянието на киното в капиталистическите страни: „Кинематографията в Америка“. „Киномартистите против тръстовете“, „Говорещият кинематограф“ и др. В самото навечерие на 9-юния преврат се появява и известният фейлетон на Крум Кюляков „Да идем на кино!“, в който отново се разобличава реакционният характер на буржоазните филми (вж. книжка 6 на „Киноизкуство“ от т. г.).

По това време се печатат и първите материали за българското кино. В края на декември 1922 г. в „Червен смях“ в хумористичната рубрика „Театър и музика“ се помества пародично съобщение за премиерата на филма „Под старото небе“, в което филмът е охарактеризиран като „глупост“. Естествено е, че днес не можем да се съгласим с такова определение на най-значителното произведение на нашето киноизкуство през този период. Авторът, по всичко личи, е бил подведен от сектанско предубеждение и не е успял да оцени обективно този реалистичен филм.



Значителен интерес за историята на нашето кино представлява статията на Ст. Лавевски „Музикантите у нас“, напечатана в сп. „Артист“, в която авторът поема под своя защита оркестрантите в българските кина.

В кинематографите, дето музикантите работят при крайно нехигиенични условия и при едно убийствено време, което в продължение на няколко само години им отнема здравето — те получават заплата от 1,800 до 2,500 лева месечно... Ст. Лавевски призовава тези пари на българската музика да се обединят и да поведат дружна борба в защита на своите интереси.

Фактите, които посочихме, свидетелствуват за повишения интерес на партията към киното през онези години, който неминуемо би се изкристализирал в официална политическа линия с конкретни действия и резултати в тази област, ако не бе 9-юнкият преврат, който за дълги години попречи на тази вече набелязала се еволюция.

Ал. Александров

## Хроника



Невена Коканова в ролята на Ирина от новия български художествен филм „Тютюн“.



Край черноморския ни бряг режисьорът Рангел Вълчанов снима филма „Слънцето и сянката“ по сценарий на Валери Петров.

## СССР

Колективът на най-голямата киностудия на страната — Мосфилм, работи усилено, с голям подем, и достойно посрещна XXII конгрес на КПСС.

На работниците-тракторостроители, на тяхната броба за новото, прогресивното в живота е посветен големият двусериен филм по известния роман на Галина Николаева „Битка по пътя“. Постановчик на филма е режисьорът Владимир Басов. Ролята на Бахирев изпълнява актьорът от театър „Вахтангов“ М. Улянов, Н. Фатеева пресъздава образа на Тина, М. Названов — образа на Валган.

Широка картина на днешния живот в съветското колхозно село представлява филмът „Нашият общ другар“. Сценарият на този филм е написан от писателя В. Логинов съвместно с режисьорът-постановчик Иван Пирьев. Ролята на партийния ръководител, който провежда в живота политиката на партията по преустройството на колхозния бит се изпълнява от актьора В. Авдюшко.

На трудовете хора от колхозното село е посветен още един филм, който също така бе завършен пред XXII конгрес на партията. Това е филмът „Аленка“, поставен по едноименния разказ на Сергей Антонов от режисьора Борис Барнет. Филмът е посветен на тия, които усвояват целинните земи. Неговата главна героиня е ученичката Аленка, която идва през лятната ваканция при своите родители на целините. Ролята се изпълнява от ученичката от първи клас на



173-то московско училище Наташа Оводова. В ролите на възрастните герои участват Н. Крючков и И. Зарубина. Натурата на филма е заснета на целините.

\*

Режисьорът от „Ленфилм“ В. Шредел разказва следното за филма, който колективът на студията е изработил предсрочно и посветил на XXII конгрес на КПСС.

„Нашият нов филм се нарича „Атланти“. Но в него става дума не за героите на гръцката митология, а за нашите съвременници. Ние искахме да разкажем за нашите поколения, за нашите съвременници, на които се падна великата и трудна чест да усвояват Саян, целините, космоса... Главната роля във филма (инженер Зотов) изпълнява В. Толкунов, който за пръв път се снима в киното. Ролята на неговата жена изпълнява актрисата А. Завялова, а ролята на сапъора — актьорът Л. Круглий. Сценарият на филма е написан от Юлиан Семенов.

\*

Киевската киностудия „Довженко“ пусна четири филма в чест на XXII конгрес на КПСС. Режисьорът Н. Макаренко завърши работата над втората серия на известната трилогия на М. Стелмах „Хорската кръв не е водица“. Тази втора серия излиза под заглавие „Дмитро Горицвит“. Главната роля в нея, както и в първата серия изпълнява актьорът А. Салавъев.

Режисьорът Л. Естрин постави филма „Копринената къща“ по сценарий на Л. Компаниец. Любопитно е да се отбележи, че и сценарият, и филмът, които разказват за младите тъкачи, са създадени в цеховете и общежитията на Дарницкия комбинат за копринна при непосредственото участие на самите работници.

На младите съвременници е посветена и лирическата кинокомедия „Артистът от Кохановка“ („Там, където живее щастието“), която постави режисьорът Г. Липшиц по сценарий на И. Стаднюк.

\*

Студията „Узбекистан“ отбеляза XXII конгрес на Комунистическата партия на СССР с новия игрален филм „Път за хоризонта“. Филмът разказва за трудовите хора от колхозното село.

„С увлечение, с истински творчески ентузиазъм работеше снимачната група над филма“ — разказва режисьорът Ю. Агзамов. Филмът (сценарият за него е написан от С. Нуридинов и Ф. Ходжаева) е заснет главно в натура в колхоза „Ленинград“, Намангански район, от оператора М. Краснянски. Главните роли изпълняват артистите Р. Ризамухамедова, А. Джалилов, Н. Рахимов, З. Садриева, Х. Умаров, М. Рахимова.



Операторът Тодор Стоянов и режисьорът Борислав Шаралиев по време на снимането на филма „Двама под небето“.



Виолета Донева в ролята на Тая от филма „Двама под небето“, постановка на режисьора Борислав Шаралиев.



Георги Калоянчев във филма „Специалист по всичко“ изпълнява ролята на Спиро. Сценарий Павел Вежинов, режисьор Петър Василев.





Работен момент от документалния филм „Поема за орденоносците“. Сценарий и режисура Георги Янев, оператор Дончо Струмски.



Сцена от филма „Царска милост“, постановка на режисьора Стефан Сърчаджиев по сценарий на Камен Зидаров.



Сцена из кубинския филм „Разкази за революцията“.

За прототип на образа на Замира — главната героиня на филма — е послужила Торсун Ахунова, славна дъщеря на узбекския народ, знатна механизаторка.

В чест на XXII конгрес на КПСС Рижката киностудия завърши два пълнометражни игрални филма „Сивата върба цъфти“ и „Дяволска дузина“ („Тринадесет“).

Във филма „Сивата върба цъфти“ участвуват много дебютанти. За пръв път изпробват своите сили в киното известният латишки драматург Гунар Приеде, режисьорът Г. Песис и операторът М. Звирбулис. Не са малко дебютантите и из средата на актьорите. „Сивата върба цъфти“ е своеобразно кинопроизведение, посветено на проблемите на истинското и лъжливото в изкуството, в любовта, в живота.

Режисьорът на филма „Дяволската дузина“ А. Арманд е ангажирал и използвал в него редица известни актьори. Между тях са М. Бернес, В. Телегина, С. Филипов, Г. Пелцер, П. Шпрингфелд, младата естонска актриса Т. Луйк, латишки актьори.

Във второ творческо обединение при „Мосфилм“ (художествен ръководител И. Пирьов) е създадена специална група по производство на късометражни комедии. Първият филм — „Кучето Барбос и необикновения крос“ — се ползува с голям успех сред зрителите. Сега се намират в работа късометражките „Чужденци“, насочен срещу младежите, залитащи по всичко чуждестранно, и „Историята с пирожките“, посветена на доверието към човека.

Интересна е историята със сценария „Първите“, който сега се филмира в „Ленфилм“ от режисьора А. Граник. Когато сценаристът И. Тверской предложил да екранизира разказ за първите космонавти и първия полет в космоса, намерили се немалко скептици, които считали, че това е явна фантастика и че не трябва да се пуска такъв филм. Не минали и две години — филмът бил вече в производство, — и това, което било фантастика, станало действителност. Изследванията на учените в областта на космонавтиката дали много конкретен материал. Сценарият трябвало да се преработи. Филмът „Първите“ ще бъде разказ за хората с необикновена и героична професия, която за тях е станала привычна и обикновена. И всички техни успехи не са единични постижения, а резултат от труда на много учени, инженери, техници, работници, лекари, летци-космонавти.



Главната роля на летеца-космонавт Сергей Сазонов ще се играе от младия артист Игор Пушкаръв.

Известната сатирична пиеса на Маяковски „Дървеница“, играна години наред с огромен успех в Съветския съюз, ще бъде филмирана от Сергей Юткевич. Филмът ще бъде широкоекранен, цветен, куклен. Както е заявил Юткевич „Дървеница“ е публичестична пиеса, в нея няма „живи хора“, а „оживяващи тенденции“. Мисълта да постави „Дървеница“ като куклен филм се е появила у режисьора още преди няколко години, когато подготвял представянето на пиесата в театъра.

## ПОЛША

„Дом без прозорци“ — така се нарича новият сценарий на Александър Сцибор-Рилски, който ще бъде снет в колектива „Ритъм“ от режисьора-дебютант Станислав Йендрик. „Дом без прозорци“ ще покаже цирка и цирковите артисти в тяхното всекидневие.

Режисьорът Януш Моргенщерн в скоро време ще започне снимането на филма „Третият звънец“. Това е екранизация на известната пиеса на Йежи Юрандот под същото название.

В колектива „Старт“ ще бъде филмирана известната пиеса на Йежи Лятоуски „Кота 36“.

„Идват гости, идват...“ — това е филмова сатира, състояща се от три разказа за приключенията на един американец от полски произход, пристигнал в родината си като турист. Тук една по една се разбиват представите му за нова Полша, създадени от американската преса.

За живота на младежите от едно миньорско училище, за тяхната дружба, любов и място в обществото ще разкаже новият чехословашки филм „Младите миньори“. Филмът се поставя от режисьорите Антонин Кахлик и Отомар Кирхнер.

## ГДР

„Дефа“ е запланувала снимането на пет филмови комедии: „Добър ден, любими ден“ (режисьор Герхард Клинггенберг); „В отпуск без тебе“ (режисьор Ханс Луке); „Дрехите“ (режисьор Конрад Пецолт) — по известната приказка на Андерсен „Новите дрехи на царя“; „Една ръка, пълна с ноти“ — музикална филмова комедия (режисьор Ото Шнайдерайт) и „Мъжът с обектива“ (режисьор Франк Фогел).



Режисьорката Бинка Желязкова, младата филмова актриса Румяна Карабелова и директорът на Студията за игрални филми Георги Йовков в кинотеатър „Русия“ по време на тазгодишния фестивал в Москва.



В Москва се срещнаха и приятели-ха Татяна Самойлова и Джина Лобриджиджа.



Сцена от унгарския филм „Алба Регия“





Сцена от корейския филм „Река Туманган“.



Из вьетнамския филм „Огънят на втората фронтова линия“.  
И двата филма бяха показани на Московския фестивал



Сцена от френския художествен филм „Кошарата“ на режисьора Арман Гати.

По случай приблизително сто години от смъртта на братя Грим в „Дефа“ ще бъдат филмирани приказките „Бодливата розичка“ и „Червената шапчица“.

Едуард фон Винтерщайн, най-старият немски артист, е починал в ГДР на 89-годишна възраст.

„В името на народа“ — така се нарича филмът, който сега снима в „Дефа“ режисьорът Карл Балхаус. Филмът припомня провяите на фашизма и фанатичния национал-социализъм през годините на хитлеризма.

## ГВИНЕЯ

Позовавайки се на Гвинеиската печатна агенция, Синхуа съобщава, че в младата Гвинейска република е създадена собствена кинопромишленост. От времето на провъзгласяването на гвинеиската независимост през 1958 година гвинейските кинооператори са създали 10 документални филма, отразяващи икономическото, политическото, културното и социалното развитие на страната. Гвинейското правителство е изпратило голяма група младежи в дружеските страни, за да изучават кинематография. До 1958 година в Гвинея не е имало никаква кинопромишленост.

## ИТАЛИЯ

Темата за последната война е жива в италианския филм. Интересен е филмът „Военно право“ — дело на малко известния досега режисьор Бруно Паолини (автор също и на сценария). Ето неговото съдържание. В малко италианско село партизаните хвърлят във въздуха един немски влак. Немците вземат от селото 30 души заложници и съобщават, че ако лицата, които са извършили покушението срещу влака, не се предадат, заложниците ще бъдат разстреляни. Оттук започва драмата на човека, който по поръчение на своята организация е извършил нападението. От една страна, той е войник, изпълняващ заповед, а от друга, е жител на това село и не може да се примири, че заради него ще загинат тридесет души негови близки и приятели. В същото време по доноси на фашисткия кмет подозренията падат върху селския часовникар, човек затворен, особняк и необичаен много от съселаните си. Но когато при него отиват майките, жените и децата на задържаните, той не казва нищо за свое оправдание и се предава на немския офицер. Психологичната драма на героя на филма се задълбочава: трябва ли заради него да умре един невинен човек? Накрая той се предава и бива разстрелян.



Ролята на партизанина се изпълнява от Мел Ферер, Петер ван Ейк играе немския офицер и Жан Десай — селския часовникар.

София Лорен ще играе главната роля във филма „Мадам Сан Жен“. След това тя ще участва в една от новелите на филма „Бокачио 70“. София Лорен ще застъпва и главните женски роли в екранизираните романи „Мол Фландърс“ от Даниел Дефо и „Затворникът от Алтон“ от Жан Пол Сартр.

Новелата на Томас Ман „Тонио Крюгер“ ще бъде филмирана от режисьора Мауро Болонини.

#### ФРАНЦИЯ

Ален Роб-Грийе, автор на сценария на филма „Миналата година в Мариенбад“, получил на тазгодишния фестивал във Венеция голямата награда „Златният лъв“, е завършил своя най-нов сценарий „Безсмъртна“. Герой на филма е мъж, който се запознава в Турция с млада, тайствена жена. Малко след тяхната среща жената загива при самолетна катастрофа. Мъжът си поставя за цел да узнае миналото ѝ. В главните роли ще участвуват Марина Влади и Жан Марк Бори.

С интерес се очаква новият филм на Брижит Бардо „Частен живот“. Филмът разказва историята на една млада девойка, която живее в провинцията със своето семейство и скучае до смърт. Съвсем случайно тя се среща с театралния режисьор Фабьо (артист — Марчело Матроани), влюбва се в него и го последва в Париж. Там в началото позира за снимки за различни списания, по-късно става артистка и накрая — звезда. Но това не ѝ доставя желаното щастие. Девойката е разочарована от славата и любовта. Накрая тя е сама и изоставена. Сходството между живота на героинята на филма и живота на Б. Б. (както във Франция наричат артистката) е явно. И едната, и другата започват кариерата си като „девойката от илюстрираните списания“, и на едната, и на другата не са спестени разочарованията.

„Семейството“ — това име ще носят двата нови филма на Андре Кайат. И в двата филма се засяга една и съща тема — историята на едно семейство. В едния филм събитията са изложени така, както ги вижда жената, а в другия същите събития са представени от гледна точка на мъжа. Филмите ще бъдат представени едновременно в две различни парижки кина.

