

# КИНОЗКУСМВ

НОЕМВРИ



**11**

# **киноизкуство**

ОРГАНДНА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

**1960  
НОЕМВРИ**

# СЪДЪРЖАНИЕ

## ТРЕТА КОНФЕРЕНЦИЯ НА КИНЕМАТОГРАФИСТИТЕ ОТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ СТРАНИ

1. Сергей Юткевич — Режисьорският замисъл на филма . . . . . 3

### НАШИ ГОСТИ

2. Ростислав Юрнев — Кинокомедии — хубави и лоши . . . . . 15

### ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

3. Въло Радев — За някои тенденции в нащето развитие . . . . . 27  
4. Филип Христов — Синхронни снимки или нахсинхрон . . . . . 33  
5. Димитър Бахчеванов — Някои мисли за българския научно-популярен филм . . . . . 39

### ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

6. „Мичман Панин“ — Пиринка Хаджиева, „Ден последен, ден първи“, „Черният батальон“ — Кънчо Табаков . . . . . 45

### ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

7. Творческата 1960 година е към своя край . . . . . 48

### КЪМ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

8. Васил Холиолчев — Как стигнахме до първия държавен игрален филм . . . . . 51  
9. Истината за филма „Под орловото гнездо“ — Г. Иванов . . . . . 53

### ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

10. Кинолюбителският клуб в Коларовград — Н. Попов . . . . . 54

### КИНОТО ПО СВЕТА

11. Карло ди Стефano — Венеция 1960 година . . . . . 55  
12. Денис де ла Пателиер . . . . . 64  
13. Идейната безпътица в американското кино — Григор Павлов . . . . . 66

14. ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Ал. Александров . . . . . 68

15. ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОИЗКУСТВОТО . . . . . 69

16. ХРОНИКА . . . . . 70

17. БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ — „Вятърната мелница“ — Славчо Чернишев и Серафим Северняк . . . . . 1

На първа и четвърта страница на корицата Любомир Кабакчиев и Невена Кокanova във филма „Стръмната пътека“.

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

ЛАКО ДАКОВСКИ, ХРИСТО КИРКОВ, ХАЙМ ОЛИВЕР, НИКОЛАЙ ПОПОВ, ГЕОРГИ СТОЯНОВ-БИГОР, д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ, РАШО ШОСЕЛОВ

Оформление Иван Бояджиев

Коректор-стилист Л. Славейкова

*III конференция на кинематографистите  
от социалистическите страни*

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

**РЕЖИСЬОРСКИЯТ  
ЗАМИСЪЛ НА ФИЛМА**

*Във връзка с третата конференция на кинематографистите от социалистическите страни, посветена на проблемите на режисурата, по молба на редакцията известният съветски режисьор Сергей Юткевич бе любезен да напише настоящата статия, в която разглежда много важния въпрос за режисърския замисъл.*

Как се ражда музиката?

Ако от личен опит аз отрано си съставих представата как живописецът рисува картина си, а режисьорът поставя спектакъла, то творчеството на композитора за дълго време си оставаше загадка за мене.

По аналогия с други изкуства ми се струваше, че както живописецът вижда цветовете, които пренася от палитрата на платното, така и композиторът преди всичко сяда на рояла, защото той трябва да чува звуковете, които после ще запише на нотния лист.

А всъщност всичко се оказа съвсем иначе.

Музиката се раждаше в тишината.

В голямата типично ленинградска, немного уютна стая, с прозорци, които гледаха към улица „Марат“, Шостакович крачеше със своята бърза походка, после сядаше до прозореца, чукаше нещо с моливчето си, после пак се чуваха стъпки, за известно време всичко затихваше, после хлопваше входната врата и композиторът излизаше да се разходи.

Почти пет години аз живях с Шостакович под един покрив, в една квартира, но не успях да доловя кога и как съчиняваше той свиреше, то не свои, а чужди композиции. Затова пък всеки път да мен беше сюрприз, когато Дмитрий Дмитриевич обявяваше: „Написах симфония. Елате днес във филхармонията на прослушването.“

Почти всяка вечер се събраха приятели. Идваха Солертински, Шебалин, Гаук. Водеха безконечни разговори за изкуството, но също така рядко сядаха до рояла.

А в това време се раждаше музиката.

По-късно прочетох същото в автобиографията на Сергей Про-кофиев: „Лятото на 1917 година прекарах край Петроград съвсем сам. Четях Кан и много работех. Нарочно не взех рояла си във ви-лата, за да се опитам да пиша без него.“

Дотогава аз обикновено пишех на рояла, но забелязах, че тематичният материал, съчинен без роял, често беше по-добър по ка-чество.

Пренесен на рояла, в първия момент изглежда странен, но след няколко изsvирвания се изяснява, че именно така трябва да се прави.

Имах намерение да напиша цяла симфония без роял...

Като се разхождах по полетата, аз съчинях симфонията, а паралелно оркестирах цигулковия концерт опус 19.“

И по-нататък, като описва написването на кантатата, разделено на три етапа, композиторът пише:

„Третия етап писах пак без пиано. Първия етап го направих през септември, работейки с увлечение, и толкова ярко си представях, някои моменти, че ми се вземаше дъхът и трябваше да ходя в гората, за да си отдъхна.“

Как се ражда един филм? С какво се започва?

Много от младите кинематографисти, особено студентите от ВГИК, страдат от естествено нетърпение, струва им се, че филмът ще стане веднага, щом попаднат на „истинска“ киностудия, щом в ръцете им се появи кинокамера, заредена с лента, а пред обектива стоят актьори. Обаче понякога и те, и зрителите се сблъскват с неочеквани резултати. Имало е и камера, имало е и лента, имало е и декори, и актьори, всичко е било снето, проявено, отпечатано, показано на екран, но филм не се получил, т. е. филм има, но изкуство няма. И не само при младите. Помислете си колко такива призрачни филми се прожектират по екраните на света. Понякога за тях са изхарченни много пари и усилията на голям човешки колектив.

Но тия филми не съществуват, защото не са оставили никаква следа в съзнанието нито в чувствата на ония, за които са били направени.

Значи работата не е в техниката, а в нещо друго. Ще ми въз-разят: музика и стих може, разбира се, да се напише и в самота, без работен инструмент. Киното е друго нещо — на ум филм не може да се съчини.

Аз мисля обаче, че творческият процес за създаването на истински филм започва дълго преди да се появи техниката, и за това имаме много примери.

В зората на съветската кинематография, когато в страната ня-маше нито достатъчно лента, нито апаратура, Л. Кулешов със своите ученици показва на малката сцена на Държавния техникум за кинематография откъси и етюди, които те не можеха да снимат. Това беше вече истинска кинематография. Много по-кинематографична от филмите, които по това време излизаха на екран.

Работата е там, че Кулешов и учениците му (в това число и Пудовкин) мислеха кинематографично.

Затова когато скоро им падна случаят да снимат филм (той се наричаше „Необикновените приключения на Мистър Вест в страната

на болневиките“), всички — и на тия, на които харесваше, и на ония, на които не харесваше — признаваха, че той беше истински кинематографичен.

Има и друг случай в историята на световното кино.

В Амстердам живял твърде бедно един млад човек. Той мечтаел да снеме филм. Той не работил в никаква студия. Нямал пари, но в замяна на това имал телефон, любителска снимачна камера и, разбира се, талант.

Приятелите му звънели по телефона и казвали: „Ела, тук залява дъжд.“

Младият човек обличал шлифера си, вземал камерата и отивал в оня район на града, където през това време валяло дъжд.

Той снимал най-обикновени неща: канала, набразден от дъждовните капки, мехурите по уличното платно... струйките по трамвайните прозорци... гълъбите, които чистят перата си в локвите... влюбените, които се крият от пороя по входовете на къщите. Той снимал живота, както го завари, такъв, какъвто е. Но към всичко това той прибавял онази част поезия и хумор, онова чувство за ритъм, с една дума, ония „едва-едва“, в резултат на които възниква и истинското произведение на изкуството.

Така той снег късметражен филм без сюжет, без актьори. И той филм влезе в историята на световното киноизкуство.

Това беше „Дъжд“ на Йорис Ивънс.

Излиза, че в този случай са били важни не техническите средства, а творческата мисъл на художника, неговата фантазия...

Светът, който той е носел в самия себе си... Светът, който е открил, видял и премислил, прочувствуval, преди да го пренесе на лентата, на платното, на нотния лист.

Значи прав е бил Владимир Маяковски, когато е писал: „Как се пише стих? Работата започва дълго преди получаването, преди осъзнаването на социалната поръчка. Предшествуващата го поетическа работа се води непрекъснато. Хубава поетическа работа може да се направи, когато имаш голям запас от подгответи поетични сурории.“

Но пак ще mi възразят: вие говорите за авторския замисъл.

Вие разказвате за композитора, за поета или за оператора-любител, който сам е бил и автор на сценария на своя малък филм.

Но режисьорът в професионалния смисъл на тази дума е човек, който въплъщава чужд авторски замисъл. Какво остава да прави диригентът или цигуларят-изпълнител, когато пред него на пюпитра лежи вече съчинена от композитора партитура? Не е ли режисьорът само интерпретатор на чужда авторска мисъл? Тогава как може той да съчини своя бъдещ филм? Как може да възникне неговият режисьорски замисъл? И въобще може ли да съществува такъв замисъл?

Отговорът е много прост в случая, когато режисьорът е в същото време и автор на сценария. Такива режисьори има. Най-добрият пример у нас е Александър Довженко, на Запад — Чарли Чаплин.

Но те са изключения.

А как стои въпросът с ония, които не могат или не искат да си напишат сценария? Значи ли това, че те са лишени от своята му-

зика, от своето вътрешно виждане на света и че са обречени на вечните мъки на „вторичността“?

Не, разбира се, това не е така.

Не случайно композиторът с такова внимание избира за изпълнение на произведенията си един или друг диригент, един или друг музикант-солист, защото той знае, че от тях, от техния творчески дух зависи дали музиката му ще остане мъртва или ще зазвучи така, както тя е възникнала за първи път в неговото творческо въображение.

Изкуство без зрител, без слушател, без читател не съществува.

Значи на всеки етап на своето съществуване то изисква от всеки съучастник отдаване на всичките му душевни сили, страсти, горене. Занаятчията репродуцира, той оставя зрителя, слушателя, читателя хладен, равнодушен, не е способен да го въвлече в творческия процес.

Ние знаем това и по други клонове на живота. Навсякъде — в труда, в науката, в бита — е важно преди всичко онова, което ние понякога наричаме призвание или талант, или увлечение — с една дума, всичко, което противостои на равнодушието, на рутината, на щампата.

Също както един и същ сюжет дава повод на един драматург да създаде безсмъртна трагедия, а на друг — да остане на равнището на уличното произшествие (може би тук е уместно да си спомним все пак още веднъж за Шекспир). Както от една и съща пиеса режисьорът и неговите актьори могат да създадат или скучно зрелище, или чаровен спектакъл (може би тук още веднъж трябва да си спомним историята на Чеховата „Чайка“).

Така и кинорежисьорът в сътрудничество със сценариста може да създаде забележителен филм, който завинаги остава в съкровищницата на световната култура (може би тук трябва да си спомним филмите на Пудовкин „Майка“ и „Краят на Санкт Петербург“, поставени по сценарии на Натан Зархи), или да извърти една лента дори по собствен сценарий, чието име скоро ще забрави и най-педантичният киновед.

У истинския художник бъдещият филм дори когато той няма още свое точно очертано сценарно решение, съществува в неговите творчески мечти, в режисьорското съзнание, пък ако ще само във фрагменти, само в замисъл.

Но какво е режисърски замисъл? По какво се отличава от литературния, музикалния или живописния замисъл? Има ли той своя специфика, свой аромат, свой цвет, своя музика?

От какво се изгражда той? И какви условия са нужни, за да покрасне като зърно, да стане най-сетне от замисъл въплъщение.

Режисьорското творчество по своята природа е енциклопедично. Режисьорът трябва да знае твърде много, да го знае не книжно, не дилетантски.

Ако за музиканта е задължителен слухът, то у режисьора трябва да бъде остро развито чувството за вкус.

Той трябва да обладава усещане за стил. Той трябва да дружи с много музи, да възпитава окото си, умението си пластически да вижда света.

Той трябва да умее да работи с такъв тънък инструмент, какъвто е актьорът.

Той трябва да чувствува природата на драматичното и поетичното и накрая — той трябва да притежава ако не обширна музикална култура, то обязательно чувство за ритъм.

И все пак това не е най-главното.

Много от това, което избрахме тук, може да бъде възпитано чрез труд, много може да се окаже заложено в природата на дарованието на художника. Много нещо може да се изучи занаятчийски. И все пак от цялата тази сума от условия може да не се получи филм, да не израсне художник.

Режисурата започва по-рано. Тя започва там, където художният се сблъска с живота, участвува в него, осмисля го и накрая се заразява от неговите токове толкова интензивно, че в него става почти физиологическа потребността да предаде това свое усещане и познание за живота на другите хора.

Значи в това отношение режисьорът по нищо не се отличава от другите художници, от другите творци.

Процесът на замисъла протича у него също така, както и у неговите събрата от другите изкуства, разликата е само в средствата за въплъщение, в своеобразието на палитрата му, в другата „инструментовка“.

Също както композиторът чавярно чува една или друга мелодия изведнъж като солова песен или като прелюд за пиано, или като цигулков концерт, също както живописецът вижда с вътрешно око един или друг сюжет в дебелата мазка на маслената боя или в моловен щрих, или в очертанията на черно-бялото петно на гравюрата, така и режисьорът усеща първично своя замисъл или в патетиката на трагическите образи, или в плакатни, ярки и резки сатирични силути и контурите на бъдещия филм му се представят в строги, почти обективни документални форми или като прозрачна лирическа арабеска.

В творческото му въображение може да възникне отначало нечий жест, усмивка, интонация...

Или пък само като светло петно, цветна гама на есенни листа, графичен силует на индустриския пейзаж... Или изведнъж възниква някакъв откъс на чута нейде мелодия, тембър на инструмент... Или стремителен монтажен ред на някакви застъпващи се един друг, сплитаци се в сложен синкопичен ред още неснети кадри...

Процесът на раждането на творческия замисъл не е изучен. Той е твърде тънък и индивидуален и в това е навсярно силата му.

Нямам да се опитваме да разясняваме хармонията с алгебрата. Това е също такова безплодно занятие, както търсенето на философския камък. Но съвсем не безплодно ни се струва изучаването на всичко онова, което способствува на този творчески процес, което създава за него най-благоприятни условия, което го регулира и направлява.

Тайната на зараждането на живото същество още не е разкрита от учените, но съвременната наука е направила вече много, за да може детето да се появява на света здраво, а майката да ражда без мъки.

Няма нищо по-пагубно за изкуството от рецептите или формулите, но няма и нищо по-живително и здравомисловно от търсещото, научно и, бих казал, грижливо, предпазливо отношение към процеса на *узврояването* на творческия замисъл.

Така се роди великата система на Станиславски и всички ние усещаме плодотворността на това чудодейно откритие.

Ако в капиталистическия свят процесът на творчеството нарочно се обвива в мистична мъгла и се обкръжава от магически заклинания, то е само защото той е станал предмет на бизнес, търговия. От страх от конкуренция всеки се стреми да „патентова“ откритията си, да се огради от другите, да изолира и себе си, и своето творчество и да го предлага като нещо „неловторимо“, да вдигне цената.

Друго е в нашето социалистическо общество, където се стремим творческият опит на всеки да стане достояние на всички, където новата култура се създава с усилията не на обезличения колектив, а с колективните усилия на художници с богата индивидуалност, доброволно внасящи своя дял в съкровищницата на социалистическата култура.

И така става дума не да се унифицира или подхвърли на някаква канонизация творческият процес, а да се извлекат от него ония закономерности, които могат да бъдат полезни както лично за всеки художник, така и за кинематографичната култура изцяло.

Досега ние споменавахме само за общността на творческия процес при художниците от различните видове изкуства, но трябва да се говори и за различията.

Съществува ли някаква особена кинематографическа специфика още в първия етап на режисьорския замисъл?

Разбира се, съществува!

Ние споменавахме за нея, когато изброявахме особените свойства на режисьорското виждане, където може отначало да възникне една или друга драматична, пластична или музикална доминанта. Но понататък става не кристализация на тази доминанта, а обратно, все по-голямо сливане, синтез на отделните елементи, стремящи се да израснат в обобщено и обогатено с много елементи вече чисто кинематографично произведение.

Обаче би трябвало на първо време да продължим да търсим не толкова различията, колкото общите закономерности на творческия процес и взаимоотношенията на художника с действителността, защото и понятието кинематографична специфика се изменя, прогресира и не се вмества в рамките на привичните формули. Мислено се е, че задължителен признак за кинематографичност е възможността (в противовес на театъра) широко да се използува пространството и времето. Знаменитите класически „три единства“ бяха обявявани по природата си за антикинематографични и новото изкуство се е стремило да се освободи от техния плен.

Но днес едва ли някой ще може да упрекне в антикинематографичност такъв филм като „Дванадесетте разгневени мъже“, където, както е известно, цялото действие се развива само в една стая на съдебни заседатели и трае точно толкова, колкото действително трае едно заседание.

Също кинематографичен е филмът на Роберт Бресон „Осъде-

ният на смърт избягал“, където почти цялото действие на филма се развива в еднолична килия и който е посветен на усилията на затворника да се изтръгне от фашисткия плен.

А нима втората половина от филма на Григори Чухрай „Четиридесет и първият“ е загубила от своята идеяна кинематографична изразителност заради това, че се играе само от двама души на малко островче, загубено в Каспийско море?

А нима дълбочината и душевната съдържателност на съветския човек е недостатъчно кинематографически изразена в съдбата на обитателите само на един „Домът, в който живея“ на драматурга Олшански и режисьорите Сегел и Кулиджанов? За мен лично (както впрочем ми се струва и за много зрители) скромният кадър на заспалия войник, шинелът му, окачен на гърба на стола на фона на салютите за победата, говорят повече за значимостта на тази победа и войнишкия труд, отколкото много метри батални масовки в някои други филми за войната.

Очевидна си остава истината, че машабите на декорите и постановъчните разходи могат съвсем да не съвпадат с мащабите и дълбочината на художническото мислене. А понякога именно тия постановъчни мащаби служат като просто средство за декориране празнотата и ограниченността на вътрешния свят на режисьора.

И така режисърският замисъл започва не с чисто външните признания на тясно раз branата кинематографичност.

Той започва с изработването вътре в себе си на свое отношение към света, към действителността, с определянето на своето място, на своето участие в борбата за построяване на новото общество.

„За най-доброто изпълнение на социалното поръчение трябва да бъдеш в предните редици на своята класа, трябва заедно с класата си да водиш борба по всички фронтове. Трябва да се разбие на парчета приказката за аполитичното изкуство . . .

. . . Поезията започва там, където има тенденция“ — така пише Владимир Маяковски и беше съвършено прав.

На буржоазните критици, които обвиняват нашето изкуство в „пропаганда“, „агитация“ и „тенденциозност“, ние отговаряме само едно: ние се гордеем, че сме пропагандисти и агитатори на най-прогресивните идеи в света.

Ние се гордеем, че се намираме сред редовете на тия, чиято цел в живота е да въплътят най-дръзновената мечта на човечеството за справедливост.

Но трябва да помним, че в умовете на хиляди интелигенти, художници, които работят в капиталистическия свят, по предишному продължава да живее убеждението за отделеността на политиката от изкуството. Буржоазната пропаганда се постара не само да разедини тия две понятия, но и да ги противопостави рязко едно на друго, обявявайки политиката като главна опасност за истинското изкуство. За убеждаване в това се привеждат обичайните доводи: политиката — това е, така да се каже, дело на разума, това е работа на логиката, непригодна към образното мислене, в изкуството главното е подсъзнанието, интуицията, фантазията, всичко, което лежи вън от логическото мислене. Светът на образите — това е свят чувствен, а не рационалистичен. Целта на изкуството не е в предава-

нето на абстрактни идеи и всичко, което идва от ума, не може да бъде емоционално заразително.

Тия възражения на нас са отдавна известни и ние разбираме тяхната външна „съблазнителност“ за тия, които не са се замисляли над сложния механизъм на творческия процес.

Най-лесно е да се откъсне разумът от фантазията, съзнанието сът интуицията и на това основание да се обявят за непознаваеми процесите на зараждане пътта на изкуството.

Ние знаем обаче, че нито едно велико творение на човешкия разум, нито едно научно просветление не е минало без оня творчески импулс, който ние наричаме мечта, фантазия, интуиция, прозрение.

Такива са били Ленин и Маркс, Коперник и Циолковски, Дарвин и Павлов, Едисон и Попов.

Ние знаем също така, че в основата на великите произведения на изкуството лежат обективни научни истини и страстна политическа вяра в една или друга идея.

Такива са били Фидий и Омир, Леонардо да Винчи и Шекспир, Балзак и Маяковски, Айзенщайн и Чаплин.

Опитите да се противопостави чувството на разсъдъка в творчеството са също така плоски, както ако бихме се опитали да определим такова човешко чувство като любовта единствено като една от разновидностите на чисто физиологическите функции на организма. Ние знаем, че любовта е плодотворна и щастлива тогава, когато, както в творческия акт, мобилизира всички интелектуални и душевни сили на человека, разкривайки при това най-силните и добри негови качества. Очевидно в творчеството, както и в любовта, катастрофа може да настъпи в този момент, когато се нарушава този синтез, това творческо сливане, когато в диалектическото съществуване на разумните и емоционалните начала изведенъж се появява изкривяване в една или друга страна. Тогава се появява пукнатина, конфликт, несъвпадане.

Струва ми се, че най-опасна за художника като правило е именно тая раздвоеност на психологическия апарат, конфликтът между разума и чувството.

Та нали в изкуството не бива да се лъже, да се живее двойнствен живот.

Познавах един редактор, който в работата си беше извънредно рационален, сух, педантичен и се отнасяше с явно подозрение към всякакви прояви на авторска „фантазия“. Затова той минаваше за „сухар“, за човек, комуто е недостъпно разбирането на истинската поезия. Обаче, както се оказа, у дома си той беше почитател на писателя Александър Грин, фантаста и поета, и до днес още непризнат от някои догматични критики, тъй като неговото творчество наистина е трудно да се натъпче в прокрустовото ложе на шаблонните оценки.

И тъй нашият редактор съществуваше като героя от Стивенсония роман доктор Джекил, благопристойния джентълмен, който се превъплъщава през нощта в буйния мистър Хайда.

Жivotът на този редактор беше по своему труден, тъй като през деня нему се налагаше да охранява строго своите редакторски действия от влиянието на романтическия талант на Грин, а възхищението

му от неговите книги през нощта навярно е пречило на пробилата някъде от глъбината на мозъка мисъл за това, че тия писател въобще трябва да е „вреден“ и малко обясним с привичните формули.

Но ако такова двойствено съществуване все още беше възможно за моя познат редактор, то е съвсем немислимо за нито един художник.

Редакторът може да скрие двойнствеността на своята натура зад логически изложението на книга осторожни заключения за едно или друго рецензирано произведение. От него могат и да не искат онova творческо просветление, което превръща критическия труд в явление на изкуството, и по този начин увлечението по Грин остава само негов „домашен грях“, който изобщо не се отразява на обществената кариера или на служебния облик на редактора.

Горко обаче на художника, ако неговите замисли се отделят от въплъщението, ако зрителят или читателят почувствува фалш, неискреност, разцепление на творческата му натура.

Особено нагледно това се вижда в режисьорската професия. Колко още функционират в нея дърдорковци, натъпкани с лъжеерудиция, умеещи словесно да построят така наречената експликация на спектакъла или фильма, понякога и честно заблуждаващи се хора, убедени, че професията на режисьора всъщност се състои в адвокатското умение да се уговаря, да се отвлича, да се разяснява, като се ползват ораторски методи, разчетени на чисто външния ефект. При проверка произведенията на този тип режисьори често се оказват анемични и така неизгодно контрастираши със словесните фойерверки в предварителните експликации.

През време на моята дълга педагогическа практика ми се случи да се срещна веднъж с отред млади художници, вече завършили едни или други висши учебни заведения, но решили да се посветят на изкуството на кинорежисурата.

И ето конкретни примери за това, как в процеса на режисьорския замисъл се разкрива това несъвпадане между логическото и обръзнатото мислене, което по мое мнение е и главната причина за появата на несъвършени, безцветни и грешни произведения както на сцената, така и на екрана.

Следвайки своя вече изработен педагогически метод, аз помолих студентите да определят преди всичко онova произведение, което всеки от тях би желал режисьорски да разкрие.

На самостоятелния избор на произведението или даже на откъс от него аз предавам огромно значение. Ако младият режисьор се формира правилно като художник, то той инстинктивно ще се стреми към онзи автор, който вътрешно му е близък по стоя на своите мисли и чувства, по своята стилистика.

Както в живота, така и в изкуството всеки брак по сметка, всяко проституиране с истинските чувства жестоко отмъщават за себе си. Трябва да се научим да любим, да разбираме и да чувствувае автора. А нали, защо да скриваме греховете си, именно на това ние най-малко учим бъдещите кинорежисьори в нашите институти.

Справедливо развивайки в тях творческа взискателност към кинодраматурга, възпитавайки у тях дух на търсене на спецификата на кинематографическото изразяване на мислите и чувствата, ние често

не умеем да съчетаем тия правилни изисквания с възпитаването у тях на уважение към извънредно богатия опит на литературата и театралната драматургия, чиито закони все пак трябва да се познават, преди да се отричат или преработват.

Като не умеем да разясним в какво се заключава съществото на истинското режисьорско творчество, ние понякога некритически поощряваме техните незрели сценарни упражнения, като с това, от една страна, възпитаваме в тях дилетанта, от друга страна — ги обезоръжаваме като режисьори, а изобщо лишаваме кинематографията както от пълноценни сценаристи, така и от професионални постановчици.

Оказва се, че е неизмеримо по-лесно да се направи лош, макар и обладаваш всички външни признания на кинематографичност, непълноценен сценарий, където първичното виждане на света е подменено от кинематографични щампи, и неизмеримо по-трудно да се намери оня автор, всеки ред на когото отзува в цялото твое същество като своеобразен, единствен, неповторим, който мигновено ражда хиляди асоцииции, образи, звуци, ритми, който те кара да замираш от желание да въплътиши неговите образи със собствени, само на теб достъпни режисьорски краски, където дотолкова дълбоко проникваш в авторския стил, че сам вече не разбираш къде свършва „неговото“ и започва „твоето“, където от тясното сливане на индивидуалностите се ражда изкуството-чудо, нека то се нарича както ви е угодно — спектакъл или филм.

И така още в този предварителен избор режисьорът-художник няма право да лъже нито себе си, нито бъдещия зрител.

Младият режисьор, на когото предоставих правото на свободен избор, ми заяви, че се е спрял на „Оптимистическа трагедия“ на Вишневски.

Прекрасен избор! И аз помолих младия художник да разкаже как вижда той образното режисьорско решение на бъдещия филм, т. е. да разкрие своя постановъчен замисъл.

Когато той се опита да направи това отначало във форма на многословна и абстрактна декларация, поискам си да го прекъсна и да го помоля да премине към образната тъкан на произведението, към това, как той вижда бъдещия филм, какво той ще изисква от своите най-близки сътрудници — актьори, оператор, художник? Как той определя възловите моменти, по които могат да се напишат ако не стилистиката на целия филм, то поне главните определящи нейни черти.

— Преди всичко — отговори младият режисьор — аз виждам кораба, неговата стоманена броня, големите механизми, оръдията, прелетените въжета и сред цялото това машинно великолепие малка губеща се фигурка в черна кожена куртка — храбрата жена-комисар.

Нима — попитах аз — именно този пластичен образ предава същността на произведението на Вишневски? Не мисли ли режисьорът, че напротив, той контрастира с основния идеен замисъл на „Оптимистическа трагедия“? Та жената-комисар се появява на палубата на кораба съвсем не като интелигентка, потисната от чуждия за нея свят на машините и механизмите. Тя носи в себе си пре-

ди всичко волево начало, което ще бъде противопоставено на разюзданата анархистическа стихия на разбунтувалите се моряци.

Образът на жената-комисар не враждува с техниката. Той не е потиснат от нея, а напротив, навсякъвно именно с комисарката, с нейната победа идва на кораба усещането за съдружеството на човека и техниката, мъдрото превъзходство на человека над машината.

Така постъпи с механизмите на „Броненосецът „Потемкин“ гениалният Айзенщайн и не напразно в нашите възприятия дулата на оръдията и буталата на двигателя са свързани с моряшките очаквания, с техните надежди и гняв и техните лица ние сме запомнили в неразрывно единство с образа на целия бунтовен кораб.

А младият режисьор, който се беше заловил за „Оптимистическа трагедия“, от самото начало подмени живото търсене на обръното отразяване на идеята и стила на автора със заимствувани, чужди щампи на външно ефектното, но празно противопоставяне на „малкия човек“ и „света на машините“.

— Какво по-нататък виждате вие в своя бъдещ филм? — попитах младия режисьор.

— Виждам прощалния бал преди похода.

— Да, разбира се, това е един от кулминационните възли на произведението. Как си представяте кинематографичното решение на този бал?

Очите на младия режисьор заблестяха:

— Аз виждам неговото отражение във водата! — възклика той. — Та нали балът става на брега на морето, на пристанището и на палубата на кораба. И ето ще покажа как се въртят двойките в прощалния валс, отражавайки се в морската вода.

И младият режисьор обиколи с победоносен поглед цялата аудитория, гордеейки се като че ли със своите оригинални и чисто кинематографични решения.

Уви, на мен и тук се наложи да взема върху себе си неблагодарната задача да разясня търпеливо на младия ентузиаст, че неговото режисьорско виждане не само че не е оригинално, не само че не разкрива, но и пряко противоречи на авторския замисъл.

Своето възражение аз започнах с прост довод — отражението може да се прочете зрително само тогава, когато то се появи в спокойна застинала като огледало вода. Такава може да бъде водата в река, в изкуствено езеро, в локва, но съвсем не в морето.

Образът на морето — това е преди всичко вечно движение, плясък на вълни, дихание на бури. В това е неговата мощ, сила, изразителност. Значи в него нищо не може, а и не трябва да се отражава спокойно. Затова предложението на режисьора тук е само формален трик, който няма нищо общо с темата, нито с настроението на прощалния бал.

Но дори и ако се осъществи това отражение, зрителят неизбежно ще види в него деформирани образи, а нали най-важното в тази сцена е да се приближим към хората, да ги разгледаме, да надникнем в очите им, да разберем, да почувствувааме какво ги води на подвиг, как им е трудно да се разделят с любимите и близките — с възлюблените, с майките, със сестрите.

Ето всичко това, цялата тази поезия на прощаването, сплитане-

то на мъжеството и тъгата аз искам като зрител да разгледам по- внимателно, по-подробно в серия от круни планове — в кръстосването на интонациите и жестовете, в неловкостта и грацията на танца, в усмивките през сълзи, в контрапунктите от звуките на валса и шума на прибоя. Затова не отражението, не търсеният режисьорски или операторски трик е пригодим тук, а сложно, многообразно и поетично разработеният образ на народа, образът на подвига и раздялата.

И накрая аз попитах режисьора:

— Как виждате по-нататък филма?

— По-нататък аз виждам — отговори той — похода на отреда по степите. Представете си верижка от малки фигури, рисуващи силуетите си на фона на безкрайното надвиснало сиво небе.

Не ми се искаше още веднъж да разубеждавам младия режисьор в това, че той отново използува щампа, видяна в много филми и съвсем не разкриваща поезията на похода на моряците на Вишневски, и попитах къде според него се развива действието. Той отговори — в Новоросийск. Запитах — вие били ли сте там?

— Не — отговори той.

Но нали, за да замислиш убедително, а след това и да възсъздаш мястото на действието на филма, трябва сам да пропътуваш и котловината около новоросийското пристанище, и просторите на причерноморските степи, сам да усетиш и пелиновия аромат на хълмовете на Северна Таврия, и очарованието на бездълните южни нощи, и трепкането на звездите над одеските степи...

Само тогава може да се роди оная поетична и правдива атмосфера, която ще влезе било в единство, било в необходимия контраст с бъдещите ваши герои.

За всичко това младият режисьор не беше мислил, по-точно, беше мислил, но умозрително, без да обременява себе си и своята фантазия, и на мен ми се стори, че свойственото му образно мислене противоречи по природа на избрания от него автор. А той беше изbral този автор очевидно не толкова по волята на сърцето си, колкото за доказателство пред самия себе си и пред нас на своята идеологическа „издържаност“. Впоследствие моите наблюдения се оказаха правилни. На този режисьор въобще беше чуждо героическото. Него го влечеше към буфонадата, към комичното, към гротеската. Но той вътрешно се срамувал от тая своя „несериозност“. А когато накрая даде воля именно на тая страна от своето дарование, той целият като че ли се разкрепости, неговата фантазия заработи интензивно и своеобразно. И на мен ми се струва, той разбра, че на революцията можеш да служиш и със средствата на комедията и сатирата, а преди всичко трябва да бъдеш честен и правдив пред самия себе си.

(Следва)

РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ

## Кинокомедии – хубави и лоши \*

Съветският кинозрител обича комедиите. Това е известно отдавна и никога не е подлежало на съмнение. В годишните отчети по броя на зрителите винаги на първо място са комедиите. По дългогодишно задържане на екрана напред са също комедиите. „Кроячът от Торжк“ на Я. Протозанов върви по екраните от 1924 година, „Веселите момчета“ на Г. Александров — от 1934. А когато на екрана на кинотеатъра „Повторний“, където се прожектират стари филми, излиза „новата стара“ комедия с Игор Илински или Репнин, с Янина Жеймо или Ераст Гарин, на касата се образува опашка.

Опашката на касата и кинокомедията на екрана станаха като че ли две страни на едно явление. Но ето че през последните години тази връзка започна да се разпада: работниците от кинопроката стеснително сломенават комедии, които не дават големи сборове. Кинокомедия на екрана и смях в зрителната зала. Това също би трябвало да бъдат две неделими явления... Като минавах покрай летния театър, бях привлечен от боботенето на заразителния смях, който се разнасяше зад леките стени. Влязъл бързо в откритата зала, аз почти се изплаших: тя беше наполовина празна и съвършено безмълвна. Вълните от смях идваха от екрана и замираха в притихналата зала. Смееха се герои на комедията, а зрителите...

Тъй значи, ето каква е работата!

Да, но това е само първият, външен признак. Недостатъците в нашите кинокомедии са повече. За тях ние и ще поговорим.

Струва ли си да припомняме, че началото на петдесетте години беше за съветската комедия мъртъв сезон, време на несполуки? Греховете на безконфликтността, общото намаляване количеството на пусканите филми, стремежът към лакировка и разкрасяване на живота — всичко това доведе нашата комедия почти до нищо. Но задачите, които ХХ конгрес на партията поставил пред културния фронт, раздвижиха кинематографията, откриха нова страница в нейната история.

В 1956 година киностудията „Мосфилм“ създаде „Карнавална нощ“. Филмът бе поставен от начинаещия режисьор Елдар Рязанов по сценария на много опитните комедиографи В. Ласкин и В. Поляков. Наред с прославения Игор Илински в кинокомедията дебютираха тъничката звънкогласа Людмила Гурченко и синеокият лиричен Юри Белов. В нея като на парад се явиха популярните комици Тамара Носова, С. Филипов, А. Тутишкин, естрадни актьори,

\* Статията е написана специално за сп. „Киноизкуство“.

жлоуни, певци. Един от най-добрите композитори-песенници А. Лепин написа най-разнообразна музика с куплети, танци, романси, със симфонични и джазови номера. И накрай един от най-старите оператори — А. Колцатий — сне филма в цят, жизнерадостно и светло.

Само това изброяване говори, че успехът беше осигурен. Обаче съдружието на майстори и младежи, привличането на естрадни артисти, звънката музика — всичко това го е имало и в лошите комедии. Успехът на „Карнавална нощ“ бе обусловен от съчетанието на добър, светъл хумор със сърдита и остра сатира. Именно в това съчетание, традиционно и за всички най-добри съветски кинокомедии („Дон Диего и Пелагия“, „Волга—Волга“, „Антоша Рибкин“, „Верни приятели“), без да се споменава вече за руската класическа комедия на Фонвизин, Грибоедов, Островски, Маяковски, е силата на реалистическата, високоидейна комедия, която утвърждава новото и разобличава изживялото, реакционното. „Карнавална нощ“ нанесе удар по бюрократизма, леноността, лицемерието, безкултурността. Игор Илински, спомнил си своя великолепен Бивалов от „Волга—Волга“, изигра бюрократа Огурцов с весела злоба. Т. Носова и С. Филипов внесоха допълнителни сатирични щрихи. Л. Гурченко, Ю. Белов, музиката, красивите танци, радостната атмосфера на новогодишната нощ създадоха привлекателен образ на младостта, трудолюбието, искреността, чистотата, т. е. на тези качества на нашето социално общество, които ще изтикат, изкоренят, победят такива отживелици на миналото като приспособленчеството и бюрократизма.

Б. Ласкин и В. Поляков умно и увлекателно построиха комедийните действия, написаха умни и съдържателни диалози. Елдар Рязанов след много усърден труд и много производствени разправии се прояви като надарен комедиен режисьор. А Илински? Той се оказа достоен за един Илински. Той оправда многогодишната любов на зрителите, потвърди своето звание на пръв съветски кинокомик.

Любителите на комедии ликуваха. И вече не ни смущаваше обстоятелството, че наред с „Карнавална нощ“ се появиха скучният „Меден месец“, безсъдържателният „Тя ви обича“, суетният „Момиченце и крокодил“ (и трите несполуки бяха създадени в „Ленфилм“). Ободрени, ние радостно приветствувахме оригиналната литературна основа на „Старикът Хотабич“ (в България проектиран под заглавие „Вълшебникът Абдурахман“), прекрасно използвана от талантливия артист Н. Волков. Ние се съгласихме, че старите водевили — руският „Лев Гурич Синичкин“ и азербайджанският „Ако не тази, тази“ — в интерпретацията на К. Юдин и Г. Сеид-заде не загубиха своето остроумие. Ние отбелязахме, че не само азербайджанска национална кинематография, но и грузинска („Лудетина“ на Н. Санишвили), и казахска („Нашият мил доктор“ на Ш. Айманов), и даже съвсем младата таджикска („Аз срещнах девойка“ на Р. Перелщайн) се осмелиха да създадат комедии, далеч далеч не безупречни, но и не лишени от веселост.

Разнообразие! Ето какво се забелязва в комедиите от 1956—57 година. И смелото съчетание на приказките със съвременността в „Старикът Хотабич“, и яркият женски характер в „Лудетина“, и водевилната лекота в режисурата на К. Юдин, и талантът на млади

актьори със съвършено различни амплоа — Лейла Абашидзе, Ю. Любимов, Г. Вицин, Л. Биков и много други.

Да, разнообразието е непременно условие за развитие на комедията. Днес вече не всички теоретици, следвайки Аристотел, определят комедията като жанр. Тясно е на комедията в рамките на един жанр. Сатира и водевил, битова и лирическа, трикова и ексцентрична, показ и ревю, пародия и фарс — има много комедийни жанрове, които притежават свои специфични средства, откриващи безкрайни възможности за търсене на смешното.

Търсене! Нали е смешно само неочекваното. Ако вие вече сте слушали един анекдот, ако вече сте видели един трик, ако очаквате падането на актьора или сюжетен завой, вие няма да се засмеете. Белински определи комичното като разобличаване на несъответствието между действителността и целта. Това е вярно за всички **оттёнъци** на комичното — от острата сатира до добродушния радостен хумор. Как ми се иска да прибавя към формулировката на Белински думата „внезапно“! Внезапното, неочеквано разобличаване на несъответствието безотказно поражда смях. Именно затова е тъй важно в комедийното изкуство откриването на нови образи, сюжети, положения, трикове, остроти, щрихи. Свежест! Новаторство! Разнообразие! Самостоятелност! Всичко това се ражда от внимателното изучаване на живота, от любовта на художника към живота, от идейността, от желанието на художника нещо да каже, в нещо да убеди, нещо да научи своя зрител. А животът е тъй богат, че само с разнообразни художествени средства може правдиво да бъде изображен. И ако художникът говори на своя зрител през цялото време едно и също, той скоро ще му омръзне.

Този химн на художествено разнообразие, търсения, новаторство отразява настроенията на любителите и поддръжниците на кинокомедията след успеха на „Карнавална нощ“. Пълни с очаквания, ние отивахме да гледаме новите кинокомедии на Б. Ласкин, В. Поляков, Е. Рязанов. Ние знаехме, че те са се разделили. Рязанов започна постановката на комедия по сценарий на известния хуморист Леонид Ленч. Б. Ласкин и В. Поляков написаха сценарий за режисьора А. Файнцимер. Добре! — се ободрявахме ние, делото се разраства. Не един, а два филма ще ни дадат обикнатите художници.

И когато на екрана излезе отначало „Девойка без адрес“ на Рязанов, а след това и „Девойка с китара“ на Файнцимер, на мноzина се стори, че разделилият се на две колектив създатели на „Карнавална нощ“ е поставил конкурентно два варианта на един и същ филм.

Характерите на Катя (без адрес) и Таня (с китара) са съвършено еднакви. Съчетавайки кокетливата прибързаност с лирическа безпомощност, и двете героини са склонни да изчезват от хоризонта на своите поклонници, и двете мечтаят за оперетно-естрадна кариера, и двете държат изпит за артистки пред нищо неразбиращи от изкуството еснафи, и двете накрай разбират, че не оперетата, а скромният труд...

Не, не всичко е еднакво. „Без адрес“ служи като домашна работничка, „с китара“ — продавачка. „Без адрес“ я изпитва гардеробиер, „с китара“ — дресъор. В едната е влюбен строител, в другата

композитор. В прибавените номера и между епизодичните герои на двата филма има немалко остроумни находки. Но мислите, мислите в двете картини са толкова малко, че за половин филм не биха стигнали, а камо ли за два.

