

киноизкуство

2





бр. 2, февруари 1976

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

с ъ д ъ р ж а н и е

ПРЕД XI КОНГРЕС НА БКП

**АПРИЛ 1925 Г. — ПОУКИТЕ ОТ ЕДНО ПОРАЖЕ-
НИЕ**

**ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ — ВСЯКА КИНЕМАТОГРА-
ФИЯ СИ ЗАСЛУЖАВА ЗРИТЕЛЯ...**

**ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — ДА ПОДГОТВИМ
БЪДЕЩИТЕ ЗРИТЕЛИ**

**КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — АНИМАЦИЯТА —
ЖАНР ИЛИ САМОСТОЯТЕЛНО ИЗКУСТВО
ЯКО МОЛХОВ НА 60 ГОДИНИ**

**БОЖИДАР МАНОВ — ГЕОРГИ МИШЕВ — НА-
БЛЮДЕНИЯ В ДЕЛНИКА**

**ДИМИТЪР ЦОЛОВ — КАТО СВЕТИНАТА И СЯН-
КАТА...**

**ГРИГОР ЧЕРНЕВ — ОТВЪД РАЗГАДКАТА НА ЗА-
ГАДКАТА**

МЛАДЕЖТА И КИНОТО

ЕМИЛ ПЕТРОВ — ТВОРЕЦ И ВРЕМЕ

Д-Р АЛ. ТИХОВ — ЛАЙПЦИГ — ЗА 18-И ПЪТ

ДМИТРИЙ ПИСАРЕВСКИ — ФИЛМ-БОРЕЦ

**ИВАН СТОЯНОВИЧ — ТУРСКО КИНО 75 — ИКО-
НОМИКА, ПОЛИТИКА... ИЗКУСТВО?**

ХРОНИКА

**СТЕФАН ЦАНЕВ, СЕМЬОН ЛУНГИН — ЮЛИЯ
ВРЕВСКА (сценарий)**

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАВРОВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН ШУЛЕВ

коректор Цветана Ганева

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

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

каса — 88-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Тираж 9000

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата сцена от българо-съветския филм „Войникът от обоза“. На втора страница актьорът Филип Трифонов

АПРИЛ 1925г. — ПОУКИТЕ ОТ ЕДНО ПОРАЖЕНИЕ

Филмът „Допълнение към закона за защита на държавата“ пресъздава трагичните събития у нас през месец април 1925 г. — един драматичен отрязък от историята на българското работническо и комунистическо движение, от класовите борби срещу фашизма на трудещите се и техния революционен авангард. Творбата е посветена на XI конгрес на БКП, който ще отбележи нов етап в съвременната история на партията, на нашия народ.

Представител на редакцията се среща и разговаря с кинодраматурга Анжел Вагенщайн, сценарист на филма.

Божидар Михайлов: Не се съмнявам, че работата ви над сценария на филма „Допълнение към закона за защита на държавата“ е била повод да защитите някои ваши принципи, платформени позиции по основния проблем — антифашистка борба и съвременност, търсене на нови стойности и измерения от позициите на днешния ден в тази изключително важна и актуална тематична сфера. Бихте ли изложили вашите изходни съображения и творчески намерения?

Анжел Вагенщайн: Отдавна мина етапът на мемоарното антифашистко кино. Приключен е един цикъл — на директния разказ за фашизма. Киното ни умъдря, натрупа ценен опит, атакува тази отговорна тема от различни страни. Встъпили сме в нов етап, когато излизат на преден план усилията да бъде анализиран — от позициите на съвременни, по-високи изисквания — механизъмът на фашистката власт, механизъмът на насилието.

Нашата съвременност ни дава достатъчно много поводи за паралели, за едно днешно разбиране на социално-политическите процеси, които водеха и продължават да водят към опасност от фашизъм. Този анализ е толкова по-необходим поради това, че фашизмът изостави като цяло класическите си форми и разви своето чувство за

мимикрия — една способност, която не притежаваше „класическият“ фашизъм. Съвременният фашизъм, с малки изключения, е съблякъл кафявата риза (не говоря за малките групички-секти, които не представляват сериозна опасност), той се опитва да се аргументира с по-съвременни, търсещи опора сред масите политически формули. Някога хитлерофашизмът наричаше — с една представка „национал“ — своята партия „работническа“ и „социалистическа“. Днес тази тенденция рязко се е засилила поради пълната изолация в съзнанието на масите на класическите форми на фашизма. Днес той дори си служи с термина „хуманизъм“. Не друг, а палачът Пиночет наред със злостната си омраза към марксизма говори често за „хуманизъм“, за „хуманистични“ принципи...

Ето защо, мисля, и нашето кино засилва своя интерес към дешифриране на явлениято, засилва разпознавателната способност на „ретината“ си по отношение на фашизма, за да бъде той разкрит във всичките му прояви.

Б. Михайлов: Как бихте свързали тези ваши изходни съображения с темата на конкретното произведение? Защо се обръщате именно към събитията, разиграли се в страната ни през 1925 г.? Кои са търсените от вас основни идейно-естетически внушения?

А. Вагенищайн: Никой друг отрязък от историята на българския фашизъм не ни дава толкова много поводи за размишления върху фашизма като цяло и особено върху съвременния фашизъм. И ние с огромно възнеение пристъпихме към тази сложна задача, към този опит да се разберат сложните, трагически събития през 1925 г.

Механическите паралели са винаги опасни. Историята се повтаря, но на друга степен на развитие на обществото и при други условия. Класовите механизми обаче, основните класови принципи на това развитие остават същите. От днешна гледна точка именно българският фашизъм от 1925 г. показва учудващи, потресаващи паралели със съвременната епоха. Да посочим дори формалния белег: у нас нямаше партия, която откровено се прокламираше като фашистка. Днес също фашистките движения не се афишират открито като такива. Народният сговор не криеше симпатиите си към фашизма на Мусолини, но никъде не декларираше своята същност. Трябваше механизъмът на тази партия да бъде разгадан от компартията и другите леви сили, от Коминтерна, да бъде „дешифриран“ пред народните маси като най-„обикновен“ фашизъм в неговия ранен стадий на развитие. Или да вземем друг белег: никоя власт, никоя обществено-политическа структура не се стреми към насилието; всяка власт естествено се стреми към стабилност, към опора в широките народни маси. В емоционалния механизъм на всяка власт е включено естественото ѝ желание да бъде обичана, дори обожествявана. Фашистката власт обаче бързо изчерпва възможностите си за друг вид влияние върху масите и пристъпва към последното си и всъщност единствено за нея средство — насилието. На никоя фашистка структура не е чужда демагогията (и в миналото, и днес), но това средство много бързо се изразходва и машината на насилието при фашизма се задействува като пряк резултат от съпротивата на масите.

Б. Михайлов: ... За да разкрие вече най-дълбоката си същност.

А. Вагеницайн: За да разкрие крайно жестоката си природа, готовността и способността си да удави в кръв всяко народно движение, което му противостои, забравяйки своята демагогска програма. И тук аз искам да подчертая един много характерен момент: изчерпал потенциала на политическата, социалната и емоционалната си демагогия, фашизмът веднага пристъпва към насилие, за което той е отдавна подготвен. Той разполага с готова машина за военно-полицийско, съдебно и административно насилие, с предварително изготвени „черни списъци“ и т. н. Фашизмът се готви отдалеч да нанесе своя удар. Това ни показаха и събитията у нас през април 1925 г., това се прояви в Германия само един час след запалването на Райхстага, това ни разкри и чилийската трагедия. Ето този именно проблем — за предварителната и тотална готовност на фашизма към насилие — бе също в центъра на нашето внимание. Ние искахме още веднъж да подчертаем, че лозунгът за неотслабваща бдителност срещу фашистката опасност не е празен лозунг, че той е все така актуален и необходим и днес.

Българското работническо движение може да се гордее с това, че в световен мащаб то първо можа да организира съпротива срещу фашизма, да му противостои в две въстания; че бе в състояние след две поражения да намисли трети удар срещу него. Левиите антифашистски сили в България първи можаха в такива мащаби и в такава дълбочина да организират едно всенародно движение срещу фашизма. Април 1925 г. ние наричаме месец на трагичен погром, защото и той бе удавен в кръв. Но това движение подари на нашата съвременност изключително богати опит на уроците от едно поражение. Уроци, валидни до ден днешен, приложими и днес в стратегията и тактиката на антифашистките движения. Като естествено следствие на юни и септември 1923 г., април 1925 г. окончателно помогна да се формулират теоретическите и практическите въпроси на борбата срещу фашизма, развити по-късно от Георги Димитров в идеите му за единните и народните фронтове.

Искам да добавя, когато говоря за паралелите с ония дни, един много съществен белег на фашизма, върху който ние поставяме особен акцент във филма. Това е програмираната омраза на фашизма към интелигенцията, нетърпимостта му към нея. В това отношение ония дни оставиха достатъчно много документи, подписани от самите фашистки главорези, и деяния, които доказват тази мисъл. В резултат на априлския погром бяха изстребени най-добрите, най-ярките представители на българската интелигенция.

Б. Михайлов: В каква друга посока филмът „Допълнение към закона за защита на държавата“ има съвременен адрес? Какви други паралели и поуки ни внушава?

А. Вагеницайн: За първи път в антифашисткото движение в България се доказва на практика обективната вреда от ултралеви-чарството, от левия екстремизъм, от сектанството, от илюзията, че фашистката машина може да бъде унищожена от отделни въоръжени акции без дълбока връзка с едно широко народно движение, в

изолация от народните маси, от ежедневните класови работнически битки, без да се изчерпят всички възможности на легалните борби на трудещите се. Тази погрешна концепция за тактиката на революцията за съжаление продължава да битува и да се развива в отделни леви групировки в редица страни.

Разбира се, формалните прилики и тук са опасни. Въоръжените политически чети в нашите планини и терористичните акции на бойните ни групи в градовете и селата не могат да бъдат пряко оприличени например с дейността на тупамаросите и монтенеросите в Латинска Америка, на различните екстремисти и „революционни“ групи в Япония или арабския свят. Те не могат да се оприличат и за това, че българските групи за терор срещу фашизма бяха ръководени от комунистическата партия и като цяло бяха попълнени на една генерална класова стратегия. Но поука от обективната вреда и обреченост на такъв род изолирани акции е в сила и до днес и за всички леви движения. В този смисъл нашият филм е доста сложен като прицел — от една страна, той ще се опита да анализира механизма на фашизма и неговите най-трайни (и дошли до днес) политически структури; от друга — да анализира противостоящите на фашизма сили в онази остро конфликтна вътрешнополитическа ситуация в България, когато си дадоха бой двете тактики на революцията — на левичарството и ленинската тактика.

Неведнъж сме посочвали, че нашият филм няма да бъде трибунал срещу ония наши другари, които грешеха в тази тактика. За тях ще се говори с огромно уважение. Те бяха пламенни комунисти, беззаветно предани на делото на партията. Повечето от тях изгоряха в пожарищата на априлския погром и оставиха една от най-светлите страници в „типологията“ на българската революция. Доказвайки тяхната погрешна позиция по коренни въпроси на революционната тактика, ние искаме да оставим в съзнанието на зрителя чувство на възхищение от тяхната храброст. Ако някой носи вина за кървавите събития от април 1925 г. — това е само фашизмът. Той пусна духа от бутилката, той наложи кървавите правила на борбата по улици и балкани.

Б. Михайлов: Очевидно жизненият материал, който ви интересува, е твърде сложен и многопластов. Бихте ли очертали по-конкретно рамките, в които се развиват събитията във филма?

А. Вагеницайн: Опитавме се да разгънем тази трагическа история в няколко плана: план на властващите; парламентарен план; партийно ръководство и особено военния център на ЦК на БКП; дейността на редниците на революцията. Всички тези планове трябва да дадат общата картина на един необикновен и, струва ми се, непознат в тогавашната политическа карта на Европа драматичен „сгъстък“, който доведе до атентата в катедралата „Света Неделя“; на психологическите и политическите механизми на атентата, на причините, които доведоха до него; на политическите концепции, които станаха причина за запалването на фитила; обективната вреда и обреченост на индивидуалните терористични акции — това е именно драматургическата сфера, в която се развиват събитията в нашия филм.

Б. Михайлов: Самият характер на материала ви насочва към насилието. Какво е вашето разбиране за „естетиката“ на насилието, за формата, в която трябва да се поднесе?

А. Вагеницайн: Лично аз вече нямам вкус към самата патология на насилието. След емоционалната информация, която човечеството притежава за Освиенцим, Майданек, нищо ново не можем да кажем в тази област. И навярно днес това вече е най-леката област за разобличаване на фашизма. В този смисъл ние сме решили да се занимаем не толкова с патологията, колкото с механизма на насилието, повече с природата на фашизма, отколкото с пролятата кръв.

Б. Михайлов: Пред вас навярно е стоял и проблемът за установяване на контакт със съвременната публика, и преди всичко с младежката публика, твърде отдалечена по време от изобразените събития.

А. Вагеницайн: Няма никакво съмнение, че ние подобно на всички наши колеги, работещи над подобна тема, обръщаме главния лъч към младежта — у нас и в чужбина. Разбира се, ние не правим филм, за да разкажем още един кървав сюжет, а за да приобщим емоционално онези, които тогава още не са били родени, към едно разбиране на сложния път на българската революция, да ѝ поднесем уроците на тази революция. В този смисъл бихме искали нашият филм, много специфичен, много български по изходния си материал, да има и интернационално звучене, т. е. да бъде в състояние да приобщи и чуждия зрител, незапознат с особеностите, с детайлите на нашето работническо и комунистическо движение. Търсихме общозначимото, глобалното в този отрязък от българската история.

От формална гледна точка ние сме се стремили и продължаваме да се стремим филмът да бъде съвременен, да съответствува на днешното състояние на киното, да намери днешен ключ към съзнанието, към емоционалния свят на зрителя. Не са за подценяване усилията на реализаторския екип, работещ върху материал с половинвековна давност, да направи един съвременен по форма филм. И в същото време зрителят не бива нито за миг да губи чувството за строгата автентичност на показаните във филма събития, на тяхната документална стойност.

Б. Михайлов: Така стигаме и до въпроса за жанрово-стилистичните особености на филма; този въпрос може да бъде отправен и към вас, доколкото жанровите рамки са обусловени още в драматургическата основа на творбата. И доколкото вие продължавате да участвувате и в процеса на самата реализация.

А. Вагеницайн: Накратко — филмът, разбира се, е игрален и носи всички белези на такъв. Но от гледна точка на фактологията той е педантично и изцяло построен върху документи. Затова и ние си наложихме максимална дисциплина в областта на художествена та измислица, на типизацията.

ВСЯКА КИНЕМАТОГРАФИЯ СИ ЗАСЛУЖАВА ЗРИТЕЛЯ...

ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ

Всеизвестна истина е, че от кино и от медицина всички разбират. Тъй както в един ден десет души могат да ти дадат различни рецепти против язва, по същия начин за едно пътуване в трамвая можеш да научиш кой от седмичните филми е „за душата“, кой е „просто да се посмееш“ и кой е „много тежък филм“.

На пръв поглед в това няма нищо лошо — киното е демократично изкуство и твърде естествено е зрителят да е с него на „ти“. Неприятното е, че твърде често това „ти“ звучи като от беседата на бай Ганьо с Иречек.

Социологичните изследвания показват тревожен факт. Колежката Вера Найденова ми разказа, че около 80% от анкетираните зрители не схващат основната мисъл на филма, а се плъзгат повърхностно по фабулата. Трябва ли да се сърдим на тези хора? Човек да рече на мач да иде, без да знае правилата на играта, нищо няма да разбере и ще следи само „грубата фабула“ — дали се вкарват голове. Трябва да се сърдим на себе си, че почти нищо не правим езика на киното да стане достъпен и разбираем наистина за „широк кръг от зрители“. Едно време се е вулгаризирала мисълта „изкуството за народа“, та и до ден днешен по кинодискусии моя милост или някой колега издигат като щит Марксовата мисъл, че „не изкуството трябва да слезе при народа, а народът да се качи при изкуството“. Как да се качи, като няма стълба? По нотната стълбица, как да е, детето се катери още дорде е малко и му е интересно. Стълбища, площадки и улички пъстрят от тебеширени детски рисунки от „конкурс в чест на... организиран от еди-кое си училище...“ И литература се учи в училище, това всеки от нас го помни. Друг е въпросът как се учи, но този, който иска да

разбере на какво е символ Стрелочника от едноименното стихотворение, винаги може да получи квалифицирана помощ. А кино не се учи... Много хубаво, ще рекат някои, та да не се отнасят децата и към него като към задължителните произведения от курса по литература. А други ще кажат, че само киното липсвало в свръхпретрупаната програма на днешното училище.

Аз пък ще им отвърна с мисълта на Ленин, че от „всички изкуства за нас най-важно е киното“. Тази мисъл е толкова позната, тя виси почти във всяко кино, ние вече не я забелязваме — лозунг, част от интериора. Седим си в киното и гледаме филм. Шедьовър и да не е, но е много хубав филм. Така пишат вестниците, награди имал. А столове тракат, врати се джаскат от разгневени зрители. Тя, която са останали, се смеят, там, където на мен ми се плаче. Ама плаче ли ми се? Не! Залата ми е повляяла, залата е пуснада пипала, която ме гъделичкат, и аз се улавям с една неопределена усмивка на лицето... Като запалят светлината, виждам друг лозунг: „Киното е най-масовото изкуство...“

Защото го гледат много хора, колектив от хора. И ако всред този конгломерат от личности присъствуват естетически неграмотни зрители, те влияят върху останалите. Неизследвани биотокове ли излъчват, прекалено познати възклицания ли издават, но отравят на хората прожекцията, внушават неуважение към истинската сполука.

На остров гол живеят двама
и го поливат нощ и ден.
Това е филма. Друго няма.
И вий скучаете край мен.

Жената, хвърлила черпака,
се просва в хълцания зли.
А вий се смеете във мрака
на глопуста, че сте дошли.

Защо? Нима сте духом голи
подобно оня остров там?
Ако е тъй, то за какво ли
се трудиме над вас, не знам!

Но на екрана, мълчалива,
жената се изправя пак,
за да полива своята нива
все тъй, черпак подир черпак,

Сега вървете към вратите,
шумете, смейте се на глас —
докрай, додето разкъфтите,
ще мъкнем влагата към вас!

(Валери Петров)

Да видим сега какви са възможните пътища!

Единият — училището! Другият — дискуссионните клубове
„Приятелите на киното“!

Крайност е да се вярва, че изведнаж може да се въведе кинообучение в училищата. Към предишните възражения ще се прибави и ново — няма учители. Но може да се почне експериментално в четири-пет училища в София и в един-два оскържени града, да речем, в Пловдив и Бургас.

Към творческия фонд на Съюза на българските филмови дейци може да се създаде филмов архив. От всеки нов български филм не е трудно да се отчислява по едно или две копия в този архив. Същото може да се прави от постъпващите за разпространение по-кината чужди филми, които имат качества. Българска филмотека би могла да извади по едно копие от световните шедеври, които тя притежава.

Този филмов архив към СБФД може да обедини усилията си с новосъздадените киноспециалности към ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“. Там предстои да бъде изградена учебна филмотека. Кадри-те на кинокатедрата могат да бъдат основна сила при създаването, поддържането и използването на филмовия архив.

Пак към Съюза на българските филмови дейци и отново с активното участие на кинокатедрата към ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ може да се сформира лекторска група. Струва ми се, че по-голям ефект ще има тази група, ако бъде организирана не на обществени начала, а въз основа на щатно разписание. Ръководители на този актив могат да бъдат наши изтъкнати кинотворци, а основният състав да се набира от завършващи своето обучение в различните киноучилища в чужбина и у нас киноведи. През следващата година кинокатедрата при ВИТИЗ ще дипломира 16 души с висше образование по специалността кинознание. И всяка следваща година — пак по толкова. (Вярвам, че работата в лекторската група няма да попречи на младите специалисти да се занимават с оперативна кинокритика или с теоретични изследвания.)

И тъй, база има, учители — също. Ще се намерят, предполагам, и ученици. На десетите и единайстите класове могат да се четат за начало два курса — „История на киното“ и „Семинар по съвременно кино“. Резултатите се обсъждат широко и всестранно. Огромна би могла да бъде ролята на Българска телевизия. Екип от БТ се заема с периодични предавания, да речем по курса „История на киното“. Отначало се излъчва обсъжданият филм, а след него — урокът в един клас на експерименталното училище: кратката лекция и обсъждането, мислите на учениците по виденото и чуто — екстракт от най-интересните изказвания. Този кинокурс по телевизията би направил експеримента масово достойние, би направил всеобщо естетическото въздействие на обучението. Излишно е да говоря, че предаванията трябва да се правят от ентузиастични, и то много талантливи, за да не бъде опошлено доброто намерение.

Как биха се развили нещата по-нататък? Нека това да прецени специално сформирания за случая комитет от СБФД, Министерството на просветата, Комитета за младежта и спорта, ЦК на ДКМС, КИК...

По втория път ние няма да тръгнем от празно място, от нула. Съществуват кинолектории, киноуниверситети, архивни кинотеатри,

системни киноветери по повод на дати и събития. Те са база за по-нататъшна работа, те са извършили много полезна просветителска дейност. Един им е недостатъкът — липсва обратната връзка между слушателя и лектора. Обикновено преди прожекцията на филма се прочита встъпителна лекция. И толкова. Залата „безмълствува“, човекът от трибуната нищо не е узнал за нейните мисли по чутото и виденото, нито пък има представа пред какви хора е говорил — какво е нивото на разсъжденията им, какви са интересите им...

Обратната връзка могат да осъществят дискуссионните кино клубове. Те могат да дадат на кинорежисьора представа (може би непълна, може би неточна, но все пак представа) колко от неговите идеи се „разчитат“, те могат да поддържат един верен мерник у твореца за бъдещия му прицел.

Дискуссионните клубове трябва да ползват същата база и същата лекторска група при Съюза на българските филмови дейци. Но тяхната дейност в никакъв случай не бива и не може да остане на самодейна основа, както бе досега. Тяхното съществуване трябва да бъде узаконено, регламентирано, осигурено финансово.

Дискуссионните кино клубове потвърдиха, че у хората съществува „тяга“ към сериозно и обстойно разискване по филмите. От десетината кино клуба „Приятел на киното“ едни работят активно, а други само са се разписали с учредителното си занимание, но никъде вината за нередовна работа не е била липсата на аудитория. Аз съм бил свидетел, че в Бургас 50 души се лишиха от мача „Левски“ — „ЦСКА“ и дойдоха да говорят за филма „Джо Хил“.

Съществуващите дискуссионни кино клубове трябва да укрепнат. Те трябва да се обединят в една национална асоциация на дискуссионните кино клубове с централно ръководство. На мен ми се струва, че след неотдавна проведенния пленум на КИК по въпросите на естетическото възпитание задачата за дискуссионните кино клубове става една от най-важните в сферата на културно-масовата дейност на Съюза на българските филмови дейци.

На базата на дискуссионните кино клубове ще се възпитат лектори измежду местната интелигенция, които ще „разроят“ дискуссионния кино клуб-майка на няколко клуба. Това е една по-далечна перспектива, все още една мечта за времето, когато из цялата страна ще съществува „кръвоносна система“ от такива кино клубове, когато всеки нов български филм ще минава своя изпитателен срок по каналите на тая система, когато българските приятели на киното ще могат да гледат всичко най-добро, излязло на световен екран, върху белите платна на „своите“ кино клубове, когато ние ще имаме „своя“ публика.

ДА ПОДГОТВИМ БЪДЕЩИТЕ ЗРИТЕЛИ

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Преди близо петдесет години Сергей Айзенщайн нарече един от филмите си „експеримент, понятен за милиони“. В това изречение, съчетало по парадоксален начин несъединимостта на експеримента с достъпността, се проявява не само основната насоченост на индивидуалността на Айзенщайн, не само дори пристрастието на младото съветско кино, тук е характеризирана новата епоха в живота на изкуството, водеща своето начало от появата и развитието на киноизкуството, на средствата за масова информация. Тази епоха изведе изкуството извън рамките на затвореното, елитарно съществуване и с особена сила прикова вниманието върху процесите на художественото, най-вече на масовото възприятие. С това напълно логично се постави акцент върху естетическото възпитание — не само на отделната личност, но на зрителите като цяло — на народа...

Парадоксалността в мисълта на Айзенщайн е само привидна, тя изразява диалектическата, противоречивата същност на сложния процес на взаимодействия при масовото художествено възприятие. Произведенията на киноизкуството са обърнати към милионна аудитория, но единна във вкусовете и разбиранията си аудитория не съществува. „Зрителят“ като единно понятие е фикция. Пред малкия или големия екран зрителите реагират еднообразно само в редки, конкретни случаи. И понеже вече стана дума за Сергей Айзенщайн, то следва да се отбележи, че той е един от първите в историята на киното, който не само се сблъсква със сложността на процеса, изпитва я на собствения си гръб, но, разбира се, поради индивидуалните си особености на творец и мислител е един от първите, които се заемат да проникнат в същността на това явление, да го обяснят и овладеят. Още в първия си

Филм „Стачка“ Айзенщайн прави интересно откритие: монтажното съпоставяне на разгонването на работническата демонстрация и коленето на добитък в една аудитория се възприема като почти шоково въздействие, сред работниците от крайните квартали има слабо въздействие, а при селяните, за които заколването не е повече от обикновена селскостопанска операция епизодът преминава незабелязан. Така Айзенщайн се сблъсква с многопосочността и многовариантността на възприемането на произведението на киноизкуството, породени не от сложността на творбата, нито от богатия подтекст, а от особеностите на възприемащите. И тъкмо тази особеност на процеса на възприятие, неговата двустранна сложност изисква и особена деликатност, разбиране на диалектичността на явленията...

Масовостта на киното, пределната му достъпност, негов изключителен аргумент в сравнението с останалите изкуства, могат да се превърнат и в недостатък, или поне в праг, затрудняващ пълноценния диалог на произведението на изкуството с неговия консуматор. Елементарен пример: едва ли е възможно да си представим заклет любител на естрадната музика, попаднал погрешно на концерт на квартал „Димов“. Но в киното подобна ситуация е често срещана, и то не винаги по вина на зрителя: произведенията на киното по принцип се обръщат като че ли към зрителската аудитория като цяло или поне ние често мислим така...

Първата стъпка за преодоляване на този недостатък бе направена със създаването на студийните кина, доказали вече, напълно убеден съм в това, правилността на взетото решение, необходимостта от диференциран подход към зрителя, от умело ръководене на неговия интерес. Студийните кина откровено предлагат на зрителя своите по-трудни, по-сложни и просто експериментални филми, без да се опитват да ги представят за нещо друго. Направени са първите крачки към завоюване доверието на зрителя, но те трябва да бъдат последвани от редица други... Необходимо е, задължително е да се мисли за богат на варианти диференциран подход към зрителя — по възраст, по интереси, по предпочитания... И в театъра, и в литературата, и в музиката съществува естествено разграничение по жанрове и по сложност на предлаганите произведения — между развлекателната литература и философския роман например, между оперетния жанр и политическия, граждански театър и т. н., и т. н. Само в киното подобно разделение като че ли не съществува. И ако тази особеност се определи от специфичните способности за разпространение на произведенията на киното, то в скоро време ще бъдем принудени да изменим представите си, ако не искаме техническият прогрес да ни изпревари.

Нека да не е утре, нека да не е след пет години, но новите средства за консервация и разпространение на звуко-зрителните изкуства ще се наложат, ще се появи в масови размери и домашното кино, и възможността да купиш или вземеш като абонамент касетата с желания филм, ще се разпространи възможността да зафиксираш избраното от теб от телевизионната програма и го видиш, когато разполагаш със свободно време или с желание за това. Тогава и

за негъроръженото око ще стане очевидна разграничеността на предпочитанията — любителят на приключенско кино няма да гледа поетичното кино, любителят на комедиите няма да гледа Шекспировите трагедии. Дори процесът да е по-сложен, нещата да се преплитат, в най-общи линии ще бъде така...

Естествено, в изискванията си, в намеренията си, в целите, които си поставяме за естетическото възпитание, не бива да бъдем безпочвени максималисти, да укоряваме единствено зрителя за предпочитанията му или да изискваме развлечението изобщо да изчезне... Нека не забравяме, че развлечението е и по-достъпно, и по-леко за консумация. И не бихме мислили историко-диалектически, ако не видим и не признаем, че в социално организирани общности развлечението неизменно е присъствувало като фактор в публичния живот. Нашата цел следователно трябва да бъде не да изкореним развлечението (между другото в многобройните функции на изкуството, то заема не последно място), нито да очакваме, че крайна цел на нашата възпитателна работа е да създадем аудитория, която ще отвръща гнусливо нос, когато види Луи дьо Финес и ще се реди с часове, за да гледа новия филм на Тарковски... Това би значело да не разсъждаваме трезво...

Работата не е да се опитваме да изкореним нещо социално и психологически оправдано и необходимо. Проблемът е по-друг.

Очевидно той е двустранен.

От една страна, да се работи за повишаване нивото на предлаганата продукция. Този стремеж трябва да бъде съсредоточен не толкова към повдигане на горния таван, т. е. да няма стремеж към равнение по шедьоврите или създаване изключително на шедьоври. Това е утопия. Представете си телевизионна програма, денонощно излъчваща шедьоври на изкуството. Какво страшно зрелище би било това? И кой ли би могъл да погълне това изобилие? Или 250–300 шедьовъра като премиерни заглавия в репертоара на кината. Абсурдността на тази мисъл е несъмнена. Тогава усилията трябва да се насочат към възможното, към реалното като повдигане на общото средно равнище, към повишаване средното ниво на репертоара, към създаване на онази среда — и като високо **средно** равнище, и като **атмосфера** на здрав вкус и стабилен професионализъм, — сред която незапланирани се раждат гениалните прозрения и съществува подготвена почва за тяхното възприемане...

От друга страна, да се подготвя активно тази почва, да се създадат у зрителя серумите на противоотровата срещу лошия вкус, сивотата в изкуството, срещу явленията, излизащи извън рамките на изкуството, като се развиват естетическите познания, като се извисява душевността на зрителя.

Естетическото възпитание започва тъкмо с възпитанието у зрителя на способност да възприема творбите на изкуството, способност да ги оценява, без да губи способността да се вълнува... Това е задължена да извършва и системата за естетическо възпитание в сферата на киното. Това, а не нещо друго...

С твърде мъчително чувство си спомням времето, когато бях ученик, едно птиче чуцело. То се появяваше на катедрата в уро-

ците по рисуване. И досега то изплува в съзнанието ми като кошмар. Просто не умея да рисувам. А препарираната птица трябваше да се рисува. И не толкова неизбежната двойка в бележника, преправяна после на четворка в края на годината — никой не е повтарял класа за слаба бележка по рисуване, — а безпомощността пред блока и чувството за ужас пред чудовищата, появяващи се изпод четката в ръката ми, са причината за мъчителността на този спомен. И независимо от това че чувелото дълго стоя пред нас, а изродите в блока ми се увеличаваха, не се научих да рисувам. Но мисля си за друго, това време бе пропуснато, по-точно изгубено безсмислено, пред възможността да се срещнем със света на Ел Греко или Лукас Крапах, да се учим да вникваме в света на живописиста, на графиката, на скулптурата. Да не общуваме с неспособните творения на собствените си ръце, а да се учим да общуваме с произведенията на изкуството. Вярно, това е много трудно, но е много по-важно. Онези от моите съученици, които по-сетне станаха художници, мисля, станаха такива и без „помощта“ на чувелото. Те се занимаваха извън училище. Точно така както бъдещите национали по баскетбол тренираха извън часовете, както репетираха бъдещите артисти от нашия клас...

Казвам всичко това, защото съм убеден, че е крайно време да въведем обучението и подготовката в сферата на киното в учебните заведения. Тя не може да има друга форма освен единно обучение посредством телевизията, дори чисто техническите причини убеждават в това. Но тъкмо затова е време да се обсъди и подготви и, разбира се, да се въведе това единно обучение. За да не бъде то прилично на препарираната птица, появяваща се на катедрата в класа ни в час по рисуване. Тя в никакъв случай да не е свързана със създаването на филми от обучаващите се, освен ако те не желаят да се занимават с това в кинолюбителските кръжоци или, да кажем, факултативно. Да не бъде дори педантично, академично изучаване на историята на киното, което по-скоро може да отврати от киното, отколкото да те застави на млади години да го обикнеш. Не би следвало да допуснем и „Броненосецът...“, и „Правилата на играта“ или „Голямата илюзия“, или филмите на Чаплин да се знаят като заглавия, но да ги помним, така както помним училищния разбор на Фауст. Бъдещите кинорежисьори, историци на киното и пр. ще се създадат в специализираните заведения, а в училищата и висшите учебни заведения следва да готвим бъдещите... зрители. Нито повече, нито по-малко. Защото това е изключително трудна и отговорна задача. Да учим младите хора да чувствуват изкуството, специално киноизкуството, да разбират особеностите на специфичния език на киното.

Да ги учим не да рисуват, а да гледат картините и не само да ги гледат, а да ги виждат...

Да ги учим не да свирят, а да чуват, да слушат музиката...

Точно както трябва да ги учим да гледат и чуват, да слушат и виждат киното, да го чувствуват.

Което е огромна и отговорна задача...

АНИМАЦИЯТА—

ЖАНР ИЛИ

САМОСТОЯТЕЛНО ИЗКУСТВО

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Подобна дилема изглежда абсурдна и парадоксална, но е резултат не на схоластични умопостроения, а на живата практика.

Рядко ще срещнем у нас статия, отзыв или интервю, поместени в списания и вестници, в които анимационното кино да не е наречено жанр. В същото време не са редки случаите, когато патосът на подобни изследвания е в утвърждаването на анимацията като самостоятелно изкуство. Именно затова ние сме длъжни не само да констатираме наличието на тези несъвместими и взаимноизключващи се позиции, но да открием причините за тяхната поява.

Да се спрем първо на някои примери, в които анимационното кино е определено като жанр.

Ще разгледаме две статии, едната поместена в седмичника за изкуство и публицистика в. „Народна култура“, другата — в сп. „Проблеми на изкуството“, издание на БАН. Вземам за пример именно такива авторитетни издания, за да изключа елемента на дилетантизъм или повърхностно отношение към проблема.

И двете статии са публикувани през 1972 г. „Анимацията — една непрекъсната изненада“ — автор Яна Вълчанова — е журналистически материал, отразяващ порасналия международен авторитет на българската анимационна школа. Конкретният повод за нейното написване е преминалата с огромен успех в края на 1971 г. Седмица на българския анимационен филм в Москва. Подчертавайки, че българската анимация е изкуство (курсивът мой — К. Г.) с голямо обществено предназначение¹, авторката в същото време пише следното: „Като илюстрация на международното признание бихме могли да споменем, че този жанр (курсивът мой — К. Г.), родил се практически преди двайсетина години, е дал поколение от близо 190 филма, а вече 29 от тях са получили 52 международни награди.“¹

¹ Я. Вълчанова, Анимацията — една непрекъсната изненада, в. „Народна култура“, бр. 48 от 25. XI. 1972 г.

Преди да анализира творчеството на художника и режисьора на рисуваните филми Доньо Донеv, авторът на статията, публикувана в сп. „Проблеми на изкуството“, Атанас Славов прави кратък историко-теоретичен преглед на българската анимация. Именно в тези уводни думи той педнократно употребява и термина „жанр“, с който определя анимационното изкуство като цяло. Той се спира на международния авторитет на българския анимационен филм и констатира:

„Едва ли има жанр в нашето социалистическо изкуство, който да е получил толкова голямо международно признание както мултипликационния филм.“

Търси аналогии с развитието на игралното ни кино и подчертава:

„Той (анимационният филм — б. м., К. Г.) намери най-късите пътища за усвояване на условията език на жанра, най-бързо прояви характерното за социалистическото изкуство разнообразие на творчески почерци, на вътрешен художествен патос, на ярко индивидуален подход към овладяване на големите задачи, стоящи пред неговите създатели. Така от всички жанрове в нашето социалистическо изкуство мултипликационният най-бързо се издигна както над внимателното и просто забавното, така и над сухата дидактика, и разви склонността си към обобщеното мислене...“

И в двата цитирани случая ние се срещаме с неправилната употреба на термина „жанр“.

И в двете статии под „жанр“ се разбира „вид изкуство“.

Погрешната употреба на термина идва от буквения превод на съдържанието на френската дума „genre“, т. е. „род“, „вид“. По този начин, твърдейки, че анимацията е жанр, и двете автори имат пред вид определено изкуство, пренебрегвайки при това исторически изграденото в теорията на изкуствата значение на понятието „жанр“.

Жанрът е действително вид, но не на изкуството въобще и дори не на едно изкуство, да речем — на киноизкуството.

През историческото развитие на изкуствата определени художествени произведения на конкретния род изкуство (изобразително, литературно, кино, музика и т. н.) се обединяват от общността на поетическата си структура, на изобразяването на човека и окръжаващата го среда, на творческия възглед и отношение към света. Ако се опитаме да направим една груба йерархическа стълба на понятията род изкуства, вид изкуство и жанр, то ще бъдем длъжни да отбележим, че „жанр“ е най-частното, най-конкретното. Киното е род на изкуството въобще. Игралното, документалното, научно-популярното и анимационното кино са вече вид на конкретното изкуство — киното. Жанрът е вид конкретни произведения на конкретния вид изкуство.

В практиката си киноведческата наука се опира на класификацията на жанровете, приета в теорията на литературата — роман, повест, новела, комедия, сатира и т. н., разбирайки при това, че става дума за КИНОроман, КИНОповест, КИНОкомедия и т. н.

Две са причините, които подхранват патоса на различните защитници на тезата за издигане на анимацията до ранга на самостоятелно изкуство.

Преди всичко. — очевидната разлика между фотографическото изображение на реално съществуващите в живота пластически форми, развиващи се във времето и пространството, в „натурното кино“, и изкуствено създадените пластически форми в анимационното.

На второ място трябва да поставим естествения стремеж на художниците към обновяване на анимационната изразност, задълго спрян от подчиненото положение на анимационния филм спрямо спецификата на игралното кино.

Всъщност да се констатира очевидната разлика между фотографическото изображение на „натурното кино“ и изображението в анимационното, още не означава нейното осмисляне. Бюлшинството от опитите да се изследва природата на художествения образ в анимационното кино се движат по линията на откриване на един или други преимущества в изразността на различните родове изкуства. Този подход, естествено, води до отбелязването на някои съществени, но в никакъв случай не основополагащи характеристики на художествения синтез в дадено изкуство. Макар и частично преодолява в най-сериозните трудове по кинотеория,

¹ А. Славов, „Мултипликационният свят на Доньо Донеv“, сп. „Проблеми на изкуството“, БАН, 1972/2, с. 36.