Френската писателка Франсоаз Саган пише за италианския продуцент Карло Понти



Англиският актьор Питер Финч за ролята си във филма „Процесът на Оскар Уайлд“ спечели на Московския фестивал наградата за най-добро изпълнение на мъжка роля.

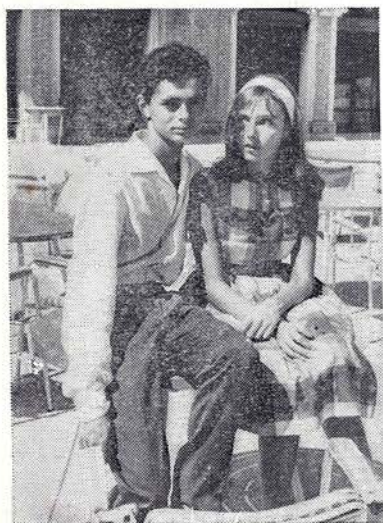


Гости на Втория московски международен кинофестивал бяха и популярната американска филмова звезда Елизабет Тейлор и съпругът ѝ певецът Е. Фишер.





На тазигодишния венециански фестивал именитият италиански режисьор Виторио де Сика показва своя нов филм „Страшният съд“.



Две от централните роли във филма „Страшният съд“ изпълняват младите актьори Серджо Джоса и Елеонора Браун.

сценарий за филмова биография на Жорж Санд. Ролята на Жорж Санд ще се изпълнява от София Лорен.

#### ГФР

Втората част на „Фауст“ (Гьоте) ще бъде филмирана от западногерманската студия „Глория-филм“. Неотдавна студията сне първата част на „Фауст“ по известната постановка на драмата на Гьоте в Хамбургския театър. Втората част също ще бъде по постановка на Хамбургския театър. Ролята на Мефистофел ще се изпълнява от Густав Грюндгене.

\*

Режисьорът Волфганг Шауде ще постави екранизираната пиеса на Бертолд Брехт „Опера за три гроша“. Действието на филма ще се развива през 1961 г. в Лондон. Филмът ще бъде цветен, широкоекранен и главните роли ще се изпълняват от Ив Монтан и Паскал Пети.

#### ШВЕЦИЯ

Арне Матсон завършва сега криминалния филм „Една лятна нощ“. Арне Матсон работи в киното от 1944 г. Той е автор на филмите: „Тя танцува едно лято“ и „Салка Валка“ (по Халдор Лакснес). Напоследък снима предимно комедии и криминални филми, тъй като по думите на самия режисьор „Да се направи в Швеция реалистичен филм от нашето съвремие е почти невъзможно. Никой не би финансирал реализирането му“. Запитан какво мисли за младежката проблема в съвременното филмово творчество, режисьорът с горчивина е заявил: „Повечето от появилите се напоследък филми, посветени на младежта, не засягат нищо освен секса, а любовта се разглежда само като еротика. Бих желал да направя филм, чисто романтичен, съвършено различен от наситените с еротизъм филми на разните „нови вълни“.“

#### ШВЕЙЦАРИЯ

В Локарно в продължение на 10 дни се е състоял международен кинофестивал, в който са взели участие повече от 20 страни. Първа награда е била присъдена на японския филм „Огън в равнината“ (режисьор К. Итихава), втора награда — на швейцарския филм „Когато бяхме деца“ и трета — на полския филм „Хората от влака“ (режисьор Казимеж Куц). Светският филм „Прощавайте, гълъби“ е бил удостоен със специалната награда на Международната федерация на филмовия печат. На локарнския фестивал са били представени също и късометражни филми от много страни. За най-добри са били признати интересният филм, посветен на живота на Рабиндрант Тагор, и китайският филм „Къде е мама“.



Анастас Павлов

# КАПИТАНЪТ



КИНОИЗКУСТВО

*Библиотека литературни сценарии*

1.

Краят на май.

Вечер. Небето е облачно. Някъде далеч зад хълмовете проблясват светкавици. Тогава на тъмния фон смътно се очертава фабрично здание: висок комин, начупени покриви...

... и една сянка, която се прокрадва покрай стените. Виждаме само сянката и не можем да различим що за човек е — тя се удължава и скъсява от уличните лампи, подскача смешно през калните коловози. Изгубва се, но малко след това я улавяме пак — тя ситни с неравномерен ритъм по железопътни траверси.

И сякаш изведнъж стигаме до вода. Мътна, бавно движеща се вода. Вдясно — неясни очертания на мост. От двете страни — диги. За миг при една светкавица виждаме някаква мачта с развян флаг.

— Капитане! Капитане! — гласът е неестествено дрезгав.

Тишина. Никой не отговаря.

— Хей, има ли някой на кораба?

Тъмно и тихо е.

Сетне, като от гроб, се чува недоволен и още по-неестествено дрезгав глас:

— Корабът замина преди час.

— Капитане, но аз...

— Кой аз си ти, дявол да го вземе!

— Аз, старшият моряк Иван Кирилов.

— Защо закъсня?

— Мама ме изпрати за хляб... имаше опашка... — това е чист и звънлив детски глас.

— Ха-ха-ха! Ха-ха-ха! (Страшно се смее този капитан, и то с „ха“ — също като истински морски вълк.) Мичмане, чуваш ли го? Е, какво ще кажеш? — И след малко: — Старши моряко, понижен си в юнга. Пази се! Ще хвърлям мостчето.

Една дъска плясва на тинестия бряг. Сноп светлина от електрическо фенерче осветлява Ването — деветгодишно момче, нисичко за годините си, с големи черни очи. То минава внимателно по дъската и се качва на кораба — впрочем ние сега виждаме, че това е един стар широкодънен каик, който спокойно лежи върху ленивата вода. Мачтата с разветия флаг е от тези прътове, с които жените подпират въжетата за пране. В предната част на каика е прикрепено кормило — някакво старо колело.

Капитанът изтегля дъската и я поставя на пригодно място в лодката. После бавно, сякаш е уморен, се отпуска на седалката. Те приличат на батко и малко братче — Капитанът е по-едър, с умно, замислено лице.

— Капитане...

— Какво?

Малкият се озърта и не смее да изкаже недоверието си.

— Нали преди малко говореше с Мичмана?

— Че сам ли да си говоря? — и Капитанът вече с естествен глас продължава натъжен: — С такъв екипаж доникъде няма да стигна.

Ването се е свил и мълчи виновно, като че ли е крив и за отсъствието на другите.

— Ще вали — промълвява той.

— Нека да вали! Мичман? Пфу, плаши се от дъжд!... Мичманът се пони-



жава в прост моряк. Гласувай!

Фенерчето светва. Ването е вдигнал ръка и е съвсем сериозен.

— Болшинство! — отсича Капитанът.

— Мичман Борис Петров моли разрешение да стъпи на борда! — дочува се откъм брега.

— Корабният съвет те понижи в прост моряк — отговаря Капитанът и по-дава фенерчето на Ването. — Свети!

— И-ха!

— Чакай, не бързай! Нося важна новина!

Мичманът минава със сигурни крачки по дъската и я изтегля сам. Връстник е на Капитана — здраво момче, с широки гърди и с живо лице.

Ването е сложил фенерчето под брадата си, кокорн очи и прави пай-различни „страшни“ физиономии.

— Загаси! Батерията е на свършване — строго се обръща към него Капитанът и изговаря подкупващо. — Пфу, имам точна карта на Острова на съкровищата...

— Ще отплуваме ли? — веднага влиза в играта малкият.

Мичманът мълчи — той е недоволен, че не го питат за важната новина.

— Капитане!

Приближава глава и му прошепва нещо.

Фенерчето светва изведнъж. Светлината улавя няколко деца, които бързо се прикриват и залягат. Това са пиратите. Познаваме ги по вечния пират — едноокият (нашият се казва Евлоги — весело момче с черна превръзка през челото, за да ползува и двете очи).

— Уговориха се да ни преварят или да ни нападнат с бомби — тихо про-изнася Мичманът.

ВАНЕТО: С бомби? И-ха!

КАПИТАНЪТ: Кой каза с бомби?

МИЧМАНЪТ: Оня, Белият Петьо.

КАПИТАНЪТ: Аха!

Капитанът търка брадичката си. Мичманът и Ването го гледат и чакат. Сега ще измисли нещо той — нали затова е капитан.

МИЧМАНЪТ: Този Петьо трябва да се набие поне един път...

В погледа на Мичмана се вижда доверието в другаря и спокойствието на силното момче, а в погледа на Ването — безпределна обич и страхопочитание.

КАПИТАНЪТ: Ще видим! Ще скрием дъската в бъзака.

Все пак има екипаж — играта може да започне. Капитанът взема една ламиринена фуния и извиква:

— Всички ли са на борда?

— Иест!

— Мичмане, пали!

Мичманът веднага изпълнява заповедта — по имитирането личи, че той не за първи път е машинист. Юнгата вдига котвата — почти истинска котва. Капитанът заема своето място — на руля.

— Пълен ход!

— Иест!

Далеч просветва. Гърми приглушено. Идва буря. Корабът е в открито море. А Ването подръпва замечания капитан и го пита нещо, което го интересува дори повече от острова.

— Капитане, какво е болшинство?

— Това е, когато всички гласуват за нещо.

Фенерчето светва. Страшно вълнение! Мичманът нещо е „угасил“ мотора, но Ването с едно настойчиво „рррр“ го подсеща. Закапва. Малкият поглежда въпросително към Капитана, който стои до него и държи старото колело. Мичманът запява песента на верните моряци. Запява и Капитанът. Сваля палтенцето си и го премества през главата на юнгата.

2.

Но затова пък сега силното кихване е негово — Капитанът е понастинал от снощната игра.

Класна стая. Сбор на отряда. Виждаме последователно Капитана и Мичмана. Те седят на един чин. Уж разсеяният поглед на Капитана се е спрял на хубаво, чернооко момче. Това е Пиратът. Има нещо, което го прави особено привлекателен: висок и строен, линията на профила, приятната светлина на очите, ръцете с дълги и тънки пръсти. Зад него седи Белният Петьо (рус, с бяло лице и светли очи).

— Пират!... Пират, Капитанът те гледа.

Пиратът седи невъзмутим. Шепотът на Петьо е нарушил тишината. Дружинната ръководителка строго стрелва смутителите. В това време Капитанът кихва отново (разбира се, без да иска, но в такъв момент...). Някой се изсмява.

А младата девойка просто не знае как да се справи с... тези момчета. Следва наказателна пауза (нека всички си помислят така ли се държат примерните пионери?).

На катедрата е Елена — пълничка, с овално лице. Тя поглежда хитро ту към ръководителката, ту към класа.

— Продължавай, Елена!

— В нашия отряд няма задружен живот. Момчетата — на една страна, момичетата — на друга... Само си измисляме прякори. Вместо Маргарита — Зубрита (трябва да се признае обаче, че приляга напълно), Петлето (и този е добре намерен), Пашата (само защото е дебел)...

Погледът на Елена стига до Капитана и се задържа по-дълго на него. Паузата издава смущението на момичето. Капитанът също я гледа — с мили и чисти очи. Елена поема въздуха и продължава:

— Пиратът (той се усмихва доволно), Белният Петьо (посреща с гримаса на неудоволствие), Мичманът...

— Оса!

— Борисе! Държиш се невъзможно! — дружинната ръководителка е възмутена.

Мичманът става лениво и подпрян на чина, отвръща:

— Аз само ѝ помагам, за да не изпусне някой прякор.

— Добре! Оса! — Елена енергично приема битката. — Хубаво ли е да ме наричат така?

— Ами... — Мичманът нарочно помисля малко, за да покаже, че не е съвсем убеден — не е хубаво.

Отзад някой забръмчва като оса. Това е Евлоги. Скрит зад гърба на една дебелиана, той имитира твърде сполучливо Елена и дружинната. Зад него седи Пейчо — весело момче, с трапчинки на бузите. То напразно се опитва да сдържи смеха си, но просто не може. Над него, на стената, е окачен стенвестникът на отряда — „Оса“. Виждаме ясно написано: редактор Елена Кръстонова.

— Кой бръмчи? Кой бръмчи там?

Всички се обръщат назад включително и невъзмутимия Евлоги. Под обстрела е Пейчо, който примигва и едва се владее. При това Евлоги инквизирира сериозността му, като издава особените звуци на сдържан с мъка смях.

— А къде е нашата отрядна ръководителка? — пита Мичманът.

Класът зашумява. Вече никой не гледа към Пейчо и той облекчено поема въздух.

— В отрядния съвет са само момичета — боботи Евлоги.

— Те ли ще ни командуват? — пита Стефчо.

Дружинната чука нервно на най-близкия чин.

— Тихо! Сядай там! Продължавай. Елена!

Ораторката не е вече така самоуверена и понижава глас:

— Другите отиват на излети, на кино, устройват забави, а ние — нищо. Ние сме отряд на книга.

Тя спира

— Другарко дружинна, на Петьо му прилоша.

Мичманът и Капитанът се спогледват многозначително.

Петьо е добър артист — леко се е свил, преглъща с мъка и мълчи. Дружинната отива при него. Пионерите настават и заобикалят Петьовия чин.

— Нищо ми няма, другарко — казва Петьо с отпаднал глас. — Ще остана до края на сбора.



— Колко е бледен! Колко е бледен! — вика Евлоги, стъпил на един чин и надвесил се над другите.

— Боли ли те някъде? — пита загрижено дружинната.

— Малко... — превива се Петьо.

Дружинната се колебае как да постъпи.

— Още от втория час се превива — казва Румяна, наивно момиченце с къси плитки.

— Колко е бледен! Даже е бял! — продължава да досажда Евлоги, като намага на Стефчо.

— Тихо! — извиква ръководителката и се обръща. Тя забелязва хитрото намигане на Евлоги. — Добре! Върви си, Петьо!

— Да го придружа, другарко! — предлага се Стефчо. — Аз живея до тях.

— И аз — опитва да се вреди Евлоги.

— И аз — казва Пиратът.

Участието и на Пирата натъжава дружинната. Тя го поглежда изпитателно.

— И ти ли?

— Да — но той е честен и не я гледа в очите.

Мичманът е едновременно възхитен и възмутен:

— Хитреци!

### 3.

— Ще хитруваш, а? Сега ще ти счупя носа!

Белият Петьо застрашително тръгва към Ването, който е попаднал в плен на пиратите.

— Кажвай! Къде е дъската? — гласът на Пирата е по-спокоен, но в тона има повече заплаха.

— Не знам. Само Капитанът знае.

Белият Петьо върти юмрука си пред самото лице на Ването. Малкият мига и следи с очи ръката. Тя се приближава до носа му и го натиска леко, после — по-силно.

— Само смей да ме удариш!

— Ще кажеш ли?

— Ще кажа на бате Димо и ще видите! — заканва се юнгата.

Близко до тях преминава влакче с вагонетки. Машинистът, бате Димо, поглежда любопитно към групата деца. На дигата стои пиратски пост — Стефчо, с шапка от вестник и дървен меч.

— Мога ли да мина? — пита почти сериозен Димо.

С широк и мълчалив мах постът разрешава.

Ването понечва да се изскубне, но Белият Петьо му препречва пътя и го духва презрително.

— Къде?

В това време Евлоги тръгва към бъзака. Ването тревожно поглежда към него. Пиратът забелязва безпокойствието му и се обръща рязко.

— Търси в бъзака!