За да бъдем съвършено справедливи, ще кажем, че и в сценария на Ленч, и в режисурата на Рязанов, и в изпълнението на ролята на девойката без адрес от младата самодейка Светлана Карпинска, и в музиката на Л. Лепин има повече непосредственост, остроумие, майсторство. Режисурата на А. Файнцимер е вяла и неизобразителна. Л. Гурченко се повтаря. Музиката на А. Островски и Ю. Саулски е сладникава, с невисок вкус. „Девойка без адрес“ е несъмнено по-сполучлив от „Девойка с китара“. Но толкова ли е важно това, когато и двата фильма са направени по един стандарт, когато и на двата не достигат мисли, когато е трудно да се определи какво осмиват, отричат и какво утвърждават.

В течение на 1957, 58, 59 и 60 година всички наши киностудии създадоха немалко комедии. Това е хубаво. Много копия строшиха и критици, и зрители, и автори-комедиографи в борбата за увеличаване количеството на веселите фильми. Но увеличаването на количеството повлече след себе си рязкото снижаване на художественото качество. Четири основни болести се забелязаха в нашите кинокомедии: оскудност на мисли, стандартност на форми, лош вкус, сатиробоязън.

Идейността — ето главната, най-плодотворна традиция на съветската комедия. Жизнена правдивост, яснота на целта, смелост в отрицанието, патос в утвърждението.

А какво собствено утвърждава или отрича кинокомедията „Към Черно море“ (реж. А. Тутишкин, „Мосфилм“), която отегчително следва няколко млади хора, тръгнали на юг, влюбващи се, правещи грешки, но без да проявят нито интелект, нито остроумие, нито даже достатъчно немирство? Какво утвърждава, какво отрича „Влюбеният матрос“ (реж. П. Аненски, „Мосфилм“)? Той внася песнички с лош вкус, изпълнени от Глеб Романов, в когото никой не вижда моряка — тъй силен е в него духът на преуспяващ естраден артист. Какво утвърждава комедията „Улицата е пълна с изненади“ (реж. С. Сиделев, „Ленфилм“) или комедията „По неволя шофьор“ (реж. Н. Кошаверова, „Ленфилм“)? Нима пропагандата на правилата за уличното движение е достатъчна за „идеино натоварване“ на пълнометражни произведения, натъпкани с герои, поучителни афоризми и благи намерения? Колко беден е духовният мир на „Първият момък“ (в България — „Елате на сватба“), който само мечтае, при пълно одобрение на авторите, да отбие наказателния удар на футболното игрище. Колко малко общо има между девойките в нашата страна и героинята на комедията „Млади години“ (реж. С. Сльосаренко, Киевската студия), която старателно повтаря кълченията, пренесени от задграничните комедии с тридесетгодишна давност.

Разбира се, не всичко в тези лоши фильми е било лошо. Понякога се мяркаше остроумна фраза, мелодична песничка, мило лице на млада артистка, забавно кривене на опитен комик. Но можем ли да се утешаваме с тези искрици на сив фон? Нали в създава-

нето на лоши комедии участваха писателите Евгений Помешчников, Клементий Минц, Сергей Михалков, артистите Л. Харитонов, И. Извицкая, С. Филипов, С. Лукянов, К. Сорокин, М. Миронова — хора, чиито имена наистина са известни, чиито комедиен опит е общопризнат.

Какво снижаване на взискателността, майсторството и вкуса!

На осъкъдността на мислите винаги съответствува стандартност на формата. Под марката „комедия“ започнаха да се появяват кино-концерти с широко използване на естрадния номер, с някакви заченки на сюжет, твърде примитивно, с бели конци скърпен, за да обедини тези готови и често съвсем не смешни номера. Така е направен най-хубавият от тези киноконцерти „Нашият мил доктор“, тъй е слепен узбекският филм „Очарован от теб“, вече споменатият мосфилмовски „Влюбеният матрос“ и други псевдокомедии.

Естрадата е близка до кинокомедията. Естрадният танц, романсьт, скечът могат да бъдат използвани във филма, при това колкото по-подчертано са интерпретирани за екрана, с колкото по-вече кинематографични средства са показани, толкова по-силно те въздействуват. Опитите за екранизация на естрадните програми на А. Райкин, М. Миронова, Л. Миров и други първокласни естрадни артисти, направени от режисьора В. Строева и други през 1953—55 година, дадоха в основата си положителен резултат, при което съвършено безспорно се доказа необходимостта от активно кинематографическо преосмисляне на естрадата. Като използват казахските, узбекските и други национални танци и песни, авторите на комедийте-концерти правят, общо взето, полезно дело, пропагандират националното изкуство. Но когато обединяващият тези номера сюжет е примитивен и slab, когато обща идея във филма няма, тогава те помръкват, развалят се, тогава и националният колорит, и своеобразното майсторство не стигат до зрителя.

Тъй се случи и с комедията „Щепсел жени Тарапунка“ (Киевска студия), където най-популярните естрадни майстори на Украйна Ю. Тимошенко и Е. Беръозин се опитаха да създадат нещо от рода на ексцентрична комедия, като я насятят с трикове и смешки, вече доста поизтъркани от тях на естрадата. Сценичното обаяние на Тимошенко — Тарапунка не помръкна и на екрана. Но резоньорските реплики на Беръозин — Щепсел и неговият маниер да се държи сковано на екрана не пожънаха слава. А главен недостатък на комедията беше плахата мисъл, лошият вкус, примитивният сюжет в слабата драматургична тъкан, на който като че ли стърчаха естрадните трикове и смешки.

Истинското изкуство не търпи използването на нещо готово. Използването на по-рано създадени и получили признание сюжети, трикове и особено на комедийни образи е свързано винаги с отслабване на тяхното въздействие особено ако при повторението тези образи не получават по-нататъшно развитие, не се обогатяват с нов жизнен материал, с нови характерни черти, с нови мисли. Така помръкнаха не само Тарапунка и Щепсел, пренесени от естрадата на екрана, тъй помръкна един от най-хубавите комедийни образи, създаден от съветските кинематографисти през последните години — образът на Иван Бровкин.

Палавият, своеволен, неспокоен селски момък, добродушен и мил, но попадащ винаги в неприятни истории заради своенравието си, заради желанието да постъпи по своему, се очуква в суровата армейска школа, където дисциплината, точността, изпълнението на заповедите са основа на основите. В ръцете на сценариста Г. Мдивани, режисьора И. Лукински и обаятелния млад артист Л. Харитонов тази весела и поучителна ситуация се превърна в умния и смешен филм „Войникът Иван Бровкин“ (1955 г.). Очароването на тази комедия и особено на нейния централен образ се състоеше в това, че съвременността и злободневността се съчетаваха в него с народната традиция. В Иван Бровкин живееха черти от героя на веселите руски приказки за Иван-Глупака, героя на старите войнишки историйки. И друго несъмнено достойнство на образа беше неговото развитие. Като остава сам по себе си весел, палав, непокорен, Иван Бровкин расна, порасна, стана добър войник.

И ето след три години Г. Мдивани и Н. Лукински решиха да покажат своя герой на целините. Трудовият подвиг на съветската младеж, която обработва безлюдните степи и дава на страната реки от златно зърно, беше показан в няколко филма. Несъмнено и с езика на комедията би могло да се разкаже за този подвиг: формиране на характерите, преодоляване на трудностите и разправиите, нови срещи, сблъсъци, привързаности — всичко това беше, е и ще бъде навсякъде, дето има младежи, всичко това е и на целините — при това в ново качество, облагородено от щастливия социалистически труд, от съзнанието за изпълняване на патриотичен подвиг. И трябва ли да се припомнят плодотворните традиции на съветските кинокомедии „Трактористи“, „Светлият път“, „Свинарка и пастир“, където трудовият подвиг беше забележително показан?

Но на целините пристигна не забавният, сложен, самобитен момчурляк, а благородният, поправил се, образцово показателен Бровкин. С всички трудности той се справи за миг, както казват, без да му мигнне окото. Вместо юношеско обаяние у напълнелия Харитонов се появи леността на преуспявящ артист; вместо комедийна изобретателност режисьорът И. Лукински показа лош вкус: от лустросаниите общежития на целините, от наконтените юноши и девойки, от тяхното самодоволно бодрячество лъхна еснафско благополучие. Нито хумор, нито романтика имаше във филма „Иван Бровкин на целините“. Обикнатият от народа образ беше компрометиран. Великолепната тема за целините не беше решена.

Да разобличава еснафщината, тунеядството, самомнението отдавна се счита за почетна задача на сатирата. И в наше време, когато съзнанието на хората расте и възпитателните функции на изкуството се повишават, ролята на сатирата става все по-значителна и обществено активна. Особено действена сатирата може да стане, ако бичува недостатъците на младежката. За младия човек е свойствено да се заблуждава и, струва ми се, по-лесно да се поправи.

Режисьорът С. Сплошнов поставил в Минската киностудия комедията „Нашите съседи“. У преуспявящи „отговорни“ родители расте безделница дъщеря Светлана. При първите стълкновения с живота се откриват нейната негодност, безпомощност, пустота. Тази

тема е подходяща за комедия. Преди няколко години тя бе сполучливо разрешена от белоруския драматург В. Минко в комедията „Без да се посочват имената“, премиерата по сцените на много театри. Но създателите на „Нашите съседи“ тъй старательно повториха старите, отдавна известни на всички комедийни ситуации и смешки, тъй малко внесоха свое, ново, свежо, че тяхната комедия нè се опълчи против пошлостта, а напротив, въпреки волята на авторите я насаждаше, пропагандираше я. Това може да се каже и за друга комедия на същата тема — „Аз ви пиша“, — поставена от М. Израилев в Кишиневската киностудия. Отново „отговорни родители“, отново разглезена дъщеря Елвира, отново изхабените обикновенни атрибути на еснафщината: книги, подбрани според цвета на подвързията, вестници, употребявани само за амбалаж, нелепи тоалети на младееща се еснафка, познати изречения с нелепи претенции за остроумия. И отново — бързо фиаско при първото стълкновение с живота. Трябва ли да се повтаря, че и тук намерението на авторите да се борят с пошлостта се превръща в пропаганда на пошлостта, защото самите средства за борба са изтъркани, безвкусни, пошли? Отрицателното въздействие на филма „Аз ви пиша“ се увеличава още и от това, че като са се осмелили да направят сатира, авторите веднага са се изплашили и бързат да поправят своята героиня, за да съхранят жизнерадостния колорит и, не дай боже, да не обидят някого... .

Филмът носи явни следи на сатиробоязън. Изплашили се от сатирическата острота, авторите тутакси поправят своята отрицателна героиня с най-бързи и примитивни средства: без каквато и да е драматическа борба, без всякаква подготовка показват как Елвира прави всичко това, което по-рано не е правила и което е длъжено да направи стопроцентово положителната героиня — купува продукти, приготвя обед, чете и се грижи за болен. И тези картички се придвижват с възторжено пояснителен текст. Моралът на този филм излиза неверен и глупав: от еснафщината не трябва да се боим, тя се поправя безболезнено, легко, просто... А нали това не е вярно!

Със сатиробоязън е белязана и първата работа на младите режисьори Е. Абалов и Т. Мелиава „В тихо пристанище“ („Мосфилм“). В основата на сценария (написан от известния естраден комик Афанасий Белов) лежеше не лоша, макар и не нова ситуация: старчетата пенсионери не искат спокоен живот, а бодро се устремяват на борба със забелязани нередности. Старчетата се пресъздават от прекрасните артисти В. Ратомански и В. Меркуриев. Начините на тяхната борба с бюрократите са забавни, ексцентрични. Немалко смешни черти са намерени и в отрицателните герои. Оказва се, че бюрократът, против когото се борят пенсионерите, още преди началото на борбата е снет от работа! И всичко се превръща в палъчовщина. Ексцентричните начини на борба с бюрократа се превръщат в глупави — нали не е трябвало да се борят. Стремежът на старците да участват в живота се оказва глупав — нали и без тях са снели бюрократа! А авторите предварително „смъкват“ бюрократа от поста му и погубват целия смисъл на своята комедия поради страх: как може да се покаже, че у нас пенсионери снимат бюрократите, а

не прозорливото началство! Не е трябвало, не е трябвало да се заставят за сатира, щом като имат такива плахи характери и толкова безоблачни представи за действителността.

Сатиробоязънта има свои причини. В сценарните отдели, в дирекциите на киностудиите още се срещат хора, които се стремят колкото може по-добре да изгладят, смекчат, отредактират сатиричното. Именно те измислят мигновеното превъзпитание на отрицателните героини. Именно те предварително снемат от работа бюрократите. А ако авторите се противяват, тези хора, ще ги наречем презастраховчици, започват да обвиняват сатириците в извращение на действителността, в показване на хората по-глупави, в недостиг на оптимизъм и даже в злонамереност.

Така беше със сатиричната комедия „Жених от този свят“. Тя бе поставена в „Мосфилм“ от младия режисьор Леонид Гайдай по сценарий на надарените писатели-сатирици В. Духовичний и М. Слободский. В нея се разказва как някакъв бюрократ, отишъл в отпуск, по недоразумение бил обявен за умрял. В малкото учреждението, което той ръководел и където всячески насажддал женкарството и преклонение пред хартийката, дали заповед за неговото уволнение „поради смърт“ и даже похарчили пари за венци и траурна музика. Когато „умрелият“ се явил на работа и след забавни уплахи и недоумения се окказал жив, възпитаните от него бюрократи отказали да отменят заповедта по повод неговата смърт без съответно „основание“, т. е. документ, справка. Лекарят, към когото нещастникът се обръща да установи, че не е умрял, а е действително жив, го взема за побъркан и побързва да го успокои и изолира. Така и не успели да развържат този бюрократичен възел: докато спорили заради документите, цялото учреждение било закрито като ненужно.

Сюжетът е забавен, остръ. Авторите са написали остроумни диалози. Р. Плят в ролята на „умрелия“ и Г. Вицин в ролята на неговия възпитаник, младия бюрократ, намериха множество наистина комедийни детайли. Без да претендира за особена дълбочина, тази неголяма комедия биеше достатъчно точно в целта. Нейната условност и ексцентризъм позволяваха да се заострят, да се доведат до абсурд, до гротеска някои бюрократични навици, съществуващи у нас и досега, например преклонението пред хартийките. Около тази, струва ми се, напълно ясна и достатъчно идейно целеустремена комедия се разгърнаха теоретически боеве. Главното обвинение беше в липсата на положителни герои, водеща уж към обеднено, едностранино показване на живота.

А „Ревизор“ на Гогол? Нали там също няма положителни герои, тях според великия реалист ги заменя смехът!

Аз ясно разбирам, че Гогол е осъждал целия социален строй, без да намира в него нещо положително, а съветските сатирици утвърждават нашия начин на **живот, като осъждат съществуващите в него остатъци от миналото**. Затова аз смятам, че като правило нашите комедии трябва да съчетават сатирата и хумора, отрицателните образи с положителните. Но правилата в изкуството винаги са богати на изключения. И на авторите на „Жених от този свят“ се удаде така да заострят ситуацията, тъй да локализират действието,

като го ограничават в малко, ненужно, заразено от бюрократизма учреждение, при това в навечерието на неговото закриване, че необходимостта от положителни герои в дадения случай отпада. Тях, както в „Ревизор“, ги заменя смехът. Смехът на съветските хора над остатъците от миналото. И именно чрез своята острота, гротескност, ексцентричност малката комедия предизвика големи спорове, заслужи одобрението на всички истински ценители на комедията.

Не по-малко остри спорове се завързаха около работата на друг млад режисьор с близка фамилия. Г. Габай постави в Одеската студия героичната комедия „Зеленият фургон“. Тази комедия разказваше за борбата с бандитизма след гражданская война, за годините, когато се създаваше съветската милиция. Противниците на тази комедия твърдяха, че героичните години на гражданская война не са материал за комедийност, че ироническият хумористичен показ на работниците от углавното разследване само ги излага, че веселостта на филма е безпредметна, че неговият смях е недостатъчно целеустремен.

А в действителност в „Зеленият фургон“ се осмиваше апашката романтика, беше много смешно и точно показано как бандитизмът, алашлъкът, анархистическото бунтарство стават глупави, старомодни, нелепи пред лицето на новия хуманизъм, роден от революцията. Във филма се осмиваше и „пинкертоновската“ романтика, а образите на новите социалистически пазители на реда — стария работник-комунист и юношата-интелигент — бяха показани с добра усмивка, с топъл и човечен хumor.

Младият режисьор Г. Габай е изпуснал много, някъде е сгрешил. На неговата комедия не достигаше стройност, понякога яснота. Но в нея имаше твърде много свежо, ново, своеобразно. Езикът на пародията, на ироническата насмешка е твърде тънко и сложно изкуство. Ще добавим — и много рядко! А точно със своите иронически и пародийни щрихи е ценна комедията „Зеленият фургон“.

Иронията и пародията — високи, сложни видове на комичното — ги има точно на място и в некомедийния филм „Мичман Панин“ на режисьора М. Швейцер („Мосфилм“). Точно те придаха на този филм необикновеност, свежест, новост.

И тъй да си спомним нашите химни за комедийното разнообразие! И да оценим новаторските опити на Л. Гайдай — в областта на сатиричната гротеска и на Г. Габай — в областта на иронията, романтичната, пародията. Да простирам на младите режисьори грапавините в техните първи работи: те експериментираха, търсеха, вървяха по неутръпкани пътеки. И намериха много.

Към отреда на младите експериментатори в комедийната област ще отнесем още един дебютант. Първа работа на младия ленинградец В. Щабен е комедията „Гущак\* от Рио де Жанейро“.

В нея е показана странната и жалка фигура на бръснаря украинец, преживял много години в Южна Америка и върнал се сега в родината, за да я ощастливи с най-модните прически.

В комедията се сблъскват психологията на дребнобуржоазния

\* Гущак — утайка (б. пр.)

индивидуализъм и новият социалистически мироглед. Колко безпомощен, жалък е Гущак редом с простите колхозни момчета трактористи. С какво добродушно търпение те се стараят да му внушат новите норми на социалистически отношения, с каква мила почтителност те му доверяват своите неспокойни перчени! В комедията не всичко е гладко. Така романът на дъщерята на бразилския бръснар с бригадира на трактористите е решен, общо взето, банално. Има дължини, вяли епизоди. Но основното се е удало. Нали образът и темата са необикновени, нови. Още един принос в делото за разнообразяване на нашата кинокомедия.

Редом с младите откриватели на нови пътища, нови форми, нови жанрове на съветската кинокомедия успех постигнаха и старите, може да се каже най-стари режисьори, навреме спомнили си и възродили забравените комедийни жанрове. Александър Роу, още през 30-те години започнал серия екранизации на руски народни приказки, постави в студията „Горки“ филма „Маря—изкусница“, забавна комедия-приказка с участието на стария добър войник, забележителната майсторка на шевици и всякакви зли сили: водни и горски духове, хора-жаби, разни жители на подводното царство. Светът на руската народна приказка с нейния искрящ хумор, с нейното гордо презрение към тунеядците, с нейното весело утвърждаване на справедливостта, труда, доброто получиха на екрана нов ярък живот. А ветеранът на арменското кино Амо Бек-Назаров в младата таджикска киностудия отново се обърна към любимеца на кавказките и средноазиатските народи, към героя, познат също и в България — Настрадин Ходжа. „Настрадин в Ходжент“ за трети път в историята на съветското кино изнася на екрана лукавите афоризми, смелите постъпки, неизчерпаемия оптимизъм на дръзкия „смутител на спокойствието“.

Обръщането към фолклора, към великолепния народен хумор е давало и ще дава на реалистичното киноизкуство нови сили, нови багри, нови образи и сюжети. Разнообразието на съветската комедия се увеличи с тези два фильма.

Приближавайки към края, моята твърде мрачно започната статия зазвуча бодро. Работата върви, има търсения на новото, хубавият опит на миналото се използува.

Но като слагам ръка на сърцето си, аз все пак ще кажа: да се успокояваме е рано! Лоши, плоски, безсмислени, занаятчийски комедии все още се поставят в нашите студии. Две поражения поред претърпя старият майстор на комедията сценаристът Евгени Помещиков. „Черноморка“ и „SOS — спасете нашите души!“, поставени по негови сценарии от млади украински режисьори, единодушно са признати за несполучливи. Да, стандарт, щампи, липсата на ясна мисъл и сатирична острота са присъщи на тези комедии, каквото и да показваха те — одески комсомолци или лондонски капиталисти, музикални ексцентрици или морски вълци. Всички тези герои еднакво са далеч от живота. Сива, скучна се получи ленинградската комедия „Свада в Лукашки“. Нейната актуалност и проблематичност се оказаха мними, защото героите са не живи хора, а измислен персонаж... Значи редом със смелите търсения, с истинското творчест-

во още живеят сред нашите комедиографи студеното занаятчийство, равнодушното шествуване по отъпкани пътеки.

Но случва се и тъй, че авторите влагат много сили, старания, много изобретателност, майсторство, а резултатът се получава неочаквано слаб. Така се случи с нашия прославен майстор Г. Александров. Той се труди няколко години над кинопамфлета, своего рода политически кинопреглед, „Руски сувенир“, а филмът излезе претрупан, объркан, противоречив, някъде просто безсмислен и безвкусен. Понякога прозира и в този филм миналото комедийно обаяние на Александровската изящност, ефектен маниер. Добре игра Е. Гарин. И при другите артисти има сполучливи реплики, кадри. Но общото — общото не се свързва. Сюжетът тънче в странични линии. Остроумните трикове и реплики тънат в претрупаността на комбиниранныте кадри, в гърмящата музика. Мисълта потъва, губи се в множеството неразгънати теми, неразвити образи. Нелепост! Александров — режисьорът и неговите опитни комедийни актьори бяха погубени от Александров — сценариста, изпуснал основната тема, забравил мярката в остротите, загубил логиката в развитието на характерите. И освен това неумереното увлечение по комбинирани снимки лиши филма от естественост, правдивост.

Неуспехът на Александров е печален и поучителен. Но за щастие съветската кинокомедия има и не по-малко поучителен успех. Има филм — съвсем простичък, непретенциозен, скромен, но пълен с веселост и ум, жизнена правда и комедийна лекост. Това е „Непоправимите“.

Аз, да си призная, много обичам този филм. Нарочно оставил разговора за него в края на статията, защото в него виждам нови качества, в него виждам чертите на бъдещата съветска кинокомедия.

Тъничка, дребничка девойка, почти още момиченце, получава комсомолско поръчение да превъзпита двама „непоправими“ момци. На тяхното юначество и палавост, на тяхното беззлобно и безсмислено шутовство, на тяхното упорито нежелание да се съобразяват с дисциплината тя противопоставя такова чистосърдечие, такава добросъвестност, такава ясна, нерушима вяра в человека и в социалистическия трудов морал, че побеждава напълно и завинаги.

Очевидно момчетата не са лоши, нищо враждебно и опасно в тях няма. Просто им е скучно да работят добре, интересно им е да се правят непонятни индивиди, не искат да се замислят за живота, любовта, труда, те желаят... Какво всъщност желаят?

Твърде тънък, твърде труден въпрос: какво понякога желае младият човек? Лесно е да се разбере, че като въстава против сухите скучновати проповеди, против преуспявашата посредственост, младият и неопитен човек често се увлича, загубва мярката, не умеет да отличи външното от същественото. Лесно е да се разбере, че той палавничи просто от излишък на млади сили, от неумение да приложи своята буйна енергия. А ето да се разбере какво той иска от живота, за какво мечтае, къде го тегли сърцето — това е много трудно. А да му се помогне да се изправи на крака, да намери себе си е възможно само след като се разберат неговите стремежи, като се погледне в сърцето му.

Социалистическото отношение към човека е основано на доверието в него, на убеждението, че човекът е добър, и на желанието да се даде на човека щастие.

Всички тези мисли, всички тези думи героинята на „Непоправимите“ не знае. Тя наивно се опитва да превъзпита момците с четене на класици. Тя отчаяно изпива тяхната водка, за да се покаже по-раснала, а и да не остане водка за тях. Тя по съвета на приятелки започва ужасно да кокетничи, като предизвиква само тълото изумление на „непоправимите“. Всичко това създава комедия. Весела, очарователна. Девойката търси пътища за достигане на своята цел и пробва различни средства, при това колкото по-обикновени са тези средства, толкова по-нелепи и смешни се оказват те. Но истинската прелест, истинското очарование на комедията се състои в това, че без да мисли за високите принципи на социалистическото отношение към човека, младата и наивна Надя осъществява тези принципи на дело. Хулиганстващите „непоправими“ Грачкин и Громобоев са наши съветски работнически младежки. Надя не се замисля над това, но се обръща към тях именно като към истински съветски момчета. И точно с това тя разкрива всички хубави страни на тяхното съзнание. С девическата си безпомощност тя призовава у тях мъжеството, с доверчивостта си — честността, с увереността си в тях — самолюбието им.

Артистката Н. Румянцева играе с подкупваща непосредственост и душевна топлота. Ю. Белов и А. Кожевников никъде не „натискат“ толкова, че да се превърнат в комически герои. Те са естествени, те са заводски момчета, но заедно с това техните хитрини и думички и най-после техните преживявания безотказно предизвикват смях. И този смях е радостен, одобрителен.

Образите на „непоправимите“ забележително илюстрират мисълта на В. И. Ленин: „Отдавна е забелязано, че недостатъците на хората в по-голямата си част са свързани с техните достойнства.“ (Съч. т. 32 стр. 121, руското издание.) И тази блестяща мисъл мъничката Надя вероятно не е знаела. Но тя е чувствувала това. Възпитана в хуманистическите традиции на социалистическото общество, тя по чувство е разбрала това. И „непоправимите“ се поправят.

Правдата и лиризмът при изобразяване на работата в цеха, спортните състезания, разходките на младежите в парка, в клуба, техният живот в заводското общежитие правят въздуха във филма свеж, светъл. Всяка сцена е отбелязана с тънко видени смешни детайли. Кинематографичният език на филма е прост, свободен, съвременен.

Всичко това прави филма на сценаристката Т. Ситина и младия режисьор Ю. Чюлюкин (само преди година завършил Института за кинематография) голям и радостен успех.

И тъй — да се правят кинокомедии е много трудно. Ние претърпяхме много неуспехи в това направление. Още не са изживени у нас занаятчийството, велостта на мислите, лошият вкус. Още не е отстранена теоретическата бърканица. Но ние работим. И не скриваме своите неуспехи. И не се стесняваме да се радваме на успехите. А те стават все повече.

Могъщият, добрият, жизнерадостният наш народ обича да се смее. И ние ще му дадем умни и весели кинокомедии.

ВЪЛО РАДЕВ

## За някои тенденции в нашето развитие

Създаването на един пълноценен игрален филм, който да бъде издържан като драматургия, да бъде интересен и завладяващ като режисьорско пресъздаване, да бъде вълнуващ като актьорско изпълнение, да бъде ярък като изобразително решение — е задача много трудна и отговорна. За това се иска най-напред талант, иска се опит, иска се развлечност, искат се традиции, необходима е материална база.

Ето защо по-правилно е, когато говорим за проблемите на нашия филм, изхождайки от това, което сме направили през миналата година, да не даваме абсолютни оценки и да не определяме колко фильма са направени на висок уровень, колко са по-добри, колко са слаби. За нас е по-важно да видим какви са тенденциите в развитието на нашето кино, какви са тенденциите в развитието на драматургията ни, на нашата режисура. Това са главните въпроси, по които ние трябва да говорим, да спорим, да оценяваме, да даваме препоръки.

Коя според мен е една от основните тенденции на развитието ни през миналата година?

Първата много очеййна тенденция е повишаване на количеството на нашите фильми. Ако изхождаме от опита на другите кинематографии и преди всичко на съветската, ние ще се съгласим, че тази тенденция в развитието на нашето кино е много радваща, че тя е една от основите за неговия растеж въобще.

Ние знаем, че докато Съветският съюз произвеждаше по няколко фильма, успехите не бяха завидни. Едва когато се достигна до осемдесет — сто фильма годишно, сред тях се появиха и такива произведения като „Летят жерави“, „Четиридесет и първият“, „Съдбата на човека“, „Домът, в който живея“, „Павел Корчагин“, „Балада за войника“ и др.

Какво ни дава на нас, българските киноработници, количественото увеличаване на филмопроизводството? Несъмнено това е настъпването на един по-оживен творчески живот, който се отразява всестранно както на творческите работници, така и на хората, които им помагат. Повече фильми — това значи по-често навлизане на режисьорите, операторите, художниците и др. в производството. Това укрепва тяхното майсторство, помага им да се учат от своя собствен опит и от опита на колегите си и по този начин им дава възможност

да се добират до по-високи постижения. Увеличаването количеството на филмите през миналата година привлече към самостоятелна работа няколко млади кинотворци — оператори и режисьори. През тази година това число става още по-голямо. А идването в киното на млади творци несъмнено ще открие нови дарования, ще доведе до по-голямо стилово разнообразие, ще издигне нашето кино на по-голяма висота.

Както е трудно да се открие един талантлив поет, един голям писател, така е трудно да се открие и едно ново режисьорско дарование, да се укрепи то, за да може да създава високохудожествени произведения. Увеличаването броя на произвежданите филми, а с това и привличането на нови, млади творци е според мене един от най-радостните факти. Затова ние трябва решително да се противопоставим на всички, които са против многото филми, които искат да се върнем към старата практика — да пускаме в производство само безспорни сценарии, па макар и няколко на брой. Не трябва да се забравя, че увеличеното количество на филмите значи също и привличане към сценарен труд на нови и нови автори, а това води несъмнено и до появяването на все по-интересни и вълнуващи сценарии.

Ако увеличаването на количеството и бързината, с която се работи, крие в определен период опасността да се допуснат някои слабости, то тези слабости се изкупват с всичко, което казах преди. Те се изкупват с това, че в процеса на по-голямото филмопроизводство се създава истински творчески живот в нашата студия, укрепва се майсторството на киноработниците, търсят се и се издигат нови таланти, които утре несъмнено ще направят онези филми, за които всички ние мечтаем.

Другата страна на нашата работа това са въпросите на майсторството: за творческото дръзвновение, за полетите на фантазията, за по-задълбочено използване на изразните средства и т. н. Тези въпроси в еднаква степен засягат всички творчески работници в нашата студия, започвайки от сценариста и завършвайки със звукооператора и художника по костюмите. Но решаващите и определящите за едно филмово произведение са режисьорът и сценаристът. Трябва да е ясно, че главните проблеми на нашата студия сега са проблемите на сценария и режисурата.

Не ми е възможно да се спирам на всички въпроси в цялата им сложност и затова искам да засегна само два, и то от областта на кинорежисурата: въпроса за кинопоезията, за емоционалността на режисьорското видждане и въпроса за използването на някои изразни средства.

Киното може би повече от всички други видове изкуства е изкуство емоционално, изкуство, което по най-непосредствен път — по пътя на чувствата и вълненията — донася до зрителя нашите мисли и идеи. Емоционалното въздействие на кичото, поетичността на филма като изкуство могат да се достигнат и се достигат по различни пътища. Те могат да се търсят в драматургическите решения, в работата на режисьора с актьорите по изграждането на образите, в мон-

тажа, в музиката, в използването на изразните средства и най-вече на изображението като първа същност на киното.

Поезията в киното може и трябва да се търси навсякъде.

Аз ще припомня само няколко епизода от български филми, за да се види по колко различни пътища се е стигнало до тях, колко различни творчески индивидуалности са се борили за тяхното осъществяване и колко тези епизоди носят в себе си трепетите на изкуството, действуват ни, вълнуват ни.

Ако си спомним пожара в Клисура от „Под игото“ на Д. Даковски и един от финалните кадри от този епизод — майката с двете деца на фона на горящия град; ако си спомним цялостното изграждане на епизода — изобразителното му решение, монтажа, музиката, — макар че толкова време е минало, откак сме го гледали, пред нас несъмнено лак ще застане образът на изстрадалата родина, ще ни докоснат онези вълнения, които сме изпитвали при първото гледане на филма.

Ако си спомним запаленото ханче в „Септемврийци“ и целия последен бой около него, ще видим как поетично и сурово З. Жандов е изградил тази сцена и с какво завидно майсторство е успял без много реплики, само по пътя на ярката емоционалност на изображението и на музиката да ни накара да се развълнуваме както от това, което става с героите, така и от едно вдъхновено творческо изявяване.

Ако си спомним няматата сцена в двора на полицейското управление във „В тиха вечер“ — раздялата между Антон и Бойка, — това редуване на кадри, монтажно и ритмично създаващи нарастването в отношенията между двамата, и последния, финален кадър, в който Бойка изчезва в камионетката, закрита от едната страна на портата, изчезва, за да не се върне вече никога, ще открием много трагична поезия, много дълбоки чувства, които Б. Шараплиев е успял да постигне и да предаде и на нас.

Същото може да се каже и за изпращането на Вапцаров от Кочериново в „Песен за человека“. Колкото и плакатно да е решен този епизод, в момента, когато по стръмния баир се спуска тълпата от хора, дошли да изпратят любимия поет и човек, когато неочеквано тръмва песента, нещо ни бълъска, хваща ни за гърлото, защото тук има трепет, има режисьорско виждане.

А финалът на филма „Първи урок“, тази няма, лирична, поетична сцена, която вълнува без изключение всички, която издига на голяма висота целия филм и ни кара да забравим онова, което не ни е удовлетворявало през време на гледането му?

А смъртта на Данъо в „Командирът на отреда“ с цялата ѝ романтична приповдигнатост?

Това са все различни сцени, взети от различни филми, но във всичките се чувствува душата на режисьора, неговото сърце, творческото му държавование, желанието му непременно да ни каже нещо свое и да ни го каже страстно, развълнувано.

За съжаление, тези неща не напълно се разбират от всички наши режисьори. Във филмите, които бяха произведени през миналата година, такива явления са малко.

С нищо друго освен с безразличие и бездушие, с творческа инертност, с нежелание да си размърдаме сърцата и душите могат да се обяснят такива явления като филмите „Дом на две улици“ и „Другото щастие“ и редица епизоди в много от останалите филми. Това е един от проблемните въпроси в тенденциите на развитието на режисурата ни, по който трябва сериозно да се замислим.

Според мен едно от най-високите постижения на режисьорско майсторство през миналата година и най-високо постижение в творчеството на Шалялиев е втората част на неговия филм, която може условно да се нарече „участък“. На пръв поглед нищо необикновено, новела без особено изразена динамичност, даже понякога прекалено външно спокойна. Но в тази суворост, в тази простота, в тази лаконичност, в атмосферата, в точността, в това външно спокойствие се чувствува режисьорската мисъл, режисьорското чувство, от началото до края. Несъмнено всичко това е решено филигранно, много тънко и детайлно, с ясно изявен свой почерк.

Как обаче е направено бягството на Антон?

Когато е било необходимо това, което Шалялиев е натрупал като количество и качество в целия комплекс от сцени в участъка, да прерасне в някакво ново качество, когато е трябвало поетичността му, неговата душевност на художник да се развиши и да полети, защото драматургически дотук всичко е подгответо за този полет, Шалялиев спира. Цялото бягство е направено в три кадъра, нищо особено не представляващи и не изразяващи. Един крупен план на фона на небе, в който Антон бяга, а се получава впечатление, че той стои на едно място и подскача с физкултурна крачка; един кадър в долчинката, по която той се изтегля, и трети — спускането му на общ план по стръмния склон.

Ето тук ми се струва е имало нещо много ценно, което е загубено.

Ако си спомним какво е написано за бягството на Антон в повестта на Емилиян Станев, ще видим, че там има разказ за кукурузената нива, към която той тича, един много български пейзаж; ще открием всички усещания, които изживява Антон, бягайки смъртно ранен от преследването на полицията. Аз си представях едно изумително режисьорско решение на този епизод, много динамично, с използване на всички изразни средства на киното: движение, ракурс, крупен план, монтаж, музика, актьорско състояние. И само тогава този епизод би издигнал на по-висока степен сувората поетичност както на бягството, така и на всичко, което е направено до него. За съжаление, това не е осъществено.

И тук във връзка с този епизод искам да се спра на въпроса за използването на едно от най-ярките изразни средства на режисьорската работа — движението.

Ако се направи анализ на филмите, които сме произвели през миналата година, ще се види, че движението на камерата почти навсякъде има само функционално значение, т. е. актьорът трябва да премине в съседната стая — камерата тръгва заедно с него и отива в съседната стая; актьорът трябва да се покаже по-крупно — камерата се приближава до него; актьорът се движи и камерата се

движи заедно с него. По такъв начин ние само сме минали към един по-modерен мизансцен, мизансцен в движение.

Изпускане на огромните драматургически възможности, които може да ни даде движението, е вече непростително за нашата режисура!

Искам да припомня само два примера от български филми и един пример от съветски фильм. Да си спомним фильма на Жандов „Земя“. Там има направено нещо много малко като количество — толкова е било необходимо на автора. Когато Еньо убива брат си, има няколко кадъра, редуващи се един след друг, в които той бяга през пустото, тъмно поле. Камерата незабелязано го следи, но всеки път, когато той се обръща, за да се убеди, че никой не го вижда, тя бързо се приближава до него, до лицето му, до очите му.

Това е съвестта, която го гони, която не му дава покой. Еньо пак бяга и камерата пак се приближава до него. Това движение е повторено няколко пъти. Тук то е престанало да има каквато и да било функционална стойност, то се е превърнало в драматургия — защото това неколократно бързо приближаване до героя веднага ни настройва, предизвиква нови, непосредствени емоции.

Спомнете си как Корабов направи хорото в „Димитровградци“. Двамата герои се намират на хълма, някъде около града, обясняват се в любов, целуват се и рипват. Монтажно същите двама пак в такава крупност рипват на хорото и се започва едно шеметно въртене-заедно с героите. Това движение е заснето в точния ритъм на музиката. Камерата се завъртва два пъти по триста и шестдесет градуса и започнала от „близък“, се спира на „общ план“ на народното веселие. Когато това нещо се гледа на екрана, и у нас се получава именно онова чувство за радост, за широта, за настроенията в душите на хората, които са построили комбината и тази вечер празнуват.

Още един пример от съветската практика. Ние всички много пъти сме гледали „Летят жерави“ и няма никого да удивя, ако приведа няколко примера от там, защото ми се струва, че в това отношение този филм е много показателен.

Ако направим анализ на целия филм, ще видим, че функционално използване на движението на камерата почти отсъства, че голяма част от кадрите са решени в статични композиции. Но умелото редуване на статика и движение е довело до огромна въздействена сила на последното.

Да си припомним епизода с изпращането на Борис. Тук има кадър, който предизвика оживление сред кинодейците в целия свят, кадърът, в който Вероника се вози в автобуса, отивайки към училището. От крупния план на гледащата през прозореца героиня до общия план на преминаващите по улицата танкове и изчезващата сред тях Вероника камерата в един кадър непрекъснато следи актрисата. Но по-ярко за мене е снимането на Вероника, която върви след заминаващата на фронта колона и се опитва да достигне до Борис, да го извика. Да си спомним как е направено това движение, на пръв поглед като че ли функционално, защото камерата се движи заедно с актрисата. Може би за пръв път в киното ние вярваме, че героинята се провира сред притискащата я от всички страни тълпа, че тя

не може да премине, че нейното положение е трагично. Всеки от нас, изхождайки от познатата ни практика, би заснел този епизод с кран или количка, при което хората биха се събирали пред камерата, а актрисата би се движила в един коридор, в който отделни лица ще пречат на движението ѝ. А Урусовски търси нов път. Той построява съвсем малък и тесен кран, на върха на който е закрепена само камерата, която незабелязано се промъква между главите и раменете на хората. И се получава пълното чувство за безизходност, за това, че Вероника не може да си пробие път, че тя няма да достигне до Борис.

А как е направено движението, когато Вероника отива да се самоубива? Аз не се спирам на този епизод от гледна точка на неговата драматургия. Тук става въпрос само за режисьорското осъществяване. Една монтажна фраза, която не е дълга по метраж, но която е кинопоезия в най-чистия си вид, която вълнува много повече от редица сцени в този филм, изградени на актьорска игра и на по-богато драматургическо съдържание.

Време е вече в средите на нашите режисьори решително да се мисли за по-яркото и по-пълното използване на драматургическите възможности, които движението може да ни даде!

Как е осъществен финалът на филма „В тиха вечер“?

Ако пак си припомним повестта, ще видим, че след излизането на Антон от градинката, в която е бил скрит, той остава сам с болката си, с предсмъртните си мисли и видения, сам с природата. Това е една философска симфония за живота и смъртта, за человека и природата.

А когато гледаме готовия филм, ние виждаме само как Антон пълзи през бурени и тръни, виждаме една контражурно осветена горичка, движещи се върхове на дървета и опити да се направят няколко видения — също така реалистично и битово поднесени. И единствено финалният кадър с бурното и черно небе, със силуетите на двамата мъже, понесли на ръце ранения си другар ни напомня за основа, което би могло да бъде, ако режисьорът на филма беше успял да създаде необходимото настроение.

Несъмнено всеки творец вижда нещата по своему, но аз съм дълбоко убеден, че нико решението на бягството на Антон, нико решението на финала на филма е една нова гама, която би надскочила супровия реализъм на Шаралиев в участъка и би се издигнала до поетическо обобщение, би се откъснала от цялото решение на филма. Напротив, едно поетическо издигане в края би донесло и нов смисъл, и по-голямо емоционално възприятие от целия филм.

Такъв пример може да се вземе и от филма „Командирът на отреда“. Там има епизод, в който партизаните пеят „Моята молитва“ на Ботев. Още преди да започне работа по филма, режисьорът споделяше, че той ще реши този епизод така, че балканът и дивите букови гори да бъдат действуващи лица, че сред тях ще се зароди и носи песента, че песента на балкана и партизаните ще се издигне до поезия, силна и вълнуваща. За съжаление, това във филма не се е получило.