които като правило се занимават със спецификата на документалното и игралното кино, тази тенденция е особено силно изразена в случаите, когато обект на изследване става анимационният филм.

В книгата си „Волшебниците на екрана“, издадена през 1974 г., С. Асенин открито заявява, че за да се разбере спецификата на един или друг вид изкуство, това ще рече „да се осъзнае в какво е неговата сила“ (хурсивът е мой — К. Г.)¹. По този начин самият той, както и много негови предшественици или съвременници, изследвайки параметрите на анимационната изразност, се ограничават именно със задачата да откриват разликите между видовете изкуства, раздавайки палмата на гърбенството, или пък се ограничават с аналогията между анимационния и игралния филм. При това те изключват най-общите родови белези на конкретните изкуства, ограничавайки се и задоволявайки се с частните.

Така например, когато С. Асенин говори за могъществото на киноизкуството, то отбелязва само едно негово качество — „способността да ни покаже действителността в цялата си нагледно-зрима достоверност с поразителна свобода за избор на зрителния сектор и възможност за съпоставки“². И именно в това той вижда основните преимущества на киного въобще от театъра въобще. Надценявайки значението на достоверността на филмовото изображение в „натурното“ кино, той отнема по-далеч, казвайки, че анимацията е „отказва“ от „документалната безусловност“ на киноизкуството.

В случая нас ни смущават с неточността си отделените в кавички определения.

Ако „документалната безусловност“ на изображението с известни уговорки за неточност на термина би могла да бъде един от белезите за кинематографическата изразност в документалното кино и да се използва като отправна точка за очертаване на спецификата при изграждане на художествения образ в този вид киноизкуство, то неопиятни остават съображенията на автора тази характеристична особеност да бъде автоматично пренесена към киноизкуството въобще. Нещо повече — да бъде изнесена като родово отличие. Придържайки се към тезата на Асенин, би трябвало да изключим от сферата на киноизкуството експресионистичния филм, комедиите на Бъстър Китън, произведенията на Чарли Чаплин, всички филми, в които преобладава стилизацията над документалната точност на средата и поведението на актьора. Да не говорим за това, че в игралното кино „документалната безусловност“ на герой и среда въобще не съществува. Дори тогава, когато камерата се впуска по улиците или излиза сред природата, „безусловността“ на средата се съчетава с актьора, с условността на кинематографическото драматургическо действие и с още много други степени на условност.

Както видяхме, използвайки терминологията на Асенин, и игралното кино

И тук идваме до другата констатация, че анимацията се „отказва“ от тази документална безусловност, заменяйки натурата с рисунката или с бутафорията на куклата.

се „отказва“ от „документалната безусловност“, заменяйки „натурата“, т. е. средата и човека от живота с изкуствено изградено, стилизирано, драматургически организирано действие на актьора. В същото време анимационното кино съвсем не игнорира „натурата“. Рисунката и бутафорията на куклата не изчерпват онзи предметен кръг, който е обект на раздвижване и одухотворяване в анимацията. Практически цялата нежива природа, която ни заобикаля (в това число и произведенията на изкуствата), може да бъде одухотворена от техниката на анимацията. Нещо повече — подвластна на анимационната изразност е и цялата жива природа в това число и човекът. При нея анимационното движение може да бъде създадено по класическия метод на снимката „квadratче по квадратче“ — например цаптраферната снимка или анимация на актьор, или чрез заснемане с обикновена камера и по-сетнешна активна намеса между съотношението на отделните квадратчета върху заснетата лента (анимация чрез монтаж на отделни кадърчета).

И така „документалната безусловност“ на изображението не само че не е родов, присъщ въобще на киноизкуството белег, но неверен в своята съдържателна страна постулат. Безусловността е несъвместима с изкуството. Условността е една от предпоставките за неговото съществуване.

¹ С. Асенин, „Волшебници екрана“, Изкуство, М. 1974 г. с. 94

² С. Асенин, Пак там.

Но да допуснем за момент, че Асенин е прав в твърдението си. Тогава остава да си зададем въпроса, защо като установихме, че игралното кино не винаги се придържа към нагледно-зрителната достоверност на действителността, следователно също като анимацията се „отказва“ от нея, той не го отделя в самостоятелно изкуство? По всяка вероятност поради това, че под киноизкуство обикновено се разбира (съвсем неточно) игралното кино. Основания за подобни предположения ни дава самият Асенин, както и други автори, на някои от които ще се спрем по-нататък.

Продължавайки сравнението между киноизкуството и анимацията, Асенин извежда на преден план като един от най-важните елементи на филмовото изкуство човека-актьор. „Без него е трудно да си представим — пише той — екранното изобразяване на социалния живот, проникването в света на човешката психика, създаването на образ-характер.“¹

Действително игралното кино е немислимо без човека-актьор. Но игралното кино съвсем не изчерпва нашите представи за киноизкуството, а от твърдението на С. Асенин се получава парадоксалната формула: **киноизкуство = игрално кино.**

Отстоявайки самостоятелността на анимацията като отделно изкуство, в подобна грешка изпада и Анастас Павлов. Свързал за доста дълъг период творческата си съдба с живата практика на българското анимационно кино, той се стреми да обобщи натрупания фактически материал. А българската анимация за един кратък исторически отрязък извървя огромен път на развитие.

А. Павлов отделя два типа анимация — натурна анимация и анимация със специфично свои изразни средства. Под „натурна анимация“ Павлов разбира такива филми, които като драматургическо решение се доближават до игралния филм, а като изобразително-динамична характеристика — до натурата. Това, че анимационното кино се разглежда като част от киното въобще и се третира като подвиж на киноизкуството, приравнявайки се по своята самостоятелност с научно-популярния или документалния филм, му се струва вярно „само външно и донякъде“. „Но анимацията — подчертава той — в своето непрекъснато развитие, в търсенето, в намирането и откриването на **чистите своите изразни средства** (курсивът мой — К. Г.) напуска и все повече напуска киното въобще. Така ние се озоваваме в непозната земя: нищо, което ни е известно от киното и от другите изкуства, не може да се приложи и да се използва наготово в анимацията... От друга страна, анимацията като **съставно изкуство** използва техниката на киното въобще, взема от изобразителното изкуство, от литературата и от музиката, а е обречена в **чистите си и съвършени форми** да не бъде нито едно от тях.“²

От разсъжденията на А. Павлов все пак не става ясно какво се има пред вид, когато се говори за „киното въобще“. Но тъй като той допуска, че спецификата му може да прикрие, т. е. да съвпадне със спецификата на натурната анимация, остава да предположим, че се изключват отделните видове киноизкуства (документално и научно-популярно) и се визира игралното кино. Вървейки по линията на елементарната логика, ние трябва да отделим в анимацията два вида: единия — натурна, който е вид киноизкуство, и другия — анимация с „чисти и съвършени форми“, който е вече самостоятелно изкуство. Парадоксалността на подобно твърдение е повече от очевидна.

В същото време разделението, към което прибегва А. Павлов, има своите обективни предпоставки, но те са извън онези причини, за които споменава той. Разбира се, не става дума за специфична изразност на две различни и самостоятелни изкуства, а за параметрите на условността в рамките на едно и също изкуство, от една страна (игрално кино — „натурна“ анимация), и в границите на един и същи вид киноизкуство — от друга („натурна“ анимация — „чиста“ анимация).

Подобни са съотношенията на отделните видове изобразително изкуство — да речем, живописата и карикатурата. „Натурността“ на живописата, т. е. „ниската“ степен на нейната условност, е много по-очевидна от тази на карикатурата. Когато художникът рисува портрет, пейзаж, натюрморт или жанрова сцена, т. е.

¹ С. Асенин, „Волшебник екрана“, М., „Изкуство“ 1974, с. 94.

² Анастас Павлов, По някои въпроси на драматургията, Доклад за обсъждане на годишната продукция, 1968 г., с. 1—2.

живописно платно, той има за модел действителността. Заобикалящият го свят е не само отправна точка на вдъхновението му, но и конкретен обект на изобразяване. Но дори в тези рамки на отношение между живописното платно и действителността има различни степени на условност. „Натурността“ в пейзажите на Шишкин е една, в картините на Куинджи — друга, в опусите на импресионистите — трета, в платната на Пикасо — четвърта.

Същото разширяване или стесняване на „натурността“, т. е. по-голяма или по-малка степен на условността, можем да открием и в игралното кино. Да посочим за пример немите филми на Айзенщайн за разлика от немите филми на Довженко, Чарли Чаплин или Бъстър Китън, произведенията на неореалистите (като цяло) в отличие от филмите на Фелини, Параджанов, Бинка Желязкова или Георги Дюлгерев и Георги Стоянов. Сравнете „Броненосецът „Потемкин“ или „Октомври“ с „Арсенал“ или „Земя“, спомнете си „Крадци на велосипеди“ и „Пътят“, „Сенките на забравените прадеди“, „Последната дума“, „И дойде денят“, „Птици и хрътки“. Тук очевидно се сблъскваме с различията във формите на условността в конкретния вид изкуство, с които се определя стилистическото своеобразие на отделното художествено произведение.

Взаимоотношенията действителност — карикатура коренно се различават от връзката, която съществува между реалността и живописното платно. Нито една карикатура не е пряко отражение на живота. Всеки карикатурен герой е своеобразна (повече или по-малка) деформация на обективния свят. Изобразяването на действителността, имащо примат при живописата, отстъпва първенстващото си място на интерпретацията при карикатурата, която нарушава обективните закони на видимата реалност, за да ни направи по свой начин съпричастни към висшата правда в изкуството — художественото познание и осмисляне на света. Не случайно Илия Бешков заявява: „Аз не рисувам човеци, а чрез рисунките правя човеци.“⁴

Въпреки това откровената условност на карикатурното изкуство също варира, приближавайки се към натурата, тоест към обективния свят, или отдалечавайки се от нея. Едни са карикатурите на Жендов, други на Бешков, трети на Кукриники, четвърти на Реме, пети на Бидstrup, шести на Жан Ефел...

Подобни различия в степените на иначе очевидната анимационна условност в сравнение с „натурните“ видове кино можем да открием в творчеството не само на различни художници, но и в произведенията на един и същи режисьор. Например една е степента на условност във филмите на Дисней, друга — във филмите на Леница. В същото време върху един принцип на условността се строят късометражните филми на Дисней, върху по-различни — пълнометражните. Ако потърсим подобни примери в практиката на българското анимационно кино, веднага трябва да отбележим, че една е степента на условност в първия филм на Т. Динов „Юнак Марко“, друга — в осъществения няколко години по-късно „Приказка за златните обувки“, трета — в „Прометей“, четвърта — в „Ревност“. Най-близо до натурата в допустимите от анимацията рамки е „Юнак Марко“, най-далеч от нея — „Ревност“. Според логиката на Анастас Павлов „Юнак Марко“ с „натурна анимация“ и следователно принадлежи към киноизкуството, „Ревност“ е анимационен филм в „чистите си и съвършени форми“ и следователно е самостоятелно изкуство.

Очевидно в сферата на другите изкуства, където и практиката, и теорията имат многовековна история, спорните моменти са отдавна изяснени.

Общата теория на киното и в частност теорията на анимационното кино е призвана да се справи с тази задача.

Крайно време е обект на нейното изследване да бъдат не отделни специфични изразни средства, а приложението на естетическите категории в процеса на конкретното изграждане на художествения образ. Теорията на филмовото изкуство, както и теорията на останалите изкуства се базира върху общата наука за изкуството — естетиката. Разглеждайки природата на художествения образ в дадено изкуство, следва да вървим от общоестетическите категории и понятия към конкретността на тяхната проява в изследвания вид изкуство.

След като спорът се води около това анимацията самостоятелно изкуство

⁴ Словото на Бешков, БХ, 1965 г., с. 77

ли е, или вид киноизкуство, ние трябва преди всичко да очертаем параметрите на киноизкуството като такова. На помощ ще призовем естетиката.

Естетическите класификации на изкуствата се базират главно върху водораздела между категориите пространство и време. Художественото осмисляне на света изразява вечния стремеж на изкуството да изобрази действителността в трайна и непреходна форма, отразявайки нейното движение във времето. Диалектичното единство и противоречие на двойката категории „пространство“ и „време“, характерно за обективната действителност, съществува и в изкуството като нейно отражение. Различните естетико-философски школи, макар и различно, формулират именно относителното господство на едно или другото начало в дадено изкуство: неподвижно — подвижно, пластично — ритмично... Двете основни категории изкуства по този начин са пространствени и временни. Към пространствените изкуства отнасяме изобразителните изкуства, към временните — музиката, литературата. Но наред с тези две категории изкуства — пространствени и временни — съществуват изкуства, които обединяват в своята същност двете начала и са познати като пространствено-временни изкуства: балетът, пантомимата, операта, театърът, киното. Пространствено-временният характер на тези изкуства предполага тяхната синтетичност.

Теорията на отделния вид изкуство се занимава с особеностите на художествения синтез, търсейки конкретните му естетически форми на осъществяване.

Така още през 1921 г. първотеоретикът на киното Риджиото Канудо подчертава:

„За онези, които вече го наричат така, седмото изкуство е могъщ съвременен синтез на всички изкуства: пластически изкуства в ритмическо движение; ритмически изкуства в картини и скулптура на осветленето.“¹

Сравнявайки го с другите изкуства, Канудо акцентира две характеристични отлици на киното — **движението** като израз на категорията „време“ и **изображението** като проява на категорията „пространство“. „Затова — подчертава Канудо — киното, което обобщава тези изкуства, е **пластично изкуство в движение**.“²

Когато Лесинг се занимава с теорията на драмата, той предпочита сравнителния анализ на живописата и поезията.

Когато Канудо се заема с теорията на киното, което е ням, той се спира на архитектурата и музиката.

Лесинг търси в живописата онези елементи, които се поддават на словесно описание, а в поезията — **пластически образи**, създадени с помощта на словото.

Канудо вижда в архитектурата най-голямото обобщение на **пластическите форми**, а в музиката — на **движението**.

Лесинг търси пътищата към театралния синтез.

Канудо — към кинематографичния.

Утвърждавайки киното като седмо изкуство, Канудо има пред вид „натурното“ кино, т. е. киното, което фиксира реалните предмети и техните движения. И въпреки това той не акцентира вниманието си на фотографската букввалност на увечените природни пластически форми, което прави С. Асенин, когато твърди, че могъществото на киното е в документалната му „безусловност“, а на естетическото обобщение на движещото се изображение.

Между впрочем проблемът за естетическото обобщение на кинематографическото изображение, постигнато по фотомеханичен път, е първият естетически проблем, с който е трябвало да се занимае теорията на новото изкуство. Подчертавайки движението (въобще) на пластическите форми (въобще) в кинематографическото изображение и полагайки този пространствено-временен синтез в основата на седмото изкуство, неговите теоретици е трябвало да докажат още възможността на „движещите се фотографии“ за естетическо обобщение.

Анимацията е освободена от механичността на автоматично запечатаните от камерата движения на непосредствено видимата природа. II пластическите форми, които съзерцаваме, и тяхното движение, което виждаме на екрана, са плод на

¹ Р. Канудо, *Кинема* 13. V, Париж, 1925 г.

² цитирам по Н. Милев „Пътят към психофизическия монолог“, изд. „Наука и изкуство“, с. 62.

активната творческа воля и поради това априори съдържаг предпоставка за естетическо осмисляне и внушение. В същото време анимацията притежава адекватна на „натурното“ кино форма за увековечаване на развиващите се в пространството и времето изображения. Нещо повече, анимационното кино съдържа в „чист“ вид принципите на пространствено-временния синтез, характерен за киното въобще — движение (въобще) на пластически форми (въобще) в увековечена форма (лента).

На тази най-обща характеристична особеност на киното обръща вниманието ни Айзенщайн, заявявайки: „Киното е първото и единствено изкуство, основано изцяло на динамиката и скоростта и в същото време **увековечено** като храм или катедрала.“¹

При определяне параметрите на киноизкуството като самостоятелно, седмо изкуство се посочва фактът, че още в зората на киното тя е започнала да се развива като своеобразен вид художествено творчество. В случая обаче се изтъква обстоятелството, че при „оптическия театър“ на Емил Рейно, когато рисунките са се осъществявали от ръка направо върху ленти от желатин, отсъствува фотомеханическата фиксация.² Днес въпреки наличието на фотоапарата мнозина художници-аниматори се ползват от техниката на Рейно. Достатъчно е да споменем името на световноизвестния канадец Мак Ларен. В практиката на българската анимация с подобна техника реализира филмите си Роман Мейцов.

Но доказателство ли е различната техника за създаване на движещи се изображения в анимацията за коренно различие между същността на движещите се пластически форми в „натурното“ и анимационното кино? Разбира се, не. Тя не унищожава нито пластическите форми, нито тяхното движение, нито пък увековечената форма на пространствено-временния характер на киното.

Погледнато исторически, анимацията предшества „натурното“ кино.

Погледнато исторически, анимацията за първи път осъществява на практика вечния стремеж на пространствените изкуства за изразяване на неповторимото движение и тягата на временните изкуства към трайна форма на съществуване.

Погледнато исторически, анимацията вече включва в себе си основния принцип, на който е изградено фотомеханическото кино. Заслугата на Люмиер бе в това, че той успя да замени рисуваните фази на „оптическия театър“ на Рейно с бързо сменящи се фотографии на реалната действителност.

Погледнато исторически, „движещите се фотографии“ са частен случай на кинематографическото движение въобще.

Движението на екранните изображения е възможно само благодарение на несъвършенството на човешкото око и по-специално на инерцията на зрителното възприятие. Ретината на човешкото око запазва за части от секундата образа на обекта и след неговото изчезване. Ако в течение на тези части от секундата пред окото се появи същият обект в последователността от различни фази на движение, то той ще бъде възприет в движение.

„Натурното“ кино не представлява нищо друго освен последователни статични фотографии на обекта, заснети през време на неговото движение.

Екранното движение е всъщност илюзия за движение.

Киноапаратът в „натурното“ кино разлага обективно съществуващите в живота движения на статични фотографии-фази. Този процес е механизирен, автоматичен.

Киноапаратът в анимационното кино фиксира направо статичните фази на едно вече разложено от художника движение. Този процес не е механизирен.

В „натурното“ кино без киноапарата е немислимо екранното движение на пластичните форми.

¹ Айзенштейн, С. Избранные произведения в шести томах, т. II. с. 32.

² Вж. С. Асенин. „Волшебники экрана“, 1974 г., с. 97.

В анимационното кино — напротив. Наличието на фотографията по този начин може да носи чисто технически характер, но може да бъде натоварена с допълнителни естетически функции. Мак Ларен не натоварва фотографирането на статичните нарисувани фази от движението с художествени функции и затова без естетически загуби се освобождава от него. Но всички знаем какво огромно значение му е придавал в своите пълнометражни филми Уолт Дисней, прибегвайки към различни видове снимки, за чието осъществяване е откривал все нови и нови приспособления.

По този начин аргументът на защитниците на тезата „анимацията — самостоятелно изкуство“ се превръща в контрааргумент.

Анимационното кино съдържа в себе си, при това в **най-обобщен вид**, основните параметри на киното като пространствено-временно изкуство.

Движещата се, „оживяла фотография“ на реалния свят се оказва могъщо средство за естетическо отразяване на света. Свързана с развитието на техниката, тя много скоро преодоля нямотата си и прибавила в своя изразен арсенал словото и богатството от звукове, невероятно разшири сферата за осмисляне на човешкото битие. Фотомеханичната основа на „натурното“ кино безкрайно облекчаваше този процес. За извънредно късо време „оживялата фотография“ премина огромния път от технически атракцион и панаирджийско зрелище до зряло изкуство, **затъмнявайки** и почти напълно измествайки своите прародители и предшественици — „оживялата рисунка“. Известно е, че от „оптическия театър“ на Рейно историята не е запазила нито един филм. Отчаяният баща на рисуваната върху лента анимация е унищожил целия си фонд от малки филмчета. Оттогава на анимацията беше съдено да бъде в ариергарда на киноизкуството повече като обществена оценка, колкото като възможност за художествена изява. С популярността на игралното кино се опита да съперничи само Уолт Дисней, превръщайки се в некоронован крал на рисувания филм. И това са двете причини, които за дълго време канализираха развитието на световната анимация, а теорията ѝ застави да търпи на едно място. И докато „натурното“ кино имаше не само своя история от художествени факти, но и своя история на теорията, науката за анимацията тепърва се заема не само с определяне на нейната специфична изразност, но и с издирване на художествени факти, плътно затрупани от забравата на времето.

Но ние сме стимулирани както от бурното развитие на световното анимационно кино през последните няколко години, така и от бързия разцвет на родния рисуван и куклен филм. Огромният практически опит чака своето теоретическо осмисляне.

Заемайки се с тази нелека, но благородна задача, теорията на анимацията има, на какво да се опира. След като установихме, че анимацията е вид киноизкуство, ние можем да се облегнем на онзи немалък, натрупан през годините и живата художествена практика опит на кинознанието.

ЯКО МОЛХОВ НА ШЕСТДЕСЕТ ГОДИНИ



Ветеранът, доайенът на българската филмова критика Яко Молхов навърши 60 години! Близко три десетилетия най-активно и плодотворно присъствие в кинематографичния ни живот! Разлистим ли страниците на специализирания ни периодичен и на ежедневния печат през всичките тези години, ще срещнем името му неизменно сред първите, сред най-прозорливите автори.

Яко Молхов е винаги близо до актуалните и остри проблеми на нашата и световната филмова практика, чужд на отвлечените съзерцания, на успокоените теоретически размишления. В оперативната си критика той надхвърля света на фразглежданата кинотворба, за да извлече наред с прецизния си професионален анализ и по-значимите, и общовалидни за творците, за дадена кинематография, за даден период стойности и значения. В проблемните си и обобщаващи статии и изследвания Яко Молхов подкрепя своите разсъждения с богат доказателствен материал, осмислен при точния анализ на конкретните художествени факти и явления. В своите наблюдения и обобщения той обединява професионалната вещина с гражданската активност и пар-

тийна взискателност, високата кинематографична култура с тънка критическа проникателност. Затова е винаги актуален. И винаги необходим на нашата кинокритика.

Той е всепризнат учител на оредното и младото поколение български критици. Неговата книга „Кинокритика“ (изд. „Български писател“, 1962 г.) за дълго време бе настолна книга за тези, които се посвещаваха на трудното критическо поприще. И днес той се отнася с бащинска отзивчивост към изявите на своите колеги — млади и стари.

Като редактор към СИФ, към сценарния отдел на Българската кинематография и СНПФ, винаги свързан най-тясно с производственото ни филмово ежедневие, Яко Молхов допринесе за развитието на българския игрален и късометражен филм, за неговото утвърждаване и признание на отечествения ни и на международния екран. Автор е на повече от 15 сценария на късометражни филми („Хр. Ботев“, „Сто години БАН“, „Кратка изповед“, „Коста Петров“, „Захари Стоянов“, „Пазарджишки окръг“ и др.), някои от които получиха високо признание на националните ни фестивали и прегледи във Варна, Пловдив, Веллингтон и др.

Като дългогодишен главен редактор (1954 — 1963 г.) Яко Молхов допринесе много списание „Киноизкуство“ да намери своята физиономия, да се утвърди като теоретичен орган на Комитета за изкуство и култура, на Съюза на българските филмови дейци и Съюза на българските писатели.

Редакционната колегия пожелава на уважавания вобиляр — нашия приятел и колега — здраве, бодрост на духа и все така остро и вдъхновено критическо перо!

„КИНОИЗКУСТВО“

ГЕОРГИ МИШЕВ—

НАБЛЮДЕНИЯ В ДЕЛНИКА

И той е между нас. В същия град и същото време. И като всички ни участник в този живот, в този ритъм и всекидневие, в този свят — по-близък или далечен. Георги Мишев е личност съвременна, личност на днешния ден, той живее в дните като всички нас. Трябва да преодолява трудностите им и да се радва с радостите им. Да има вероятно лични неприятности и да се сгрива от децата си. Да обича работата си и да изпълнява понякога досадни задължения. . .

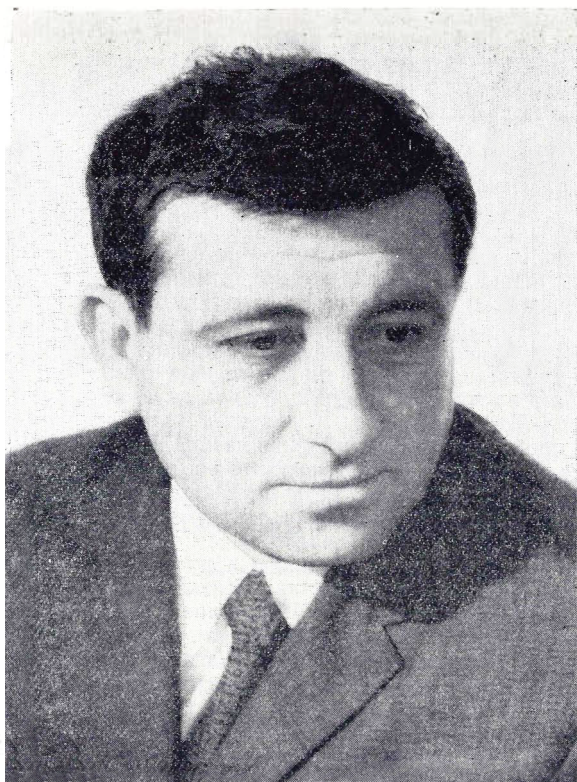
За да стигнеш до листа и перото, първо трябва да имаш свой свят. Той го има, натрупан с годините. Събития и спомени, видено и преживяно, хора и делници са градили критериите на съвестта и морала, възпитавали са сърцето и чувствата, обогатявали са ума. В тоя низ на времето — споделя Мишев в разговорите ни — е всичко:

— бащата бъчвар.

„Баща ми и досега е фанатично влюбен в дървото и миризмата на талаш. За него това е смисълът и на живота, и на света. Една проста любов, която му дава всичко. Това е неговото щастие. Останалото е второстепенно.“ (Скоро той ще стане герой на една повест за бъчваря. А и в „Селянинът с колелото“ имаше един пронизан с болка кадър по зарязаната „Бъчварница „Дъб“ на Манол Чинков.)

— майката.

„Винаги ме е поразявал вроденият интелект на майка. Обикновена, проста селска женица, а с такава безкрайна любов и уважение към книгата.“



ГЕОРГИ МИШЕВ

— университетът и след това деветте кореспондентски години из цялата страна.

— и разбира се, талантът.

Ето какво движи мисълта и насочва погледа именно към онази страна от видимия за всички ни свят, която ще се отрази само в неговото око. За да мине след това през сърцето и се върне отново като мисъл върху белия лист.

Георги Мишев внимателно и спокойно наблюдава всичко около себе си. Това е присъщо на белетриста (и драматурга) и много рядко само у някои съзерцателни поети. При него това наблюдение и трупане на детайли е необходимо, за да извлече общото и значимото, за да види не само движението на събитията, а и техния неумолим вътрешен двигател. Да види онова, което се зачева дълбоко в душата на човека и раздвижва след това цялото му присъствие.

Има автори, които реагират на външно-видимото, на яркия факт, на огромното сътресение, на ясения кълтеж на събитията, кои-

то тръгват по талвега на живота, опиянени от искрящата му енергия, Тези автори са своеобразен рефлектор на обществената динамика, на градуса на историческото напрежение. Техният свят и техните теми са от гребена на вълната, от мощния дъх на едно огромно строителство, изпълнило пространството с плетеница от блестящи корпуси, под които някъде долу, много далече, пъплят забързаните точки на някакъв хора.

Георги Мишев не е тук.

Той безспорно вижда и възприема с всичките си сетива тътена на този устрем, но си запазва правото „да спре кадъра“ и с едно умело „литературно варио“ да фокусира погледа си върху отделно лице, върху незабелязан в кадъра конфликт или едва заченат жест, който скоро ще стане движение. Своеобразието на таланта му, личните пристрастия, неповторимата авторска нагласа определят темите и обектите на неговото литературно творчество. Той слиза само едно стъпало под шумната динамика, но това се оказва достатъчно, за да попадне в своята толкова характерна територия. От този ракурс „Вътре в сечението“ той наблюдава, анализира и без да се натрапва, оценява. Така Георги Мишев пренася от живота в литературата делничното, света и проблемите на обикновения човек, това, което го има на всяка крачка и във всеки дом. В неговите разкази и повести е спокойната, дори ленива провинция, с развълнувани от дребни проблеми хора, в плен на малки приключения и малки страсти. Но да не се оставяме да бъдем мамени. Това „малко“ е само привидно. Защото Георги Мишев е насочен винаги дълбоко в душата на героите си, за да отгатне с най-тънък психологизъм неизказани директно мисли и недемонстрирани външно емоции. Литературата му няма белезите и амбицията да смайва с виртуозно раздипляне душата на героите. Той оголва привидно небрежно и привидно непретенциозно най-скрития пласт от психиката на героя, за да се изненадаме най-неочаквано след това колко очевидно ясни и съвсем естествени са логиката и характерът на този или онзи тип. И колко дълбоко мотивирани са наглед съвсем обикновените му делнични прояви. Впрочем за това, какво можем да подозираме зад тази лекота, ни провокира много често и сам авторът. На една от книгите си е поставил набрано с непретенциозен шрифт подзаглавието „Прости провинциални разкази“. За Георги Мишев всички тези „дребни“ неща у хората и между хората са решаващите белези и на голямото. Това е неговото категорично верую. И най-сериозен мотив за творчество:

„У мен се натрупват впечатления, мозаични и разпокъсани. Много пъти такива, за които можеш да махнеш безразлично с ръка. Но идва моментът, когато аз вече чувствавам необходимост да реагирам на набъбващия проблем, той да намери отдушник от мисълта ми. И тогава някой конкретен факт възпламенява огъня. Така е например с „Преброяване на дивите зайци“. Много дълго ме дразнеха маса глупости, които се вършеха от хора и се понасяха от хора. И тогава един конкретен случай ме накара да напиша този разказ.“

*

Време е от „литературния свят“ на Георги Мишев, който малко или много се асоциира по-лесно с неговата белетристика, да отделим кинодраматургията му. А това е трудно. Не толкова защото „чи-



Катя Паскалева във „Вилна зона“

сти сценарии“ са само половината от филмите му („Момчето си отива“, „Вилна зона“ и „Не си отивай“), а защото всичко казано дотук важи еднакво както за казаното между кориците, така и за създаденото за екрана.

И в сценария продължава да го интересува преди всичко „не това, което става, не неочакваните ходове в сюжета, а как именно става и защо то е така?“ При това тези въпроси са отправени към същия материал — света на привидно малките неща, които ни заобикалят.

В кинодраматургията си (в белетристиката почти също) Георги Мишев има два погледа към този свят, два филтъра, всеки от които ще задържи „своя“ си материал, и две позиции в неговата оценка. От едната страна застава незначителният, ограничен, дребнав периметър на еснафа, неговата отблъскваща прекомерна грижа за себе си, застрахована пресметливост, провинциална леност, усмихнато хищничество, най-долна проба снобизъм, егоизъм, цинично демонстрирана незаинтересованост към всичко извън собствения уют, простация, въсещаваща самоувереност и тъпа житейска рутина. Към този полусвят Георги Мишев е ироничен и саркастичен. Той познава много добре неговата изгаряща неподвижност, ненавижда го и не го щади, разсъблича го докрай. Сценариите от този кръг стават творческа биография на режисьора Едуард Захариев — „Ако не иде влак“ (1967 г.), „Преброяване на дивите зайци“ (1973 г.) и „Вилна зона“ (1975 г.)

С любопитна ритмичност и последователност между тях заста-
ват филмите от другия сценарен „полукръг“, осветен от „втория пог-
лед“ на Георги Мишев. Тук в предния план е един друг герой, човек,
пак така от обикновеното битие, пак с обикновен делник, но чист, със
съхранена чувствителност и богата земна душевност (Йордан от
„Селянинът с колелото“, 1973 г.), с ненаранен откровен поглед на
юноша и с открити за света очи и сърце (Ран от „Момчето си отива“,
1971 г., и героят от „Не си отивай“ — 1975 г.), с явна и честна фи-
лософия за живота, с оптимизъм и приветливост (художникът от
„Момчето си отива“). Това са филми, снети от Людмил Кирков. Тук
вече доминира определен лиризм, любов към героя и уважение към
поривите му. Тук има истински нравствени ценности и те трябва
да ни покоряват.

Бележите, които разделят този вече „кинематографичен свят“ на
Георги Мишев на две линии, трябва да третираме само като безспор-
но доминиращи тематични ориентири и определена от тях авторова
позиция. Но именно доминиращи. Защото във всички сценарии (и
филми) тези два ракурса винаги присъствуват едновременно (трудно
е да ги отделим освен с такава анализаторска цел) и се дообогатяват
взаимно. Във филмите на Едуард Захариев (ето как вече неволно
името на режисьора с неговите лични предпочитания става катего-
ризиращ фактор) в първия план е току-що обрисуваният разсъблечен
еснаф: веселата браконьерска компания на инспектора от ДАИ,
местният любовник-мераклия и по съвместителство автомобилен ин-
структор и още някакво си там началниче на провинциален телевизио-
нен сервиз от „Ако не иде влак“; или пък толкова бодрят и вдъхно-
вен статистик другарят Асенов от „Преброяване на дивите зайци“;
или вече къде по-шумната компания във вилата на Йонко и Стефка
начело с др. Недев. Но до тези фигури Георги Мишев поставя обяза-
телно и един друг герой, който ако не с активното си поведение, то
поне с мълчаливото си присъствие се противопоставя на техния мо-
нотонен ритъм. Така се стига до сблъсъка между житейската непод-
готвеност на младия стажант-инженер, на младия статистик Трифо-
нов и бъдещия войник с рутината на „онези“ от другия кръг. Разбира
се, в това пасивно обкръжение, необходимо, за да виреят Йонко,
Стефка и Асенов, има и други герои.

А във филмите на Людмил Кирков „ролите“ са разменени. Тук
вече централният герой е носител на авторовите оценки за чистота
и висока нравственост, заобиколен от ерозията на неумиращия еснаф.
Така Ран се сблъсква с черните ръкавели на счетоводителя-часовни-
кар, с не много прикриваната съблазън на колежката му, която през
обедната почивка лови бримки, с безцеремонно собственическата хи-
щност и елементарност на мъжа на сладкарката. А Йордан трябва
да поздравява всеки ден плешивата мижитурка Дочо Булгуров, кой-
то се готви да осинови едно от двете близначета точно така, както
би ударил ножа първо на по-тъстото от двете прасета.

Така между двете линии, да ги наречем лапидарно „изобличи-
телно-сатирична“ и „лирично-пристрастна“, се установява своеобраз-
на огледална симетрия.

„За мен най-важното в сценария си остава образът, характерът, верният човек. Ако той е истински, реален, точно почувствуван от автора дори още много преди да е започнал писането, то после и сценарият „ще излезе“. Героят ще действа правилно, ще има истински език, диалогът ще е верен. Това е най-важното — да има характер.“

Тези редове на откровение дават възможност колкото да се теоретизира върху драматургията на Георги Мишев, толкова и да се надникне в неговата „авторска тайна“. Действително и в неговата белетристика, и в сценариите му винаги присъствуват цялостно изградени, убедително запомнящи се образи. Колко истински са Желла, Щипана Бона, Ганета от „Матриархат“. Или всички тези „добре облечени мъже“ от едноименния разказ, издебнати във всекидневието. Или изключително точната психология на полудецата-полулюдоши от повестта „Носачи на жалони“, пренесена със загуби във филма „Шосе Е—107“.

В сценариите (било „чисти“ или по съществуващи вече разкази и повести) вниманието неволно се концентрира изключително върху героя, неговото поведение се следи с интерес, не за да се преброят зърната на сюжетната броеница, а за да се открие ясно и убеждаващо онази психологическа основа, която го кара да бъде именно такъв човек. Разбира се, в заснетите вече филми е трудно да отделим съвършено прецизно „драматургическия герой“ от актьорското изпълнение. Но струва ми се (без да подценяваме ни най-малко актьора) Наум Шопов е имал „какво да играе“ зад тази по принцип скучна душа на провинциален автомобилен инструктор. Не случайно примерът беше от тази кратка новела. Именно в „Ако не иде влак“ образите са изрязани само с по няколко щриха и в този ограничен материал проличава майсторството на Георги Мишев. В такъв смисъл (пак без никакви опити за подценяване) много „по-благодетелствуван“ е Ицхак Финци като статистика др. Асенов. Или да си спомним Ран на Филип Трифонов: отново предоставен от автора поразително точен портрет на героя от тази възраст с най-тънко познаване на психиката, на целия му личен свят.

Не е случайно, че образите на Георги Мишев са станали и едни от най-добрите роли в киногографиите на изпълнителите им. Именно Ран с решаваща дума утвърди Филип Трифонов като много талантлив актьор със собствена физиономия и собствена тема в съвременното ни кино: образът на Момчето стана един от най-интересните и цялостно разработени на нашия екран в последните години. Ицхак Финци и Георги Русев „утвърдиха“ на екрана — за да ги развенчаят — своите мижитурки. А за да видим Георги Георгиев-Гец изведнъж и неочаквано съвсем друг — топъл и лиричен, и то в момент, когато неговият „герончен горой“ беше пред опасността от изчерпване и самоцитиране — заслугите са на Георги Мишев и Людмил Кирков.

За да излязат в първия план на сценариите именно образите, решаващо се оказва умението на Георги Мишев да пише „кинематографично“. То идва още от белетристиката му.

В неговите разкази и повести фразата е къса и стегната. Описанието (където го има) е лаконично и пестеливо. Повествованието остава уплътнено от много действие и примамващо само с един жест да бъде пренесено на екрана. Ето как звучи един пасаж от повестта „Отдалечаване“:

„Булгуров се вмъкна бързо при тях, заговори им ласкаво, после ги сгълча, побави се, а когато излезе, дясната му ръка до лакътя беше мокра и жълта от полепналата царевична каша. С другата ръка той извади цигарите си, скъса със зъби малко от пакета, за да улови цигара с устни, само кибритената клечка трудно щеше да палне по този начин. Йордан му поднесе пламъка на запалката си.“

А ето и как „изглежда“ този „кадър“ в сценария „Селянинът с колелото“:

„Булгуров се вмъкна бързо през малката вратичка, заговори им ласкаво, после ги сгълча, побави се, а когато излезе, дясната му ръка до лакътя беше мокра и жълта от полепналата царевична каша. Със сухата си ръка той извади пакет цигари, откъсна ъгъла му със зъби, за да улови цигара с уста, а Йордан му поднесе пламъка на запалката си.“

Отпаднало е единствено описателното „само кибритената клечка трудно щеше да палне по този начин“.