Белият Петьо също се втурва натат.

А лицето на Пирата изведнъж се помрачава.

— Пази детето, докато се върне майка!

Едно момиче (хубава и наперена гимназистка, сестра на пиратския главатар) пуска малко четиригодишно момченце с думите „тичай при батко!“ и с бързи крачки тръгва.

— Стой! Стой! — вика отчаяно Пиратът.

На кого? На сестрата или на Ването, който се е възползувал от особеното положение и литка покрай линията. А малкото пиратче, ухилено и доволно, ситни към киселия си батко.

### 4.

Капитанът, Мичманът, Ването, Пейчо и Пашата (това са верните моряци) вървят бърже покрай теснолинейката. Зад тях изсвирва машина и те се отстраняват.



Апостол Карамитев и Гинка Станчева в сцена от филма „Специалист по всичко“





Ана Пруцел и Георги Наумов в сцена от филма „Слънцето и сянката“

— Здравей, бате Димо!  
— Здравейте, момчета!  
— Бате Димо-о, ще ме повозиш ли? — вика Ването и тича редом с машината.

— Друг път.

Ването изчаква групата.

— А да вземем и бате Димо с нас!

Другите смятат предложението за толкова несериозно, че не виждат смисъл да отговорят. Ването се засяга.

— Само да му кажа и ще дойде. Нали играе футбол с нас!

Този път на мачтата се вее изкусно нарисувано пиратско знаме — череп с кръстосани кости.

Моряците стъпват на дигата. Пиратите седят в кайка и се правят, че не забелязват нищо. Те позират с изкуствено държане: уж Евлоги разказва нещо интересно и смешно, а другите се смеят и ръкомахат. Евлоги е добър мимик: ето той уж се дуелира с някакъв противник, намушква го, она полита със смъртен израз на лицето...

— Веднага напускате кораба! — извиква Капитанът.

— Корабът е наш — отговаря с достойнство Пиратът.

— Така ли? — пита Мичманът.

— Така — отговаря нахално и предизвикателно Белият Петьо.

— Като ти метна една бомба ще станеш на Черен Петьо!

— Всеки има бомби.

И за да докаже, Белият грабва една топка мека глина от складирания куп в лодката и я хвърля към групата на моряците. Ударът му не е напразен — бомбата плесва мъчноподвижния Паша по крака. Без да чакат команда, моряците панически се прикриват зад дигата, изпроводени от високия смях на пиратите и от виковете на Евлоги.

— Правете бомби! — заповядва Капитанът.

Те приклякат около една локва и правят топки от кал.

— Ох-ох-ох! Ще ги нагостим с кюфтета! — говори Ването със светнали очи.

Мичманът пропълзва по дигата, за да разузнае противниковия лагер.

Пиратите се съвещават.

— Пират, да ги нападнем през моста — предлага Стефчо. В неговите думи и движения има решителността на ония момчета, при които мислите веднага са последвани от действия.

Пиратът хале устните си, като гледа братчето си.

— Един наш трябва да остане на кораба... Всички на брега! Аз оставам заедно с ей това.

Пиратите слизат, зажабват парчета тлъста тиня, избират си позиции. Главатарят изтегля дъската и я нагласява така, че да му служи за прикритие. Той натиква братчето си под задната седалка на канка — там то наистина е неугавимо. Малкото усеца, че ще става нещо интересно.

— Война ли ще има? — пита то.

— Бум!

Първата бомба пада в реката и вдига мътен фонтан.

Започва сражението.

Мичманът се бие открито и не се прикрива — една солидна бомба, изпратена от Белия, го тупва по задника. Това е толкова смешно за Пейчо, че той застава да стреля. А в другия лагер тържествуват. Евлоги имитира ударения Мичман.

Децата се увличат в играта — за тях бомбите от кал са като истинските. Камерата се съгласява с тяхното виждане.

— 21, 22, 23 — отброява Евлоги и хвърля своята бомба.

Тя изстрелва отатък.

— Фиу! — свисти една моряшка мина и пиратите залягат.

Страшен взрив... и ризата на Евлоги трябва да се пере.

Пукотевицата се усилива. В битката се очертават двубоите между Капитана и Пирата, между Мичмана и Белия Петьо. Мичманът продължава да стои открит със заредени топки в ръцете. Той вече е успял да си върне един път на Петьо,



но и сам е получил още един удар. Пиратът се показва предпазливо над дъската — той може да цапне Мичмана (и то не зле). Замахва, но не хвърля. В следващия миг — бум! — стреля по Капитана. Капитанът не му остава дължен — той се спитва да удари Пирата, като подхвърля високо бомбите, така че те да падат зад дъската. Там малкото пиратче се протяга и взема малки парченца кал. Без да е улучено, нолето му вече е добре изцапано.

Най-после Мичманът е възнаграден за смелостта си — една негова бомба улучва Белия по челото. Пейчо и Ването са възхитени.

— Черен Петьо! Черен Петьо! — скандират те и се смеят.

Петьо не може да овладее гнева си. Той чисти челото си с опакото на ръката (единственото по-чисто място у него), но още повече се размазва. Тогава взема един камък и леко го замазва с кал. Евлоги, който е близо до него и го наблюдава, хваща ръката му и с тон, който не търпи възражение, изговаря:

— Не с атомни бомби! Забранени са!

Петьо трепва гузно и оставя камъка.

Стефчо се промъква по моста, но Пашата го забелязва. Предупреденият Мичман изтичва, снишен, към моста и изведнъж изскача пред Стофчо. Нападателят е изненадан. Все пак той хвърля една бомба (при това улучва) и стрелва назад, като бяга на кривулици. Бръз и ловък, отървава се леко — една топка го цапва по босите крака.

Погледът на Мичмана минава по железния тел, с който каккът е превързан за устоите. Хрумва му весела идея. Бързо преминава от другата страна на моста.

Положението на Пирата се е влошило — запаст от бомби в кайка се е свършил (докато при моряците Ването редовно снабдява бойците).

— Донесете бомби! — вика Пиратът на своите хора, но те не се решават да напуснат прикритията си

— Иди си вземи бомби! Няма да те целя — благородно му предлага Капитанът.

Няма що. Пиратът нагазва във водата. Излиза на брега и притичва към пиратите.

— Ура-а! Бягат от кораба! — вика Ването.

За него отстъплението на Пирата е равно на победа.

Мичманът с последни усилия отвързва тела. Освободеният какк спокойно поема по течението на реката. Мичманът се е скрил, прилепен зад гредата, и се усмихва доволен.

Останалите използват временното примирие, за да се запасят с бомби. Белият Петьо се опитва да измие лицето си. Когато Капитанът се обръща, вижда, че каккът влиза вече в Голямата река.

Малкото пиратче излиза от прикритието си.

— Батко-о! — писва то и се изправя.

— Сядай! Сядай! — крещат му и от двете страни.

Мичманът надзърта иззад гредата и едва сега вижда каква опасна шега е направил. Стефчо почти е нагазил във водата. Белият Петьо тича покрай малката река до самото устие. Пиратът стои изтръпнал. Втурва се към мостчето.

Бате Димо тъкмо се връща с ватовареното влакче. Спирачките изскръцват и влакчето спира на моста.

— Ах, диванета такива! — и скача долу.

Пиратчето не сяда. То е само на четири години и постъпва по най-умния начин — трябва да отиде при батко си. През реката, през водата — при батко си! Опътва се към ниския ръб на кайка. А водата го привлича с мътния си гръб...

Мътният гръб на реката. Повдига се, снишава се, влече.

Плясък! Кръгообразни вълни...

... От водата се подава главата на Капитана. Той е хвърлил вехтото си палтенце и се е гмурнал в студената вода. Добър плувец, бързо преминава десетината метра. В последния миг бутва детето в кайка — Пиратчето сяда, но продължава да пици. Капитанът внимателно се качва в лодката — мокър, косата му е паднала на челото. Тогава пиратчето се успокоява изведнъж. Дори се усмихва.

Водата носи кайка надолу. Край брега тичат пиратите и моряците. Капита-

нът се опитва с помощта на дъската да примъкне канка към брега, но дъската е тежка и неудобна.

Бате Димо също вече е при тях.

— Прътът! — вика той. — Извади пръта!

Това не е много лесно.

— Разклати го! Дърпай нагоре! — подвиква и Мичманът.

Той, виновникът за бедата, върви покрай брега, разтревожен, прибледял. Неуспешните опити на Капитана да извади пръта засилват безпокойството му. Мичманът съблича ризата си и тръгва към брега, но бате Димо му се скарва:

— Стой настрана!

Капитанът изважда мачтата.

— Подай! Подай насам!

Капитанът става прав. Канкът се клатушка, наклонява се.

— Внимавай! Спокойно! — командува бате Димо.

Прътът е къс и бате Димо не може да го хване. Тогава машинистът нагазва до пояс във водата и го улавя.

— Сядай! Дръж здраво!

Бате Димо отстъпва назад, като притегля канка. Пиратското знаме се мотае в ръцете му, пречи му. Бате Димо го скъсва. Хвърля го във водата. Черепът с кръстосаните кости отплува надолу.

Пиратът прегръща мокрия Капитан. Мичманът стои с ризата в ръцете си. Тревогата на всички е преминала.

— Така ли се играе бе, момчета? — укорява ги бате Димо. — А ти бягай веднага в къщи!

Капитанът се отдалечава като тича покрай брега, а останалите стоят в една редица пред Димо — изцапани, омърляни, виновни.

## 5.

Във формата на чеп (през който гледа Ването) надникваме в един двор. Тук живее веселият Евлоги. Бързо узнаваме това, защото виждаме яка ръка, която тегли момчето за ухото. Пред самия му нос се вее изцапаната от вчерашната битка риза. Евлоги вика „о, ма!“ и се старее да върви така, че да спести от тегленето. Най-после той е спрял и наведен пред един леген при дворицата чешма. Ухото е пуснато. Евлоги веднага възвръща оптимистичния си израз. Блаженството му обаче е смутено от тихо подсвиркване.

Майка му застава до него с ръце на кръста (Евлоги и ние я виждаме — едра, енергична сянка на плочника).

— Като изпереш тази, ще получиш друга!

Тя го почаква, докато почне прането. После тръгва с тежка походка към дворицата врата. Спира се и обръща само глава.

— И само да припариш край реката, мисли му!

И тръгва пак, а отвън Ването стремително се отдалечава от опасната зона.

Дърво. Ръка се улавя за един клон — като маймунка, умело и бързо, покатерва се Ването. От наблюдателния му пост виждаме през прозорец: насапунисана глава и широк гол гръб, по който се стича пяна. Канче вода се излива върху главата на Пашата.

— О-о, гореща е! Пари! — претестира той.

— Млък! — отсечено, като плесница. И още едно канче!

Чува се подсвиркването-сигнал. Пашата геройски се обръща, но, разбира се, не може да види нищо, защото не смее да отвори очи от сапуна.

Стая в дома на Капитана.

Капитанът лежи болен и си прави лодки и параходи от хартия. На масата и по леглото му плува цяла флотилия. Вратата на стаята е полуотворена. Чува се шум от течаща вода, звън от прибори.

ГЛАСЪТ НА МАЙКАТА: Само дано не го хване пневмония...

ГЛАСЪТ НА БАЩАТА: Ех и ти — само пневмонии сънуваш.

ГЛАСЪТ НА МАЙКАТА: Ако си му баща, ще му забраниш да отива на реката!



ГЛАСЪТ НА БАЩАТА: Нали се учи момчето, нека играе.

Капитанът се усмихва, доволен от защитата на баща си. Той взема една лодка в ръцете си и я гледа замислено. Книжна лодка, обикновена книжна лодка, а Капитанът я гледа така замечтано сякаш е истински кораб.

Изскърцва врата. Капитанът бързо оставя лодката в една мукавена кутия на масата, плъзга се под завивката и точно навреме се прави на заспал. Влиза майката — тя носи чаша чай. Вглежда се в сина си — в очите ѝ е само обичта.

— Боянчо! — тихо го повиква тя.

— Капитане! Капитане! — чува се отвън предпазлив глас.

Болният, все едно че нищо не е чул — продължава да лежи със затворени очи, макар клепките да трепкат, да се поотварят.

Майката отива до прозореца. Вън Ването взема тухли от един куп в двора и ги нарежда до стената. Стъпва на тях, улавя се за перваза и... в следния миг е лице срещу лице с майката. Юнгата е безкрайно много изненадан и смутен. Постоява така, попримигва и слиза. Отстъпва една-две крачки, навел е глава, повдига и сваля очи и се усмихва.

6.

Училищният коридор е пуст и тих — учениците са в клас. Само до прозореца срещу учителската стая стои Бояновата майка.

От пионерската стая, с гръб, излиза дружинната ръководителка. Големият навит картон, който носи, и другите вещи в ръцете ѝ пречат да затвори вратата. Майката отива и ѝ помага.

— Благодаря! — обръща се дружинната. Изненадана: — Добър ден, Какво има?

— Боянчо е болен. Дойдох да кажа на класната му.

— Болен ли?

При тези думи бие звънецът. Коридорът постепенно се изпълва с деца и шум. Майката се колебае за момент, па започва:

— Да ви кажа ли? Ще стане беда с тия момчета! Все край реката, сами — ще се издават!

Дружинната свежда очи, замисля се.

Пионери и пионерки я заобикалят и я обсипват с въпроси:

— Другарко дружинна, къде ще предаваме билките?

— Другарко, кога ще релетираме пиеската?

(Останалите викат само „другарко, другарко“ и чакат ред да им се обърне внимание.)

— То добре, че вчера Димо е бил край тях, та иначе...

— Кой Димо? — пита над рояка деца дружинната.

— Машинистът от тухларната — отговаря майката и съзряла класната на Боян, опъва се към нея.

— Другарко, кой ще е съдия на нашия футболен мач?

— Другарко, Петко пак получи двойка. Да направим сбор!

Тече и звъни коридорът. В пъстрия поток виждаме и наши познати. Ето ги Евлоги и Белия Петьо. Но какво ги тревожи? Евлоги сбутва Петьо, посочва му нещо с очи и двамата хлътват в стаята с табелка VI б клас. Там вече е Пашата, който ги поглежда гузно. Макар че междучасието не е минало, един по един всичките палавници са в класната стая. И Маргарита, която преговаря нещо. Евлоги сяда на мястото си, изважда учебника си и зачита — сериозен, примерен, увлечен! Бие вторият звънец. В стаята влизат и останалите ученици и ученички. Пиратът и Мичманът разменят неспокойни погледи.

— Клас стани!

Всички стават. В стаята влизат дружинната и побелял старец. Лицето на Пирата потъмнява. Евлоги се скрива зад дебеланата. Пейчо дори е съвсем сериозен. Елена е учудена, обръща се назад и поглежда въпросително към Мичмана, но той ѝ отвръща с неучтивата гримаса.

— Кои са играли вчера с кайка на дядо Мичо?

Мичманът тръгва веднага. Пиратът, Белия Петьо, Стефчо (и като минава край Евлоги, бутва го, но Евлоги „продължава да чете“).

— О-хо! Болният и придружителите! — казва с ирония дружинната.

Стефчо се усмихва, признавайки си, а Пиратът преглъща с мъка.

Четиримата застават пред черната дъска. Едно строго и укорително кимване



на Пирата, само един поглед на Мичмана и цялата група е във. Всеки излиза по свой начин: Петлето бързо, Пейчо с усмивката си. Евлоги с израза „можеше да мине и без мене“, а Пашата — Пашата е смутен, не внимава и разбутва всичко, където мине.