И тук изниква още един от въпросите за изразните средства — за използването на изображението, на неговата емоционалност, на непосредствеността на неговото въздействие. Наистина е удивително, че напоследък в нашите филми просто няма епизоди или ~~поне~~ монтажни фрази, които да са построени само на изображение!

А ако се върнем пак към „Летят жерави“, ще видим колко много може да ни даде майсторското използване на драматургическите възможности на изображението. Да вземем само три епизода: смъртта на Борис; бомбардировката в дома на Вероника, тези три или четири кадъра, в които тя пробягва край запалените сгради, изтича по стълбите и отваря вратата, за да види висящия във въздуха часовник, и отдаването на Вероника на Марк пак през време на бомбардировката, ще видим, че това са важни и възлови епизоди от филма, епизоди най-емоционални и действени и при това — изградени изключително само на изобразителен материал и музика.

Струва ми се, че и по тази линия нашите режисьори трябва сериозно да се замислят в своите бъдещи търсения.

Аз не фантазирам, че утре ние ще имаме онези съвършени филми, за които всички говорим. Иска ми се само едно: тенденция на нашето по-нататъшно развитие да бъде — по-смела, по-ярка, по-дръзновена, по-осмислена, по-поетична и развълнувана режисьорска работа. Това е ~~на~~ най-главното условие за нашите бъдещи успехи.

---

ФИЛИП ХРИСТОВ

## Синхронни снимки или нахсинхрон

В производството на Студията за игрални филми в последните години се забелязва една нарастваща тенденция към нахсинхронизиране (допълнително озвучаване на актьорския диалог и шумовете след заснимане на картина). От произведените през 1959 година 10 игрални филма само в два има по-значителен процент синхронни записи на звука. Това са филмите „Хитър Петър“ с около 80% синхронни записи и „В тиха вечер“ с около 50% синхронни записи (записи на звука, направени едновременно със заснимане на картина).

Тенденцията към допълнително озвучаване не е нова. Тя крие началото си още в пионерския период на звуковия фильм, когато дребните филмопроизводители не са имали необходимата за провеждане на синхронни снимки техническа база. И сега в чужбина към синхrona като ~~към~~ метод за озвучаване на своите филми прибягват млади киностудии, които нямат елементарни условия за провеждане на синхронни записи на звука.

Студията за игрални филми разполага с една внушителна за мащабите на нашето филмопроизводство техническа база, добри звукозаписни апаратури, монтирани в тонвагени, звукоизолирани снимачни павилиони, в които с разполагане на допълнителни звукопогълщащи елементи могат да се получат акустичните условия, необходими за извършване на синхронни снимки, снимачни и осветителни съоръжения, които при грижи за безшумното им функциониране също позволяват успешно извършване на синхронни записи.

Че с техниката на Студията за игрални филми е напълно възможно синхронно записване на звука, доказват големият процент синхронни снимки във филмите „Хигър Петър“ и „В тиха вечер“, които бяха заснети при същите условия като останалите филми през 1959 година.

Малко вероятно е в творческия колектив на Студията за игрални филми да има човек, който да не е убеден в безспорното по-високо художествено качество на синхронния запис.

Все пак трябва да се потърси някакво обяснение на факта, че производствените колективи на осем български игрални филма прибегнаха до пълен нахсинхрон на диалога с ясното съзнание, че безвъзвратно убиват кинематографичната непосредственост на актьорското изпълнение.

Има случаи, в които синхронното заснимане на звука е невъзможно поради самото естество на снимките. Например епизодите в лодката във филма „Отвъд хоризонта“ или в пещерата във „В тиха вечер“.

Синхронното заснимане в натурни условия е несигурно и зависи от случайни фактори — шумове, чужди на характера на засниманата сцена, които могат да я направят фалшиви.

Като пример може да послужи заснимането на епизода „бръснарницата“ от филма „В тиха вечер“.

По сценарий действието се развива рано сутринта в една бръснарница в малък провинциален град.

Тази сцена се засне в натурен декор през една нощ, огласена от нестихващия хор на щурците. Естествено тази звукова атмосфера е чужда на заснетата филмова сцена и я прави фалшиви. Наложи се епизодът да се преозвучи, като на мишенга му се подложи върната звукова атмосфера.

Но в много случаи, ако характерът на звуковата среда при провеждане на снимките сърпада с кинематографичното време и място на действието, синхронните натурни снимки на звука могат да създадат такава атмосфера на реалност, която трудно би могла да се получи по изкуствен път при допълнително озвучаване на филма. Такива са много от натурните снимки във филма „Хигър Петър“.

За съжаление, повече от причините, поради които се провалят звуково даже и синхронни снимки, направени в павилион, лежат в обсега на действие на снимачните колективи.

Колкото и странно да звучи това, провеждането на технически годни синхронни записи е въпрос главно на организация — организация творческа и административна.

Ще се поясня с един пример от всекидневната работа на снимачните колективи:

Започва снимачният ден на продукцията. Звукооператорът обръща внимание върху следните факти, които правят синхронната снимка на звука невъзможна:

1. Камерата е без заглушаващия си кожух, а тъй като ще се снима „едър“, съществува опасност заедно с актьорския диалог да се запише и шумът на камерата. Камерният техник трябва да получи заглушаващия кожух от база „Снимачна техника“ и да го постави върху камерата.

2. Актьорската игра налага част от диалогът да премине в шепот. Тъй като се снима с късофокусен обектив, камерата е много близо до микрофона и въпреки че е поставен заглушаващият кожух, шумът ѝ се записва много силно. За да се предаде и звуково вярно актьорската игра, налага се сцената да се заснеме с по-дългофокусен обектив. В такъв случай камерата ще се отдалечи от обекта на снимката, а заедно с това и от микрофона и синхронната снимка ще стане възможна.

3. Върху статива под камерата е закрепено осветително тяло — „ваничка“. Стъклата на „ваничката“ не са добре притегнати, тя резонира на шума на камерата, усилва го и го рефлектира точно към мястото на заснимане на звука. Трябва със съвсем прости средства да се притегнат стъклата на „ваничката“, за да се премахне този шум.

4. Дигите са включени без обезшумяващи „дросели“ и поради недобре отрегулирани коксове издават недопустим за една синхронна снимка шум. Необходимо е да се включат „дроселите“ и във време на снимката внимателно да се регулират коксовете.

5. Фартовият път скърца, защото не е добре нивелиран. Трябва да се подложат няколко дървени трупчета на неравните места по пода.

6. Стъпките на кранистите се чуват. Необходимо е да се постеле пътека от кече, по която да се движат кранистите във време на снимката.

7. Кранът скърца при движение. Трябва да му се смажат лагерите.

8. Осветлението е така наредено, че микрофонът не може да се пласира в изгодно положение, и поради това синхронните шумове се записват много силно. Звукооператорът моли оператора да промени леко мястото на някое осветително тяло, за да може да пласира микрофона.

9. Декорът представлява затворена от всички страни камера с успоредни стени, поради което в нея се образуват вредни акустични резонанси. Тъй като звукооператорът се намира пред свършения факт на построения декор, той може само да разчита на такова избиране на гледната точка, което ще му позволи да разположи звукоизглагъщи плоскости и с тях отчасти да подобри акустиката на декора.

10. Мизансценът е построен така, че актьорите произвеждат силни синхронни шумове под важен диалог. Необходимо е да се убеди

режисьорът да промени мизансцена така, че тези шумове да попаднат между репликите.

11. Ако се снима в натура, шумовете на агрегатите за захранване на осветителните тела и снимачните апаратури се записват силно. Трябва последните да се разположат на разстояние от 100—200 метра от мястото на снимката, като се използва начупеността на терена.

Простото изброяване на пречките, които стоят на пътя на една синхронна снимка, показва каква енергия се изисква от звукооператора, за да убеди творческото и административното ръководство на продукцията в необходимостта от тяхното отстраняване.

При една добра организация никой от горните въпроси не стои като проблема. А достатъчно е всеки член на снимачния колектив да се грижи сам на своя сектор да осигури условията за извършване на качествени синхронни записи на звука.

В условията на нашето филмопроизводство, в атмосферата на превърналото се вече в традиция подценяване на звука като изразно средство, а оттам и на работата на звукооператора преодоляването на пречките за извършване на качествени синхронни записи се превръща понякога в непосилна задача. И това според мен е причина голяма част от звукооператорите да избират по-лекия път — пътя на нахсинхона — още повече, че при нахсинхона звукооператорът може неограничаван от никого да пласира микрофона в най-изгодното за записа на звука положение.

Съблазнени от првидното съкращаване на снимачния период, каквото се получава, когато се снима без звук, някои режисьори се ориентират към нахсинхона като метод за озвучаване на актьорския диалог.

По това съкращаване на снимачния период става за сметка на едно фактическо удължаване на монтажно-тонировъчния период, в който режисьорът и звукооператорът, вместо да хвърлят всичките си усилия в най-важния процес по създаването на филма — монтаж на картината и на звука, — са длъжни да извършат цялостно озвучаване на диалога и на шумовете. Естествено, че извършването на тази четворна по обем работа в един напрегнат срок в края на годината не може да не даде отражение както върху техническото, така и върху художественото качество на нашите филми.

При нахсинхона актьорът дублира своя образ върху экрана. Независимо от това, че тук липсва и не може да се получи емоционалният заряд, който идва съвсем непосредствено при синхронната снимка, актьорът е поставен пред чисто техническата необходимост да синхронизира диалога си с движението на устните на собствения си образ върху экрана. Това допълнително натоварване на нервната му система не му позволява да съсредоточи цялата си психо-физична дейност върху пресъздаване на кинематографичния образ. Оттам и снижаването на художествената стойност на допълнително озвучения актьорски диалог.

Заснимането на филмите без звук и тяхното допълнително озвучаване се отразява силно и върху художественото качество на шумовата фонограма.

Шумовата фонограма е може би най-подценяваният от четирите звукови компонента на звуковия филм — актьорски диалог, шумове, музика и пауза, — но не и най-маловажният.

Като изразно средство на звуковия филм шумовете стоят направно, а в някои случаи и по-високо от музиката. Известна е тенденцията в световната кинематография за очистване на филма от този непрекъснат музикален фон, върху който се развива филмовото действие и който действува на зрителя по същия начин, по който ние действува музиката от радиоприемника, когато чете интересно чтиво, и за пренасяне на драматургичните ударения върху шумовете и тишината.

Оформяването на шумовата фонограма е един процес във висша степен творчески и заедно с това един от най-обемистите въобще в работата по създаване на филма. Докато актьорският диалог се монтира обикновено на една лента, шумовете се монтират на две, три и понякога на четири ленти.

При филми с голям процент синхронни снимки оформяването на шумовата фонограма е значително улеснено от факта, че едновременно със заснимането на диалога се заснимат и всички синхронни шумове, придвижаващи филмовото действие. В монтажно-тонировъчния период остава само да се прибавят и монтират шумовете с важни драматургични функции, да се правят опити и да се търси най-вярното им художествено качество.

Изцяло нахсинхронизираните филми изискват синхронно озвучаване не само на актьорския диалог, но и на всички синхронни шумове. Едновременно записване на шумовете заедно с озвучаването на диалога допринася за още по-голямо снижаване на качеството на актьорското изпълнение, тъй като звукооператорите отвличат вниманието на актьорите. Налага се шумовете да се озвучават отделно. А това е една обемиста работа, която отнема средно от 10 до 20 дни при изцяло озвучените филми.

Цялостно озвучаване на шумовете и монтирането на шумовата фонограма в същия монтажно-тонировъчен период ще означава претупване на работата по изготвяне на шумовата фонограма, за да не се провали срокът за предаване на филма.

Отраженията върху художественото качество на звука при прилагане системата на 100% нахсинхрон виждаме дори в реализацията на филма с такава действена звукова партитура като „Първи урок“. Оригиналната идея за получаване на определено емоционално въздействие посредством използване на ефект ехо в кадрите „Пешо и Виолета под железопътния мост“ и „Виолета на поляната“ е защщена под изискванията на драматургията поради това, че звукооператорът просто нямаше време да намери вярната фактура на звука в тези кадри от филма.

Че синхронните снимки осигуряват високохудожествено качество на звуковия филм, доказва записаният синхронно епизод „полицейският участък“ от филма „В тиха вечер“.

Борбата за максимален процент синхронни записи започва още от написването на режисърския сценарий.

При разкадровката и построяването на мизансцена трябва да

се имат предвид някои основни изисквания на синхронните снимки. Преди всичко при разкадровката трябва да се мисли не само за гледната точка на камерата, но и за точката, в която ще бъде пласиран микрофонът. При построяването на мизанцена не трябва да се допуска възможност за създаване на силни синхронни шумове под важен диалог.

Натурните снимачни площадки трябва да се избират далече от източниците на шумове, като транспортни артерии, заводи, пла-нишки потоци и др., които биха осуетили синхронното заснимане на звука.

Скиците на декорите трябва да се изработват съобразно основните изисквания на акустиката.

В снимачния период между оператора и звукооператора трябва да съществува сътрудничество, за да може винаги, без това да се отразява на качеството на заснимания образ, да се осигурява оптимално пласиране на микрофона. Това сътрудничество трябва да бъде поощрявано и регулирано от режисьора, който е еднакво заинтересуван от качественото заснимане както на картина, така и на звука.

Съблюдаването на тези условия в предснимачния и снимачния период е залогът за провеждане на максимален процент технически годни синхронни записи, а с това и за срочното завършване на българските игрални филми при високо художествено качество на звука.

**Забележка:** По мнение на редакцията повдигнатият в статията въпрос за служаващ по-всестранно обсъждане. Редакцията се обръща с молба към нашите режисьори и други творчески работници да споделят на страниците на списанието своите възгледи за допълнителното озвучаване на нашите филми.

ДИМИТЪР БАХЧЕВАНОВ

директор на Студията  
за научно-популярни филми

## Някои мисли за българския научно-популярен филм

Главната проблема, която стои сега пред Студията за научно-популярни филми, пред целия наши колектив и на първо място пред творческите работници, е проблемата за художественото качество на нашите филми.

За качеството на филмите и в частност за тяхната художествена страна ние винаги сме говорили като за нещо първостепенно, най-важно. Мен ми се струва обаче, че това е било повече само правилна теоретическа постановка. На практика в нашата дейност както в ръководството на студията, така и всред творческите работници този въпрос не е стоял с нужната острота. Мисля, че сега, на този етап от развитие на студията, въпросът за художествените достойнства на нашите филми става пръв от първите въпроси. И не само пръв за решение въобще, като перспектива, а за решение, макар и в редица отделни филми, още сега, още тази година. Нашите претенции и в частност претенциите на творческите кадри — сценаристи, редактори, режисьори и оператори, — че филмите, които произвеждаме, са художествени произведения, трябва да имат реално покритие, трябва да бъдат действително такива произведения.

Наистина през миналата година нашата студия създаде редица филми, които народът ще гледа с интерес и ще има полза от тях. Тук, разбира се, на първо място стои „Художник-гражданин“ на режисьора Юрий Арнаудов и оператора Иван Босев. Може определено да се каже, че този филм е ново явление и върхна точка в досегашната наша творческа дейност. Изкуство, политика и професионално майсторство тук са на завидна висота и филмът се гледа на един дъх. И не случайно този филм получи най-висока оценка от всички филми на българската кинематография, представени на фестивала в Москва през миналата година, и донесе на своите творци и на студията диплом за поощрение. Ние можем само да се гордеем с този филм и да се стремим да създаваме и други като него.

И други филми от миналогодишната ни продукция могат да се отбележат като хубави. Тук безспорно ще бъде „Песента на Розафа“ на Юрий Арнаудов и Васко Василев, „В името на живота“ на Януш Вазов и Цветан Русев, „Дървата на бъдещето“ на Йосиф Йосифов и Минчо Минчев, „Алкохолът“ на Младен Несторов и Михаил Делчев. В тези, а и в още някои филми, които нямаме възможност да изброяваме, съответните творчески работници са успели, макар не в еднаква степен, да вникнат в същността на темите, да предадат по свой ма-ниер тази същност и да постигнат силно емоционално звучене.

Всичко това, естествено, е хубаво, радостно, но... с изключение на „Художник-гражданин“ това беше нивото на продукцията и през 1958 година, а и през по-предните години. Художественият таван, до който достигна филмопроизводството на нашата студия през последните няколко години, общо взето, не се повдига нагоре. В това отношение ние търчим на едно място, а всеки застой по своята същност е отиване назад. Защото животът върви напред, а животът на нашия народ пък върви бурно, растат нуждите, расте общата култура, растат и художествените изисквания към нашите филми. Следователно достигнатият художествен таван вече съвсем не може да ни задоволява, той почва да ни притиска и ако с общи усилия не се заемем да го повдигнем решително, може да изпаднем в доста незавидно положение.

При това аз споменах тук само по-хубавите филми, които студията е създала през изтеклата година, но колко са те от общото ни производство? Малко. А каква част са филмите, които създадохме през изтеклата година на едно стандартно и даже посредствено равнище в художествено отношение, а някои даже и на примитивно професионално равнище. За съжаление това е немалка част. Разбира се, и тук всички филми не са на едно и също стъпало, а са пръснати по художествена стълба и само доста далечен план би могъл да ги обхване, като се почне приблизително от „Българска тъкан“, „Торенето“, „Верен страж на родината“ и т. н., за да се достигне някъде към „Поточният метод“, „Невидимите разрушители“, „И това е богатство“, „Между небето и земята“ и др. По долните стъпала на художествената стълба ще се намерят и четирите журнала „Наука и техника“, както и „Селскостопански новини“, които продължават да са твърде хилави дръвчета в научно-популярната ни градина. При това следва да припомним, че редица от споменатите филми все пак видяха бял свят след големи родилини мъкки и търпеливо бабуване на художествения съвет. Другарите, членове на художествения съвет, а и не само те, знаят например, че „Невидимите разрушители“ на др. Розев се видяха на еcran, след като бяха връщани четири пъти за поправки и доснимания, че ни причерня на очите от черната кал на „И това е богатство“, че от „Зеленчуковото семепроизводство“ на др. Йончев много трудно излезе разсад, че от „Движение с препятствия“, по което ни водеше др. Бочуков, се измъкнахме с доста препъвания и контузии. Но ако ние все пак се измъкнахме от такива филми, българският зрител отсега нататък ще се срещне с повечето от тях. И можем да бъдем сигурни — той няма да бъде очарован.

Може би някои ще кажат, че аз рисувам картината в доста убити тонове, в черни краски. Не, общата оценка според мен е положителна, тъй като нашите филми сега не са по-лоши от тези през 1958 и 1957 година, за които се е дала вече общо добра оценка. Аз само акцентирам на застоя, на опасния стандарт, около който тълпят редица години, тъй като считам, че той вече не отговаря на изискванията на нашия народ, а да не говорим за международния еcran, не отговаря и на възможностите на голяма част от творческите ни кадри. Акцентирам на това, защото смяtam, че тази година ние имаме реална възможност да направим чувствително повдигане в това отношение.

В какво конкретно отношение не удовлетворяват много от нашите филми от миналата година, на какво следва да спрем особено вниманието си?

В настоящия етап от развитието на студията въпросът за художествената форма е главното, на което трябва рязко да акцентираме. Докато съдържанието — научно и идейно — се поднася вярно и във филмите ни няма фактически грешки и идеологическа мътилка, художествената форма, чрез която се поднася на зрителя това съдържание, и в частност композицията на разказа е крайно нездадоволителна, неинтересна. Твърде често картината в много наши филми е просто илюстрация на една обикновена, макар логически написана лекция. В повечето от нашите филми трудно може да се почувствува ръката на режисьора-художник, неговата фантазия, да се видят оригинални режисърски хрумвания, чрез които по интересен начин да се покаже съдържанието на филма. Най-често в нашите филми ще видим обикновения, лекционен начин на разказване — малко история за развитието на научния проблем, по описателен начин показано съдържанието и накрая нещо за приложението или няколко общи плана за финал.

Филмовият разказ, поднесен по такъв стандартен начин, вече се гледа скучно от нашия зрител, а международният еcran изобщо не го понася. Няма защо да се учудваме, че малко от нашите филми се приемат в чужбина. Обстоятелството, че през миналата година „Разпространение на филми“ е изнесло повече наши филми, отколкото на Студията за документални филми, а в западните капиталистически страни са проникнали само наши късометражни филми, съвсем не може и не бива да ни успокоява. Вече две години наред ние участвуващ във фестивала на Международната асоциация на научното кино и можахме да сравним нашите най-добри филми с филмите на повече от 30 страни. Трябва да се признае, че това сравнение в повечето случаи не беше в наша полза. Интересна, занимателна, оригинална художествена форма ние видяхме в много чуждестранни филми както от социалистическите, така и от капиталистическите страни.

Къде се крият причините за нашето изоставане в това отношение?

Главната причина трябва да се търси в самите творции на нашите филми и на първо място в режисърите, в техните творчески възможности, в тяхното

професионално майсторство, в известно тяхно задоволяване от онова, което е вече постигнато. Разбира се, за всички е ясно, че творческите възможности на всички режисьори не са еднакви, и ние не си въобразяваме, че те могат да създадат гениални произведения, и то още тази година. Аз смятам обаче че ние имаме вече достатъчен брой режисьори, които имат творчески възможности да създават полезни филми, с полезно съдържание, като го поднесат в интересна, занимателна форма. Не мисля също, че всяка тема дава еднаква възможност за интересна художествена изява на режисьора. Ясно е обаче, че в нашите тематични планове има достатъчен брой теми, в които другарите режисьори могат да покажат своите творчески възможности. Какво тогава е нужно? Според мен е нужно да се преодолее наличието на известно самодоволство от постигнатото в една част от другарите, да се премахнат елементите на известен занаятчийски подход към творчеството в друга част от режисьорите, да се разъска наличието на известна скованост в трета част от тях. Ако не се предизвика творческа неудовлетвореност, творчески кипеж и творческа дързост у художника, всички приказки и апели за високо художествено качество на филмите ще си останат само хубави лозузи.

Още един въпрос има във връзка с това, който не е нов, но още не се придвижва напред и това спъва в голяма степен творческия размах — въпросът за известно профилиране на творческите кадри. Много трудно можем да кажем към коя област от науката са ориентирани, имат наклонност отделни наши творчески работници. А това е условие за успех в творчеството. Разбира се, не е необходима нито пък е възможна никаква тясна специализация. Нужно е обаче да се познава сравнително добре поне една област от човешкото знание, необходимо е приблизително ориентиране. Ето например не е ли вярно, че най-хубавите филми на Юрий Арнаудов са из областта на изобразителното изкуство, област, която той най-добре познава, в която непрекъснато се рови? Предложете му обаче филм, в който трябва да работи с хора — ще ви откаже. Няма да се заеме. А известно е, че към такива филми се стремят почти всички останали режисьори. Не е ли вярно също така, че редица наши творчески работници с еднакво отношение и еднакво чувство за отговорност пристъпват към всички теми независимо от коя област на науката и техниката са те. Затова и твърде често неуспехите са налице. Разбира се, на нас ни е ясно, че има редица теми, които трудно биха „съблазнили“ един или друг режисьор и които все пак трябва да се работят. Не става въпрос за такива случаи. Думата е за това, че всеки един творец трябва сам да помисли, да потърси и намери своето място, своето призвание в среда широкия кръг от научни, технически, културни и други теми, където да плува свободно, така да се каже, в свои води. По този начин ние ще можем да поддържаме по-тясна връзка с научните институти, научните работници, да живеем със задачите на социалистическата ни наука и техника, с новите открития, които се извършват там и които трябва да се популяризират чрез нация филм. Иначе ще се вървят по същия път, по който се е вървяло досега — с еднакво отношение ще пристъпваме към всяка проблема, ще се запозирем с нея преди всичко и само за филма — нездадълбочено, дори независимо от нашето добро намерение. И тогава, за да не сгрешим, ще прибегнем до познатите, изпитани схеми. Шаблоните идват най-често именно от непознаване на материала. По този начин отново и отново ще прибягваме до стандарта.

Една втора, не маловажна причина за художествения стандарт, на който сме се застояли доста много, трябва да търсим извън режисьорите. Тя се крие в ръководството на студията, крие се и в схващанията на някои другари извън ръководството. Мен ми се струва, че ние твърде много се страхуваме да не залятнем в някои формалистични, неореалистични или други подобни увлечения и с това да нарушим основните изисквания на социалистическия реализъм и на нашата, марксистко-ленинската естетика изобщо.

Трудно е да се намерят конкретни факти, с които да се илюстрира подобен страх или да се покаже как творческият полет на някой режисьор е бил пряко спънат от него. В общата атмосфера обаче се чувствуват такива елементи, които влияят върху част от творческите работници и особено върху част от режисьорите, сковават ги повече или по-малко. Това ние трябва да видим и трябва да отстраним. Върху творческата свобода, която нашата власт и нашата комунистическа партия са осигурили на хората на изкуството и на кинотворците в частност, не трябва да пада нито капка сянка. Цялата наша практическа дейност, изисквания, критика трябва да бъдат насочени към подпомагане на творците да търсят те все нови и нови форми, начини, средства за художествена изява; да

стимулират техния стремеж към оригиналното, към новото, към онова, което вчера не е било. Няма защо да се плашим от новости и от разнообразие даже ако то понякога не ни хареса. Иначе ще продължим да стоим на стандарта, ще дойдем до щампата, а общоизвестно е, че тук изкуството спира.

Като казвам всичко това, аз имам предвид, разбира се, изкуство, творчески полет и разнообразие, които изхождат от наши, реалистични позиции. Имам предвид художествените прояви на творци, които стоят на нашия, комунистическия фронт и цялото си творчество насочват към укрепването на този фронт. Струва се, че ние нямаме особено основание да се опасяваме от заливане на наши творчески работници. А ако все пак някъде се залине в една или друга степен, ясно е за всички, че са налице достатъчно възможности за подпомагане на съответните творци да видят, да разберат и да поправят недогледаното.

Искам да засегна накратко и друга страна на художествената форма — ритъма в нашия научно-популярен филм. Тази слаба страна на нашите филми, мисля, че е също очебийна особено ако ги сравним с чуждестранния екран. Могат, разбира се, да се посочат филми като „Художник-гражданин“, „С юнашка сила“, „Подземната гора“ и др., където е намерен верен ритъм, който повдига общо филма, поддържа вниманието на зрителя. Но такива филми са малко. Преобладават общо филми с бавно темпо, равна, еднообразна ритмика, без особени акценти.

Когато говоря за ритъм, аз имам предвид главно вълнообразното развитие на разказа, научупената линия, която повдига интереса на зрителите. Защото могат да се посочат и филми, които имат много бързо темпо, както е например „Верен страж на родината“, но еднообразието, общо взето, пак си е налице. А нали е известно, че равният път, дори асфалтиран, все пак отегчава, а разнообразното изкачване и пускане все пак се предпочита даже от пешеходец. Затова и някои иначе хубави филми, като например „Дървата на бъдещето“, „От 500 на 5000“, или пък филми като „И това е богатство“, „Зеленчуково семепроизводство“ и др., биха спечелили много, ако линията на разказа именно беше по-силно научупена.

В това отношение смяtam, че редица наши творчески работници не използват едрия план и детайл като средство за изобразителни акценти, за заостряне вниманието, за научупване на темпото. Даже ми се струва, че някои другари не правят особена разлика между едрия план и детайла. Това личи и от доста режисърски сценарии, и от редица филми. Известно е, че едрият план показва отблизо една действителност, взета все пак като цяло, а детайлът я разкрива в нейната най-характерна същност. Детайлът именно дава най-големи възможности за оригинални, интересни режисърски хрумвания и привокава зрителя към екрана. Спомням си на фестивала в Москва 1958 година унгарските другари представиха един филм за известна тяхна скулпторка, майстор на глината. В течение на филмовия разказ режисьорът доста време задържа камерата на едър план около фигурката-кукла, която ваят ръцете на художничката. Хубаво направено, гледа се с интерес и зрителите изпитват особена наслада, когато фигурката бе завършена и по лицето на художничката пролича израз на задоволство. В този миг камерата акцентира на детайл около устата на художничката, когато тя запалва цигара след творческото напрежение, което е изживяла. Би казал човек, нищо и никакъв акцент, който на пръв поглед като че ли няма отношение към съдържанието. А именно тук, на този детайл залата ахна, впери силно поглед към екрана. Защото в този детайл режисьорът бе вложил такова голямо съдържание, че зрителят почувствува ясно творческия огън у художничката, който иначе трудно се давава и разбира дори при наличието на много едри плънове. Малко са обаче нашите филми, в които могат да се посочат подобни интересни акценти. А в един от последните режисърски сценарии др. Йохан Розев от всичко 218 кадъра 180 решаваше в общ план, 34 в среден и 4 в близък план. Ясно е с какъв „интерес“ ще може да се гледа подобен филм. Художественият съвет, разбира се, отхвърли единодушно работата на др. Розев, но и в преработения вариант, който той представи, картината не бе променена особено.

Аз смяtam, че това е също въпрос, по който трябва да се поведе сериозен творчески разговор, особено сред другарите режисьори.

Няколко думи за музикалното и звуковото оформление на филмите. Известно е на всички, че ние имаме добър и опитен музикален оформител в лицето на др. Д. Грива. Когато реши, той може да намери и намира хубава, подходяща за картината музика. Това той направи в редица филми през изтекната година. Филмът „Движение с препятствия“ благодарение на хубавата музика повини об-

щата си художествена стойност и получи добра оценка от художествения съвет. Музикалното оформление изтегли и филма за калолечението, и редица други филми. Всичко това е хубаво и говори за творческите възможности на др. Д. Грива. Ние обаче не бива да си затваряме очите пред наличието понякога на дъсадно недоглеждане при музикалното оформление, в резултат на което през няколко поредни филма се поставя една и съща музика или пък музиката не съответствува с картинния разказ. Ако ние сме снизходителни един към друг и си прощаваме с дребна критика, зрителят няма да ни прости. В два военни филма например, които по всяка вероятност заедно ще бъдат прожектирани по екраните, при музикалното оформление е поставена в голяма част еднаква музика. А това не е единствен случай. В един от журналистите „Селскостопански новини“, в който авторът оператор С. Карадимов показва четири различни обекта, музиката почти през цялото време е една и съща. Могат да се изтъкнат и други подобни примери. Това повече не бива да търпим. Общоизвестно е, че музиката е твърде важен филмов компонент, и за нея трябва да държим, както държим за картината. Може би ще се възрази: това са нашите фонограми, дайте повече оригинална музика, да увеличим броя на филмите с оригинална музика. Ръководството на студията има всичкото желание за редица филми да се прибягва към оригинална музика. Ръководството има същия интерес за създаване на по-хубави и по-хубави филми. Ясно е обаче, че не е възможно, а и не е нужно всички филми да бъдат с оригинална музика. От друга страна, и при оригиналната музика другарите режисьори трябва да знай какво искат от композитора и да го искат настойчиво, за да не се повтарят истории, като например тази с музиката на филма „Българска тъкан“. В началото на този филм е композирана една приказно-повествователна музика, общо взето, в съответствие с картината. Но след увода навлизаме във фабрики и заводи, където е постигнат по-сгъстен и динамичен ритъм, а музиката продължава да бъде бавна и вместо да съдействува за общото повествование, тя като че ли задържа развитието. По-късно музиката влиза в синхрон с общия разказ, за да встъпи отново в противоречие с картината към края на филма. А в първото озвучаване на този филм имаше даже неща, които будят недоумение: от старите фабрики на българската буржоазия картиният разказ с акцент символизира историческата победа на 9. IX. Работническата класа става господар в своите фабрики и заводи. И на този силен картичен преход музиката продължава спокойна и еднообразна, както и преди това. Наложи се преозвучаване, но то можеше да се спести, ако режисьорът Мл. Несторов бе проявил по-голяма взискателност, а ако той не виждаше това, др. Д. Грива трябваше да го види.

Искам да спомена с няколко думи за звуковите ефекти на филмите. На всички ни е известно, че в нашите най-хубави филми звукът е използван много сполучливо и това е повишило общото качество на филма. Да споменем „Художник-гражданин“ например. Такова е положението и в хубавите чуждестранни филми, където, трябва да подчертаем, звуковите ефекти се използват в много по-голяма степен, отколкото у нас. Трябва обаче да констатираме не знам вече за кой път, че и през изтеклата година при използванието на звуковите ефекти не се различаваме много от предишните години. Една част от нашите режисьори кажа че ли нямат вкус към тази работа или не чувстватнейната сила. И в новите режисьорски сценарии, които художественият съвет е обсъждал, не се вижда никакво ново отношение към звуковите ефекти и към музиката изобщо.

В едно от последните заседания например художественият съвет обсъди режисьорските сценарии „За зрението на учениците“ на др. Огнян Данайлов и за „Шапа“ на др. В. Копуков. В първия няма нито дума за музика и звук изобщо, а във втория — на първата страница има предвиден шум от, приближаващ се автомобил и на последната — шум на отдалечаващ се автомобил. И толкоз.

Разбира се, многото шум още не значи хубаво звуково оформление. Тук също е нужна мярка, умело използване на звука. Защото ако вземем например „Верен страж на родината“, ще видим, че режисьорът е направил опит да използва доста широко шумовите ефекти, но се е получила една такава пресиленост, сгъстеност, която изморява и даже дразни зрителя. Такова използване на звука, разбира се, не е полезно.

На музиката и звука изобщо трябва да обърнем много по-голямо внимание. Ние възнамеряваме да организираме обсъждане на музикалното и звуковото оформление на нашите филми, за да чуем мнението на повече хора. Това ще бъде по-

лезно за другарите, които пряко се занимават с музикалното оформление, пък и не само за тях.

Въпросът за художественото качество на нашите филми има още много страни. Само операторската работа сама по себе си е много важна проблема и съставлява втората страна на общия медал за художественото качество на филма. На нея аз няма да се спирам. В скоби само ще кажа, че и тази година общата ни оценка е, че операторската работа като цяло стои по-високо от режисьорската. Няма ние трябва отделно да обсъдим, за да насърчим хубавото и да отстраняваме слабостите.

Като елементи от художествената страна на филма, разбира се, трябва да се разгледат и монтажът и работата на художниците, връзката на последните с режисьорите и възискателността и помощта, която оказва художественият съвет, квалификацията на творческите кадри и още редица други неща. Не ми е възможно сега да се спирам дори и накратко по всички тези въпроси. Аз мисля, че по тях, както и по нова, което по-горе казах, трябва да започнем в студията сериозен творчески разговор с участието на всички творчески работници. Ръководството на студията с всички средства ще съдействува за разгръщането на такъв разговор, защото е убедено, че при правилна организация от това ще има само полза.

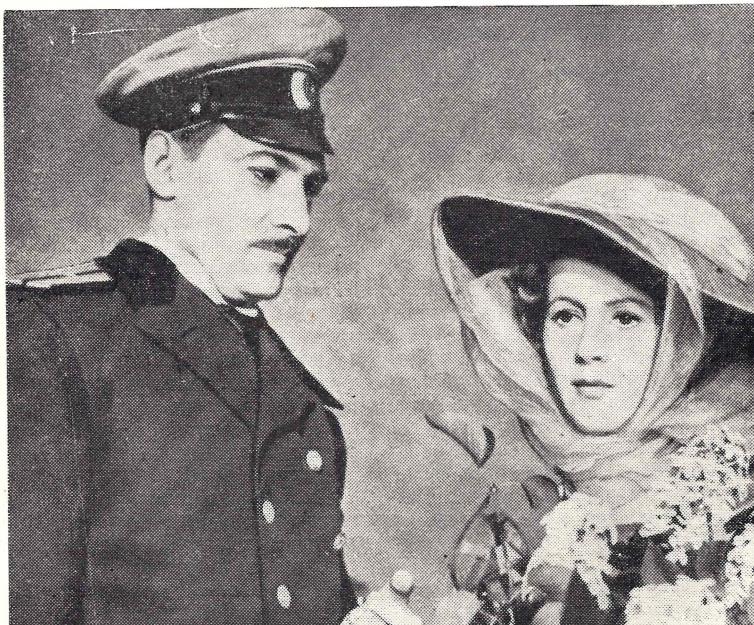
Да издигнем на по-високо равнище научно-популярния филм — това е главното, към което трябва да насочим всичките си усилия тази година. На него трябва да бъде подчинена цялата дейност на всички звена и категории работници в студията. Сили за това ние имаме. Желание също. Остава да преодолеем някои главни недостатъци, които засегнах по-горе. Искам да изкажа убеждението си, че нашият колектив тази година повече от всякога ще се справи успешно с изпълнението на производствено-тематичния план и с това ще отговори с чест на задачите, които Партията и правителството поставят пред всички нас.

### МИЧМАН ПАНИН

Не винаги за подвите в борбата патетичният разказ е най-подходящ. Простият естествен тон и най-вече чистосърденчият жизнерадостен хумор понякога печелят по-бързо симпатиите на зрителя. Филмът „Мичман Панин“ ни убеждава в това. Успехът му се крие в сполучливо намерения и издържан докрай светъл и жизнерадостен тон, с който се третират такива сериозни проблеми, каквато е проблемата за величието на подвига, на себеотрицанието, продуктуваните от хуманизма и чистотата на большевиките в борбата. Филмът по жанр е почти приключенски. В него има много напрежение, предизвикано до голяма степен от острия драматичен сюжет, но и от многоизненади и немалкото на брой случайности, за съжаление . . . Историята за спасяването на 13-те большевики от разстрел и превозването им с военния крайцер „Елизабета“ от крепостта Кронщадт до Франция е насищена с епизоди, разкриващи и утвърждаващи безумната храброст, мигновената съобразителност, ловкост, самообла-

дание и неизчерпаема духовна и физическа енергия на младия мичман Панин. Но интересно замисленият образ страда от недостатъчно психологическо углъбяване и развитие. Подобна констатация може да се направи за почти всички герои. Те не изненавдват с нищо — от първого си появяване са се разкрили напълно. Несъмнено повече драматизъм и напрежение в действието би предизвикала и една макар съвсем бегла, но необходима характеризация на 13-те комунисти. Тяхното обезличаване е проиграло няколко интересни епизода. Освен това, търсейки обязательно интересното, създалите на филма явно са загубили усета за мярка в „спомените“ на Василий Панин за бурния му светски живот в Париж.

Във филма участвуват редица отлични актьори, които с личното си обаяние компенсират до голяма степен липсата на истински характеристи. В. Тихонов в ролята на мичман Василий Панин талантливо защищава образа на неукротимия жизненструящ младеж и комунист. Панин е умен, весел, находчив . . . Едно от най-ярките, отделящи се актьорски пости-





жения е Камушкин на Л. Куравльов. Той притежава много чар, искреност и непосредственост — така необходими за комедийния актьор. Наред с Ив. Пере-верзев (боцман Григориев), Л. Кмит (доносчикът боцман Савичев), Н. Сергеев (капитанът на крайцера Сергеев), които тук отново потвърдиха отдавна спечелената си слава във светското филмово изкуство, за втори път (след ролята на Ганка—Подлеца от „Идиот“) се появява Никита Подгорни. Във филма „Мичман Панин“ той пресъздава талантливо образа на сериозния, външно неутрален политически, но много честен мичман Веденников.

И ако приключенският жанр, от една страна, до известна степен е олекотил идеята, от друга — той е допринесъл за по-сърдечното и по-непосредственото ѝ възприемане от милионите зрители.

Пиринка Хаджиева

## ДЕН ПОСЛЕДЕН, ДЕН ПЪРВИ

Грузинските кинематографисти са искали да намерят значителен смисъл там, където ние обикновено трудно го откриваме. Да ни покажат, че човекът може да бъде прекрасен не само в подвига, жертвата, страданието, а и в своите обикновени, ежедневни дела . . .

И ако намеренията им бяха добре художествено защитени, „Ден последен, ден първи“ би бил интересен и жив филм.

Ала именно това не е постигнато.

В произведението липсва преди всичко художествената правда, въпреки че основа, което става на экрана, в края на краишата може да се случи и в живота!

Не ни напуска нито за миг чувството, че във филма е създаден умозри-

телно и преднамерено такъв комплекс от явления, в които старият раздавач непременно да може да прояви всички свои добродетели. Това разрушава естествеността на филмовия разказ, разрушава чувството за истина.

Доказателство е целият филм!

Натрупани са безброй жизнени факти, ала те са само фиксирали готови състояния или набелязани намерения за психологически конфликт, без да бъдат представени като убедителен вътрешен процес. Не са редки тезисните построения, където художествените аргументи са заменени от голото уверение: може да бъде и така! Ала главното е в това, че у авторите е надделяло неразумното желание да разрешат благополучно в един ден — именно в този обикновен и обикновен ден — всички възможни недоразумения, които са зреали в този квартал в продължение на години, или пък са избухнали с взрив едва преди няколко часа.

Строгото и задълбочено отношение към душевния живот на героите тук е отстъпило назад. И волята на авторите става многократно по-значима от логиката и от вътрешния смисъл на събитията и на човешките съди. Възможността „да бъде така“ не е прerasната в художествена правда!

При такъв недостатък останалите страни на произведенето придобиват второстепенно значение.

## ЧЕРНИЯТ БАТАЛЬОН

Безспорна е професионалната сигурност на режисьора Владимир Чех във филма „Черният баталъон“. За него не е проблема да води динамичен киноразказ, да създава напрежение дори самочрез разказовката, като съпоставя кадри с различни дължини и с контрастации елементи. С лекота той обгръща действуващите лица с атмосферата, която му е потребна, за да създаде усещане за правдоподобие и да изяви смисъла на събитията. В. Чех поставя хората в активно отношение със своеобразната тропическа природа, а от акторите изисква естествена и съдържана игра с предпочтение към полутона и недвусмисления намек.

Във филма има убедителни сцени изживота на чуждестранния легион във Виетнам, изображен изродспирит и озвезрен, алчен бандитизъм на неговите активни членове, вижда се безперспективността на тези, които вече не искат да

убиват, но нямат родина, която да ги приюти . . . Долавя се как между стените на Черната крепост зреят недоволството и надеждата!