Разбира се, този пример е много „удобен“ за доказването на твърдение. Не значи, че цялата проза на Георги Мишев е в такава степен „кинематографична“. Но тя определено притежава такива белези.

Към тях с пълна сила се отнасят също така неизбежните преходи в белетристичното повествование. В тези моменти Георги Мишев разкъсва пространствено-временните връзки точно така, както би постъпил и един режисьор на монтажната маса. Ето един „литературен стик“ от повестта „Матриархат“:

„Гладът му бе преминал и той се отдалечи бавно към улицата. Излезе и седна на пейката, загледан към тъмнината, откъдето чакаше да се появи огънчето на някоя цигара. Беше тихо наоколо, селото се готвеше да заспи.

— — — — —
— Още малко... — молеше се детето. — Нека още малко. Не ми се спи.

— Сега не ти се спи, а сутрин не ставаш — каза му Ганета и дръпна шнура на телевизора.“

Или пък разказа „Добре облечени мъже“:

„Загърнати в балтоните си, двамата мъже му казаха да бъде спокоен, пожелаха му лека нощ и тръгнаха към селсъвета. Михалакев трябваше да предаде информация до радиото и вестника, където бе работил преди, за днешния ден на летящата бригада.

— Какво пишеш? — попита на утрото Стефан Марков, щом отвори очи.

Михалакев седеше с наметнат балтон и перото му драшеше неспокойно по хартията.“



Сцена от филма „Не си отивай“

При това силата на всеки един подобен „монтажен преход“ се подчертава от завършващия фразата или започващ следващата категорично поднесен детайл, портрет в едър план или реплика.

*

Георги Мишев не би бил той, ако пропуснем или по-точно, ако не се съсредоточим специално върху иронично-мъдрата му усмивка между редовете и на екрана.

„Смехът е черта в характера ми. Винаги с огромно удоволствие и уважение съм чел Елин Пелин, Чудомир, Михалаки Георгиев. А „Бай Ганьо“ е любимата ми книга. И считам Алеко за най-големия наш писател. Той с едно великолепно познаване на времето и с изящен хумор и ирония се решава да се надсмее над героя си и до голяма степен над нацията си, но с болка, а не с нигилизъм. За това са необходими много талант и много смелост. И то в години, когато опиянението от извоюваната национална свобода още не е отзвучало.“

В творчеството на Георги Мишев смехът присъства винаги в широкия диапазон от незлобивата весела глума през шаржа, пародията и гротесковата деформация до безкомпромисния сарказъм. Негово дълбоко лично убеждение е, че смехът е начин на изразяване на отношение и оръжие за отстояване на позиция с „най-масово поражение“.

Личната му субективна нагласа винаги го повлича (очевидно дори и без да го търси съзнателно) към откриването на смешното, даже и да е плътно потънало в патинираната от времето установеност и прието статукво. Това, разбира се, не изключва неговата остра реакция и към новопоявилися се обект. Затова с еднакво удоволствие той се надсвива и над хиперболизираната неунищожима „масовщина“, „мероприятност“ по различни служебни и обществени канали, вестникарски шаблон и шаблонно общуване между хората (разказа „Тч 13-02“), и над новородените автомобилни псевдоловци — прадски фактори с габардинени бричове в развъдника за фазани („Фазаново царство“).

Усетът на Георги Мишев към несъответствието (разбирано в най-широки праници), което е в корена на смешното, му дава възможност да гради своя смях като резултат от създадената ситуация и като пробила през кожата на героя черта от характера му, видена било в поведението, било в диалога.

В „Ако не иде влак“ героите са смешни със самочувствието си за пълноценност и удовлетвореност, измамни поради провинциалната им ограниченост. В „Преброяване на дивите зайци“ вече самият факт на преброяването е смешен (дори и да притежава някаква съмнителна стойност) поради несъответствието му с общия мащабен размах на времето ни. Отделен въпрос е, че тук сатирата на глупавото начинание е плътно преплетена със сатира на типа Асенов, който е в основата на неговото осъществяване. Във „Вилна зона“ героите от новобранската вечер са смешни с анахронизма на мисленето си, непроменено десетилетия и същевременно поставено в едно ново време. В „Гуляят под дървото“ от „Преброяване...“ смехът идва от ситуацията на пьянски откровения Асенов, заменила неправдоподобно сериозната до преди малко акция. Отделно от това този епизод от филма носи сполука за Георги Мишев и в разкриване на черти от националната ни народопсихология, а именно безсъмнения ни афинитет и готовност за софрата, докато „работата не е заек да избяга“.

Не случайно тези примери бяха от филмите на Едуард Захариев. Именно в тях смехът на Георги Мишев е основен заряд в реализирането на темата и защитата на авторовата идея. И съвсем естествено води до тяхното определяне като сатирично-изобличителни. Докато във филмите, реализирани от Людмил Кирков, същият този смях вече отстъпва в една подчинена позиция.

*

Георги Мишев е в нашето кино от 1967 г. (с новелата „Ако не иде влак“), когато вече е признат белепристичен талант. Безспорно той утвърди собствения си екранен профил с „Момчето си отива“ (1971 г.) и днес е един от най-активните ни и най-снимани сценаристи. Тук не стана дума за документалните му филми. (От тях той помни „25-годишните“, създаден през 1969 г. „В този филм аз бях водещ в кадъра, като при болшинството от интервютата бях в полу-тръб към камерата. И когато след това гледахме първия готов

материал, с ужас установих, че съм започнал задълбочено да оплешивявам.“) Но те и нямат решаващо място в очертаването на кинематографичния му портрет. Георги Мишев се разкрива като личност и талант именно в игралния филм. Тук той донася и осмисля своя свят, открит от собствена позиция в дълбоките води под талвега. Мнозина с различна добронамереност повдигат въпроса, защо той прекрачи от белетристиката в киното. (А ако знаеха, че има написано и публикувано и едно стихотворение?!...) II след като бе родил своята „литературна Югла“ (подобно на Радичковото Черказки), той я пресъздаде отново в два от филмите си като „кинематографична Югла“ (и двете дошли от родното село Поголав). Но все пак тези ленти не станаха филми за селото. То само присъствуваше в тях. Дори и в „Селянинът с колелото“ не то е доминиращата тема, макар че филмът лесно бе отнесен към „тетраптиха за миграцията“ заедно с „Вечни времена“, „Дърво без корен“ и „Последно лято“. Основното в него си остана Пърдан със своя богат вътрешен мир, разколебан от напускането на селото дотолкова, че да се обърка — като човек въобще, а не обезателно като „бивш селянин“ — лесно в една невъзможна любов.

А именно тази схема на мислене е характерна за Георги Мишев. Тя го води винаги от вярното познаване на общорегистрирания факт към талантливото художествено претворяване на неговото сложно отразено ехо у човека.

Божидар Манов

КАТО СВЕТЛИНАТА И СЯНКАТА...

ДИМИТЪР ЦОЛОВ

Нека за миг „откъснем“ **човека** от земната гравитация и си го представим устремен към **Слънцето**. Не, не се обръщайте към красивата легенда за Икар, защото нашият символ има съвсем реални измерения, взети от дните, в които живеем. По-добре ще бъде, ако погледнете към лъчезарния образ на лиричния герой от стихосбирката „Звездите са мои“ на червенозвездния поет Любомир Левчев. Там ще преоткриете мечтата, която е разперила крилете на птица. В тази книжка ще усетите задъхания пулс на романтиката, ще докоснете душата на **човека**, устремен към светлината на бъдещето, захласнат от блясъка на звездите. Ами сянката, вечната спътница на хората, нея можем ли да забравим, да откъснем от ритъма на всекидневието? Не, колкото и да е тъжно това. И най-красивото в случая е, че всички съзнаваме драматичната невъзможност да затворим веднъж завинаги злия дух на черната сянка и все пак хората винаги са се стремели към това. Нещо повече — те са залагали живота си на кладата на правдата и красотата, поемали са кръста на голгота, воювали са с дявола, ставали са ангели, но **сянката** винаги е съпровождала **човека**. Може би до края на света... И ето, че ние стигаме до прилива на лиричната вълна в сценария „Сладко и горчиво“, до поетичните пориви, но и до някои драматургични несъвършенства при сюжетостроенето; понякога отъждествяваме лиричния герой на Левчев с нашия съвременник Асен Йотов, после прецизираме дозировката на бялото и черното в киноповестта „Сладко и горчиво“ („Осиновяване“ е работното заглавие на сценария). Това, разбира се, са чисто „технически“ подробности, които не могат да ни отклонят от основния замисъл на автора, от неговата непреклонна вяра в доброто човешко начало, от нравствената и духовната красота на човека, застанал до нас.

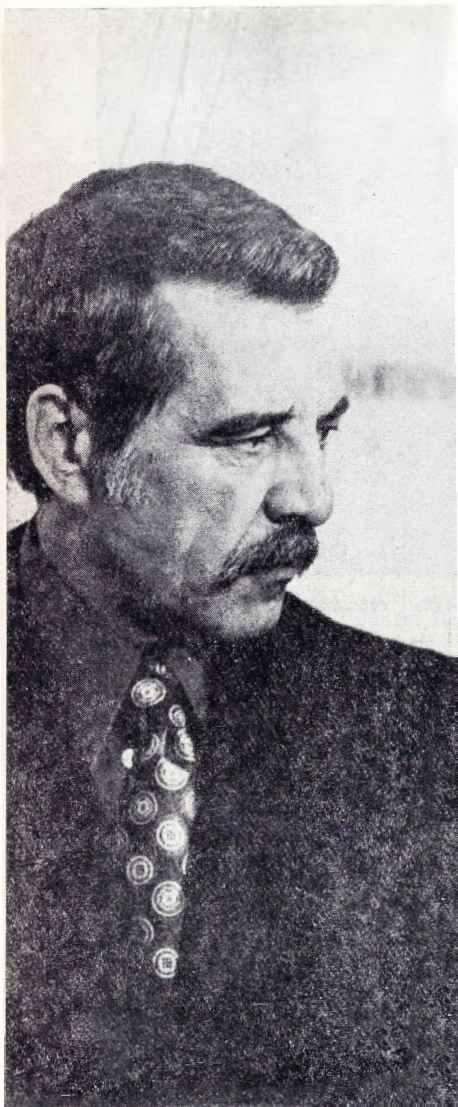


Сцена от филма „Сладко и горчиво“

Съвсем естествено е Левчев да се стреми към съответна киноконкретизация на своите идеали, към едно духовно „материализиране“ на човешките взаимоотношения, към необходимото съгъстяване на конфликтите, за да се изпълни сценарият с желаните проблеми, а също така и със задължителната фабулна занимателност.

Любомир Левчев не пренебрегва нюансите, детайлите и недовършените психологически багри, когато се стигне до цялостното моделиране на отделния образ. Тук той е задълбочен и разнообразен, но винаги лирик. Да вземем за пример главния герой Асен Йотов. Този красив млад човек търси своя пътека, за да се влее в забързания поток на живота. Асен е кръвчо свързан с лиричния герой, който призовава звездите да слязат при хората, но в много отношения той е по-земен, защото е органично свързан с различни човешки съдби, защото е застанал на своя житейски кръстопът, който сочи настоящето и води към бъдещето. Асен се стреми към романтиката на звездите, но сянката на семейните, интимните и другите изпитания го прави уязвим и близък до нас. И макар че не приемаме изцяло всичките му зигзагообразни движения в течението на сценарния разказ, безрезервно заставаме на негова страна, когато той с достойнство отказва „осиновяването“, т. е. лесната пътека в живота си.

Срещали са се два пегаса на екрана. Това е цяла тема, от която ние ще засегнем само отделни моменти. Наистина, твърде любо-



Петър Слабаков в
ролята на Генерала

питно е да проследиш полета на две лирични дарования към седмото изкуство и да запечаташ съприкосновението им върху екрана. Подобни случаи не са често явление дори и в световната практика. Първото впечатление е за известно „разминаване“ между поета-сценарист Левчев и поета-режисьор Велчев. Подобно „откритие“ звучи невероятно, но при едно паралелно протичане на сценария и гледане на филма всеки ще долови почти документалното екранно изображение на лирико-образните инвенции, заложили в киноповестта. Нищо чудно едно такова схващане да е прибързано, но все ни се струва, че усилията на Левчев към едно символно-метафорично изпъстряне на разказа (например по речето от заглавията на епизодите имат своето символично значение — „Вратата“, „Лампите“, „Хлябът“ и т. н.) са „туширани“ от режисьора или по-точно казано, конкретизирани, върнати в лоното на житейското.

Нека подчертаем усета за ритъм и композиция у Иля Велчев при срещата му с литературната основа на „Сладко и горчиво“, елиминирането на излишните епизоди в сценария и съгъстяването на повествованието (убийството на бащата на Асен, кратката разходка на Асен с шкодата на Соня, преминаването на стадото овце през комплекса...) Малко спорно е зачертаването на откъса „Робинзон“. При все че звучи наивно, той ни връща непринудено в дните на детството, за да обоснове впоследствие решението на Асен за създаване на семейство с Роза. Защото тази сюжетна линия не е достатъчно защитена и носи отчасти белезите на случайността. Излишна е според нас привнесената ретро-

спекция от съпротивата. Черната сянка на Третия, която криволичи от отрязаните партизански глави, та чак до наши дни, можеше да се загатне и с думи. Необяснимо е „обличането“ в дамски одежди на образа на Помощника на Павлов. От какво е продиктувана подобна „смяна“ на половете във филма, не става ясно, пък и изпълнението на Силвия Рангелова е доста безлично и ординерно.

Преди малко стана дума за умението на Иля Велчев да влива жизненост в кадъра, да композира отделните епизоди в единна завършена мисловна верига, да слага акценти, съзвучни на основната идея на филма. Съвсем не е случайна образната рамка на „Сладко и горчиво“ — „Кремиковци... Това е котелът, в който вари кръвта на бъдещето“. Този мотив е органично свързан със съдбата на Асен Йотов, с неговия младежки порив да влее своите мечти в стоманата, да работи и учи, да бъде полезен на хората, които обича, да бъде човек и баща. Споменавайки тази филмова рамка, която страни от външното формотворчество, ние не можем да не споменем и за романтичната тема на Павлов, за нейния визуално-музикален рефрен със застиналата поза до спомена-грамофон. Това пък е другата гама от симфонията на **сладкото и горчивото**, от мечтаното и неосъщественото, от горестното желание на Генерала да предаде щафетата в здрави и сигурни ръце, да завещае кръвта на живите спомени на един жив човек. Точно тук се срещат и разминават младият Асен и възрастният Павлов, за да остане завинаги у тях топлината на духовното съприкосновение. По-скоро това е среща на две различни във възрастово отношение поколения, среща, която може да се определи като нравствено единение, като съдбовна обмяна на морални ценности, на вяра в непреходната красота на нашето социалистическо общество. Интересното в случая е, че Велчев се връща към двама „свои“ актьори, убеден в силата на техния талант за защита на основната идея на филма. Младият Юрий Ангелов не бърза да ни покаже необикновения оптимизъм на Асен, а се стреми към осмислени реакции, близки до жизнения път на хиляди млади хора, павлизащи в битката на живота. Главното в изпълнението на Ангелов е голямата искреност, която струи от поведението на неговия Асен. И затова главният герой на филма не се откъсва от земята, а стои здраво при хората, радва се и тъгува заедно с тях. И все пак на Юрий Ангелов може да се пожелае повече органика в драматичните моменти. Много събран и „аскетично“ съдържан е з. а. Петър Слабаков в образа на Павлов. Изражението на лицето му е прецизирано, а движението на тялото — сведено до пълна статичност. И тук е пресечната точка на магията на превъплъщението — именно от „нищото“ на тази статичност се раждат духовните и физическите внушения за волевия, но малко тъжен човек, за благородния и мъдър, но отчасти беден генерал. Павлов—Слабаков копнее да запълни празнината на своя дом с мечтаното присъствие на младия Асен. Ето и импулсите на драмата, която ще бъде колкото сладка, толкова и горчива. В епизода на първата среща-разговор между тия двама герои изпълват най-добре драматургическите, режисьорските и актьорските качества на този филм.

От прекалената чернота на „тройката“ следва да се отделн об-



Юри Ангелов и Галина Котева

разът на стария Йотов — и като драматургична завършеност, и като актьорско постижение. Опитният Никола Дадов се влива така устремно в характера на неуравновесения Йотов, че постига илюзията за пълно сливане с образа. Дори има мигове, когато превъплъщението на Дадов стига до чисто документалното внушение, до мисълта за заснети късове от живота. Разбира се, едно такова впечатление съдържа и привкуса на натуралното, на фотографското отражение, само че в случая Никола Дадов насища присъствието на своя герой на екрана с такъв искрен драматизъм, който не предизвиква съмнение за привнесеност или пък за насилена трагизъм...

Достойни съавтори на сценариста и режисьора са операторът Красимир Костов и композиторът Митко Щерев. Артистичната и чувствителна камера на Костов рисува кадър след кадър, вира се в психофизическия живот на героите, предлага ни одухотворени портрети, които ще останат задълго в нашите филмови албуми. Музиката на Щерев е динамична и увлекателна, властно втъкана в партитурата на филма.

„СЛАДКО И ГОРЧИВО“, български игрален филм, производство на СИФ, 1975 г. Сценарист — Любомир Левчев, режисьор — Иля Велчев, оператор — Красимир Костов, композитор — Митко Щерев. В ролите: Юри Ангелов, з. а. Петър Слабаков, Никола Дадов и др.

ОТВЪД РАЗГАДКАТА НА ЗАГАДКАТА

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Още един филм със следовател...

Неотменният персонаж на всяко „крими“, на всеки „детектив“ обаче не е неизменен. В наши и чужди филми ние наблюдаваме превъплъщенията му. И главното в тази промяна е като че ли неговото „очовечаване“. Старките шерлокхолмовци, с удоволствие разплитащи заплетени възли и изглеждащи на екрана като същества от иреален свят поради изключителната си интуиция и надареност, постепенно излизат от полезрението ни. За тях разгадката на загадката беше нещо като спортно увлечение, до голяма степен цел и съдържание на филма, фехтовка с рапирите на логиката, аргументите и прозренията.

Новият следовател не е вече такъв атлет. Той дори може да тича сутрин за здраве, както е в „Следователят и гората“ на Рангел Вълчанов, може и да разплете възела още в началото или по средата на филма, но това вече не задоволява нито него, нито неговите „родители“ — авторите, да не говорим за критиците... Следователят продължава да мисли и да работи и след разгадката, да търси нещо отвъд разгадката. Човешки ценности най-често...

Така е в поменатия филм на Рангел Вълчанов, който излезе на екран малко преди следващия филм със следовател — „Да изядеш ябълката“. Така е и в „Да изядеш ябълката“.

Урумов, представен от актьора Асен Ангелов, също не е никакъв атлет — нито в прекия, нито в преносния смисъл на думата. Но и той не се ограничава в служебните си задължения, не регистрира бездушно един случай от практиката, а продължава да си задава въпроси. Какви? За същността на човека, за отговорността, за вярата в лъжливи идеали и за светостта на истинските...



Асен Ангелов и Стефан Илиев в сцена от филма

Може да се каже, че „Да изядеш ябълката“ е филм-диалог или, ако щете, филм-диспут. Един срещу друг са двама герои — Урумов и Джерикаров, -- всеки от които търси себе си. Останалите образи имат спомагателно значение. Те съществуват дотолкова, доколкото влизат в контакт с единия или с другия, или с двамата заедно. Те са стъпала в сюжета — повечето необходими, но има и такива, без които спокойно би могло да се мине. Например учителката по пиано или дори Калмика...

Самият сюжет въпреки криминалната си окраска не е обременен със сложни извивки. Той държи будно вниманието ни — ние следим с интерес събитията, но имаме време и да се замислим над същността на произходящото. Предполагам, че сценаристката Свобода Бъчварова и режисьорът Никола Рударов са преследвали пменно този ефект — криминалната интрига да бъде прозрачна, да не ни занимава прекалено, защото зад нея трябва да съзрем пружините, моралните, идейните подбуди на героите. Тези неща, разбира се, не съществуват отделно, сами за себе си, те са плът на произведението.

За какво всъщност се спори, за какво се дискутира, щом нарекохме филма диспут?

Главно за възмездие, за правото на възмездие. Бившата партизанка иска да издири ненаказаните престъпници. Чрез телевизията тя споделя намеренията си със зрителите, т. е. прави проблема обществен. Защото не само тя, всеки е заинтересован от установяването на справедливостта. Усилията на следователя Урумов са в същата посока, те продължават линията на партизанката. И ако Цветана Манева възплава на екрана корените, мотивите на едно необходимо ответно действие, Асен Ангелов трябва вече да доведе това действие до неговия логически завършек, до нравствена победа.

Актуален ли е този проблем? Безспорно — да. И то — в един по-широк интернационален аспект и не само за конкретното историческо време.

Знаем, че тук и там се чуват гласовете на всеопрощението — да не се ровим повече в миналото, миналите деяния са покрити вече с давност... Тези гласове се нуждаят от твърд и категоричен отговор: няма давност за фашистките престъпления, защото фашизмът не е само минало. Справедливото възмездие не е „ровене в задния двор на историята“, а преди всичко мисъл и грижа за днешния ден, за бъдещето, предупреждение към новите фюреровци.

Това — от една страна.

От другата страна е Джерикаров със своята лъженстина. С присвоеното си право да стреля.

Не е трудно да се докаже, че те са несъстоятелни. За авторите това е аксиома. Те тръгват към Джерикаров оттук нататък. И във филма зазвучава една нова тема.

Очевидно е, че следователят има насреща си противник, който не е елементарен, не е лишен от качества, не е обикновен мръсник. От това и конфликтът между тях добива стойност. Но конфликтът не е само между двамата. Той е осезаем и в раздвоенното на Джерикаров, великолепно почувствувано от актьора Стефан Илиев. Бившият офицер има свои понятия за чест и достойнство, свои представи за традиции и патриотизъм. Някои от тях са се поразклатили, но, така или иначе, те диктуват постъпките му. Джерикаров е личност — внушават ни авторите.

Къде е тук проблемът? В това, че всичките качества на личността се обезценяват или се превръщат в своите противоположности. Щом тази личност служи на фалшива и престъпна кауза. Драмата на Джерикаров е не в липса на възможности, а в това, че тези възможности се реализират в погрешна посока, която го отвежда в края на краищата до задънена улица. Той е една опустошена, изпепелена душа, едновременно продукт на фашизма и негова жертва.

Това е ключът към ролята на Стефан Илиев — традиционният офицер на българското кино. Поверявайки му тази роля, режисьорът навярно е искал да потвърди, но и да обогати амплото на актьора. А може би то наистина е по-богато, по-разностранно? Във всеки случай способността му да навлиза в по-сложни психологически състояния не подлежи на съмнение.

Същността на филма, както казах, е в диалога между двамата герои; разбира се, естествено, не само като размяна на реплики. И както често се случва, положителният герой ни се е удал по-малко. Обяснението, мисля, е в това, че Урумов е повече отражение на чужди драми. Наистина той ги „филтрира“ през собствената си чувствителност и съзнание — и тук трябва да отдадем дължимото на авторите и на актьора — но все пак остава едно усещане за „коментарност“ на образа. То се подхранва от някои твърде директно-поучителни реплики. Съзирам желанието към сентенциозност и афористичност на диалога, но и това, че тези сентенции и афоризми често са безинтересни, банални. Асен Ангелов влага доста усилия, за



Цветана Манева в кадър от филма

да направи от Урумов обикновен, загрижен и замислен човек, не-ефектен, антишерлокхолмс. Намирам тези усилия за плодотворни, но ми се ще се играе му да има малко повече нерв, повече духовна и физическа кондиция. Сега той ми изглежда често вял и отпуснат...

И тази история с учителката по пиано, и това увлечение по класическата музика... Авакум Захов също нямаше време за личния си живот и се увличаше от археологията...

Не е минало, както се вижда, без клишета.

Всеки филм има недостатъци, но не може да се каже, че всеки има качества...

„Да изядеш ябълката“ предизвиква уважение към труда на авторите. Без да блести с изключителност и ефектност, той оставя впечатление на професионална сигурност и уравновесеност. Това може да се твърди и за работата на оператора Пламен Вагенищайн, за актьорските изяви на Цветана Манева и Антон Карастоянов...

Не забравям, че „Да изядеш ябълката“ е първа самостоятелна работа на режисьора. Не го споменах досега, защото при оценката на филма това е без значение.

„ДА ИЗЯДЕШ ЯБЪЛКАТА“, български игрален филм, производство на СИФ, 1975 г. Сценарист — Свобода Бъчварова, режисьор — Никола Рударов, оператор — Пламен Вагенищайн, композитор — Кирил Цибулка. В ролите: Асен Ангелов, Стефан Илиев, Цветана Манева, Елена Димитрова, Антон Карастоянов, Стоян Гъдев и др.

МЛАДЕЖТА И КИНОТО

От 18. XI. до 21. XI. 1975 г. в Берлин се проведе третата международна среща на главните редактори на филмовите списания от социалистическите страни, която тази година се организира от Съюза на филмовите и телевизионните дейци в ГДР. В нея взеха участие представители на филмовата публицистика и теоретици на киното от НРБ, НР Полша, ССР, ЧССР, УНР, СССР и ГДР.

Основните въпроси на колоквиума третираха отношенията между младежта и киното. Главен предмет на разискване бяха три страни на тази тематика: изискванията на младия зрител към киното и значението на това изкуство за развитието личността на младия човек; художественото престъздаване на екрана на социалистическата младеж и нейните проблеми; специфичните проблеми в работата на младото поколение филмови творци. По тези теми изнесоха доклади или участваха в дискусиата Херман Херлингхаус, д-р Лотар Биски (ГДР), Иван Стоянович (НРБ), Георги Фенвеш (УНР), Евгени Сурков (СССР), Челино Блайвайс (ГДР), д-р Александър Кумор (НР Полша), Отакар Бруна (ЧССР), Михай Батки-Братман (УНР), Збигнев Питера (НР Полша), проф. д-р Кете Рюлик-Вайлер (ГДР), Дитер Видеман (ГДР), М. Александреску (СРР), Анатоли Голубев (СССР), д-р Роберт Михел (ГДР), д-р Ернест Стрик (ЧССР), Емил Петров (НР България), д-р Елизабет Гарай (УНР), Йежи Гижински (НР Полша), Клаус Липерт (ГДР), Гюнтер Нецебанд (ГДР).

В хода на дискусиата участниците единодушно дойдоха до извода, че една от най-наложителните задачи на социалистическата филмова критика е да участва в идеологическото и естетическото възпитание на младежта, което е резултат от нарасналите културни потребности на социалистическото общество; че една от функциите на нашата филмова критика се състои в това да се накарат младите зрители активно да възприемат киното, да им се помогне при развиването на техните селективни и

оценъчни способности. Бе постигнато единодушие и по отношение особената отговорност на социалистическата филмова критика за работата на младите филмови дейци, която може да се поощрява чрез критично-конструктивни дискусии.

Във връзка с размяната на мисли и опит по комплексната тема „Младежта и киното“ участниците в колоквиума разгледаха различни актуални задачи на социалистическата филмова критика и публицистика, които произтичат главно от борбата с идеологията на империализма.

Срещата протече в дух на интернационализъм и единодушие по принципните въпроси за развитието на социалистическото филмово изкуство и социалистическата филмова критика.

На края участниците изразиха своята увереност, че постигнатото плодотворно сътрудничество ще продължи по страниците на филмовите списания на социалистическите страни, както и при следващите заседания на главните редактори.

Тук помествахме изказването на ръководителя на нашата делегация на това съвещание.

ТВОРЕЦ И ВРЕМЕ

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Нашето обсъждане на проблема за младите в киноизкуството „натежа“ от многобройните доклади и изказвания. И ако взимам думата, правя това поради съзнанието за голямата важност на разглежданите въпроси и за необходимостта от тяхното постоянно разискване.

Съсредоточаването на нашето внимание около проблема за младите е заслуга на конференцията ни. Всъщност доскоро този проблем не съществуваше за нас като проблем, заслужаващ специално внимание. Ние се спирахме на него мимоходом и го разглеждахме неразчленено, „синкретично“, наред с другите проблеми. Сегашното специално насочване на вниманието ни в тази посока е

белег на ново, по-задълбочено приближаване към истините на живота и на нашето изкуство.

Колкото и да е разнородна по своя състав и облик като социална категория, младежта има своите специфични, обединяващи черти — чувствителност и острота на възприятията и реакциите, интензивност на изживяванията. Това е възраст, когато се търси път в живота; когато се формират позициите; когато се осъществява непрекъснато и съдбоносно правото на граждански и нравствен избор; когато се извършва напрегната преценка на ценностите; когато се подлага всичко на съмнение; когато се изковават вярата, принципите, идеалите.

Разбира се, тия черти, взети поотделно, не са монопол само на младежта, но тъкмо при нея те се извяват с особена съгъстеност и острота.

И съответно може да се каже, че творческото извяване на тия своеобразни черти не е монопол само на филмите, посветени на младежката проблематика, но тъкмо в тия филми това извяване е особено интензивно и изнесено на преден план. И затова в тия филми някои отличителни страни от природата на нашия съвременен филм могат да изпъкват и да се възприемат особено отчетливо. Така например преди години в немалко филми, създавани у нас, съществуваше разрыв между обществено-политическите и нравствено-психологическите критерии. В това отношение днес ние преодоляваме тая слабост. Тук несъмнена положителна роля изиграха някои филми, ориентирани към проблемите на младежта, филми с подчертан такт за действителността, с изострен усет за връзката между социално-политическите и нравствените измерения на нашето време.

Да, повикът за изследване на специфичните въпроси е дълбоко плодотворен. Тук нашият колега и приятел Евгени Сурков разви твърде продуктивни и точни мисли, насочени против подценяването на характерните черти на младите и против увлечението по глобалните универсализации. Много продуктивно е изискването да се погледне на кинематографическия процес от позицията на зрителя и специално от позицията на младия зрител. Тук еднакво вредни са, както скептицизмът на възрастните, за които няма „нищо ново под слънцето“, за които всичко вече е открито и известно и днес ние присъстваме само на неговите повторения, така и изкуственото подмладяване, безкритичното възхваляване на всичко, което носят със себе си младите, флирта с тях (вижте ни, и ние не сме чужди на младежта, дори в нейните екстремни и неверни прояви!). Опасността е точно диагностицирана. Но има и друга опасност — опасността от твърде стеснено разбиране на проблемите, свързани с киното на младите и с киното за младите. На нашето обсъждане ние вече обстойно разгледахме въпросите за младия творец и младежта, за младия творец и живота на младежта. Но недостатъчно внимание отделихме на проблема за младия творец и времето, на младия творец и сложните истини на нашата епоха, на младия творец и неговото умение да съизмерва своите творчески прояви с повелите на историята.

Когато говорим за младите в киното, не бива да стесняваме

проблема до необходимостта да бъде застъпвана една плоско разбрана тематическа рубрика в нашето кино или пък до създаване на някакви тесни специалисти по младежката тема в киното.

Днес младият човек се изявява не само в отношението си към проблемите на своята възраст, но и към проблемите на живота като цяло, в отношението си към основните граждански тревоги и радости на своето време. Ето такива млади творци с висок граждански и артистичен полет, творци на широкото дихание — ние трябва да създаваме, да култивираме условията за тяхното раждане, откриване и изявяване в нашите кинематографии. А не да се стремим да се обзаведем с тесни специалисти по младежкото филмово „меню“.

Заслужава си да обърнем внимание — на колко години, на каква възраст бяха първомайсторите на съветската кинокаласика, когато изваяха движещия се кинематографически образ на революцията и на нейните велики преобразования; на колко години, на каква възраст бяха създателите на полската киношкола, когато пресъздадоха драматичната връзка между човека и историята, между поляка и историята; на каква възраст бяха К. Волф, Р. Вълчанов, Попеску-Гопо, когато създадоха най-добрите си кинотворби?

На практика понякога у нас действуват остарели стереотипи, подходи и рефлексии, когато говорим за младия творец и за темата за младите в киното. Понякога у нас се гледа на младежката тема като на някакво преддверие, „антре“ към голямото изкуство. В такива случаи действувa следната логика — да, младежката тема е за вас, млади хора, вие я познавате, знаете отлично проблемите, свързани с нея; тук можете да се изявите най-добре като творци, но що се отнася до големите и сложни теми на живота, до големите задачи на голямото изкуство, моля, почакайте — ще узреете и ще дойде време и за вас. Сега с тия задачи ще се заемат по-опитните, по-възрастните и по-сигурни творци.

Може би засилвам някои моменти, но според мен този мантилет по творческите и производствените задачи, свързани с проблема за младите в киното, все още съществува и дава своите негативни отражения.

Обикновено, когато се говори за младия творец, се изтъкват някои положителни черти на младежта като социална категория и заедно с това се подчертават някои нейни недостатъци, като незрелост, слабост към повърхностни и едностранчиви оценки и реакции. Това безспорно е справедливо и точно от социологическа гледна точка. Но би било погрешно механически да се пренасят някои социологически модели в сложната и пълна с изненади област на изкуството. Изкуството крие по-сложни истини по тия въпроси. То ни доказва, че младият талант, когато той е жизнен и силен, когато има дълбоки корени в живота и изкуството, може да бъде носител и на най-голяма, понякога класическа зрелост, на стоока проникателност и дълбочина. В такива случаи е дори неудобно да се говори отделно за някакви младежки теми. Може ли да говорим сериозно за „младежки теми“ в творчеството на младия Айзенщайн или за „младежката тема“ в поезията на Петьофи или в поезията на Ботев?! Та всъщност тук може да става дума не за отделни те-

ми, а за цялостната, всепроникваща революционна младост, която одухотворява делото на тия гиганти.

Разбира се, би било направо примитивно и глупаво да се твърди, че големите произведения се създават само от млади хора. Но едновременно с това няма да сбъркаме, ако държим сметка за големите, често пъти изненадващо големите възможности на младия талант. И нека се върнем отново към съвременното кино. Ще посоча феномена Шукшин — един творец, който донесе в киното своите основни теми, своите открития още при първите си творчески стъпки, направени от един всъщност млад автор. Този достатъчно красноречив пример би трябвало да ни накара да направим необходимите изводи, да изострим погледа си, да се въоръжим с точни познания, бих казал, с по-верни, с по-адекватни и по-съвременни рефлексии към изявите и възможностите на младите таланти; да търсим такива таланти, да предчувствуваме и очакваме тяхната поява, да помагаме за тяхното раждане.

Стесеното разбиране на проблема за младите в киното се проявява и по отношение на духовните потребности на младите хора. Тия потребности не могат и не бива да се изчерпват с алтернативата приключенски-атрактивен филм или филм из ежедневието на младежта. Като изследваме най-внимателно и уважаваме най-дълбоко особеностите на младежкото възприятие, заедно с това нека не забравяме, че младежта днес е изправена лице срещу лице с цялото богатство на живота, че нейните стремежи са многопосочни, неедноизмерни. Това обстоятелство би трябвало да се отрази и във филмите, адресирани към младежта, върху тяхната жанрова и стилистическа ориентация. Острата социално-психологическа драма например би могла да представлява най-голям интерес не само за възрастните, но и за младите хора.

И така, нека виждаме, изследваме и осмисляме проблема за младите в киното във всичките му страни и измерения; нека в центъра на нашето внимание да стоят както специфичните моменти, които характеризират присъствието на младите в киното, така и тяхната свързаност с общите и главни задачи; нека в специфичните черти на това присъствие да умеем да виждаме единната природа и широките хоризонти на нашето социалистическо киноизкуство.

ЛАЙПЦИГ — ЗА 18-ТИ ПЪТ

д-р АЛ. ТИХОВ

Когато един фестивал е достигнал своето пълнолетие и е пред прага на своя двадесетгодишен юбилей, той не може да няма и своя ясно определена физиономия. И наистина физиономията на Лайпциг е вече добре известна и позната — фестивал на политическия документален филм, на острата, граждански ангажирана кинопублицистика, която със зорко око следи световния революционен процес и пише политическата биография на нашата планета. Във всичко това човек можеше да се убеди този път по най-категоричен начин преди всичко от ретроспективата, показана в рамките на фестивала и посветена на наградения през последните осемнадесет години филми в Лайпциг. Взета като цяло, тази ретроспектива, в която естествено поради ограниченото време не са могли да бъдат включени абсолютно всички лауреати на Лайпциг, свидетелствува не само за измененията, настъпили в течение на годините в сферата на естетиката на документалното кино, не само за развитието и растежа на отделни национални кинематографии, но на първо място за дълбоките изменения и основните процеси в социалния и политическия живот на човечеството. Разбира се, тази най-основна, същностна черта на Лайпцигския фестивал бе потвърдена освен от ретроспективата и от самата конкурсна програма. Тя предложи отново една панорама, в която установената традиция намери продължение, а основната линия на фестивала бе обогатена с нови теми и проблеми.

Кон са тези по-отчетливо открили се тематични акценти в програмата, в която бяха показани 97 филма от 47 страни? Ще се опитам да ги формулирам накратко. На първо място бих посочил победата над сайгонския режим във Виетнам, края на войната във Виетнам, пълната победа на демократичните сили над американския империализъм. От различни ъгли документалисти от 10 страни са насочили своите камери, за да отразят настъпването

на дългоочаквания мир, за да запечатат върху филмовата лента както ликуването от победата, така и многобройните и сложни проблеми, завещани на народа от продажния режим на Тхю. Жанрово разнообразни — от репортажа до есето! — тези десет филма демонстрираха отново неугасващия интерес на световната кинопублика към героичния Виетнам, в който за първи път, откакто съществува Лайпцигският фестивал, цареше мир. Върху едно неизбежно разнообразие на почерци и аспекти се открих над всички филмът на ДРВ „Градът призори“, получил с пълно основание специалната награда на журито. В този филм може би най-всеобхватно и дълбочено беше отразена комплексната сложност на проблемите, пред които е изправен днес Виетнам, както и непоколебимостта на народа да изкове нов живот в освободените райони.

Втори тематичен център оформиха филмите на някои капиталистически страни, включително и Западен Берлин, посветени на разнообразни аспекти на рецесията в икономиката на тези страни. Наред с някои италиански филми („Дните на Брешия“), западногермански („Протокол“), швейцарски („Една стачка не е неделно училище“) тук особено впечатление направи Западноберлинският филм „Неграмотни на два езика“. В него се разказва за хилядите турски работници в Западен Берлин — не нашега се говори, че ако техният брой продължава да расте, след десет години за кмет на Западен Берлин ще трябва да бъде избран турчин... — за техните условия на живот и труд, за трагичната съдба на техните деца, които трудно се приобщават в училището към немските деца, но за които е невъзможно да се осигурят турски преподаватели. Една покъртителна картина на фино завоалирана, едва ли не колониална експлоатация в сърцето на просветена Западна Европа.