— Няма други — рапортува Мичманът.

Дружинната ги изглежда.

— Погледнете се! Знаете и можете да вдигате шум, да се правите на болни!... Не ви ли е срам от белите коси на дядо Мичо? Отвързали каква юнаците и го пуснали по реката...

— А бе то аз... — опитва се да смекчи атмосферата старецът, но, като вижда, че дружинната ще продължи речта си, спира. Той е от старото поколение, което тачи учителите и просветните дейци.

— Един път не дойдоха хора да ви похвалят за добро дело. Срамувам се, че сте мои пионери!

Дружинната е млада. Вълнува се. Отчаяна и разстроена, не може да издържи — излиза от стаята, като дори не затваря вратата. В коридора се чуват нейните стъпки. Дядо Мичо, останал сам в класа, повъртява се смутено и бавно излиза.

Лицето на Пирата е поострънало. Едва забележимо той хапе устните си. Другите само внимателно се спогледват — какво, още ли да се стои пред дъската? Все пак те чакат началството — Пирата или Мичмана, но и двамата не помръдват. Елена гледа малко предизвикателно и укорително към групата, а Мичманът поема въздух с пълни гърди, изпуска го бавно и я гледа мрачно.

7.

Дружинната е в пионерската стая. На масата е все още безпорядък — картини, рисувани от деца, различни предмети, списания, един стенлист. Ръката ѝ нервно си играе с възела на червената връзка. Сетне — облакът се и подпира пламналите си бузи с ръце...

8.

Гледан отвисоко, дворът на тухларната фабрика има причудлива форма. Долу хората са малки — в сини костюми щъкат работници и работнички. И изведнъж влиза едно пъстро петно — това е дружинната ръководителка. Тя се спира при един работник. Той вдига весело ръка — почакайте малко! — и изсвирва майсторски. След малко идва Димо — той бърше омаслените си ръце с конци. Те започват разговор и бавно се разхождат, а ние ги наблюдаваме с различни очи: с тези на един, който повдига рамене към друг; с очите на две работнички от сушилните; от прозорца на едно помещение.

— Пакостта си е пакост, но момчетата са добри. Аз ги познавам като петте си пръста — говори Димо.

За да е по-убедителен, той ѝ ги показва, но като вижда колко омаслени са те, скрива ги и неловко се усмихва. Тя го поглежда изпитателно, с искрица надежда.

— Добре. Тогава защо не им станете ръководител?..

Димо мълчи. Гледа недоверчиво. Среца погледа ѝ и дръпва своя.

— За тях ще бъде интересно. Момчетата обичат машините...

— Аз съм работник човек бе, другарке. Не разбирам от педагогии и увъртания. Като кажа раз и това е!

— Опитайте! — не обръща внимание тя на отвода му — Ако не, ще направите като бившата им ръководителка: ще ги изоставите — да се бият, да се давят, да правят каквото си щат.

Спират се.

— Не ми трябва такива работи — казва Димо. — Намерете някой друг, по-такъв човек...

— По-какъв?... — Въпросът е зададен с ирония, но веднага след това я обхваща отчаяние. — Мислех, че обичате пионерите, но... довиждане!

Димо иска да каже нещо. Не му се иска раздялата с това хубаво момиче да бъде така хладна. А казва само:

— Довиждане!

Тя се обръща и тръгва рязко, той остава на мястото си. Хвърля конците на земята. И извиква:

— Ало!.. За каква не берете грижа! Още утре ще го върнем.



Стаята на Капитана.

При него вече са верните моряци.

— Срамота е, че сте пионери, каза тя, и хоп, излезе си... — доразказва Пашата.

— Не бе! — пресича го Мичманът. — Тя каза: Срамувам се, че сте мои пионери.

— Че защо тя ще се срамува? — недоволствува Пашата.

В това време на вратата се почуква. Пейчо, който е най-близо, отваря. Изненадан е.

В стаята влиза Пиратът. Той се усмихва сърдечно и застава на отворената врата.

— Научихме, че си болен и... — той поглежда навън.

— Влезте! Елате! — ласкаво поканва Капитанът.

Пиратът кимва и в стаята влизат пиратите. И гостите, и домакините се чувствуват малко неловко. Пиратите насядват между моряците. Стаята е малка за толкова гости — някои седят направо на пъстрата черга, а Ването се намества под масата. Повдигнал е покривката, за да може да наблюдава всички.

— Пфу, как можах да настина! — тюхка се Капитанът.

— Потен си бил — казва Пиратът.

— А мене за малко не ме биха — честно си признава Мичманът. Той по момчешки, иска да намали нещастieto на приятеля си.

— Мен пък — нищо! — изговаря Евлоги, и то с такъв тон, че Ването ококорва очи. — Ама аз поизчистих ризата и ни лук ял, ни лук мирисал.

— Аз пък се поизмих — послъгва и Пашата.

На масата има две големи чинии със сладки — Пашата, някак си без да ще, често посяга към тях.

Стефчо се оказва най-искрен:

— Така ми теглиха ушите, че свитки ми излизяха...

— О-хх! Да ме теглят за ушите! — Евлоги потърква ухото си. — Къде дават така?

Но ето че прозвучава сигналът. Евлоги и Пашата гузно прошарват с поглед по другите, а когато поглеждат към масата, Ването е спуснал покривката и се спотайва зад нея.

Веселото момче не се предава. Веднага започва да имитира Пашата, който в увлечението си е взел две сладки: по една във всяка ръка. Евлоги повтаря движенията му. Момчетата се смеят. Пашата също се смее, макар и да не знае защо. Хубав, здрав смях. Пашата чак ще се задави:

— За какво се смеете, бе? — пита той и пак се смее.

Както се смее, Мичманът махва неволно с ръка и събаря кутията с книжните лодки на Капитана. Капекът излита и на пода, пред Ването, се изсипва цялата флота.

Капитанът почервениява от смущение — та нали той е твърде голям, за да се занимава с такива детски играчки.

— Аз... така. Нямахме какво да правя сутринта. Ване, искаш ли ги?

— А кутията?

— И кутията.

— И-ха!

Ването започва да събира богатството.

Големите го гледат и мълчат.

МИЧМАНЪТ: И аз понякога правя лодки... Дървени. Дялкам ги.

ПЕТЬО: Платноходки ли?

СТЕФЧО: Има едни... вървят със спирт.

— Днес цял ден си мисля — изрича с особен глас Капитанът — защо се бием за тоя гнил каик? Не можем ли да си направим истински кораб?

ПАШАТА: Ама съвсем истински ли?

КАПИТАНЪТ: Истински, пионерски кораб!

Ването, разочарован, е оставил кутията настрана и гледа с големите си черни очи към пионерите.

КАПИТАНЪТ: Шефове те ще дадат материали...

ПИРАТЪТ: Ще го направим сами! У нас — под навеса.

СТЕФЧО: Ще плаваме по Голямата река, ура!

Вратата на стаята се отваря.

— Бате Димо! — извикват изведнъж всички.

— Бате Димо! — изскача изпод масата Ването. — Ще правим кораб!

Искаш ли?

В двора на Елена.

Малка, хубава къща. Много цветя — саксии по каменните стъпала, по портиците. Градинка — лалета, рози, теменужки. Лехи, направени с грижа и обич.

Дори Елена е облечена в рокля на малки цветчета. Тя пристъпва по пътеката между лехите — в ръка държи два розови цвята. Спира пред розов храст и посяга към един цвят. Но не го откъсва — ето онзи там е много по-хубав. В погледа ѝ, в израза ѝ, в мекотата на движенията проличава нежността, с която свива китката.

Дворната врата се отваря. Влизат Пенка и Румяна, а Елена се изправя и ги посреща смутена...

В стаята на Капитана.

ДИМО: Добре. Ще ви помагам! Но, момчета, да не се изложиме? Да започнем, а да не свършим?

— Няма, бате Димо!

— Всички заедно докрай! По работнически!

— По работнически!

— Честна пионерска! — твърдо изговаря Пиратът.

Един след друг пионерите произнасят „честна пионерска“, и само Ването накрая — „честна чавдарска“.

В тишината след това трепетно заклеване Капитанът изрича замечтан:

— Вече всички сме на борда. Тръгваме в открито море. Ако някой се откаже, акулите го чакат! Големите черни акули!

Пиратът е по-реалист:

— Нека дружинната види, че и ние можем нещо...

Белият Петьо го пресича:

— Да пазим тайна! Да изненадаме всички!

Той гледа изпитателно към другите.

— Тайна! Тайна! Тайна!

СТЕФЧО: До гроб

ЕВЛОГИ: Тайна! Че иначе... и потърква ухото си. — Ще казваме, че правим барака. Дървена барака!

ПЕТЛЕТО: А сетне — кораб! О! — и плясва с ръце.

МИЧМАНЪТ: И никакви момчета.

ПЕЙЧО: За тях — куклите...

БЕЛИЯТ ПЕТЬО: Къде ще могат те по работнически?!

МИЧМАНЪТ: Ще раздрънкат! (И гледа към Капитана.)

Ването се изправя и изписква с пълен глас, радостен, че пръв се е досетил за нещо много важно:

— И не знаят да плуват. Все ще се издават!

Но точно при тези думи отвън се чува настоятелно повикване:

— Ване, Ване!

Юнгата е съкрушен.

— Трябва да отида за хляб — казва той.

Не му се излиза и застава до вратата. Бавно излиза.

СТЕФЧО: Ех, да ни разпуснат един път!

Вратата се отваря бързо. Ването подава глава, слага пръст на устата и поверително прошепва:

— Шшшт! Женките идват.

Когато момичетата влизат, момчетата все пак се отдръпват и им сторват място. Преди всички върви веселата Пенка, живо и засмяно момиче. След нея е Славка, мечтателка с дълбоки очи и хубаво лице. Наивката с плитките — Румяна. Маргарита (с чантата). Елена — с китката цвете и загрижен вид. И Надка — малка и любопитна.



Неусетно всички са се отдръпнали встрани и като че ли Капитанът и Елена са останали сами в препълнената стая. Момичето гледа в болния. Нервно навлажнява пресъхналите си устни. Малката китка потрепва. Едно от пръстчетата се убожда на розов шип и се изправя уплашено. Тихият въпрос на Елена прозвучава някак си особено...

— Много ли си болен?

Капитанът едва се усмихва:

— Не, не много...

В това време влиза майка му и поправя положението.

— Момичета, сядайте! Боянчо, почерпи ли гостите си?

Пейчо скача и взема едната чиния. А другата — в другата вече няма нищо. Поглед към Пашата — той току-що преглъща нещо и издихва трохи от ръцете си.

— Заповядайте, молим! — започва Пейчо и Пашата, който е най-близо, посяга и взема.

— Какви хубави цветя! — радва се майката. — Кой ти ги донесе, Боянчо?

— Елена — отговаря бързо Пенка.

— Тс са от всички... — протестира Елена.

Леля Софка милва зачервената Елена по косите. Мичманът и Белият Петьо гледат тревожно към Капитана, но той гледа в китката цветя.

10

Хубав слънчев ден. Близо до тухларната фабрика момчетата играят на триъгълник.

— Ти къде си? — пита Пиратът.

Той е приклепнал и държи топчето си, готов за стрелба.

— Ето ме — Стефчо показва топчето си с крак.

— А това!

Без да дочака отговор, Пиратът се прицелва в другото топче.

— Стой, Пират, стой!

То било на Евлоги. Евлоги прави три черти на земята пред топчето и произнася неразбираеми заклинания, придружени от смешни обрядни движения и мишки. Но Пиратът е добър стрелец — ударът му е точен.

— Браво! — възхищава се Мичманът.

Сега е ред на Стефчовото топче. Разстоянието не е малко. Пиратът се прицелва внимателно. Пръстите са изопнати. Точно!

— Майстор!

— Мичмане, вашият Капитан може ли да цели така? — пита Белият Петьо.

Пиратът, както е приклепнал и е с намерение да стреля към триъгълника, повдига глава и изговаря остро:

— Няма вече наши и ваши! Нито пирати, нито моряци! Ясно ли е?

От тъгля изскача Църнето. С два бързи скока, като хишно животно, той заема позиция до самия триъгълник. Нахално и предизвикателно гледа към момчетата. Навежда се и с особено плъзгащо движение на ръката обира топчетата от триъгълника. Църнето е голямо мсмице, четиринадесетгодишно, с широки гърди, с тъмна като смола коса.

МИЧМАНЪТ: Защо ни вземаш топчетата?

ЦЪРНЕТО: Вие имате ли позволително!

ПЕЙЧО: Какво позволително?

ЦЪРНЕТО: Тая улица да не е на баща ти? Какво сте я разчертали?

СТЕФЧО: А да не е твоя?

Църнето прави крачка напред.

— Имате ли позволително, питам, или искате бой? А?

ПИРАТЪТ: Върни ни топчетата!

Църнето се засмива неприятно, показва топчетата за миг в голямата си длан.

— По две стотинки едното. Хайде, бъркайте се!

Обаче момчетата нямат намерение да се бъркат, тъй като една още поздрава ръка улавя Църнето. Той се навежда инстинктивно. Опитва се да се изпълзне и отскубне, но Димо, който го е хванал, държи здраво.

— Не те ли е срам! Я се виж какъв си!

Църнето мълчи и гледа уплашено.

Димо хваща ръката му с топчетата и я стиска. Пръстите се разтварят и топчетата падат на земята. Ването, дошъл с бате си Димо, ги събира, като все пак внимава да е на безопасно разстояние от Църнето. Босите крака на голямото момче са като вкопани в земята, но и в тях има сякаш някаква заплаха.

Димо продължава да го държи, като се чуди как да постъпи.

— Първи път — прошка. Но втори — мисли му!

И го пуска.

Църнето отскача няколко крачки настрана и застава неподвижен — с полунаведена глава и злобен поглед към групата. Диша тежко, обидено. Димо поглежда към него, па махва с ръка и тръгва с децата.

Ването, уловен за него, го подръпва и му прошепва:

— Това е Църнето.

— Да, знам.

— А знаеш ли какъв е той? Лева ръка, дясен джоб — и юнгата пред пазливо му показва жеста.

Димо не отговаря.

— А защо той е такъв, бате Димо?

Димо се обръща. Църнето стои още на старото си място.

— Виж, това не знам — казва работникът замислено.

11.

В пионерската стая.

Дружинната разгръща една папка с надпис „План за лятната работа“. В стаята влизат Елена, Румяна и Маргарита. Елена оставя един лист пред дружинната.

ЕЛЕНА: Другарко дружинна, ще правим театър „Чавдарче“.

РУМЯНА: Цяло лято ще даваме пиески.

ДРУЖИННАТА: Прекрасно! Елена, вашите момчета няма ли да идват в сборната лятна дружина?

ЕЛЕНА: Не зная. Те кроят нещо... По цял ден са с бате си Димо...

ДРУЖИННАТА: Така ли?

Очите ѝ светват дружелюбно.

12.

Момчетата са насядали на дигата. В средата е Капитанът с лист и молив в ръка. В тая сцена те приличат малко на запорожците при писането на своето знаменито писмо.

— Другарю адмирал! Ние сме пионери от VI клас — чете Капитанът. — Изпратете ни планове...

— Нищо няма да стане — казва Пашата. — Трябва да се пише: уважаеми другарю адмирал.