Създателите на филма са застанали на открита антифашистка и антимпериалистическа позиция и това придава страстност на творбата, страстност, съединена с явно познаване на изобразяваните събития.

Запомня се няколко образа на участници в легиона, разкрити лаконично и индивидуализирано: есесовецът Волф — Х. Хасе, Шорх — К. Олегмилер, Герхард — Г. Симон, Петер — Фр. Петерка.

Всички тия положителни качества определят преди всичко идеино-художествената стойност на филма.

Съмнения поражда образът на Вацлав Мали (което обаче съвсем не се отнася до играта на артиста Ярослав Мареш).

Този герой е въведен в най-хубавите сцени. Той изнася и кулминациите на конфликта — разплатата с Волф. Но образът няма цялостна линия на развитие и на изява, често в неговите постъпки и лутания не се долавя художествената логика и последователност на характера, която е необходима дори ако се касае за един противоречив по същност образ. Така на места образът се разпада.

Но по-съществено е друго. Когато сегашната драма на човека се изгражда върху оживяването на спомена за едно минало, това минало трябва да добие по-жива плът. И то като активен източник, в който равносметката на някогашното определя насоката на настоящето.

Нас ни интересува какво е било отношението на младежа към събитията, в които загннат близките му, и как става се стига до неговото отлъчване от отечеството? Общата мисъл за лекомислието му не задоволява, а и предишното лекомислие дори предполага една чодълбока и прераждща оценка на това, което е, и на това, което предстои. Особено при обстоятелствата във филма!

Тази страна в духовния свят на Вацлав е разкрита твърде общо.

При това конфликтът между Вацлав и Волф като че ли се развива в посока, обратна на необходимата. Не са използвани възможностите в него да се въплете общият поток на разрастващата се ненавист между офицерите и честните войници, а постепенно той все повече се стеснява в пределите на една лична разправа. Не е намерен тактичният, художествено логичен възел, в който прозрението на отделния човек се обединява вътрешно с неспокойния дух на тези, които все още са запазили себе си. Ако всичко това бе промислено подълбоко, трагедията на Вацлав би придобила по-общоцен смисъл!

Иначе се губи напиращата сама мисъл за човешката солидарност на хората, които заедно страдат, изкупват заблудите си и мечтаят за друг живот. Така би се стигнало по-логично и до въвеждащия във филма епизод — завръщането в родината. А и големият човешки характер, който би създал и по-голямо изкуство, нямаше да остане извън экрана.

Кънчо Табаков

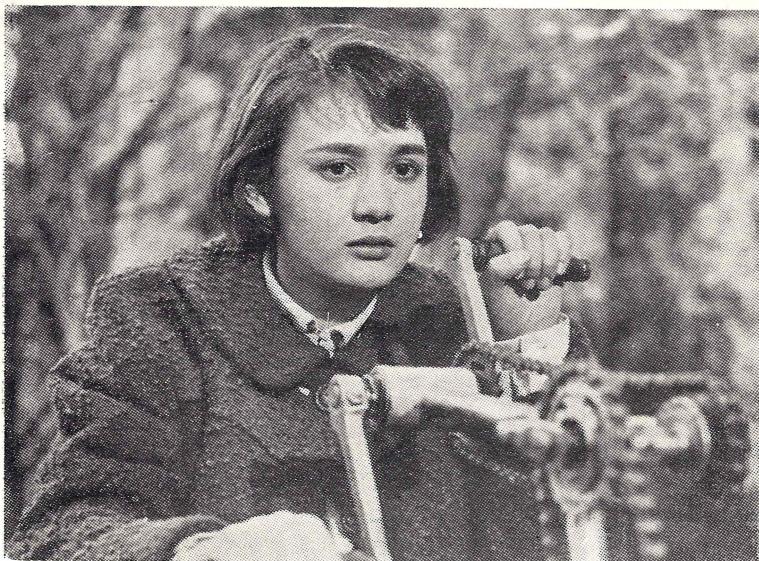
## Творческата 1960 година е към своя край

За кинематографистите от продукциите на новите художествени филми до края на 1960 година остават броени дни. Творческото напрежение, с което се работи в павилионите и лабораториите, е небивало за студията, която през тази година ще отчете производството на 10 игрални филма и добри резултати при решаването на въпроса за съвременната тема. По-гъвкавата организация и по-високите изисквания към творческите колективи на отделните продукции доведоха до значително скъсяване на сроковете при снимането на филмите. Така студията успя в по-следните няколко месеца да пусне в производство 6 фильма, които до края на годината ще бъдат завършени снимачно, а някои от тях и окончателно готови.

Първите два филма — „Белната

улица“ и „Случаен концерт“ — вече минаха по екраните на кината. Следващият филм от тази серия нови филми, който ще бъдат прожектиран, е „А бяхме млади“, поставен от режисьора Бинка Желязкова по сценарий на Христо Ганев. Операторската работа е дело на Васил Холиолчев, а музиката написа композиторът Симеон Пиронков. В централните роли участвуват Димитър Буйнов, Румяна Карабелова, Людмила Чешмеджиева, Георги Георгиев, Иван Трифонов и Георги Наумов. Художник на филма е Симеон Халачев.

„Стръмната пътека“, постановка на режисьора Янко Янков по сценарий на Емил Манов и Коста Странджев, е в края на своя снимачен период. На оператора Емил Ращев остават да извърти още 300 полезни метра лента за епизодите „Тунелът“ (натурен декор),



Людмила Чешмеджиева в „А бяхме млади“



Сцена от филма „Стръмната пътека“

„Зима“, „Разклонът“, „На помощ“ и „Другари“. За всички тези епизоди колективът очаква подходяща снежна обстановка. Художник на филма е Коста Русаков, музиката пише Александър Райчев. В ролята на Дамян се снима актьорът Любомир Кабакчиев, Иван Дивият — Георги Георгиев, Янко — Цветко Николов, Стамен — Владислав Молеров, бай Георги — Стефан Пейчев, бай Михал — Димитър Панов, Попчето — Иван Братанов, Тихият — Никола Бинев, Сашко — Божидар Тасев и Елена — Невена Коканова.

Режисьорът Петър Василев извършва монтажно-озвучителната работа на своя нов филм „Краят на пътя“, снет по сценарий на Павел Вежинов. Оператор на филма е Георги Георгиев, музика — Петър Ступел. Централния образ на филма — Терзиев — изпълнява актьорът от Народния театър Асен Миланов. Андрей Чапразов изпълнява ролята на главния инженер Аблъмов, Валентина Борисова — Юлия, Николай Гъльбов — лейтенант Киров, Любомир Димитров — инженер Лечев и Иван хаджи Рачев изпълнява ролята на директора на мината. Художник-постановчик на филма е Ценеко Бояджиев.

Завършен е снимачно и филмът „Маргаритка, мама и аз“, първа самостоятелна постановка на игрален филм на режисьора Генчо Генчев и първа самостоятелна снимачна работа на оператора Тодор Стоянов. В „Маргаритка“, дебютира малката Албена Салабашева, майката — Соня Василева. Ролята на бащата се изпълнява от известния на нашите кинолюбители актьор Иван Кондов. Сега режисьорът Генчев работи паралелно монтажа и озвучаването на филма. Художник на тази продукция бе

Биолета Джидрова, а музиката написаха братята Димитър и Георги Генкови. Филмът бе снет по сценарий на Петър Незнакомов.

И филмът „Призори“ по сценарий на Кирил Войнов е първа постановка на режисьора Димитър Петров. Операторски филмът бе реализиран от Стоян Зълччин с художник-постановчик Искра Личева. В централните роли участвуват Петър Слабаков — Камарада, Мирослав Миндов — Николай, Жени Божинова — Надя, Анастасия Бакърджиева — Дафина, Стефан Петров — бай Диньо и Ганчо Ганчев — Гено. В епизодите са снети артистите Виктор Данченко, Георги Попов, Димитър Бочев, Иван Обретенов и др. Продукцията е завършила своя снимачен процес и се га работи по озвучаването на филма.

Дебютът на млади режисьори и оператори в игралния филм продължава и в следващата постановка — „Вътърната мелница“, дело на режисьора Симеон Шивачев и оператора Георги Алурков, които в продължение на няколко месеца край Созопол заснеха почти целия филм. Изпълнители на ролите са наред. Константин Кисимов, Цено Кандов, Мария Петрова, Виолина Стоичкова, Вера Драгостинова, Григор Бояджиев, Найчо Петров, Михаил Петров, Румен Хранов и др. Сценарият е написан от двамата наши млади писатели Славчо Чернишев и Серафим Северняк. Художник на филма е Любен Тръпков, а музиката написа композиторът Иван Маринов. Продукцията е в монтажно-озвучителен период.

Завършен е снимачно и филмът „Бъдещащастлива, Ани“, постановка на режисьор-



„Краят на пътя“



*Невена Коканова във филма „Беби щастлива, Ани“*

ра Владимир Янчев по сценарий на Валентин Ежов и Бончо Банов. Оператор на филма е Бончо Каракоянов, а художник-постановчик Неделчо Нанев. Ролята на Ани изпълнява популярната филмова актриса Невена Коканова, ролята на съветския пилот изпълнява нар. арт. на СССР Васили Меркуриев. Композитор Петър Ступел.

Десетият филм от производството на 1960 година е „Нощта срещу 13“, който режисьорът Антон Маринович поставя по сценарий на Александър Хаджихристов. Операторската работа е поверена на Трендафил Захариев. В главните роли участват артистите Апостол Карамитев, Коста Цонев, Йордан Спасов и др. Филмът трябва да бъде окончателно готов в края на месец декември.

Извън плана за тази година Студията за игрални филми пусна в произ-

водство още една продукция — „Последният рунд“ по сценарий на Антон Антонов-Тонич. Филмът е съвременен спортен сюжет. В него се преплитат няколко теми: възпитанието и моралът на спортиста, другарството, дългът към родината, борбата срещу лекомисленото отношение към живота и битовата разпуснатост. Централната роля във филма — Николай Жарков — е поверена на актьора Анани Явашев. Участват още артистите Валентин Русецки, Адриана Андреева, Яким Михов, Иван Обретенов и др.

Филмът е първа постановка на младия кинорежисьор Людмил Кирков, оператор Димо Коларов, художници Николай Вълков и Лидия Михайлова, музика — Емил Георгиев. Консултанти на „Последният рунд“ са Боян Гаврилов и Стоян Ацев.

ВАСИЛ ХОЛИОЛЧЕВ

## КАК СТИГНАХМЕ ДО ПЪРВИЯ ДЪРЖАВЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ

Може би не е безинтересно сега, когато чествуваме петдесетгодишнината на българското кино, да си припомним някои факти около създаването на първия държавен игрален филм „Калин Орелът“.

Игралини филми се създаваха и до Девети септември от отделни кинодейци, създаваха се такива и след тази дата. Абстрактрам се от тяхната художествена, идейно-политическа и художествено-техническа стойност. Но все пак това бяха филми на наши творци, пионери на българския филм. С всички свои слабости българските игралини филми се търсеха и жадно се гледаха от нашия кинозрител, народът се отзоваваше ласкаво и с любов, което доказваше и тяхното ма-сово посещение.

Въпреки това ръководството на тогавашната фондация „Българско дело“ застана на позицията, че докато не се създаде киноцентър, не се обаведе със „солидна“ техническа база, не бива държавната кинематография да започне снимането на игрален филм! Абсурдността на една такава теза беше очевидна, но това беше факт. Член-делегатът на фондацията Георги Георгиев и други отговорни другари излязоха в списание „Кино и фото“ с уводни статии в подкрепа на тази своя теза. От какво изхождаха тези другари, за да застанат на такава невярна позиция, и до днес не е ясно, но едно е вече безспорна истина, че тази позиция беше крайно пакостна както за нашата Партия, така и за развитието на младата ни кинематография.

Никой не отричаше нуждата и ползата от национален киноцентър като солидна техническа база, но в него трябваше да влязат опитни и обучени хора, които не се създаваха и не се създават за ден-два, а израстваха и се изявяваха в процеса на самата работа, на самото снимане. А развитието на родината изпреварваше развитието на българското кино. Налагаше се час по-скоро да се използува игралиният филм като мощно оръжие в ръцете на Партията за идейното възпитание на широките трудови маси. Но ръководството на фондация „Българско дело“ беше непреклонно в мнението за използване само на хрониката и късометражния документален филм и заставаше категорично против създаването на български държавен игрален филм. А мнозина от отговорните другари по това време смятаха това положение за нормално и правилно. Трябваше да се търси изход и да се докаже неправилността на тази теза. Не след дълго изход се намери. Решихме шепа хора — Борис Грежов, Кирил Петров, Румен Герчев и Емануил Ангелов, Методи Ковачев и аз — с оскудни средства, почти без техника да започнем снимането на „Във вихъра на живота“. Сценарият бе написан от Кирил Петров — една лична драма из живота на човек от търговското съсловие. Едва когато изпада в бедност, героят сам открива, разбира измамността и несправедливостта в буржоазното общество. Ние, ентузиастите, започнахме работа по сценария с много вяра и с малко пари. Искахме да докажем на фондация „Българско дело“, че и на наша земя може да се работи игрален филм, защото бяхме убедени, че именно вяра липсваше на тогавашното ръководство в „старите“ кадри, а се криеше зад паравана на недостатъчна техника и прочие. Бяхме ли на прав път? Животът потвърди. Вече снимаме четиридесет и осмия игрален филм, а нашият киноцентър все още не е влязъл в редовна експлоатация. И в същото това време самите създатели на тия филми израснаха като талантливи творци — сценаристи, режисьори, оператори. Потвърдиха се и думите на другаря Вълко Червенков, че филмовите дейци няма да се научат да плават, докато не се хвърлят във водата. Водата обаче беше мътна и дълбока — минахме през иглени уши. Фондация „Бъл-

гарско дело“ не само че не помагаше на подетата инициатива, а я срещна на нож и се стараеше да пречи. Нямахме техника. Филмът се снимаше с една дървена камера „Шимф—1908 година“. За декор се използуваха частни квартири, стъльбища, коридори, фоайета на хотели и прочие. По-голямата част от филма се развиваше в натура. И въпреки тези несгоди филмът стигна до екрана. Едва тогава поканихме др. Ал. Обретенов като представител на КНИК заедно с другарите от Съюза на филмовите дейци Ал. Вазов, Иван Фичев и др., които дотогава безрезервно защищаваха нашата инициатива, да видят и крайния резултат. Те ни окуражиха, обещаха да направят всичко възможно филмът да бъде видян и от др. Вълко Червенков. Той пръв ни посочи положителните страни и недостатъците на филма и изказа увереност, че повече не бива да се чака и време е фондацията да бъде заставена да започне снимането на игрални филми. Така по пътя на самоинициативата и много огорчения и трудности можахме да убедим някои ръководни другари, че е време да имаме студия за игрални филми.

„Във вихъра на живота“ бе оставен за довършване и озвучаване. Започнах да снимам втория си игрален филм „Калин Орелът“ заедно с Борис Борозанов, Ярослав Блажек, Александър Христов, Христо Мазаджиев, Марин Диков и др. Вече имахме щедрата подкрепа на КНИК и Съюза на филмовите дейци. Привързахме снимачно филма, когато за наша радост излезе постановлението на ЦК на ВКП и правителството, с което задължаваха фондация „Българско дело“ да започне снимането на игрални филми. Началото беше сложено. „Калин Орелът“ бе национализиран и възложен на същия колектив да го довърши. Ние имахме солидна опора — обществена подкрепа, техническата база и материалната издръжка на фондацията. Сценарият бе преработен и подобрен, наложи се почти да се преснима целият материал. Така се роди първият държавен игрален филм. След него идваха новите — „Тревога“, „Данка“, „Септемврийци“, „Песен за човека“, „Под игото“ и прочие... та до четиридесет и осмия! Жалко, че не поздравихме петдесетата годишнина на киното в България с петдесет игрални филма. Но съм убеден, че на 100-та годишнина броят на българските игрални филми ще се отбелзва с четирицифрени числа!

## ИСТИНАТА ЗА ФИЛМА „ПОД ОРЛОВОТО ГНЕЗДО“

В рубриката „Исторически календар“ в бр. 7 на сп. „Киноизкуство“ от м. юли т. г. е поместена историческа бележка във връзка с тридесетгодишнината от премиерата на българския филм „Под орловото гнездо“. Автор на бележката е Ал. Александров. Понеже пълно копие от филма не е запазено, Александров е изхождал при написването на своята бележка от публикуваната в сп. „Нашето кино“ бр. 150 от 24 юли 1930 г. рецензия от П. Карасимеонов. Иска ми се да отбележа, че практиката да основаваме своите твърдения изключително на изрезки от стари вестници и списания е нож с две остриета. В някои случаи тя действително допринася за изясняване на истината, но в

други случаи може да въведе в опасно заблуждение.

Според Ал. Александров „младият селянин Ангел напушта разочарован столицата и се завръща в село, където се влюбва в Рада. Обхванат от ревност, прави опит да я убие, след това за отмъщение запалва къщата ѝ“. Така предаден, сюжетът няма нищо общо с истинския. Ето какъв беше той в действителност:

Богат селянин има гърбав и зъл син, който по цял ден лие по кръчмите и задиря селските девойки. Той не оставя на мира и Рада, годеница на Ангел. Веднъж гърбавият Ганчо напада Рада. Става скандал, на който присъствуваат много селяни. Унизен и озлобен, Ганчо

с приятеля си Първан решава да отрови съперника си Ангел, когото избавя само щастлива случайност — стомната с отровата се счупва...

Ангел е на мелницата. Двамата злоден се възползват от неговото отсъствие и запалват къщата му...

Съперниците се срещат един ден в кръмчата и пияният Ганчо, подтикван от Първан, прави опити да убие Ангел, но се подхълзва, пада, промушва се и умира. Първан побягва на селския мегдан и пред събралия се селяни обвинява Ангел, че е убил гърбавия. Ангел е задържан, а отчаяната Рада отива послушница в манастир.

По-късно Първан, когото съвестта започва да измърча, се пропива, пада тежко болен и в предсмъртния си час разкрива истината пред близките си. Ангел е освободен. В манастира предстои покалугеряването на Рада. В последния момент Ангел пристига, съмърва черното расо от своята любима и двамата се венчават.

Не бих желал да споря за това, доколко този сюжет е „банален и примитивен“ и доколко трактовката „е лишенна от всяка възможност и по-дълбока жизнена обосновка“, защото се страхувам, че ще бъда пристрастен. Смятам обаче, че когато се пише за българските филми от миналото, трябва да се подхожда исторически към фактите. Нека се има предвид и това, че фашистката цензура, смятайки филма за прогресивен, не само че не го освободи от законния акциз, но го пусна на екрана, след като хубавичко го окастри.\* Ал. Александров, основавайки се пак на пасажи от рецензиата на П. Карасимеонов, твърди, че „по техническите си качества той — филмът — е представлявал крачка назад в сравнение с достигнатото вече в дотогавашните наши филми... и операторската работа също не е била на високо равнище“.

Моето мнение е, че постигнатото от Минко Балкански като кинооператор и

лаборант въпреки лошите условия за работа се отличаваше с прецизността си и високото си качество. В Държавния киноархив се съхраняват материали от „Под орловото гнездо“ и една преценка на техническите му качества, направена от специалисти, били според мене положителна.

Има още нещо, което говори в полза на моите твърдения — ако „с техническите си качества филмът представлява крачка назад“, как да си обясним факта, че всички битови картини от „Под орловото гнездо“, представящи седенки, годежи, хора и др., бяха монтирани в държавния филм „Сватбата на царя“,\*\* за чието снимане бяха ангажирани кинооператори от Италия?

Филмът бе посрещнат наистина добре от публиката, и то въпреки „психозата в полза на говорящия филм“, (Между другото „Под орловото гнездо“ беше озвучен с българска музика от Георги Антонов.) Филмът обиколи цяла България, беше прожектиран през летния сезон две седмици в кинотеатър „Роял“ и в кино „Уфа“ цял месец. Филмът имаше голям успех, но не за нас, неговите създатели, а за собствениците на кинотеатрите, в които беше представен.

Преди да свърша, искам да обърна внимание на една фактическа грешка, допусната от Ал. Александров. Ст. Танчев не е участвал във филма. В епизодичната роля на просяка игра Спас Тотев. \*\*\*

Ето това е истината за филма „Под орловото гнездо“, истина, която може да бъде потвърдена от всички живи негови създатели.

Старах се да бъда обективен и да се придържам о фактите, защото това са две абсолютно необходими условия при създаването на историята на българското кино.

Георги Иванов

\* За осакатяването на филма от цензурната комисия, виж статията ми във „Пладне“, бр. 505 от 17 юли 1930 год.

\*\* За тази вулгарна кражба на сцени от нашия филм, имаща за цел да заблуди зрителите по отношение на истинските чувства на народа към царската сватба, виж писаната от мен статия в сп. „Фilm“, бр. 6 от 1 декември 1930 год.

\*\*\* Като „баштата на Рада“ участвуващ В. Танчев.

## КИНОЛЮБИТЕЛСКИЯТ КЛУБ В КОЛАРОВГРАД

Дойде ред вече да разкажем нещо и за коларовградския кинолюбителски клуб. Необходимо е обаче предварително да споменем, че днешните коларовградски кинолюбители имат давечна традиция и наследство в това движение. Още в 1935 година в града е било сформирано кинолюбителско общество от киноработниците начело с Ростислав Бакалов и Марк Маркарян. След като биват закупени няколко снимачни и прожекционни камери, до 1937 година излизат три малки късометражни филма — „Тримата мускетари“, „Мадара, Плиска и Преслав“ и „Сън в летен ден“, които и до днес не губят своята стойност и предизвикват възхищение у зрителя.

Сега, когато през последните няколко години кинолюбителството получи широк размах у нас и в народнодемократичните страни, в Коларовград отново се създаде клуб за кино- и фотокултура отначало към ГК на ДКМС, в който членуват предимно младежи и девойки. Ако се проследи двегодишната история и дейност на клуба, ще се види ясно колко труден, но творчески път са минали участниците в него. Докато през 1958 и 1959 година се водеха само общи теоретични занимания с всички членове, през август 1959 година клубът се снабди с една собствена снимачна камера от 16 mm и започна работа по създаване на малки филми. През същото време се усвои също така и проявяването на филмите и озвучаването им с магнетофон.

Особено силен тласък за работа се получи, когато клубът премина към читалище „Добри Войников“, където се намериха прекрасни условия за работа. През цялото лято на тази година младежите и девойките не по-залиха нито време, нито почивка, за да обзаведат дадените им помещения и да построят нови. Човек не може да не гледа с чувство на възхищение,

радост и гордост как самите членове на клуба носеха тухли и вар, зидаха помещения, мажеха, лепяха порцеланови плочки, правеха електрическа инсталация, боядисваха, украсяваха.

Но сега клубът разполага в пълния смисъл на думата с идеални помещения за работа: две стаи за лаборатория — за проявяване на филми, за сушене и звукозапис, — голям проекционен салон за прожекции и събрания, проекционна кабина зад екрана, салон за снимачен павилион и голямо фойе. Освен това клубът разполага с два проекционни апарати, снимачна камера и много пособия в лабораторията, изработени с поддръжни материали от членовете. Тази богата материална база ще създаде добра възможност за работа по-нататък.

В момента в клуба членуват около 50 редовни членове, разпределени в четири секции: операторска, лаборантска със звукозапис, сценарна с лекторска група и режисьорско-актьорска, които водят самостоятелни занимания през различни дни от седмицата, а един път месечно се провеждат общи събрания. Клубът е поел шефство над едно предприятие, а в няколко други изнася лекции и обсъжда филми. Също така провежда шестмесечен курс с теоретични и практични занимания със сформирания кръжок по кино- и фотокултура от курсантите на Народното военно училище „Г. Димитров“ в града.

По отношение на филмопроизводството досега членовете на клуба са успели да направят два малки късометражни филма — „По партизанските пътеки“ и „Мадарските скали“ — и много други късометражни прегледи за всички по-важни политически, стопански и културни събития в града, които ще служат за добър филмов архив.

**Н. Попов**  
член на ръководството

КАРЛО ДИ СТЕФАНО

(наш спец. кореспондент)

## Венеция 1960 година

Тази година филмовият фестивал във Венеция претърпя неуспех. Пропадането на тази традиционна международна проява се дължи на причините, които бяха предопределили облика и съдържанието на фестиваля още няколко месеца преди неговото започване.

Подготвянето и провеждането на фестиваля беше възложено на председателя на организационния комитет Аманати и на една посредствена и неизвестна дотогава личност на име Лонеро. Свързан тясно с правителствените среди, Лонеро беше назначен за председател на комисията по предварителния подбор на филмите, въпреки че нямаше нито заслуги към кинематографията, нито необходимия опит, нито никакви лични способности; неговият единствен актив беше принадлежността му към управлящата партия и доверието на католическата църква. Назначаването на Лонеро на този отговорен пост предизвика силно противодействие. Членовете на комисията, съставена от писатели, кинематографисти, критици, подаваха няколко пъти оставката си и отказваха да участват в нейната работа под председателството на Лонеро. Въпреки тези открыти прояви на протест и недоволство, които бяха подкрепени и от прогресивната кинокритика в Италия, Лонеро успя да скъсли програмата на фестиваля. Както ще стане ясно по-нататък, тази програма обхващаща само ограничен брой филми, които бяха подбрани от глядището на много спорен критерий и в по-голямата си част не притежаваха особени художествени качества. В програмата бяха включени и четири италиански филма, създадени от прогресивни режисьори; по този начин Лонеро искаше да създаде впечатлението за безпристрастност при подбора на филмовите творби и да ограничи критиките.

Съюзът на италианските кинематографисти, който обединява почти всички сценаристи и режисьори в Италия, зае категорично становище против Лонеро, като не искаше да признае решенията на комисията, взети под негово давление, и дори заяви, че ще забрани участието на своите членове във фестивала. Наистина съюзът не издаде тази забрана, но факт е, че нито един италиански сценарист, режисьор и артист не присъствува на прожекциите на италианските филми във Венеция. Тази проява на смелост от страна на италианските кинематографисти ввеси Лонеро и неговите покровители, които не вярваха, че съществуват хора, способни да проведат на дело своето решение.

Така тазгодишният фестивал, който започна в обстановката на дълбоки различия и спорове, не можеше да завърши без разногласия, противоречия и възражения.

В оценките на филмите и определянето на наградите се прояви истинският лик и характер на Лонеро и неговите вдъхновители. Филмът на италианския режисьор Лукино Висконти „Роко и неговите братя“, който далеч превъзходяще останалите филми, представени на фестиваля, не получи първата награда. Най-високото отличие — „Златният лъв“ — беше присъдено на един съвсем посредствен филм — „Преминаването на Рейн“ на френския режисьор Андре Кайат, — докато филмът „Роко и неговите братя“ получи Специалната награда на фестиваля, която Висконти отказа да приеме.

Възмутителното пристрастие на журито предизвика недоумение и всеобщо недоволство, което публиката открыто изрази при обявяването на решението за на-



*„Роко и неговите братя“*

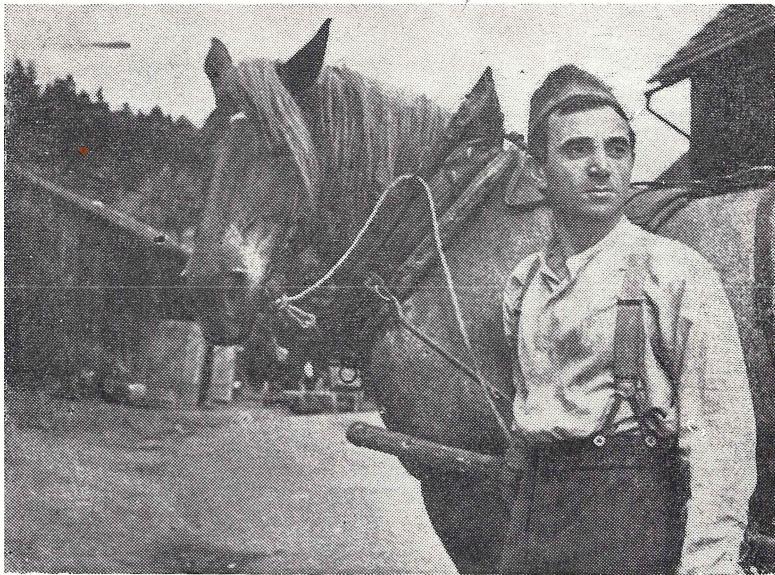
граждаването на филмите. Някои членове на журито, между които и известният съветски режисьор и артист Бондарчук, изказаха публично своето несъгласие с награждаването на филмите и съжалението си за неочеквания неуспех на филма на Лукино Висконти.

Липсата на обективност и справедливост в прещенките не само потвърждава ролята на Лонеро преди и през време на фестивала, но и показва ясно и недвусмислено упадъка на италианската кинематография, която е предоставена в ръцете на политически личности със съмнителни способности и без всякакво чувство и разбиране за културния живот в страната.

Недопустимите прояви на последния фестивал във Венеция, които очевидно се дължат на политически подбуди, налагат да бъдат определени ясно, с чиста съвест и безпристрастно задачите и задълженията, които трябва да имат отговорните лица на един фестивал от международен характер.

След този увод ще предам накратко своите впечатления за филмите, представени на фестиваля.

Филмът „Войната“ на югославския режисьор Булачич представлява несполучлив опит за подражаване на филма „Чудото в Милано“ на Виторио де Сика. И наистина, докато разказът в „Чудото в Милано“ отразява една действителност и



### „Преинаването на Рейн“

вълнува зрителя, Булачич е постигнал в развитието на същия сюжет само отделни комични моменти, като останалата част от разказа е свързана с разни предсказания, лишиени от идейност и далеч от реалността.

Със същата наивност е изпълнен и филмът „Белият гъльб“ на чехословашкия режисьор Вячил; със своя банален лиричен стил този филм е наистина съвсем безполезен.

Сюжетът на филма „Играчът на шах“ съдържа редица моменти, които, макар и в замъглена форма, отричат и осмиват нацизма. В неопитните ръце на режисьора Герд Освалд обаче тези моменти на сарказъм се губят и филмът се превръща в скучна и угнетителна драма. Считам, че никой друг филм не можеше да представи по-лошо кинематографията в Западна Германия.

Филмът „Апартаментът“ се отличава със старанието, което режисьорът Били Уайлър е вложил в своята работа. Първите няколко части на филма показват бързия възход, който един скромен млад чиновник постига в своята кариера, като предоставя на разположение на своите началници ергенски си апартамент. Автотърът е можел да развие този сюжет, за да разкрие нравите в някои среди на обществото; той обаче не е използувал тези възможности и е предпочел да даде съвсем безобидно решение на разказа: младият чиновник се отказва от кариерата си и се оженва за девойката, която обича, за да я спаси от нейния господар, който най-нахално я ухажва. Разказът е изпълнен с комични хрумвания, които осигуряват безспорен касов успех на филма. За този успех допринася и много доброто изпълнение на артистите Джек Лемон и Шърлей Мак Лайн. Независимо от тези качества филмът няма достойнствата на художествено произведение, което заслужава да бъде представено на международен фестивал.

От италианските филми най-напред беше представена творбата на режисьора Флорестано Ванчини „Една нощ през 43 година“. За сюжет на това лъчро филмово произведение на Ванчини е послужила книгата „Шест ферарски разказа“ от писателя Джорджио Басани. Филмът разкрива жестокостите на италианските фашисти по време на наказателна акция в един град, в който е бил убит виден фашистки функционер. Събитията са предадени чрез разказа на един парализиран аптекар, който е свидетел на издевателствата над мирните граждани. С тези събития е свързано и едно любовно приключение на жената на аптекара, която дълги години е останала вярна на болния си мъж, а сега търси нов живот и нови



*„Après la mort“*

преживявания. Между жертвите на фашистките зверства е и бащата на нейния любовник. Любовникът, вместо да се бори и да търси отмъщение за убийството на своя баща, предпочита да замине за Швейцария. Няколко години по-късно той се завръща в Италия, където хора от типа на убийците на баща му водят спокoen и охолен живот.

Филмът на Ванчини има редица слаби страни, които повече или по-малко се срещат в почти всеки първи опит за филмово творчество. Разказът не винаги протича стегчено и последователно, на някои места диалогът е прерупан и ненужно удължен, в изпълнението на актьорите се чувствува известна несигурност и колебание на режисьора. По сюжет обаче творбата на Ванчини заслужава най-висока оценка; тя е първият филм, в който се говори открыто за фашизма, а не само за нацизма, и се разкрива жестокостта и коравосърдечието на фашистите. Фашизът е даден не само като случайна проява на дадена историческа епоха, а като обществено явление, което не е още изчезнало от политическия живот в Италия. Ванчини заслужава особено признание за смелостта, с която третира и разрешава сюжета, и за разобличителната сила, която е придал на своята творба.

Филмът „Ленинградско небе“ на съвесткия режисьор Венгеров страда от известна прерупаност и липса на достатъчна динамичност в действието, но вярно и убедително третира някои от основните проблеми за войната и нейните последици.

Френският режисьор Ламорис, който спечели симпатиите на публиката със

своя филм „Червеното балонче“, се представи тази година с последната си творба „Пътешествие с балон“. За съжаление, новото филмово произведение на Ламорис има рекламино-туристически характер и не притежава никакви художествени достойнства.

Значително постижение на японската кинематография е творбата на режисьора Кобаяши „По-голяма любов не съществува“. Този филм разкрива пред зрителя ужасите на една бъдеща война, разобличава милитаризма и безрезервно осъжда японския имперализъм.

Особено внимание заслужава филмът „Делфини“ на младия режисьор Мазели. В своите предишни филми „Съвременната жена“ и „Скитници“ Мазели беше показал вече качества на режисьор с артистична зрелост въпреки някои слабости в органическата връзка и последователността на филмовия разказ.

С третия си филм — „Делфини“ — Мазели потвърждава отново своето режисьорско майсторство. Филмът запознава зрителя с безгрижния живот, който водят синовете на богатите буржоазни семейства в по-малките провинциални градове. Тези „мамини деца“ разполагат с много пари, които не знаят къде и как да пропилеят; те нямат никакви амбиции и цел в живота, липсва им всякакво разбиране за проблемите на обществото, за да могат да участват в изграждането на едно ново общество, което се създава. Мазели се е опитал да вникне в манталитета на тези млади хора, да разкрие причините, поради които те са чужди на обществените проблеми и поради които не могат да бъдат обвинявани за липсата на идеали в живота им.

Въпреки трудността на сюжета Мазели постига своята цел. Филмът действува емоционално и убедително и се посреща с вълнение от зрителите. За този успех допринася и прекрасното изпълнение на артистите Блер, Луалди, Кардинале, Лилиар, които под веществата ръка на режисьора са успели да създадат искрени и верни образи.

Френската публика посрещна с възхищение появяването на филма „Делфини“, докато италианската критика се отнесе към него съвсем въздържано, за да не кажем направо враждебно.

Полската кинематография представи на фестивала филма „Носители на тевтонския орден“ на режисьора Александър Форд. Филмът показва известно сходство с творческия стил на Айзеншайн и на Де Мил, като от първия Форд е черпил вдъхновение за бойните сцени, а от втория е възприел богатството на постановката и на изразните средства. От професионална гледна точка филмът притежава редица положителни качества, които обаче остават в тесните рамки на обикновеното филмово творчество, без да могат да достигнат границите на истинското изкуство.

Третият италиански филм — „Адуа и нейните приятелки“ — на режисьора Антонио Пиетранджели разкрива съдбата на няколко проститутки, които след закриването на публичните домове търсят нов начин, за да осигурят прехраната си. След редица трудности те успяват да открият луксозен ресторант и мечтаят да започнат нов живот; със своята неопитност обаче те скоро стават жертва на разни мошеници и са принудени да се върнат на улицата.

Филмът третира интересна социална проблема — спасяването на жената от един порок, който е несъвместим с нейното човешко достойнство. Очевидно тази проблема не може да бъде разрешена само със законни забрани, необходимо е цялото общество да съдействува за премахването на проституцията и спасяването на жената.

В сюжетната разработка на филма Пиетранджели се е поддал на известни влияния на френската филмова школа от периода на нейния най-голям разцвет; поради това във филмовия разказ се срещат всичките положителни и отрицателни черти на тази школа: строга изисканост на актьорското изпълнение, пресилени образи на героите, излишни реплики, вмъкнати в диалога по-скоро за ефект, отколкото по никаква необходимост. Заслужава да бъде отбелязан и сполучливият подбор на актьорския състав във филма: Симона Синьоре, Емануеле Рива, Сандро Мило, Джина Ровере, Марчело Мастроиани, Клаудио Гора.

Филмът „Уиски и слаза“ на английския режисьор Ним третира проблемата за войнолюбивия дух на шотландците. В развитието на действието са вмъкнати невероятни събития и приключения, които само усложняват и без това сложния и пълен със загадки разказ. Въпреки интересната тематика филмът няма разобличителен характер и противично скучно. Единствените му положителни качества са



„Една нощ през 43 година“

правдоподобността и старанието, с които е пресъздаена обстановката на филмовия сюжет, както и майсторството в изпълнението на артистите Алек Гинес, Джон Майлс и Денис Прайс.

Награденият филм „Преминаването на Рейн“ на режисьора Андре Кайят е пролит от духа, който днешният политически режим във Франция е наложил на съвременната френска култура. Намерението на режисьора е да възвелича стремежа за свобода, като разкрие причините, които разделят двама приятели, единият от които се отказва от нелегалната борба и си създава приятен живот, а другият остава в съпротивителното движение срещу германските завоеватели и в любовта към свободата намира личното си щастие.

Авторите на филма имат претенцията, че са създали значително филмово



„Д е л ф и н и „

произведение, което по художествени достойнства можело да бъде сравнено с филма на Реноар „Великата илюзия“. Разбира се, гова сравнение е съвсем неуспешно. В най-добрите случаи филмът на Кайат може да бъде преценен като творба от средно качество, която и от техническа гледна точка не представлява особено постижение. По-висока оценка заслужава само изпълнението на актьорите Виантов и Никол Курсел.

Като завършък на фестивала беше представен четвъртият италиански филм „Роко и неговите братя“ на режисьора Лукино Висконти.

С филмите си „Чувство“ и „Бели нощи“ Висконти беше разкрил своите търсения на по-голяма широта в творчеството, на един нов път на неореализма, наречен неоромантицизъм, или лиричен реализъм. С последния си филм „Роко и неговите братя“ Висконти показва, че се връща към творческите традиции на неореалистичната школа, която беше намерила прокрасен израз във филма му „Земята трепери“.

Филмът „Роко и неговите братя“ третира проблемата за вътрешната емиграция в Италия. Икономическата изостаналост на южните провинции принуждава всяка година десетки семейства да напускат родните места и да се преселват в големите индустриални градове на север. Между тези преселници е и семейството на Роко, което напуска своето село в Южна Италия и се преселва в Милано. По пътя на север семейството преживява редица трудности, които преодолява благодарение на грижите на най-големия брат Роко и на моралната сила на майката. В Милано трудностите продължават. С големи усилия преселниците успяват да осигурят прехраната си и в тази борба за съществуване много рядко преживяват часове на радост и щастие. Симоне, един от братята на Роко, не може да се приспособи към новата обстановка и се самоубива. Роко обаче продължава да се грижи за семейството, като проявява своето голямо добродушие, но едновременно и своята неспособност да се бори за по-щастлив живот.

Главната заслуга на Висконти не се заключава в описанието на събитията, а преди всичко в логическата последователност, с която са третирани героите. Техните стремежи, техните радости, мечти и страдания, тяхната нерешителност да се борят за своите права са в естествена зависимост от характерната обстановка

на големия град, в който те са се установили, след като са напуснали спокойния и тих живот сред просторните полета на Южна Италия.

В лицето на Роко и неговото семейство Висконти разкрива с чувство за мърка и правдивост обществената действителност в днешна Италия. С тези свои достойнства филмът заема едно от първите места в редицата на най-значителните творби на режисьора.

Някои критици предричат на филма „Роко и неговите братя“ същия шумен успех и популярност, които постигна филмът „Сладък живот“ на Фелини. Ние сме далеч от мисълта да рекламираме филма на Висконти; не може да има съмнение обаче, че този филм е едно значително произведение не само на италианската кинематография, но и на филмовото творчество в Европа. Във всеки случай този филм притежава всички качества, за да бъде награден с най-високото отличие на всеки международен фестивал и особено на тазгодишния фестивал във Венеция, където той превъзхождаше във всяко отношение останалите филми.

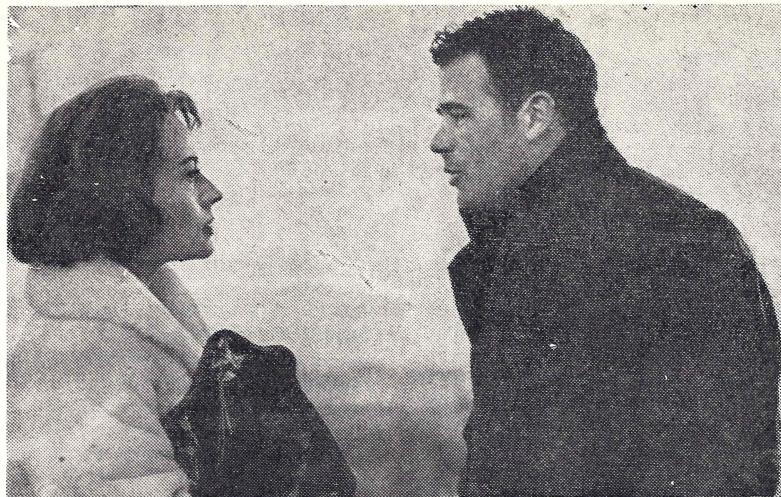
Както вече имахме случая да споменем, най-високата награда на фестиваля — „Златният лъв“ — беше присъдена на филма „Преминаването на Рейн“ на френския режисьор Андре Кайат; филмът „Роко и неговите братя“ на италианския режисьор Лукино Висконти получи Специалната награда на фестиваля; италианският режисьор Флорестано Ванчини, създател на филма „Една нощ през 43 година“, беше отличен с наградата за първа творба; купата за актьорско майсторство получиха Джон Милс и Шърлей Мак Лейн.