Африка със своите новосъздадени републики като арена на дълбоки икономически и политически противоречия предложи третия тематичен акцент във фестивалната програма. Характерното тук бе, че с тези проблеми се занимаваха не само страни от африканския континент, но и европейски страни — Швейцария („Селяните от Мохембе“), Великобритания („Мозамбик — раждането на една нация“), Франция („Народна война в Ангола“) и т. н. Значителен тематичен комплекс оформи и един друг континент. Класовата борба в Латинска Америка отново привлече вниманието на фестивала с филми за Чили, Аржентина, Колумбия и — за пръв път — филми от Панама и Коста Рика. Две са произведенията, които се откриха тук особено ярко. Преди всичко филмът на известните германски документалисти Хайновски и Шойман „Парични грижи“. Отново, в познатия вече темен маниер, те провеждат интервю с човек, който не подозира за кого дава интервюто. Този път това е президентът на централната банка в Чили генерал Кано. Темата на интервюто е неудържимата инфлация, която хунтата се стреми да възпира с печатането на все нови и нови банкноти. Но бившият интендант в армията („Сигурно за това ме назначиха за президент на банката!...“, и приятел на Пиночет, поласкан в своята ограниченост от вниманието, което му се оказва с интервюто и достатъчно неинтелигентен, за да съобрази някои евентуални

последствия, показва пред камерата един картон с налепени на него банкноти, който той изважда от чекмеджето на своето бюро. Това са банкноти, които националната банка изнемва от обръщение, щом ги открие, защото те по думите на генерал Кано са били употребени „нецелесъобразно“. Оказва се, че на тези банкноти са написани политически лозунги, насочени срещу хунтата — от „военната хунта е банда от крадци“ до „Алиенде е жив“ и „Загубихме една битка, но не и войната“. В своята свещена простота генералът, управител на банка, сам прочита тези лозунги пред камерата, за да порицае, разбира се, този „нелоялен“ начин на пропаганда от страна на противниците на хунтата. Така, без да иска, генералът сам дава чай-добрите, а и твърде веществени доказателства за съществуването на активна съпротива срещу фашизма в Чили, за нейната изобретателност при намиране форми и начини за пропаганда. Плод на голямо журналистическо майсторство, този само шестминутен филм се превръща в силно изобличение и неопровержим документ. С много голямо основание именно на него бе присъдена наградата на ФИПРЕССИ, международната организация на кинокритиците. Вторият значителен филм в този тематичен комплекс бе „Деца на недохранването“ на колумбийския режисьор Карлос Алварес. Показвателни документални кадри на невероятна нищета, в която живеят милиони деца в Колумбия, съпоставени с охолния живот на децата на привилегированите, са обединени от основната мисъл на режисьора: днешните деца на недохранването са утрешните родители на революцията. В цялата фестивална програма този филм бе може би най-яръкият документ за обективните предпоставки на революционния процес в Латинска Америка и със своите политически и професионални достойнства спечели заслужено „Сребърен гълъб“.

И на края, но не на последно място по значение, петият тематичен комплекс — 30-годишнината от разгрома на хитлерофашизма. И веднага — безспорният шедьовър тази година, удостоеният със „Златен гълъб“ филм „Пътят на войника“ на Константин Симонов и Марина Бабак. Свързан отдавна с документалното кино, К. Симонов отново демонстрира голямото си майсторство да насища филмовата творба със силата на своето дълбоко като философия и поезия авторско отношение към материала, сглобен в солидна филмова конструкция професионално вещо от режисурата на Марина Бабак, многогодишната асистентка на М. Ром. В този филм пред камерата застават 40 бивши войници от съветската армия, за да разкажат за своите човешки вълнения и страхове, за своя тежък войнишки труд на фронта за своите битки, за своята победа над хитлерофашизма. Разказите на тези хора са комбинирани с документални кадри, подбрани за това мащабно епично платно от милиони метри филм, заснети от фронтовите оператори през време на войната и разказващи със силата на документа за ежедневието на фронта, за войнишкия подвиг и за войнишката смърт. Така 30 години след паметната за историята победа е създаден един филм, съчетал суровата автентичност и поетичния хуманизъм и дълбоко прекланящ се пред милионите съветски хора, отдали силите и живота си за победата над хитлерофашизма.



„Пътят на войника“

Посочените тук тематични линии, открили се обективно в тазгодишната фестивална програма, получиха фактически своеобразна фокусировка в два тематични комплекса, акцентирани — такава е амбицията на фестивалното ръководство от една година насам — и организационно. Става дума за двата специално посочени „дни“ в програмата: „ден на социалистическите страни“ и „ден на антиимпериалистическата солидарност“. В първия ден бяха прожектирани филми само от социалистическите страни, а преди вечерната прожекция известният съветски режисьор Григорий Чухрай, член на журито, и документалистката от ГДР Гита Никел произнесоха речи за дружбата между страните от нашия лагер. В деня на антиимпериалистическата солидарност бяха показани филми от социалистически и капиталистически страни, посветени на борбата на народите срещу империализма, а вечерта преди прожекцията бе изнесена богата програма от политически песни. Едва ли може да се възрази срещу това откровено демонстриране на политическата същност на фестивала. Специално денят на антиимпериалистическата солидарност постига изцяло своята цел и се превръща наистина в ярка политическа манифестация, в която активно участва и самата публика. Мисля обаче, че денят на социалистическите страни изисква още малко усилия както от организаторите, така и от самите кинодокументалисти от социалистическите страни, които трябва да знаят за съществуването на този ден и да се готвят за него. Целта е на този ден да се даде на гостите на фестивала от несоциалистическия свят една по диференцирана представа за реалния социализъм, който изграждаме в нашите страни. А това

значи още по-талантливо и вдъхновено да отразяваме не само измененията в материалната сфера, но преди всичко промените в съзнанието на нашия съвременник, защото именно към този човек, към неговия нов менталитет се проявява съвсем законно огромен интерес. По принцип това значи да повишим критерия при определяне на филмите за този ден.

Има основание да се пожелае по-висок критерий и за останалите филми за сметка на занижаване техния брой (имаше дни, когато напускахме фестивалното кино чак след полунощ...), както и да се помисли за строго спазване на регламента относно дължината на филмите. Определено се долавя увлечение към дълги документални филми, а не бива да се забравя, че Лайпциг е все пак фестивал на късометражни филми. Особено ярък пример в това отношение бе филмът на известния кубински режисьор Сантяго Алварес „Вьетнамски април в годината на котката“, който със своята продължителност от 124 минути надхвърли три пъти предвиденото в регламента време. Наистина този филм отново импонира със страстния политически ангажимент на своя автор към каузата на Виетнам, към борбата срещу империализма, в него отново е проявен изключително висок професионализъм, с рядка вещина режисьорът борави с цялата гама на документални изразни средства. Но неговото въздействие се нахвърля силно от преголямата дължина, при която започва да се губи ясната структура и отделните, мозаични елементи твърде късно се обединяват в нещо цялостно. На другия полюс стоеше споменатият вече филм „Парични грижи“, който със своите шест минути показваше категорично, че голямата политическа тема може да бъде решена и с малък метраж.

И този път ние се забърнахме от Лайпциг с награди — наградата на Съюза на филмовите и телевизионните дейци в ГДР за филма „Въздухът“ на О. Кристанов и специалната награда на журито за мултипликация за филма „Буфосинхронисти“ на Пр. Пройков. Би могло да се каже, че след миналогодишния голям успех на Хр. Ковачев със „Строители“ и наградата за цялостната българска програма ние отново активно демонстрирахме нашето присъствие на този голям форум на късометражното кино. Не бива обаче да забравяме, че завоюваният вече престиж, вниманието и интересът, с които очакват българското късометражно кино в Лайпциг, ни задължава към още по-голяма изискателност, към непрестанни усилия за по-нататъшно придвижване по намерения верен път.



ДМИТРИЙ ПИСАРЕВСКИ

Съветски кинокритик и кинодраматург. Роден е през 1912 г. в Одеса. Член е на КПСС от 1940 г. Заслужил деятел на културата на РСФСР. От 1961 г. до 1975 г. е главен редактор на сп. „Советский экран“. Понастоящем е главен редактор на ежегодника „Кино и време“ и старши научен сътрудник в Института по теория и история на киното при Госкино. Писаревски е един от инициаторите на движението на киноklubовете в СССР. По негови сценарии са създадени документалните филми „Почивен ден“ (1938 г., получил златен медал на международния фестивал в Париж), „Комсомолци“ (1943 г.) и др.

Автор на книги по история на съветското кино: „Изкуство на милионите“ (1958 г.), „Ал. Довженко и неговата „Поема за морето“ (1959 г.), „100 филма на съветското кино“ (1967 г.) и др. Написал е редица изследвания по отделни проблеми на киноизкуството, публикувани в сборници и колективни трудове, както и многобройни критически статии в масовите и специализираните издания.

В критическото си творчество Писаревски проявява подчертано умение да разглежда и най-специалните проблеми на киното в нееднородна връзка с идейно-художествените основи на социалистическото изкуство и с принципите на марксистко-ленинската естетика.

Публикуваната тук статия е част от цялостно изследване на филма „Чапаев“.

ФИЛМ—БОРЕЦ

Трябва да се каже, че излизането на филма „Чапаев“ отбелязва нов етап в издигането на съветските филми до световно равнище, усилване на техния авторитет и влияние. Московският фестивал през 1935 г. беше широк и представителен форум на киноизкуството. На него бяха показани близо 40 от най-хубавите филми от много страни, създадени към средата на 30-те години. Франция изпрати „Последният милиардер“ на Р. Клер, филми на Ж. Фейдер и Ж. Дювие; Англия — „Частният живот на Хенрих VIII“ на А. Корда; Америка — „Хляб наш насъщен“ на К. Уидор, „Вива Вила!“ на Д. Конуей, филми на Сесил де Мил, Р. Мамулян, У. Дисней. На фестивала бяха показани също унгарският филм „Петер“, филми на Полша, Чехословакия, Китай, Италия. Конкурсната програма на прегледа беше обширна, разнообразна, тя представяше основните направления и творческите течения в световното кино. И това, че авторитетно международно жури присъди първата награда на фестивала на студия „Ленфилм“ за създаване на изключително високохудожествения филм „Чапаев“, а така също и на филмите „Младостта на Максим“, „Селяни“, означавахе голяма международна победа на съветското кино. В края на същата 1935 г. Корпорацията на американските кинокритици, отнасяща се до това време напълно спрямо нашето кино, назова в числото на 10-те най-добри чуждестранни филми за годината и четири съветски (прибавяйки към „Чапаев“, „Младостта на Максим“, „Селяни“ и „Новият Гливер“). Всичко това откри път на съветските филми, положи началото на крупно по значение (след „Броненосецът „Потемкин“, „Майка“ и други шедевори на нямото кино) настъпление на съветското кино към световния екран. Споменатите и последвалите след тях филми „Ние от Кронщад“, „Петър I“ и други открито и войнствено се противопоставяха на идеята насоченост и естетиката на буржоазното кино. Но да се върнем на нашата тема.

В широкия контекст на явленията в световното кино през средата на 30-те години революционните идеи на флагмана на съветската кинематография „Чапаев“ демократичността на неговия герой и преди всичко трактовката на темата за народа нанесоха удар на най-реакционните течения в буржоазното изкуство, изразяващи идеологията на фашизма. Та нали филмите на Германия и Италия през тези години, възпяващи култа към свръхчовека, романтиката на войните и колониалното заграбване и проповядващи расизма, бяха достойни на толкова немски и италиански зрители. Тези филми обиколиха много страни, а гоубелският пропагандистки филм „Триумф на волята“ на Лени Рифенщал даже беше награден с купата на фестивала във Венеция.

Ж. Садул, отбелязвайки значението на „Чапаев“ в борбата с филми от подобен род, подчерта естетическата сила на въздействието му. Наричайки сцената „психическа атака“ несравнима по своята пластика, той пише за нейния метафоричен смисъл: „Такъв механически, геометрически построен марш на войната лирически описва през същата 1934 г. Лени Рифенщал във фашисткия филм за големия парад в Нюрнберг. Заплахата на грандиозната „психическа атака“ надвисна над Европа. Епизодът от „Чапаев“ разкри оласността, криещ се в „парадите“ на Нюрнберг“, противопостави съзнателния човек на човека-машина“¹.

Ролята на филма, разбира се, не се ограничаваше в противодействието с тези най-реакционни групировки на буржоазната идеология. Той активно се противопостави и на цялото съвременно капиталистическо кино.

Откривайки на западните зрители нов за тях свят, филмът откри и ново изкуство, в което реалността и драматизмът на картините от живота рязко контрастират с украсената условност и илюзорност на обикновените кинематограф. Социалната проблематика и политическата нажеженост на това изкуство опровергаваха програмната асоциалност и показната аналитичност на буржоазните филми. Яснотата на класовите позиции, безкомпромисната естетическа присъда на авторите нанесоха удар на тенденциите на заобикаляне и завоалване на острите противоречия в действителността, удар на проповедите за класовото примиренчество и социалното утешителство. Филмът „Чапаев“ рязко се отделише даже и от най-прогресивните за своето време кинопроизведения, чиито автори излизаха от позициите на т. нар. критически реализъм. За да не се впускаме в общи разсъждения, прокарвайки водораздел между изкуството на критическия и социалистическия реализъм, разкривайки същността на идейната борба, която поведе „Чапаев“ на западните екрани, да се обърнем към първото стълкновение на филма със сериозни идейни противници. Подчертавам — сериозни.

Методът на сравнение при анализ на явленията в изкуството изисква съизмеримост на величините по отношение на социалното значение на проблематиката в произведението, и по нивото на майсторството, и по големината на художествените мащаби.

„Чапаев“ се сблъска с такова произведение на Московския кинофестивал през 1935 г. Това беше американският филм „Вива Вила!“ на Дж. Конуей (на светските екрани той бе познат под името „Капитанът от армията на свободата“). Да се спрем на тази среща по-подробно.

В този филм-връстник (1934 г.), силен и талантлив представител на метода на съвременния критически реализъм, много неща се преплитат с филма на Василеви. Както и „Чапаев“, този филм е за гражданската война, за народа, вдигнал се на революционна борба. В центъра на филма също е историческо лице — излезлият от низините легендарен вожд на мексиканските въстаници, Панчо Вила — образ крупен, самобитен, силен. Сходни са и някои сюжетни ситуации — в американския филм има и верен ординарец на полковника, и дошъл отвън човек станал другар и съветник на Вила, и смела борба на героя, и гибелта му в края на филма. Филмът е поставен с реалистически средства — ярко, мащабно, впечатляващо. Но при по-близко вглеждане неговото известно сходство с „Чапаев“ се обръща в полемика, в непримирима противоположност на възгледите и художествените стремления на авторите. Става дума не за разликата в творческите маниери, не за разлика между ефектната, ярката, подчертано екзотична постановка на „Вива Вила!“ и суровия по простота на стила „Чапаев“. Става дума за

¹ Ж. Садул, „История киноискусства“, изд. „Иностранная литература“, М., 1957 г., с. 303.

други граници — за полярността в идейните позиции при трактовката на образа на главния герой и темата за народа.

Подобно на Чапаев образът на Панчо Вила е сложен и противоречив. Но ако в характера на първия е разкрита основната, главната черта на неговата идейна убеденост, изявени са нравствените стимули на постъпките, целите на борбата, ако този герой е даден в динамиката на вътрешно издигане и развитие, то Вила е решен в принципно друг ключ. Необикновен, отчаяно смел и в същото време мрачен, жесток, обхванат от ниски страсти, това е човек, който не се изменя през цялото продължение на филма. Вождът на народното въстание се очертава не като рицар на правото дело, а като случайно издигнат на гребена на историческата вълна дивак с разум на дете.

Полярно противоположен е и авторският подход към темата за народа. Там, където едините, подчертавайки измененията, появяват на новите черти в чапаевската дивизия, разкриват движещите сили на историческия процес, показват как тружениците стават стопани на своята съдба, другите виждат в народа само спяща стихийна сила. Въстаналите леони във филма на Д. Конуей — това са тъмна, яростна тълпа, носеща хаос и разрушение, сееща по своя път само кръв, трупове, пожарища. Войската на Вила — това е армия на отмъщението, орда от диваци, неспособна така, както и нейният вожд, да се възползува от плодовете на своята победа.

Вила е жалък, издигнат на върха на властта. Неговата „държава дейност“ е способна да извика само ироническа усмивка. На него му е скучно, неуютно и всъщност той няма какво да прави в президентския дворец. И убеждавайки се в това, той доброволно предава завоюваната с цената на толкова народна кръв власт, заминава в своето малко ранчо; отива си предишният Панчо, крадливо крехки в джоба си харесалата му се сребърна статуетка.

Ето такъв е резултатът от борбата.

Във вълнуващия материал за мексиканската революция авторите на филма са видели само нейната разрушителна сила. Народът и неговият герой („човекът от масата“) са неспособни да управляват държавата, да творят, да преустрояват живота — до този извод достига филмът с цялата система на своите художествени образи. И неговата крайна точка — с гибелта на героя, застрелян на път за поредната любовна среща — завършва темата за ненужно преканяния живот, за безсмислеността на борбата. Всичко това е в контраст с жизнеутвърждаващия патос на трагическия финал в „Чапаев“.

Там, където авторите, излизайки от позициите на съвременния буржоа, стават критични на феодаалните порядки, филмът притежава голяма изобличителна сила. Понякога, въпреки позициите на авторите, самият жизнен материал, намиращ се в основата на произведението, взима своето — много сцени предават напрежението и размаха на народното въстание. Впечатляват обилно звучащите от екрана народна песен и музика. Но като препятствие по пътя към дълбокото разкриване на историческата правда застават ограничеността на съвременния критически реализъм, неговата скованост като буржоазна идеология. Блестящото кинематографическо майсторство в дадения случай се оказва поставено в служба на възгледите на експлоататорската класа. При това всичко е направено необикновено изкуство. Авторите на филма, външно като че ли поддържайки революционността на героя (наричайки даже своя филм „Да живее Вила!“), всъщност излизат против него и неговите дела с много тънко оръжие. Те го развенчават естетически, като затъмняват наистина ценното, възвишеното и прекрасното в героя чрез натуралистическо подчертаване на низкото, тъмното, естетически безобразното. Сценаристът е подчертал уродливите черти от нравствения образ на героя: почти винаги пиян, похотлив (във всеки завзет град намиращ ново момиче), способен е заради вестникарската слава да хвърли в смъртна опасност хиляди свои борци. Режисьорът се наслаждава от необуздания нрав на Панчо, ту влетявайки на кон в залата на съда, ту любуваш се (когато закусва) на мъките на своя противник, жив хвърлен на мравките. И в играта на големия актьор Уолас Бирн, и в старанията на оператора, художника, гримьора, стремящи се да подчертаят животинския облик на героя, неговото сходство с разярен бик, и в постановъчното решение на финала, където Вила загива на прага на месарницата, сред окървавените трупове на добитъка, напомнящи за потоците пролята кръв, и даже в режисьорските детайли на тази сцена — разтвореният чадър, с който героят се опитва да се защити от куршума, изпратен

му като възмездие — проличава естетическата присъда на авторите. И в това се състои основната разлика между „Вива Вила!“ и „Чапаев“. Там, където едините художници, възпявайки революционното дело, подчертават прекрасното и доброто у хората, показват неминуемото тържество на народната победа, то другите, изразявайки своя страх пред нея и естетически развенчавайки героя, се стремят да уверят зрителите в безцелността и безперспективността на социалните борби.

Въпросите, които засегна идейната схватка между тези два филма, имаха огромно значение. Перспективите на народната борба в условията на изострянето на политическата обстановка в света — движението на „Народния фронт“ във Франция, събитията, свързани с т. нар. нов курс в Америка, повсеместното усиляване на отпора срещу фашизма станаха остро актуални.

Противодействието, започнало на Московския фестивал, беше продължено и пренесено на световните екрани. Л. Арагон, Жан Ришар Блох и редица други прогресивни дейци на световната култура не един път сравняваха идейното въздействие на тези два филма. Ако „Вива Вила!“, при цялата си външна революционност, беше отличен подарък за дребнобуржоазната публика, подхранваше нейните реформистки и либерални настроения, то революционността на „Чапаев“, неговата открита класова тенденциозност бяха съзвучни с мислите и настроенията на мнозинството от зрителите трудещи се.

Филмът, пратеник на новия свят, отвява от буржоазното кино значителни плацдарми на въздействието. И това, че неговата художествена сила завоюва сърцата и бе способна да събуди „демона на социалното брожение“, направи филма ненавистен за реакционерите.

Отново се повтори това, което преди десетилетие съпътствуваше излизането на световен екран на „Броненосецът „Потемкин““. „Чапаев“ стана обект на остра политическа борба. Идейните му противници неведнъж създаваха около него „безредие“, заклеймяваха неговата „червена пропаганда“, пречеаха на излизането му по екраните, преследваха го по страниците на своя печат.

Така се случи например в буржоазна Чехословакия през 1935 г., където профашистските елементи се опитваха да изкористят епизодите с белочехите, лицемерно се възмущаваха от показването „ужаса от войната“, „братоубийствената славянска трагедия“, а зрителите, аплодиращи филма, ги заклеймяваха с прозвището „сноби“. Филмът предизвика остра полемика в печата. В негова защита единодушно се обявиха прогресивните сили. Редактираното от Юлиус Фучик списание „Творба“ помести остър памфлет, разкриваш класовите корени на напаките срещу филма, изобличава неговите критици като прислужници на фашизма.¹ Във връзка с показването на филма левият печат нанесе истински бой на клеветниците на страната на съветите.

В България (това искават работите на киноведите в тази страна) монархо-фашистката власт в продължение на половин година не разреши пускането на „Чапаев“ по екраните. Около това се разгоря борба. До цензурната комисия се изпращаха хиляди писма-протести. Техните настроения хубаво е изразил поетът-революционер Никола Вапцаров: „Нека целият свят да види колко огромни са творческите сили на съветските хора на изкуството, стига съскане, че съветското изкуство е само пропаганда, лишена от художествени достойнства. Искате или не искате, господа фашисти, но съветското кино си пробива път и придобива световна слава.“²

Под натиска на обществеността властите бяха принудени три пъти да се връщат към въпроса за филма. Работата достигна до Министерския съвет, след което последва разрешение да се пусне филмът, и то „само в частни кинотеатри, без правото да го показват на деца и ученици, изразявайки всички места, съдържащи явна болшевишка пропаганда“. Цензурата изрече от филма: сцената на отблъскването на „психическата атака“; сцената „Лунна соната“, речта на Чапаев на митинга; финалните кадри. Мотивировката на тази купюра е формулирана така: „Отрязвайки последната сцена, филмът трябва да завърши със смъртта на Чапаев, точно на това място, когато той потъва във водата и националните руски войски стават стопани на червения щаб.“

¹ Вж. „Червеният войник Чапаев и снобът“, сп. „Творба“, № 20, Прага, 1935 г.

² Н. Вапцаров „Когато милионите възкръсват“, София, с. 294.

Освен това бяха премахнати и подложени на купюра още девет епизода от филма.¹

Даже в такъв, изрязан от цензурата, вид „Чапаев“ стана за българските зрители голямо събитие. Той не слизахе от екраните в течение на няколко години. Чисто художественият успех беше допълнен с това звучене, което намери филмът в условията на зрелата съпротива срещу фашизма, с огромното влияние на филма върху младежта. В киносалоните, независимо от специалните надписи „Забраняват се аплодисменти“, гърмяха ръкопляскания. Властта жестоко се разправяше с привържениците на филма. Петнадесетгодишният гимназист Мико Потов, уличен в това, че седем пъти е гледал „Чапаев“, беше осъден на 1 година затвор и три години лишаване от права. Неговите родители бяха изселени от София.²

Да не увеличаваме примерите. Ще подчертаем само това, че тези, на които са враждебни идеите и революционната същност на филма, се отличават с прекалено упорство. Даже огромният успех на „Чапаев“ на задграничните екрани, награждаването му с много огличия на международните фестивали (наградата на Парижката международна изложба през 1937 г., медал на Венецианския фестивал през 1946 г. и др.) не охладиха жара на противниците му. Яростните нападки срещу „Чапаев“ продължават и до днешно време. Виждайки в него жалон в целия етап от развитието на съветското кино, те се опитват, макар и със задна дата, да го зачеркнат от страниците на историята.

Враждебността към изкуството на социалистическия реализъм събра по своето знаме пъстър разнороден състав от хулители — от мастити буржоазни професори до кресливи леви ревизионисти. Така, в издадената неотдавна в Оксфордския университет книга „Откритие на киното“ английският киновед Т. Дикинсън, всъщност осъждайки „подчинеността“ на съветските художници на партийното влияние, не търси дълго мишеня за удар. „Първият филм — пише той — напълно одобрен от новата партийна линия — „Чапаев“ (1934 г.) — беше горчиво разочарование за задграничната аудитория, способствува за възникване на предубеждения към съветските филми като произведения скучни, където всичко е известно от преди.“³

В това си твърдение, меко казано, професор Дикинсън греша срещу исти-

¹ Освен посоченото от филма бяха изрязани:

В сцената „разговора на Бороздин с поручика“ думите за отношението към подчинените (ред 49—56 по текста на превода).

Думите на Бороздин „в това Ленин, болшевишкият вожд, е прав“ (с. 64).

Епизодът, в който полковникът заменя своята резолюция „да се разстреля“ с „да се подложи на екзекуция“ (с. 83—88).

Сцената на идване в червения лагер на казака-изменник Потапов (с. 154—164).

В сцената на вечерния разговор между Петка и Чапаев: сравнението с Наполеон, думите на командира за вярата в своите сили (с. 178—187).

Епизодът, където Чапаев благодари на Ана за точната стрелба и я кани при себе си на чай (с. 223—230).

Думите от сцената с докладването на генерала за нападението на Лбищенск: „Да, това е нашата последна военна квартира... Друг изход за нас няма.“ (с. 241)

Краят на тази сцена — репликата на генерала за това, че главата на Чапаев се оценява на 20 000, и отговорът на Бороздин, че са могли да дадат по-скъпо (с. 243, 244).

Смъртта на полковник Бороздин.

Протокол на комисията по работата на кинематографията № 287 от 16. VIII. 1937 г. Държавен исторически архив НРБ, фонд № 1777/1795.

² Цит. по книгата на Р. Григоров „Съветските филми в България“, София, 1964 г.

³ Thorold Dickinson. „A Discovery of Cinema“, Oxford University, 1971, с. 66.

ната. Нека му напомним отзивите, публикувани в буржоазните вестници в неговата страна:

„Този най-забележителен руски звуков филм показва развитие не само в техниката, но и в мисълта... Невъзможно е да се разглежда като развлечение. Той изисква задълбочено изучаване.“ (Манчестер Гарлиън, 2 февруари, 1935 г.)

„Филмът е руски, но е обективен. „Другата страна“ е надарена не само с недостатъци, но и с достоинства и това най-добре говори за това, че руското правителство намери нов, здрав смисъл и нова увереност.“ („Ню Кроник“, 12 февруари, 1935 г.).

„Чапаев“ ни помага да разберем Русия по-добре от който и да е друг филм.“ („Сънди таймс“, 31 май, 1942 г.)

Критикът предпочита да забрави за това и е готов на всичко, стига само още веднаж да може да „низвергне“ чуждото и враждебно нему явление.

Но да се върнем към битките на филма по чуждите екрани.

Незабравима ще остане неговата мобилизираща сила в годините на първата въоръжена схватка с фашистите в републиканска Испания.

М. Колцов в „Испански дневник“ нахвърля емоционални скици за това, с какво разгорещено внимание са гледали филма селяните от Торденте, намирайки в него отговори на своите страстни политически спорове, как в дните на отбраната на Мадрид хиляди негови защитници на призива „Чапай никога не е отстъпвал!“, са викали, стискайки оръжие: „Вива, Русия, вива!“

Влиянието на филма на Василеви не се ограничаваше само с бурни емоции по време на прожекциите. За това пише адютантът на легендарния генерал Лукач Алексей Айснер: „Сред първите сформирани в Албасат, интернационални батальони, носещи имена „Парижка комуна“, „Телман“, „Домбровский“, „Гарибалди“, беше и батальон „Чапаев“. Той влизаше в XIII интернационална бригада и се състоеше от доброволци от двадесет и една националности. Интернационалният състав на батальона наведе бойците на мисълта да се присвои така скъпото за всички име на Чапаев. Не би трябвало да се мисли, че всичките 625 доброволци, встъпващи в батальона, знаеха за подвизите на Чапаев от историята на гражданската война в Русия или са прочели в превод на 21 езика книгата на Фурманов. Разбира се, не. Но с малки изключения всички тези немски, полски, австрийски, унгарски, италиански и други политемигранти са прекарали във Франция, където по време на „Народния фронт“ „Чапаев“ се прожектираше не само в парижките, но и в провинциалните кинотеатри.

Червеното знаме на батальона с извезан на него надпис „Тшараев“ премина през боевете около Треруел и Малага, Сиера Невада и близо до Гренада, около Пособланко и при Брюненската операция на Мадридския фронт. И навсякъде името на руския герой въодушевяваше и обединяваше бойците.

Батальонът от XIII интербригада не беше единственият — на различните участъци на фронта се сражаваха няколко чапаевски батальона. Имаше и човек, носещ това име. Това беше унгарският комунист, командирът на батальона „Димитров“. Той с чест носеше така отговорното бойно име. Наистина чапаевското хладнокръвие и хумор не го напускаха в най-тежката обстановка. Унгарският Чапаев живее и сега. Той е в Будапеща, истинското му име е Салвай Михай, но другарите от Испания и досега го наричат Чапаев.“¹

Ето още едно свидетелство — на председателя на Испанската компартия Долорес Ибарури:

„... Най-голямо впечатление произведе филмът „Чапаев“. Този филм беше показан преди началото на войната, а по време на войната в Испания отново бе прожектиран... Филмът за легендарния герой от гражданската война стана популярен между народа. С името на героя наричаха най-бойките отряди. Особено впечатление произведе сцената „психическа атака“. Става дума не само за техниката на снимане и за другите художествени достойнства. Тази сцена имаше за борците особено значение. Това се обяснява много просто: нашите бойци воюваха срещу редовна армия. Сами те не бяха войници, а членове на доброволната милиция, бяха по-лошо въоръжени, отколкото противника, и естествено да се съпро-

¹ Алексей Эйсер „Чапаев“ сражался в Испании“, „Советский экран“, 1964 г., № 23, с. 9.

тивяват на фронталната атака на противника, беше много трудно за нашите хора. И когато на екрана се появиха капелевци, напредващи във фронтална психическа атака, а чапаевци твърдо отстояваха с картечици в ръце, допускайки противника на близко разстояние, всичко това извикваше у испанските бойци огромен подем, желание да бъдат такива. Филмът възпитаваше героизъм и твърдост. Естествено и образът на Фурманов беше много интересен и поучителен за нашите комисари, защото на тях им се случваше да се срещат с военачалници, които имаха прекалено специфични разсъждения за реда, който трябва да се установи в Испания. За това тактът, проявен от Фурманов, беше за нашите бойци поразителен. И Анка беше навсякъде героиня.“¹

По-късно историята на Втората световна война и героическият летопис на съпротивителното движение узнаха немалко примери, когато в Югославия, Гърция, България и други страни партизански отряди или отделни смелчаци наричаха себе си с името на легендарния герой, обикнат от съветския филм.

Филмът-борец стана участник в много сражения — и в джупглите на Виетнам, и в Куба, и в Алжир.

Така отдавна миналите боеве в приуралските степи бяха разнесени през десетилетията, на крилата на изкуството по всички ширини на земното кълбо, станаха спътник в справедливата борба на много народи.

Обяснение за това трябва да се търси не само в художествената сила на филма, но и в характера на нашата епоха — новата ера в историята на човечеството, открита от победоносната Октомврийска революция. А ако се говори за изкуството на филма, то е в това, че талантът, свежоусещането, художественият метод на създателите позволиха чрез локален материал да повдигнат коренно важните проблеми на века, с пълен глас да разкажат за народа като творец на своята история, да възпеят силата и непоколебимостта на трудовите маси, вдигнали се на борба за революционното преустройство на живота.

Филмът за миналото на нашия народ стана филм общочовешки, днешен, усъвременен в бъдещето.

¹ От стенограмата на беседата на автора с Д. Ибарури от 14 март 1959

ТУРСКО КИНО 75—

ИКОНОМИКА, ПОЛИТИКА... ИЗКУСТВО?

Разговор около кръглата маса с представителя на вносно-износната филмова компания „АВС“ Хюсеин Баш, киноактрисата Фатма Гирик и кинорежисьорите Фейзи Туна и Амер Кавур.

ХЮСЕИН БАШ:

— Когато говорим за най-значителните явления на киното в даден период, ние разбираме артистичните явления, но киното, както никое друго изкуство, е предпоставено от политиката и икономиката. Особено ярко тези предпоставки се изявяват в Турция. Вече десет години левицата се сражава с трудности, печели битки, губи, прави грешки, учи се от тях. През тези години и киното претърпя морална и икономическа криза, въпреки че просветна известна либерализация. Силите се прегрупирват отново, камерата започва да се използва като оръжие за отразяване на живота, за популяризирането на левите идеи. Като образец на съвестен, граждански отговорен творец от нов тип мисля, че може да се посочи Илмаз Гюней — режисьор и обичан актьор номер едно. Знае какво прави, помага на младите, лежа заради идеите си в затвора, сега отново не е на свобода, но успя да завърши снимачно филма „Другарят“, който бих нарекъл дата в историята на турското кино, завършен от политическа гледна точка, поставящ в остър конфликт позициите на буржоазията и на народа. Обикновено Гюней пише сам сценариите си, поставя филмите и играе главната роля в тях. Автор е на три романа, два от които отразяват живота му в затвора.

И така, през годината можем да говорим за известни либерални тенденции, изразени в амнистии, за някаква възможност на прогресивната интелигенция да се организира. Талантливата интелигенция се състои от ляво мислещи хора, а и самите зрители вече съзнават, че телевизията им поднася вечно едно и също ядене, и разбират, че

алтернативата е ангажираното кино, което по-реално отговаря на политическото положение.

В този смисъл през 1975 г. могат да се споменат 5—8 филма, които заслужават внимание. Те сякаш възстановяват спрелите процеси за отразяване на истинския живот и предсказват една перспектива. Разбира се, всичко зависи отново от развитието на политическото положение — догодина се очакват избори, ако левницата спечели, макар и при една коалиция, може да се очаква прогресивното кино да се стабилизира, без да си въобразяваме кой знае какви завоевания. Става дума за една стъпка към нов начин на мислене, към ново съзнание. Във филма на Гюней „Другарят“ например се поставят точно такива проблеми — за живота, психологията на работниците, за конфликтите между индустрията и селото. По своя ритъм, развълнуваност, способността да шокира този филм ми напомня с нещо „Обетована земя“ на Вайда. Такъв е и филмът „Позволеният“ пак по сценарий на Илмаз Гюней, засягащ живота, социалните условия на турските жени. Тук попадат и „Емине, забудената“ на новопоявилите се романист Емер Кану, „Горящата земя“ на Фейзи Туна, „Реката“ на Лютви Ахад, „Кума, многоженецът“ на Алтъф Илмъз — важен филм за турската действителност, навлизащ в проблема за многоженството, „Бедрана“ на Фейзи Туна.

Характерно за кинематографичния живот в Турция тази година е спадането на производството поради кризата в икономиката, валидна впрочем в целия капиталистически свят. Досега в Турция са произведени редовно по 250 филма годишно, през 1974 г. те спаднаха до 170, през 1975 г. числото им ще слезе до 110—130. Годнината показва и известни промени във вноса на чужди филми — двестата внесени кинопроизведения са почти изключително от типа „карате“, „секси“ и пр., като с това се цели задържането на зрителите в кината. Не мога да предвидя дали тази вносна политика ще спомогне наистина за връщането на хората в кината, но мога да кажа, че този род вносители са истински бандити, без линия, без култура. От евентуалните политически промени зависи и бъдещата дейност на този най-прокълнат сектор на турската кинематография.

ФЕЙЗИ ТУНА:

— Мъча се да обхвана в един отговор въпроса, кое е най-значителното в света на киното днес... Сигурно няма да мога. Много и различни са проблемите, които интересуват отделните страни. Ако вземем например съотношението на турското кино към световното, ще се натъкнем първо на проблема за развитите и неразвитите (кино) страни. Далечни са проблемите на света — икономически и социални — от турските. Нашата страна понася още тежестите на стари системи, режими. В една страна, където промишлената революция е решена едва 50%, киното естествено не може да отиде по-далеч. Ръководено от частния сектор, следователно подчинено на критерии за рентабилност и търговска печалба, неподкрепено от правителството, киноизкуството изглежда осъдено на дегенериране. Казвам изглежда, тъй като все пак съществуват кинодейци — аз дори бих отбелязал, че днес те са в известно настъпление, — които бавно, упорито, „на час по лъжичка“ градят нещо различно в съзнанието на зрителя, дават принос в изграждането на националната култура чрез киното.

Интересна е ролята, която напоследък играе телевизията в живота на кинематографията у нас. Тя привлече вниманието на зрителя, оттегли го от киното, но след кратко време ритъмът, движението на малкия екран създадоха на същия този зритель необходимост от едно друго, ново филмово внушение и постепенно го връщат към киното. Особен тласък в това отношение може да се констатира през изминалите две години и в това се състои странната положителна роля, която изигра телевизията — ускорител на един процес. Разбира се, искам да подчертая, че изменениата, явленията, които характеризират нашия кинематографичен живот през 1975 г., съвсем не са радикални, не могат и да бъдат; значителните промени, въздигането остават все още в бъдещето.