Всички го изглеждат недоволено.

— Не. По-добре да лишем, че сме в VII клас — предлага Евлоги и добавя: — Така работата ще му се види по-сериозна.

— А аз ви казвам — да напишем писмото от името на бате Димо, машинист — казва Мичманът.

— От бате Димо, от бате Димо! — взема участие в обсъждането и Ването. Капитанът гризе молива. Скъсва лист от тетрадката и го хвърля зад себе си — там има цял куп скъсани листа.

— Така ще е най-добре — съгласява се и Пиратът.

Капитанът започва да пише отново.

А сега всички деца са на път към пощата. При един електрически стълб-четал Евлоги застава пред тях:

— Никой да не минава през четала! Няма да ни върви.

И като се обръща, спъва се и пада.

Те са вече при пощата. Капитанът носи писмото, но Ването го поглежда с такава молба, че той му подава плика. Юнгата го пуска в кутията.



Училището. Бие звънецът. Това е последният училищен звънец. Вратите се отварят широко. С викове и смях излизат ученици и ученички. Стефчо излита пръв от нашите и с два скока минава стълбището. Той подхвърля чантата си високо, лови я и вика:

— Тука, тука-а!

Корабостроителите се събират около него. Ването също е тук — той ги е чакал.

От училищната сграда излиза запъхтяна Елена. Спира се. Оглежда двора. Зърва Капитана (групата момчета тръгва). До Елена застава Надка и мълчи съчувствено. Идва и Пенка.

— Хайде!

Елена слиза по стълбите, повлечена от ръката на Пенка.

— Какви момчета! Довиждане не ни казаха... — продължава Пенка с безразличие (на нея ѝ е все едно).

Момчетата вървят възбудени. Всички се мъчат да са около Капитана и Пирата. Ването подръпва Капитана и му прави тайни знаци. Накрая юнгата успява да го привлече.

— Капитане, хайде да идем следобяд на риба.

— Има работа, Ване.

— И-и, нали ви разпуснаха?

— И ти ще ми трябваш. За перископ.

— За какво?

— За перископ.

## 14.

Над висок зид се подава главата на Ването. Той се подпира на зида без всякакво усилие и оглежда заводския двор пред него.

— Е-ха! Разхвърлян е! — радостно извиква той. — Пиши! Счупени сандъци...

ГЛАС ОТДОЛУ: Много ли?

ВАНЕТО: Много. Железа. Един казан.

До зида са Капитанът, Пиратът и Мичманът, които поддържат Ването с апашко столче, Белият Петьо и Евлоги. Капитанът е с бележник и с молив в ръка.

БЕЛИЯТ ПЕТЬО: Все ще спечелим нещо.

Ването увисва на зида. Момчетата са се събрали около Капитана.

— Сега към Рекесето!

Те тръгват, а юнгата извиква „ей“ — те го забравят на зида!

Евлоги и Мичманът триково се връщат и го свалят долу. Но Ването не тръгва с тях, а хуква в обратна посока. Евлоги го изглежда с израза „какво ли му стана на това хлапе?“

Още от зида Ването е зърнал цощенската раздавачка — висока суха жена с претъпнана чанта писма. Ването прави миловидно лице, даже оправя фланелката си и пита с най-мил глас:

— Леличко, има ли писмо за бате Димо?

— Няма, малкия.

— От Варна?

Ването, опечален, с наведена глава поема обратно.

## 15.

„Договор за взаимопомощ“.

Написано е с едри рисувани (наивно) букви върху обикновен лист. Ръка бервно взема листа от писалището.

— Това пък какво е?

Кабинетът на директора на ремонтния завод. Директорът, младолик човек на средна възраст, в момента не е настроен за подобни романтични истории, но се зачита.

— Главата ми е пламнала от работа — нервници той.

— Пионерите чакат тук до вратата — обяснява му секретарката. Моментно колебание и доброто сърце надделява над нервите.

— Нека влязат! Пионер да си на тия времена!

Един след друг влизат нашите — всичките са стегнати в пионерска униформа и са просто неузнаваеми в черните панталонки, белите блузки и ярките връзки. Поздравяват учтиво и се нареждат до стената, като се струпват и сбутват.

— Сядайте! — поканва ги с широк жест директорът.

Пионерите насядат по креслата. Те са смутени и чакат. Секретарката им поднася шоколадови бонбони — нещо, което съвсем отвлича вниманието им. При това Пашата от старание за благоприличие взема само празна книжка от кутията, но геройски не посяга втори път. Той мачка празната книжка и примнижава.

В това време директорът чете договора, като от време на време произнася някоя и друга дума:

— Разхвърлян, да?... Сандъци... Казан... Добре ви работи разузнаването (Ването поглежда гордо към другите). Срещу подреждането искате материал за барака. Дадено!

— Дървена барака — подчертава Капитанът.

— Съгласен! Имаме един куп керемиди — две бараки можете да покриете с тях.

Капитанът поглежда отчаяно към Мичмана, Пирата и Петьо, но те седят като мумии.

— Ще наредим нещо и за магериял... — додава директорът, който забелязва смущението у пионерите. — А сега хайде да се подписваме. Да не се отменят не някой.

Директорът подписва пръв, а след него — пионерите с прекалено сериозни физиономии. Накрая, разбира се, и Ването, който се подписва така: „Ването“ и слага две точки между буквите, тъй като всички повтарят тоя номер, видян от директора.

16.

Пионерите излизат от завода. Те са все още сериозни, но щом завиват, глъчката веднага избухва.

— С тая барака, дето я измислихте, ще събера всичките керемиди в града — недоволствува Капитанът.

— А тайната? — пита Петьо.

— Кого ще трогнем с една ба-ра-ка?

— Ти искаш да бием барабан ли? — разпалва се Петьо. — Вижте ме, аз съм капитан на кораб, хе-хе-хе.

Той се изпъчва и се надува, колкото може.

— Стига — намесва се Пиратът. — Нали решихме: тайна, изненада.

— А материал? — пита Капитанът.

17.

Материал все пак има. Корабостроителите са в училищното мазе — в едно от помещенията (ниска, грубо измазана стая) със стругове и други машини за дървообработване. Там са струпани най-различни летви и дъски.

— Тия са от Рекесето, тия от бояджийската — пояснява Пирата на ба-те Димо.

— И нашите хора ще отпуснат нещо — казва бате Димо.

— Добре, че си мълчахме — подмята неприязнено Петьо.

— Какво ще правим с керемидите? — пита Капитанът (като отговор на Петьовото подмятане). — Договор подписахме, а...

— Идете утре — ласкаво го прегръща Димо. — Ех, момчета, щом пристигнат плановете — почваме!

Има кой да се грижи за тяхното пристигане.

В пощата. Стаята за разпределяне на писмата. През стъкленото прозорче на гшето наднича Ването. Ръката му се протяга, почуква несмело. Пощенецът го вижда и се усмихва. Отваря прозорчето.

— Има ли? — пита Ването със свито сърце. Страх го е чичото да не се разсърди



— Няма.  
— Ама нито едно ли няма? Нашето е от адмирал.  
Пощенецът вдига рамене.  
— Щом дойде, ще ти кажа  
Юнгата кимва (съгласен е).

18.

Бате Димо и момчетата излизат. Върху е ослепителен слънчев ден.  
Срещу тях с припряна походка идва дружинната.  
— Здравейте! — поздравлява тя. — Какво чувам — правите нещо...  
Пионерите млчат и гледат към Димо.  
— Да... Проста барака. Де можем ние повече — отговаря той и незабележимо смига на момчетата.  
Те отминават нататък, а Димо и дружинната остават.  
— Вървете! Аз ще ви настигна — виква Димо към тях.

Момчетата.

ЕВЛОГИ: Барака? (Изсмихва е в шепата си) Ама че я метна!

ПАШАТА: Аз помислих, че няма да излъже. Нали големите уж не лъжат?

ПИРАТЪТ: Когато е за изненада, позволено е.

Бате Димо и дружинната се разхождат покрай училищната сграда.  
— Помагам им по малко — говори бате Димо. — Когато бях малък, ние, децата, все искахме да си имаме нещо наше — барачка ли, какво да е, но време ли беше тогава...

След няколко крачки:

— Каикът го върнахме. Само дето ми се разсърдихте тогава...

— Удар! Гоол! — радва се Ването.

Момчетата са се разделили и играят футбол на широката улица пред Пиратови. Пашата и Ването са вратари. Топката е у Петлето. Той се спуска напред. Подава на Пирата. Той излъгва Капитана.

— Пират, подай! — вика Петьо.

Меле пред вратата на Ването. Цял куп деца и някъде под тях е топката.

— Дуспа! — вика Пашата, който единствен е останал на другата врата и е далеч от купа.

Дуспа няма — Ването е уловил топката и я ритва напред.

Бате Димо и дружинната продължават своята разходка и разговарят.

— Не идвате към нас... — казва Димо. — Сърдите ли се нещо?...

— Заета съм, Чета за изпити. — И на учудения му поглед: — За учителка.

— Как? И вече няма ли да си, да сте дружинна?

— Да.

След малка пауза.

— Цяла година работих, а резултати — никакви. Или аз не я върша както трябва, или... Не зная, но изгубих вярата, желанието...

19.

В двора на ремзавода. Момчетата са се хванали здраво на работа. Дворът значително е променил вида си — чист и спретнат е.

— Бай Дочо, къде да сложим този казан?

— Оставете! Тежък е.

— Ще се съберем и ще го вдигнем — казва Мичманът.

Пиратът, Петьо и Пашата (който постоянно плюе на ръцете си и ги търка една о друга) са наблизил и дочули думите, идват веднага.

Капитанът е при широката врата на заводския двор. Срещу него стои Елена.

ЕЛЕНА: Ако искаш, аз ще ти донеса книгата.

КАПИТАНЪТ: Не, аз ще дойда (Той е малко нетърпелив, неудобно му е да стои и да приказва, докато другите работят.)

ЕЛЕНА: Станали сте големи приятели с пиратите.

КАПИТАНЪТ: Работим.  
ЕЛЕНА: И криете от нас?

При групата са дошли Стефчо, Петлето и Пейчо.

— Едни работят, други приказват — подхвърля високо Петьо.

— Капитане, хайде бе! — вика Мичманът. (Поведението на Капитана му тежи).

ЕЛЕНА: И ние не стоим. Ще даваме пиеска...

КАПИТАНЪТ: Викат ме... Довиждане!

ЕЛЕНА (мрачно): Довиждане.

— Хайде! Вдигайте! — предлага Стефчо.

Момчетата повдигат казана, но едно невнимателно движение — Стефчо се подхлъзва и казанът пада на крака му. Измъква се и подскача на един крак — няма рана, само една синя рязка. Момчето е твърдо и юнак — не хленчи.

Капитанът идва при тях. Посрещат го мълчаливо. Групата се събира около Стефчо, а той остава сам — умислен. Петьо повдига глава и погледите им се срещат — малко неприятелски.

20.

Пашата и Петлето тичат по улицата. Петлето е далеч по-пъргав и бърз. Взема преднина.

— Чакай! — вика отчаяно Пашата.

Петлето го изчаква, като подскача на едно място (вероятно за да изгуби ритъма).

— Аз ще викна Капитана, а ти тичай към Пирата!

И хуква напред.

Първи в двора на Пирата влизат Петлето и Капитанът.

— Вдигай флага! Всички на борда! — командува Капитанът.

С помощта на въжеще Пиратът издига на високо дърво червения отряден флаг. Докато флагът се издига нагоре, трите момчета мълчат. Капитанът е застанал почти мирно, с поглед към флага.

Евлоги зърва флага. Изсвирва. От един прозорец се показва Петьо.

— Всички на борда! — извиква му Евлоги.

Петьо скача от прозореца.

Пашата тича с последни усилия.

Стефчо зърва флага. Той е при своите гълъби. Бацва един красив преметач и се затичва, като накуцва. Кракът му е превързан.

Ването е в най-тежко положение. Зовът го сварва на фурната. Пейчо изтичва покрай него.

— Ване, флагът!

Ването поглежда червената десетолевка и мрежата за хляб, и флага, който трепти на вятъра. Флагът!

Пашата все още тича, но това е тичане на пресекулки. Две-три бързи крачки, две-три бавни. Изведнъж отново две бързи. Той е близо до Пиратови, когато в далечината се задава Ването. С подскоци като младо конче юнгата лети и в последния миг, пред самата врата на Пиратови, застига и задминава Пашата.

В двора са всички. Те едва дочакват Пашата.

— Казвай!

Но Пашата само диша тежко и ги гледа неопределено — от умора той не може да схване нищо.

— Казвай, Паша! — викат всички.

— Плановете!...

Другите се мъчат да проумеят. Само Ването като че ли се досеща и тревожно гледа към Пашата.

— Пощаджийката... — говори Пашата, — ей такъв плик... гледам: пише Варна... и тичам като светкавица да ви кажа

Ването пуска мрежата за хляб. Ритва я настрана.

— А бате Димо?

— Няма го!

— Ще се пръснем по двойки да го търсим — нарежда Капитанът. Които го измерят — един се връща и вдига флага.



Двойките са образувани: Капитанът и Мичманът, Петьо и Пиратът, Евлоги и Стефчо, Петлето и Пейчо, Ването и Пашата.

— Ние в центъра. Вие — към фабриката. Към реката! Към училището! Към пазарището! (Едновременно с това ние виждаме някои от двойките, поели по своя маршрут).

Ето ги и Ването, и Пашата. Минават край фурната. Ването казва:

— Паша, чакай малко!

И хлътва вътре. Пашата моментално сяда, за да си почине. След малко Ването излиза от фурната — мрежата е пълна с хляб, в ръцете, под мишниците — хляб. Пашата взема хлябове, за да му помага в носенето.

— Всеки ден за хляб, всеки ден за хляб. Сега няма да ходя цяла седмица — доволен изговаря Ването, а Пашата върви и кима и чопка от средата на единия ст хлябовете.

Стефчо и Евлоги. Минават покрай малка квартална градинка. Спират изведнъж. На една пейка седят Димо и дружинната. Момчетата се прикриват зад един ъгъл.

— Може би си говорят нещо важно — казва с тон на специалист Евлоги.

Димо и дружинната са на пейката. Те не говорят, Дори не гледат един към друг. Просто приятно им е и на двамата да седят така. Градинката е хубава — с рози, с много розови храсти. Димо крадешком поглежда към дружинната, после към ръцете си. Тя се е усмихнала — лицето ѝ грее от чистота, от радостта, че е с него. Те са в милото и мълчаливо начало на обичта.

Стефчо изпълзва от храстите и отива при Евлоги.

— Нищо не говорят — съобщава му той. — Сигурно са скарани.

Флагът отново е вдигнат.

Първи се връщат Пиратът и Белият Петьо. Те забелязват следите (стрелки) пред вратата и тръгват по тях.

Ването и Пашата са у Ваневи. Чопканият хляб е останал само кора — когато Пашата бръква, за да чопне още някой зальк, цялата му ръка потъва в дупката.

Една по една пристигат двойките на пионерите. Цялата група се е събрала на ъгъла. От време на време нетърпеливи глави се показват за миг и се скриват.

На пейката е започнало нещо като разговор.

— Какво правят твоите? — пита тя.

— Работят... Ти все още ли ги мислиш за лоши?