Измежду филмите, представени във Венеция вън от рамките на фестиваля, заслужава да бъдат споменати „Сенки“ на американския режисьор Касавет, „Сватбеният ден“ на индийския режисьор Сен, „Капо“, в който италианският режисьор Джино Понтекорво разкрива живота в нацистките концетрационни лагери, и филмът на американския режисьор Юнг „Едно, две, три, четири“, който няма никакви достойнства като филмово произведение, но съдържа прекрасни сцени на балетно изпълнение.

Като имаме предвид филмите, които бяха представени тази година във Венеция, можем да кажем, че тазгодишният двадесет и първи поред фестивал във Венеция премина на по-ниско художествено ниво от предишните фестивали. Раз-



„Адуа и нейните приятелки“



*„Роко и неговите братя“*

бира се, не трябва да се забравя, че фестивалът във Венеция се провежда след големите фестивали в Кан, Карлови Вари, Сан Себастиян и Берлин, когато възможностите за подбор на отделните кинематографии са много ограничени. Но именно това обстоятелство трябва да даде повод на организаторите на фестивала във Венеция да определят нов, по-оригинален критерий за подбора на филмите, който да се различава от условията за участие в останалите фестивали. Необходимо е да се изоставят търговските съображения и да се отмени предварителната премиера на художествените качества на филмите, която дава възможност за безотговорно отношение към представените филмови творби. В противен случай фестивалът във Венеция неизбежно ще пропадне.

Тази година на фестиваля във Венеция не присъствуваха редица изтъкнати представители на кинематографията и на културния живот в различните страни. Това обстоятелство показва ясно, че фестивалът във Венеция е загубил вече голяма част от първенството и международното значение, на което се радваше в миналото.

Нека се надяваме, че компетентните лица ще извлекат съответна поука от последния фестивал. Ние искрено ще се радваме, ако Венеция остане и в бъдеще център на световната кинематография и символ на възможностите, призванието и жизнеутвърждаващата сила на филмовото творчество.

## ДЕНИС ДЕ ЛА ПАТЕЛИЕР

Френският режисьор от младото поколение Денис де ла Пателиер, който с направените досега седем филма показва един ясно очертан и уравновесен творчески почерк, дава на френския филм също такива силни импулси, както и „новата вълна“. Импулси от съвсем друг произход, разбира се. Целта на Пателиер е съвсем очевидно възобновяването на великите традиции на френската литература, основани от Балзак, Золя, Юго и Стендал. Както за тези велики майстори на романа, така и за Пателиер социалната среда и индивидуалният характер са решаващите фактори, които предават на непрестанно течания живот неговата пъстрота и драматич-

ност. Защото от единството или от конфликтоването на тези два фактора в края на краишата се пораждат всички човешки конфликти.

Затова най-голямо внимание Пателиер отдава на описанието на обществената среда, от която неминуемо се развиват действията и реакциите на героите, кое то описание във всичките му филми е завладяващо, понякога дори с потискаща точност и съдържателност. Но само това, разбира се, не е нищо ново. Това, което прави филмите на Пателиер забележителни, е, че той свързва само по себе си остатялото средство на описание на окръжаващата среда с един



На снимката вдясно — Денис де ла Пателиер

абсолютно модерен начин на инсценировка.

Разбирията на Денис де ла Пателиер за драматургичното значение на околната среда не са случайни. Той е роден на 8 март 1921 г. в Нант като седмо дете на старо офицерско семейство, в което наистина имало разбиране за култура и изкуство, чийто живот обаче все пак се определял от строгото спазване на традициите и етиката. Оттук, от личен опит тъй познава проблемата за общественото тесногръдене, което покъсно анализира и критикува с своите филми. 24-годишен младеж, той скъсва със семейните традиции, напуска военната академия в Сен Сир и за голямо учудване и ужас на своите родители се посвещава на киното.

Пателиер минава през обичайното обучение, но едва след десет години се отдава на филмова режисура. През тези десет години той работи при колирането и монтажа на филмите, запознава се с рекордните постижения на седмични-

те прегледи, занимава се с производството на документални и куклени филми и минава курс за актьори. Като асистент на режисьорите Жорж Лампен, Ришар Потие, Жорж Лакомбе и Лео Жоанон той се запознава основно с всички въпроси, отнасящи се до филмовото пресъздаване на материала, ръководенето на артистите, а също и с драматургичните проблеми на филма. Големият шанс да приложи своите многострани лознания в филмът „Аристократи“, когато неговият учител Лео Жоанон се разболява и той трябва да го замести и самостоятелно да води режисурата.

С този привличащ върху себе си вниманието пръв филм, на чийто сценарий той е съавтор, Пателиер започва една серия успешни филми, които са безспорни шедьоври в отразяването на средата и на характерите. В грандиозни описание на нравите Пателиер показва съдбата на семейства и дори на цели генерации, която е неизменно предопределена от техния произход и техните наклонности независимо от това, дали се касае за провинциални аристократи, едри земевладеци и индустрiali магнати или за най-обикновени граждани.

В „Аристократи“ (1955) гибелта на героите е предизвикана от съсловното им високомерие, в „Зад заключени врати“ (1956) и „Дъщерята на Луцифер“ (1957) — от жаждата за пари и желанието за самоизтъкване; в „Тереза Етиен“ (1957) жаждата за живот и за любов на една жена, а в „Големите семейства“ (1959) гордостта и стремежът към власт на един мъж водят до фаталното нещастие.

Всички тези филми имаха огромен успех както в художествено, така и във финансово отношение. Обаче Пателиер е далеч от мисълта да се закотви на тази благодатна тема — описание на драматичните обстоятелства на гибелта. Това той доказва с филма си „Полянска улица 10“, чието действие се развива в типичната среда на източен Париж. Самият той казва по повод на този филм следното: „Ние искаме да покажем тук, че може да се разкаже и историята на едно семейство, чиито деца не са непременно дегенерати, наркомани или хулигани, а бащата някакъв тесногръден глупак или деспотичен тиранин, както днес е станало мода. Смятаме, че единствената възможна форма на оригиналност във филмовото творчество днес се състои в това да се показват на екрана нормални хора. Защото въпреки всичките творби, които ни показват точ-



Жан Габен във филма  
„Големите семейства“

но обратното, тези хора наистина съществуват все още в действителността!“ Това негово оптимистично и жизнеутвърждаващо становище особено ярко бе изразено в последния му филм „С очите на любовта“.

При всички свои филми Денис де ла Пателиер държи особено много на солидната действена сила на материала, който той взема от определени драматични произведения или романи, без да има опасност да показва „фотографиран театър“ или „филмирана литература“. От това го предпазва преди всичко обстоятелството, че владее до съвършенство изразните средства на камерата. При своята работа той напълно отхвърля формалните „тънкости“ на „новата вълна“ и няма усет за „култа към американския филм“ както извест-

ни режисьори на „новата вълна“, които вземат за образец ефектите на напрежението на един Алфред Хичкок или Фриц Ланг. При това положение не е за учудване, че Денис де ла Пателиер се смята от парижките филмови критики за режисьор от „анти-новата вълна“.

И извън действа си като режисьор той има „любими занятия“, които са непосредствено свързани с филма. Например с Пиер Валд през 1951 г. той е основал едно актьорско училище, чийто учебен план е съобразен изключително само с изискванията за филма. Специално предпочтение обаче Денис де ла Пателиер има към създаването на куклени филми, за които той се вдъхновява от знаменитите филми на чешкия режисьор Иржи Трнка.

---

## ИДЕЙНАТА БЕЗПЪТИЦА В АМЕРИКАНСКОТО КИНО

В следвоенния период американската филмова индустрия се изправи лице срещу лице с един сериозен конкурент — телевизията. Бързото техническо усъвършенстване на телевизията и нейното проникване в дома на американеца стресна, обърка и изплаши мощните филмови корпорации като „Метро Голдуин Майер“, „Туенти Сенчъри Фокс“, „Парамаунт“ и др. На телевизионния еcran американският зрител сега можеше да гледа повечето стари американски филми, произведени в довоения период. При новосъздалата се обстановка американският зрител можеше в собствения си дом да гледа филмите на Клерк Гейбъл и Гери Купер, на Мики Руни и Джуди Гарлан, без да трябва да отива специално на кино и да плаща входния билет. Салоните на кинотеатрите опустяваха и публиката, която сега плащаше вход за кино, се оказа съставена изключително от младежи от училищна възраст.

В стремежа си да запазят потенциала на пазара, който да може да поглъща новата филмова продукция, и с това да си осигурят максималната печалба от произведените филми американските филмови продуценти предприеха решителни мерки.

С цел да накара зрителите да напуснат телевизионния еcran и да ютират на кино американската филмова индустрия хвърли огромни средства в усъвършенстване на снимачния процес, на цветната фотография и широкия еcran. Появиха се на бял свят множество думи като синемаскоп, технирама, виставижън, пановижън и пр. Производителите на филмите, заснети с новите снимачни процеси, се стараеха да убедят и да внучат на зрителите, че най-важното и главно качество на филма е ширината и големината на екрана, на който се проектира, чистотата и перспективността на снимката, цветната фотография, стереофоничният звук и пр. Това въсъщност са съществени елементи при създаването на един филм, но в никакъв случай не най-важното и решаващо условие за качеството му.

Създаването на усъвършенствана снимачна техника бе съпроводено с още едно явление, характерно за следвоенния период на американското кино. Допреди

и през време на войната Холивуд беше наистина филмовият център на САЩ, където се създаваха болшинството от американските филми включително и техните тогавашни суперпродукции. Всички филми бяха снимани на предварително подредени макети, декор, в цели филмови градчета. В настоящия момент обаче Холивуд се е превърнал главно в редакционен център, където американските филми, заснети в разни части на света, се изпращат за проявяване, редактиране и монтиране. В следвоенния период американските филмови производители започнаха да снимат филми в чужбина, където работната ръка по техническото обслужване по време на снимачния процес, статистите и пр. им струват много по-евтино, отколкото в САЩ. Освен за намаляване производствените разходи по снимането на един филм това обстоятелство се използува и за реклами. Ако един филм е заснет „ън локейшън“, т. е. на място, този филм автоматически е „автентичен“ и „верен“ по дух с мястото, в което се разгръща действието на филма. Франция и Италия много често служат за декор на американски филми. Испания е страна, където много често американски режисьори използват цели армии от статисти за снимки. Ото Премингер току-що завърши снимките на филма „Изселването“ в Израел, продукцията на Кърк Дъглас „Викингите“ бе заснета в Норвегия и пр.

Дотук говорихме за външната страна, за снимачните процеси на новите американски филми. По отношение на тяхната тематика може да се наблюдава едно още по-интересноявление.

До преди няколко години в САЩ е бил в сила един така наречен кодекс, създаден от самите кинопроизводители, с който те в общи линии е трябвало да се съобразяват. Според този „кодекс на приличието“, както той се нарича, въпроси като наркоманията, сексуални извратености, абORTи и пр. са били „табу“ за американските филмови продуценти.

От няколко години насам обаче, пак ръководени от същия стремеж да напълнят кинотеатрите със зрители и касите с долари, американските кинопроизводители сложиха този кодекс на полицата и залочнаха производство на филми, третиращи всевъзможни патологични болестни състояния, неврози и извратености.

Преди няколко години Ото Премингер създаде известния си филм „Човекът със златната ръка“, който е едва ли не клинична картина на състоянието на един наркоман. Филмът изобилстващ с безброй натуралистични подробности и сцени, които направо могат да скъсят и стоманени нерви. Кулминациите на филма е един епизод, проследяващ състоянието на наркомана, който не може да намери морфин при настъпваща криза.

Два други филма също биха влезли в категорията на „новите“ американски филми, които все по-често и по-често превземат екраните на американските кинотеатри. Един от много нашумелите филми през миналата зима беше екранизацията на писателя на Тенеси Уайлъмс „Внезапно миналото лято“. В актьорския състав на филма влизаха такива имена като Елизабет Тейлър, Кетрин Хепбърн и Монтгомери Клифт. Филмът разказва за един хомосексуалист, който накрая бива изяден от някакви младежи. Хомосексуализъм и канибализъм — така филмът беше рекламиран по време на неговото въртене в Нюйорк. Такава ценна и талантлива актриса като Кетрин Хепбърн беше гримудена да произнесе реплики, които не значеха нищо, и да се мъчи да създава образ, от който предварително е отнето всяко човешко и нормално чувство.

Най-новият филм на Алфред Хичкок (който е известен със своята серия от филми за престъпления, в които самото престъпление не е показано, но се стига до разплитането на нарушителя по умозрителен път) „Психопат“ предизвика голям шум, когато излезе на първи еcran в Нюйорк през месец юли т.г. Този филм е обратителна история за един младеж, който според Хичкок е обладан от Едиповия комплекс и убива всяка млада жена, която му хареса. Хичкок се е постарал да уплаши и отврати зрителя с едно убийство, в което главната геройня на филма се превръща пред очите на публиката в бездиханен труп, потънал във вана, пълна с кръв. Гнусната идея на този филм и безобразните натуралистични сцени, с които той е щедро обсипан, кара човек да се попита за сетен път докъде могат да стигнат някои американски филмови продуценти в желанието си да шокират и отвръщат зрителя.

Така на американския зрител се казва: „Елате на кино и ще изпитате усещания, каквито никога не сте и мислили, че можете да изпитате.“

Разбира се, не всички американски филми са като горепоменатите, но въп-

реки всичко филми като „Психопат“ и „Внезапно миналото лято“ решително бележат една тенденция в съвременното американско кино, която ще сложи тежкия си отпечатък върху цялостното американско кинопроизводство. Тази тенденция независимо от чисто комерческите подбуди, които са я предизвикали, е, разбира се, част от общата идеяна безпътица в съвременното буржоазно общество.

Григор Павлов

## Исторически календар

[ 4 ноември 1910 г. ] Столичният театър „Одеон“ започва своите кинематографически представления. Поставя се нова дата в историята на киното в България.

Постройката на театър „Одеон“ започва в началото на юли 1909 г. по частна инициатива. Амбицията на неговите собственици е била да издигнат „един съвременен театър, който по своя размер и по своята художествена декорация ще бъде първият народен театър“. За строежа му е била хвърлена огромната за времето сума от 500,000 лева. Първоначалните намерения на съдружниците-строители на „Одеон“ — арх. Н. Торбов, Б. Раданов и Г. Я. Гюлямила — са били през деня да се дават в него кинопредставления, а вечер, след 9 часа, „подбрани оперетки, които ще се играят от артисти, повикани специално за тази цел от Запад“. Още при обявяването на проекта за театра от чужбина се правят предложения за неговото наемане. По сведения от печата най- мощната в света френска кинофирма „Пате Фер“ е предложила 45,000 лева годишен наем за проектиране на свои филми през деня, а една германска оперетна трупа — 35,000 лв. за даване на оперети през вечерните часове. По неизвестни засега причини тези предложения са били отхвърлени.

Откриването на театър „Одеон“ е станало по много тържествен начин на 23 октомври 1910 г. с представянето на пиесата на Ал. Дюма — баща „Кин“ от артистите на „Нов народен театър“.

Тогавашният печат отбелязва подробно и с голям възторг това събитие. На първо място се изтъква мнението на експертите, които при предварителните проверки са „намерили акустиката на новия театър за съвършена“. Освен това висока оценка се дава на удобната и рационална вътрешна архитектура: трите хиляди делегати на конгреса на либералите, състоят се в помещението на театъра преди официалното му откриване, са излезли „спокойно само в три минути“. Вестник „Дневник“ от 29 октомври с. г. (16 октомври ст. ст.) така резюмира впечатленията на своя сътрудник от откриването на „Одеон“: „Новият театър попълни още една належаща нужда на столицата, толкова повече, че той е поголям дори от Народния театър, солидно построен, разкошно обзаведен и способен за театрални и оперни представления.“

През първите две седмици след откриването му в театъра се дават само вечерни театрални представления от трупата „Нов народен театър“, състояща се от отцепни се от Народния театър артисти начело с Н. Щъбанов, Вл. и Султана Николови, К. Стоянов и др. А на 4 ноември с. г., в сряда вечер, започват и кинематографическите представления, които предшествуват театралните пиеци. Програмата на първото представление е била следната:

1. Флорентинският тиранин; 2. Една стара песен; 3. Мъжът може всичко; 4. В смешница риза; 5. Иванчо играе с мях; 6. Годишният празник на парижките артисти; 7. Илюстрован журнал на театър „Одеон“; 8. Комедията „Добродушният пристав“, играна от трупата „Нов народен театър“.

Няколко месеца по-късно трупата „Нов народен театър“ напуска „Одеон“ и в него продължават да се дават само кинопредставления.

За да се борят срещу конкуренцията на солидния „Модерен театър“ с установено вече реноме сред столичани, собствениците на „Одеон“ са положили големи усилия да блъкат на равнището на своя съперник. Театърът е бил снабден с три модерни прожекционни апарати от различни системи: „Пате фер“, „Гумо“ и „Местер“. За музикален съпровод е бил ангажиран най-големият тогава частен оркестър в София — той на известния композитор П. Пипков, състоящ се от 16 оркестранти. Доставени са били най-новите ленти на световноизвестните кинофирми „Пате Фер“, „Гомон“, „Едисон“, „Местер“, „Чинес“, „Итала“ и др. Подобно на „Модерен театър“ са били организирани и специални представления за ученици и войници с минимални цени, а бедните ученици са били пускани безплатно. Към програмата е бил проектиран редовно седмичен кинопреглед „Илюстрован журзал на театър „Одеон“, както това е вършил „Модерен театър“.

Действително в скоро време „Одеон“ се превръща в сериозен конкурент на

„Модерен театър“. Между тях се повежда остра конкурентна борба, която не прекъсната продължава цели две десетилетия. И двата кинотеатъра бързо забогатяват и се превръщат в мощни акционерни дружества, разполагащи с огромни капитали. Така в 1921 г. „Одеон“ декларира основен капитал от 5,000,000 лева, докато „Модерен театър“ разполага съответно с 3,000,000 лева. Освен годишните доходи от прожекции в собствените си помещения те натрупват милионни печалби от вноса и търговията с фильми. След Първата световна война почти всички кина в страната се оказват обвързани с договори с единия или другия кинотеатър да прожектират само техни фильми. Всеки от тях монополизира вноса на филми от определени чуждестранни кинофирми: „Одеон“ — от „Пате“, „Гомон“, „Чезаре“ и др. „Модерен театър“ — от „Юордиск“, „Уфа“, „Итала“ и др. Тяхното владичество е толкова всемогъщо, че повечето от провинциалните кина приемат техните имена: кинотеатри „Одеон“ имаме в Лом, Плевен, Севлиево, Сливен, Шумен и др. и съответно „Модерен театър“ във Варна, Русе, Бургас, Хасково и др.

Вероятно пак по конкурентни съображения „Одеон“ се опитва да подкрепява на „Модерен театър“ и в производството на фильми. В тази област обаче той далеч изостава от своя противник. Докато „Модерен театър“ успява да снеме десетки документални фильми и кинокомедията „Българан е галант“, „Одеон“ се задоволява само с няколко военни хроники от типа на „Войната за Македония“, „Десетдневните упорити боеве при Битоля“ и т. п.

През 20-те години конкуренцията между двата кинотеатъра се води и за премиерите на българските фильми. С различен резултат ту единият, ту другият успяват да уредят премиерата да се състои в неговия салон, което му осигурява сигурни печалби и шума на реклами. Така с името на „Одеон“ са свързани премиерите на „Военни действия в мирно време“, „Бай Ганьо“, „Човекът, който забрави бога“, „След пожара над Русия“ и „Буря на младостта“, а „Модерен театър“ прожектира за първи път „Дяволът в София“, „Под старото небе“, „Пътят на безпътните“, „Улични божества“, „Земя“ и др. Конкуренцията им в тази област отива чак дотам, че те принуждават Гендов и Грежков да програмират в един и същ ден филмите си „Улични божества“ и „След пожара над Русия“, вследствие на която нелоялност пострадват финансово и двамата режисьори.

В 1931 г. поради тежката икономическа криза, която намалява притока на зрители в кината, и поради засилата се конкуренция на десетките новооткрити кинотеатри в София собствениците на „Одеон“ изпитват сериозни финансови затруднения и са принудени да преустроят кинотеатъра за театрални представления.

Ал. Александров

## Литература по въпросите на киноизкуството

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНО. В трех томах. Под ред. Ю. С. Калашникова, Н. А. Лебедева, Л. П. Погожевой, Р. Н. Юрнева. Москва Искусство, 1956—1959 (Академия наук СССР. Инст. истории искусств).

Т. I. 1917—1934. 1956. 524 стр.

Т. II. 1935—1945. 1959. 871 стр.

Голям колективен труд, посветен на развитието на съветската кинематография от 1917 г. до наши дни. Очертите са замислени в 3 тома. В излезлите досега два тома са обхванати периодите от 1917—1934 и 1935—1945. Върху очертите работи колектив от научни сътрудници от сектора по история на киното към Института по история на изкуствата при Академията на науките на Съветския съюз.

Създаването на един такъв крупен научен труд по история на съветското киноизкуство се предприема за пръв път. Главната задача на съставителите на очерците е била да покажат как се е сформирали и развила съветската кинематография, как постепенно в нея са се налагали и побеждавали принципът на реализма и народностния принцип, как са били преодолявани чуждите, антиреалистични влияния, как е растяло и се е усъвършенствувало майсторството на различните деятели и творци на съветското кино.

Д. К. Бошнаков

## Хроника

СССР



Актьорът Асен Миланов в ролята на майор Терзиев от новия български игрален филм „Краят на пътя“. Сценарий Павел Вежинов, постановка Петър Василев, операйор Георги Георгиев.



Артистите Емилия Радева и Иван Стефанов в сцена от новия български музикален филм „Случаен концерт“.



Стефан Пейчев и Георги Георгиев в сцена от филма „Стрънната пътека“, постановка на режисьора Янко Янков

Студията „Мосфилм“ скоро ще пусне новия филм „Ловци на сюнгери“. Филмът е първа работа на випускника от режисърските курсове на „Мосфилм“ гърка Манос Захариас. Сценарият е написан от известния гръцки драматург Георги Севастиокоглу и е със сюжет из живота на ловците на сюнгери по крайбрежието на Егейско море.

Младият Николос Стангос е ловец на сюнгери. Трудно е да се намери занаят, по-опасен и по-тежък. Ден след ден той се излага на явна гибел. Но само така може да спечели пари и да се ожене за своята любима — красавицата Леньо. Не след дълго Николос тежко заболява. Все по-често той чувствува как краката му загубват способността да се движат, вдъряват се — последица от постоянната работа със скафандръ. Отчаян, при едно спускане той прерязва тръбата, по която протича въздух, и загива... Така в света на жестоката борба за съществуване един прекрасен младеж се разделя с любовта, надеждата и със самия живот.

Главните роли са поверени на младите артисти Нели Корниенко и Юрий Василиев, които за пръв път застават пред филмовата камера.

\*

През месец ноември се навършват 40 години от установяване на съветска власт в Армения. На тази славна дата е посветен филмът „Момчетата от музикантската команда“, който скоро ще бъде завършен в студията на „Арменфилм“. Действието на филма се развива в навечерието на революцията в Армения. В музикантската команда на дащнакската армия, състояща се от младежи, неориентирани политически, е изпратен на партийна работа Цолак Дарбинян. Той се представя за син на търговец, избягал след поражението на белите. На момчетата в началото не се понрави „търговецът“, който се ползва с благоволението на началството. Цолак търпеливо работи с музикантите. И момчетата постепенно се включват в революционното движение. В навечерието на революцията командуването узнава за действа на Цолак Дарбинян. Но неговите другари, рискувайки живота си, го спасяват. Филмът е дебют на младите режисьори Хенрих Мелян и Хенрих Маркарян.

\*

Съветските зрители с нетърпение очакват новия филм на Григори Чухрай „Чистото небе“. След големия успех на неговия филм „Балада за войника“ този интерес е напълно обяснен. В „Чистото небе“ Чухрай отново се връща към своя любим маниер на психологическо портретиране. Летецът Алексей Астахов изживява във филма целия си живот, сложен, пълен с драматически събития, подвизи и

грешки, полети и разочарования. Тази роля се изпълнява от артиста Евгений Урбански (Василий Губанов от „Комунист“).  
\*

Във Вилнската студия се намират в работа два нови художествени филма. Режисьорът Б. Шрейбер поставя филма „Когато реките се сливат“ по романа на белоруския писател П. Бровки. Филмът е посветен на дружбата на литовския, белоруския и латишкия народ. Във филма се разказва за строителите на една хидроцентralа, за взаимоотношенията на хората, за любовта.

Вторият филм — „Селото на смъртта“ по сценарий на младия литовски писател В. Римкявичюс — се снима от режисьора А. Жебрюнас. Действието на филма се развива в първите дни на освобождението на Литва от хитлеристите в едно изгорено от фашистите село със заминирани поля и ниви. Въпреки огромните лишения селяните с ентузиазъм се борят за възстановяването на колхозния живот.

\*

На живота на световноизвестния играч на шах Александър Альохин е посветен новият филм на „Мосфилм“. Сценарият на филма е написан от съветския гросмайстор Александър Котов. Главната роля е поверена на Борис Ливанов.

#### ПОЛША

Новият филм на колектива „Ритъм“ се назира „Място на земята“. Героят на филма е седемнадесетгодишен, но той е вече морално опустошен и става професионален престъпник. Веднъж след бягство от трудовопроправителната колония Анджеj попада в глухо рибарско селище. И тук простите хора му помогат да намери правилния път.

Филмът е постановка на режисьора Станислав Ружевич.

\*

Скоро ще започне снимането на два нови филма. По сценария на З. Сковронски колективът „Илюзион“ ще снима филма „Златни ръце“. Това ще бъде режисърски дебют на Стивънсър Хенински. Другият филм ще се работи от колектива „Студио“. Той се нарича „Срещу бога“ и е със сюжет из средата на летци на реактивни самолети. Филмът ще се поставя от Хуберт Драпела.

#### ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чехословакия е третата страна в света след САЩ и СССР по броя на кинопанорамните екранни. С помощта на Съветския съюз в Прага бе изградено и първото кино с кръгов еcran „Юлиус Фучик.“

\*

Режисьорът Милан Вожмик е снел вече своя нов филм „Лош понеделник“, посветен на



Малката Албена Салабашева изпълнява ролята на Маргарита във филма „Маргаритка, мама и татко“. Сценарий П. Незнакомов, режисура Генчев Генчев, оператор Тодор Стоянов.



Иля Еренбург поздравява френския актьор Жорж Ривиер за успешното му участие във филма „Нормандия—Неман“.



Жан-Клод Бриали и Валери Лагранж в сцена от новия френски филм „Жиголо“ на младия френски режисьор Жак Дерай.



Съветският актьор Петър Глубов в кадър от филма „Разораната целина“, снет по едноименния роман на Михаил Шолохов.



Два кадъра от съветския филм „Невски мелодии“, посветен на младежта, обичаща музиката, песните и танците.

проблемата за възпитанието на децата. Филмът на П. Блуменфелд „Хора като теб“ е със сюжет из живота на работници. Изобразявайки правдиво ежедневието на няколко кладненски работници, режисьорът показва и драмата, която изживява всеки от тях.

\*

„Бързият влак за Острава“ е названието на новия филм на Ярослав Мах. Филмът запознава зрителите с неделяния ден на своите герои. Филмовата комедия „Ледените мъже“ осмива някои недостатъци в живота на спортистите. Филмът е поставен от режисьора Вл. Сис.

#### GDR

Започнала е работа по снимането на новия цветен филм на „Дефа“ „Италианско каничио“. Филмът се поставя от Глауко Пелегрини. Главните роли са поверени на артистите Кристоф Боденцайн, Дана Смутна, Ролф Лудвиг, Нино Пепе.

В работа се намират и филмите „Съпило-тъ“ (режисьор Рихард Грошоп); „Мъжът с обектива“ (режисьор Хелмут Шпис); „Монголска приказка“ (режисьор Готфрид Колдиц); „Селският лекар“ (режисьор Йоханес Кнител).

#### УНГАРИЯ

Режисьорът Феликс Мариashi е завършил новия си филм „Дълъг е пътят до дома“. Авторка на сценария, както обикновено във филмите на този режисьор, е неговата жена Юдит Мариashi. Действието на филма се разиграва през време на войната непосредствено преди освобождението. Будапеща е в пла-мъци. От една от запалените сгради успява да се спаси само едно малко момче. Скитанието на бездомния хляпак и неговите срещи с различни хора са главната тема на филма.

\*

Новата унгарска филмова комедия „Може свободно да се ходи по тревата“ е посветена на забавните приключения на едно младо семейство при търсенето на квартира. Министърът по жилищните въпроси, до когото младата двойка отправя молба за получаване на жилище, дава уверения, че не по-късно от половин година тяхното искане ще бъде удовлетворено. И за да се избави по-скоро от тях, добавя, че в противен случай биха могли да се настанят в неговото жилище. Младите, разбира се, не получават в този срок мечтания дом и като вземат за сериозни думите на министъра, се настаняват в неговото жилище. В главните роли участвват Мари Търьочик и Карол Меч.

\*

Три нови късометражни филма са пуснати по еcranите на страната. Цветният филм на

режисьора Янош Шопрони „Картини от Гърция“ запознава зрителя с античните паметници на стара Гърция. Агостон Колай и Лайош Ванча са автори на научно-популярния филм „Растения, които ядат животни“. Документалният филм „15 години“ показва възхода на унгарския народ за 15 години свобода. Режисьор на филма е Ласло Бокор, оператор Тамаш Фехер.

#### ФРАНЦИЯ

Марселя Камю е завършил филма „Пионери“. Това е историята на един французин, който пристига в Бразилия, за да отмъсти за своя убит приятел. Пътувайки, той опознава хората, населяващи тази още дива страна, и преживява заедно с тях много лишения. Тук той узнава какво представлява истинската човешка дружба и солидарност и забравя своята мъст.

\*

„Добри жени“ — така се нарича четвъртият филм на младия талантлив режисьор Клод Шаброл, снет по сценарий на Пол Хегоф. Това е тъжната история на четири млади продавачки в един магазин. Стремейки се да се откъснат от сивото еднообразно всекидневие, те живеят в никакъв измислен от тях свят на жалки мечти. „Това е много сериозен филм. От него вее такава безизходност, която напомня на тъжната и унила атмосфера от филмите „Главната улица“ на режисьора Хуан А. Бардем и „Марти“ от американския режисьор Далберт Ман“ — пише в „Либерасион“.

\*

Известният френски режисьор Рене Клеман е постановчик на новия филм „При яркото слънце“, чието действие се развива в Италия. Герси на филма са двама американци (артисти Ален Делон и Морис Роне). На първия от тях, Том, е поръчано да върне в къщи сина на един милионер. Филип (синът на милионера) така жестоко се държи с него, че накрая той не издържа и убива своя мъчител. За известно време на Том се удава да се представи за Филип, но постепенно обръчът на подозрения около него се свива и настъпва краят.

Вестник „Ле летр франsez“ високо оценява режисьорското майсторство на Рене Клеман, но го критикува за избраната тема.

\*

Във филма „Принцеса де Клев“, който ще бъде режисиран от Жан Деланоа по сценарий на Жан Кокто, главната роля ще се изпълнява от Марина Влади. Нейни партньори са Алида Вали и Раф Валоне.

\*

Марселя Камю възнамерява да снима серия късометражни филми, посветени на най-интересните любови истории от митове, предания и световната литература.



Младата съветска филмова актриса Жана Прохоренко, позната на нашите кинолюбители от филма „Балада за войника“.



Мексиканската филмова актриса Кити де Гойос, изпълнителка на централната женска роля във филма „Сянката на диктатора“, показан на карловарския кинофестивал.



Съветските актьори Л. Хитяева, Е. Матвеев и П. Чернов, изпълнители на централните роли във филма „Разорвана земя“, приветствувани от свои млади московски почитатели.



Сцена от югославския филм „Кота 905“.



Една документална снимка на френския киноархив. Мишел Морган, Жерар Филип, Фернандел, Жан Моро и Морис Роне.

## ИТАЛИЯ

Планинското село Уруне, разположено в остров Сардиния, наброява б хиляди жители и двадесет кръчми. Хората живеят тук по законите на дедите си. Кървавото отмъщение — вендета — създава непреодолими прегради между враждуващите селски родове. Само през последните пет години в Уруне са били извършени дванадесет убийства. За всичко това, а също и за живота на селянката Висента, въстанала срещу кървавата традиция, разказва италианският драматург Салвадоре Лаурани в своя сценарий, който той пише при най-близко участие на самите жители на Уруне.

\*

Първият филмов фестивал в Порета Терме завърши. Той бе организиран по инициатива на видни италиански кинематографисти и филмови критици. Журито, което се председателствува от видния италиански писател Леонид Репачи, присъди голямата награда на чехословашкия филм „Ромео, Жулиета и Тъмнината“ на режисьора Иржи Вайс. Наградата за най-добър нереализиран досега сценарий (в размер на един милион лири) се дава на Алберт Айзеншайн и Лоренцо Мацети за сценария на филма „Слынцето върви по своя собствен път“. Действието на сценария се развива през време на Втората световна война и разказва за историята на две деца, загубили родителите си. За конкурса са били представени 82 работи, между които от Англия, Румъния, Югославия, Испания. Най-голям брой сценарии са постъпили от Италия и Франция.

Международният филмов фестивал в Порета Терме ще се проведе и следващата година, като ще бъде учреден конкурс и за късометражни филми с времетраене на прожекцията три минути.

\*

Виторио де Сика ще започне скоро снимането на филма „La Ciociara“ по Алберто Моравия. Това е разказ за съдбата на две жени през време на последната война. Дъщерята ще играе тринадесетгодишната Елеонора Броун, а нейна майка ще бъде София Лорен. Главните мъжки роли ще се изпълняват от Раф Валоне и Ренато Салвадоре.

\*

Преди известно време в Италия е била открита голяма изложба на античното изкуство под името „Изток-Запад“. Във връзка с тази изложба дирекцията на ЮНЕСКО е поверила на италианския режисьор Е. Фулчинони снимането на филма, който да покаже връзката между различните цивилизации. Неотдавна този интересен филм е бил завършен.

\*

От 1953 година ежегодно в Италия се при-

СЛАВЧО ЧЕРНИШЕВ, СЕРАФИМ СЕВЕРНЯК

# ВЯТЪРНАТА МЕЛНИЦА

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека | литературни | сценарии

ИСТОРИЯТА, КОЯТО ЩЕ ВИ РАЗКАЖЕМ, Е ИЗМИСЛЕНА,  
НО ВСЯКА ПРИЛИКА С ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА НЕ Е  
СЛУЧАЙНА

## 1.

Зад възвищението на една ниска и обла пясъчна купчинка се появява лицето на млад индианец. То е татуирано с многоцветни резки, главата му е окичена с шапка от орлови пера, на ухото му виси жълта халка. Само в очите му свети изненадваща детска доброта, която прозира непреодолимо зад напрегнатата кръвожадна маска. До него се е стяло сиво тромаво куче от неустановена порода — овчарски мелез с превес на вълк.

Младият индианец и кучето войнствено пълзят към отсрешната купчинка, където стърчи между тревите китка пъстри пера. Навсярно това е орловата шапка на друг индиански вожд и ние ще станем свидетели на древно епическо единоборство . . .

Нашият индианец скака пъргаво, вдига своя лък и една стрела отлита към китката разноцветни пера, които всъщност са опашките на няколко породисти петли. Стрелата удря един от тях, кучето рипва и птиците се разхвърчават на всички страни с неистов крясък.

В този миг върху целия еcran се появява едно страшно лице на старица, чийто бръчки са истински. Истински са и нейния гняв и жаждата за мъст.

Едва тогава камерата се отдалечава и ние виждаме, че това не са никави дюни, а обикновен, обрасъл с високи магарешки тръни пясъчен двор от крайния квартал на голям приморски град. Индианецът е едно палаво момче, което сега тича с невероятна скорост към оградата, гонено от бабичката. То се премята ловко през стобора, на който раздира панталоните си, и продължава да тича по крайните улички.

Камерата го следва, после го присреща, докато на екрана изскуча в цял ръст една детска главичка, поизплашена и смешна с размитите бои на татуировката, които се стичат на криви, разноцветни браздулици.

## 2.

Едно красиво, замислено момче, с нежни мечтателни очи истройна фигура крачи по тясна улица в крайния квартал на града. То е нарамило жълта китара с ален шнур, под мишица носи кутия с бои и малък триножник, на гърба му подскака нова туристическа еднодневка, натъпкана с дрехи. Момчето влиза през крива дъщена портичка в малък двор и подсвирва остро и пронизително.

От таванския чардак на стара, олющена къща се показва главата на друго момче — силно почерняло от слънцето, възмъжало не за възрастта си. На лицето му се появява усмишвка.

— Готово! — отзовава се момчето и се скрива във вътрешността на чардака.

Двете момчета тропат по каменната настилка на дворчето. От малка пристройка се показва немлада, около четиридесетгодишна жена със запретнати ръкави и мокри ръце.

— Бояне, на добър час, мама! — казва кротко тя. В очите ѝ се чете боязнь и тъга. — Много да внимавате и да слушате чично си!

Момчетата отминават с лека хлапашка досада, нетърпеливи и бързачи.

— Пазете се да не ви зърне отнякъде Колката! — наръчва жена.

— Никакъв Колка! — успокоява я Боян. Той е облечен в спортна риза, моряшки чер панталон с моряшка катарана на поясока и носи одеяло и кепче за скариди. — Нали се разбрахме — той остава тук! Хайде, дование!

Двамата махват с ръце и бързо излизат през вратичката, която с тих писък се затваря подире им.

На екрана остава замисленото, излъчващо безкрайна доброта лице на майката.

### 3.

Момчетата спират на пресечка, задръстена от народ. Вляво еквостиър ритмичен пробой на барабанче. Минава чета от младежи в сини дочени дрехи и барети. Пред тях се разявява червено бригадирско знаме.

— Отиват в Хайнбоаз! — казва знаещо някой.

— Нищо подобно! — обажда се пълна приказлива жена. — Това е местна бригада. Ще правят шосето до мината.

Двете момчета се споглеждат.

— Тия са от първа мъжка — казва китаристът. — Оня дългият е от класа на майка ми.

Боян гледа колоната с присвяти, завистливо вторачени очи. Явното е още малък и не са го приели в бригадата. А ония — щастливите — са яки, силни момчета. По бузите им има следи от бръснач, някои са пуснали смешни ергенски мустачки.

В този миг през навалицата преминава весел смях. Бригадирската колона завършва с необичайна гледка — „индианецът“ е измил лицето си, върху тесните си раменца е надянал широка моряшка фланелка, а на главата си е накривил извехтията капитанска фуражка. От джобовете на късите му панталонки се подават разноцветните пера. Съсредоточен и сериозен, той марширува след бригадирите. Зад него дисциплинирано и в такт крачи и кучето.

Видели малкия, двете момчета правят отчаян опит да се измъкнат незабелязано от навалицата. Късно! Въртейки глава на всички страни, момчето ги зърва. То се откъсва от колоната, пресича безцеремонно тълпата и се устремява към тях.

— Батеев! — вика момчето. — Защо бягате?

Китаристът забавя ход.

— Ти къде, бе? На бригада ли отиваш?

— Ха! — отвръща задъхан малкият. — Те вас не взеха, че мене ли! Ами вие защо бягате? Нали тате каза — и Колката!

Двете момчета ускоряват крачките си. Малкият ги изпреварва. Той тича отпреде им с извърната глава и проплаква:

— И аз ще дойда! Така да знайте! И аз ще дойда!

Боян внезапно спира.

— Какво се лепиш като марка! — крясва ядосан той и застрашително се навежда, като че търси камък. — Само да си направил една крачка и... Марш в къщи! — обръща се и рязко тръгва.

Китаристът поглежда съчувствено малкия, повдига безсилен рамене и догонва приятеля си.

Момчето стои като заковано миг-два, в очите му блъсва мрачна решителност, която бързо угасва.

— Хайде, Пират! — кимва то на кучето и двамата бавно поемат обратния път.

#### 4.

Двете момчета крачат по кейовете на голямото пристанище. Няма много кораби, но портът все пак е оживен. Тук-там се мяркат чужди знамена, пълзящи кранове проточват дългите си хоботи и стоварват огромни сандъци с руски надписи по стените.

Момчетата се спират под един кран и Боян пронизително изсвирва — очевидно някакъв семеен сигнал.

През прозорчето на крана се показва омасленото лице на механика, човек на средна възраст.

— Тате... Заминаваме! — провиква се отдолу Боян.

— Къде е Колкатааа? — пита башата.

— Сега ще дойде... — отвръща момчето с несмел глас.

— И умната, ей! — вика механикът. — Да внимаваш за момчето!

— Бъди спокоен! — все така смутено и с половин уста отвръща Боян, като тръгва.

— Много здраве на чичо ти!

Механикът изпраща дребните фигурки на момчетата със същите добри и ласкови очи на жената от дворчето.

Двете момчета идват до ниското здание на митницата, спускат се по стълбището и се озовават на кейче, заградено отвсякъде с високи бетонни блокове. В малката бухта се полюшват балтийски яхти и други корита. Момчетата спират пред голяма ладия, прясно боядисана в оранжево. Тя се казва „Доменика“.

Китаристът скача пръв и поема багажа на Боян, който се залавя за мотора.

— Капитане — казва китаристът, — трябваше да го вземем. Баша ти стегна лодката за двама ви... И отгоре на всичко — той ми е симпатичен!