ФАТМА ГИРИК:

— Една истинска киноактриса не би могла да бъде доволна от това, което аз съм направила, и монте представи за „най-важното“ остават в бъдещето, въпреки че имам зад гърба си 17-годишна актьорска дейност, взела съм участие в 63 филма, получила съм 13 национални и една международна награда (за „Го-

рящата земя“ на Фейзи в Ташкент). Не съм щастлива. Киното в Турция стои на едно място, не прогресира. Аз го обичам, т. е. обичам онова кино, в което е моят народ, където с хубава съвременна роля или интересна героиня от историята мога да кажа нещо. Предпочитанията ми са към социалната тематика, към нашата действителност, особено в провинцията; искам да покажа съдбата на турската жена от тия далечни райони... Но именно за тези филми не се влагат капитални у нас, художествените резултати са ограничени. И положението на актьора, който има известни предпочитания, не е завидно. Не всеки има възможност като мен да си избира ролите, които иска да играе, да отказва, ако не иска... Неотдавна завърших снимките в „Кума, многоженецът“ на Алтѫф Илмаз. Това е своеобразна картина на социалната действителност в един изостанал край, където жената, героиня на филма, носи своя жизнен кръст. Сега снимам с Яшак Кемал „Легендата на планината Арарат“ по Мемдух Юн — една „класическа“ легенда, по начало без съвременен адрес, но от Кемал би могло да се очаква и някакво осъвременяване. Една от най-скъпите ми роли е тази в обществено ангажирания филм на Фейзи „Горящата земя“.

АМЕР КАВУР:

— Най-важният момент в развитието на турската кинематография е осъществяването от нейната вътрешна затвореност, от самозадоволяващата се консумация, при която единственият капитал се набира от разпространението в кината. Кинематографията се контролира от седем фирми, чиито капиталовложения са строго ограничени — прекратиш ли ги, това означава фалит. А за 25—30 хил. долара, колкото ти отпускат, не можеш да направиш и един лош филм. Когато искаш да направиш „своя“ филм, не можеш да получиш лента, техника, необходимия срок за снимане и пр. Хонорарът на една звезда е 8—12 хиляди долара, една трета от сумата отива в лабораторията, останалото е за продукцията. Следователно, онова, което липсва, е помощта на държавата, изразена в инвестиции, контрол над данъците и билетите, създаване на професионални школи, студии, своя техническа база и пр. Досега нито едно правителство не е оказало такава помощ. Съображението, че Турция не е развита страна, и това се отразява на киноиндустрията ѝ, не е съвсем основателно — има и други неразвити страни, които обаче правят филми, имат кинематографична репутация. У нас се страхуват да правят инвестиции в „несигурни“ предприятия, каквото е по-авангардното кино; по този начин се лишаваме и от външен пазар. Определена задържаща роля както в развитието на националната филмова продукция, така и във вносно-износната политика, играе турската цензура. Основната концепция на тази комисия е несъвременна, тесногръда; в случаите, когато един неотговарящ на техните разбирания филм бива субсидиран, тя реално пречи на неговото появяване... Аз работя вече четири години като режисьор, не съм направил добри игрални филми, повече съм сполучил с късометражните. Престанах да обичам игралния филм, тъй като поради споменатите причини той почти задължително остава „недъгав“. Предпочитам да правя добри рекламни филми вместо лоши игрални... Повече вярвам в едно бъдеще, виждайки, че хората вече си дават сметка за много неща, повишават изискванията, вкусовете си. Може би догодина, след изборите, може би още по-нататък...

Разговора води: **Иван Стоянович**



Режисьорката Веселина Геринска и операторът Пламен Вагенщайн снимат филма „Районният прокурор“, автор на сценария Любен Станев.



В ролята на районния прокурор актрисата Цветана Манева.

У НАС

Кинолюбителското движение изправя ръст и вече мери сили със световните постижения. Доказателство за това са заслужените награди, донесени от международни конкурси през 1975 г.

На състоял се през месец март в гр. Кладно, Чехословакия, пети международен фестивал на любителските филми „АМАТРИК-75“ най-голямата награда, „Златната роза на Лидице“, се присъди на българската програма.

В град Килибия, Тунис, на VIII международен фестивал през месец август, втора награда „Сребърен сокол“ бе дадена на филма „Парад“ с автор и режисьор Владимир Илиев от представителния кино клуб при Клуба на дейците на културата в град Русе.

На XXXVII световен конкурс на любителските филми „УНИКА-75“ в град Торун, Полша, през месец август филмът „Кранът, който...“ с автор Николай Василев от представителния кино клуб при Клуба на дейците на културата в град Русе получи бронзов медальон.

В състезание с представители на 18 страни, участ-

вували във Втория международен фестивал на любителските филми през месец октомври т. г. в град Гьор, Унгария, на българските филми „Кранът, който...“ на Николай Василев от Русе, „Де юре“ на Георги Гергив от Плевен, „Спомен“ на Данчо Данчев и Васил Димитров от Смолян и „Автопортрет“ на Е. Тодоров от Пловдив бе дадена първата награда.

Прави впечатление, че творбите на участници от представителния кино клуб при Клуба на дейците на културата в град Русе се повтарят неколкото сред заглавията на наградните филми. Клубът е един от активните в страната. Създаден е през 1958 г. В него с жар работят 40 души, твърде различни по възраст и професия. Наред с 72-годишния пенсионер Георги Киряков, който е обединяваща личност, активен секретар на клуба, творят и 18-годишни младежи и мъже на средна възраст: инженери, химичи, счетоводители, служители в различни ведомства на града, студенти и др. На фестивала в Кладно високо бяха оценени филмите на аниматорите Владимир Илиев — инженер-химик и Николай

Василев — служител в профсъюзите в Русе.

Кои теми възбудят кинолюбителите?

Всички те, независимо от кой клуб изхождат, са активни участници в нашия политически, стопански, културен живот. Техните творби са посветени на проблемите на мира, човеколюбието, щастието на хората и борбата за постигането му. Герой на филмите е човекът — творец на социалистическата ни съвременност.

Сега пред всички кино клубове в страната, пред многобройните кинолюбители у нас се поставят нови сериозни творчески задачи. И преди всичко: създаване на филми на високо художествено равнище, посветени на XI конгрес на БКП.

СЪВЕТСКИ СЪЮЗ

В централната студия за детски и юношески филми „М. Горки“ режисьорът Игор Николаев по сценария на Валентина Спирина снима филма „Тази тревожна зима“, посветен на децата, лекуващи се в един специализиран санаториум.

Материалът на сценария дава възможност да се засегнат много важни възпитателни проблеми, посве-

иално човекът и колектив — каза режисьорът. — Във всеки детски колектив има таква „герои“, които речеават да се противопоставят на всички останали и да не се подчиняват на никакви закони.

... Болестта е изострила впечатлителността на Кока (главния герой), заставила го е да се вглежда по-критично във всичко наоколо. Той притежава характера да издържи упорито малчавил дуел с цялата стая, начерил е сили една нощ да скъса всички гипсови превръзки и да изляга от омразния санаториум, но болестта се оказва по-силна от него. И за да я победи, трябва отново да се върне и лекува.

„Слънце, отново слънце“ — така се нарича мюзикълът, който сега се поставя от режисьорката Светлана Дружинина (екранизация на повестта „Сватба“ на Д. Холендро). Действието се развива в едно рибарско селище и герой на филма е Сашка Таранец, бригадир на риболовен кораб. Той е добър момък, но ето че веднъж извършва нещо, което настръбват всички срещу му. И само Тоня, която цяла година мъчи Сашка със своето равнодушие, разбира защо той е нарушил закона на другарството — не от щеславие и равнодушие, както мислят рибарите, а от любов към нея. Пред нея той е искал да изглежда герой и затова не е пожелал големия пасаж от рибите останалите кораби и така е отишъл срещу закона на рибарите. Събитията се развиват на фона на една сватба, която се празнува в селището. Върху музиката работи известният композитор Юрий Саулск. Артисти за главните роли още не са подбрани.

В студия „Ленфилм“ е започната екранизацията на романа „Строгови“. За пръв път в своята история „Ленфилм“ се заема с такова мащабно кинопроизведение. Първата от двете части на този филм, който се снима за телевизията, се състои от осем серии с времетраене по един час. В продължение на осем вечери зрителите ще се запознаят с живота и проблемите на едно сибирско семейство. Режисьор на филма е Вла-

димир Венгеров. „Романът на Г. Марков — каза режисьорът — завладява със своята художествена правда и реализъм. В него е представен животът с всичките му радости, успехи и тръпки. Няма измислен колорит, нито сибирска екзотика. Действието се развива на различни места, изобилствуват с всевъзможни събития, появяват се много лица (участвуват около 80 артисти, без да се смятат участващите в масовите сцени).“ Главната роля на Матей Строгов изпълнява Борис Борисов. Освен него зрителите ще видят и Людмила Зайцева, Людмила Гурченко, Виктор Трегубович и др. В една от ролите ще се появи и известният писател Булат Окуджа а.

Екипът на режисьора Венгеров е запланивал да завърши филма преди започване на XXV конгрес на КПСС.

Какви нови филми ще видят в най-близките годи-



Георги Русев във филма „Не си отивай“. Автор на сценария Георги Мишев, режисьор Людмил Кирков.

ни светските зрители? Животът и самоотверженият труд на сибирските нефто-работници ще бъдат отразени във филма „Сибиряда“ (сценарий А. Михалков-Кончаловски, В. Ежов, Е. Григорнев; режисьор А. Михалков-Кончаловски — „Мосфилм“). На разработването на целинните земи е посветен филмът „Вкус



Катя Паскалева изпълнява ролята на Катина от новия български игрален филм, снет по сценарий на Цилия Лачева, режисьор Януш Вазов.

на хляб“ (сценарий Р. Тюрин, А. Сахаров, Л. Лапшин, В. Черник; режисьор А. Сахаров — съвместна постановка на „Мосфилм“ и „Казахфилм“). „Хората на едно съвременно пиддрянне ще бъдат представени пред зрителите в филма „Поларната звезда“ (сценарий Д. Гранин, режисьор С. Микаелян — „Ленфилм“). За един млад партиен работник ще разкаже филмът „Секретарят на райкома“ (сценарий С. Жгенти, режисьор Р. Чхендзе —



Жан-Луи Трентинян във френско - българската филмова продукция „Над Сантяго вали“. Постановка Елвио Сото.

„Грузия-филм“). Ще бъде създаден филмът „Ленин в Париж“ (сценарий Е. Габрилович и С. Юткевич; режисьор А. Митта — „Мосфилм“). Режисьорът И. Галанкин и сценаристът Л. Нехорошев работят над голямо произведение за основните етапи на революционната борба в Русия от началото на миналия век, а режисьорът Г. Панфилов и драматургът М. Шатров — над филм за събитията от 1917 г. Запланувани са мащабни кинопроизведения за големи битки от Отечествена война — при Москва, Ленинград, Сталинград, в Кавказ и на Днестър.

В град Фрунзе се е състоял Третият конгрес на кинематографистите на Киргизия. Отчетен доклад е изнесъл първият секретар на ръководството на Съюза на киргизките кинематографисти Чингиз Айтматов.

С интерес е бил посрещнат от любителите на киното сборникът с киносценарии „Приключенията на екрана“, пуснат неотдавна от съветското издателство „Изкуство“. Той включва сценарите „Червените дяволи“ на П. Бляхин и И. Перестяни, „Грешката на инж. Кочин“ на А. Мачерст и Ю. Олеша и „Дилижанс“ на Д. Никълъз. Предговорът към сборника е написан от Н. Сензов.

В Киев се е състоял републикански фестивал-конкурс на мултипликационни филми. Освен украински кинематографисти в него са взели участие и студентите „Съюзмултифилм“ и „Грузия-филм“. Победители на фестивала са станали филмите „Внимание — нервите!“ (режисьор Е. Сивокош), „Каква ржж искат?“ (режисьор Д. Черкаски) и сериалът детски мултипликационни филми „а приключенията на тримата казаци“.

Младият режисьор Вячеслав Никифоров поставя в „Белорусфилм“ „Синът на председателя“ — филм за нравственото съдържание на техническата революция в колхозното село. Филмът е остроконфликтен — спор се води между бившия председател на колхоза и неговия син, заел мястото му, спор в интереса на работата. За ролята на бащата е бил поканен известният артист Владимир Самойлов.

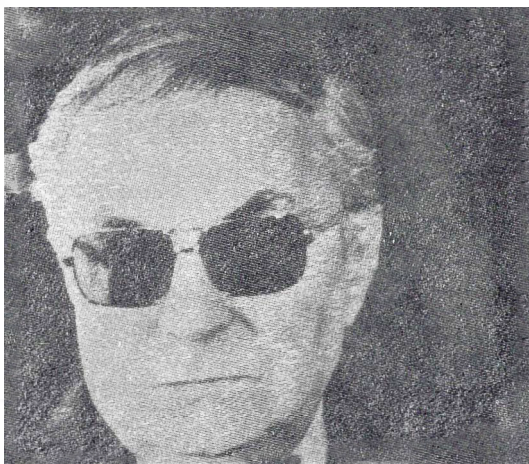
Както вече съобщихме, режисьорът С. Герасимов работи върху четирисерийния филм „Червено и черно“ по изгестния роман на Стендал. Сп. „Съветски екран“ продължава да информира читателите си за този нов филм на известния съветски режисьор. Интересно е фактът, че артистите, които ще изпълняват главните роли, са играли още като студенти в класа на Герасимов същите роли в дипломния спектакъл „Червено и черно“. Николай Еременко зрителите ще видят на екрана като Жулиен Сорел, Наташа Бондарчук като мадам де Ренан, Наташа Белохвостикова като Матилда де ла Мол. Заедно

с тях във филма ще участвуват М. Глузки, В. Дворжецки, Л. Марков, Г. Стриженов.

На Шестия Всесоюзен фестивал на телевизийни филми Голямата награда в раздела „художествени филми“ е била присъдена на шестсерийния филм „Как се каляваше стоманата“, в раздела „Документални филми“ Голямата награда е получила филмът „Машинистронели“ (Грузинска ССР), в раздела „Музикални филми“ с Голямата награда е отличен филмът „Дмитрий Шостакович“ (твоятско обединение „Екран“).



По сценария на Даниел Гранин режисьорът Игор Таланкин е заснел двусерийния филм „Избор на целта“. Сергей Бондарчук в кадър от филма.



Видният съветски кинорежисьор Йосиф Хейфитс, народният артист на СССР, постановчик на филмите „Депутатът от Балтика“, „Член на правителството“, „Голямото семейство“, „Делото Румянцев“, „Дамата с кученцето“ и др., празнува своята 70-годишнина.



Преди 50 години в Москва в Большой театър се е състояла премиерата на филма „Броненосецът „Потемкин“. Сергей Айзенщайн и Едуард Тисе след представянето на филма.

ПОЛША

Какви нови филми ще покаже на зрителите творческото обединение „Илюзион“ с ръководител Чеслав Петелски?

Янок Краспнски пише сценария „Подпалеач“ по романа на Яроцкий. Скоро

ще започне снимането на готовия вече сценарий „Суша“ на Владислав Шлесницки. И в него режисьорът остава верен на африканската тема. Сценарият по-вдига важен проблем за борбата с глада в този континент. Действието се развива в сгедата на полски

летци, които помагат в земеделските работи. Нежи Стефан Ставински е написал интересния сценарий „И ти имаш свой дом“, който ще се постави от режисьора Войчек Силаж. Станислав Граховяк пише сценарий по мотиви на книгата „Да преплуваш реката“ на Юлиан Ковалц. Ева Петелска е заета със сценария „Баща и син“ по едноименната повест на Ян Касак. Янош Несфетер работи над сценарий на съвременен филм — „Объркано време“.

В колектива се подготвят пет дебюта. Всички кандидати ще реализират филм на съвременна тема. Хенри Белски ще постави филма „Парола“, Лашек Старон заедно с писателя З. Вуйчик подготвя сценария на филма „Убиване на коне“, Нежи Троян ще снима филма „Армеля“ по сценарий на И. Иредински, операторът Нежи Лукашевич ще дебютира като режисьор с филма „Концерт за виола д'аморе“ по мотиви на разказа на И. Ловел. И на края артистът Францшек Пшечняк ще дебютира също като режисьор с филма „Балада за любовта и смъртта“ по собствен сценарий.

Много нови и интересни планове има пред себе си и творческият колектив „Кадр“. Ваида Якубовска ще реализира филм за едни от водачите на полския пролетариат — Людвиг Барински — по романа „Рсзата и горящата гора“. Войчек Хас ще се заеме с екранизацията на новелата на Чехов „Скучната гора“, а художественият ръководител на „Кадр“ Нежи Казалерович ще постави филма „Смъртта на президента“ — за убийството на първия президент на Полша Габриел Нарutowич. Още в началото на новата година режисьорът Ян Ломницки ще започне снимането на военната епопея „Освобождението на Кракков“. Филмът ще разкаже за решителните действия на Червената армия, водена от маршал Конев.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Нежи Менцел снима меланхоличната комедия „Дом в края на гората“ в характерния за него стил на „Капризно лято“. В главните роли — Даниела Коларжова и Зденек Свепрак.

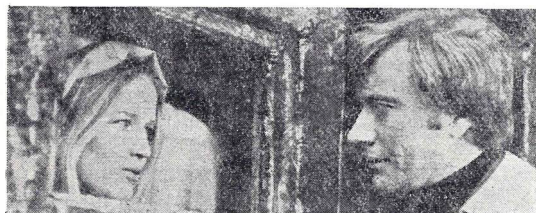


Николай Крючков, изпълнява главната роля във филма „Граждани“, сценарий на Владимир Кунин. Режисьор Владимир Роговой.

Актьорът Афанасий Кочетков в ролята на Максим Горки и Ирина Мирошниченко в ролята на Андреева в новия филм „Доверие“, съветско-финландска продукция.



Алексей Баталов във ролята на княз Трубецки от филма „Звезда на пленителното щастие“ — откъс от историята на декабристите. Режисьор на филма и един от съавторите на сценария е Владимир Мотил.



Наталья Егорова в ролята на Лида и Андрей Миронов в ролята на Илья от филма „Сватба за втори път“. Режисьор Георги Натансон.

СТЕФАН ЦАНЕВ, СЕМЬОН ЛУНГИН

ЮЛИЯ ВРЕВСКА

Българо-съветска продукция, посветена
на 100-годишнината от Освобождението
на България

ТОЗИ СЦЕНАРИЙ Е НАПИСАН ПО ДОКУМЕНТИ, ПИСМА, РЕПОРТАЖИ, СПОМЕНИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗА ХОРА И СЪБИТИЯ В ОСВОБОДИТЕЛНАТА ВОЙНА. ЛИЦАТА В НЕГО ОБАЧЕ НЕ СА ИСТОРИЧЕСКИ АВТЕНТИЧНИ, А СА ХУДОЖЕСТВЕНИ ОБРАЗИ, ДЕЙСТВУВАЩИ В ЕПИЗОДИ, ИЗМИСЛЕНИ ОТ АВТОРИТЕ.

РОЛИ

1. ЮЛИЯ ПЕТРОВНА
2. НИКОЛАЙ КАРАБЕЛОВ
3. НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ
4. ВАСИЛИЙ ВАСИЛИЕВИЧ
5. ВАРВАРА АЛЕКСЕЕВНА
6. ГЕНЕРАЛА
7. Д-Р ПАВЛОВ
8. КНЯЗЕВ
9. БРЯНОВ
10. САВАШЕЕВИЧ
11. КОМЛЕВ
12. ТЮРИН
13. СЕСТРА АНАТОЛИЯ
14. СТАРИЯ ВЪСТАНИК
15. МЛАДИЯ ОПЪЛЧЕНЕЦ
16. БАРАБАНЧИКА-ОПЪЛЧЕНЕЦ
17. ПОРУЧИК НИКИТИН
18. СЕРГЕЙ ВАСИЛИЕВИЧ
19. МАРКИТАНТ БРОФ
20. ЛУИЗА
21. АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВНА
22. МАРИЯ ФЬОДОРОВА
23. ВОЕННИЯ МИНИСТЪР
24. МИНИСТЪРА НА ВЪНШНИТЕ РАБОТИ
25. ПОСЛАНИКА В ЦАРИГРАД
26. МИТРОПОЛИТА В ИСААКИЕВСКИЯ СЪБОР
27. АРХИМАНДРИТ АМФИЛАХИЙ
28. ЦАРЯ
29. ПРИДВОРЕН ФОТОГРАФ
30. ПРИДВОРЕН ХУДОЖНИК
31. ПЕВЕЦ МАРКИТАНТ
32. ПЕВИЦА МАРКИТАНТКА
33. ХАЗАЙКАТА НА КАРАБЕЛОВ
34. НАЧАЛНИКА НА САНИТАРНИЯ ВЛАК
35. ЗАМЪРЪЗНАЛИЯ ОФИЦЕР НА ШИПКА
36. ЦЕРЕМОНИАЛМАЙСТОР

37. СВИТСКИ ОФИЦЕР
38. БАРОНА — СЪПРУГ НА ЮЛИЯ
39. БЪЛГАРСКА СЕЛЯНКА С ФЕНЕР
40. БЪЛГАРСКО МОМИЧЕ С ФЕНЕР
41. БЪЛГАРСКО СИРАЧЕ
42. ОПЪЛЧЕНЕЦА С МАНЕРКАТА
43. РУСКИ ВОЙНИК ОТ ШИПКА
44. ХАЗАЙКАТА НА ЮЛИЯ ПЕТРОВНА В БЯЛА
45. БЕЛОВЛАС МЪЖ — ПРОФЕСОР
46. ФАЙТОНДЖИЯ
47. I-ВА МИЛОСЪРДНА СЕСТРА
48. II-РА МИЛОСЪРДНА СЕСТРА
49. I-ВИ ОПЪЛЧЕНЕЦ
50. II-РИ ОПЪЛЧЕНЕЦ
51. III-ТИ ОПЪЛЧЕНЕЦ
52. РОТЕН ОФИЦЕР
53. КОМАНДИРА НА ЛОДКАТА
54. КАЗАК ОТ ПЪТЯ ЗА ШИПКА
55. АДЮТАНТ НА ЦАРЯ
56. АДЮТАНТ НА НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ
57. АДЮТАНТ ЗА СВРЪЗКА ОТ БОЙНОТО ПОЛЕ
58. ТУРЧИН, РАНЕН В БОЛНИЦАТА
59. РУСКИ ВОЙНИК — РАНЕН В БОЛНИЦАТА
60. РУСКИ ВОЙНИК — РАНЕН НА ПОЛЕТО
61. РУСКИ ВОЙНИК-ЗНАМЕНОСЕЦ
62. ОФИЦЕР ОТ МЕДИЦИНСКАТА СЛУЖБА В ПЛОЕЩ
63. СТАРЕЦ С ХЛЯБ И СОЛ

ПЪРВА ЧАСТ

От меката утринна мъгла бавно изплува къс от скала с врязан кръст и под кръста надпис:

НА МИЛОСЪРДНИТЕ СЕСТРИ
НЕЕЛОВА

И

БАРОНЕСА ВРЕВСКА
ЯНУАРИ 1878 г.

И веднага, без затъмнение, нахлува...

Варшавската гара. Краят на май
1877 година

Пред товарната платформа на голяма петербургска гара цари обикновена суета; както винаги, преди заминаване изпращат отиващите на фронта милосърдни сестри. Изведнъж, отнякъде изниква фотограф с тежък фотоапарат на масивен триножник и сгруппирайки фронтален мизансцен, с продължителна експозиция, запечатва на снимка баронесата в униформа на милосърдна сестра. Младичките сестри, в съвсем нови униформени рокли и престилки, са заобиколени от своите роднини и познати. Разтревожените възбудени лица подчертават значимостта на всичко, което става.

Много от изпращачите плачат, без да крият своето възмущение. Виждаме баронесата, заобиколена от своите петербургски приятели. По лицата, дрехите,

брадите може безпогрешно да се определи, че приятелите ѝ са представители на петербургската интелигенция: писатели, художници, университетски професори и млади хора с възбудени погледи, които е прието да наричат „вечни студенти“.

— А къде е Василий Василиевич? — пита баронесата. През цялото време, прикривайки някаква тревога, тя се оглежда неспокойно на всички страни.

— Той обеща да дойде... Да не би да е заболял? — и като че ли съвсем случайно се повдига на пръсти, за да може да гледа над главите на стоящите.

— Жив и здрав е! До тръгването на влака има още цял час, Юлия Петровна — успокоява я възрастен професор с лекарска чанта в ръка.

— Извинете, доктор Павлов — изведнъж съвсем тихо Юлия се обръща към стоящия до нея мъж. — Българина, когото Василий Василиевич наричаше „президент“, няма ли да дойде на гарата?

Доктор Павлов свива рамене.

— За него не може да се каже нищо предварително...

Но той не завършва фразата си, защото един от присъстващите, уважаван, с прошарени коси господин, с широка гъста брада, прави крачка напред, покашля в шепата си и започва развънлувано:

— Ето, ние се разделяме с вас, мила Юлия Петровна... Аз ви изпращам с най-топли чувства, с мъка и болка... Вие — нежно цвете на Русия — отивате на война. Искам да знаете, че всички ние високо ценим вашия сърдечен порив, вашата... любов към страдащите.

— Е, слава богу, не съм закъснял! — чува се високият глас на Василий Василиевич и дишайки на пресекулки от бързана, той се промъква към баронесата. — Дайте поне да ви разделявам на прощаване... — широко разтваря ръце и я прегръща. — На добър час! Аз тръгвам също след една седмица. Сериозно е вече там, офицер за особенни поръчения при главнокомандващия!... Юлия Петровна — казва изведнъж той с някак обиден глас. — Спасете ме, за бога! Мира не ми дава Варвара.

— За какво, Василий Василиевич? — пита с усмивка Юлия.

— Иска да я вземете със себе си в санитарния отряд... От онзи ден, когато бяхте у дома, съм не я хваща, все за това мисли, не упорствувайте, направете това добро... Варя! Ела, мила!

Варвара с възропче в ръце, стои до стълба, украсен с трицветно знаме, и с тревога чака решението. Като чува, че Василий Василиевич я вика, тя се втурва към баронесата и с умоляващ поглед я поглежда:

— Моля ви! — едва чуто промълвя тя.

— Сестра Анатолия! — извиква Юлия към вагона, където Савашеевич и Тюрин стоят, заобиколени от своите близки.

На прозореца се показва фелдшерка с восьмично лице на монахиня.

— Зачислете това момиче — баронесата посочва Варвара. — Вървете във вагона, мила.

Варвара сграбчва ръката на баронесата, притиска устните си до нея и със сияещо лице бързо се шмугва във вагона.

— Василий Василиевич! — изведнъж решително се накланя към него Юлия Петровна. — Аз ей сега!... Господи, аз ей сега ще се върна — казва тя високо на всички. И тичешком се спуска към изхода на гарата. Насреща ѝ, начело с военен оркестър, близа отряд новобранци с лошо стъкмени униформи. Немигачи, почти детски очи гледат изпод големите козирки.

По гранитния паваж чаткат копита. Кочияшът шибя безмилостно конете: „Ей, пазете се!“ Баронесата седи във файтона изправена, без да се сближа на възглавницата. Лицето ѝ е съсредоточено, очите ѝ блестят.

Файтонът се носи по петербургските улици.

— Тук — баронесата докосва с пръст кочияша.

Той рязко спира конете: „Тпру-у-у.“

Тя скача от файтона и повдигайки полата си, стремително се спуска към дъното на двора.

Разгонвайки котките, тя се втурва в мрачния вход и затраква с токове по каменните стъпала.

Ето вратата... Баронесата решително пристъпва прага. Възрастна жена, подпретнала пола, мие пода.

— Бъдете добра... — произнася Юлия може би прекалено високо. — Господин Карабелов...

Жената вдига глава и с обратната страна на дланта си попразя косите си.
— Замина! — казва тя пресипнало. — Преди малко замина... Изведнъж...
— А къде? — пита баронесата с тих глас, който никак не подхожда на решителния ѝ вид.

— Не каза, господарке... Грабна каквото му попадне и бегом... Като че ли го гонеха...

— Тук ли живееше?

— Тук — жената отваря вратата на тясна дълга стая. Разхвърляно легло с множество книги, горна риза, праметната през облегалото на вънски стол. Чаша с недопит чай на перваза на прозореца, гледащ към заден петербургски двор. И по средата на стаята, на пода лежи омачкан шал.

Баронесата се навежда и взема шала.

На лицето ѝ — усмивка — сякаш се връща към спомена за този шал. Но това не е възпоминание, а действителност, която понякога ще връща назад.

Исаакиевският събор, 24 април 1877 година

Над виолетовите покриви на Петербург, мокри от предутринната мъгла, се носи камбанен звън. Но това не е камбанен звънтеж за утринна литургия, а тревожен звън на десетки камбани. Млад, мургав мъж със същия шал под ръка, слуша в захлас камбанния звън и на лицето му сияе усмивка.

Несметно множество врани, изплашени от камбаните като подхваната от порива на вятъра черна пепел, се мятат на фона на натежалите пролетни облаци. Ето камбаните на Александрo-Невската лавра, на Николаевския събор, на Преображение господне и най-после на покрития с яркозелена патина внушителен купол на монферанския Исаакий.

По гранитната стълба, към западната порта на Исаакиевския събор се тълпи народ. Това са тези, които не са успели да се промъкнат в храма. Ако се вгледаме добре в тълпата, може да видим голяма част от изпращачите на баронесата, с които се срещнахме вече на гарата. Тук е и Юлия Петровна. Тя напрегнато се вслушва в думите на митрополита, които се носят от амвона, скрит в трептящия златен сумрак:

— Ние, Александър II, по божия милост император и самодържец всерусийски, цар на Плюша, велик княз на Финландия и прочие, и прочие...

— Дълбоко убедени в правотата на нашето дело и смирено уповавайки се на божията милост и помощ, известяваме на нашите верноподаници, че настъпи часът, който ние предвидихме, когато изричавме онези думи, на които цяла Русия отговори единодушно...

— В този час, призовавайки божие благословение върху войските наши, ние им заповядаме да навлязат в пределите на отоманската империя, за да защитят нашите братя-християни... българите...

Силна въздишка на стотици хора заглушава думите на манифеста. Изведнъж лицето на човека, когото видяхме в началото на епизода, който е няколко стъпала по-високо от Юлия Петровна, привлича вниманието ѝ. Това е мургав мъж, с огнен поглед и разрошени коси. Той не скрива, че плаче, въпреки че изражението на лицето му е щастливо. И този контраст не може да не поразява всеки, който го види в този момент. Юлия Петровна също е поразена. Тя внимателно го оглежда, като се мъчи да отгатне какво става с него, кой е той. Отново се чува гласът на митрополита:

— Издаден в Кишинев, 24 април 1877 година, през двадесет и третата година на нашето царуване.

Мургавият мъж рязко се обръща, като се спуска по стълбата, започва, бързо да разблъсква изпрецилите се на пътя му хора. Това не му се отдава лесно, тъй като хората са много и плътно един до друг по стъпалата на събора. На края успява да се добере до улицата и се затичва по посока на Нева, като притиска с лакът пакета с книги, които носи под сгънатия шал. Шалът му пречи. Той го разтваря и го праметва през рамо.

Баронесата се повдига на пръсти и протяга врат след непознатия, докато не изчезне от погледа ѝ.

— Юлия Петровна. Юлия Петровна... -- обаждат се едновременно ней-

ните приятели. — Хайде към паметника...

Като че ли всички българи-емигранти, живеещи в Петербург, са се събрали пред паметника на Петър Велики.

Някои са дошли облечени в нови костюми, у други изпод сюртуците се виждат български ризи, трети са се издокарвали с калпази, юнашки накривени над челата...

Но ако в дрехите има толкова разнообразие, то в изражението на лицата и очите има нещо еднакво — всички сияят от радост и дълго чакана надежда.

Така вижда своите землци дошлият при паметника Карабелов. Бузите му са мокри от сълзи, но около устните му се очертават бръчки на твърда решителност.

— Карабелов... Карабелов! — чуват се гласове.

— Братя! Удари дванадесетият час! Руският орел прелита Дунава! Залязва жървеният полумесец след петвековната нощ на робството! Братя, изгрыва свободата!

И той поривисто прегръща емигрант с оръфан въстанически костюм. До него юноша, с праметнат през рамото барабан, гледа Карабелов с грейнали очи.

— Нима ние ще гледаме отстрани как руските братя проливат кръвта си за нашата свобода? Ние ли, обrekli живота си на отечеството, в този миг, очигледен векове, ще поскъпим душите си?

Българите изведнъж заговарят високо, изразявайки съгласието си с Карабелов.

— Никога! Свобода или смърт!

Карабелов повишава глас, за да ги надвика:

— Братя! Да пролеем кръвта си! Нека в изгрыващата свобода има искри и от нашата кръв! Свободата не е подарък. На път! Всички до един! Там ни чакат!

Много петербургци стоят около българите. Те не разбират всичко, което говори този вдъхновен и разрошен човек, с пакет книги и с праметнат шал, но общото възмущение обхваща и тях.

Притиснала се до фенерния стълб, Юлия Петровна не откъсва поглед от лицето на младия българин.

Емигрантите се прегръщат и застават в тесен кръг, като скланят глави една към друга. Карабелов прегръща и своите руски приятели, в чиито очи също блестят сълзи. Единият от тях е Василий Василиевич с кожена шапка и широка шуба, другият — доктор Павлов в черно есенно палто и с мека шапка.

— Ето ви още едно доказателство за славянското братство! — възкликва просълзен Василий Василиевич. — Чувство на съпричастие — едва ли е само това! Повик на сърцето!

— Аз не съм съгласен с вас! — възразява докторът.

Василий Василиевич с горчивина поглежда своя спътник и иска да възрази, но в този миг вижда баронесата.

— Боже мой! Юлия Петровна! — Василий Василиевич е радостно удивен от неочакваната среща. — Кога се върнахте от Париж! Да не се обадите! За вас няма прошка!...

— Върнах се преди няколко дни — отговаря Юлия. — Иван Сергеевич Тургенев ви поздравява... „Сърдечен привет на големия руски художник“ — ми каза на гарата. Аз и без това щях да дойда при вас, ако не днес, то утре...

— Никакво утре! И не си помисляйте дори! Иначе ще ви намразя! — с престорена строгост произнася художникът. — Днес! И колкото по-скоро, толкова по-добре. — И замлъква като вижда, че Карабелов непрекъснато гледа към нея с такова изражение на лицето, сякаш изведнъж е видял жената, която много пъти му се е присънявала...

Юлия е малко смутена от този откровено-възхитен поглед.

— Съвсем забравих — бързо казва Василий Василиевич. — Та аз не ви представих на моите приятели. Това е д-р Павлов, твърде необикновен ум

Доктор Павлов с железни пръсти го стиска за лакътя.

— Е, няма, няма — усмихва се художникът. — А това е... Карабелов. Николай Карабелов, бъдещ президент на България...

— На Българската република — строго го поправя Карабелов, разбирайки шегата.

— Наистина! — възкликва Василий Василиевич и прегръща през рамо приятелите си.

Юлия Петровна се усмихва.

Обширното ателие на художника е разделено на две части от тежка калмфена завеса. Първата част е наистина ателие с подиум за модели и няколко неподвижно поставени молберта, наредени по ъглите. Освен картините и ескизите, окачени по стените с разбирание и вкус, пространството между прозорците е щедро изпълнено с всевъзможни раритети, донесени от Василий Василиевич от различни места, където е пътешествувал и работил. Самаркандски изсушени тикви с най-причудливи форми са поставени до старинно оръжие. Изумителни с шарките си руски хурки, бродирани пешкири и хитроумно изплетени кошници, странно контрастират с рицарски доспехи.

Другата половина на това огромно ателие, в стил на руска изба, е своего рода гостна. С разнообразна мека мебел, с голяма кръгла маса, етажерки с книги, шкафчета от червено дърво. Фарфоров, с много разклонения полилей на бронзова верига виси от стъкления таван. Виолетовото петербургско небе поглежда през стъклата.

Художникът в широка работна блуза стон зад молберта и рисува. Миловидна руска девойка се е разположила на подиума. Тя е омотана в яркочерно индийско сари, което не се връзва с кръглото и малко скулесто, чисто руско лице.

— Варвара, душище — казва художникът, забелязвайки, че молеът едва държи очите си отворени. — Пей, гълъбче, ако искаш... Ей сега... свършвам...

Зад кръглата маса в гостната част на ателието селят и пият чай Карабелов, Сергей Василиевич, по-младият брат на художника, в новичък офицерски мундир, Юлия Петровна и д-р Павлов, който с нещо напомня младия Достоевски.

— Думата мир в нашия език има различни значения. От една страна, мир, това е покой, благодат, а, от друга — събиране, съор, единство, когато всички заедно тръгваме на война, в името на мира — казва Василий Василиевич. — И затова ще си взема четките и боите.

— Не, скицинка си няма да взема. А ла гер, ком а ла гер! На война трябва да се воюва — казва Сергей Василиевич.

— Както искаш, братко Серьожа, а аз ще го взема — откликва Василий Василиевич. — И ще рисувам ден и нощ. Освобождението на България трябва да бъде запечатано за историята.

— На историята, братко, едва ли ще потрѣбват нашите наброски — обажда се Сергей.

— Ще потрѣбват — казва убедено големият брат.

— Освобождение! — възкликва д-р Павлов. — Русия шести път воюва срещу Османската империя. Лично аз — за втори път... Грѣвъзгласяваме освобождение, апелираме към националните чувства, а всъщност няма ли тази война да отвлече наред с радикалните преобразования, няма ли да отдалечи революцията?

— Напротив! — скача Карабелов. — Ще я приближи! Революциите избухват в кървава борба срещу робството и тиранията. Спомнете си Парижката комуна! Спомнете си Чернишевски! Аз също вървам в революцията и социалната справедливост.

— Браво, господин президент! — аплодира Василий Василиевич.

— Аз нямам намерение да ставам президент — казва Карабелов. — Аз говоря като български революционер и от името на хилядите въстаници, които бяха избити пред очите ми... За мен няма по-голяма награда от това да умира за правдата и свободата.

Василий Василиевич отива към Карабелов, прегръща го:

— Сега пък и ще умираме... А вие какво ще кажете, Юлия Петровна?

— За мене, Василий Василиевич, този разговор е твърде грѣмогласен — замислено казва тя. — Мойте мисли са много по-скромни. Аз искам само едно — да помагам на страдащите хора... През целия ден не ми излиза от главата строфата на Пушкин: „Блажен е онзи, който в минутите съдбовни посети този свят...“ И аз виждам своята съдба именно в това блаженство. Русия трѣбва да освобода един изстрадал народ... Мога ли да остана равнодушна?

— На вас не ви дават покой лаврите на княгиня Шаховская? — засмива се Сергей Василиевич.

— Никак — отвръща спокойно Юлия. — Княгинята поддържаше цяла санитарна част, а аз ще трѣгна като медицинска сестра. Ще ме вземете ли в своя лазарет, доктор Павлов?

Д-р Павлов става поривисто и с почитителен поклон целува ръката ѝ.

Издад тежкото перде с широко отворени очи гледа моделът на художника --- Варвара.

Василий Василиевич нанася последна наброска върху картината, хвърля четката и оглежда ателието си, сякаш се прощава с него.