— Не, аз и по-рано не мислех така. Но тогава те ме излъгаха, а това е толкова обидно. Мисля, че бих намразила най-миллия си човек, ако ме излъже... — тя се засмива. — Но хайде да не говорим за това! Кога ще бъде готова барацката?

Димо е малко смутен.

— Ами не зная точно... Ще я направим.

— И каква ще бъде тя? Колко голяма? Сгласяема ли?

— Не... Малка... Като я направим...

На Димо не му се говори за това след думите за лъжата. Тя разбира това.

— Колко е хубава тази градинка! И тиха. Няма никой наоколо. („Наоколо“ — то пада върху ъгъла — там се подава една навита като далекоглед хартия и няколко любопитни глави).

Те стават.

— Как върви четенетс?

— Чета.

— Кога са изпитите?

— След един месец.

Излизат от градинката и тръгват бавно по улицата. Пионерите, прикривайки се по най-различни начини, вървят след тях. Ние следим движението на двамата по маневрите на децата. Димо и дружинната се изпращат дълго като хора, на които не им се ще да се разделят. Най-послед си подават ръце. Димо си тръгва весел, като си подсвирква.

Без да чака команда, екипажът затрополява след него. Димо е много изненадан, но новината го радва:

- Имаш писмо!
- Ей такъв плик!
- Сигурно са плановете!

Тези думи падат на отварянето на плика. Това действително са плановете. И едно писмо, което баге Димо прочита:

— Другарят адмирал ме натовари да ви изпратя исканите планове за малък речен кораб. Когато изработите частите, ще дойда да ви помогна при сглобяването. Старши сержант Фомов (Фсмичът).

Димо спира.

— Момчета, до един месец трябва да направим кораба. Ударно!

21.

Репетицията на момичетата. В двора на Елена.

МАРГАРИТА: Но аз не мога да играя без очила.

Тя играе слънцето в песката „Трите пеперуди“. Лицето ѝ е обиколено от жълт картонен диск. Слага си очилата.

Край нея са останалите познати ни момичета — едните от тях са костюмирани като пеперуди, а другите — като цветя.

ЕЛЕНА: Слънце с очила? Не може.

МАРГАРИТА: Защо не? Как има очила за слънце?

На такъв отговор — само повдигане на рамене.

МАРГАРИТА: Верни пеперудки! Трогна ме вашето другарство. Аз изгрявам — да ви стопля, да изсуша крилцата ви.

Тя изговаря репликата малко неестествено, като припява.

ЕЛЕНА, ПЕНКА и НАДКА (това са трите пеперудки): Благодарим ти, слънчице.

Славка засвирва на акордеона. Пеперудките играят простиичък танц

ЕЛЕНА: Утре репетиция в... в... 6 часа.

При завесата от черги е сложена една книга. Елена я взема.

— Румяна, ще дойдеш ли с мене?

22.

Елена и Румяна влизат в двора на Капитана. Майка му простира пране — ние почти не я виждаме зад чистите бели чаршафи.

— Добър ден! Тука ли е Боян? — пита Елена.

— Ами! По цял ден дялкат нещо в Минкови.

— Нося му една книга — и Елена размахва книгата като свидетелство за невинност.

— Остави му я в стаята!

Елена се колебае за миг, после дръпва Румяна.

Двете момичета влизат плахо в стаята на Боян. Елена оставя книгата на масата. Там има и една хубаво подвързана тетрадка с нарисувано корабче. Румяна предсеща желанието на Елена и я дръпва:

— Елена, недей ма! Ако си дойде...

Но любопитството на Елена е по-силно от страха на нейната приятелка. Тя взема тетрадката и я отваря. На първия лист с цветни букви е написано, „Корабен дневник“. Двете момичета са изненадани. Румяна се приближава, но...

— Ти иди и гледай да не дойде някой! Моля ти се!

Елена разлиства корабния дневник. Спира се само на отделни страници. От първо ние следим само текста, а по-късно се преминава на картини от живота на корабостроителите, придружени от дикторски текст — гласа на Капитана.

„Днес приехме корабния устав. Избраха ме за капитан.“

„Купихме си моряшки фланелки. Снихме се.“

Снимката е залепена на следващата страница. Там момчетата са в моряшки фланелки на бели и сини черти.

От снимката се прелива на момчетата, които са се наредили пред навеса в двора на Пирата. На десния фланг е Капитанът, на левия — Ването. От време на време юнгата се понавежда, за да види какво става на другия край.

— Всички ли са на борда? — пита Капитанът.

— Иест, Капитане! — отговаря дружно екипажът.

Пиратът сваля отрядния флаг.



**ГЛАСЪТ НА КАПИТАНА:** По цял ден сме заедно... Пиратът е същински майстор. Той изработва всичките специални части. (Ние виждаме Пиратът, на който всичко му иде отръпки. Във всеки негов жест, в израза на лицето личи умението на майстора.)

... Нужни ни са още много неща. Като вървя по улицата и срещна някой познат, все си мисля: с какво може да ни помогне този човек?

... Това е директорът на фабриката за бои. Той е баща на Румяна...

... А този майор? Военните са длъжни да ни помагат. Нали ще станем войници?...

Горският е приятел на бате Димо. Даде ни дърво за мечта. Навръщане уловихме един сом.

(Мачтата се носи от десетте момчета. Някъде по средата е окачен сомът. Момчетата се спират при голямо дърво с хралупа. Събират съчки. Запалват огън. Пиратът издялква шиш от една пръчка. Сомчето е навизано на шиша. Евлоги е готвачът. Пашата стои и гледа в сома. Без да ще, той пристъпва бавно. Евлоги го съзира и го взема за помощник. Пашата на колене, с бузи, почти опрени на земята, раздухва огъня, а Евлоги прави движения зад него като че ли Пашата е ковашки мех.

Недалече от тях лови риба Църнето. Но той почти не гледа в плувката си? Приближава се към момчетата. Те забелязват как той се прокрадва към тях. Някои са поуплашени, но Пиратът ги успокоява с жест. Църнето застава близо до тях и продължава да ги гледа. Чува смеховете им — в очите му няма злоба, а някаква тъга и мъка.

Сомът е изяден? Всички се нареждат край дългото дърво.

— Едноо! Двее!

— Стой!

Църнето е дошъл при тях. Той застава на средата и продължава командата:

— Три!

Гравва дървото със здравите си ръце и го слага на рамото си. Той върви по дигата. Децата го придружават мълчаливо. А някъде отдалеч, от кариерата бате Димо наблюдава учуден помощта на Църнето.

**ГЛАСЪТ НА КАПИТАНА:** Закусваме заедно. Всеки донася, каквото има. Стефчо все донася червен пипер — лют; много лют... (Момчетата и бате Димо са под навеса на Пирата. Всеки си има определено място. Капитанът е седнал до Димо на малко кютуче. До него е Пиратът. Срещу него са Мичманът и Ването).

... А една сутрин Белият Петьо и Евлоги донесоха две кесии, пълни с череши. Евлоги каза, че като се връщали снощи, настигнала ги морска буря. Вълните ги изхвърлили на необитаван остров. Нападнали ги носорози. Те се качили на едно дърво и що да видят — череши. (С този текст върви следната картина: Евлоги и Белият Петьо се промъкват в един двор през счупена дъска на оградата. Стоят в сянката. Отваря се някаква врата. Сноп светлина разсича двора. Жена прищътва нещо и се прибира. Двамата се качват на черешово дърво, отрупано с плод, и берат.)

... Корабният съвет разгледа процеса за черешите. Реши се Белият Петьо и Евлоги да бъдат лишени за три дни от моряшките фланелки. Това значи, че те стават прости моряци. (Групата е под навеса. Бате Димо е много сърдит и гледа малко мрачно към двамата черешокрадци, които си събличат фланелките. Петьо гледа към Капитана.)

... Бате Димо много се безпокои, че нямаме мотор за кораба.

Имаме ли мотор, дойде ли Фомичът, аз ще бъда най-щастливия човек, най-най-най!...

23.

Пионерите са в работилницата на тухларната фабрика. Те са дошли тук, за да обработят дългата мечта. Освен бате Димо край тях са и някои други работници. Работата е на привършване.

— Другари, хайде! Събранieto почва — поканва ги един работник от вратата.

Работниците тръгват към вратата.

— А ние? — пита Ването.  
— И вие! — кани ги работникът и пита Димо: — Ти ще даваш ли обещание? ... За безаварийност да кажем ...

— Не, не. Аз, нали миналия път ...  
В дългото помещение се провежда събранието на комсомолското заводско дружество. Председателствува познатият ни работник. Шумът утихва. Става един работник и говори:

— Ние, пещарите, няма да допуснем никакъв брак. Ще се борим за звание — бригада за комунистически труд!

Ръкопляскаят му. Пионерите ръкопляскаят също.

— Друг? Друг иска ли думата?

Момчетата гледат към бате си Димо. Той е малко смутен от тия очакващи погледи.

— Ние — става една от девоичките — ще осигурим с материал пещите. Нито минута престой не ще имат, дъх няма да си вземете, ей!

Пещарят става и ѝ стиска ръката.

— Така ви искаме!

— Друг?

Пионерите така гледат към Димо, че той става несъзнателно. Те веднага му ръкопляскаят.

— Аз, другари, аз ... обещавам ... да не допусна нито една авария ... (Неговите ръкопляскаят силно и шумно, гледат го възторжени.) Обещавам още ... (Димо се чуди какво още да обещае.) още ... да запозная монте пионери с машините ...

— Да караме влакчето! Ура! — писва Ването

24.

Димо и момчетата са пред двора на Пирата. Те са го заобиколили и викат.  
— От утре! От утре!

Димо не може повече да се противи.

— Добре. Направете програма. По двойки.

Влизат в двора. Приближават навеса. Оставят мачтата. Димо върви напред. Изведнъж глъчката утихва от първите към последните.

Димо се е обърнал и гледа недоволено към момчетата.

— Хубава работа! Кой е направил това?

Мълчание.

— Питам ви — някой от вас ли е или не?

Всички пристъпват бавно към това, което ги е смутило — един стенлист с големи яркочервени букви: „Корабостроител“.

— Тайната е издадена! — окопитва се пръв Белият Петьо.

И като казва това, гледа към Капитана. А Капитанът предчувства несправедливото обвинение, което ще се отправи към него. Той присяда пръв на своето кютуче. Останалите, уморени от неприятната изненада, насядват кой къде е. Петлето изпуска топката и тя се търкулва. Минава покрай всички, но никой не посяга да я спре. Димо ги мери с поглед и се мъчи да познае кой е издайникът, но среща само чисти погледи. Само Капитанът е свел глава и облизва пресъхналите си устни.

— А аз всеки ден лъжа най-безсрамно заради вас, заради тайната ... — тихо недоволюва Димо. — Ще потъна в земята от срам.

— Който е да си каже! — твърдо предлага Мичманът.

— Шило в торба не стои — с треперещ глас произнася Капитанът. — Някой може да ни е подслушал и ...

— Стенлистът е направен от Елена — казва Петьо. И след малко повтаря Мичмановите думи, като гледа в Капитана: — Който е, да си каже.

— Аз не съм! — изрича Капитанът. — Честна пионерска дума!

Той гледа към Димо, а след това — към Пирата. Уверен, че те са му повярвали, успокоява се.

Пак настъпва тишина, но момчетата вече не са така вцепенени. Някои чертаят с клечки фигурки по земята. Ването наблюдава с интерес палеца на крака си, като го мърда особено. Пашата измъква залък хляб, налпва го и се старае да яде, без да бъде забелязан. Евлоги, най-близо до топката, ритва я и тя затупва към вратата.



Вратата се отваря и в двора влизат Елена и Румяна. Те са посрещнати с враждебни очи дори от Капитана. Елена изчаква малко, но като вижда какво е настроенето, започва с най-важното:

— Само ние знаем. Тайната не е излязла извън отряда (това успокоява малко Димо). Видяхме мачтата... и се досетихме.

Тя посочва с очи дългото дърво, проснало се предателски през целия двор.

— Ако вие ни приемете за морячки...

Това размива Пейчо и заразява останалите.

— Излезте и почакайте! — казва ѝ бате Димо.

Те излизат. След малко при тях идва Ването. На улицата стоят и Надкз, Маргарита и Пенка.

— Леле, колко сте много! — не може да сдържи учудването си Ването. — Приети сте за юнги. Само че никакви вестници! Това е тайна.

25.

Капитанът се прибира у дома си.

— Къде си, Боянчо? Елена и Румяна те чакаха...

Това обезпокоява Капитанът толкова, че той не отговаря на майка си и се втурва в стаята си. На масата са книгата и дневникът. Книгата е под дневника. Капитанът прехалва устни.

26.

Момчетата играят футбол на улицата пред Пиратови. Пиратът работи в двора под навеса, а момичетата са се заели да почистят и подредят работната площадка.

Идва Капитанът. Елена гледа към него. Но очите му са сърдити. Той се спира на вратата, колебае се миг. След това пита високо:

— Румяно, нали по програма днес вие играете с топката?

— Да.

Тогава към момчетата:

— Дайте ми веднага топката!

— Ей сега! Играем до гол! — отговаря Пейчо.

— Фал! — вика Мичманът, увлечен в играта.

— Чувате ли какво казвам? Дайте ми топката!

Топката е сложена за изпълнение на фала. Момчетата спират недоволни. Мичманът не твърде учтиво подритва топката към Капитана.

— На ти я, Капитане!

Елена е дошла до вратата.

— Нека играят. Ние...

— Ти не се бъркай в чужди работи! Разбра ли? В чужди работи.

И влиза вътре.

Момчетата се прибират в двора, като разминаването при вратата е сдържано учтиво. Все пак, колкото и да е възпитан, Евлоги се оплезва на Елена.

А Ването е застанал пред окачената програма с нарисувано влакче и отброява с пръсти дните до неговия ред.

27.

В училищната работилница са Белият Петьо, Мичманът, Евлоги и Пет-лето. Те имат вид на работещи — поизцапани със стърготини, поуморени. Спират за момент работата. С репликата на Петьо се продължава започнат разговор:

— Не трябваше да го избираме за капитан. Само се надува.

— Ако не е Пиратът да майстори, загубени сме — казва Евлоги.

— Тая Елена разбърка всичко — добавя Мичманът печален.

ПЕТЬО: Как ще се сети тя от мачтата?...

ЕВЛОГИ: Бате Димо го крепи.

ПЕТЬО: Защото му се подмазва. Веднага отиде да ни обади за черешите. Не е ли така, Мичмане?

Мичманът вдига рамене. Няма защита за приятеля си.

— Капитан! — продължава Петьо и пуска най-язвителната си нападка. — Само да заповядва. Сутринта изчезна някъде. Сега пак го няма. Къде е?

28.

Кабинет на военен. Младши сержант рапортува:

— Другарю старши лейтенант! Другарят майор изпраща при вас капитан Боян Денев с важно поръчение.

Офицерът става бързо и се погрижва за опрятността си с привичните жестове на военните — закопчава якичката си, издърпва надолу куртката, поглежда се.

— Заповядайте, другарю капитан! — поканва младшият.

В стаята влиза нашият Капитан, а младшият намира и затваря полека вратата.

29.

Капитанът се втурва в двора на Пирата. Възбуден е, лицето му е радостно. Но в двора са само Елена и Маргарита (която измива някакви кутии и четки). Елена се е надвесила над дълъг лист, сложен на тезгяха. Тя се усмихва на Капитана и застава в очакване. Той посърва.

— Къде са другите?