— Слушай, Сашо! — навъсено възразява „капитанът“. — Баша ми няма да се разправя с него, а аз!... Коляното си обелил, гашите си скъсал... Не дай боже да ми легне болен — отиде ни ваканцията!... Извади паруса! — заповядва той, пресичайки разговора.

Сашо отваря вратичката на кубрика, вторачва се изненадано и извръща усмихнато лице към Боян:

— Я ги виж!

Боян вдига глава от мотора.

В кубрика са се инсталирали Колката и кучето.

— Ти какво правиш тук, бе! — избухва ядосан „капитанът“.

В очите на момчето има отчаяна молба и решителност да тръгне на всяка цена. Кучето примигва глупаво, сякаш съзнава вината си, и все пак моли да му простят.

— Я юла тук! — прозвучава суроно гласът на Боян.

Малкият се измъква от кубрика и застава в смешна войнишка поза. До него — кучето.

— Вземай си песа и . . . в къщи! — заеква от гняв Боян.

Лицето на малкия се разкривява от обида и отчаяние. После в очите му блъсва решителност и упорство. Той навива врат и казва заканително:

— Аз пък ще отида да повикам татко!

Тук „капитанът“ навежда тактично глава, загледан в моторчето.

— Постави мачтата! — рязко заповядва той.

Сашо намигва приятелски на Колката и двамата слагат мачтата в изрязаната дупка на кубрика.

Боян ги наблюдава под вежди.

— Вдигни паруса! — още по-строго нареджа той.

Двамата издигат платното.

Проверил окончателно мотора, Боян поглежда Колката с някаква хитра, коварна мисъл в очите.

— Тююю! Забравихме бинокъла! — ядосва се пресилено той. — Я изтичай до в къщи да го донесеш!

Колката светкавично се мушва в кубрика, измъква оттам огромен боен бинокъл и услужливо го подава на брат си.

По лицето на големия преминава сянка. Последният коз е загубен. Той грабва сърдито бинокъла и бързо го надява на врата си.

— Снеми вързалата! — извиква той на Колката.

— Ест, вързалата! — отеква като юнга малкият и се втурва към въжето, което придържа варката за кея. После ловко се премята с въжето в лодката.

Боян хваща шкота, вятърът изпъва платното и „Доменика“ красиво се устремява към залива.

## 5.

Светъл ден, светло море, светли небеса . . .

Изопнала до скъсване платно, варката лети към хоризонта. Духа попътен западен вятър, сега още по-силен, отколкото в завета на порта. Появяват се „зайчета“. Хвърчат пръски солена вода. Вълнението гони третия бал. Варката, легнала на ляв борд, весело лети напред.

На фона на хвърчащата ладия се появяват първите надписи на филма.

Опиянен от вятъра, от скоростта, от лекия наклон на варката и красотата на морето, Колката запява своята любима песен с тънко, звънливо гласче:

Ний бяхме трима стари капитани  
Сашо поема акомпа с китарата.

и стари морски вълци при това.  
Кръстосвахме далечни океани  
по картата на класната стена.

Боян и Сашо не изтрайват и заедно с Колката подемат припева:

Кръстосвахме далечни океани  
по картата на класната стена.

Колката:

Сражаваха се нашите фрегати  
в тропически незнайни ширини.  
И висваха по мачтите пирати  
под блясъка на саби и ками.

Тримата:

И висваха по мачтите пирати  
под блясъка на саби и ками.

Колката:

Но в наше време туй е невъзможно —  
с три века закъсняхме, за беда . . .  
О, ето духват ветрове тревожни  
и ни зове голямата вода!

Тримата:

О, ето духват ветрове тревожни  
и ни зове голямата вода!

Красива като чайка, варката кацува на хоризонта . . .

6.

Разперила платно, „Доменика“ минава между скалистите брегове на континента и синята стена на морето.

— Гледайте! Гледайте! — извиква възторжено Сашо.

На запад, в началото на огромен залив с жълта пясъчна дъга, релефно се изрязва над скалист бурун вятърна мелница — черна върху светлия залез. Върху този фон се появява заглавието на филма

### ВЯТЪРНАТА МЕЛНИЦА

както и останалите надписи.

Варката приближава буруна. Романтична и тайнствена, мелницата се очертава още по-примамлива и привлекателна върху гаснешия залез.

— Бате — оживява се Колката, — хайде да си направим лагер във вятърната мелница!

Ветрилото на мелницата внезапно се завърта.

— Интересно! — оживява се Боян. — Нали уж беше запустяла . . . Какъв е този човек там? — и вдига бинокъла.

По дървената стълбичка на мелницата се мярва слизаша фигура, ясно очертана върху светлото предвечерно небе.

— Видяхте ли! Изпреварил ни е някой! — въздъхва съкрушено Колката.

Боян насочва ладията към бялата четвъртита мигалка, която сочи плитчините на порта. Само Сашо все още не може да се откъсне от призрачния, красив и мамещ силует на вятърната мелница.

7.

Варката минава покрай островите: по-големия — дълъг и гладък като тепсия, със самотен бял фар, и по-малкия, върху който се издига подобно замък казионна сграда с кула на върха.

Пред момчетата се открива чудната старинна картина на градчето с накацалите една връз друга дървени къщурки — черни в здрача, почти графични, с бакъреночервени прозорци от залеза; модерните сгради на казиното и портовото управление, както и каменния кей на пристанището, отрупан с риболовни кораби и почернял от народ.

Белият рейсов кораб „Емона“ акустира.

Романтичният декор бързо се приближава и става все по-подробен.

8.

Свалила платно, варката ловко се промъква на гребла между корабите и се отпазва към рибарския кей.

Сред навалицата личи широкоплещест, набит рибар на средна възраст с бяла капитанска фуражка, чер панталон и бяла риза. Наоколо няколко курортистки опитват на ръка връзки попчета и се пазят с току-що пристигналите рибари.

Един тридесетгодишен бараба, невероятно чер, с дебели бърни и широк, сплескан нос като на сенегалец, с пъстра кърпа на врата и замърсен бял панталон, който добре отива на изпоцапаната му моряшка фланелка, разбутва не много учтиво летовничките и любопитните деца и вика продрано, с дебел, дрезгав глас:

— Мадам ет мосю, дайте път на младежта!

Видял приближаващата варка и невръстния ѝ екипаж, барабата се обръща към широкоплещестия капитан:

— Бай Нако, тия гости не са ли за тебе?

— Може и за мене да са! — отвръща троснато бай Нако.

Колката извиква „Варда!“ и хвърля въжецето. Барабата ловко го хваща и връзва лодката за една желязна „пушка“. Момчетата скачат на кея. Последен рипва Колката, вперил жадни очи в „сенегалца“. Очевидно барабата много му харесва. За миг момчето си го представя като пирата Педро от „Черната смърт“ — черен и зловещ върху фона на гора от мачти, в чито ванти гасне залезът. Бай Нако подава ръка на Боян, после на Сашо и казва строго и не дотам приветливо:

— Защо се забавихте, бе? — и към Боян. — Майка ти два пъти звъня по телефона!

Десницата на бай Нако се протяга и към Колката, но момчето все още зяпа с очаровани очи барабата.

— Я подай ръка на чично си! Скарида такава! — шаговито му се скарва бай Нако.

Колката се ръкува набързо и разсеяно.

— Хайде сега в къщи! — заповядва бай Нако.

Момчетата тръгват. Барабата небрежно им отдава чест на гола глава:

— Браво бе, майка, браво! Вие сте екипаж само за капитан Моко!

Докато Боян, Сашо и бай Нако крачат по кея, запътени към пощата, Колката се отдалечава, заплеснат по „капитан Моко“. Барабата спира при висок, сух човек, не повече от петдесетгодишен, облечен в бели дрехи и с властна осанка.

— Трябвал съм ти нещо, чорбаджи? — подчинено го пита той.

— Ти къде се губиш, бе? — скарва се „чорбаджията“ и снишава глас: — Я иди да докараши караконджула от мелницаата!

Колката е наблизо и чува ясно разговора. Очите му се отварят широко и любопитно, лицето му придобива израза на детектив.

„Чорбаджията“ изчезва в навалицата, а Моко влиза в една лодка, запалва извънбордовото ѝ моторче и се отправя към залива.

## 9.

Боян, Сашо и бай Нако влизат в дворчето на старинна дървена къща. От балкончето с лозницата се навежда възрастен мъж по риза, със силно диоптрови очила и широкопола платнена шапка. Встрани, върху прости дългана масичка, са наредени няколко дебели книги, хартия за писане, стило и лупа. Мъжът се гледа късогледо в момчетата и с особен, свойствен само нему комизъм, поздравява:

— От името на сухопътното човечество — привет, горди синове на морето!

Момчетата гледат непознатия зачудено и малко студено.

— Какво го гледате? — срязва ги на шега — наистина бай Нако. — Това е професор, мой другар от концлагера. Ще пише книга за старите църкви.

Все тъй усмихнат, добър и приветлив, човекът от балкона се покланя с леко комична покровителственост, докосвайки с пръст ръба на панамата си:

— Мартинов... Натурален като жив...

От избата на къщата изхвръква дяволито петнадесетгодишно момиче и се затичва към гостите:

— Бояне!

— Маре!

Момичето оглежда двора и извиква:

— Я! Ами къде е Колката?

## 10.

Колката, следван от Пират, се м униши в навалицата, следейки отблизо „чорбаджията“, минава покрай лодките, оглежда с любопитство няколко рибарски гемии... Вниманието му е привлечено от продран глас:

— Аа!... Аа!... Насам! Насам!... От народа за народа!...

Бразилската певица донна Кармен, ясновидката мадам Палешуцка, тореадорът дон Педро, факирът мистър Твистер . . . Лъзове, лъвици, звероукротителката госпожица Джина от островите Борнео и Суматра . . . — вика тромав великан, покачен върху дървена скеля пред малък цирк. Той е облечен като клоун, запотен и непохватен. Над главата му е изопната платно с надпис

## ГРАНД ЦИРК В И Р Ж И Н И Я

а от двете му страни е нарисувана иконописно руса панаирджийска красавица и масивната глава на наивен лъв. Отляво и дясно са пропочени правоъгълни табла, които рекламират интересни моменти от програмата. Над купола се разявят пъстроцветни моряшки флагове. Колката върви по петите на „чорбаджията“, който безцелно зяпа наоколо.

Когато великанът вика „лъзове, лъвици“, някъде зад платнището се чува неистов лъвски рев. Това е достатъчно, за да притегли момчето като ластик. То обикаля по ѝръга и се озовава зад цирка, където дреме открита старомодна таратайка, боядисана в алено, а до нея старо ремарке, общито като фургон с шперплат. Намерил тясна пролука в платнището, Колката напряга очи, за да види „лъва“. Вижда само огромна грамофонна фуния, окачена над входа, от който излизат „артистите“ и животните.

Докато момчето занича, някой ловко го хваща за протегнатия врат. Това е млад набит човек, очевидно от състава на цирка. Той го отделя от земята, готов да му удари един силен шут, но Колката вижда как „чорбаджията“ слиза към кея, отскубва се и хуква натам. Кучето, което наблюдава мълчаливо сцената на саморазправата, изляйва с излишен патос към цирковия представител и последва приятеля си . . .

### 11.

Инерцията на Колката свършва някъде към бараката на рибното тържище. Той спира задъхан, изтупва без нужда дрехите си и се скарва на кучето:

— Лапни-муха!

Вниманието на момчето е привлечено от тънък шум на претоварено моторче. Колката се привежда и впервя очи в залива. Една лодка мъкне на буксир стара рибарска сеферка. Колката се притаява до дървената барака. Пират наостря уши. Зад гърба им блестят маслен цвят цистерни за нафта.

Колката издава вратлето си напред ала все едно — нищо не може да чуе. А пък вижда съвсем ясно, че на един хвърлей от става нещо интересно.

### 12.

Недалеч от дървената барака, точно срещу ниската крайбрежна планина, декоративно изрязана над залива, стои на вързала сред

корабите малка сива гемия на име „Сийка“. Тя е стара и мърлява на вид и човек би я познал само по острия, стремителен баш, който ѝ придава малко пиратски фасон. Върху капака на хамбара е седнал с лице към догарящия залез „чорбаджията“. Ето той става и се надвесва над фалшборда. Долу Моко докарва сеферката. В нея седи бедно облечен старец с пожълтяла брада и изтърбушена филцова шапка. В образа му има нещо много меко, отвлечено и в същото време неспокойно, тревожно.

— Чорбаджи, ето го караконджула! — казва с театрален жест Моко. — Едва по довлякох.

— Докога, бе! Докога ще чакам? — кавгаджийски се развика „чорбаджията“. — От пролетта ме въртиши!

— Нямам пари, бе Морти... — казва плачливо старецът.

— Имаш-нямаш — плащай! Или си обираи крушите!

Старецът започва да тършува неохотно джобовете си. Най-после той изважда една златна паричка и с мъка я подава на Морти. „Чорбаджията“ я поема, поглежда я равнодушно и с престорен яд я захвърля във водата, но така, че вижда добре къде точно е паднала.

Монетата пада близо до Колката и момчето проследява концептичните маслени кръгове и пъти ѝ до чистото пясъчно дъно.

— Плащай! — процежда хладно „чорбаджията“.

Старецът се засуетява. Няколко пъти посяга към вътрешния джоб на връхната си дреха, но все не се решава да бръкне там.

— Хайде, бе пинтия! — губи търпение Морти. — Моко, я помогни на човека!

С един скок Моко се озовава при стареца и докато този се усети, ловко бръква във вътрешния му джоб и измъква оттам един гердан. Морти го грабва и повъртава разочаровано из ръцете. Герданът е сребърен, стариен, силно патиниран от времето. Видът му не вдъхва доверие.

— И ти мислиш, че туй пара струва, а? — казва разсърден Морти.

— Като не го харесваш, дай го! — проплаква силно развълнуван старецът и наивно чака да му го върнат.

Но Морти пушта гердана в джоба си и изръмжава:

— Пайдос!

Моко блъсва с крак лодката, старецът се хваща за греблата и сеферката бавно се отдалечава.

— И да донесеш пара, ей! — заканително го изпраща Морти и хвърля гердана в ръцете на Моко, който моментално го скрива в джоба си. — Виж там някоя курортистка. Ако не дадат цена — ще го изгоня!

### 13.

Колката бързо се съблича. Останал по плувки, той дълбоко поема въздух и далдисва недалеч от „Сийка“. След няколко удара зърва монетата, грабва я и излиза над водата.

Няколко зяпачи — жени и деца, — очевидно за пръв път дошли на море, с възхищение и страхопочитание гледат момчето.

## 14.

Като огромен октопод Моко плава под вода, близо до винта на гемията.

Над борда се е надвесил Морти и нетърпеливо чака.

Най-после се подава главата на Моко, който шумно изхвърля фонтанче вода.

— Няма никаква жълтичка — казва той на „чорбаджията“ и се изкатерва горе по гумения кранец.

— Как тъй няма? — недоумява Морти. — Да не си я лапнал, ей? Парата беше златна! Я зяпни!

Моко приклъка и смешно се изплезва.

— Злато не гризкам! — казва с достойнство той.

— Плюй! — не вярва „чорбаджията“.

Моко се усмихва презрително.

— Море е това, бе чорбаджи! Гълта . . . — подхвърля иронично той и като отърска водата от тялото си, тръгва към отворения кубрик.

## 15.

Съботният следобед е светъл, горещ и прашен. От двете страни на късия провлак, който съединява полуострова на градчето с континента, блести синята глеч на морето.

На празното място около пристанищната работилница расте навалица от рибари, летовници и матроси, която е обсадила няколкото стрелбища и пианки, единствената моторна лулка, дрезгавите шарманки с проскубани папагали и двете панаирджийски топчета, които нарядко и пушливо изтрещват и стряскат хората.

В навалицата се блъскат две момичета — Марето и едно тънко и изящно като старогръцка амфора девойче на около 14—15 години. То има черни коси, черни маслинени очи, черни вежди и неотразима красота на лицето. След тях се провират двама нахални дългучи с къси гащета и купешки тропически каски на главите — явно курортисти — и дебнат случай да ги спрат. Но Марето зърва в навалицата Боян и Сашо и виква:

— Бояне... Бояне...

Двете момчета задъхано пристигнат. Преследвачите се оттеглят.

— Добре, че ви зърнах! — казва, като поема дъх, Марето и доволито се усмихва: — Бояне, Сашо, я се запознайте с Доменика . . .

Спокойно и уверено Боян сгъска ръката на момичето:

— Всъщност ние се познаваме . . . от миналото лято . . .

Сашо гледа недоверчиво. Непознатата подава ръката си и сама казва:

— Доменика . . .

— Ама . . . нали и лодката . . . — възклика объркан Сашо и поглежда към Боян.

„Капитанът“ гузно мълчи. И за да излезе от неловкото положение, той казва предизвикателно и някак ядно:

— Случайно съвпадение!

— Случайности в живота няма! — тръсва някой отблизо.

В групичката се шмугва Колката с нова прибавка към тоалета си — избеляла шарена кърпа, увита около вратлете му. Зад него се тегли, вързано за един кайш, кучето. Двамата са много смешни. Като ги виждат, момичетата прихват весело.

## 16.

В преддверието на цирка се тълпи народ. Трите момчета, Марето и Доменика сладко доблизват фунийки сладолед. Последните посетители тичешком влизат вътре. Момчетата и момичетата се втурват към входа, където Моко е контрольор:

— Който не влезе, пишман става, който влезе — дваж! — рекламира програмата той. — Лъвове, лъвици, леопарди, пантери, мечки, кованни зайци! Грабй, народе!

Съзрял кучето, Моко отрицателно поклаща глава:

— Нинч! Вход за кучета и негри — забранен!

— Ами ти какво търсиш тук? — подхвърля Колката, говорейки, без да ще, дебело като самия Моко.

— Колка, върни Пират в къщи — казва Марето и първа подава билета си.

Колката неохотно излиза с кучето. Моко хваща Сашо за рамото, намига му и казва:

— Как си с историята, бе майка?

Сашо недоумява, но кимва утвърдително. Моко му показва сребърния гердан и пак намига: „Неспа?“ Сашо с интерес разглежда гердана, вдига го към светлината, но Моко ловко си го взема и шмугва в джоба.

— Много е стар — казва Сашо. — Може да е римски, а може да е и тракийски. Откъде го имаш?

— Морето мълчи! — отвръща небрежно Моко. — Колко?

— Такива антики нямат цена — и Сашо изтичва след другите. Моко го изпраща с разочарована физиономия.

Като се препъва, зазялан в барабата, влиза и Колката.

Под платнището на цирка се промъква рошава кучешка опашка, която бързо изчезва вътре.

## 17.

Трите момчета, двете приятелки и Пират, замаскиран от Колката с избелялата кърпа, седят на една от първите редици в цирка. Наоколо всички места са заети. Зад Колката се виждат русо чипоносо момиче и млад милиционерски офицер в бяла лятна униформа. И понеже програмата нещо се бави, Колката все се обръща да поразгледа отблизо офицера. Момчето дори се надига да види пагоните му и разочаровано прошепва на Сашо: „Дребна риба“. Момичето и офицерът весело се разсмиват. Лейтенантът потупва Колката по рамото и на шега го сплашва:

— Кучето . . . има ли билет?

Колката се свива сконфузено и обръща очи към арената.

Завесата се разтваря и оттам излиза с бодра спортна стъпка

нисък и набит млад мъж с лице на провинциален трагик и главно на барбутчия. През една невидима фуния някой дрезгаво извика:

— Директорът на Гранд цирк „Виржиния“ мистър Тони!

Директорът наперено се покланя и важно започва:

— Уважаеми дами и господа... и другари! Във вашия стариен крайморски град гостува известният у нас и в чужбина... Гранд цирк „Виржиния“!... Туш!... В мое лице дирекцията ви пожелава приятно прекарване! — надут като пуйк, директорът се покланя.

В това време с поклони наляво и надясно на арената излиза суха жълта бабичка, цялата облечена в черно.

— Мадам Палешуцка — ясновидка! Бяла и черна магия. Интимен разговор с мъртвите и живите. Гонг! — обявява първия номер мистър Тони и в същия миг зад завесата изтрещява счупен ченел.

— За вас, любезен другар и другарка — казва дамата, фъфлейки с чужд акцент, — спиритически сеанс! — и започва да нареджа някакви илюзионистични джуунджурии върху кръгла черна масичка. После прави неразбираеми заклинания...

Зад завесата мистър Тони надува един дълъг маркуч и отведенъж сеансът се замъглява от огромен стълб розов пушек.

Пушекът скоро отлетява към купола, а ясновидката, фъфлейки все така неразбрано, оглежда победоносно публиката и съобщава уверено:

— Духът се яви!

Хората, явно нищо не разбрали от бялата и черната магия, се зверят недоверчиво. Мадам Палешуцка махва с костеливата си ръка, за да овладее вниманието:

— А сега — за неверниците! — тя търси нещо с очи по редиците и намерила глупавата глава на великана, бавно казва: — Ще позная трите имена на... господин... другаря!

Великанът, който е седнал между публиката, сочи някого пред себе си. Мадам Палешуцка спира показалец на дребно хилаво старче в тъмни шаечни дрехи и повелително му заповядва:

— Станете!

Старчето боязливо се надига.

— Вие се казва... Парис... Филипов... Гениев!

Старчето я гледа с безцветни, слисани очи. Собственикът на гръцкото име се оказва млад чер бабаит, седнал един ред по-горе зад стареца. Той навярно скоро се е върнал от казармата, защото седи поизпъчен и като чува името си, скача стреснато и се отзовава с пръмовен глас: „Тук“.

Разбрали гафа, хората се заливат от смях. Задните редици прогнлизително свирят с пръсти и дюдюкат. Програмата увисва във въздуха. В този миг на арената изтича със сигнален пистолет в ръка мистър Тони и с остьр нервен глас обявява:

— А сега — нашата прелестна звероукротителка госпожица Джина! За пръв път в света — лъв без решетки!... Молим публиката да запази спокойствие! Дирекцията е взела мерки за живота ѝ! — той размахва пистолета над главата си и застава в напрегната поза.

Публиката замира в трепетно очакване. От огромната фуния на старомоден грамофон излизат първите прегракнали звуци на кавалерийски марш. Сашо и Доменика, кой знае защо, се споглеждат. Това не остава скрито от Боян. Той леко помръква и насила вперва очи в арената.

Там изскача стар лъв. Първите редици се отдръпват инстинктивно назад. След лъва се появява и самата госпожица Джина — сочна панайорджийска красавица с едро тяло, огромен бюст и оксиженирани коси. Тя е стегната в брич и ботуши и размахва дълъг плющащ камшик.

Джина погва лъва, той се мята като бесен и при всеки плясък се обръща така, като че ли пази задницата си. Мистър Тони обикаля манежа и дебне лъва да не посяга към публиката.

— Акбар! . . . Акбар! . . . Ап! — вика ласкато Джина и лъвът тромаво прескача вдигнатия лачен ботуш.

Въпреки усилията на Колката Пират се надига от мястото си и възбудено залайва срещу лъва. Това разсмива скучаещата публика.

Развеселени, Сашо и Доменика пак се споглеждат крадешком. Постепенно лицата им стават сериозни и една особена светлина засиява в очите им. Но и този път Боян ги забелязва.

Гонг. Великанът донася под мишница две кръчмарски маси, лъвът се качва на едната, Джина запалва обръч, обвит в парцали, лъвът прави отчаян плонж, промушва се през обръча и пълосва на другата маса. Джина се кланя триумфиращо. Лъвът се изправя на задните си крака, сваля главата си и скромно се покланя, ухилен до уши.

— Моко! — удивена и изненадана възклика публиката и бурно аплодира.

Джина плясва Моко по задницата, той комично изревава и на четири крака се хвърля към завесата, забравяйки главата си на талаща.

Пират рипва през перилото на арената, устремен към лъвската глава. Помириসва я и разочаровано се връща.

## 18.

Зад завесата Джина се хвърля поривисто върху Моко, който съблича лъвските си доспехи, и го целува по бузата:

— Браво, Акбар, браво! — хвали го като стара съблазнителка тя. — Чудесен дебют!

Умилен, разчувствуван и разнежен, явно неравнодушният към красавицата Моко изважда сребърния гердан и го окачва на шията ѝ.

— Пур сувенир . . . — казва леко смутен той.

— Откъде то имаш? — зяпва мистър Тони.

Все още хипнотизиран от целувката на красавицата, Моко не му обръща внимание.

— Викинг, маркизо, викинг! — влиза в амплоато си той и галантно целува ръката на Джина.

— Моко, отде тая аванта, бе? — питат уж равнодушно великанът, без да сваля очи от гердана.

— Дребна работа . . . Съкровището на Сашо Македонски . . .

— И все пак — откъде? Такава антика . . . — умилква се Джина.  
Моко е готов да ѝ каже, но вижда как директорът се е втренчил  
в гердана, почесва се по врата и хитро се ухилва:

• — Тайна, мадам!

## 19.

В летния здрав след представлението на цирка вървят Сашо и Доменика и нещо си говорят. Зад тях — Боян, мълчалив и заест с някаква своя нерадостна мисъл, Марето, Колката и Пират.

От стъклена витрина на една палатка розове захарен памук, наплащен на пухкави кръгове.

— Бате! — подвиква Колката.

Боян мълчи, вперил очи в Сашо и Доменика.

— Бате, бе — настояща малкият. — Яде ми се памук . . .

— На всеки му се яде! — сърдито се сопва Боян. — А пари откъде?

— Тате нали ти даде!

— Досаден си като муха!

— Ти си мухата сте-це! — заяжда се Колката и избягнал плесника на Боян, прави смешна гримаса.

— Не сте-це, а це-це! — поправя го Марето.

Колката бръква надълбоко в джоба си и рови упорито там. Най-после лицето му светва и той ловко подхвърля нагоре някаква монета. Като я хваща, малкият разочаровано подсвирва. Уви, това не са забравени пет лева!

— Я ела насам! — казва строго Боян. — Какво е това?

Колката мълчи и от разстояние дразнещо подхвърля монетата.

— Откъде си взел тая пара?

— Това е галаган. Извадих го от морето . . .

. . . Петимата разглеждат монетата. Тя е стара, златна, с неравномерен кръг. Надписите не могат да се разчетат. В средата се вижда релеф на глава. Профилът е остър, изящен и не личи дали е мъж или жена.

## 20.

На кея пред старото романтично кафене рибарите прибират дълга мрежа. Недалеч от тях съхнат други мрежи на кръстати колове. Морти идва от гемията си, запътен към кафенето. Той мрачно минава покрай рибарите, като се прави, че не ги вижда.

— Кажи едно здрави, бе калкан! — заядливо му подхвърля малд рус рибар с хитровата физиономия. — Кажи, докато приемаме.

— Ба, ба! Че да работя като вас по цял ден! — рязко отвръща Морти. — Гледай си там общия казан!

— Ти си гледай частната „Сийка“! — срязва го бай Нако. — Какво се ежиш на държавата!

Сподирен от насмешливате погледи на рибарите, Морти избързва към кафенето, на чиято фасада е написано със старомодни букви:

Кафене „Панама“  
на  
Георги Костанцалиев  
тютюн на дребно

21.

Под лозницата на бай Наковата къща...

Вечерята е свършила. Марето и майка ѝ — слабичка пъргава женица — вдигат трапезата. Професорът разглежда нещо под лупа. Около него надничат момчетата. Встрани е протегнал уморените си нозе бай Нако и леко и безучастно се прозявя.

— Трябва дневна светлина — казва Мартинов (светлината на лампата е слаба и макар под лупа, монетата не разкрива тайната си). — Златна е — това е ясно.

— И отде ти дойде на ум да далдисаш и да я извадиш? — пита не без гордост бай Нако.

Колката се понаперва.

— Още като видях да го мъкнат, и разбрах, че ще стане нещо. Карака се, после старецът му даде паричката, а онзи я хвърли в морето... Даде му и нещо друго, ама не видях... И щом се махнаха — шишт! — момчето прави жест с ръка, който наподобява извивка на тяло, което скача във водата.

— Какъв е този старец? — обръща се професорът към бай Нако.

— Дядо Балю, иманяр — казва с прозявка капитанът. — Ама не е баш като другите иманяри. Повечето събира разни гърнета и ги крие в мелницата.

— А този Морти?

— Тъмна работа! — гнусливо се навъсва бай Нако. — Преди войната се довлече от Кюстенджа. Държи едно кафене, има гемия и таянче... Прекупва-продава... Пенкилер!

— С други думи — последният син на Меркурий! — усмихва се многозначително Мартинов.

22.

Кафенето е малко, тясно, с един тезгях в дъното, опущен оджак и няколко маси, които сега са отрупани от зяпачи. Зад тезгяха дреме стар дебел грък.

„Последният син на Меркурий“ седи сам на една масичка до прозореца и мрачно гледа играчите на карти. Зад гърба му тъмнее заливът и гърбавата ниска планина. Моко влиза и се промъква между масите, замислен и потиснат. Навярно Морти дълго е очаквал своя капитан, защото на масата му има няколко празни ракии чашки. Моко сяда и виква на дремещия дебел грък:

— Две малки — двойни!

Морти го поглежда с размътени очи.

— Ти какво бе, да не си шитнал гердана?

— Ъъъъ — заеква Моко и отсича: — Ами! Вехтория!

Гъркът донася две големи ракии. Морти протяга ръка:

— Я го дай!

— Ай на здраве! — прави се на ударен Моко, отпива и вижда ръката на Морти, която чака. — Виж какво, чорбаджи! Гердана го глътна лъвът.

Морти го гледа с празни, неразбиращи очи.

— Взех, че го дадох на Джина . . .

— Защо?

— Сувенир д'амур . . . Една любовна драма!

— Ще я видим тази драма! Вчера ти глътна паричката, днес лъвът — гердана. Ще ти ги отбия от заплатата — така да знаеш! Няма ли да мириясаш с тия циркаджии! Карагъозчия ли ще ставаш!

Физиономията на Моко придобива лицеприятен вид:

— Малко трудови надбавки, бе чорбаджи! — казва той и прави недвусмислен жест с палец към устата си. — Ти остави тая работа, ами като го видяха господата и гракнаха: „Откъде го взе? Кой ти го даде?“

— Е? — пита навъсено Морти.

— Голям интерес! Питам се — защо?

Морти го поглежда под вежди.

— Ти каза ли им за стареца?

— Да не съм хахо! — легко се засяга Моко.

„Чорбаджията“ се замисля.

— Той е иманяр . . . — промълвя Морти. — Не е чудно да е намерил нещо . . . и се оживява: — Слушай! Там, където има гердан, може да има и колан, и обеци, и пръстени, и . . . — потрива палец о показалец, както се броят пари.

— Обиск! — снишава глас Моко, озарен от златния блъсък на една надежда.

## 23.

Нощ. Лагерът на цирк „Виржиния“, разположен до градския плаж. След вечерното представление изморените артисти пръхтят, мийки се под чешмата. Някой пържи на примус риба и виолетовият пламък хвърля тайнствени отблъсъци по лицето му. От морето се чува блъсък.

На една скала до плажа седят мистър Тони, Джина и великанът. По гладката вода пробягват светлините на градчето и техните отражения. Лениво шуми тихият прибой.

— Герданът не е излъскан — мисли гласно Джина, — значи накоре е намерен . . .

— Следователно кой го е намерил? — намесва се важно Тони.

Джина и великанът мълчат. Мислят.

— Може да е някой иманяр — обажда се несигурно Джина.

— Те това е! — тържествува директорът, като че ли сам се е досетил. — Ум! — и важно сочи ниското си чело. — Щом герданът е зеленясал, значи е изкопан от земята. Трябва да се провери кои са иманярите в града.

— Моко няма да ти каже — скептично вметва великанът.

— Моко оставете на мен! — с кокетство казва красавицата.

Плисъкът от морето се засилва. Великанът подозрително става. До скалата се крие мадам Палешушка по бански костюм. Тя се из-

мъкva като тюлен от водата и посяга към белия чаршаф, който лежи на пясъка.

— Честита баня! — поздравява я великанът и възпитаната дама учтиво благодари с глава и главно с тикове. Като отминава към фургона, великанът тревожно казва:

— Тая... дали не подслушваше?

— Ами! — успокоява го Джина. — Лекува нервите си.

Директорът поставя ръце на раменете им и навежда повериливо глава:

— Утре — на работа! Ако пипнем нещо, оправени сме за цял живот! — очите му светват хищно. — Бейрут, Дамаск, Кайро, Рио де Жанейро! Едно световно турне на Гранд цирк „Виржиния“!

## 24.

Около кафене „Панама“ рибарите продават прясна риба. Някои от курортните опитват на ръка връзките, други броят сафридите. Пазарят се. На края на шумната група стои дядо Балю с няколко връзки в ръка, печален и чужд на суетата. Към него бързо приближават Джина, мистър Тони и великанът.

— Колко даваш рибата, дядка? — с фалшиво кокетство се обръща към него Джина.

— Колкото върви... — се пътва се старецът и подава една връзка.

— Давай всичката! — намесва се мистър Тони, изважда една хилядарка, нарочно мащайки я, за да дразни стареца.

— Ама аз... нямам да върна — объркан подава рибата дядо Балю.

Великанът взема връзките.

— Да влезем в кафенето! — предлага звероукротителката и старецът вече тръгва с тримата, поучуден от ефектния им вид.

Циркаджиите сядат на празната масичка до широкия прозорец с изглед към пристанището. Старецът стои чинно и неспокойно чака.

— Заповядай! Седни! — кани го любезно директорът.

— Ама аз... за парите...

— Сядай! — заповядва му грубо великанът и го дръпва за рамото.

Наоколо шумно тракат шулове, а някой зверски блъска масата, викачки с азартен глас: „Коз! Коз! Коз!“

— Слушай, старче... — започва мистър Тони, но Джина веднага поема разговора:

— Ние сме артисти. Трябват ни златни украсения. Ще ти платим по царски!

Дядо Балю седи стъпisan, уплашен и много изненадан. Очевидно той не е очаквал такава нагла атака. Великанът го сръгва:

— Дават ли ти — вземай! Будала!

— Аз нямам нищо, бе хора! Аз съм беден рибар! Стар човек... — като хванат в капан се мята старецът.

— Ти нали си дядо Балю? — остро го атакува мистър Тони.

— Иманярът! — вторачва се в него великанът.

— От вятърната мелница! — сочи го с ръка Джина.

— Това твое ли е? — казва като следовател мистер Тони и въшепата му блясва герданът.

Морти, който играе на табла в дъното, спира за миг хвърлянето на зарчетата, привлечен от групата при прозореца.

Дядо Балю протяга ръка към гердана, но Тони ловко го пуша в джоба си. Старецът скоча и изтичва като луд към вратата, а великанът го догонва:

— Чакай, бе! Забрави парите за рибата! Ахмак!

Джина прошепва на мистър Тони:

— Той се изплаши! Значи има нещо! Да вървим!

## 25.

В горещия летен ден на фона на златните дюни и шатра, направена от платното на варката, реята и две гребла — красива елинка с туника от бял чаршаф и дълги черни коси. На главата ѝ — венче от дива лоза. Това е Доменика.

Край нея Боян, Марето и Колката се превиват от смях. Зад тях се вижда закотвената ладия и Пират, кротко полегнал на кубрика.

Сериозен, увлечен, Сашо прави скица на елинката. Прилика има, ала младият художник се измъчва от чувството, че все нещо не достига.

Незабелязано зад гърба на Сашо застава професор Martinov и мълчаливо наблюдава младия художник. Видели професора, другите притихват в очакване. И тъкмо когато Сашо е готов да скъса листа и да започне отново, професорът казва тихо:

— Трябва моделът да държи на рамото си една амфора. Тогава илюзията ще бъде пълна!

Сашо рязко и раздразнено обръща глава. Познал професора, той се усмихва някак виновно и гледа как Martinov с няколко непохватни, но точни движения имитира вдигането на амфора и застава в смешна театрална поза. После той се покланя с жестовете на стар дипломат и поднася на Колката пакетче бонбони.

— Не напразно започвам от вас, млади човече. Монетата излезе аполонийска. Рядък случай. Жалко, че не мога да ви подаря томатавка. Тук са разпродадени — поднася на всички по едно пакетче бонбони.

Той пак се покланя и отминава към дюните, бучейки пясъка с тънкото си остро бастунче.

Увлечен от новата идея, Сашо се обръща към Доменика:

— Знаеш ли как се държи амфора?

— Ще опитам — казва смутено тя.

— Чудесно! Я покажи!

Момичето застава в позата на професора — гъвкаво, изящно. Колката се промъква зад нея и се мъчи да я имитира. Мускурлив, с извадена моряшка фланелка, той е много смешен. Марето го замерва със стиска пясък. Сашо гледа Доменика с възхищение. Боян — също.

— Да имаше сега една истинска амфора! — въздъхва Сашо.

— Аз мога да намеря — казва с готовност Доменика.

По плувки и бански костюми петимата тичат по мократа пясъчна ивица на огромния плаж.

Те прецапват плитка рекичка, която прорязва пясъците и се влива в морето. Излязъл на другия бряг на устието ѝ, Боян рипва напред и извика:

— До кейчето!

Той се хвърля в морето, скачайки като делфин. След него — останалите.

Петимата изскачат от морето, прекосяват дългото каменно кейче и възлизат витите стъпала, изсечени в огромната ръждива скала.

Насреща им се откроява върху фона на избелялото лятно небе вялътърната мелница — стара, изоставена, почерняла от времето и много романтична. Сашо спира и я гледа възхитен.

— Ето дядо Балю! — зарадвана сочи към мелницата Доменика.

Далече е и момчетата виждат само силуета на човек, който носи нещо на гръб. Навсярно гребла. Той оставя товара си под стълбата, озърта се късогледо и влиза вътре.

Групата бързо се отправя натам.

Основата на мелницата е каменна, а горната част — дървена. Стърмна, скърцаща стълба извежда момчетата и момичетата на малък чардак. На вратата стърчат две железни халки за катанец. Доменика почуква няколко пъти, но никой не отваря.

— Дядо Балю!... Дядо Балю! — извиква тя.

Тишина.

Боян натисва вратата, но тя не помръдва, очевидно залостена отвътре. Момчетата залепват очи на цепнатините. Вътре е полуздрачено и не се вижда добре. Само един тънък и прашен слънчев лъч пада от тавана и осветява няколко амфори.

— Пълно е с амфори! — възклика Сашо.

— Интересно! — казва крайно озадачен Колката. — Къде изчезна старецът? Уж влезе, пък го няма никакъв!

— Наистина къде се е дянал? — заинтригува се и Боян.

— Да не му е станало нещо? — изплашва се Доменика. — Той е много стар...

— Да, но как да проверим? — питат съчувствено Сашо.

— Не знам... — промълвя разстроена Доменика.

— През прозорчето! — досеща се Марето.

Под ветрилото на мелницата напрегнато са вдигнали глави Боян, Сашо, Доменика и Марето и нетърпеливо гледат към мал-



Две сцени от филма „Стръмната пътека“



На другата страница: Невена Коканова в кадър от същия филм



кото четвъртито прозорче. Най-после Колката се подава, съмъква се по оста и тупва на земята.

— Само обрах паяжината! — казва недоволен той. — Няма никакъв старец!

— Айде де! — не вярва Боян. — Да не е фантом!

— Няма го и това е! — казва разпалено Колката. — Претърсих навсякъде!

— Че как така? — учудва се Сашо. — Влезе и го няма!

— Това е! — с тайнствен израз прошепва Колката. — Тук има нещо!

— Я да се махаме! — страхливо казва Марето. — Мелницата сигурно е омагьосана! — и задърпва приятелката си.

### 30.

Мълчаливи и умислени, петимата се спускат по стръмнината към каменното кейче. От време на време Колката се обръща и поглежда изкриво мелницата.

— Къде живееше той преди? — обръща се Боян към Доменика.

— До вълнолома — избръзва Марето.

— Тази пролет морето събори къщурката му — отвръща едва сега Доменика. — Той дойде при баща ми и поиска да живее в мелницата . . .

Боян учудено вдига вежди:

— Ама тя ваша ли е?

— На баща ми . . . — плахо прошепва момичето и свежда очи.

— Ето го! — извиква смаян Колката.

Всички се обръщат и виждат старецът стои на чардака и гледа към тях.

— Ама че дявол! — казва Сашо. — Виж как ни разигра!

Марето уплашена задърпва Доменика:

— Да се махаме!

— Страхливка! Я да се върнем! — храбро предлага Колката.

### 31.

Петимата спират под чардака на мелницата.

— Здравей, дядо! — казва приветливо Доменика. — Как си?

— Добре . . . — неохотно отвръща старецът и подозрително ги оглежда. — Стар човек съм аз. Отивам си вече . . .

Колката бутва възбудено Боян:

— Бате! Същият!

Дядо Балю отново спира поглед на Доменика:

— Е, какво те носи насам? Кои са тез момчета?

— Художници — излъгва момичето. — Дядо, дай ми една амфора! Много ти се моля. Ще ме нарисуват и пак ще я върнем . . .

— Ох-ох! Всички искат амфори. Не знам вече къде да се дяна . . .

— Ти затуй ли се скри от нас? — обажда се Сашо.

— Бях заспал . . . — измърморва старецът и за да прекрати нежелателния разговор, кимва на момичето: — Ела тука!

Доменика радостно и чевръсто изтичва при него.

— Нямам амфори! — сърдито я посреща старецът. — Аз съм болен човек. Оставете ме на мира! — и се вмъква в мелницата.

Таратайката на циркаджите спира до една тракийска могила. Мистър Тони, Джина и шофьорът бързо се изкатерват по стръмната ѝ гърбица.

Пред очите им се открива широката панорама на морето и кашалата върху буруна вятърна мелница. Момчетата и момичетата се изнлизват надолу по стълбището на кейчето.

— Тия дечурлига какво се навъртат насам? — казва мрачно мистър Тони. — Да не ги е пратил някой?