Юлия и Карабелов излизат заедно от ателието на художника.

— Аз ще ви изпратя, ако позволите? — казва Карабелов и с надежда поглежда към нея. Тя, почувствувала погледа му, смутено се усмихва и отговаря: — Разбира се, разбира се! С удоволствие!

Тръгват през дворовете, през странните тайнствени петербургски дворове с по два изхода, всеки от които е един малък град. Доста дълго вървят мълчаливо, всеки потънал в своите мисли.

— Студено е... Наметнете се. — И Карабелов подава вълнения шал. Юлия го взема.

— Благодаря ви.

— Аз толкова много искам да ви разкажа за моята страна — казва изведнъж Карабелов. — Така приятно и леко е да върви човек с вас...

— И на мен — отръща тя. — Когато бях съвсем малка и се разхождах с моята бавачка, тя ми казваше: „Ти вървиш така леко, като че ли над теб летят ангели.“ Ето и сега преживявам това детско чувство. Аз също искам да ви разкажа много неща... Най-светлите умове на човечеството издигат глас на защита към вашата България, Тургенев... Достоевски... Юго даже държа реч в парламента... Разкажете ми за България...

Карабелов се спира, обръща се с лице към Юлия:

— Разказват, че когато господ сътворил Земята, намерил дисагите си и тръгнал да раздава богатства и красоти на народите. Тук това, там онова, изпразнил торбите. Прелетяло едно ангелче и рекло: „Дядо боже, ти раздаде на всички народи, а на българите нищо не даде, забрави ги.“ „Господи!“ — затюхкал се господ, свалил дисагите. Изтръскал ги над България и рекъл: „Каквото остана — по малко, но от всичко. Бъди благоденствие: „Рай на Земята!“

— Чудесна приказка — засмива се Юлия. — Но навярно всеки народ я разказва на децата си...

Очите на Карабелов се засмиват, но след малко лицето му потъмнява:

— И в този рай за една нощ башибозуците изклаха пет хиляди души, жени и деца... Майка ми... баща ми... сестричката ми...

Те вървят мълчаливо. Юлия е потресена.

— Макар и малко, но аз ще направя каквото е по силите ми за вашата свобода — казва тя.

— Вярвам и ви благодаря — горещо възкликва той.

Изведнъж Карабелов се спира срещу един от входовете и сочейки вратата, произнася:

— Ето там е моята бърлога...

— Бърлогата на българския вълк — усмихва се Юлия. — И при това в Петербург?... Страшно... Наистина страшно...

Карабелов нищо не отговаря, само я гледа в очите, сякаш иска да ги запомни за дълго. Юлия стоплила се от дългата разходка, свляга шала от раменете си.

— Нали ще дойдете на гарата, когато заминавам? — пита тя.

Карабелов поема шала и кимва с глава. Той не иска да ѝ каже, че се разделят за дълго тъкмо сега.

Плоещ, юни 1877 година

Юлия Петровна, недоспаляла изнурена от пътуването, записва, в дневника си поредната дата. После поглежда към скамейката, където лежи карабеловият шал. В изморените ѝ очи просветва светлинка. Пронизителната свирка на локомотива я стряска и тя се изправя до прозореца.

Горещо пладне. Военният ешелон навлиза в района на гара Плоещ. Няколко коловоза. По прозорците на санитарния вагон стоят милосърдните сестри и гледат към прашния път, който върви паралелно с коловоза.

По пътя сред облаци прах се движи строева колона. Войниците, измъчени от жегата, жаждата и уморителния път, гледат с интерес към военния влак и милосърдните сестри. На откритите платформи са натоварени бойни оръдия на лафети, сандъци за снаряди, чували с продоволствия. На края на композицията

е санитарният вагон с бялото знаме. Към този вагон е закачен товарен вагон с медицинското имущество. Провесили крака навън, на пода на вагона седят Савашеевич и Турин; и мъдчаливо пушат саморъчно завити цигари. Когато санитарният вагон се изравнява с пехотната част, вълна на непринудено веселие минава по колоната.

— Ваше благородие, позволете да пийнем водичка — обръща се към офицера млад войник с нахлупена до веждите козирка.

— Всички ще поискат, Брянов — каза офицера.

— Защо не? Всички ще пият! — отговаря Брянов, като „ока“ по ролгопски.

— Позволете, ваше благородие! — поддържа Брянов един по-стар войник с белези от шарка по лицето. Прахта здраво се е набила в белезите. — А то, каквото в устата, това и по пътя. Само прах.

— И ти ли, Князев — вяло отвръща ротният. — За кой път воюваш вече, а устава не знаеш!

— Знам го, ваше благородие! — строго отвръща Князев. — Когато не може — не може, но когато може — защо не?

— И погледнете, ваше благородие, какви са белички — висок, красив войник посочва към стоящите на прозорците момичета в бели престилки с червени кръстове. — Ангели, честна дума! Та и вие ще пийнете, нима е грях?

Офицерът не отговаря, само махва с ръка. Неговият жест с изтъкълван от войниците като разрешение и намигайки си, с всички сили се затичват към композитията. След тях се спускат още около петнадесетина изпращени войници. И ето вече към вагона тича цяла дружина млади мъже с белозъбни усмивки.

Милосърдните сестри се развеселяват от това неочаквано приключение. Те започват да се суетят, разтичат се из вагона, вземат каквото им попадне: канчета, начупена на парчета захар, комати хляб, бонбончета и като се ръсват на тясната площадка, пхат всички тези подаръци в почернелите от прах ръце.

— Сестра Анатолия — извиква Юлия. — Заповядайте да изнесат ведро с вода.

Беднага се появява ведро с вода. Войниците, които висят като грозд по дръжките на вагона, се увеличават. Варвара не успява да загребва вода.

— Господарке-красавице, дай да ти целуна ръката! — мъчи се Брянов да хване Варварата ръка. — Ей, черни очи, къде се скрихте? — провиква се той с отчаяние.

— Много си смел, Брянов! — извиква му сипаничавият Князев. — Затова и бог те наказва!

— А нима за смелостта бог наказва? — окопитва се Брянов. — Бог обича смелите! А ти, господарке, обичаш ли ги?

— Обичам ги, обичам ги! — през смях отговаря Варвара.

Войниците се смеят, пият до насита, заливайки се с вода от бързане. Смейт се и милосърдните сестри, изпълнили цялата платформа. Смейт се и Юлия, надвесила се от прозореца; дори и сестра Анатолия изкривява устни в някакво подобие на усмивка. Смейт се и ротният.

— Господи всемилостиви! — изведнъж казва сестра Анатолия. — Не искат и да знаят, че това е лазарет и че много от тях ще лежат по нашите нарове и кръвта им ще изтича...

А в това време измазнените железничари локво скачат на буферите, съединяващи санитарните вагони с артилерийската платформа, и ги откачат.

Вагоните багно, минавайки край стрелката, се отделят по страничния колеловоз и спират в глуха линия.

Савашеевич пръв забелязва какво се е случило. Той скача на земята и дотичва до вагона, чука по прозореца:

— Откачиха ни! — вика той.

Сестра Анатолия, нечувайки през стъклото, започва да сваля прозореца. Зад рамото на монахинята поглежда Юлия Петровна.

— Какво се е случило? — пита тя.

— Откачиха ни, ваше благородие! — по военному докладва Савашеевич.

— Защо ни откачиха? — пита тя, като поглежда през прозореца.

— Не мога да знам — отговаря Савашеевич.

Юлия оправя косите си, излиза от вагона, объркано се оглежда на всички страни — вагоните изоставени, стоят на релсите.

Някъде напред се вижда група железничари и съдейки по униформата, един руски офицер. Тя с бърза крачка тръгва по траверсите към тях.

Като мига често с възпалените си след безсънната нощ клепащи, единъ възрастен офицер от медицинската служба говори на Юлия Петровна със скученъ монотоненъ глас:

— Това е невъзможно, госпожо баронесо... Бих желал, но не е възможно Заповида̀но е да откачимъ вагоните!

— Какъ може! — Юлия просто се задъхва от гняв.

— Вие, госпожо баронесо, от нямане какво да правите сте благоволили да се занимавате с благотворителност — шабс-капитанътъ злобно присвива възпа-
ните си клепащи. — Всякакви безделници, извинете за изрази, поощрявате, а ние,
виждате ли, служим...

— Ах, така ли? — произнася тя с леденъ тон и с високомерието на при-
дворна дама измерва презрително с очи уморения шабс-капитан. — Аз ще се
оплача в главния шаб! — и излиза.

Кочияшът-румънецъ придържа мършаво конче до къщата, където е разполо-
жена Главната квартира. Юлия решително се втурва във входа. Шаб-квартиратъ,
още се настанява.

— Негово императорско височество, главнокомандуващиятъ Николай Ни-
колаевич? — строго пита баронесата.

Веднага няколко ръце ѝ показват посоката. Тя минава през още една праз-
на стая, в един отъ ъглите на къто са поставени един до друг столове и спи не-
пробудно някакъв офицер, покрил очите си с фуражка. После спира пред затво-
рената врата. За момент се колеба да я отвори ли, или не, но след това, засра-
мена от нерешителността си, почуква и едновременно с това блъсва вратата.

Появяването на баронесата в един такъв неудобенъ час смущава великия
княз.

— Ето това се казва неочаквана радост! — възкликва той и любезно се
усмихва.

— Моля да ме извините за моята агресия, ваше императорско височест-
во — произнася Юлия Петровна с нагедени очи. — Бог ми е свидетел, че аз не
бих се осмелила да ви тревожа за глупости. — И тя поглежда великия княз с
тъжните си очи.

Князът с видимо удоволствие разглежда прелестната в своето смущение
баронеса.

— Моите санитарни вагони са откачени и захвърлени на станцията и не е
известно кога ще продължим по-нататък — говори тя, задъхвайки се от възмущение. —
С нас се държат така, сякаш никому не сме нужни, сякаш това е празна при-
своя от наша страна. Ваше императорско височество... — И в очите ѝ пробляс-
ват сълзи.

— Моля ви, успокойте се, Юлия Петровна. Аз не мога с равнодушие да гле-
дам вашите сълзи. Но вие трябва да разберете, че докато не преминем Дунава и
не бъдем уверени във вашата безопасност, вашият лазаретъ ще остане в Яш. При
първа възможност аз ще ви повикам там, в България. Вашето благородно сърце,
баронесо, е нужно както на мен, така и на моите войници. А сега ви каня на
едно малко празненство...

Плоещ. Лагерът на българските опълчен- ци. Юни 1877 година

Архимандритъ Амфилахий изважда от сандъка сгънатото на няколко кита
знаме на опълчението.

Трицветното платно, докоснато от вятъра, сякаш оживява в ръцете му. Зна-
мето е копринено — червена, бяла и синя лента. На бялата лента — кръст с четири
краища. От едната му страна е изтъкан образът на иверската света Богородица,
а от другата — образите на Кирил и Методий. Върху лентите, които украсяват
знамето, е изезано със златни букви: „Град Самара — на българския народ, 1876
година“ и „Да възкръсне бог и да се разпръснат враговете му“.

Лагерът на българските опълченци е разположен на три версти от Плоещ.
Зад редиците от бели палатки като тъмна стена се възправя могъщиятъ карпат-
ски хребет. Българските отряди са построени в плътни редици с лица, обърнати
към пътя. Опълченците са твърде живописни в своите къси черни кафтани, с чер-
вени паго̀ни, с черни калпа̀ки със зелени дъ̀на и с високи ботуши. Цевите на но-
вите пушки шаспо блещат.

Пред строя е поставена маса с чиста бяла покривка и на нея обкован сан-
джък. Архимандрит Амфилахий и двама български свещеници застават неподвиж-
но до масата. Недалеч от тях са почетените гости: Николай Николаевич, Юлия
Петровна, офицери от щаба.

Великият княз се приближава до архимандрита и целува знамето

Пее хор, мяркат се ръцете на кръстещите се опълченци.

Архимандритът вдига платното и благославя редиците.

Българските свещеници изведнъж отхвърлят своите извезани със злато епи-
трахии, изваждат старинни пищови и криви ками и вдигайки ги, клетвено ги
целуват.

В отговор на удивения поглед на главнокомандувашия Генерала, който стои
редом с него, прошепва:

— Тези свещеници са хайдути! Така да се каже, бунтозници, ваше импе-
раторско височество.

— Буитовниците са сгнали свещеници или свещениците — буятovníци? —
пита главнокомандувашият с усмивка.

— Това е неизвестно, ваше императорско височество — усмихва се Генерала.

Юлия е коленичила малко по-отсрани и се вглежда в лицата на опълченци-
те. Те са много, с тържествуваща, смели и открити лица и на нея ѝ се струва,
че всички те си приличат помежду си и в същото време всички приличат на Кара-
белов ...

А Карабелов действително е тук, до Генерала, изпълнат в униформата на
офицер от опълчението, изпълнен с тържествено съзнание за историческия момент.
Той усърдно шепне думите на молитвата и гледа към Юлия.

В това време започва друга церемония — прикрепяне на знамето към дръж-
ката.

Първия гвоздей забира главнокомандувашият, след него Генерала.

Генерала се обръща към опълченците с реч:

— Български дружинници! Вие ще се сражавате за освобождението на
вашето отечество, за честта на вашите майки, сестри и жени, за всичко ценно
и свято на тази земя! Бог ви повелява да бъдете герои. . .

От редиците се отделя старият въстаник заедно с момчето с барабана и
се приближава до масата. Въстаникът взима гвоздей, допира го до дървото, след
това вдига чукчето и с висок глас вика:

— Нека бог помогне това знаме да премине от край до край през цялата
нещастна българска земя. Нека около него се възцарява мир и благоденствие! —
и отведнъж с точен удар забива гвоздеа в дървото.

Момчето неочаквано започва да бие барабана, бие все по-силно, до крач.
Опълченците викат ура!

Карабелов и Юлия Петровна едва сега се приближават един към друг.

— Извинете, че не ви изпратих... Трябваше да замина веднага... Замина-
вам в неизвестна посока, но струва ми се към Дунава, към България... А вие? —
смутено обяснява Карабелов.

— За съжаление, аз оставам тук... Докато преминете Дуназа и... бъдете
отново във вашия рай... Аз помня приказката...

Към тях се приближава главнокомандувашият:

— Уважаема баронесо, да тръгваме!

Юлия Петровна деликатно се усмихва:

— Ваше височество, позволете да ви представя един български въстаник и...
революционер.

Главнокомандуващият кимва с глава, Карабелов козирува, Николай Ни-
колаевич прави път на баронесата.

— Аз ще бъда там — махва с ръка тя към стоящия „мирно“ Карабелов и
на лицето ѝ — доверителна усмивка към близък човек.

— Аз ще ви намеря, непременно ще ви намеря — отговаря Карабелов и
като отдава чест, се запътва към Генерала, който разговаря със стария въстаник
и момчето с барабана.

Каляската с Великия княз и баронесата бавно трополи. Юлия Петровна по-
глежда назад към отдалечаващия се лагер на българските опълченци.

— Откъде се познавате с този български... революционер? — пита с явна досада Николай Николаевич.

— Същия въпрос той може да зададе на вас, ваше височество — с полусмивка отговаря Юлия.

— Скъпа баронесо, аз ви познавам твърде отдавна... Може да се каже почти девойка, когато се омъжихте за барона, бог да го прости. После като фрейлина и нейно величество... А помните ли, когато се завърнахте от Франция в онази изияща черна рокля?

— Ваше височество, сега ми се струва, че всичко се е случило отдавна, много отдавна... Като на сън...

Каляската леко се поклаща от неравния път и отнѣся баронесата в близките и далечни години и нейния досегашен, действителен живот.

Кавказ, Петербург, Александрия, Атина,
Константинопол, Париж. 1862—1877 го-
дина

Сватбата на баронесата. Сватбени венци — под тях Юлия, шестнадесетгодишна, а до нея баронът-генерал, близо два̀сет години по-възрастен. Свещеникът разменѣ венците.

Генералът е на черен кон, изстрели от него пушки, бягащи чеченци, врагът кон с убития генерал, който се свлича от седлото.

Плачещата младоженка прегръща наведената глава на коня.

Баронесата е в траур. Великият княз Николай Николаевич изказва своите съболезнования.

Юлия в компания на фрейлините се смее, облята с фонтани вода от смешните скамейки в Петродворец, после заедно с Александра Петровна се разхождат в парка на Екатерининския дворец. Юлия на концерт на Чайковски, придружена от Иван Сергеевич, и на бллове, където танцува валсове, полки и мазурки с лекота и изиящество.

Карета лети по Европа. Руската баронеса пътува по света. Ето ги египетските пирамиди, древния Акропол и величествения Константинопол. Юлия Петровна в Париж. Париж от края на миналия век, където са се събрали гениите и безделниците на целия свят, писатели и художници. Кафенета, булеварди, като пъстър калейдоскоп преминават пред лицето на баронесата. Тя се смее и пред нейния смѣх се разтварят врати, които са се отваряли и преди сто години, и ако ние влезем, ще бъдем посрещнати от портретите на тези хора, които по това време са посрещали баронесата: Жорж Санд, Зола, Лист.

Чуждестранни вестници. Заглавия. „Жестокостите в България“. „Изтребление на славянското население“. Цифри... говорещи за човешки жертви — 100... 500... 1000... „Само в Батак са изклани 5000 души.“ Гравюри от това време: „Башибозуци изтрѣгват дете от ръцете на майката“... „Горящи села на Балканите“... „Екзекуция на българските вѣстници.“

Фотографии от това време: Виктор Юго, държи реч в парламента в защита на България. Статии на американския журналист Макгахан. Гневните протести на англичанина Гладстон. Стихотворението на Тургенев „Крокет в Уиндзор“, страстните, апелиращи към съвестта статии на Достоевски.

Баронесата слуша гневната реч на Юго:

— Унищожават се цял народ. Къде? В Европа! Има ли свидетели на този факт? Има само един свидетел — целият свят. Доиде време да вдигнем глас. Има минути, когато човешката съвест взима думата и заповядва на правителствата да я слушат...

Каретата напуска Париж и се носи по прашните пътища на старата Европа. Зима. Юлия Петровна е отново в Петербург. Като гледа от каретата, тя се усмихва на няколко оживено спорещи студенти, които изведнѣж замлъкват, недонизричайки думите си, и дълго гледат след нея, сякаш е от картина на Крамской.

Зимният дворец. Екипажът на баронесата спира пред един от страничните входи. Двама високи, едри гвардейци с каски на главите стоят под запалените

фенери. Портнерът разтвара широко вратите. Баронесата влиза във вестибула, в движение сваля пелерината и се отправя нагоре по стълбите. Насреща ѝ забързва офицер от свитата.

— Аз ще ви съпровожда, Юлия Петровна. Тяхно императорско височество са в портретната...

Офицерът от свитата с чувство на задоволство съпровожда тази удивително, хармонично движеща се млада и обаятелна дама. Той за миг си представя, че е неин спътник и това го кара да изгъне важно осанката си и даже да измени израза на лицето си.

Те минават покрай едно огледало. Офицерът не издържа и се оглежда. Това, което вижда в огледалото, го изпълва с гордост.

— Отдавна ли благоволихте да се върнете? — пита той.

— Днес — отговаря тя и поправя косите си.

Върху тъмозелените стени на портретната, тънеща в мрак, проблясват със старото си злато множество фино изработени рамки. От трептящата светлина на големите свещници те като че ли плуват във въздуха.

Кръглата маса до дивана е наредена за чая. Блестящ самовар, изработен с голямо майсторство, стои на покрита с мраморна плоча самоварна маса. Дворцовата прислуга е замряла до стените в очакване.

В портретната са седнали Военния министър, Министъра на външните работи и Посланика на Русия в Цариград с жените си и две фрейлини с брилянтни „шифри“ по вечерните рокли. Великата княгиня Александра Петровна е начело на масата. Николай Николаевич се разхожда от ъгъл до ъгъл, вслушвайки се в разговора, който се води на масата.

Изглежда, очакат царя отдавна.

— Каква наглост! — възкликва Великата княгиня. — Турският султан е загубил чувството си за реалност!

— Гаранция, че башибозуците ще престанат да колят християнското население, той така и не даде — казва Военния министър.

— С една дума — продължава посланикът, — конференцията в Константинопол се оказа в задънена улица. Всички усилия за мирно разрешение...

— Единственият изход — обръща се Великия княз към говорещия — е: меч и огън, така ли, графе?

— Очевидно — произнася посланикът след известна пауза. — Зверските разправи с християните през миналата година доведоха до въстание в България. Шегата ли е това — пет века под отоманско робство! Но Англия остана глуха. Не иска да ни пусне оттатък Дунава...

В това време вратата в дъното се отваря и в портретната влиза Юлия Петровна.

Всички се обръщат едновременно и виждат една млада дама, зачервила се от бързане и малко смутена от общото внимание...

Тя е удивително красива — меки черти на лицето, стройна фигура, пластични движения, горделива осанка на главата, чудесна шия и рамене, разкрити от деколтето на скромната, но необикновено отиваща ѝ рокля, без съмнение парижка.

Мъжете стават, за да я поздравят. Дамите чакат да се приближи до тях и си разменят като на бал, по привычка, остри забележки. Николай Николаевич е поразен от външния вид на баронесата. С усмивка, която разтяга мустациите му, той я гледа радостно изумен.

— Ву зет шармант, Юлия Петровна! — произнася той с усмивка на велможа. За този любезен комплимент баронесата му благодари с дълбок почтителен реверанс.

— Столицата се затъжи за вас — продължава Великия княз. — А вие за столицата?

— Димът на родината е и сладък, и приятен — отговаря тя, като се усмива.

— Как е там републиката? — пита Министъра на външните работи.

— Републиката облагородява едни, а други — развращава, както казва Сен-Жюст — отговаря напълно сериозно тя.

— И, значи, обезличава всички — казва Великата княгиня, може би по-рязко, отколкото е необходимо.

Юлия Петровна се кани да ѝ отговори, но Великия княз казва през смях:

— Когато гледам Юлия Петровна, аз съм за републиката!

— Ах, приятелю мой — Великата княгиня не търпи последната дума да не е чейна. — Всички, които не са царе, са за републиката.

Позлатената дръжка на братата, от която се предполага, че ще влезе царят, грепва и се обръща. На прага застава дворцовият министър. С бърза крачка той се приближава до Николай Николаевич.

— Ваше императорско височество, негово императорско величество чака Вас и министрите в кабинета си.

Николай Николаевич се изправя по военному и оглежда с очи намиращите се в стаята мъже.

— Да вървим, госнода! — После добавя. — До започване на войната остават броени дни.

Юлия притиска длани до челото си. Тревожна въздишка замира на устните ѝ. Дамите се прекръстват. Бароносата застава до прозореца и се заглежда в трезовния залез над Нева.

Дунав, средата на юни 1877 година

Шурмовите отряди на руската армия са заели позиции на румънския бряг на Дунав. Редки храсти, тръстики и върби — това е всичко, с което природата помага на руските войници да се прикрият.

От очите на внимателния наблюдател, разбира се, не би убягнало това, че разклонените храсти ту тук, ту там изведнъж започват незабелязано да се придвижват напред и че плътно зад тях се придвижват планински оръдия — навели се до земята войници ги бутат напред, опирайки се с ръце в сплиците на колелата.

На тревата, доста далече от водата, е разположена ескадра десантни лодки, прикрити с нарязани тръстики и върба.

За тайната концентрации на руските войски помага и островът, който като че ли точно за случая е разположен между българския и румънския бряг. За сега островът е пуст и, изглежда, турските патрули са спокойни.

Над Дунава цари пълна тишина, само водата шуми в падините, в крайбрежната тиня крякат жаби.

На около двадесет и пет метра от края на брега е изровен дълбок и широк окоп. Подпочвената вода покрива дъното му и ако не са снопите слама и постаените върху тях дъски, хората биха стояли до колене във водата. Тук е разположен командният пункт.

В окопа са Генерала, трима офицери с карти в планшети, сигналист с ракети и тръба и Карабелов.

— Каква неудача! — шепнешком казва Генерала, злобно поглеждайки към луната. — Сияе като прокълнатата. — Той зиморничаво разтърсва рамене и потърква овлажнелите си ръце.

Над бруствера на генералския окоп се показва главата на поручик Никитин.

— Разрешете да доложя, ваше превъзходителство — шепнешком отрапортува поручикът. — Сапъорите са напълно готови. Капитан Вадецки чака сигнал.

— Искане ми се да знам колко ще чака — мрачно промърморва Генерала.

— Ваше превъзходителство! — продължава поручик Никитин. — Търси ви един господин...

— Кого е довялкъл дяволът? — избухва Генерала.

— Мен, Сергей Константинович! — чува се познат глас и над бруствера се показва главата на Василий Василиевич. — Няма защо да мърморите, по заповед на главнокомандувания идвам...

— Боже мой! Наистина това сте вие, Василий Василиевич! — шепнешком възкликва Генерала. — Скачайте тук!

Художникът, съпроводен от поручик Никитин, тежко се спуска в окопа.

— Господа офицери — провъзгласява Генерала. — Разрешете ми да ви представя гордостта на руското изкуство. Моля ви, забележете, не го свърта на едно място и в самия ад се пъха.

— Какво да се прави — казва художникът с леко виновен глас. — Природата ми е такава. Гълъбче — обръща се той към поручик Никитин, — там са папката и чантата ми. Донесете ги тук.

Докато поручикът пуска в окопа чайната и пакката, Василий Василиевич оглежда всички присъстващи в окопа и се ръкува с тях.

— Ба-а! — възкликва той така високо, че Генерала му казва строго „Тс-с!“ — Нима това сте вие, господни Карабелов, гледай ти среща! — продължава вече шепнешком художникът

— Аз съм, Василий Василиевич! — отговаря Карабелов. — Моля да ме извините, че не се сбогувах с вас в Петербург. Беше ми заповядано да бъда тук. Аз познавам добре този бряг.

— А това е много важно — потвърждава Генерала.

— Но една мила дама ви е обидена! До смърт!

— Нима? — Карабелов явно е смутен.

— Честна дума! Тя е тук някъде със санитарния влак — съобщава Василий Василиевич. — Сергей Константинович, обяснете ми какво ще стане сега? — пита прехвърляйки разговора на друга тема, Василий Василиевич.

— Простете, Василий Василиевич, сега не ни е до смях! Е скрий се де! Скрий се! — строго заповядва на луната и неотклонно я гледа с властен поглед — Там е Свищов — шепне Карабелов в ухото на приятеля си. — Мястото на операцията — Карабелов кимва с глава към Генерала — от гледна точка на врага е най-невероятното. Целият наш бряг е под обстрела на неговата артилерия и оръдия... Турците ни най-малко не ни очакват тук.

Художникът взема албума и слушайки Карабелов, бързо, като че ли под диктовка, нанася на бял лист моливни шрихи. Схемата на операцията се появява в албума.

— Руските войски — продължава Карабелов — под прикритието на тъмнината, без артилерийска подготовка, без нито един изстрел тайно ще се прехвърлят на отсрещния бряг и неочаквано, изненадвайки врага, с шум ще превземат града. Ето това е планът на негово високопревзходителство. Но луната обръква всички карти.

Карабелов не се доизказва, защото в генералския окоп скача ординарец и предава някакъв пакет на Генерала.

Генерала чули печата на пликата и вади заповедта. Под светлината на карбинната лампа, Генерала прочита написаното.

— Тяхно императорско височество заповядва да започнем незабавно и да преминем на другия бряг, дори и по мост от трупове... Така — Генерала поглежда небето. Луната продължава да свети. — Така — повтаря Генерала и бързо, почти незабелязано се прекръства. — Започваме и нека бог да ни пази! Никола! — обръща се той към Карабелов. — Свири на своята българска свирчица!

Карабелов псважда от кончова на ботуша си тънка свирчица и като я поднася към устните си, засиравя мелодична овчарска песничка, която се разнася в нощната тишина.

Това е условният сигнал.

И ето тръгват замрелите войници.

Пехотинците, сваляйки ботушите си, тръгват към реката. Сред тях са Брянов, Князев, Комлев.

Сапборите по двама, тичайки, влачат към водата дълги греди.

Десантчиците, търсейки опора в пързялящата се от нощната роса трева, мъкнат по сухата тежки лодки.

Понтониерите спускат във водата скритите досега във върбата плоскодънки и ги наместват като опора на моста.

От вражеския бряг, на около верста от понтонния мост вляво, неочаквано се появява монитор и пухтейки, бавно се насочва към острова. Никитин и художникът едновременно забелязват това.

— Това е страшно — казва Никитин. — Трябва да го отклоним оттук.

— Малко по-надолу — казва художникът — е скрита наша миноносна лодка. Нейн командир е мой приятел от флота, заедно ни произвеждаха в мичмачи...

Никитин и художникът се отправят към първата попаднала десантна лодка с гребци.

— Ляво на борд! — командва Никитин.

Лодката се обръща и бързо тръгва надолу по течението.

Затънали до коленете в тинестата кал, руските войници пресичат острова и се групират на мястото, където ще започне форсирането.

Тежко е за войниците да вървят в дълбоката лепкава кал, краката затъват до колене, а ръцете са заети с оръжието, което, не дай си, боже, да се измокри. Трудно е да се ходи тихо, когато ботушите силно жвакат. Невъзможно е да мълчиш в този момент, въпреки че най-строго е забранено да се разговаря.

— А къде отиваме? — пита Князев.

— Не е наша работа! — тихо го смъмря Брянов.

— И да умираме, също ли не е наша работа?

— Също, братче — казва Брянов, под лунната светлина той целият блести от кал. — Врагът дори не трябва да знае, че умираш. Умирай мълчешком...

Генерала върви край колоната като всички, потъвайки в калта. Той бърза. Внимателно се вглежда в лицата на войниците.

— Ако някой се страхува, да каже. Всеки, който не вярва в себе си, да се връща... ясно ли е?

Но никой не му отговаря. Войниците гледат сурово напред и на Генерала му се струва, че някой дори пресилено се усмихва, и това му дава сили.

— Помнете. Докато не се прехвърлим, ни изстрел, ни вик... Какво ще кажеш, юнак? — обръща се Генерала шепнешком към вървящия до него войник. Това е Князев.

— Тъй вярно... Ваш... дит... ство! — изревава Князев.

— Млък! — спира го Генерала. — Гледай ти, как изкукурига като пел-тел! — И потупва Князев по рамото.

Войниците тихо се засмиват.

— За тебе, Князев, вече избор няма — или ще се покриеш с ордени, или ще загинеш в храстите — прошепва Брянов.

— А храсти май няма — отвръща му също шепнешком Князев.

А през това време прехвърлянето вече започва и гребците десантчици хващат веслата... Изведнъж със силен плясък на крила се вдига ято патици. Всички замират.

Генерала бързо сита с двама офицери и Карабелов в лодката и потегля към брега.

— По-бързо! Натискай! — шепне Генерала на гребците.

Карабелов гребе с отчаяна бързина, лицето му направо свети от радостно напрежение. Генерала забелязва това и докосвайки се до рамото на Карабелов, строго му казва:

— Искам от вас спокойствие. Повтарям ви, от този момент вие сте моите уши. Аз трябва всичко, което чуете на българския бряг, да разбирам. Категорично ви забранявам да проявявате героизъм. Ясно ли е!

Карабелов кимва и започва да гребе по-равномерно.

Българският бряг бавно се приближава.

Генералската лодка излиза напред. След нея, на около десет крачки разстояние една от друга плуват десантни лодки. Над всяка проблясват по двадесет щика — отдалече може да се помисли, че през реката плува гигантски змей с остри шипове по гърба. Главата му вече се приближава към отсрещния бряг, а опашката му се губи в полумрака на острова.

Изведнъж, в обвилата брега тъмнина, се появява пламък и бяло кълбо дим. След около секунда се разнася първият артилерийски залп. Току-що качилите се в поредната лодка войници започват да се кръстят.

Втори залп. Трети. Четвърти. Пети.

Войниците стоят неподвижно в лодата. Снарядите избухват във водата, но нито един щик не трепва.

Започва да свири турска сигнална тръба. Зачестяват пушечните изстрели. В лодките стоят неподвижно, щикове не трепват. Един снаряд изсвирва над лодките и вдига стълб тиня зад върбака.

Карабелов се обръща, за да каже нещо на Генерала. В този миг вижда как един от щикове в близката лодка бавно се спуска надолу. Останалите щикове остават като преди неподвижно.

Генералската лодка опира нос в тинестия бряг. Едновременно с нея опира

нос и първата лодка. Войниците започват да изскачат от нея. Куршумите ги записват.

— Ягай! — командува Генерала.

Войниците се хвърлят в гъстата тиня — виждат се само главите им, сякаш са отсечени, блестят само цевите на пушките.

Гребенът на урвата е почернял от турски аскер, белите облачета от изстрелите се сливат в гъст дим, във въздуха свирят куршуми, които пронизват тъмната повърхност на тинята.

Когато Карабелов изскача от лодката, той като че ли се вцепенява. Няколко секунди стои изправен в целия си ръст, без да мига, гледа пред себе си. След това като отсечен се смъква на колене, заграбва с шепи земя и я поднася към устните си.

— Земьо, майчнице — шепне той. — Колко си сладка!

Към брега доплуват други лодки с руските войници и българските опълченци. Те стоят неподвижно, неподвижни са и щиквете.

Турците прехвърлят огъня върху тях, стрелят отгоре, разстрелват ги едва ли не от упор. Войниците в шлюпките безшумно слизат по четири в редица — както стояха по двадесет в лодка и всеки с мълчаливо упорство чака реда на своята редица. Един млад войник не издържа — още цели две редици и чак тогава ще дойде неговият ред. Той вдига пушка, иска да стреля, но някой отзад го побутва по рамото:

— Не е заповядано, какво правиш?

Войникът пуска пушката до краката си. Редицата пред него пада, пада и неговата, пада и последната.

Генерала стои на брега изправен с целия си ръст, спокоен и неподвижен, без да обръща внимание на свирещите около него куршуми.

— Войници! — извиква Генерала. — За правото дело, напред! Напред, орли!

И на българския бряг, потънали в кал, страшни, войниците тръгват в атака. Хладногласно ура разтърсва околността. Генерала стои на брега, близо до водата. Войниците, изскачащи от идващите лодки, виждат неговото спокойно лице и както става в страшни мигове, безумното спокойствие на един, придава безумна смелост на други: войниците се хвърлят напред и тяхното страшно ура заглушава грехота на изстрелите.

Враговете стрелят отгоре. Някой се люшва и разперил ръце, сякаш крила, полита надолу — и тази гледка е страшна. Но останалите се промъкват към върха, сякаш ги държи някаква неизвестна сила.

— Е, какво, братле? — казва Князев на пътлия дъщеря на него български младеж-опълченец. — Като че ли по небето пълзим.

Момчето кимва с глава и отговаря:

— Не, по земята! По нашата земя!

В същото време вражеският монитор се насочва в тил на десанта, откъм реката, за да пресече прехвърлянето на войската.

От лявата му страна съвсем ненадейно се появява руска миноносна лодка. Оръдието на монитора се насочва към нея.

— Напред! Право към борда на монитора! — командува командирът на лодката. До него стои Василий Василиевич с още един моряк и държат дълъг прът на чийто край е закачена мина.

Лодката трепва от силния тласък на мотора, плъзва се като стрела напред и мината достига борда на монитора. Взрив. Шрапнелните парчета се посипват по лодката. От дулото на турското оръдие избухва огън.

— Назад! — отново заповядва командирът на лодката. Мониторът се обвива в дим, а лодката бързо се връща към брега.

— Е, как е? — весело извиква той, поглеждайки към художника. В този миг лодката се разтърсва от удари, черен дим и пламък се извиват над нея. Василий Василиевич изплъзва на палубата и започва да смъква ботуша си.

— Удариха ме, проклетите! — казва той ниско. Черно тъмно петно плъзи по панталона. Ранеха ме, приятелю.

— Ще останем живи, няма да умрем! — възкликва командирът на лодка-

та. — На тях сега ще им стане по-тежко! Притиснахме ги, Василий Василевич, за наше удоволствие. Дай напразо! — изкомандва на кормчията той.

Мониторът гори. Даже през гъстия пушек се вижда как оцелелите моряци панически се хвърлят във водата...

Пуква се зората, весела и безразлична към това, което става на земята. Турците предават редута, оттам се чуват победни викове, но Генерала не гледа натам, погледът му е устремен надясно, където атаката все още продължава — войниците са се вклинили в турските позиции и обхванати от хазарта на шурма, въобще не усещат, че врагът им готви клопка. Карабелов долавя тревожния поглед на Генерала.

— Време е да спрем! Турците могат да отсекаат авангарда ни! — изкрещява Генерала. — Ординарец! Къде е ординареца?

В тинята редом с него лежат три трупа.

— Разрешете аз да отида! — казва Карабелов.

Генерала го поглежда, като че ли гледа през него и казва:

— Върви, войнико!

Карабелов се затичва по полегатия скат. Пробягвайки около двайсетина крачки, сваля куртката си и я хвърля на земята. Неговата бяла риза, като че ли привлича всички слънчеви лъчи към себе си. Генерала се намръщва.

Карабелов, изправен с целия си ръст, тича по края на склона. Дотичвайки до стрелците, той се навежда над всеки и предава заповедта на Генерала и отново изправил се тича по-нататък.

— Ако не го убият, аз лично ще го застрелям! — промърморва Генерала, не отделяйки очи от белещата се на слънцето Карабелова риза.

Странно спокоен, Карабелов все така изправен, побягва назад. Навежда се едва след като се спуска по склона, за да вдигне куртката си. Карабелов със стегната стъпка се приближава до Генерала и козирува:

— Ваше превъзходителство, заповедта е изпълнена!

Генерала протяга ръка към него и сякаш да се увери че е жив, разтърсва му слабото рамо, прегръща го и казва със странно глух глас:

— Дяволите да ви вземат.

Свищов, юни 1877 година

Бият камбаните, хората удрят по всичко, което може да звъни. От площадът на града по тясна уличка се задава процесия — голяма плътна маса от хора в празнични дрехи, с цветя в ръце.

— Чудесно! — възкликва Генерала, стоящ до Карабелов. — Казвате петстотин години робство! А сега само един час свобода и — погледнете лицата им — като че ли нго изобщо не е съществувало!

— Това свидетелствува за нравствената устойчивост на моя народ — отговаря Карабелов, едва сдържайки възмущението си.

Начело на тълпата вървят тържествено трима много стари свещеници с големи кръстове в ръце. Зад тях млади хора носят икони и хоругви. Възрастен гражданин, явно най-уважаваният, държи в ръцете си поднос с хляб и сол.

Краят на шествието не се вижда. От старинните улички излизат все нови и нови тълпи. Майки повдигат децата си. Хората се повдигат на пръсти, за да видят какво става напред.