— В училището. Ще пренасят всичко тук. Фомичът е телеграфирал, че пристига.

Капитанът пристъпва към нея.

— Аз пиша лозунг... — тя отбягва да го гледа в очите. — Добре дошъл, скъпи Фомов! Хубаво ли е?

Но Капитанът си е наумил да я пита друго:

— Елена, ти чете ли дневника?

Тя свежда очи и замълчава.

— Значи те са прави. Тайната е излязла от мен. Как можа? Защо четеш чужд дневник?

— Но нали сме от същия отряд?

Този разговор, който се води остро, но тихо, наблюдават отвън Петьо, Мичманът, Евлоги и Петлето. Белият Петьо им прави многозначителни знаци с ръка да пазят тишина и да чакат — сега ще видят какво ще стане! Мичманът мълчи обидено.

А Капитанът и Елена са съвсем близо един до друг. Тя въздиша и изговаря с мъка:

— Зная, не е хубаво... Не ми се сърди!

В двора влизат четиримата наблюдатели. Петьо носи тежък сандък. Тръшва го върху листа на Елена.

— Движение! — засмива се неприятно той. — Това е маса за работа, а не за шушу-мушу. Какво — пак тайни ли?

— Отмести сандъка! — извиква Капитанът и едва се владее.

— Отмести го ти! Да свършиш и ти някаква работа, женски капитане...

— Какво рече?

Капитанът тръгва към него. А Петьо се прави, че не го е чул. Взема едни летвички от Евлоги и ги слага върху молива и бонте.

— Движение, рекох!

Тогава Капитанът посяга и го удря. Петьо се хвърля към него. Елена изписква, дръпва Маргарита за ръка и повлича другите момичета, които току-що влизат в двора. Натоварени с най-различни части и неща, в двора влизат останалите. Те следят боя.

Капитанът е по-здрав. Момчетата са се счепкали и боят им по-скоро е борба, отколкото бой. Влезлият Пират понечва да се намеси, но Петьо изкрещява разярен:

— Стой настрана!

Той напразно се мъчи да освободи ръката си, която Капитанът е хванал. Внезапно се навежда и ухапва ръката на Капитана. От своя страна Капитанът го удря силно през лицето. Петьо се олюлява. Капитанът го удря още един път. Поваля го и застъпва ръцете му с колене. Сега му е много лесно да го удря, колкото си иска, но спира. Петьо стои в жалката си позиция и скимти.

— Друг път ще си затваряш ли мръсната уста? — процежда Капитанът и целият трепери от гняв.

30.

Заседание на корабния съвет. Тук са всички без момичетата.



— Кой кого удари пръв? — пита бате Димо.

КАПИТАНЪТ: Той ме обиди. Подигра ми се.

ДИМО: Питам кой посегна пръв?

КАПИТАНЪТ: Аз.

ДИМО: Е сега? Какво ще правим?

Той задава въпроса по-скоро към самия себе си.

ДИМО: Имах ви пълна вяра. За всичко! Хубава изненада за дружинната, хубава среща за Фомича... Побойници не ща! Какво ще стане, ако се сбие на кораба? Всички ще отидем по дяволите.

КАПИТАНЪТ: Той ме предизвиква отдавна. Не можах да се сдържа.

ДИМО: Ще можеш! Нищо, че си капитан. Уставът е за всички.

Той помисля малко и продължава:

— Предлагам да понижим капитана в прост моряк за... седем дни, а сега да стане и да се извини на Петьо.

КАПИТАНЪТ: Няма да се извиня! Той трябва да се извини, а не аз. Той ме обиди, а аз само съм го набил.

ДИМО: Какво искаш?... Заслужаваш да те изключим.

Капитанът мълчи.

ДИМО: Ще се извиниш ли?

КАПИТАНЪТ: Няма.

Упоритостта на Капитана ядосва Димо.

— Предлагам Капитанът да бъде изключен от корабния състав. Гласувайте! Който е съгласен, да вдигне ръка.

Капитанът е свел поглед надолу. След малко го вдига и с обидени очи поглежда моряците. Всички без Ването са вдигнали ръка. Пиратът е смутен, дори недоволен. Петлото му съчувствува, но ръката му е спокойна. Това наказание е неочаквано и за Белия Петьо — той е гузей и не поглежда към никой. Мичманът, верният и стар моряк — ръката на Мичмана трепери, но е вдигната.

Капитанът става и бавно тръгва към вратата.

ДИМО: Болшинство!

Ването скача:

— Не е болшинство! Аз съм против!

Само Евлоги реагира с учудена физиономия.

— Не може кораб без капитан — продължава Ването.

— Чудният ти капитан, дето издаде тайната... — обажда се Петьо.

— Ти мълчи! — нахоква го бате Димо.

— А кой измисли кораба? — Ването се разплаква. — Кой измисли договорите? А ти бе? (Обръщението е към Пирата.) Кой ти спаси братчето? А сега гласуваш...

ДИМО: Ване, помисли! Хубаво ли е да се биеш с другаря си?

ВАНЕТО: Хубаво е! Аз съм с Капитана. Изключете и мене — аз съм с Капитана!

Хълцайки, малкият се запътва към вратата.

Капитанът го изчаква и го прегръща през рамо. Те тръгват бавно и уморено по безлюдната улица. И отново приличат на големия батко и малкото братче.

### 31.

В това време една военна джипка спира пред Пиратови. Три войничета чевръсто скачат от нея.

— Дойде моторът за кораба — въздъхва Капитанът. — Хайде! Да вървим! Да си вървим... Искаш ли утре да отидем за риба?

— Искам.

— Но можеш ли да станеш рано? На разсъмване?

— Аз спя до прозореца. Повикай ме, веднага ще стана.

Улицата пред тях е необичайно пуста — няма жив човек.

Корабостроителите се съветят пред джипката. Войниците и бате Димо са свалили мотора и вече са го внесли под навеса.

— Това е мотор на една бракувана лодка — обяснява един от войниците.

— Моторът не е за бракуване. Но вашият Капитан, златно момче, влезе под кожата на майора. Къде е той?

Войникът е задал въпроса на Белия Петьо. Петьо навежда глава. Войникът се озърта.

— Ха, повикай го, де!

Петьо се отстранява.

— Бате, а да направим едно кръгче с джипката! — овърта се скоро шофьора Евлоги.

Димо слуша и не слуша. Пиратът стои срещу него. Димо се попипва по джобовите. Изважда молив, къса лист от тефтерчето си и нервно написва бележка. Подава я на Мичмана.

— Иди и я дай на Капитана! Настигни го! Бързо!

Мичманът тръгва веднага. Димо се надвесва над мотора с войничетата, а Пиратът и Петлето излизат на улицата и гледат след Мичмана.

Шофьорът е добър — корабостроителите са се накачили на джипката.

— Пират! Петле! Качвайте се!

Далече, в дъното на улицата, Капитанът и Ването едва се виждат. И Мичманът, който тича и свири след тях. Те стават по-едри и по-едри... Джипката върви в тая посока. Пионерите пеят.

На бележката пише: „Капитане, върни се на борда! Едно извинение не е по-страшно от акулите. Димо“

След това ръцете, които държат бележката, я скъсват — един път, още един път... Капитанът мълчаливо я подава на Мичмана. Шумът утихва. Песента заглъхва.

— Капитане!

— Не говори с мене! Нали знаеш корабния устав: който говори с изключен, ще бъде изключен.

Гласът на Капитана е студен.

— Ти нали си от болшинството? — подмята Ването, но той е малък и обидата още го владее — гласът му накъдря думите.

Капитанът и Ването тръгват отново. Мичманът се поколебава и тръгва редом с тях.

— Всички гласуваха...

Думите прозвучават неопределено — като оправдание и извинение едновременно.

— Трябва да накопаем едри червеи — говори Капитанът на Ването. — За сомове...

Откъм Пиратови се чува силно „ура!“

— Фомичът! — извиква Мичманът и побягва обратно.

— Едри и тлъсти, такива, дето ги има под камъните — продължава Капитанът с мъка.

— Като ония ли?...

Ването едва сдържа плача си и желанието да се обърне.

— Да, като ония, точно като тях. Не се обръщай! Върви!

По бузите на малкия бавно се стичат сълзи. За да не прегреши, той гледа право напред.

32. —

На другия ден.

Една коркова тапа спокойно лежи върху зелената вода. В широкия и спокоен вир се оглеждат скалите, наболата по тях трева, Капитанът, Ването, та и консервеното канче с червеите.

— Капитане!

— Шшт!

Тапата помръдва леко и Ването, който държи пръчката, я стисва здраво и остава с отворени уста. Капитанът, както е клекнал, бавно се приближава до Ването.

Тапата помръдва отново. Успокоява се. Успокояват се и двамата риболвци.

— Ех, да хванем един голям сом! Като оня, дето го лекохме...

Тапата изчезва изведнъж. Капитанът грабва пръчката от Ването и засича. Дрянвата пръчка затрептява от ударите на уловената риба.

— Налапа, налага! — скача Ването. — Голяма ли е, Капитане?

— Много.

Капитанът ту отпуска влакно, ту придърпва. Той успява да притегли уловения сом по-близо до брега. Водата закипява.



— Ох, ох, ох! — радва се малкият. — Нека видят, че и сами можем да уловим...

Той не довършва изречението. Обтегнатото влакно извѣнтява, скъсва се, и пръчката се изправя успокоена. Тапата отново изплувва над водата.

— Скъса — отчаяно произнася Капитанът.

— Стой! Имате ли позволително?

Ването застава по-близо до Капитана.

— Вие не бяхте ли от Димовците, а?

Църнето се приближава до тях и гледа страшно, но изведнџ се усмихва

— Не бойте се!

— Не се боим — отговаря Капитанът.

— Един сом ни скъса — съобщава му в смущението си Ването, колкото да каже нещо.

Църнето присяда до тях, вади цигара и ги поканва:

— Ще запалите ли?

Малките отговарят с кимване: не. Капитанът се опитва да върже една кукичка. Църнето запалва цигара, но в старанието си да дръпне важно, задавя се и силно и продължително кашля.

— Дай! — и пак кашля. — Дай да ти я вържа.

Вече успокоен, Църнето взема кукичката и я разглежда

— Брей! Тъкмо такава кукичка ми трябваше!

Ването напразно го гледа с уплашени очи. Църнето връзва кукичката с удивителна бързина, слага я на влакното, слага и червей и замята.

— На, дръж! — подава я той на Ването. — Голям ли беше сомът?

— Ей такъв!

— Тук има големи парчета. Сам човек не може да ги извади. Къде ви е тайфата?

Капитанът посочва неопределено с брада.

— Добре си прекарвате, гледам... — Църнето хвърля непушената цигара в реката. — А Димо, какво, машинисти ли ще ви прави?

— Показва ни само — неохотно отговаря Капитанът.

— Ех, и мен ми се иска да стане машинист, ама... — Църнето замълчава. — Ти не можеш ли да му кажеш да ме вземе и мене, а? Гледам, приятели сте...

Капитанът повдига глава и въздъхва.

— Ще му кажа.

— Вярно ли?

— Вярно.

— Ти си мой човек, да знаеш. Ако някой те закачи, аз ще се разправам с него.

Това е за благодарност. Църнето става и си тръгва.

— Ще му кажеш, нали?

Капитанът кимва. Двамата с Ването гледат след голямото момче.

33.

Момчетата. Те пак са в двора на Елена, при малката сцена със завеси от черги. Славка свири на акордеона, а трите пеперудки играят своя танц. Те спират пред бяло цвете (това е дебеланата). Славка спира.

Мълчание.

ПЕНКА: Елена! Ти си!

НАДКА: Защо си се умислила?

ПЕНКА: Нека си правят кораба и без нас! Няма да им се натрапваме насила.

РУМЯНА (тя е жълто цвете): Да видим как ще намерят боя. Като кажа на татко... (и тя клати жълтия си цвят).

34.

Корабостроителницата.

Димо е разглобил мотора. Той е в синия си работен комбинизон. Ръцете му са изцапани, черни от смазка.

Такива са и ръцете на момчетата, които му помагат. Те всички уж работят,

уж са заети с по нещо (едни от тях подреждат части, други бършат с конци), но всички до едно гледат във Фомича.

Фомичът е едър, гърдите му опъват рубашката. Той е все усмихнат и когато някое от момчетата го загледа по-дълго, намига му и се засмива дрезгаво. Той и Пиратът сглобяват готовите части на кораба.

Морякът премерва една дъска, помисля, очертава я с молив и я подава на Пирата, който стои до него.

— Мичмане, чукчето — повдига ръка той.

Момчетата мигновено се втурват към чукчето. Най-близко и най-пъргав е Петлето. Димо също отива при Фомича. В това време Пиратът започва да реже дъската с триона и думите, които разменят Димо и Фомичът, не се чуват.

Петлето обаче стои там и слуша.

— Какво каза? — питат го те, когато се връща.

— Каза: не кораб, крайцер ще стане. Опасна работа!

— Какво? — не е чул Пашата. — Какво е опасно?

Евлоги подава една част на Димо. Металът блести.

— Бате Димо! Нека ни разкаже нещо за буря, някаква такава опасна работа...

Момчетата са насядали срещу Фомича.

— Малко преди да стигнем Маслен нос — говори той, — внезапно излезе силен вятър. Брегът — опасна работа. Скали. Пристанищата далече. А бурята...

— Опасна работа! — без да ще, продумва Стефчо.

— Точно така! — не се смущава морякът и продължава. — Водата залива палубата — мете, мете. Намаляваме ход. Инак — ще попаднем между две вълни и олууп — край! Девет бала вълнение е това.

— Колко е девет бала? — тихо пита Пашата.

— Това са девет вълни една върху друга — обяснява му Мичманът и му прави знаци да мълчи.

Фомичът спира за малко своя разказ. Момчетата са вперили очи в него. Само бате Димо гледа към чернищата в съседния двор. Там в гъстия клонак е кацнал като врабец Ването. Димо сваля очи и незабележимо смива на Фомича. Морякът само леко присвива очи в отговор и продължава с по-висок глас:

— Заваля дъжд — плющи, гърми, посред бял ден се стъмни. Стана тъмно е като сега. И изведнъж — един от нашите падна зад борда. Машини — стооп! Човек зад борда! Наш човек, другар — няма да го оставим в морето, та ако ще всички да загинем. Хвърляме му въже — един път, втори път... Измъкнахме го. Това е закон за моряка — не оставяй другаря си в беда! Голямо е морето — падне ли някой от борда, няма да стигне до бряг.

Когато разказът свършва, погледите на децата са отправени към незаетото кютуче на Капитана. И някак си без да искат, момчетата преместват погледи към Белия Петьо. Без никой да е казал дума, той чувствава нуждата да се оправдае:

— Нали обещахме по работнически, докрай! Като ни наказате мене и Евлоги, как си свалихме фланелките — дума не казахме, останахме на борда и като прости моряци... А той?

— Кой? — пита Фомичът и очите му пак леко се присвиват.

35.

Сутрин. Капитанът и Ването седят на дигата срещу стария кайк. Риболовната пръчка е захвърлена нехайно край брега — течението е изтласкало плувката до самия бряг. Капитанът хвърля малки парченца пръст във водата.

ВАНЕТО: Няма ли да се качваме на кораба?

КАПИТАНЪТ: На кой кораб?

ВАНЕТО: На този (посочва кайка), нашия кораб...