Джина го поглежда косо, иронично. Тя въздъхва от досада и казва нетърпеливо:

— Да вървим! Обстановката е ясна!

33.

Пред старата голяма къща на Морти — дървена, с четири еркера и причудливи комини — е проснато пране.

Доменика идва от уличката и започва да събира от въжето няколко ярки момичешки блузки и поли от евтина следвоенна басма. Тя е и тъжна, и щастлива. Запява с мек, звънлив глас:

Зоват ме чайки. Вика ме морето.

И вятърът с разперени платна.

Денят ще бъде много син и светъл —  
с невероятна синя светлина.

Защо е тъжно слънцето на юни  
и уморено лятното небе?

Погаснаха ли веселите дюни?

Или отплува младият гребец?

Зоват ме чайки. Вика ме морето.  
И вятърът с разперени платна.

И аз стоя на сушата, където  
струи над мене черна светлина.

От избата се подава Морти и застава зад момичето.

— Ти къде беше досега? — строго пита той.

Момичето трепва. Песента секва.

— На плажа... — промъльвя страхливо Доменика.

— А-а, така ли? — усмихва се злъчно Морти. — С кого?

Доменика мълчи, навела глава.

— Всичко знам! — сопва се Морти. — Откъде са господата?

— От града... От мъжката гимназия...

— Да не са... Наковите?

— Те са...

— И къде се намерихте?

— На дюните... — издава се Доменика. — Ходихме към вятърната мелница...

— Тъй ли? — изглежда я под око Морти. — Че какво търсихте там?

— Нищо... — излъгва Доменика и навежда отново глава.

Лицето на Морти става студено и зло.

— Слушай, госложице! — изсърква той. — По-далече от мелницата — това първо. И второ — с Наковите повече нямаш никаква работа. Мортус!

С помръкнало лице Доменика плахо изчезва в тъмния квадрат на широката врата.

### 34.

По плувки, с обгорели тела, момчетата ловят риба с чеконти. Те са попаднали на добро място, защото непрекъснато хвърлят въдичките и вадят блестящи сребърни сафриди и змариди. Пират лениво и задъхано дреме на сянка. Сашо е уловил красива барбунка и се радва на живописните ѝ петна. Колката бучи неохотно скарида на въдицата си, явно зает с някаква много важна мисъл. Той дори не вижда, че конецът на другата му въдица потрепва.

— Дърпай! — сепва го Боян.

Момчето издърпва чеконтата със завидна бързина и върху дъното на лодката пълосва дебеличко попче. Колката го запокитва под дъската на сянка.

— Спал! — избухва той. — Къде е спал, като го нямаше вътре! Обърнах цялата му барака наопаки. Тук има някаква мистерия!

— Я не плаши рибата! — скарва му се Боян. — Затова не исках да те взема, защото си дечко!

— А пък ти си вариклечко! — озъбва се Колката. — Стига вече с тая риба! Не остана за лържавния риболов!

— Колката е прав — намесва се Сашо. — Всички иманяри страдат от мания за преследване.

Боян упорито мълчи.

— Да лукна, ако не беше се скрил! — запалва се още повече Колката. — Трябва да го проследим и намерим скривалището му! — решително заявява той.

— А пък може и да не си го видял... — замислен промълвя Сашо.

Колката поема дъх, готов да се защити с гръмогласна тирада.

— Той, че беше се скрил — беше! — казва бавно и трезво Боян. — Важното е да разберем защо?

— Трябва да го наблюдаваме денонощно! — въодушевява се Колката, пълен с детективски идеи.

Една рибка отчаяно дърпа чеконтата. Колката подскоква и бясно започва да тегли.

### 35.

В мелницата е тъмно. По-светло е към вратата от догаряция залез. Мистър Тони и великанът тършуват наоколо със запалени електрически фенерчета. В бързината непохватният дебелак събаря дребни глинени съдини и уплашено притихва.

— Ти къде се врещ в грънците, бе! — троснато му се скарва мистър Тони. — Бъркай в делвите!

Двамата трескаво претърсват.

— Дъртака му с дъртак! — мърмори недоволен мистър Тони. — Къде ги крие?

— В Банк оф Инглънд! — отвръща дрезгав глас.

Двамата се споглеждат, смутени и изплашени. До вратата се надига тъмен силует. Циркаджиите бързо изгасват фенерчетата и

притихват на местата си. Няколко мига гробна тишина и изведнъж остро и страшно:

— Екскузете моя! Музеят не работи нощем!

— Моко, ти ли си бе? — страхливо и с надежда пита слисаният мистър Тони.

Моко бавно и заплашително пристъпва към тях.

От дълбочината на мрака избухва дрезгавият му глас:

— Ако още веднъж видя себеподобните си тук...

— Слушай бе, колега... — опитва се да каже нещо великанът.

— Няма колега! Има тайна милиция! Друм! — отсича Моко и отваря вратата.

Циркаджийте изскачат навън.

— Бонна сера! — извиква Моко от чардака и пак хлътва в мелницата. — А сега... — запретва ръкави и запява шлагера: „Да бъда вечно сам...“

Камерата се вдига нагоре и ние виждаме Боян и Колката, свити на гредите, как със затаен дъх и пламнали очи следят „обиска“ на Моко.

### 36.

Боян и Колката се спускат в тъмнината към варката, която ги очаква в едно фиордче под вятърната мелница. Сашо бързо отблъсва. Когато се отдалечават, той отпуска греблата и лодката сама тръгва по течението на залива. Стъмнило се е, ала в небето все още има светлина. Морето бавно заспива.

— Няма никакво скривалище — казва Боян на Сашо. — И все пак, какво търсеха там циркаджийте?

— Аз ще ви кажа какво търсят! — наежва се Колката. — Търсят иман! И въобще тук има някаква тайна.

— Трябва да кажем на милицията — решава Боян.

— Брей! — рипва Колката. — Само ще ни се смеят! Нека да открием нещо, че всеки да каже: „Браво на тез момчета!“...

— Но ако през това време ограбят мелницата? — настръхва Сашо.

— Ще ги следим! — с блеснали очи казва Колката.

— И ще гледаме как трошат амфорите, а? — възмутено скача Сашо.

— Стига с тия амфори! — избухва Колката. — Важното е да разкрием тайната!

— Добре. Ще се преместим на лозето — казва Боян. — Оттам мелницата е на една крачка...

### 37.

Дядо Балю се оглежда крадливо пред вратата на мелницата, отключва, влиза и залоства добре. После запалва ветроупорен фенер, оглежда внимателно наоколо, вижда счупените съдини и разместе-

ните амфори и делви, разбира, че някой е тършувал, и развълнуван тръгва, като закрива с тялото си светлината.

38.

Пияният Морти леко се поклаща по кея, подкрепян от Моко.

— Какво ще преговарям с тия чергари, бе! — дърпа се с пиянски инат той.

— Чергари, чергари, ама конкуренция! — увещава го барабата.

— Ще задушат караконджула.

— Ще го задушат ами... Като си им казал! — сърдито се дърпа Морти. — Сувенир д'амур! — и клати заканително глава.

Моко се усмихва размекнато и разперва виновно ръце:

— Какво да правя, бе чорбаджи... Чувства...

39.

Ресторантът на рейсовия кораб „Емона“ е празен. Келнерите са вдигнали покривките от масите и вече броят парите. В дъното е останала само една неразтребена маса. Там седят мадам Палешуцка, Джина и мистър Тони.

— Закъсняха! — избухва раздразнено директорът. — Пък може да е за хубаво. Защо да правим парто с тях?

Джина го стреля презрително.

— Ти винаги си бил наивник. Преговаряй с врага, за да разбереш тайните му. Нали, мадам? — Джина търси подкрепа от мадам Палешуцка, която вече дреме, потрепвайки в нервни старчески тикове.

Звероукротителката поглежда към входа и лицето ѝ светва.

Пред масата застава Моко, който представя с глуповата тържественост пияния Морти:

— Господин Георги Костанцалиев — собственик!

Господин Георги сяда тежко на близкия стол. Моко представя циркаджите със същата глуповата тържественост:

— Мои колеги... Мадам Палешуцка — спиртиска... Госпожица Джина — покорителка на лъзвове... Мистър Тони — главен директор... и мой личен приятел!

Морти ги гледа презрително. Очите му спират на мръсната яка и скъсаните ръкавели на директора, върху тежкия грим на Джина и когато с пиянско усилие улавя тиковете на мадам Палешуцка, не издържа:

— Е, и? — пита със злобна, просташка ирония той.

Убеден, че никой от персонала не ги подслушва, мистър Тони започва тихо, с достойнство:

— Случаят ни събира на тази маса, тъй да се каже, да установим един контакт, от който ще имаме, тъй да се каже, полза всички... съобразно възможностите си, ако мога да така да се изразя... Напоследък условията се измениха, новата власт задушава частната инициатива, а пък всеки има свое разбиране за живота...

— Режи накъсо! — отегчава се Морти.

Нервирана от глупавата реч на Тони, Джина залепва нахален поглед в Морти и продължава разговора:

— Господин Жорж!

Моко трепва.

— Случаят, както каза нашият директор, е известен. Нека да се уловим за ръка — тя плъзва длан по костеливата ръка на Морти — и да заработим за общото си благо. Тук ще свършат работа и ясновидството на мадам Палешуцка (тиковете на бабичката сега звучат като уверение), и моят ум (Джина скромно се усмихва), и ловкостта на Тони, както и вашите познания за местността и хората...

Морти измъква ръката си от потната длан на Джина:

— Ум... ловкост... мадам Пали-лула — и сочи задрямалата старица. — Не чини! И накрая да делим — брои с показалец — на пет. Мортус! — и прави недвусмислен жест: „Напуснете ми масата!“

Моко вижда провала и се чуди как да оправи работата. Той се озърта и казва тревожно:

— Шшшшт! Сянката на закона!

От входа на ресторанта наднича милиционерски сержант в зелена униформа и бели летни ръкавици. Но мистър Тони не го е забелязал. Той иска да върне репликата на дръзкия „собственик“, пуша дамите напред и казва със смешно и ненужно достойнство:

— Господине, дръжте си езика! Ние няма да ви позволим да обиждате едни... едни... артисти! — и си тръгва.

Моко тъжно гледа отдалечаващите се плещи на Джина, но циркът скоро ще замине, а Морти дава хляб през цялата година.

— Бездарници! — извиква подире им „чорбаджията.“ — Поне черпете!

Той тропва по масата, празната бутилка от вермут се залюлява смешно, пада на пода и се разтроява с весел звън.

#### 40.

Бай Нако, жена му, Марето и Боян плетат мрежи в дворчето пред къщата. Пират, свит на кравай, спи. Професорът тихичко сърба вечерното си кафе и прелиства някаква илюстрована книга. Сашо и Колката са зяпнали бай Нако, който се смее с висок, гърлен смях:

— Тука да не е Лондон, бе! Дядо Балю — фантом! Скрил се е човекът. От вас се е скрил...

— Ами циркаджиите? ... Ами Моко? — възразява Колката.

— Моко е чирак на Морти. Отишъл е по работа. А ония хайдуци гледат да задигнат нещо...

— Гледат да задигнат амфорите! — разпалено казва Сашо.

Професорът, който през цялото време е давал ухо на разговора, се намесва:

— А има ли много амфори?

— Пълно е! — избързва Колката.

Мартинов отново забива нос в книгата. Боян и другите мълчаливо плетат.

— Утре ще отидем на лозето — казва Боян. — Ще стегнем колибата, ще си направим лагер...

Бай Нако го изглежда под вежди.

— Че лошо ли ви е тута, бе? Какво ще правите на голите пясъци?

— Там е по-спокойно... — извъртва Боян. — Ще четем, ще учим...

Бай Нако махва с ръка.

— Знам го аз това учене. От него не се завършва гимназия.

Под лозницата избухва весел смях.

#### 41.

Водата на малкото блато е катраненочерна. Тук-там белеят разкошни водни лилии. Една лодка с два силуeta безшумно се носи по неподвижната вода. Нощта е ярко осветена от магическия блясък на луната, който хвърля мрачни сенки в гъстата блестища джунгла. Край брега стърчат декоративно високи дървета с огромни, корубести дънери, преплитат се лиани, тишината е пълна с потайни шумове.

Моко бавно грее. Насреща му седи Джина и съзерцава нощния пейзаж с фалшив сантиментален блясък в очите.

— Алкохолът е лош съветник, мадам... — казва с нагоден лиричен глас Моко. — Чорбаджията не беше добре... — и като помълчава, добавя многозначително: — Все пак нищо не е загубено... Дори напротив. Аз вече съм подушил нещо... — и потупва сакото си там, където е кавалерското му сърце.

В този момент лодката се плъзва близо до лилиите.

— Каква красота!... Каква невинност!... — с томителен глас прошепва затрогната Джина. — Някога и аз бях същата... — звероукротителката като че ли е готова наистина да заплаче. — Листата светят... светят... сякаш са сребърни... Обожавам благородния метал! — излиза от сантименталната мъгла тя. — Благове! Благородният метал украсява жената със светлината на вечността...

Моко се прокашля многозначително. Но в очите му струи глупавото възхищение от физическата и душевната красота на госпожицата. Той пушта греблата, сваля бързо сакото си, казва „Момент, мадам!“ и с един скок се метва на близкия дъннер, устремен към лилиите.

Черните му лапи се протягат към нежните изящни цветя.

Джина скачка и ловко, почти като джебчия претърска сакото му. От вътрешния джоб измъква някаква хартия, сгъната на четири, разтваря я, мярва се някакъв план на непозната местност и това е достатъчно, за да изчезне хартията в деколтето на звероукротителката...

... Моко и Джина крачат бавно по мократа ивица на плажа, запътени към лагера на цирка. Джина държи в ръка огромна лилия, чийто раковини стоят на гърдите ѝ като украшение от слонова кост. По лицето на Моко трепти смесена лирично-хитровата усмивка. Около фургона Джина се покланя галантно (навсярно благодари за чудесната нощ и за лилията). Моко я изпраща с влюбени очи.

— Красотата ще спаси света! — казва разчуствуван барабата и тръгва, изчезвайки в сенките.

#### 42.

Във фургона мадам Палешуцка спи неспокойно с бяло дантелено боне. От време на време тя потръпва в нервните тикове, които не стихват дори в съня ѝ. Тежка е професията на спиритиста.

В дъщерната стена на фургона близо до главата на мадам Палешуцка прозира дупчица от избит чеп. Отведенъж в дупката се провира дълга клечка от метла с къдрав край и леко я докосва по носа. Старицата прави смешна, беззъба гримаса, леко отваря очи и пак ги затваря. Но клечката я докосва още няколко пъти и изчезва през дупчицата. Мадам Палешуцка се ококорва и чува тих загадъчен шепот:

— Зоица Карлова... Зоица Карлова...

Ясновидката уплашено се озърта.

— Аз съм вашият добър дух!... Аз съм вашият добър дух!... Старицата се разтреперва от уплаха.

— Съкровището се намира... край... Жълтата река...

Тиковете на бабичката се усилват, тя изпищява истерично и закрива разкривеното си лице.

#### 43.

Ловджийско гюме върху тройния чатал на високо дърво, което Колката вече е успял да превърне в наблюдателница. С бинокъл на врата той напрегнато оглежда огромната панорама на речните джунгли, дюните и морето. Ала наоколо е пустота и мараня. Момчето се обляга на парапета и отегчено поглежда кучето. Задръмалият Пират се събужда от някаква нахална муха и протяга лениво врат да я лапне.

— Ама и ти си глупак, братко! --- казва с любов ѝ досада Колката на Пират. — Да беше нещо като Баскервилското куче или нещо като Белия зъб, белким щяхме да разкрием тайната на вятърната мелница... Ти си глупав, Боян е надут, Сашо е заплеснат... — нещо привлича вниманието му.

Една гемия отива към вятърната мелница.

— На хоризонта — кораб! Курс — мелницата! — тревожно извиква Колката и провисва над перилото.

Долу Боян и Сашо стягат камъшената колиба в лозето на бай Нако. То е посадено на пясък, в завета на дюните, край самото устие на широка зелена река. Момчетата спират работата си.

— Да не е „Сийка“? — питат Боян.

Колката насочва бинокъла и след малко го сваля.

— Ами, чичо! — казва разочаровано той.

#### 44.

В полуздрачената мелница професор Мартинов внимателно разглежда сбирката на дядо Балю: старогръцки амфори, отломки от

барелиефи, мраморни надгробни площи с надписи, накити от неблагородни метали.

Неподвижно и безмълвно висят по стените и гредите на тавана черни паяжини и низи чирози, стари мрежи, въжета и котви. Дядо Балю върви след професора и следи всяко негово движение, всеки трепет по лицето му. Върху бедното легло на стареца седи разсейно бай Нако.

#### 45.

Тримата излизат на чардака.

— Това ли е всичко? — престорено равнодушно питат професорът.

— Това е... — отговаря също тъй престорено равнодушно дядо Балю.

— Такива експонати има във всеки музей — казва Мартинов и за миг хвърля бърз поглед по лицето на стареца. — Защо ги криеш толкова много?

— Ти може и да си професор — отвръща след пауза дядо Балю, — ама си бая по-млад от мене, та не знаеш... Какво беше наоколо — Нако да ти каже. Който дойде на власт и почва да граби. Ако искаш да разбереш кой са били кметове — огледай къщите и дуварите! Колко площи са зазидани там! И само това ли...

— И още какво?

— Колко статуи потрошиха... а и доста злато изчезна комай...

— Златце може и у тебе да има — казва шаговито бай Нако. По лицето на дядо Балю не трепва нито една гънка.

— Ти поне си тукашен, Нако... Ако бях намерил нещо, нямаше да обираам паяжините...

— Кой ви знае! — подхвърля пак бай Нако. — Вие, иманярите, сте една стока — все другите намерили, все у вас няма нищо.

— Е, намерил съм и аз една златна паричка — казва малко колебливо старецът, — но колко е то.

— Може ли да я видим? — с професионална внимателност питат Мартинов.

— Може...

Старецът бръкva в дълбокия си вътрешен джоб и с едва потрепващи пръсти подава една златна паричка, досущ еднаква с тази, която намери Колката. Професорът внимателно я оглежда и с непроницаемо лице я връща на стареца.

— И аз имам такава... — казва той и слага ръка на рамото му. — Ако знаеш нещо, кажи. Не оставяй да го измъкнат крадците и мошениците. Сега властта е друга, не е като старите кметове. Всичко ще отиде в музея, а и държавата няма да го вземе даром... Довиждане! Прощавай!... Ти mi харесваш!

— Може... — недоверчиво казва дядо Балю.

Професорът сърдечно се ръкува със стареца и двамата с бай Нако се съмъкват по дървената стълбичка на мелницата. Облегнат на чардака, старецът ги изпраща с очи. Лицето му е каменно като лицето на сфинкс.

Гемията се откъсва от каменното кейче, на което е вързана старат сеферка на дядо Балю, и бай Нако взема курс към градчето.

— Как ти се струва? — обръща се той към професора.

— По всичко личи — мой колега! — усмихва се Мартинов добродушно. — Цял живот търсил имане, а съbral... музей. И все пак има!

— Какво има? — вдига вежди бай Нако.

— Злато...

— Откъде разбра?

— Една златна паричка е случайна находка, но две са вече съкровище.

— Не са ли много? — усмихва се с благосклонна ирония бай Нако.

— Не са! Две монети сами не стоят. Където има две, има и двеста!

„Сийка“ е натоварена с летовници-еккурзианти. След малко ще отблъсне от кея. Ето идва и Морти.

Посреща го Моко, който си напява:

Тръгнали са ми, тръгнали  
дор трима души ахмаци  
жълти жълтици да търсят...

— Пей, пей! — скарва му се Морти. — Хората тръгнали и ще намерят, а ний мухи лапаме!

Гемията на бай Нако пристава до тях.

— Къде са ходили тия? — строго пита Морти.

— Във вятърната мелница — казва Моко.

— Тъй ли? — по лицето на Морти минава сянка. — Хайде! Какво чакаш! — сърдито се сопва той и прекрачва борда на „Сийка“.

Моко снема въжетата и гемията излиза от пристанището.

Наблюдателницата. Колката се надвесва тревожно и извиква:

— На хоризонта — дим! От източна посока!

Боян, който играе на футбол с Пират, поглежда отсреща. Сашо — от варката — също.

— Сашо, вземи бинокъла и не се отделяй от стареца! — разпорежда се бързо Боян. — Колка, тръгвай с мен!

Сашо запалва мотора и варката напушта устието на реката, за пътена към залива.

Боян, Колката и Пират изчезват зад гърбавата дюна на лозето.

## 49.

Сашо спира варката на известно разстояние от стареца, който лови риба от сеферката си. Момчето изважда блок и тъкмо се кани да рисува, чува бързо нарастващ шум на мотор.

Задава се „Сийка“, натоварена с курортисти. Тук е Доменика. Като вижда варката на момчетата, тя скача и радостно размахва кърпата си:

— Сашооо! — вика със сияещо лице тя.

Момчето също засиява и приветствено ѝ маха, викайки я при себе си. Доменика се поколебава, поглежда към Морти, който е на носа, сваля басмената си рокля, хвърля я във варката и скача с изящен плонж във водата.

Тя доплува и опитно се прехвърля, но се плъзва и Сашо скача с протегната ръка.

## 50.

Таратайката спира до една крайпътна дюона. Нататък пясъците са непроходими за кола. Мистър Тони, Джина и великанът-шофьор скочат и тръгват бързо през жълтите възвищения. През вратичката проточва врат мадам Палешуцка.

— Ей, ей, ами аз?

Тримата спират.

— Ти ще пазиш колата! — отсича мистър Тони.

— Че каква стана тя! — истерично проточва ясновидката. — Духът е мой!

По лицето на мистър Тони се изписва гняв и досада. Джина го спира с лек жест и успокоява спиритистката:

— Каквото намерим, ще делим поравно, Зоица Карлова.

Мадам Палешуцка гледа с мигащи, невярващи очи.

— Да не скриете нещо, ей! — издига сух заканителен показалец тя. — Като се върнете, ще ви претърся до голо!

Тримата бързо се отдалечават.

Скрити зад висока тревиста дюона, Боян, Колката и Пират тръгват крадливо по дирите им.

## 51.

Гемията е разтоварила летовниците при мелницата и се запътва към дядо Балю. Тя се изравнява със сеферката на стареца и спира. Морти е застанал заплашително на носа ѝ.

— Казвай, Морти! — пита кратко дядо Балю, който в момента откача от въдицата си един змариid.

— Защо идва Нако при тебе?

— Доведе един професор. Щели музей да правят...

— Аха... — Морти помълчава малко. — Слушай! За друго съм дошъл. Нищо не ти струва герданът. Пиринч! — процежда той през зъби.

— Защо говориш тъй, бе човек? — възкликва удивен старецът. — Чисто сребро!

— Чисто тенеке!

— Тогава — дай го! — ядосва се дядо Балю.

— Да ти го дам, ама ще опразниш мелницата!

Старецът се стъпвисва.

— Къде да ида, бе Морти! — проплаква той. — Къщата ми се събори. Нямам нийде никого . . .

— Твоя работа! — казва студено Морти и гледа под вежди стареца. — Трябва ми чисто злато . . . за коронки! — и чуква с нокът по зъбите си.

Старецът трепва.

— Нямам! — извиква сподавено той и се овладява. — Аз съм беден човек! . . . Хляб нямам аз, че злато ли!

— Ако днес не ми донесеш — заканително изръмжава Морти, — ще изхвърля и теб, и гърнетата! Мортус!

Гемията тръгва. Като надвишка шума ѝ, Морти казва:

— И да не домъкнеш някоя паричка! Трябва ми . . . — друса шепата си — грамаж! Нови ченета ще правя!

### 52.

Стар липованец с рижка брада стои на греблата. В леката му лодка са Джина, мистър Тони и великанът. Те въртят глави наляво и дясно, търсейки онова, за което са тръгнали. Живописната река разкрива пред тях неподозирани красоти, ала нашите търсачи нямат време за природни хубости. Като наближават гъстата камъшена джунгла, Джина поглежда в някаква карта и прошепва нещо на Тони. Директорът заповядва на липованеца:

— Карай през камъша!

Лодката влиза в гъсталака, разсича го на две, правейки просека, и изчезва в дълбочината му.

### 53.

Варката дрейфи в залива. Зарадвани от срещата, Сашо и Доменика седят мълчаливи и непохватни един срещу друг. Те са по бански костюми и може би това ги смущава. Момичето внезапно изхлипва и обръща настрани глава.

— Какво ти стана? — тревожно скача момчето.

— Мъчно ми е . . . — прошепва тя. — С вас е толкова хубаво . . . Вий сте толкова добри . . . и щастливи . . .

Сашо е смутен и развълнуван.

— Ами ти? — пита той. — Ти не си ли щастлива?

Доменика тъжно поклаща глава.

— Тежко ми е да живея у дома . . . — казва тихо тя.

— Защо?

— Не ме питай . . .

Настава человко, тягостно мълчание. Лодката приближава мигалката, която сочи плитчините на залива.

— Искаш ли да отидем на фара — ласкато пита Сашо  
Момичето кимва с разстроено лице.

### 54.

Дюни . . . дюни . . . дюни . . .

Сахара.

С кърпи на главите вървят, изтощени от жегата, Джина, мистър Тони и великанът. Наоколо — знайна пустиня. Пустота и марана. Дребни кактуси. Стъпки на неизвестни животни.

На отсрещния далечен хребет се появява керван от камили. Те са натоварени със строителен материал.

— Ехехехеей! — провиква се Джина. — Чакайте, бе другари!

— Ще ви платим! — провиква се и мистър Тони. — Чакайте, бе!

Невъзмутим, керванът се скрива в падината на дюната.

55.

Притихнали, облени от щедрата светлина на лятното небе, Сашо и Доменика стоят на белия четвъртият фар сред залива и гледат морето. Водата слепи очите — Сашо и Доменика едновременно се обръщат един към друг. И — смутени — едновременно извръщат глави.

В този момент се задава „Сийка“ с летовниците. Морти вижда дъщеря си и заканително размахва юмрук. Момичето се притиска уплашено до стената на мигалката и лицето му се изкривява от мъка.

56.

Циркаджииите възлизат, отчаяни и пребити, стръмна дюна и пред очите им се открива широкият ландшафт на красавата река.

— Лъвската глава! — посочва с мистичен трепет и едва скрирана радост Джина.

Насреща се изрязва — върху пустотата на небето — каменият профил на лъвска глава, създадена от ветровете и времето.

Тримата хукват презглава по пясъчната стръмнина.

57.

Карстовият извор на Жълтата река. Над гърлото му като козирка е надвиснал бял свод от варовик. Наоколо — ниски буйни храсти и дълги остри треви. Тънче глухият шум на подземната вода. Явно, реката не извира тук, а идва нейде от карстовите дълбини. Мястото е потайно и глухо.

Мистър Тони крачи бавно и отмерено — навярно брои крачките си. Встрани стои Джина с някакъв вехт лист в ръка. Директорът прави кръстен знак върху пясъка и пита:

— Колко на север?

— Десет — казва Джина с поглед в листа.

— Десет на север — като echo повтаря мистър Тони и отново закрачва бавно, броейки на ум.

Заели хубава позиция зад един къпинак, Боян и Колката следят сцената с напрегнати удивени лица. До тях лежи Пират с наострени уши.

58.

Съблечен по плувки, мистър Тони се готви да далдиса в извора. До него, с дрехите в ръце, стои Джина. А малко встрани охранява великанът.

В пролуките на околните варовици се спотайват, замрели от напрежение, Боян, Колката и Пират.

— Ей сега ще измъкнат съкровишето! — съска Колката, готов да се хвърли като котка. — Да ги нападнем, докато не е късно!

— Сстт! — спира го ядосан Боян. — Тихо!

## 59.

Мистър Тони плонжира и плава под варовития свод. Течението е силно, но цirkовият директор е опитен плувец и умело го преодолява. Най-после той забелязва нещо, което тъмнее на дъното. Мистър Тони поема дълбоко въздух и далдисва. Изпускатки малки мечурчета, той достига моряшки сандък, обкован с метални листове. С няколко удара на ножа разсича въжето, което крепи сандъка за голям камък. После с поривисти движения го изтласква на повърхността и заедно с него плува обратно.

## 60.

Момчетата виждат как мистър Тони подава на Джина края на въжето и вика задъхан: „Тегли“.

... После той разбива ключалката с остър камък. Отвътре блясва нещо с ефектен метален блясък. В следния миг това се оказва нова газена тенекия, чийто капак е плътно засмолен. Когато директорът го отваря и пъхва нетърпелива, ровеща ръка, във въздуха се дига гъст облак перушина, която забулва и него, и Джина, и притчиалия великан.

Момчетата гледат като втрещени, без да разбират какво става.

Перушината бавно се стеле по земята. В ръцете на мистър Тони лъщи черна бутилка с чуждестранен етикет. С нервен удар на ножа той отчупва шийката и измъква от бутилката някаква хартийка, навита на масур. Тримата забиват нос в нея и... цirkовият директор изревава като ранен звяр.

Облепени с перушина, бесни от подигравката, Тони и Джина хукват по обратния път. Не разбрали точно какво става, след тях подтича смешно и тромаво шофьорът-великан...

... Момчетата се хвърлят на местопроизшествието. Боян вдига смаchanата хартийка и я оправя. На целия екран се проточват криbo написани с химически молив думи:

Тръгнали са ми, тръгнали  
дор грима души ахмаци  
жълти жълтици да търсят.  
Нямало жълти жълтици,  
имало само ахмаци...

## 61.

Главната уличка на градчето. Сред шпалир от стари и нови неизмазани къщи и малки дюкянчета с частни фирми и групички

местни хора се ниже пъстрата тълпа на летовниците, които се връщат от плажа. Между тях бавно крачи професор Мартинов, а от двете му страни — Сашо и Доменика. Момчето е неспокойно — гледа да не изпусне стареца, който ситни на известно разстояние пред тях. Професорът и Доменика нито виждат стареца, нито пък подозират разузнавателната мисия на Сашо. Мартинов често спира, задъхан от астмата си, и разглежда с увлечение средновековната архитектура...

Низ от стари дървени къщи, разкривени еркери, надвиснали над уличката, кованi порти, каменни дувари, хилядолетни църкви и малки параклиси. Между тях се гушат смокинови дървета и нарове.

— Някои къщи са от преди двеста-триста години — говори професорът. — Всяка педя земя наоколо е история... Днес бях във въятърната мелница. Старецът е събрали интересни работи... А каза, че много нещо е изчезнало... (Сашо и Доменика се споглеждат)... Естествено културата на древните хора не е само в керамиката... Те са били майстори и на благородния метал... Какви скъпоценности са изчезнали, похитени от мошеници и бандити! (Доменика помръква, а Сашо се досеща за задачата си и, потърси л дядо Балю, вижда как старецът изчезва в тесния проход между два дъсчени калкана. Но точно сега професорът слага ръце върху раменете на двамата.) И въобще, млади хора, нашата земя е пълна с примамливи тайни. Трябва да ги открием и направим достояние на народа.

## 62.

Под сенника на колибата в лозето Боян привично стърже люспите на един кефал, а Колката пече почистената риба върху тлееща жарава.

— Да не мислиш, че само циркаджите са ахмаци — високо и натъртено опява Боян на Колката. — А ние малки ахмаци ли сме — да горим цял ден като малачета по пясъците.

— Сашо идва — казва разсяно и невинно Колката.

Боян и Колката се умълчават. Сашо идва при тях. Цял сияе.

— Защо се забави? — пита го строго Боян.

— Срещнах... момичетата...

— Кавалер! — подхвърля Колката.

— Какво направи днес? — пита Боян.

— Нищо, следих... Старецът продаде рибата, купи си два хляба, олио и цигари...

— Не се ли срещна с някого? — осведомява се Боян.

— Нине... — измънка Сашо.

— А с Морти? — втренчва се в него Колката.

— Защо пък с Морти? — трепва Сашо. — И въобще — какво си играем на апashi и стражари! Вижте колко е хубаво! — по лицето му още трепти светлината от преживяното днес. — Морето... реката...

— ...градчето... чорбаджийската дъщеря... — продължава злъчно и язвително Боян.

Сашо свива юмруци. Настръхналият му вид твърдо казва: „Да не си посмял!“

— Бояне, моля ти се!  
— Не съм черква! — грубо се сопва Боян.  
— Ама това не е... Това е... приятелство... — Сашо е объркан и смутен от неудобство и свян.  
— Ние сме прости хора — казва с обидено честолюбие Боян. — Тия... приятелства... са за художниците и поетите... Ние ще ставаме моряци...  
Колката грабва двата ножа и комично ги поднася на момчетата:  
— Дуел! — казва хитро той. — Аз ще бъде секундантът... А секундантите винаги остават живи!

#### 63.

Кафене „Панама“. Вътре е празно, задушно и полуутъмно. Подът е полян и пометен, масите — забърсани. Зад тезгяха дреме старият дебел грък. На една маса седят Морти и насреща му — Моко.

— Стегни машината... зареди нафта... — нареджа Морти. — Вземи един бут, хляб, цигари...

— Панамско знаме да взема ли? — пита ухилен Моко и протяга ръка като просяк.

Морти слага в дланта му няколко банкноти.

— Вземи си и пет грама акъл от бакалина! — сопва му се той. — Пайдос!

#### 64.

На дървеното кейче при реката седят Боян и Сашо, потопили нозе в хладната зелена вода. Колката дреме на поста си в наблюдателницата.

— Номерът с перушината е работа на Моко и Морти — казва замислен Боян.

При споменаването на Морти Сашо леко потъмнява.

— И да не мислиш, че са го направили ей така, на майтап! — продължава Боян. — Пратили са ги за зелен хайвер, за да си развържат ръцете... Сашка, ти не ми се сърди — казва тихо и примирително Боян. — Било, каквото било... Трябва да поразпиташ Доменика. Може да хванем някаква следа...

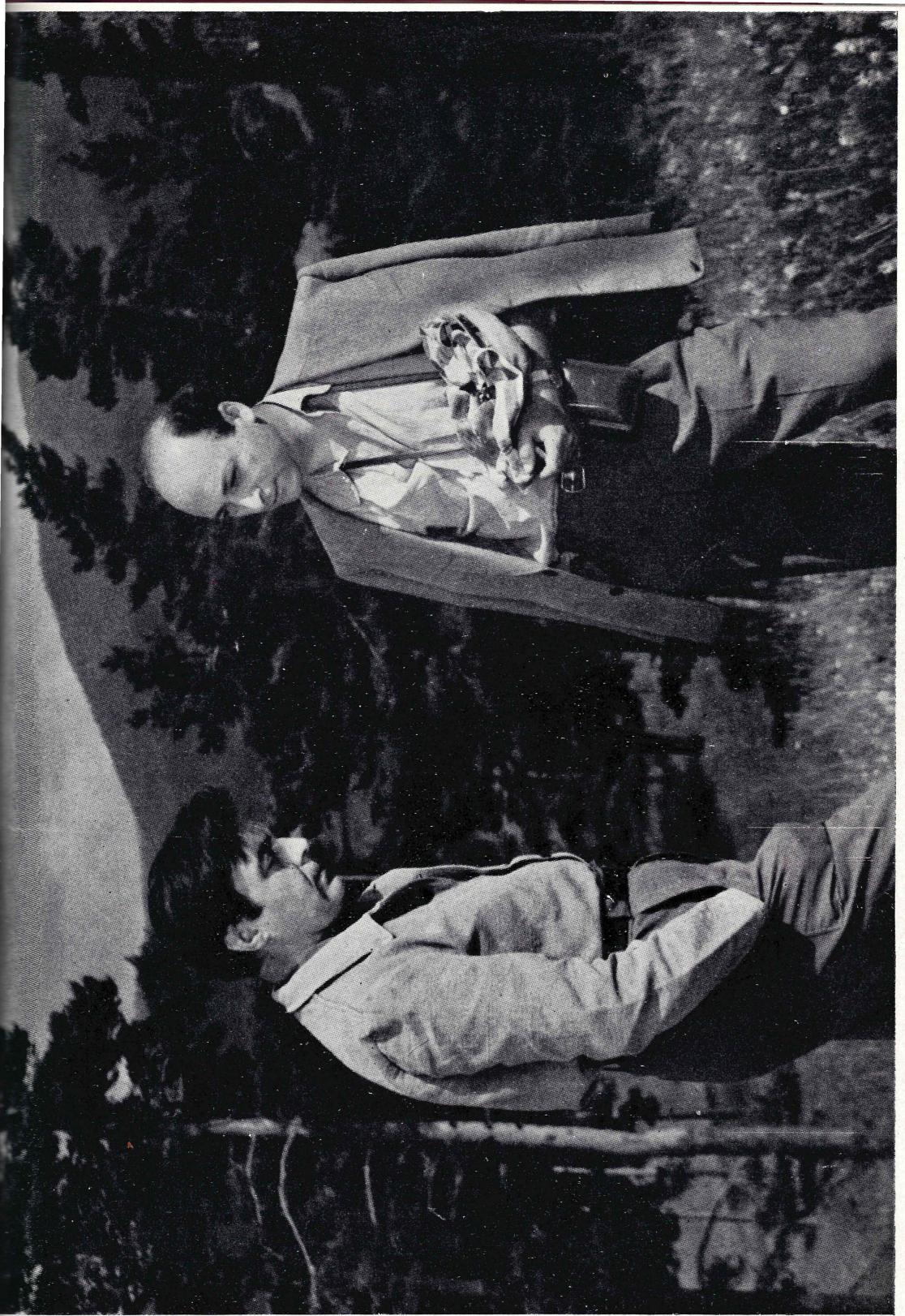
#### 65.

Сред гъстия зной на избелялото лято небе — старинна полуразрушена църква със странен купол, приличен на кръгла бойница.

Сашо — с блок в ръка, а до него Доменика — неловки и стеснителни приближават църквата. Сашо е разстроен и неспокоен. Той оглежда древния храм, надниква вътре. Двамата влизат смълчани, обзети от тайнствения полумрак, който почти изтрива извешелите хилядолодишни бои на византийските фрески. Сашо поглежда Доменика и навежда гузно очи.

— Трябваше да те нарисувам при мелницата...

— Защо? Тука не е ли хубаво? — пита тихо тя.



Любомир Караджев и Иван Кондолов в бъв филма „Стръмната пътека“. На другата страница: Кадър от същия филм.



— Хубаво е, но... как да ти обясня... Ван Гог е рисувал мелници.

— Не знам... Аз не обичам мелницата...

— Така ли? — оживява се Сашо. — Че защо?

Доменика пламва от смущение.

— Не я обичам, защото ми напомня... какъв е бил... баща ми...

— Какъв е бил?

Устните ѝ престъхват:

— Чорбаджия...

Сашо навсярно иска нещо да възрази, но момичето го спира:

— Не, ти не знаеш... Мелницата е на дядо Балю...

— Нали е ваша? — учудва се Сашо.

Доменика мълчи. После на един дъх, за да ѝ олекне веднъж завинаги, казва:

— Баща ми я взе за борчове... Старецът имал да му дава...

— Кога беше това?

— Отдавна... Аз бях още малка...

Сашо помълчава, съобразявайки нещо.

— А сега... той... наем ли плаща?

— Не знам... Баща ми и Моко говореха за някакъв гердан...

— Какъв гердан? — крайно заинтригуван пита Сашо.

— За наема... — момичето е готово да заплаче. То се измъчва от този разпит, който му е крайно неприятен, почти болезнен. — Сашо! — поривисто се обръща към него то. — Защо ме разпитваш така... особено?... Защо баща ми забрани да ходя в мелницата и да се срещам с вас? Защо днес mi се скара пред цяла гемия летовници? Защо?

— Не знам... — глухо промълвя Сашо.

— Не! Ти знаеш!... Аз чувствувам, че знаеш, но криеш от мен!

Сашо се колебае. И страда. Той се вглежда в нейния чист, нежен и безкрайно мил профил и не устоява на молбата ѝ.

— Подозирам, че старецът е намерил някакво имане...

— А баща ми? — с върховно напрежение пита тя.

— Иска да му го вземе...

— И какво ще стане сега? — уплашена възклика тя.

— Не знам... — промълвя съкрушен Сашо. — Заради тебе не казвам нищо на Боян, скрих и за гердана...

— Сашо, моля ти се не му казвай! Той ще го издаде. Аз нямам майка и ще остана съвсем сама... — момичето не издържа, скулите му потрепват.

— Но какво ще стане с имането? — идва на себе си Сашо. — Баща ти ще го задигне и ще избяга. — В отчаян порив Сашо хваща с двете си ръце раменете на Доменика и забива поглед в очите ѝ. — И ти пак ще останеш сама! — извиква той. — Полудявам, като си помисля, че това може да бъде нещо като съкровището на Тутанкамон!

Доменика изведнъж помръква, отскубва се от ръцете му и с плач изтича навън. Неволно тя се упътва по тясната уличка, която свършва със старинен, полуразрушен зид, провиснал над самото море. Тънката ѝ фигура, откроена върху празното небе, стърчи като самотна тръстика.

Сашо я догонва.

Силно развълнувани, двамата мълчат. Тя не издържа.

— Моля ти се не казвай на никого! — с разплакано лице го моли тя. — Все пак той ми е баща... Пък и още няма нищо... Сашо! — досеща се за нещо тя. — Довечера баща ми заминава с гемията за Балчик. Като се върне, аз ще внимавам... Разбира ли нещо, веднага ще ти кажа... Сега няма да казваш на никого, нали? — лицето ѝ се отпуска, по него минава бледа светлина.

Сашо криво се усмивка. И в тази усмивка е първото голямо чувство на момчето.

## 66.

Наблюдателницата. Забелязал нещо, Колката свирва тихо:

— Пират, долу!

Внимателно, като човек Пират слиза по дървената стълба. Той тупва на земята и вдига глуповато глава нагоре — да види какво става с приятеля му.