Генерала на кон, придружен от двама офицери възглавява колоната войници, кални и изтощени след боя. Потъмнелите от барутния дим лица са избраздени от струйки пот.

Генерала придържа коня си. Народната процесия се спира. Към свещениците се приближават момченца с котли светена вода и китки босилек. Свещениците потопяват китките във водата и с широк размах започват да ръсят Генерала и всички, които са около него. След това към стремето на генералския кон се приближава старецът с хляба и солта. Генерала сваля фуражката си, навежда се, приема поднесенния му дар, отчупва зальк хляб и след като го нопатя в солта, с удоволствие го изяжда.

Гръмогласно ура, изтръгнало се от хиляди гърла, разтърсва въздуха.

— Гледай и ура викат като нас! — казва Брянов на Князев. Князев със скъсан ботуш, окървавени парцали висят от разпрания кончов.

— Славяните са си славяни — отвръща Князев. — Православен народ като нас.

Свищовци обсипват войниците с цветя. Някои от българските опълченци се прегръщат със своите земляци, децата са наобиколили руските войници. Всичко е така, както е от паметта на века, когато един народ освобождава друг народ от неистинно нго.

Генерала изпитателно се вглежда в лицата и слуша разговорите на хората. Карабелов забелязва този поглед и се приближава.

— Да ви превеждам ли, ваше превъзходителство? — пита той и изтривайки окоото си, сякаш махва някаква пращинка.

— Не трябва — отговаря Генерала и също трие окоото си, сякаш махва някаква пращинка.

И двамата смутено се усмихват...

ВТОРА ЧАСТ

България. Пътят Свишов—Плевен. Юли
1877 година

Вятърът гони над долината разпокъсани сиви облаци, макар че хълмовете са ярко осветени от слънцето. Санитарният обоз се е проточил, навярно на четвърт левга. Напред изди офицер, вдясно и вляво от него — двама тръбачи. Санитарите с високи шапки с червени кръстове вместо кокарди вървят пеша, носейки на раменете си дълги пръти за закрепване на палатките. След тях се движат каляски със сандъци и покрити санитарни фургони. В първата каляска пътуват Юлия и Варвара — мълчаливо, оглеждайки се встрани. В същата каляска е и д-р Павлов, задрямал от равномерното люлеене. Варвара тихичко напява, като се старае да пригоди мотива към бавния ритъм на конските копита. Чува се далечен тътен. Варвара оглежда небето.

— Чувате ли? — казва тихо тя. — Небето е ясно, а гърми...

— Това не е гръмотевица, момиченце — обаждат се д-р Павлов, поглеждайки косо към Варвара през пенснето си. — Мортирните стрелят, там зад онези хълмове... Какво сте се умислили, Юлия Петровна, все мислите... Дрехите малко.

— Опитвам се да си обясня смисъла на нашата пословица: „Животът не е поле да го прекосиш.“

— А когато полето не е поле, където цъфтят цветенца, а бойно поле, където хората се избиват? — рязко повдига глава д-р Павлов. — Тогава как ще го прекосиш?... Да, започва вашият войнишки живот, Юлия Петровна, болницата в Яш е далеч зад нас, сега ни чака тежък, непоносимо тежък труд, безкраен и безнадежден...

— Прекрасен труд! — стрелва го тя с очи.

— Господи, колко сте сантиментална още! В благородния смисъл на думата — няма спор, но когато става дума за ежедневната лекарска практика... Ех! — и той махва с ръка. — Бинтовете ни са малко... Памука... Ще ни докарат ли навреме?

— Казаха, че сигурно.

— Москва на думи не вярва — бърше пенснето си д-р Павлов. — Да се надяваме...

Тюрин седи на карпата на фургона, кара конете. За да раздвижи отеклите си крака, Савашеевич крета до него, пуши и с изпитателен селски поглед оглежда хълмовете.

— А земята ни е добра. Хубава е земята. Само че не е равна...

— Да... — съгласява се Тюрин. — По-близо е до небето... По-добре се сгрява... Богата земя... Тър-р-р! — сепва се той и опва поводите, защото фургонът, пътуващ пред него, изведнъж рязко спира. Оказва се, че целият обоз е спрял. По пътя, пресичащ техния, пътува също обоз, но съвършено различен.

Той по-скоро прилича на широка кавалкада, само че без клетки с диви животни. Отпред се търкаля двуколка, управлявана от господин с монокъл. Неговата мека филцова шапка е нахлупена почти до веждите му, за да не я отнесе вятърът. На задната страна на двуколката, със златни букви и винетки е изгисано „Брофт“. След двуколката пътуват две каляски. В тях плътно, гръб до гръб, пътуват жени с предизвикателно ярки тоатети. Една мургава красавица държи китара и напява някакъв причудлив мотив, прокарайки пръсти по струните. Когато мотивът стига до припева, още няколко гласа го подхващат. Веднага след каляската идва ресорна каруца, натоварена с винарски бъчви. Успоредно с каруцата върви черновежд, разчорлен циганин с малинова копринена риза. Възрастна циганка с две по-млади от нея циганки седят между бъчвите, провесили крака. След каруцата се търкаля на колела истинска кухненска печка с осем колела. На горните чугунени плочи внимателно са закрепени железни юнци. След печката трака дълъг фургон със завеси вместо стени. Една от завесите е повдигната. Вътре във фургона се виждат поставени една до друга масички и плетени столове, купича съдове, кухненски принадлежности и късове месо, сандъци със зелечуци и кошници с франзели.

— Бонжур мез ами! — приветсвува санитарите бръснатият господин в двуколката. — Филле грюсе от ресторант „Брофт“ — той говори професионално бойко, смесвайки три езика. — Далече ли отива вotr път?

Пътуващият начело офицер не може да задържи усмивката си, страшно нелепо изглежда всичко това.

— Към позициите, — отговаря той. — А вие отдалече ли идвате?

— Нихт ер! Ние сме айн рихтигер маркитант-ресторант... Където има война, ла герр, ейн крйге, там е Брофт. Войната и Брофт ист дгата край на ейн шток, на едната как беше... пръчка. Ну, ну дирижсп към вашия гронд дюк, Николай Николаевич, ир командер ан шеф! Ние хабен гехерт, че той ем боку веселня живот...

Руските медии не могат да съдържат смеха си, предизвикан от фонтанна разноезични думи и до насита се смеят, независимо от умората.

— Луизе! — обръща се той към черната певица. — Сил ву пле!

Певицата отмята глава и с голямо желание запява:

— Малбурк сан во тан герре!

Мирандо-Мирандо-Мирандере!

Малбру...

— Ан рюсс, русиш, по руски! — подвика Брофт.

Оружьем на солнце сверкая,
под звуки лихих трубачей!

С готовност запява мургавата певица и хорът от останалите, седящи в казяската дами, подхваща:

На улице пылъ поднимая,
проходил полк гусар-усачей...

И колкото по странно да изглежда, настроението на всички санитарии от обоза се повишава, умората изчезва, сякаш въобще не е съществувала. Юлия и Варя се смеят от сърце.

— Силианс! Енде! Край! — възкликва Брофт. — Сърдечно ви каним в нашия ресторант! Велькомен! Сил ву пле! — той дръпва юздите. — Ан аван! Форферст! Бон шанс мез ами! Как го казват! Щастливо! Ауф видерзеен! Моля!

И ресторантът на колела с пеене, шум и звънтене на съдоге весело отминава по пътя, оставяйки след себе си къмба от прах.

И обозът потегля в своята посока. Пътят остро завива зад хълма.

Пред нас е българско село. Тъмни къщи по склона. Хора не се виждат никъде: селото като че ли е изоставено, само кокошки се лутат по прапните пшеници. Хор на щурци се носи от съседните ниви.

Обозът навлиза в селото. Водещият офицер и съпровождащите го тръбачи с интерес оглеждат всичко. Вратите на къщите са широко отворени. По земята ту гук, ту там се търкалят разпирани възглавници — вятърът носи перушината, звън-ти в медните съдове.

Селото е разграбено. Тревожно чувство обхваща всички. Изведнъж се разнася страшен сърцераздиращ вик. Крещи Варвара... Язещият отпред офицер вдига глава и скрива в шепите си изкривено от ужас лице.

По високите дървета край селския път висят обесени селяни. Те висят ка-

то гроздове, по няколко човека на един клон. Всички: сестри и санитарни гледат това чудовищно зрелище с разширени от ужас очи. Д-р Павлов се тресе от нервно напрежение, челото му се покрива със студена пот, до болка стиска пръсти, като повтаря непрекъснато:

— Това е ужасно... Това е невероятно.

Някои се кръстят.

Юлия Петровна е смъртно бледа. Тя стои, навела глава, прехапала до кръв побелелите си устни. Савашеевич е занемал, не помръдва. Тюрин плаче, скрил лице в свитата си ръка, и раменете му се тресат...

Много от къщите са изгорени. Сивкав дим се издига над пепелищата и закрива близкия манастир.

Водещият офицер повежда коня си. Обозът тръгва напред през селото, ако това вече може да се нарече село. Даже конете тревожно присвиват уши и потреперват. Само щурците в близките ниви звънко пеят и тяхната песен звучи като хими на живота в това убежище на безсмислена чудовищна смърт.

Изведнъж в глъчката на щурците се влига тих глух глас:

— Упокой, боже рабы твоя и учини их в рае, идеже лица святых, господи, сияют яко светлина...

Военният свещеник, отслужва панихида за нещастниците, измъкнали от примките и проснати на тревата. Той кади и тамяненят дим се слива с дима от пепелищата.

— Господи Исусе Христе, сине божий, молитв ради пречистия твоя матер и всех помилуй нас. Амин.

— Амин! — повтаря Юлия и се загръща зиморничаво с шала на Карабелов.

— Амин! — повтарят д-р Павлов, Савашеевич, Тюрин.

Голи дечица изпълзват от руините и страховито се приближават до тях. Юлия Петровна и останалите започват да им раздават хляб. Гладните деца впишат като дигри зъбчетата зъби в парчетата хляб и побягват страховито, присядат на обгорените прагове и започват лакомо да ядат.

По прашния път срещу обоза стремително препуска конник.

— По-бързо! По-бързо! — носи се отдалече тревожният му глас.

Далеч зад хоризонта, където хълмовете се сливат с небето, просветват в здрача оръдейни залпове. Слъщето отдавна е залязло, но отблясъците озаряват с орачква светлина цялото нисбе. Полето пред нас е било бойно поле.

Милосърдните сестри от отряда се спускат по склона. Свечерява се.

— Ой, погледнете! — извиква Варвара с беззвучен от страх глас.

В мрака, по гребена на склона, се показва дълга редица огънчета, сякаш плуват. Като ято летящи светулки огънчетата плавно се поклашат и се спускат надолу. Ето вече се виждат и някакви фигури в бяло. Зрелището е странно и омагьосващо. Юлия и Варвара го наблюдават със страх. Огънчетата се спускат все по-ниско и по-ниско. Сега вече се вижда, че това са жени, облечени в бели, от домашно платно ризи, с фенери в ръце. Те носят стомни с вода, навеждат се над ранените и им дават да пият.

Когато забелязват Юлия и Варвара, приближават се и се спират в полукръг.

Жените се спогледват, една от тях прави крачка напред и сочейки себе си, казва тихо и бавно:

— Българки, ние сме българки. Носим вода на ранените...

И тя поднася фенера към стомната си.

— Вода? — пита Юлия.

Българката клати глава.

— Да.

Един от ранените отваря очи и като гледа ту едната, ту другата, развълнувано заговаря:

— Майчици, сестрици!...

Той говори, повтаряйки едно и също, и непрекъснато стиска в ръка дръжката на окървавено знаме.

Наблизо се чува хриптене, след това мъчителна въздишка и висок стон. Някаква фигура се отделя от земята, изправя се в цял ръст и като залитва, тръгва право към тях.

Юлия отначало се стъпнiswa от изненада и страх, след това с усилие на волята се спира и прави крачка към този, който идва срещу нея.

— Боже мой!

Пред нея стон войник с окървавено лице. Той е без фуражка. Косите му са се слепили. С дясната си ръка той е закрил очите си, а с лявата като слепец опипва въздуха.

— Ранен ли си? — рязко извиква тя и се спуска към ранения. — Очите здрави ли са? ... Бинт! ... Памук! ...

Савашеевич сърчно подава необходимото. Юлия бързо изтрива очите на ранения. Освободени от спеклата се кръв, очите светват, отразявайки светлината на фенера.

— А ти, гълъбче, си щастливец! — казва с усмивка тя. — Под щастлива звезда си се родил... Боли, миличък? Потърпи!... Куршумът е заседнал под кожата...

Раненият не стене, а тихичко вие. Юлия бързо превързва главата му. Бяла, битована, тя като че ли свети в съгъстлата се тъмнина.

Всички милосърдни сестри и санитарни от отряда, а също и монахините са започнали работа. Разгърнали се във верига, сесгрите се движат по бойното поле. Търсят ранени. Тежко ранените поставят на носилки и санитарите ги отнасят нагоре по залесения склон. Върши се трудна и прозяваща санитарна работа в бойна обстановка. Юлия и Савашеевич са засидели над един тежко ранен войник, който едва диша.

— ... Това е ужасно, Савашеевич. Не мога да гледам...

— Колко по-лоши неща има, ваше благородие... Към смъртта, както и към същето, не може да се гледа спокойно.

Юлия старателно дезинфектира раната, превързва го.

— Прекалено много мъдрости помниш, Савашеевич!

— Коего трябва, помня го ясно, ваше благородие... Тфу, ти, пресвета Богородице, Юлия Петровна... Баща си и майка си помня... Жена си помня... Сина си помня... Кравата помня... „Оте наш“ помня... Какво още трябва да помня? — говори той, като подава санитарни материали.

Юлия слага ухото си на гърдите на ранения и с радостно вълнение казва:

— Бие... Бие... Чуваш ли, Савашеевич? Носилката! Отведи го в обоза — заговядва тя.

Савашеевич объркано се суети.

— А вие, ваше благородие? Как ще останете сама?

— Върви, Савашеевич, нищо няма да ми се случи.

Савашеевич осъдително клати глава, но не противоречи, а прегръща през рамо ранения и го повежда назад през потока в гората. Юлия се движи нагоре по склона, навсякъде се над падналите на земята войници, притиска ухото към техните мундири. Прекръства мъртвите, превързва ранените. От вълнение, от изнурителния труд като че ли изведнъж погрозява, чертите на лицето ѝ се изострят. Убитите са много. Едни лежат паднали по гръб, вперили невидящ поглед към беззвездното небе, други по очи — заболи лица в земята, като че ли търсещи спасение в нея, трети — стърчени на топка, сякаш се готвят за скок... Не достигат сили да се гледа всичко. Юлия скришом изтрива очите си, срамувайки се от своята женска слабост.

Тя върви сама и объркана. Вижда носилка, повлича я след себе си, спира до един ранен, мъчи се да го повдигне с уморените си ръце, намества го върху носилката.

— Дръж се миличък! — И повлича ранения след себе си към светлинките в гората.

Няколко милосърдни сестри осветяват с карбидни лампи белия чаршаф, служещ за операционна маса на д-р Павлов. Д-р Павлов, коленичил на прашна-

та земя, наведен над ранения, работи със скалпела. Наоколо — дълга редица от ранени, стеници в носилките. Чакат реда си.

Юлия Петровна изплува из мрака, влачейки носилката, спира се до д-р Павлов.

Д-р Павлов се изправя, изтрива пенснето си:

— Следващият!

Вижда Юлия, гледат се мълчаливо, белите им престилки са опръскани с кръв.

— Боже мой... — прошепва тя. — Боже мой... Не си представях, че ще бъде така... не си представях.

Петербург. Китайският дворец на Катерина II. Май 1877 година

В парка, който опира до стените на двореца, се върши нещо на пръв поглед неразбираемо. Между цъфтящите храсти жасмин е разположена палатката на полевия лазарет. Редом с нея на земята са разположени носилки. На тях лежат неподвижни фигури, всички с плоски бинтовани лица. Над операционната маса под дебелия балдахин на брезента се тъпчат няколко фелдшерки с хирургически инструменти в ръце.

Командува ги д-р Павлов. Фелдшерката, която се занимава с анестезията, старателно притиска хлороформовата маска върху плоското бинтовано място, където би трябвало да бъде лицето на „ранения“. Друга „сестричка“ държи ръката на гимнастърката и гледайки циферблата на часовника, който виси на врата ѝ на тънка верижка, внимателно измерва пулса. Третата е готова със спринцовката в ръка... Останалите медицински сестри намотават бинтове и правят тампони от памук. Петнадесетина войника от „старата служба“ помагат за провеждането на занятието. Ето довлечат и разхвърлят в беспорядък няколко големи колкото човешки бой платнени кукли, облечени в гимнастюрки, папалози и бутуши. На безликите, кръгли глави косо са поставени фуражки. Юлия Петровна, сестра Анатолия и останалите се втурват към тях и започват да ги прислушват, превръзват ги...

Сестрите поставят много внимателно куклите на носилките и като се прехватат от бързане, се спускат към палатката на лазарета, където „операционният екип“ започва да ги подготвя за незабавна операция.

Интересно е да се наблюдава тази разпадена полурепетиция, полуигра и великия княз Николай Николаевич, Мария Фьодоровна и Александра Петровна (облечени като медсестри) заедно с трима инспектори с военни медицински чиновници стоят настрана и наблюдават сцената с искрено любопитство. Зад тях по балконите и верандите на двореца са сложени маси, покрити с бели покривки, на които са разположени белъи и материали за шиене — ножици, конци, игли. Милосърдните сестри в бели престилки и червени кръстове, красиви и изумително чисти, усърдно шият материали за фронта.

Юлия Петровна е завършила успешно репетицията и всички мило я поздравяват. Юлия се смее, цялата зачервена от приятното благородно усилие, сякаш се е върнала петнадесет години назад, сред девойките, които я заобикалят.

Главната квартира на главнокомандуващия. Август 1877 година

Главната квартира на великия княз Николай Николаевич е разположена на високия бряг на реката. Това е просторна бяла къща на два етажa с керемиден покрив. Пред оградата, която обгражда къщата, отляво и отдясно са наредени бели палатки, оръдия, ракли с военно снаряжение и коневръзи за две казашки полусотни. Наблизо се издига шатрата с познатия ни надпис „Ресторант Брофт“.

Във военния лазарет цари обичайното суетене — казаци поят конете си, артилерийската прислуга се занимава с оръдията, келнерите на „Брофт“ и самият той

сноваз насам-натам с подноси с бутилки и храна. Зад оградата край къщата военният оркестър непрекъснато свири военни маршове. Сред офицерите са и петнадесетина цивилни кореспонденти от руски и чуждестранни вестници и престолонаследници от европейските дворове. Изведнъж всички кореспонденти като по даден знак бързо се измъкват от тълпата и тичешком се отправят към дома на Великия княз.

А по пътя, над Главната квартира, насочвайки се към санитарните палатки, се движат фургоните от отряда на баронесата, пълни с ранени. Около петдесетина превързани войници, които още могат да ходят, се движат зад обоза. По-слабите се държат за задните дъски на фургона. Някои се поддържат един друг.

Как прилича и в същото време колко е различно всичко от онези игра-репетиции в дворцовия парк край Петербург!...

Юлия Петровна крачи уморено. Пожълталото ѝ лице и тъмните сенки около очите свидетелствуват за безсънни нощи и непосилна работа.

Приближаващият Брофт познава баронесата.

— О, мадам, гиедиге фрау! — възкликва зарадвано той. — Ви гейст, коман са ва? Впрочем и сам виждам! Же вуя аллес! Зее ту! — продължава той, окончателно объркал езиците, физиономията му с маймунска готовност изразява огромно съчувствие. — Та вие сте смъртнобледа!...

Юлия не може да си съдържи усмивката. Брофт е едновременно и трогателен, и смешен.

— Юлия Петровна, мила моя! — раздава се гласът на Василий Василиевич. От входа на къщата на Великия княз той бърза към нея, като накуцва и се подпира на бастун. — Ето, че се срещнахме, доведе ви господ!... Е, как сте, скъпа моя?... О!... Можете да не отговаряте, виждам... всичко сам виждам!... Е, слезте на земята. Дайте поне да ви прегърна! — Той се приближава до каласката и протяга ръце. — Нима това е Варвара? Да, тя е! Господи, на какво е заприличала!

— Варя е просто чудо! — отговаря Юлия, като внимателно сваля от рамото си главата на Варвара. — Златна душа със златни ръце! Как съм ви благодарна за нея... Спи, спи! — прошепва тя на Варвара и скача от каласката направо в ръцете на художника. Василий Василиевич я целува три пъти.

— Докторе — обръща се Юлия Петровна към д-р Павлов, — няма да се бавим дълго.

Към тях с отмерена стъпка се приближава контето-адютант на Великия княз.

— Господин художник, тяхно императорско височество желае да говори с вас — долага по военному той.

— Елате с мен — казва Василий Василиевич.

Николай Николаевич стои сред млади щабни офицери.

— Отдавам почит на вашата интуиция, баронесо! — възкликва Великия княз, когато баронесата и художникът приближават към него. — В наше време е трудно да намерите по-подходящ ден, за да дойдете в главната квартира. Искрено се радвам да ви видя!

— Аз съм поласкана, ваше императорско височество — отговаря тя с обичайния тон на придворна дама.

— Войната ви отива — продължава князът. — Кактс и на всички истински патриоти.

— Благодаря ви, ваше императорско височество — все така отговаря тя. Василий Василиевич е изумен от това, че Великия княз не забелязва нито не иска да забележи промените, които са станали с Юлия Петровна.

Николай Николаевич взема поддръка Юлия и художникът тръгва редом. — Имам една идея, Василий Василиевич — казва Великия княз. — След няколко дни ще ме посети царят, а през септември е именният ден на негово императорско величество. Аз ви моля да нарисувате голяма картина. Императорът начело на своите войски. Около него и след него войници, полетели в атака!... В далечината — Плевен, целият обвит в дим от взривовете. — Великия княз се въодушевява. — От времето на Наполеон досега Европа не е виждала подобно нещо. Прекрасен подарък за негово величество! Не мислите ли?

Василий Василиевич мълчи, след това в отговор на възискателния поглед на Великия княз бавно произнася:

— Мисля, ваше императорско височество...

— И веднага започвате работа, за да успеете. Не ходете на позициите, вие не бива да рискувате живота си. Всичко можете да видите през бинокъла. При това въображението на велик художник...

— На мен не ми е нужно въображение — отговаря с поклон художникът и се отдалечава.

— Е, прелестна милосърдна сестро, как ви се вижда войната? — обръща се Великия княз към баронесата, когато остават само двамата.

— Нима може да се разкаже всичко това? — сериозно отговаря тя. — Ваше императорско височество, това е такава кървава война! Санитарите капват от умора, лекарите не успяват да оперират... Хиляди страдащи с дни очакват своя ред, за да получат медицинска помощ... И много... твърде много така и загиват, без да я дочакат...

— Това е война, госпожо баронесо... — сухо я прекъсва Великия княз. — Да се спечели войната и да се жалят войниците, това са две несъвместими неща! — Великия княз се оглежда и остава огорчен, че само тя чува неговия афоризъм. — А и победителите не ги съдят!

— Хората ги съдят, ваше императорско височество — казва тихо Юлия.

По пътя, който води към Главната квартира, откъм Плевен, с всички сили препущат двамаконници. След тях е генералската съета. Конете са запотени и пръскат пясък от муцуните си. На конете — почернели от шестдесетствения път, са Генерала и Карабелов. Мундирите им са побелели от прахта.

С приближаването към Главната квартира долитат звуците на военната музика. Те се спогледват. Голямо е несъответствието между тяхното настроение и бодрия марш. Край клаценеца, който е пред къщата, те слизат от конете. Генерала и Карабелов бързо влизат през вратата на Главната квартира и заобикаляйки къщата, се отзовават в лагера.

Главнокомандуващият е в градината край Главната квартира, обкръжен от щабните офицери и кореспондентите на руските и "уждестранните" вестници. Генерала се приближава до Великия княз и рапортува за пристигането си.

— Твърде навреме — любезно го приветства главнокомандуващият. — Моля, господа!... — и той с широк жест кани всички да го последват.

Във военния кабинет главнокомандуващият отива към военната карта. Всички поканени стоят на почтително разстояние. Кореспондентите са въоръжени с бележници и моливи.

Великият княз взема показалката.

— Диспозицията, господа, е следната — започва той със сериозен и внушителен тон. — Нашите войски настъпват в три посоки: Към Ловеч и по-нататък към София... Към Плевен и Шипка... Именно оттук през Шипка ще започне и нашият победен марш към Константинопол... Осман паша, придвижвайки стремително своите войски покрай Дунава, в края на юни зае Плевен. Положението рязко се промени, и то не в наша полза... Ето тук, от юг на север, към Балкана и Шипка се приближава с ускорен марш Сюлейман паша с части, взети от Босна и Херсеговина...

Журналистите многозначително се спогледват...

— Вражеските войски започнаха операции, с които целят да ни отхвърлят зад Дунава и по този начин да сведат нашите успехи, постигнати в началото на кампанията, до нула. Аз заповядах незабавно да се атакува Плевен... Докладвайте, Генерале!

Генерала се приближава до главнокомандуващия.

— Ваше императорско височество! — започва своя доклад Генерала. — Всички атакуващи удари срещу Плевен не носят нищо друго освен загуби. Струва ми се, че е крайно време да променим плановете си и да преминем към обсада на Плевен и да планираме зимна кампания през Балкана... Ако бързае, няма да победим...

Последната фраза на Генерала е особено неприятна за Великия княз; даже лицето му се изкривява от неудоволствие.

Към Николай Николаевич се отправя дежурният телеграфист с дълга лента в ръце. Главнокомандуващият отвръща поглед от Генерала и се взира в бързащия адютант и телеграфист.

— Откъде е? — нетърпеливо извиква той, въпреки че го още не са се приближили на необходимото разстояние.

— От Шипка, ваше императорско височество! — бойно рапортува адъютантът.

— Чети! — заповядва главнокомандущият на телеграфиста.

Телеграфистът повдига лентата.

— Ние сме обкръжени, точка. Срещу нас има двадесет хиляди турци, точка. Останахме само три хиляди, точка. Три денонощия непрекъснато се водят кървави боеве, снарядите и пагроните свършват, точка...

Великия княз слуша съобщението пребледнял и до такава степен обркан, че не се сеща да прекрати публичното четене. Всички наоколо стоят като ударени от гръм. Само военният оркестър в далечината свири марш.

Телеграфистът продължава да чете:

— ... Войниците и българските опълченци отблъскват врага с камъни и телата на убитите си другари, точка. Шипка ще падне, ако не дойде подкрепа незабавно, точка. Ще се държи до последния войник, включвайки и себе си, точка. Генерал Столетов.

На лицето на Карабелов е изписано огромно страдание.

Николай Николаевич оглежда стоящите около него офицери, кореспонденти, Карабелов, поглежда в упор Генерала и произнася:

— Съображенията си за обсадата на Плевен аз ще доложя на негово императорско височество. А вие, Генерале, следва незабавно да поемете командването на войските, разположени в Търново, и да ги поведете към Шипка. Удържим ли върха — пред нас е пътят към Константинопол, към славната победа, не го ли задържим — чака ни безславен път към Петербург.

Той прехвърля тежкия си поглед върху Карабелов.

— Между впрочем именно там ще се решава свободата на България!

Карабелов издържа погледа на Великия княз.

После излила от шапалатката на главнокомандущия, оглежда се, ординарецът бежешком му довежда коня.

— О, господин Карабелов — извиква Василий Василиевич.

Той стои с Юлия около палатката на Брофт:

— Каква среща! Юлия Петровна...

Юлия Петровна стои неподвижна, закривайки с длани очите си, сякаш се защищава от нетърпимо силна светлина.

Карабелов не поема юздата, която му протяга ординарецът, а гледа към Юлия Петровна. Насреща му, куцукайки, тръгва Василий Василиевич, и го прегръща. Така прегърнати двамата тръгват към нея.

— Най-после — казва задъхвайки се Карабелов, — най-после Юлия Петровна... На моя земя...

— Слава богу, всички сме живи! — весело вика Василий Василиевич. — Колко пъти си спомнях онази вечер в Петербург. Наистина векове ни делят от тази вечер.

— Аз също помня тази вечер с всички подробности. Къде е вашият отряд, Юлия Петровна? — пита Карабелов загрижено, забелязал рязката промяна в облика на Юлия Петровна. Тримата стоят един до друг като прегърнати.

— Местим се в Бяла, четиридесет и осми госпитал. А ене — накъде?

— Съвсем на друга страна — и Карабелов маха с ръка, показвайки на север. — Към Шипка.

— Господи! — промъква Юлия.

— Там един господ знае какво става! — възкликва Василий Василиевич

— Именно затова — тихо казва Карабелов.

— Е, приятелю мой, чака ви голямо изпитание — обезпокоено го потупва по рамото художникът.

Карабелов не отговаря. Той не откъсва очи от Юлия, явно иска да ѝ каже нещо, но не може.

— Карабелов! — чува той зад себе си гласът на Генерала.

— Довиждане. Каквото и да стане, довиждане... — И Карабелов рязко се обръща и тръгва бързо към Генерала, който е вече на коня си.

Карабелов ловко скача на седлото. Юлия Петровна едва забележимо го прекръства. Василий Василиевич забелязва това. Карабелов преди да пришпорни коня, махва с ръка, сякаш се прощава с тях.

От върха се вижда цяла България. Опълченец пълзи по каменист нажежен склон, като си проправя път между труповите, а след себе си влачи около десетина вързани с ремък манерки. Устните му са напукени, по тях има засъхнала кръв, лицето му е също сухо — вече няма пот. Манерките след него тракат, удиряйки се о камъните, и подскачат, а напред се сивеят телата на войници, разположени като че ли от някого в определен ред — всички с глави към извора, на където са пълзели, когато са били живи. Натам пълзи и опълченецът. А изворот е съвсем близо — остават не повече от десетина крачки. Тънка шуртяща нишка блести на слънцето. Нажеженото небе облъхва всичко — и живо, и мъртво — с нетърпима изнуравяща горещина.

Руските войници и българските опълченци лежат в окопите. Над главите им свистят куршуми, посипват ги с парчета земя, откъсната от брустверите. Никой не им обръща внимание, никой дори не чува изстрелите — в ушите на всички шуми от горещината и жаждата. Бойците облизват напуканите си устни, но напразно — езиките са пресъхнали. Някой с шик или ръце изкопава камъни, които нарежда около себе си, вслушча се, прогегнал врат или обърнал глава назад. Напред е все същото — стрелба. Назад нищо ново — помощ откъм Габрово не иде.

Опълченецът допълзва до последния труп, който лежи на пътя към извора, сваля неговата фуражка, поставя я на щика си и започва бавно да я издига. Фуражката веднага е изрешетена от куршуми. Да се пълзи по-нататък е смърт. Изворот ромоли, до него остават някакви си пет-шест крачки...

Опълченецът хваща за пояса мъртвото войнишко тяло и го поставя върху себе си. Отстрани е страшно да се гледа как в пълзящия по склона воиник се забиват десетки куршуми, а той продължава нагоре към извора.

Главата на мъртвеца се мята като жива, обръща се към опълченеца. Той неволно се вглежда в лицето:

— Фьодор, ти ли си?... Прощавай, братле... Умирам от жажда... Ех, Фьодор, потърпи още малко. Подкрепление все няма и няма... сугринта трябваше да пристигне... а слънцето вече е къде е... Още малко, братле, още малко...

Така, разговаряйки с мъртвеца, опълченецът допълзва до извора, потапя във водата първата манерка. По камъка, от който се стича водата, веднага започват да рикошират куршуми. Той вижда как сплесканите парченца олово, отскачайки от камъка, падат във влажната трева.

Карабелов догонва Подолския полк, който с бърз марш се движи към Шипка. Горещината е непоносима. Под дърветата лежат паднали от слънчев удар войници и разтриват с длани зачервените си лица. Из околните села в непрекъсната върволица тичат деца, жени, старци, старици — всички със стомни, поливат с вода главите на войниците. Дават им да пият и също така тичешком се връщат обратно. Войниците с мъка се изправят на крака и залитайки, тръгват след полка, който дига прах далече напред.

Когато Карабелов се изравнява с челото на маршируващата колона, вижда от двете страни на пътя български бежанци: дечица, поставени на гърбове, те на кранти, по пет-шест на всяка. Децата са здраво забързани с въженца и непрекъснато плачат. След конете влачат крака десетина жени и един мъж, вече на години — боси, мрачни. Отчаянието ги е направило безчувствени към всичко, те не обръщат внимание дори на плача на децата. Далече назад, изнемогвайки от горещината и умората, хващайки се от време на време за крайпътните храсти, едва се влачат по-големи деца.

— Откъде сте? — пита Карабелов.

— От Казанлък — отговаря мъжът.

— През Шипка ли минахте?

— Заобиколихме я.

— Какво става там? — пита Карабелов.

— Нищо, жива душа няма.

— Как така няма?

— Я! Ти българче ли си бе?

— Българин съм.

— Никого няма там, момче. Стотина души се мяркат. Само едни фесове, много фесове, ще ни изколят. Цяла България ще изколят.

Карабелов се намръщва, прищипва коня и полетява напред, без да каже дума повече.

Насреща по пътя, който се извира и спуска от върха, препуска с всички сили конник. Той изчезва в педината и след малко отново се показва, изскачайки иззад хълма. Това е казак, вече може ясно да се различи, от муцуната на кони излиза пана. Той се приближава към маршируващата колона.

— Къде е корпусният?

— Какво има? — пита дяснофланговият от първата редица.

— По-скоро, братлета, няма да издържим! — вика казакът. — По-скоро! Войниците с мъка ускоряват крачка.

— По-скоро! Няма патрони, няма вода... Няма да издържим!... — пресипнало вика казакът.

— Ще издържим! — извиква Генерала. — Руският войник какво ли не е издържал! Истина ли казвам, юнаци? — Обръща се той към изморените от трудния поход войници. Силите им стигат само колкото да обърнат глави към своя командир.

— Напред! — вика Генерала. — Напред и от врага следа да не остан! Чакат ни! Нима ще закъснеем? А, юнаци?...

Войниците мълчат и дишайки тежко, се изкачват във верига по стръмната пътека.

Генерала оглежда съсредоточено мрачното шествие. За миг той забързва, хвърля поводите на Карабелов и се затичва нагоре, край войнишката верига.

— Бегом! Бегом, орли! — вика с пълно гърло Генерала, като се напруга до пресипване. — Като птици да полетим към върха! Бегом марш! Бегом!

Под въздействието на героичния порив усмивка озарява измъчените лица и войниците, които до този момент едва влачеха краката си, започват да тичат. Бягат нагоре, гледат към високия връх, където ги очакват.

— Ура! Деца мои! Ура и нека бог ви пази! — все още тичайки, вика Генерала.

Карабелов скача на седлото и в галоп препуска покрай склона. Завива наляво и се понася през полето, като яростно удря измъченото животно, и се носи към каменните покриви на селата, които се чернеят в далечината, зад стената от неприбраната царевица.

Карабелов спира рязко коня сред площада, изважда пистолета си, стреля и започва да крещи с пълно гърло:

— Българи! Шилка ще падне! Трябват коне! Конете и вода! Българи, да спасим отечеството си!...

И се понася към съседното село. И там влетявайки на площада, той стреля във въздуха и крещи с всички сили:

— Българи-и-и-и!...

И отново препуска. И отново призивният глас на Карабелов звучи над селата, над камбанариите, над цялата равнина. Звънят камбаните, небето почернява от птици. Някъде в далечината тишината се разкъсва от кратък, но отсечен изстрел и отново се раздава силният вик:

— Българи-и-и-и!...

Войниците бързат, колкото могат. Те кратчат, напрегнато посивели от прах, обезсилени гледат към върха, който като че ли се отдалечава от тях. Зловещата горещина, маранята, която се стеле по полето, създава зрительна измама и всеки се вижда в изкривен вид. Отгоре, като далечен тътен, се носи оръдейна казонада, която тук край пътя замира, сгушава се в тревата.

— Гледайте! — извиква някой. — Гледайте!...

Отляво и отдясно обвити в къмба прах, като привидения, летят на коне момчета. Те като че ли плуват във въздуха, конете им сякаш не докосват земята с копита — табун от коне лети над царевичните ниви, над лозята; зад всеки конник препускат на повод по още два коня без ездачи. Виденето малко по малко се приближава, вече се чува тропотът на копита...

Полкът спира. Малчуганите скачат от конете и мълчаво подават поводите на войниците.

— На конете! — раздава се рязко отсечена команда.

И конницата се устремява по склона. Като гигантска змия се извива по криволичещата и губещата се в далечината пътека... Оръдейният грохот става все по-отчетлив. Може да се чуе дори свистенето на куршумите.

На скалистия склон на Шипка стоят двама — старият въстаник и момчето-барабанчик. Въстаникът е облечен в избелял мундир, с пистолет на хълбока и патрондаши, поставени накръст през гърдите, момчето е с барабана, който виси на лента през рамото му. Заблудени куршуми непрекъснато се удрят в камъните и се разпилват наоколо, момчето се навежда и грижливо събира оловните парчета. Двамата — старият и младият — като се крият зад камъните, допълзват до сипея и внимателно поглеждат надолу, където се тълпят войници. Мъчат взет в плен руски офицер. Телата на двама други, поручик и подпоручик, лежат на тревата. Враговете с гръмки викове вдигат пленника на щиквете си.

И старият, и младият са потресени. Старият се приближава до един огромен камък, който е надвиснал над урвата, и започва да го блъска. Камъкът не помръдва. Момчето се хвърля да помага. Краката им, търсейки опора, се плъзгат по изсъхналата скала. Вече са в отчаяние, когато изведнъж скалата се помръдва и започва бавно да се търкаля. След миг с грохот се понася надолу, като чути всичко по пътя си и набира скорост. Смъртоносното оръжие изненадва враговете: едни са премазани, а други в суеверен страх бягат. Но много скоро към върха запълзва мравуняк от аскери... Въстаникът сменя шапката си и с широк размах се прекръства. Момчето сваля барабана, започва да бие по него и запява гордо и силно:

Не щеме ний богатства,
не щем ний пари,
а искаме свобода,
човешки правдини...

За враговете това като че ли е глас от небето. Тогава сред тях се хвърля Князев. Той хваща пушката си за цевта и започва да я върти във въздуха с такава решителност и бързина, че към него никой не се доближава, вражеските войници като жаби по корем се разпълзват кой, накъдето види. А който попадне под Князевския приклад, отлетява настрани и като стсечен се смъква на тревата, търкаля се надолу по склона.