КАПИТАНЪТ: Не виждаш ли, че това е кайк?

ВАНЕТО: Ние така, на ужким...

Но на Капитана нито му се говори, нито му се играе.

ВАНЕТО: Колко хубаво си играехме! Помниш ли, Капитане?

Капитанът не отговаря.

ВАНЕТО: Дали са го сглобили вече?... Аз мога ли да надзърна?



КАПИТАНЪТ: Да не си посмял! Ще кажат, че отиваме да се молим.

ВАНЕТО: Няма.

Малкият поглежда към него. Капитанът се е умислил пак и вече дори не хвърля пръст във водата.

В същото това време Пиратът и Белият Петьо бавно приближават към къщата на Капитана.

— Ако вие двамата се сдобрите, всичко се урежда — говори му Пиратът. Петьо не отговаря. Пиратът свири тихо сигнала. Още един път.

— Няма го — казва Петьо.

ВАНЕТО: Фомичът дали е плувал до Африка?

И след малко си отговаря сам:

— Сигурно е пътувал. Нали, Капитане?

Капитанът мълчи.

— Нали?

— Да.

— Ех, ако не беше се сбил с Белия Петьо...

Капитанът става, а юнгата разбира, че е събрал.

КАПИТАНЪТ: Ти защо ходиш с тая фланелка? Нали сме изключени? Или я сваляй, или върви при тях, щом толкова искаш!

Той тръгва по дигата, последван от Ването. Юнгата засъбличва моряшката фланелка, като продължава да ходи. В крака му се забива трънче. Фланелката е пред очите му. Малкият покуцва една-две крачки, па сяда на дигата.

— Капитане!

Капитанът сякаш не чува. Малкият е отчаян.

— Капитане! Чакай! Чакай!

Става, затичва се и пак сяда с изкривено от болка лице. Капитанът се обръща и като го вижда, бързо се връща?

— Капитане, сърдиш ли ми се?

— Не.

— Дето казах това ли?...

— Не ти се сърдя!

— А защо не говориш... не се смееш...

По линията се задава влакчето. Машинистът гледа към двамата безпризорни моряци. Ването го вижда през рамото на Капитана, който продължава да му вадн трънчета.

— Ние няма да се делим, Ване! Какво ще правим сами?

— Днеска беше нашият ред за влакчето? Нали, Капитане?

Капитанът гледа в пълните със сълзи очи на малкия си приятел и прошепва глухо:

— Да, Ване.

36.

Влакчето пристига при кариерата. Там близо до изкопчиите е приседнал Църнето: Той гледа с жадни очи към машината. Димо слиза и проверява мотора. Църнето става, приближава се и мълчаливо го наблюдава. Димо го поглежда скритом. Прикляка до машината.

— Я подай масльонката!

Църнето е изненадан. Тръгва нерешително.

— По-живо, де!

Той взема масльонката и я подава. Бате Димо допира тесната ѝ шийка до една част.

— Дай френския ключ!

Ръката на Димо поема инструмента.

— Виждаш ли? Този винт се е разхлабил...

37.

Капитанът лежи по лице на кревата в стаята си. На пода стои падналият „Корабен дневник“, отворен на страницата с „най-най-най“.

Вратата се отваря полека. Ването влиза на пръсти.

— Капитане!

Ването се навежда, взема дневника и се любовува на корабчето. Капитанът трепва и се изправя. Очите му са зачервени, блуждаят.

— Виж! Имаме покана.

Ването му тиква пред очите едно картонче с цветна рисунка. Капитанът все още не може да дойде на себе си и се взира.

— Хайде да отидем!

— Къде!

— На забавата. Ние сме на първия ред. — и Ването му посочва написаните върху картончето цифри.

38.

Дружинната ръководителка се е опътила към Пиратови. Евлоги я вижда, хлътва в двора. След малко целият екипаж излиза, а вътре в двора Пиратът и Петлето тичат до къщата и с помощта на черги и одеяла се мъчат да прикрият корпуса на кораба.

Момчетата пресрещат дружинната далеч от вратата.

— При нас ли идвате, другарко? — пита я мило Мичманът.

— Да, при вас.

— Но ние сега отиваме при бате Димо. Елате с нас!

Тя се усмихва и се съгласява.

— Какво става с вашата барака?

— Правим я вече — казва Петлето. — Скоро ще стане.

Евлоги поглежда скритом от вратата и си отдъхва.

Наблизо дружинната и момчетата срещат бате Димо и Фомичът.

— Здравейте!

— Здравейте!

Морякът леко чуква токчета и подава голямата си ръка.

Тримата големи тръгват по улицата, а момчетата остават и ги наблюдават. Морякът ходи малко разкراчено, като мърда особено тялото си. Когато момчетата се връщат обратно, ние виждаме, че те всички ходят като него.

— Как е при вас? — пита дружинната.

— И добре, и не добре... — отговаря невесело Димо.

39.

В двора на Елена. Тук дава представленията си летният театър „Чавдарче“. Зад завесата от черга се суетят момичетата. Последни приготовления. „Обличат се“ костюми, „гримират се“. Елена е до завесата и надзърта през една пролука. Тя е обезпокоена. Двете места в средата на първия ред са празни.

Елена вижда Капитана и Ването, които се появяват на входната врата. Поема си въздух, лицето ѝ се оживява.

— Елена! — укорява я Пенка. — Ти още не си сложила крилата!

Капитанът и Ването са при вратата.

— Ти иди, седни! — казва Капитанът. — Аз ще дойда.

И излиза навън.

— Мога ли да седна? — пита едно малко момиченце с голяма бяла паяделка и кукла в ръцете.

Куклата е облечена като момченце-моряче. Но Ването все още не е на възраст да се трогва много от прелести и отговаря неотстъпчиво:

— Заето е. За Капитана.

— Благодаря — казва момиченцето и сяда.

То се усмихва и се държи така прилично, че Ването не знае какво да прави. Обръща се назад. Влизат последните зрители, а Капитанът все го няма. Момиченцето оправя дрешките на куклата си.

Завесата помръдва. Шумът се усилява, за да утихне изведнъж при появяването на Елена. Децата започват да ръкопляскаят.

Елена се усмихва (тя ще е добра артистка — вижда, че Капитана го няма, и пак се усмихва).

— Забавата за малките чавдарчета започва — обявява тя.

И поглежда още един път към мястото до Ването. Малкото момиченце,



поласкано от вниманието, също ѝ се усмива и държи кукличката-моряк в ръцете си.

40.

Който върви тъжен и без цел, намира старите пътеки, стига до мили места. Капитанът минава край градинката с розите. Малко след това среща майора, същия майор! Военният му се усмива и повдига ръка до веждата. Капитанът кимва — смутено и боязливо. Разминават се и лицето на Капитана става още по-тъжно, крачките — още по-бавни.

Стига до тухларната фабрика. Като забелязва това, връща се, гузен и уплашен.

На моста на Голямата река среща Църнето.

— Бате Димо обеща да ме вземе за помощник — радва се момчето и тупа Капитана по раменете. — Ти ли му каза? Какво правиш тук?

— Нищо, гледам.

Църнето отминава.

— От първата заплаха ще те черпя.

Капитанът остава сам на моста. Гледа във водата. Струва му се, че водата стои на едно място, а той плува...

Пак е из улиците. Сега стига близо до корабостроителницата. Чува се глъчка, шум. Капитанът се скрива в един двор, притваря вратата. (Добре е, че в двора няма никой).

По улицата минават моряците — смеят се, говорят високо.

— Ще го пренесем през нощта, опасна работа — дочува Капитанът от своето скривалище.

Капитанът си тръгва към дома. Среща момичетата и Ването. Те носят костюмите си в ръце (Маргарита — ореола, другите крила).

— Защо не остана? — пита го мило Елена.

Капитанът се чуди какво да отговори. Намесва се Пенка:

— Бяхме много смешни.

Другите тръгват, а Капитанът и Елена остават сами.

— Аз съм виновна... Ти... много ли искаш да си там?

Капитанът мълчи. Не му е леко да признае. Мълчи. Само въздиша един път — дълбоко и натъжено.

— Не, не си виновна. Аз не трябваше да го ударя.

Сега сякаш товар е паднал от гърба му. Сега двамата отново могат да се погледнат.

41.

Вечерта Ването пак е на своя наблюдателен пост. Бате Димо кимва на Фомица — той може да започне своя разказ.

— Плувахме край Африка. Стигаме Суец. През канала ни води малко лощманско корабче. Малко, ама знае къде да заведе големия кораб. И големият послушно го следва...

Изведнъж Ването панически се смъква от черницата.

— Ване! Ване!

Една жена отваря вратата на Пиратови.

— Ването не е ли тук?

— Не, няма го.

— Къде се е заплънял? Преди половин час го изпратих за хляб...

42.

Ването си играе на двора. Той е наредил книжните лодки и параходи, които Капитанът му беше дал едно време. Това е цял флот, командуван от малкия адмирал.

— Жжжж! — движи той един от корабите и го подравнява с другите. — Жжжж! (Корабът излиза малко пред другите). Жжжж! (Сега е на място).

— За среща на пионерския кораб всички носове на-ля-во!

И обръща носовете им наляво. В ръката му е мукавената кутия.

Елена се разхожда в своята градинка. Вижда се, че взема някакво решение. Тръгва. Спира се разколебана...

В двора на Ването влиза Капитанът. Малкият е толкова увлечен в играта, че не го забелязва.

— Фомич, пали! Йест! Бррр!

Корабът просто лети. Много хубав кораб!

— Внимание! Опасна работа! Буря! Девет бала! (Ването бутва един от другите кораби). Десет бала! Всичко се обръща! (Ването ги бутва с ръце и с крак). Сто бала!

И само пионерският кораб не се обръща. Ването го е хванал и прави с него вълнообразни движения, като имитира ту фученето на вятъра, ту грохота на вълните, ту корабния мотор. Понеже вълнението е от сто бала, юнгата трябва да става и да прикляка.

Тогава забелязва Капитана и... морето утихва.

— Играя си — казва той.

Капитанът прикляква до Ването и взема едно от книжните корабчета в ръцете си.

— Капитане, ще ти кажа нещо, но обещавай, че няма да се сърдиш.

— Няма.

— Обещавай!

— Обещавам!

— Аз надзърнах. Знаеш ли колко е голям!

Капитанът гледа в книжното корабче.

— Беше толкова хубаво. По-хубаво от ужжим.

Сетне изведнъж се опомня.

— Хайде да излезем!

Елена вече се е решила. Тръгва. От дъното на улицата тича Румяна. Извиква, но Елена завива и не я чува.

Корабостроителите са в двора на Пирата. Там са и бате Димо и Фомичът. До тях е Мичманът, а Белият Петьо стои наблизо и слуша.

— Виждал ли си Капитана? — пита с привидно безразличие Димо.

— Да. Отдалече

Белият Петьо пристъпва към тях.

— Бате Димо, ако искаш, аз мога да отида да го повикам... Аз също... (но не довършва, тъй като на момчетата от тая възраст им е трудно да признават вината си).

Ването е хванал Капитана за ръка и върви пред него. И както върви, зърва флага, който се вдига на пресекулки: „Всички на борда, всички на борда!“

Те са на кръстопът. Едната улица води към Пиратови. Двете момчета спират. И тогава малката ръка подръпва голямата — тя не се съпротивлява. Капитанът тръгва след своя малък лощман. Той върви напред, с очи във флага, с тревога, с опъната назад ръка, която дърпа баткото.

Елена влиза в двора на Пирата. Екипажът я посреща с почуда.

— Бате Димо — казва тя. — Капитанът не е издал тайната. Аз му прочетох дневника и узнах.

Вратата е останала отворена. Капитанът и Ването застават на нея. Капитанът пуска ръката на Ването.

Моряците. Димо и Фомичът. Всички стоят. Само Пиратът се окопитва и прави крачка напред.

— Капитане, ела!

Сега е най-мъчното, най-трудното. Капитанът преглъща, набира сили и с някакъв сякаш не негов, но сигурен глас изговаря:

— Постъпих лошо. Моля за извинение. Ако може, приемоте ме за прост моряк.

Пиратът вдига радостен ръка. След него Белият Петьо, Мичманът, Пет-лето, всички, Фомичът, Елена, Румяна (която вече е дошла).

— Болшинство! — отсича Ването.

— Приети сте! — казва бате Димо и се усмихва доволен. — Приети сте за истински моряци. Тичайте, облечете си фланелките и елате на борда!

Двамата изгичват навън, а Румяна отива при бате Димо:

— Татко каза, че ще даде боя. Само идете и кажете каква!



Ването тича по дигата. Край линията. В училищния двор. Там е дружинната.

— Другарко дружинна! Другарко дружинна! — тревожно я повиква той.

— Какво има?

— Елате, бързо! На Голямата река!...

— Какво е станало?

— Пиратите и моряците... — Ването плесва с ръце и тръгва обратно.

Дружинната, разтревожена, тича след него. Настига го.

— Но Димо не беше ли с вас?

— Ох, ще видите! — продължава да е тревожен и тайнствен Ването.

Те тичат до дигата. Стигат до Голямата река. Тревогата в очите на дружинната изведнъж изчезва. Те стават големи, ликуващи, обичащи очи.

Във водите на Голямата река спокойно стои до брега пионерският кораб. На брега е строен екипажът. Дошли са и приятелите на пионерите: директорът на завода, майсторът, войничетата, Димови приятели.

Дружинната приближава.

— Отряд, мирно! За рапорт пригответи се!

След това Капитанът се обръща, застава мирно пред дружинната ръководителка и рапортува:

— Другарко дружинна ръководителка! Екипажът на пионерския кораб „Към комунизъм“ е строен и готов за проверка. Никой не отсъства. Всички са на борда. Рапортува капитан Боян Денев. Рапорт даден!

— Рапорт приет!

Нейният глас трепери от вълнение. Ването, който е на фланга, нарушава малко стройната линия, тъй като постоянно се навежда и надзърта.

Димо се опитва да бъде оратор:

— Каним ви за гост при първото плаване на нашия кораб — и прошепва само на нея. — Но... като дружинна!

Пиратът вдига флага на мачтата: всички на борда! Качват се пътниците за първия рейс.

— Мичмане, пали! — командува Капитанът.

Мичманът дръпва рязко въжencето и моторът забумтява, а Ването го бутва и му подсказва съвсем несериозно в тоя сериозен миг:

— Бррр!

Мичманът весело му събърчва вежди.

Пионерите запяват своята песен. Корабчето поема срещу течението на реката. Фомичът се е разкراчил и присвива леко очите, като гледа към дружинната и Димо. Девојката сваля своята пионерска връзка.

— Ти вече си станал отряден ръководител, Димо. Само нямаш връзка. Ще ти вържа моята. Искаш ли?

— Но тя не е ли дамска?

Тя се усмихва.

— Не. Има само пионерски връзки.

Тя му я завързва, а Ването напуска своето място до мотора и с разкрачена походка (като Фомича) отива при Димо:

— Честито, бате Димо!

И му подава ръка.

А високо в синьото чисто небе се вее флагът на кораба и се чува песента на верните моряци.

К Р А Й

#### П о п р а в к а :

1. В бр. 8, стр. 26, след името на Дим. Димитров е отпечатано погрешно, че същият е асистент-режисьор в мултифилма.

2. В същия брой, стр. 102 и 104, са разменени текстовете под снимките за филмите „Повест за пламенните години“ и „След толкова дълго отсъствие“.