От ръба на наблюдателницата се подава Колката. Сръчно като маймуна той се спуска по дълго и дебело корабно въже и забива крак в края му като в стреме. Залюлява се няколко пъти и ловко скача на дървеното кейче. Пират дотичва с изплезен език.

Боян се къле в ленивите зеленикави води на реката.

— Бате — никак несвойствено кротко и несигурно започва Колката, — бандата на мистър Тони пак се върти насам...

Боян плува мълчаливо.

— Да ги видим какво ще правят, а, бате? — моли се Колката.

— Гледай ги сам! — отсича от водата Боян. — Мен ми стига Жълтата река! Втори път ахмак не ставам!

С наведена глава, но с мрачна решителност в очите Колката тръгва към дюните. На гърба му се извира голям лък, а на бедрото му виси колчан със стрели.

## 67.

Таратайката подскача по черния път към вятърната мелница. Посивели от пепел, на седалките се друсят мистър Тони и великанът-шофьор, Джина и мадам Палешуцка. От тръбата на газгенератора дими синкаво-чер пушек и рисува футуристични фигури в знойния въздух.

Един лък се опъва...

Необичаен за пясъчната пустиня гръм и таратайката клеква на една страна. Шофьорът скача като ужилен и хуква към задницата. В дясната гума трепти примитивна стрела, чийто преден наконечник от тънък пирон се е забил в износения каучук. Шофьорът измъква стрелата. На задния ѝ край е забодена сгънатата на четири хартийка.

Мистър Тони я взема и прочита: „Оставете стареца на мира! „Поразявящата ръка“.

— И какво означава това, Тони? — питат с ленив и пресипнал от праха глас Джина.

— Това, мила моя, означава, че трябва да четеш криминални романи! — отсича сърдито директорът.

В този миг по стълбата на вятърната мелница, която стърчи на близкия хоризонт, се мярва сгърбената фигура на стареца, който се скрива вътре.

Мистър Тони махва на Джина „Тръгвай!“ и с няколко жеста показва на шофьора, че трябва да напомпи бързо гумата.

Директорът и Джина се затичват към мелницата. На задното седалище леко похърква мадам.

68.

Тъмно. В тъмното върви дядо Балю, спира, ослушва се и пак продължава.

69.

Джина пази на чардака, а мистър Тони бясно претърска мелницата. Нервиран от неуспеха при Жълтата река, той разбишка каквото му попадне и в суматохата сам си пречи. Едно гърне с трясък се разбива в краката му.

— Няма да мръдна оттук, докато не разбера къде потъна тоя дъртак! — извиква мистър Тони и продължава да тършува.

70.

Боян е забил в пясъка пред колибата един гладък кол в центъра на добре извъртяна окръжност, която сега очертава с еднакво големи миди. Колката му подава красивите черупки и разправя нещо оживено:

— Фффшш!... Бам! — и се залива от смях.

— Атентатор! — казва с досада Боян.

Пред тях застава Сашо.

— Какво, слънчев часовник, а? — пита той омърлушен.

— Точно време! — отвръща неопределено Боян.

Мълчание.

— Срещу ли някого? — все тъй неопределно пита Боян.

— Да...

— И какво?

— Нищо особено — неочеквано и за себе си излъгва Сашо. И от това като че ли му олеква.

— И по-точно? — продължава Боян, като реди мидите.

— Тя нищо не знае... Какво искаш от момиче... — Сашо мълъква мрачно.

— Ами Морти? — намесва се нетърпеливо Колката.

— Какво Морти?... Пуснал го да живее в мелницата, за да се докара пред новата власт... И въобще — не ме карайте да шпионирам! Това ми е неприятно!

Колката ритва пясъка.

— Пфу! Ние се трепем като луди, а той... с дъщерята на главатаря!

Боян става мълчаливо, но решително, отива на кейчето и варката излита от устието на реката.

Джина и мистър Тони скачат от камък на камък край скалистия морски бряг. В камените зъбери се блъска при보ят, подскача и от време на време плиска търсачите на съкровища.

Мистър Тони спира.

— Тук няма нищо! — избухва нервно той.

— Моля ти се! — възразява Джина. — С очите си видях. Старецът дойде оттук. Колко пъти ще ти повтарям!

Директорът прави отчаяна гримаса и двамата продължават да скачат като кози.

Пътят им свършва в подножието на голям фиорд, който се слива с огромен подземен вход, очевидно на пещери. Мястото е страховито и тайнствено. Двамата стоят уплашени, нерешителни, потиснати от зловещата каменна пустиня и глухия тътенеж на загадъчни шумове...

## 72.

Главната уличка на градчето. Сънцето няма — то е превалило покривите на къщите. Няма и хора — те се крият още на хладина. Боян влиза в библиотеката на читалище „Светлина“. Зад малка масичка седи младото момиче, което видяхме с милиционерския офицер в цирка. С Боян са вече стари познати и библиотекарката се усмихва приветливо:

— Здравей! . . . Този път вече ще позная — Горки!  
Но защо момчето изглежда така странно и разсеяно?

— А може би „Островът на съкровищата“?

Уловил нишката на разговора, Боян казва усмихнат:

— Вие ме бъркате с брат ми . . .

Точно насреща през отворената врата на читалището се вижда надписът над една друга врата — „Народна милиция“. И тези две думи не излизат от очите на Боян.

— Тогава вземете „Пинокио“ — щегува се библиотекарката.

— Добре — казва машинално Боян и тръгва към вратата.

— Другарю, ей, другарю! — извиква след него девойката.

Боян пресича улицата и влиза в отсърещния вход.

## 73.

Салон в къщата на Морти, заграден от трите стени със стаи, а на четвъртата — парапет край стълбище и прозорец над него. Морти пропуска пред себе си изкачващия се нагоре старец. После присяда на масата.

— Какво има?

Старецът чинно сваля шапката си и прави няколко плахи стъпки.

— За наема . . . — прошепва той.

— Какво „за наема“? Плащай и толкоз! Хайде, че зъбите ми се скапаха! — а лукавата усмивка оголва здравите му едри зъби.

Старецът тежко преглъща, бави се малко и най-после пъха

ръка във вътрешния джоб на палтото си. Морти, настръхнал като хищник, проследява движенията му със затаен дъх.

— Дай! — протяга той ръката си нетърпеливо.

Старецът бавно изважда нещо, завито в парцалче, и докато се усети, Морти го грабва, разтваря парцалчето с бързите си дълги пръсти и в ръцете му блъсва изящна златна чашка с изображението на женска глава. Морти примижава и я разглежда с явна изненада и удоволствие. Лицето на стареца придобива страдащ израз.

— Сега ще ми дадеш ли документ? — питат робко старецът.

— Какъв документ? — питат разсейно Морти, заплеснат по чашката.

— За собственост . . . на мелницата.

— Какъв документ, бе? — крясва Морти. — Аз да не съм нотариус.

Една от съседните врати се отваря и малко уплашена се показва Доменика. Тя идва от кухнята, защото е препасана с престилка и ръцете ѝ са мокри. Като вижда златната чашка, тя се стъпва със широко отворени очи. Морти бързо скрива чашката в шепата си.

— Какво има? — скарва ѝ се грубо той.

— Помислих, че ме викаш . . .

— Гледай си престилката!

Доменика изчезва зад вратата. Старецът стои като иетукан с очи, вперени в Морти. „Чорбаджията“ го гледа с набърчено чело — в главата му минават бързи и напрегнати мисли.

— Документ, казващ . . . — с по-мек тон продължава разговора Морти. — То не е шега работа, трябва да помисля . . . — изважда чашката и я оглежда навъсено, с насила вкаменено лице. — Много е малка, ама нейсе . . . От мен да мине — живей!

Старецът все стои така, безмълвен и вдървен.

— Ти какво, бе? Не чувах ли какво ти казвам — живей! . . .  
Ха върви сега в мелницата! Довечера ще ти донеса документа!

Дядо Балю се смъква надолу по стъбището.

Останал сам, Морти посяга отново да извади чашката, отказва се и тръгва да излиза.

Доменика изскуча на вратата.

— Татко, къде? — извиква тревожно тя.

Морти я поглежда на кръв.

— Гледай си престилката, ти казах! — озъбва ѝ се той и с дълги бързи крачки тръгва към стъбището.

## 74.

В къщата на Морти е настанала тежка, потискаща тишина. Доменика изтича към вратата, която води за улицата — заключено.

Момичето се втурва назад, прекосява зимника и се хвърля към вратата, през която се излиза на двора. Тя се открехва и през пролуката се показва тежък старовремски катанец.

Доменика неутешимо се разридава . . .

Тя стои сред стаята си, разплакана и печална. И отведенъж отива към прозореца, отваря го с поривисто движение и се прехвърля навън.

Сашо и Колката напрегнато се взират по посока на залива и далечното градче. Те стоят на мократа пясъчна ивица, морето лиже нозете им. Залезът гасне над огромната панорама на дюните и ниската крайбрежна планина. От изток плъзват първите струи на ноцта. Сашо е неспокоен. Навярно той мисли къде ли е отишъл Боян или го потиска вината, че не е следил стареца докрай, че не е споделил с приятелите си разговора с Доменика... Колката го разглежда под вежди, по детски подозрителен.

— Това не можеш да го нарисуваш... — подхвърля малкият.

Сашо разсеяно вдига очи нагоре. Духа източен вятър и гони ниски парциаливи облаци.

— Времето се разваля... — казва Сашо. — Най-трудно става картина, когато всичко е в движение... Ето виж морето... Сложи една погрешна черта и разваля всичко...

— Чувал съм, че трябвало и вдъхновение... — с осъзната, но детински наивна жестокост казва Колката.

— И вдъхновение трябва... — размишлява на глас Сашо. — И смелост... и честност...

Насреща по стръмнината се спуска алената рокля на Доменика. Червеното петно действува на Сашо като звезда, която изгрява. Лицето му се одухотворява. Замислените му очи стават големи, дълбоки, тревожни. Той затичва към момичето. Доменика стига до него с последни сили.

— Какво става? — посреща я Сашо.

Доменика се отпуска на рамото му. Непохватно, смутен от неочекваната близост, Сашо леко я придържа с несмела трепетна ръка. Доменика хвърля кос поглед на Колката, който вече е дотичал до тях, поколебава се за миг и поема дълбоко дъх. Думите излизат от устата ѝ с отчаяние и мъка:

— Старецът... даде златна чашка на баща ми...

— Златна? — възклика Сашо.

Колката се изпъва като струна, цял превърнат на зрение и слух.

— Златна... като... глава на жена... — прошепва Доменика.

— Къде е сега старецът? — питат безцеремонно Колката, настръхнал и зъл.

— Не знам... Сигурно в мелницата. Баща ми каза, че ще отиде там... — и тихо на момчето: — Сашо, какво ще правим сега?

Сашо кимва с глава и тръгва напред. Двамата се отдалечават.

Колката стои неподвижно. Дали да тръгне след тях? Или да изтича за всеки случай към мелницата? Той свирва на Пират и тръгва с бързи и решителни крачки по обратния път — натам, където в далечината се вижда призрачният силует на вятърната мелница.

Прибоят се засилва.

Сашо и Доменика дотичват задъхани при къщата на бай Нако. Насреща им изскочи Марето.

— Тук ли е професорът? — пита развълнуваното момче.  
— Няма го. Сигурно още работи...  
— Ти почакай тук — казва Сашо на Доменика и изтичва обратно по уличката.

— Нищо не разбирам... — казва учудена Марето.

Лицето на Доменика потръпва в нервна спазма и момичето не успява да се овладее. А и защо? Толкова ѝ е тежко! Толкова ѝ е мъчно! Тя заридава неутешимо.

Марето я прегръща изплашена.

— Защо плачеш? Какво има? — с нежност и тревога пита тя.

Доменика ридае.

— Да не е станало нещо лошо? — внимателно казва Марето.

Доменика изхлипва:

— Баща ми...

Марето е изумена:

— Ама аз днес го видях...

— Ти не разбра — през сълзи прошепва Доменика. — Нищо лошо не е станало... Баща ми е лош... — и захлупва глава на рамото ѝ.

— Не плачи... Не плачи... Моля ти се! — Очите на Марето се навлажняват. — Ела в къщи... — и повежда разплаканата си приятелка.

## 77.

Византийска полуразрушена църква. Тъжно стърчат в здрача двете ѝ оцелели стени. За купол ѝ служи небето и един червен облак.

Професор Мартинов седи на древния хоросан, замислено загледан към дъгата на олтара. В ръката му има молив и бележник, върху който личи планът на църквата. Той вече е свършил работата си и сега навсякърно фантазията му издига другите стени и колони.

Сашо тичешком пристига. Той е неспокоен, развлънен, задъхан. Професорът излиза от унеса си и поглежда момчето с любопитство.

— Как върви рисуването? — усмихва се Мартинов.

На Сашо сега никак не му е до рисуването. Той бърза и трябва да каже това, за което е дошъл.

— Аз... не за това... — смънква момчето. — Исках да ви попитам... ако някой намери златна чашка, дали тя ще бъде много ценна за изкуството?

Мартинов го поглежда изпитателно с кривната глава и прониквателни очи.

— Каква златна чашка?

— Стара...

Професорът разбира, че идването на момчето не е случайно, и тактично замълчава.

— Колко е голяма? — пита хитро той.

— Не знам... — дръпва се Сашо. — Аз не съм я видял.

— Ако знаеш нещо, трябва да кажеш.

Сашо гледа смутено и гузно професора. Скача изведнъж и без да се сбогува, изхвръква от църквата.

Професорът става енергично и слага бележника в джоба си.

## 78.

Някой лудо блъска по вратата на вятърната мелница. Старецът скача от леглото си и се промъква на пръсти.

— Кой чука? — пита той със силков, задавен глас.

— Отваряй! — изръмжава отвън Морти. — Нали ти казах, че ще дойда.

Старецът вдига мандалото. Нахлуват Морти и Моко.

— Какво е туй от тебе, бе? — скарва му се Морти. — Тъй ли се посрещат гости? ... Қаква е таз тъмница?

Моко щраква ръчно направена запалка от патрон и припалва ветроупорния фенер, който е окначен на оста на мелницата.

— Бонна сера, мосю каракондж! — покланя се ухилен той. — И как сте вий?

— Хайде, обличай се! — казва късо Морти.

— Защо, бе Морти? Къде посред нощ? — пита изплашено старецът.

— Какво сред нощ, бе! Преди малко мръкна! — безцеремонно му се скарва „Чорбаджията“. — Нали искаш документ — слез до гемията да го подпишем. Едно мастило нямаш тук!

Старецът гледа ту Морти, ту Моко. Видът им е настръхнал и решителен. „Чорбаджията“ отгатва подозрението му.

— Моко ще подпише като свидетел... Какъв документ за собственост ще е то, ако няма свидетели... Аз съм почтен човек!

Старецът мрачно мълчи.

— Няма да дойда! — казва инатчийски той. — Тук ще подпиша! Морти кимва на барабата:

— Заеми се с транспорта!

Моко се опитва да преметне стареца през рамо, но дядо Балю е все още живял и отчаяно се съпротивлява. С въже в ръката се намесва и Морти...

## 79.

Колката се отлепва от цепнатината, през която е наблюдавал, скача тихо от пейката на чардака и крадешком се измъква по стълбата. Долу го пресреща кучето. Колката ласкато го притегля към себе си и като го милва нежно по главата, настойчиво му шепне:

— Тичай при Боян... при Боян... при Боян! — и му показва с ръка посоката.

Кучето се спуска по пясъчната ивица на плажа, а Колката се прехвърля на „Сийка“, която — тъмна и пуста — тайнствено се полюшва и стene от вятъра.

Морти и Моко се спускат по стръмнината, влечейки стареца. Колката вдига дъската от подвижния капак на хамбара и скача долу.

Морти и Моко пристигат на гемията и бутват стареца в хамбара.

С пълна скорост „Сийка“ се загубва във ветровитата нощ.

80.

Потиснат, разстроен и задъхан, Сашо влиза в колибата, осветена от фенер. Боян лежи на нара и чете.

— Сядай! Какво стърчиш?! — казва му той и пак забива очи в книгата. — Къде е Колката?

— Остави книгата! — промълвя развлечуван Сашо.

— Какво има? — поглежда го изпитателно Боян.

Сашо мълчи, страда. После облизва сухите си устни.

— Старецът дал златна чашка на Морти...

Боян сяда на нара.

— Кой ти каза?

— Доменика...

Боян втренчава сурови очи в него:

— Нали ти казала, че нищо не знае.

— Това е станало днес... Тази вечер...

— Сашо, ти май криеш нещо? — подозрително го оглежда Боян.

— Сега... не...

— А кога?

— Преди...

— Казвай какво си скрил?

— Морти заминал...

81.

Пират бясно тича по плажа. Прибоят реве. Духа силен източен вятър и свири в пясъка и тревите на дюните. По небето бягат, подобно животни, ниски власати облаци.

Застанал на върха на висока дюна, пронизително вие гладен чакал. Пират спира, ослушва се и пак хуква. Изневиделица отгоре му връхлитат няколко чакала. Започва луда гонитба...

82.

В колибата. Сашо току-що е казал всичко и гузно и виновно свежда очи. Боян цял кипи от възмущение.

— За това ще се разправяме после! — отсича студено той. — Какво каза професорът?

— Ако наистина има нещо, да съобщим веднага...

— А ти защо не му съобщи?

— Исках първо на теб...

Боян махва отчаяно с ръка.

— Александър Липов — художник! ... Къде е Колката?

Някой блъсва вратата на колибата и целият одърпан, нахлува Пират. Той излайва тревожно и се връща към вратата, пак излайва и пак вика момчетата навън.

83.

Стаята на дежурния в милиционерския участък. Бай Нако и

професорът стоят пред бюрото и гледат младия спретнат милиционерски офицер с тревога и надежда.

— Вижте какво, другарю професор — казва малко насмешливо дежурният. — В този град всички бълнуват съкровища. А къде е това съкровище да го видя и аз? В тетрадката тук е записано, че днес някакво момче е съобщило да се държи под наблюдение вятърната мелница...

Бай Нако и професорът се споглеждат с тревога.

— Ако слушаме всички, трябва до всеки камък да поставим човек. А тук е граница и ние имаме по-важна работа от иманярите...

— Аз май нямам вид на момче — засяга се леко професорът. — Впрочем вие знаете вашата работа, аз — моята. Ако наистина са открити следите на някакво съкровище и то попадне в мръсни ръце и оттам — зад граница, никой няма да ни прости. Нито на мене, нито на вас.

Бай Нако се обажда настойчиво:

— Слушай, Лазаре! Ние сме тукашни и се познаваме добре. Морти е шейтан и половина. Ще пипне златото и ще задуе. За една нощ е в Цариград. Има гемия, има и моторница.

Дежурният е разколебан. Той вдига телефонната слушалка и завърта ръчката.

— Пристанището... Там ли са коритата на Констанциалията?... На Морти, бе?... Какво? Заминал за Балчик ли?... — дежурният не е очаквал такъв отговор. Той отпуска ръка. — Заминал...

— Видя ли сега, Лазаре! — казва учило бай Нако.

Дежурният мисли нещо, лицето му придобива решителен израз. Той завърта енергично ръчката и получил линия, вика в слушалката:

— Дай гранична охрана!

84.

Морти води гемията. От хамбара излиза Моко и се вмъква в рулевата.

— Чёрбаджи! — казва с дебел глас той. — Караконджулът диш. Налага се да слезеш за малко...

Морти недоумява.

— Имаш и други гости... Трябва да ги видиш.

Моко поема руля, а Морти мушва фенера под палтото си и излиза.

... Морти осветява хамбара. В един ъгъл лежи старецът — вързан, със затъкнат пош в устата. На другата страна стърчи смълчана фигура.

— Горе ръцете! — извиква страшно Морти и гласът му показва, че е готов всеки момент да направи нещо лошо.

Колката неохотно и смехотоврно вдига ръце.

— Кой си ти, бе хапъло?

Момчето мълчи.

— Как се вмъкна в гемията, бе хайдук?

Навел глава, Колката отвръща неохотно:

— Играех си...

— Сега аз ще си поиграй! — застрашително пристъпва Морти. —

Тази гемия е лично моя и ти нямаш никакво право да влизаш вътре! — избухва „собственикът“! — Знаеш ли, че като съм те намерил на моя територия, мога да те убия, без да отговарям пред закона!

— Скоро ще ти мине царството! — казва неочеквано рязко и предизвикателно Колката. — Мое-твое няма да има! Край на частната собственост и капитала!

Тук Морти не издържа. Приближава плътно момчето, познава го и му залепва няколко пlesници с лицето и опакото на ръката си.

— Стотинка! Паплач! — реве той. — Какво искаш от Наковите хайдути!

### 85.

На каменното стълбище пред участъка дежурният изпраща бай Нако и професора. Насреща им изскачат Боян, Сашо и Пират.

— Старецът е отвлечен! — извиква Сашо. — Идем от мелницата.

— Къде е Колката? — тревожно пита бай Нако. — Защо сте само двамата?

Дочул името на Колката, Пират бясно излайва и дърпа крачола на бай Нако. Боян и Сашо навеждат виновно глави и не смеят да погледнат никого в очите. Бай Нако почти извиква:

— Бояне, тебе питам! Къде е детето?

— Тръгнал за мелницата... Кучето се върна само... — промълвя с пресъхнал глас Боян.

### 86.

Варката бързо прекосява залива по посока на вътърната мелница. В нея седят мрачни и мълчаливи бай Нако с карабина в скута, професорът, милиционерският офицер, Сашо и двама милиционери. На руля е Боян. Той мълчи сурово, по лицето му трептят нервно мускулчета. Сашо плахо се обръща към офицера:

— Кучето най-много лаеше около мелницата...

— Ще видим... — отвръща сериозен офицерът. — Не трябваше да оставяте другаря си сам.

— Гетов — обръща се бай Нако към офицера, — съобщи ли на всякъде?

— Нашите са на крак — отвръща Гетов. — Звъних и в града.

— Мелницата е била на старец — обажда се Боян. — Сигурно си е направил скривалище! Къде изчезваше посрещ нош!

— Не е чудно! — съгласява се бай Нако. — Тия иманяри ровят като къртици...

— Ще претърсим всичко... — казва лейтенант Гетов

Боян се взира към брега. Там ~~зълзи~~ силуетът на някаква кола.

— Циркаджиите! — рипва момчето от руля.

— Пресечи пътя им! — нареджа лейтенантът.

Варката рязко се отбива от пътя си.

Милиционерите и офицерът прецапват прибоя и скачат на пясъка. Лейтенантът светва със силно електрическо фенерче и лъчът се забива в стъклото на колата.

— Стоой! — властно вдига ръка едър милиционер с чапаевски мустаци.

Таратайката спира. Тя е натоварена с амфори и делви, явно задигнати от мелницата. До шофьора седи мадам Палешуцка, прегърната тумбеста амфора.

— Къде? — приближава лейтенантът, без да изгася фенерчето.

Шофьорът и бабичката мълчат. Милиционерът насочва автомата си.

— Панаирът свърши... — изфъфля мадам Палешуцка.

— Разбрах! — мрачно се шегува офицерът. — Къде е господин директорът?

— Той е мошеник! — изписква бабичката. — Духът беше мой... Изчезна...

— Кой изчезна? — иронично пита лейтенантът. — Духът или директорът?

— Двамата — доверчиво отговаря глухата мадама. — Тони и Джина... Потънаха в земята...

— Къде са? — обръща се офицерът към шофьора-великан. — Тебе питам! Къде са директорът и менажерката?

Шофьорът вдига рамене с изплашена, глуповата физиономия. Все пак той се опитва да се прави на ударен. Сочи с глава натрупани амфори и невинно казва:

— Спасяваме... кое-що...

— Карай ги в участъка! — нареджа лейтенант Гетов на милиционера с чапаевските мустаци, навежда се и нещо повертително му прошепва.

— Ами ако не се подчиняват? — пита лукаво милиционерът.

— Стреляй на месо! — заповядва сериозно Гетов и незабелязано от арестуваните намига на мустакатия.

„Сийка“ се люлее в открито море, машината ѝ боботи на празен ход. Кубрикът е слабо осветен от сниженния пламък на фенера. Моко отпушва устата на стареца. Поел дълбоко въздух, изнурен и съсипан, дядо Балю притваря очи и се свлича на пода. Моко светковично го изправя и придържа да не падне пак.

— Къде е златото? — панически изкрецива Морти.

— Нямам... — немощно простенва дядо Балю.

— Ами златната чашка?

— Беше само една... Водааа...

— Къде е златото? — ожесточава се Морти.

— Водааа... — със слаб гласец прошепва старецът.

— Моко, дай вода на человека! — скарва се Морти. — Защо го мъчиш?

-- Водата е в хамбара. Айде, дядка!

Моко и старецът излизат на палубата, която силно се клати от вълнението. Старецът полита, Моко го задържа.

— Не става моряк от тебе, дядка! --- казва иронично Моко. — Трябва да те вържа...

Моко го връзва през кръста, Морти го грабва като чувал и го хвърля в морето.

89.

Ограбената мелница е пуста и грозна. Групата на бай Нако отчаяно търси навсякъде.

— Не може да няма скривалище! — настоява Боян. — Къде изчезваше посред бял ден!

— Ти ми кажи къде изчезна Колката? — скарва му се бай Нако.

Пират неспокойно души по пода.

90.

Моко прави изкуствено дишане на стареца, който е положен върху капака на хамбара.

На мащата е вързан Колката. Тя се люлее, люлее се и отпуснатата глава на момчето. През замътнения му поглед се мята тежък хаос от море и небе. До малкия застава Морти в пъстрите одежди на свиреп индиански вожд. А от другата му страна — Моко, облечен в костюма на Педро-Черната смърт. Проехтява бойният вик на куманчите и върху гемията наскачват пирати и индианци, които имат лицата на мистър Тони, Джина, великанка, Палешуцка... Те скачат около момчето в бясно жертвено хоро...

— Времето изтече! — чува се страшен глас.

Хорото изчезва. Колката вдига глава. Пред него е Морти, който си играе с остьр лъскав нож. Момчето свива устни.

— Казвай кой те прати! — изревава Морти.

— Няма да ти кажа! — озъбва се Колката. — Убий ме, ама няма да ти кажа!

Морти му плясва един шамар.

— Изедник! Пукни... Изедник!

Морти натиква една кърпа в устата му. После се надвесва над стареца. Дядо Балю отваря очи и вижда лъскавото острие на ножа.

— В пещерите... В пещерите... — ужасен извиква с последни сили той, загледан като хипнотизиран в ножа, който ту блъсва, ту влиза в сянката, и главата му внезапно клюмва.

— Амоняк! — изкрещява панически Морти.

91.

В разлюляната тревожна тъмнина гемията ловко се промъква през фиорда в пещерите.

Моко я връзва за един сталактит и заедно с Морти помъква стареца.

Тримата изчезват из безкрайните лабиринти . . .

92.

Обширна зала в пещерите. Странна феерия от фантастични фигури на животни с апокалиптически размери. Светлината идва от фенер, поставен върху огромна мечешка лапа. Сенките на Морти и Моко са се надвесили над дядо Балю, който се е свил на земята. Някъде наблизо бучи страховито подземна река.

— Забравил съм, бе Морти — хленчи старецът. — Аз постоянно го местех.

— Казвай, че ще те преместя в джендема! — заплашително посияга с острия нож Морти.

Дядо Балю скача като безумен и тръгва напред, последван от Морти и Моко. Зад никакъв „ихтиозавър“ се измъкват Тони и Джина и крадешком тръгват подире им.

93.

Дядо Балю, Морти и Моко спират при малко езерце в неголяма сводеста зала. Моко вдига фенера и страхливо се отдръпва назад. Наоколо като в езически храм ги гледат с мъртви безизразни очи груби каменни истукани — дело на пещерните води.

— Какви са тия изроди, бе? — вика ядосан Морти. — Откъде си ги домъкнал?

— Те са укрити тук . . . — прошепва развълнуван старецът. — Скрити от варварите . . . В книгите пише . . .

— Остави книгите — смушква го Моко. — Златото къде е?

Старецът посочва с трепереща ръка черната неподвижна вода на езерцето.

— Моко, далдисвай! — заповядва чорбаджиета.

Както е с дрехите, Моко се хвърля в езерцето. Бави се там няколко секунди и изскача с една кожена торба. Морти алчно посяга да я вземе, но в този миг се хвърля отгоре му мистър Тони. Те си разменят с Морти по няколко юмрука. Цирковият директор попада от един удар на чорбаджиета, Моко го грабва и с нокаут го хвърля в езерцето. В суматохата той едва сега вижда Джина, която се опитва да избяга. С два скока Моко се озовава при нея.

— Бонна сера, синьорина . . . — ухилва се подигравателно той. — И гуд бай!

... Моко привързва Тони и Джина на един сталактит.

— Нелоялна конкуренция! — нарежда Моко. — Изкуствени усмивки . . . Сувенир д'амур . . . Не им стига перушината — искат и звонк! — и като вижда, че Морти посяга нетърпеливо към торбата, казва любезно: — Готово бе, чорбаджи! — грабва я и тръгвайки, извиква към двамата: — Мортуюус!

— Мортуюус! . . . Мортуюус! . . . Мортуюус! . . . — зловещо отеква ехото по всички ръкави на пещерите.

Във вятърната мелница. Хората седят унило. Отвън притичва милиционер и докладва на офицера:

— Другарю лейтенант, джипката пристигна!

Бай Нако замислено дъвче чироз, загледан в пода. Той става, завърта се около оста за мелене и потропва с тока на обувката си. В тишината отдолу кънти на кухо. Бай Нако взема подпряната до стената иманярска кирка и замахва към дебелата обла греда. Оста се отмества и пред изумените очи на всички се открива вход и стълбище, което води някъде надолу.

... Групата слиза по тясното тъмно стълбище. Фенерите осветяват сводесто тунелче, което става все по-тясно и накрая завършва с дупка, затулена с голям камък. Няколко ръце посягат към него. Зейва изход.

Лабиринти...

Морти и Моко крачат напред. Кой знае защо, заедно с торбата Моко влачи и стареца.

— Хвърляй го, бе! — ядосан изръмжава Морти. — Кой ще го намери тук!

Моко връзва краката на стареца и го блъсва.

Двамата скачат в гемията. Все така привързан на мачтата, Колката гледа, ободрен от утринния хлад.

— Махай келеша оттук! — заповядва Морти и прави недвусмислен жест с ръка. — Мортус!

Моко хвърля торбата върху покрива на машинното и с бързи движения освобождава Колката. Морти поглежда изкриво торбата и влиза в рулевата. През прозореца той вижда как Моко се навежда сигурно да отвърже краката на момчето, вижда и тъмнеещата купчина на скъпоценната торба.

Моко прецапва плитчината, нарамил Колката на гръб, и изчезва в тъмното.

Отнесъл момчето някъде, барабата тичешком се връща. Гемията отблъсва.

— Къде, бе чорбаджи? — провиква се Моко, ухилен до уши, и размахва торбата със съкровишето. — Къде в тоз пек без чадър?

Морти замръзва на руля от удивление и изненада. Той изскача навън и вместо торба вдига от покрива на машинното купчина стари мрежи.

— Гуд бай! — весело му маха Моко и тръгва.

— Мокооо! — изревава чорбаджията. — Чакай бе! Аз се шегувах. Довечера сме в Цариград. Две трети са твои!

Моко размахва торбата.

— Три трети, моля!

— Негодай! — вика разяреният Морти. — Крадец!

— Кражбата е чиста печалба! — махва с ръка Моко и тръгва. Долита бесен кучешки лай. Моко уплашено се озърта, изтичва към гемията и бързо се прехвърля.

— Къде без мене, бе чорбаджи? — казва примирено той. — И аз се шегувах...

Гемията потегля с пълен ход.

Пират се втурва с лай и спира до заливчето. След него дотичват Боян и Сашо и виждат силуeta на гемията, която изчезва през фиорда.

## 97.

Бай Нако осветлява с фенер падналия на земята дядо Балю. Старецът вдига очи, в които проблясва страх и надежда. Той премигва няколко пъти и зарадвано промълвя:

— Ей, Нако...

— Кой те върза тука, бе дядо? — пита офицерът.

— Морти... Моко... — шепне старецът.

— Какво не прави златото! — измърморва бай Нако, — Къде е нашето момче?

— „Сийка“... „Сийка“... — дядо Балю се опитва да посочи, но ръката мупада.

## 98.

Пират се хвърля от камък на камък с тревожен лай. Подушил нещо, той се промъква между две канари и изчезва.

В дъното на един трап лежи вързан Колката. Устата му са запушенi с кърпа. Край него скача Пират с весел лай. Кучето ту близва приятеля си по челото, ту се мъчи да свали кърпата.

Развързан, свестен, но все още замаян от преживялото, Колката стои отпуснат в прегръдката на Боян. От очите му текат сълзи. Встрани Сашо мълчаливо и виновно подсмърча. Боян стои неподвижен. Той се мъчи да изглежда сериозен, но мускулчетата по лицето му предателски потръпват и с велики усилия „капитанът“ се въздържа да не зареве с глас.

## 99.

Зора зори...

Гемията с пълен ход бърза към хоризонта. Морти стои на руля и от време на време се обръща и оглежда зад себе си морето и недалечната суша. Торбата е сложена отпреде му, до компаса.

— Чорбаджи, дай да видим това злато! Изтекоха ми очите! — посяга Моко към торбата.

— Долу ръцете! — перва го Морти. — Юда!

— Айде ти си Христос! — нацупва се Моко и поглежда назад. — Нещо ни лази по опашката! — възклика той.

Морти извръща глава. В морето се мярва черупка, която държи техния курс.

— Слизай долу! — крясва Морги. — Изстискай душицата ѝ!

100.

Преследвачът е варката на момчетата. С тях са бай Нако, който седи на руля, професорът, дядо Балю и офицерът.

Над ладията преминава вятър.

— Вдигни платното! — заповядва бай Нако.  
Боян се втурва и изправя мачтата.

101.

Гемията лети към изгряващото слънце. Разстоянието между нея и варката е все още голямо.

— Вдигнаха парус! — показва се от машинното Моко.

— Пълен напред! — командува нервно Морти. — Хайде, „Сийке“!

102.

Разстоянието между варката и гемията се скъсява. С мотор и платно ладията просто хвърчи след бегълците.

Морти завива и се пуша по вълната, за да увеличи хода си.

Моко налива масло в машината. Буталата ѝ скачат припряно. Барабата оставя маслонката и поглежда през илюминатора.

Зад островите изскуча военен катер.

— Чорбаджи, пуснаха кучето! — крещи силно Моко, мъчейки се да надвие шума.

— Какво куче, бе? — сопва се Морти. — Гледай си мотора!

— Гледай вдясно!

Морти извръща глава и лицето му потъмнява. Катерът лети с аварийна скорост към гемията, явно иска да пресече пътя ѝ.

— Давай! Говедо! Давай! — изкрещява Морти и стисва по-здраво руля.

103.

Варката застига гемията. Катерът лети насреща — бърз и страшен.

Моко изскуча горе.

— Чорбаджи, капан!

— Слизай долу! Ще се измъкнем! — крещи отчаяно Морти.

— Дай руля на мен! — казва твърдо Моко. — Намислил съм нещо.

Морти се оглежда безпомощно. Гемията е във вилка.

— И аз съм намислил! — Морти грабва торбата и изскуча на вън. Моко по него. И тъкмо когато чорбаджията ще я хвърли в морето, Моко скача отгоре му, торбата пада на палубата, а подире ѝ и две тела, здраво вкопчани едно в друго.

Загубила управление, гемията криволичи като пияна.

104.

— Урааа! — извиква възторжено Колката.

— Не бързай! — пресича го бай Нако.

Моко връзва Морти на мачтата.

— Цветя и рози! — виква той на чорбаджията и се хвърля в рулевата.

Гемията прави кръг и тръгва застрашително към варката.

Катерът: Морски офицер тревожно командува:

— Готови за стрелба!

Матросите вдигат автоматите.

Бай Нако зарежда карабината си и застива изумен.

Върху мачтата на „Сийка“ се издига бял раздърпан парцал.

105.

Варката пристава до спрялата гемия. Ухилен до уши, Моко подава ръка на професора и стареца. Момчетата, бай Нако и лейтенант Гетов се покатерват сами.

— Финита ла комедия! — казва все така ухилен Моко и посочва вързания на мачтата Морти. — Царят е гол!

Той подава торбата на бай Нако. Капитанът я разтваря и внимателно изсипва съдържанието й върху капака на хамбара.

Всички — Моко, Морти, бай Нако, момчетата — ахват изненадани и разочаровани.

На капака блъсват разни сребърни и бронзови гердани, гривни, обеци, кутийки и монети.

— Луда работа! — обръща се сърдито бай Нако към стареца. — И за какво ти бяха всички тези скривалища? За една шепа пиринч и сребро!

— Аз... за статутите, бе Нако... — мънка дядо Балю. — Там пазя едни статуи...

— Видяхме ги вече! — сопва се бай Нако. — Ами златната чашка?... — и към Морти. — Къде е златната чашка, бе?

— Битте... айн момент! — намесва се Моко и досетил се къде се намира, бързо преминава на руски. — Минуточка, пожалуйста... — той бръква във вътрешния джоб на вързания Морти и измъква оттам златната чашка, която тържествено поднася на Мартинов:

— Заповядайте, професоре! — и се кланя почтително.

Мартинов внимателно оглежда чашката и спира поглед на стареца.

— Това е част от голям комплект... казва му той. — Трябва да се види къде е сервизът...

Стареца мълчи, навел глава.

— Науката чака! — достига до него гласът на Моко.

Дядо Балю махва с ръка да го последват и тръгва към варката.

Доменика и Марето се спушкат по каменните стъпала, които водят от вятърната мелница към морето.

Долу, на кейчето слизат от варката групата на преследвачите. Последни вървят дядо Балю, професорът и бай Нако. Видял момичетата, Сашо се затичва към тях, скачайки през две стъпала. Ето Доменика е съвсем близо.

— Намерихме! — вика той и досетил се нещо, в последния миг замълчава сконфузено. — Намерихме Колката! ... Ето го!

Марето му прави с очи някакви отчаяни знаци.

Доменика мълчи, навела глава. Сашо вижда как ресниците ѝ потрепват и сякаш ей сега по тях ще потекат едри сълзи.

— Какво стана с татко? — пита с огромна мъка тя.

Сега Сашо мълчи, забил очи в стъпалото.

Зад гърба им прогърмява гласът на бай Нако:

— Поизмокри се малко — казва шаговито той. — Като изсъхне, ще се върне!

Всички стоят неподвижно. Видял общото смущение, бай Нако трепва:

— Ами вие какво стоите така ... като Балювите истукани? Марийке, тръгвайте с Доменика в къщи!

Марето го гледа с неразбрали, питащи очи:

— Къде — в къщи?

— У дома! — отсича бай Нако.

Двете момичета се споглеждат. Марето се усмихва ласкано на приятелката си. Лицето на Доменика бавно просветва. Сашо с изненада се взира в лицето на бай Нако, открил за пръв път голямото му, силно и честно сърце.

Ухилен, Колката прави знак на момичетата („Тръгвайте с нас“).

И всички тръгват след групата на възрастните.

## 107.

Групата възлиза нагоре по стръмна пътека в пещерите и спира пред една скала. Дядо Балю прави някакви иманярски заклинания, с един дървен лост, скрит встрани, отмества голям камък и пред очите на всички се открива вход и полуразрушен сводест тунел от дялан камък.

— Заповядайте — казва силно развълнуван старецът. — Като бродех из пещерите, случайно открих този вход. Той е на тракийската могила, дето е горе при моята мелница ... Заповядайте ...

Групата тръгва през тунела. В дъното гори меко златно сияние. То се разгорява все по-силно и по-силно.

Хората влизат в самата гробница и замръзват на местата си. Върху бял мраморен пиедестал е нареден голям златен сервиз. Той пръска меко сияние и озарява лицата на влезлите.

— Брей! — възкликва бай Нако. — Толкоз народ е газил по тая могила, а какво имало под нея! — и като се обръща към професора. — Луд-луд, ама не посмял да го вдигне оттука!

Дядо Балю извиква сподавено „Аа...“ и се дърпа назад — един жест, с който навярно иска да каже колко дълго се е колебал, докато вземе чашката, за да се отърве от Морти. Професорът прави крачка напред, но старецът го спира с вдигнати ръце и религиозно преклонение. Мартинов се усмихва и поставя златната чашка на мястото ѝ — там, където е стояла с хиляди години. Той вдига глава нагоре и посочва тържественото шествие на мъже и жени от прадалечните тракийски времена.

— Благодаря ви, приятели! — затрогнато и малко патетично казва Мартинов. — Благодаря ви... Вместо да причинява зло, това злато сега ще радва очите на хората с красотата на своето древно изкуство... Вместо да краси витрините на някой чужд музей, това безценно съкровище и тези чудни фрески, изписани от ръката на майстор-художник, ще красят миналото и настоящето на България... Благодаря ви!

Момчетата се усмихват щастливо и малко виновно.

### 108.

Старата варка, изопнала платно, стремително лети към рибарското градче. На фона, в голата светлина на утрото — вятърната мелница, вече не така тайнствена, както преди. Боян пак е на руля. Колката пак е прегърнала своя верен приятел. Сашо пак тихо подрънка китарата. До него седят Марето и Доменика, все още замаяни от преживяното и красотата на тракийската гробница. Колката пее с весело, зънтящо гласче:

Във наше време също е възможно  
да станеш даже три пъти герой!  
Затуй във дни и мирни, и тревожни —  
достойно стой на поста свой!

Платното на варката закрива градчето. Върху платното се появява неизбежната думичка

### К Р А Й

Зад опустелия еcran всички припяват:

Затуй във дни и мирни, и тревожни —  
достойно стой на поста свой!

Адрес на редакцията: ул. Тодор Страшимиров № 2, тел. 4-33-11. Аbonаментите се внасят  
във всички п. т. т. станции: за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 27. IX. 1960 г. Пор. 4470



5 лева