— Давай, Князев! — реве до бога Комлев. — Да видят Рязан! Бий весело!... — и той скача долу.

И този весел яростен вик придава сили на войниците, те се хвърлят върху въоръжения враг, като не му позволяват не само да стреля, но и да се прицели. Нещо наистина приказно има в победоносната ярост на тези войници тази сутрин на тази островърха планина.

Български опълченец хваща по комлевски своето шаспо и като размахва приклада, се хвърля там, където са се събрали най-много турски войници.

Комлев забелязва смелчагата, притичва се на помощ и заедно започват да удрят турците така, че наоколо се разнасят стонове.

— Ето как се воюва за свободата! — крещи Комлев и очите му блесят.

— Свобода!... Свобода!... — вика в отговор българският опълченец.

Някъде отдолу се разнася пушечен изстрел. Турците са се прицелили добре, а това не е трудно, защото Комлев и опълченецът се издигат с една глота над тях. Като подкосени, рухват на земята.

Главата на мъртъв опълченец се мята като жива — това е същият онзи опълченец с манерките. Светлокосият Брянов, който го влачи за пояса редом със себе си, се вглежда в лицето му:

— Стояне, ти ли си?... Прости, братле... Куршумите не са страшни... Вода няма, Стояне, умираме...

Манерките тракат след него, свързани на връв, подскачат от камък на камък. Куршумите се забиват в мъртвото, още неизстинало тяло.

Момчето-барабанчик продължава да бие барабана, стъпило на самия връх, продължава да пее с разкъсан от викове глас.

Брянов влачи опълченецът, като се прикрива с него и разговаря като с

жив, а изборчето ромоли, проблясва сребърната му нишка, до него остават още две-три крачки. Сплескани парчета олово отскачат в тревата.

— Е, хайде, братле, още малко... Ето, още малко... Потърпи, Стояне...

Момчето-барабанчик пада, пронизано от куршум.

Страшно „ура!“ разцепва планината, заглушава оръдейните залпове. И всички, които още се бият, а това са шепа хора, по чудо оцелели, като едни се обръщат.

Конницата от Подолския полк начело с Генерала като лавина се спуска към вражеските позиции.

Неистово ура цепи въздуха, ехото го подема и разнася от рид на рид, от урва на урва, от връх на връх, до небето...

Генерала и Карабелов достигат предните позиции, където в околите почти прегърнати спят вечния си сън руските войници и българските опълченци.

Само Самарското знаме победно се вее, пробито от куршумите. Карабелов и Генерала падат на колене, дълго се вглеждат в лицето на момчето-барабанчик. Старият въстаник държи с едната си ръка знамето, другата виси безжизнена.

Боят се разгаря с нова сила. Руските войници се хвърлят в атака. Карабелов се хвърля в боя заедно с тях. Конят му се впуска в галоп към вражеските позиции. Куршумите пищят край него. Враговете отстъпват с бяг, сякаш ги преследва не човек, а привидение. Изведнъж го изгубваме от погледа си.

Село Бяла. Ноември 1877 година

През един ноемврийски ден залягата от дъжд земя се покрива с корички лед и с купчини замръзнала кал. Листата на дърветата са още сочни и сковани от студа, звънят като цигански манисти. Ниско надвисналото небе прилича на мръсен, развяващ се от вятъра парцал.

Раздърпани облаци се стелят над покритата с лед земя.

Болницата се е разположила на края на селото. Тъй като не достигат места, наблизо са направени колиби като калмитски шатри. Потокът от запрехнати с волове коли не спира — пристигат все нови и нови ранени.

Доктор Павлов в бял халат размахва ръце:

— Не виждате ли, че няма места? Слепи ли сте?

— А къде да вървим? — тревожно питат от колите.

— Има и ослепели...

— В Обретеник! — вика докторът.

— Ще издържим, докато стигнем дотам! — отговарят от колите.

— Не съм бог — казва лекарят, разперил ръце и като шляпа из калта, тръгва към къщата. От прага се обръща. — Най-тежко ранените ще взема. Разтоварвайте!

Юлия присяда на леглото на един сипаничав войник, взема протегнатото от Варвара канче със супа, разбърква с лъжицата. Войникът като чува тракането, започва да стене:

— Ой, сестрице, не мога! Душата ми не иска! По-добре да си умра! Сестричко, тежко ми е!

— Как се казваш, миличък?

— Князев.

— Ето, ще хапнеш нещо, Князев, и ще ти стане по-леко. Поне една лъжичка лътти, поне една.

— Водчица ми се иска, една чашчица, да се сгрее...

— Като оздравееш, обещавам ти на сбогуване цяла бутилка. А сега отвори уста.

Князев покорно отваря уста.

— А много ли загинаха там, на Шипка?

— Не много, сестричке, а всички! Като че ли само аз и този българин оста-

нахме. — Князев кимва с глава, болката с нова сила го обзема. Князев отмиа глава на възглавницата.

— Отвори уста! — строго заповядва Юлия.

След това поглежда натам, където кимва Князев.

На леглото лежи старият въстаник На врата му тъмнее дълбок пръстен от белег — следа от въже или верига. Юлия отмиа одеялото — избелялата въстаническа униформа се е превърнала в парцали. Тя си спомня и се радва — това е старият въстаник от Плосец.

— Здравей! — казва му Юлия като на стар познат.

— Здравейте! — отговаря въстаникът, вглеждайки се в лицето ѝ.

— Ти мен не ме познаваш... а Карабелов помниш ли? Не си ли го срещал?

— А! — оживява се той. — Как не, спомням си! Срещнах го на Шипка... а след това вече не го видях... Не знам жив ли е...

Той иска да се прекръсти, но простенва от болка — ръката му е здраво бинтована.

Юлия млъква. Тя седи на леглото, без да помръдне, скрила лице в дланите си. След това става и излиза от палатката.

По улиците на Бяла препуска конник.

Край малката къща, долеена до църковната ограда, спира коня, скача и тръгва към къщата. Карабелов е развълнуван. Такъв го видяхме един път — когато цисуваше земята след преминаването на Дунава. Спира пред вратата, след това решително я бутва.

В стаята седи старица, зад нея на пода си играят две малки деца. Тримата изплашено се взират във влезлия.

— Добър ден.

— Дал бог добро — отваря старицата.

Карабелов оглежда стаята мълчаливо.

— Докторката ли търсиш? — пита старицата.

— Докторката, бабо.

— Няма я, сине...

— Как така я няма?...

— В лазарета ще да е.

— Няма я там.

— Тогава ще да е в черковата... — отговаря старицата и се прекръства, поглеждайки към иконата в ъгъла. Когато отново се обръща, гостенинът е изчезнал.

Карабелов тича към църквата.

Бедна, каменна, вкопана в земята църква. Пред олтара само няколко дървени примитивни икони с учудени светци. Пред удълженото лице на Богородица е коленичила Юлия, моли се.

Вляво от нея в дърнения свещник гори мъничка свещ.

— Пази го, света Богородице... Не за мене го пази, не за себе си се моля, за него те моля...

Свещичката трепва.

Карабелов тихо затваря вратата след себе си, вижда коленичилата пред олтара Юлия, чува шепота ѝ, остава неподвижен.

— Не те моля за мъртвите, за живите те моля, запази ги... Толкова кръв видях, нагледах се, Богородице... Дай ни мир, дай мир на земята...

Карабелов слага ръце на раменете ѝ.

Юлия млъква, обръща глава.

Зад нея стои Карабелов.

Тя даже не ахва от учудване, става, без да откъсва очи от неговите, чувствата, скривани толкова време, избухват с откровеността на молитва, той докосва косите ѝ, тя поривисто го прегръща, целува го, целуват се, рошейки косите си, прегръщат се и се целуват като мъж и жена, които дълго са били разделени; отдавна не са се прегръщали и целували и в миговете, когато устните им се отделят, за да поемат въздух, тя повтаря шепнешком с изплашена радост:

— Ти си жив... Ти си жив... Ти си жив...

Светците учудено ги гледат от дървените якопи, кротко ги наблюдава Богородица, склонила глава над младенеца...

Юлия откъсва устни, поглежда към иконите:

— Грешно е...

И отново го целува.

Чуват се изстрели, далечни и смътни викове. Тя отдръпва глава, ослушва се.

— Плевен падна — тихо казва Карабелов.

Карабелов и Юлия бързо излизат от църквата. Вали тежък спокоен сняг. Всичко наоколо е побеляло, предпийният кален пейзаж е неузнаваем.

Отстрани, вляво от църквата, върху две греди като на бесило висят две камбани — малка и голяма.

Далечните изстрели и викове се чуват по-ясно. Селото наскоро с ни по бялата пелена на снега. Карабелов вдига глава, за да погледне над оградата на църковния двор — улиците са пуси и бели. Тогава, усмихвайки се на някаква мисъл, той хваща въжето на голямата камбана.

Откъва тежък звън. После втори, трети. Към баса на голямата камбана се присъединява веселият звън на малката. Двете камбани звънят по-силно, все по-тържествено, все по-весело.

Селято трепва, събужда се. Първо се вдигат птиците, виет се тревожно над църквата. Отварят се врати, показват се изплашени глави, ослушват се — камбаните бият все по-весело... Хората се усмихват, отгъчало недоверчиво, после пристъпват праговете на вратите, излизат на улиците, прегръщат се, поздравявайки се като на Великден — така бият камбаните.

Карабелов и Юлия дърпат все по-силно и все по-весело въжетата, ушите им пищат от силния звън.

— Колко ще бъдеш тука? — надвиква камбаните Юлия.

— Днес... — вика Карабелов. — И замънавам...

— Къде? — вика тя.

Малката камбана млъква.

— На Шипка! Преминуваме Балкана...

Голямата камбана продължава да звъни.

— В този сняг?

— Ще взема стария въстаник, той знае проходите!

— А мене?

Карабелов се засмива и вика весело:

— Знай, че най-много обичам свободата и тебе...

Пред лазарета цари веселие. Всеки, който може поне малко да се движи, е на крак. Свири хармоника. Варвара, колкото и странно да е това, и д-р Павлов отчаяно играят „Барыня“. Пенснето на доктора през цялото време се свичка от носа му и той с докторска педантичност отново го поставя на мястото му.

— Плевен падна!... Плевен падна! — всички викат, най-високо от всички вика Князев.

Пристигат Карабелов и Юлия Петровна. Карабелов води коня за поводите. Стариият въстаник с още трима-четирима ранени опълченци, куцукайки, играят хоро по белия сняг.

По заснежено поле, по навезения със сняг път, се е проточила безкрайна върволица от пленници. Те стъпват тежко, с мъка влачат краката си, омочени в парцали. Всичките са окъсани, кални, с черни като сажди лица. Парцалите едва прикриват техните изранени и измръзнали тела. Някои са навлекли женски дрехи или пък са се завили с килими, на които са пробили дупки за ръцете. От време на време някой залита и пада. Снегът бързо затрупва замръзващото тяло.

Главната квартира, 1877 година

До църквата, разположена на другия край на реката срещу квартирата на главнокомандувания, е издигната камбанария. Царят е докарал от Петербург камбана, подарък на селото — това е написано на камбаната. Камбаната е закрепена на напречната греда към езика и е привързано въже, кроя на което с величайша почит връчат на императора.

Той се прекръства и дръпва въжето.

Учестен камбанен звън се понася над селото. Присъстващите ликуват. Българите са направили кръг и голямо хоро, с песни ограждат царя. Маркитан-

тите на Брофт поднасят шампанско. Николай Николаевич се приближава до негово величество.

— А сега, да отидем в походното ателие на художника. Там те чака изненада.

Всички тръгват по моста през реката. В старата порутена постройка до дома на Великия княз, която служи за ателие, стоят два статива с картини, завити с платно. Василий Василиевич посреща августейшите особи пред входа на ателието, облечен във военен мундир с Георгиевски кръст на гърдите. Царят и Великия княз седят в двете кресла, поставени пред стативите. Това, че картините са две, до известна степен учудва Великия княз.

— Аз чакам с интерес — казва царят.

Василий Василиевич смъква платното от едната картина. На нея е изобразен императорът, облечен във военен мундир, седнал на сгъваем стол. Позата му е изящна и непринудена. С едната ръка се е подпрял на дръжката на сабята си, а в другата държи бинокъл. Погледът му е устремен в далечината, където в сред барутен дим войниците се хвърлят в атака. Зад гърба на императора е застанал Николай Николаевич.

С една дума, на платното е изобразено всичко онова, което Великия княз продиктува на художника, изразено е крайно академично и сухо.

Около минута господарят разглежда картината, след което лицето му изразява пълно задоволство. Шум от тихи аплодисменти се разнася в постройката — присъстващите почитателно ръкопляскат на художника.

Николай Николаевич поглежда всички така, сякаш той е нарисувал картината.

Царят сваля от мундира си орден и го забожда на гърдите на художника редом с Георгиевския кръст.

— В знак на нашата признателност — казва той тържествено и отново се сядат, като се готви да оцени и втората картина.

Василий Василиевич сваля и второто платно.

На фона на здрачната светлина безкрайното поле изглежда апокалиптически трагично — цялото е осяено с телата на убитите. В левия край на картината е изобразена фигурата на военен свещеник в черно расо, извезано със сребро. В ръката си държи кандило. Тънък дим се издига към оловното небе. Мъка, мрак и печал — народно бедствие.

Впечатлението от произведението на художника е потискащо. Възцарява се тишина. Николай Николаевич неспокойно се оглежда и като вижда влизаният в това време адютант, решава, че с публичния доклад на вестите от фронта ще премахне създащото се тягостно настроение.

— Докладвай!

Адютантът се смущава, но подчинявайки се на възискателния поглед на княза, тихо, така че да чува само царят и Николай Николаевич, докладва:

— От куршум в главата е убит фригел-адютантът, ротмистърът, княз Романски, херцог Лихтенбергски...

Царят се изправя на крака, сваля фуражката си и се прекръства. Присъстващите също се прекръстват...

— В бой са загинали — адютантът продължава да чете донесението — фригел-адютантът полковник Шлитер, щаб-капитанът Добрушевски, офицерът със специално поръчение Сергей Василиевич — художник... — адютантът спира, разбрах драстичността на съобщението. Василий Василиевич, който стои наблизо, чува всичко и закрива лицето си с ръце.

Царят въпросително поглежда Николай Николаевич.

— Родният му брат — прошепва Великия княз.

Царят пристъпва към художника и слага ръката си на рамото му. Василий Василиевич не помръдва.

Царят излиза от ателието.

Шипченският проход. Нощта пред ко- леда, 1877 година

Тясната пътека се вие нагоре към белия снежен връх. Навяло е много и ако за малко се отклониш от утъпканата пътека, краката затъват до колене, а колелата до главините. Придобили достатъчно опит, войниците се мъчат да вървят внимателно следа в следа. Но не всички успяват — колелата на артилерий-

ските лафети изведнъж самоволно свиват встрани и здраво затъват в дълбокия сняг. Войниците, пъшкайки, с мъка връщат капризния лафет по отпъкания от хилядите ботуши твърд път.

Войниците на Генерала преминават Шипченския проход заедно с опълченците.

Нощта е мразовита. Силният вятър пронизва излинените войнишки шинели и вледенява телата. Ръцете и краката губят гъвкавостта си, движат се като чужди. А трябва да се върви нагоре, да се криволичи по пътеката. Старият овчарски път по волята на военните превратности е сега единственият път, който води към победата.

Оръдията са разглобени на части и частите се пренасят на ръце. Замерзналият метал болезнено изгаря ръцете. Патронните сандъци притискат раменете. Всяка крачка е немислимо напрежение на силите и волята. Но и тук идва на помощ руската досетливост. Тези, които вървят напред, чупят клони с искрящ по тях сняг и палат малки огньове. Тези огньове горят покрай пътеката по целия склон на планината като огнен пунктир, който очертава войнишки път.

Войниците се задържат само за миг около всеки огън, едва успяват да постопят вкочанялите си ръце. Техните брадясали уморени лица са страшни, осветени от трептящите огньове.

Генерала, съпроводжан от Карабелов и Василий Василиевич, първи се изкачва на превала. Армията сега трябва да мине покрай него. Снегът скрипти под краката. Въздухът звъни от студ.

— Това е като алпийския преход на Суворов — казва художникът, обръщайки се към Генерала.

— Съвсем — отговаря Генерала. — Само че планината е по-ниска и войниците по-малко... пък и студът... Проклет студ! — изругава той.

Предната част на войнишката редица се появява на оилото. Между първите е старият български въстаник.

— Как е, ветеране? — обръща се към него Генерала. — Държат ли те още краката?

— Как няма да държат, ваше прев-сходит-ство — пресишло отговаря въстаникът. — Студът здравата стегна, искаш-не искаш — ще се държиш!

— Как те казват?

— Панайот.

— Бог да ти помага, Панайот, ще те загомня!

— Ще се старая, ваше прев-сходит-ство, позволете да попитам, скоро ли ще свършим с османлиите?

— Мисля, че скоро — сериозно отговаря Генерала и уверено повтаря: — Скоро!... Да вървим, господа, да проверим постове — обръща се Генерала към Карабелов и художника. — А вие не замръзнахте ли, Василий Василиевич?

— Старецът не е измръзнал — отговаря художникът, като нахлупва по-дълбоко шапката над ушите си. — Защо аз трябва да съм замръзнал?

И като се пързалат по заледените места, тримата тръгват към постове. Наблизо се вижда траншея. В нея, покрити със сняг, лежат войници, лежат неподвижно, склонили глави на белия бруствер, като че ли спят. Сивите им фуражки почти се сливат със снега. Наведените шикове блестят с тъмен, мъртъв блясък.

Генерала вижда неподвижната, като че ли сраснала се със земята фигура на един офицер и тръгва към него. Офицерът отдава чест. Лицето му напомня гипсова маска. Генералът посочва към лежащите в траншеята войници:

— Те какво, спят ли?

— Тъй вярно, ваше превъзходителство, и няма да се събудят. И аз чакам своя ред — с тих и спокоен глас отговаря офицерът.

Генерала го хваща за рамото, разтърсва го над снежната шир гърми гласът му:

— Разбудете ги! Чувате ли! Разбудете ги!... Това е смърт, бъдете ги! Будете всички!... Будете ги!

Офицерът една-две секунди стои като истукан, след това краката му се подкосяват и той бавно сядва в снега.

Генерала, Карабелов и художникът тичат из траншеята, разтърсват войниците, трият бузите им. Някои започват да се движат, залитайки се изправят на колене, опитват се да станат. Други падат, като че ли са безжизнени, или спят непробуден сън.

— Будете ги! Будете всички!... — вика Генерала.

Тихо, като стон, звучат гласовете на войниците:

— Степан! Степан!

— Иля, ти ли си?

— Не, Иля геше го няма. Аз съм Андрей.

— Кой Андрей?

— Кулешов.

— Кулешов? Не познавам такъв...

— Иване! Иване!... — раздава се друг глас. — Иване, къде си Иване?

Василий Василиевич се изкачва на хълма. Той стои неподвижно и гледа: навсякъде се чернеят тела на войници, като че ли някой е разхвърлял цепеници. Пред неговия замислен поглед те се сливат в един войник, прегърбен под тежестта на снаряжението и приспиващия го сняг, с шик, който проблясва на лунната светлина.

Карабелов заобикаля снежната могила със замръзващите войници и докосва рамото му. Художникът стои все така неподвижен и замислен.

— Върхът е преминат!... Да тръгваме, Василий Василиевич!

— Почакай, Карабелов! — тихо казва художникът. — Аз трябва да запомня това. На мървите не са нужни нито благодарности, нито награди, те искат само едно — да ги помнят!... Иначе ще изчезнат завинаги!...

— Дори ако имената им не бъдат написани на паметници, моят народ няма да ги забрави! — казва тихо Карабелов.

Снегът продължава да вали. Някъде отдалече долита гласът на Генерала:

— Будете ги!... Будете всички!... Будете ги!...

И пред нас незабелязано изплува знаменитият триптих на художника: „На Шипка всичко е спокойно!“

Болницата в Бяла, януари 1878 година

Князев, на когото са отрязали крака, се учи да ходи с патерици по двора. Единият крачол на панталона е подгънат. Той се клати зачервен от студа и напоежението, но лицето му свети от радост от съзнанието, че е жив, и може отново да крачи по земята. Като вижда Юлия, Князев забързано се приближава към нея:

— Внимателно — казва тя.

— Здравео се държи! Днес заминавам, сестрице.

Юлия се спира и през смях отвръща:

— И какво ще прави сега?

— Защо?

— Нали ти обещах бутилка водка.

— Не искам сега водка! Като се върна на село, тогава ще се напия... Ах как ще се напия, сестрице!... — дори дъхът му спира. — Целият свят ще разбере, че Степан Князев е жив!

— Само това липсва! — привидно строго казва тя.

Към лазарета се приближават шейни, запрегнати с волове.

Излиза д-р Павлов.

— Колко ранени има тук? — пита той.

— Това не са ранени, а премръзнали — отговаря един селянин от първата шейна.

— Край няма...

Санитарите започват да разтоварват шейните. Внимателно поставят войниците на носилките и ги внасят в плевнята.

— Братлета! — продължава Князев. — Какво да предам на матушка Русия? Някой не отговаря. Ранените го гледат със завист, която трудно може да се скрие.

— Е, какво ви е, братлета? А?

Князев с бързо движение изважда изпод шинела си мъничка икона и я подава на Юлия и на Варвара:

— Сестрици! Напишете си имената! Ето тук! — и той обръща иконата от обратната ѝ страна.

— Това пък за какво е?

— Напишете ги, моля ви! Трябва!

Юлия Петровна и Варвара изпълняват молбата му. Князев взема иконата.

— Е, сега е добре! Сега вече ще знам за кого да се моля и ще науча и децата си да се молят за вас. Ще ги бия и ще им повтарям имената ви: за сестрите Юлия и Варвара всеки ден трябва да правите поклон на бога...

— Ех, Князев! — казва Юлия. — Няма да им се усладят нашите имена.

Лоша ще бъде молитвата...

Князев скрива иконата под шинела си.

— Защо лоша? Не-е-е, добра ще е...

И люлеейки се на патериците, той закретва към изхода, откъдето се носих звън на шейни.

Великият княз Николай Николаевич прави визита на лазарета. Шейните се спират напред двора, д-р Павлов излиза да го посрещне. Негово височество му подава ръка, а след това, съпровождан от тримата си адютанти, които носят пакетни и вързопи, тръгват към входа на лазарета.

Ранените се приповдигат, опитват се да съберат крака по военному, но Великият княз тихо казва:

— Лежете, лежете...

На леглото до вратата стене един войник, целият омотан в бинтове.

— Брянов?

— Брянов, ваше височество!

— Седем ранни?

— Тъй вярно, ваше императорско височество!

— Много ли ти е тежко, Брянов?

— Тъй вярно, ваше императорско височество. Дайте да ви целуна ръката.

— Не, аз трябва да те целуна.

Великият княз обаче не го целува, а само стиска ръката му. В плевнята настъпва тишина.

Великият княз се обръща и със знак заповядва на адютантите да развържат пакетите и вързопите. След това започва да вади подаръците, които трябва да станат реликви за войниците: прости металически пръстени, бръснари, икони, кръстчета, няколко хармоника, табакери и кесии за тютюн... Той собственоръчно ги раздава на ранените. Те целуват подаръците, притискат ги към гърдите си, към лицата си. Той подава връзка сухи гевречета на един от войниците. Той скача от леглото и по военному рапортува:

— Шестима заклах, ваше императорско височество, а на седмия ме раниха и вече нищо не можах да направя.

Негово височество рови в торбата и измъква хармоника. Разтягайки се, тя издава протяжен стън. Брянов изведнъж започва да вика:

— Не се предавайте, братчета! Прикривай от дясната страна... Бийте ги! Бийте ги! Ура-а-а! Ура-а-а-а!...

Доктор Павлов дава знак на санитарите и те бързо завързват Брянов за леглото.

Юлия се приближава, слага ръка на челото му, той се успокоява и млъква.

Павлов я извиква настрана и шепнешком ѝ говори:

— Това е тифус. Юлия Петровна...

Юлия строго го поглежда. Доктор Павлов продължава:

— Не се ли страхувате?

— Не...

Той сваля пенснето си и започва да бърше запотените му стъкла с кърпичка.

Николай Николаевич се приближава до Юлия Петровна:

— Имам чест, баронесо, да ви приветствувам...

Той взема Юлия Петровна под ръка, излиза навън.

— Вие трябва да си заминете, баронесо — тихо казва Великият княз.

— Къде? — пита тя.

— В Петербург. За вас войната свърши. Ние победихме. Аз заминавам за Константинопол да подиша мира.

— Аз не мога да изоставя ранените!
— Връщайте се в Русия! Аз ви моля... Престолонаследникът заминава, той ще мине да ви вземе.
— Не! — отговаря тя.
— Аз ви заповядвам!
Юлия се усмива:
— Навярно за пръв път в историята главнокомандуващият заповядва на свой войник да напусне бойното поле...

Николай Николаевич се навежда, целува двете ѝ ръце, изправя се, задържа ръцете ѝ:

— Страхувам се... Страхувам се за вас... Господ да ви благослови!
Изведиж се обръща и с бърза крачка пресича пътя, по който се движат шейните с болните и ранените, приближава се до свитата си и сядат в шейната.
Конете тръгват, подригвайки със звънците. Князът махва с ръка на баронесата. Конете се понасят, като хвърлят сняг встрани. Те изчезват от погледа, но още дълго се чуват звънците.

Шипка—Шейново, януари 1878 година

Като че ли самата природа ликува след победата. Снежната долина и върховете наоколо блестят под яркото слънце. Войниците и офицерите, българите и руснаците не могат да откъснат изумени очи от снежната грамада на планината, през която те са преминали със свръчовешки усилия. Войната вече е зад тях, пред тях е пътят към мира.

Разгърнат строй, обрънат фронтално към снежните върхове. Лицата на войниците са тържествено щастливи. Победно ура като мощна вълна се плесва от единия до другия край на строя, съпровождайки препускащи на кси Генерал. Зад Генерала препускат Карабелов и двама адютанти.

— Ура! — вдъхновено вика Генерала.

— Ура-а-а! — като мощно ехо отвърщат войниците.

Това е един от най-щастливите мигове на войната.

Художникът и старият въстаник стоят в групата на генералската свита.

— Това е незабравимо! — възкликва Василий Василиевич.

Към небето полетяват стотици бойнишки фуражки. Карабелов препуска сам с коня. В ушите му още звучи бойнишкото ура. Влиза в улицата на малко градче, спира пред една изгоряла къща, цялата потънала в сняг, като в приказка. В дъбра стара баба гали вошеници край голям дъвен пень. Карабелов коленичи пред дървника, скланя глава доземи и заплаква като дете.

Победното ура, макар и като далечно ехо, достига и до нас.

Болницата в Бяла, януари 1878 година

Варвара чака Юлия Петровна на вратата. Фенерът едва ги осветява.

— Юлия Петровна, това е тифус, нали?

— Страхува ли се?

— Страхувам се... Викат, чувате ли?

От плевията се чуват приглушени викове. Д-р Павлов излиза и затваря вратата след себе си.

— Тифозните трябва да се изолират, да се пренесат в юртата. Сестри Корниловци не се ли върнаха?

— Няма и да се върнат! — спокойно отговаря Юлия.

— М-да... — д-р Павлов сменя пенснето си и започва отново да трие стъклата му с кърпичка... -- Една от вас ще трябва да работи тук...

— Мисля -- казва Юлия Петровна, -- че трябва да се изнесат здравите, болните от тифус ще стават все повече.

-- Да, да... Права сте за съжаление.

— Варвара, викай санитарите и се премествай заедно със здравите в юртата.

— А вие, Юлия Петровна?...

— Щом ти казвам, отивай... И повече не идвай тук!

В този момент от къщата излиза монахинята, страховито се оглежда и бързо пресича двора. В ръката си държи вързоп, излиза на пътя, за да спре някоя

от минаващите шейни. Юлия забелязва монахинята и се затичва към нея.

— А вие къде, сестра Анатолия?

Монахинята трепва, оглежда се, повдига очи към небето и с равен молитвен глас започва да обяснява:

— Бог ни повелява да се върнем в божата обител...

— Кога ви каза това бог? Вчера? Днес? А нима бог не ви е казал, че трябва да се помага на страдащите? Нима Христос е бягал от прокажените и не е целувал раните им? Не, сестра Анатолия, вие никъде няма да отидете...

От плевнята изнасят ранените, пренасят ги към юртите.

Ношта е тиха и спокойна, снегът е престанал да вали, бялата снежна покривка блести под звездното небе. А през тази нощ на небето има много звезди — големи и студени; блестят и дърветата покрити със сняг. Такава тишина е, че се чува как се сипе снегът от клоните на дърветата.

Юлия се вслушва, тръгва, без да бърза; чува се само как скрипти снегът под краката ѝ. Тя се обляга на едно черничево дърво и върху нея се поспипат снежинки, падат върху лицето ѝ и веднага изчезват. Чула стъпките ѝ, от портата се показва Варвара.

— Юлия Петровна! — полугласно извиква Варвара и се отпраща към нея.

— Не се доближавай! — казва Юлия.

Варвара упорито върви.

— Моля те, аз те моля! — тя вече не заповядва. — Ти си длъжна да живееш, длъжна си, Варя. Чуваш ли ме?

Варвара не отговаря. По бузите ѝ се стичат едри сълзи. Юлия стои до дървото, стиснала реверите на войнишкия си шинел, който е разкопан и като че ли се смъква от раменете ѝ.

— Аз навярно ще умра... Жалко за войниците, какво ще правят без мене...

— Юлия Петровна, барышня... — мъчи се да я успокои Варвара. — ... Говя са глупости...

— Колко пъти съм ти казала да не ме наричаш барышня, Варя?... Ти още ли ме помниш като барышня?... Аз не се помня вече...

Юлия се загрища и поглежда към звездите, искрящи в тихата зимна нощ.

— Варя, Варя... ти веднъж ми разказа... за един, когото си обичала... и нищо не излязло... еи така нищо...

— Да... Юлия Петровна... И ми беше много мъчно...

Юлия я поглежда с горчива усмивка.

— Много, а, много?... Хм... Върви да спиш, Варя... Късно е... Върви, моля те...

Наоколо е тихо и светло, снегът искри, отразявайки хладния блясък на звездите. Юлия тръгва като ранена птица и нейният силует във войнишки шинел се откроява над бялата безмълвна земя.

Търново, църквата „Св. 40 мъченици“,
1878 година

Църквата е пълна с народ, не всички са се побрали в храма и затова стоят пред входа на църквата, под прозорците.

Българският свещеник отслужва тържествен молебен. Пее хор от руски войници.

Не е отзвучал последният звук, когато се раздава гласът на Генерала, който стои в първата редица, точно срещу царските врати. Той се обръща с гръб към олтара и отправя думите си към народа, който е изпълнил църквата:

— Българи! Господарят император заповяда на своите войски да навлязат в България, за да ви освободят от многовековното робство. С божията помощ волята на всерусийския самодържец и надеждите на руския народ се сбъднаха. Българи, вие сте свободни!

Раздава се гръмко ура, от което потреперват църковните сводове.

До една от колоните, поддържащи църковния свод, стои Карабелов, заобиколен от своите приятели. Тук са много познати на лица. И старият въстаник, и някои от ветераните, които сме видели при защитата и преминаването на Шипка, и геронте от Дунавската операция. Карабелов е щастлив.

Василий Василиевич с развълнувана усмивка се приближава до него и казва:

— Както виждате, всичко се сбъдна, скъпи приятели. Ура! Наистина ура! Дайте поне да ви разцелувам, от радост.

Целуват се.

— Да, господин Карабелов, каня ви на бъдещата ми изложба в Петербург... Непременно елате — и художникът отново горещо стиска ръката на Карабелов. — И бъдете щастливи!

Василий Василиевич се обръща, може би твърде бързо и започва да се промъква към изхода. А насреща му, отчаяно разтласква хората тревожната Варвара. Те се срещат.

Карабелов е обкръжен плътно от ликуващите си съграждани.

Карабелов вдига възбудено глава, гласът му е невъздържан:

— Братя! Ние сме свободни, но сега само от нас зависи каква свобода ще имаме... Както ни завеща Левски: чиста и свята република! Република на равни и свободни граждани... Само истинската наша свобода ще бъде истинската отплата за пролятата кръв...

— Николай! — над главите на присъстващите извиква Варвара. Карабелов се повлеча на пръсти и като я вижда, се усмихва радостно.

Дават път на Варвара. Тя се доближава до Карабелов.

— Юлия Петровна... — прошепва Варвара на ухото му.

— Какво? — пита Карабелов.

— Искат да ви биди — вече извиква Варвара. — Да вървим, по-скоро!

Лицето на Карабелов изведнъж помръква, посивява. Той с решителен жест отстранява стоящите пред него и бързо тръгва към вратата.

— По-бързо!... По-бързо!... — вика Варвара.

Шейната, в която седят Карабелов, Василий Василиевич, старият въстаник и Варвара, се носи по снежната равнина. Карабелов яростно бие конете.

— Ние всички се тревожим за вас — срича Севашеевич, четейки. — Пишете... Пишете... Бъдете здрави. Пазете се. С дълбок поклон, ваш Иван Туртур-турге-нев.

Юлия Петровна лежи, отметнала глава на възглавницата. Чертите на лицето ѝ са застинали, очите ѝ възбудено съветат.

...Каретата, която остава след себе си египетските пирамиди и минаретата на Константинопол, се носи по пътищата на Европа. Руската баронеса оглежда всичко с възторжен поглед и като че ли поглъща в себе си окръжаващата я веселие.

Юлия притваря очи, за да не вижда това. По лицето ѝ избиват капки пот, очите ѝ горят от трескав пламък. Сламеният таван на българската землянка като че ли се спуска и я притиска. Баронесата прикрива очите си с ръце, закривайки се от блесналото в лицето ѝ слънце, и веднага в нейната памет изплуват, подобно на отражения в разбито огледало, картини от преживяното: изстрели от неми пушки, сама пред вратата, грегърща самотния кон, смешните скамейки на Петродворец с фонтаните вода, обливащи фрейлините, след това сватбената церемония в църквата с венци и свещи и тифозните в лазарета... и баловете със старинни танци... полето с ранените и Князев...

В двора зад вратата цвили кон... нейният мъж, руският генерал се смъква от седлото.

Юлия се надига, става от кревата.

— Лежете, Юлия Петровна — казва Севашеевич. — Докторът заповяда...

Савашеевич тревожно гледа лицето ѝ, скача от мястото си и слага главата ѝ на възглавницата.

— Лежете... Аз ще изтичам за доктора... Лежете... — и без да се облече, изтичва на улищата.

Юлия става отново, навежда се, изважда изпод леглото дървено сандъче.

С усилие го поставя на одеялото, отваря го. В сандъчето грижливо е съгнат шалът на Карабелов. Тя сваля синия войнишки шинел, захвърля го на възглавницата и се увира в Карабеловия шел.

След това отново присяда на леглото и се заема със сандъчето: на дъното му лежат пакци писма. Юлия започва да прехвърля писмата, като хвърля трескави погледи по написаните набързо редове: в нейния трескав мозък се раздават гласове, части от фрази, нежни възклицания, скъпи имена... Тя поставя всички

писма в сандъчето, дълго духа в мастилницата, в която мастилото е замръзвало, след това взема молив и с големи букви написва върху капка на сандъчето. „В случай, че умра, да се изгорят. Баронеса...“ — Юлия спира за миг, после задрапва „баронеса“ и допълва — „милосърдна сестра Юлия“.

Оставя недовършения дневник.

... Зад вратата стои черен кон; наведен над седлото, бавно се смъква Карабелов.

Конят вдига глава и започва да цвили, замръзналият въздух звъни.

Юлия се вслушва, гравн крачка напред, залита и падайки, разтваря вратата. Безкрайно поле и заснежено дърво, което звъни от тихия вятър. Тя затваря очи и пада с лице в снега...

Константинопол. Село Бяла. Краят на войната, 1878 година

Близо до Сан Стефано войниците са построени в големи карети и викат „ура!“ Негово височество Великият княз в царска гондола се приближава към брега, където величествено се издига дворецът на турския султан; лично султан Абдул Хамид II го чака пред вратите на двореца.

Великият княз с победоносен вид се качва по покритите с червен килим стълби. Войниците хвърлят във въздуха шапките си, от които небето над Сан Стефано почернява.

В същото време далече, някъде в българското село Бяла погребват Юлия Вревска. Тук са се събрали всичките ѝ приятели, съратници, всички, които са я обикнали през тези дълги и ужасни дни на войната. Д-р Павлов, куцийят Князев, с патерици, оздравелият Брянов, Василий Василиевич, Варвара, лейният верен телохранител и помощник Савашевич — той без да се крие, плаче, бузите му са мокри от съзри Ранените — които кой както намери са се добрави дотук — мълчат. Плаче старичката, двете деца гледат изплашено. Стариат въстаник не плаче, склонил глава над гроба ѝ като бяло знаме.

Лицето на Карабелов е неузнаваемо. Неподвижна маска на мъка и страдание. Той стои, без да се помръдва. Снегът бавно засипва пресния гроб.

Варвара докосва рамото на Карабелов и те оглеждат в скръбно мълчание гробището. Многоко се чернеят кръстове, хиляди дървени кръстове върху затрупаните със сняг войнишки гробове. Снегът вали, затрупва и гроба на баронеса. Скоро мигалката се слива с безкрайното бяло поле. Войниците забиват дървени кръст и тръгват назад, снегът затрупва следите им.

Д-р Павлов, Василий Василиевич, Карабелов и Варвара върват из снежната равнина, покрай войнишките кръстове.

— И със свобода е малко да платим за нея — казва Карабелов. — Тя иска от нас най-голямата, почти непостижима цена — човечност...

Снегът засипва кръстовете, втвърдява се и започва да прилича на мрамор.

По безкрайните пътища — паметници от камък, паметници от мрамор, покрити с мъх паметници, с имена на генерали, прапорщици, полковници, войници, князе и хиляди обикновени имена навсякъде върху паметниците, — от Свищов до Бяла, от Бяла до Горна Студена, от Плевен до Шипка, от Казанлък до Пловдив...

И сред тях — името на Юлия Вревска върху скромнен войнишки кръст, някъде далече в снежната равнина, край Бяла...



СЦЕНА ОТ ИТАЛИАНСКИЯ ФИЛМ „КРАТКА
ВАКАНЦИЯ“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА
СОНЯ БОЖКОВА В МНОГОСЕРИЙНИЯ ТЕЛЕВИЗИОНЕН
ФИЛМ „ЧЕТВЪРТТО ИЗМЕРЕНИЕ“

