

КИНОЗИЧУСТВО

2



ФЕВРУАРИ



2

киноизкуство

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

1960

ФЕВРУАРИ

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Вл. Янчев — Да продължим разговора за съвременната тема 3

КРИТИКА

2. Нешо Давидов — „Страници от един велик живот“ 6
3. Христо Кирков — „В навечерието“ 15

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

4. „Първият ден на мира“ и „Часовникът спря в полунощ“ — Ив. Дечев. Филм за величието на руската душа — Вл. Голев. „Кръстопътища“ и „Мъж с къси панталони“ — Панчо Панчев. „Комеди франсез“ ни гостува — Пиринка Хаджиева 26
5. Документални филми за новите хора („По следите на съвременниците“ и „Малки разкази“) — Румен Григоров 84

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

6. Виторио де Сика — един голям актьор и голям режисьор 36

ПРЕГЛЕД

7. Сергей Герасимов — Неравнодушието на художника 41
8. Чехов върху екрана — Хр. Мутафов 46
9. Пionер на документалното кино 49
10. Сергей Василев 51
11. Жан Гримийон — Александър Александров 54
12. Литература по въпросите на киноизкуството — Д. К. Бошнаков 59

НАШИЯТ РЕПОРТАЖ

13. Бедната улица — А. Карасимеонов 61

ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

14. Клуб на комсомолци-кинологубители в София — Л. Петров 65
15. Киноклуб и при Студентския дом на културата — К. Величков 66

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

16. Нови сценарии — нови задачи 67

КИНОТО ПО СВЕТА

17. Американците за филма „Летят жерави“ 69
18. Широкият и панорамният еcran в Съветския съюз през 1960 г. 70
19. ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Александър Александров 72
20. ХРОНИКА 73

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Павел Вежинов — Крайта на пътя 1

На първа страница на корицата: Любомир Димитров и Невена Коканова във филма „В тиха вечер“. На гърба: Апостол Караматев и Валентина Борисова във филмовата новела „Пътят минава през Беловир“.

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

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

Оформление: Иван Бояджиев

Коректор-стилист: Л. Славейкова

Бих искал да споделя някои мисли във връзка с нашето съвремие и неговото отразяване в нашите филми.

Първо, струва ми се, че ние не трябва да живеем така спокойно, както живеем досега. От доста време в нашите кръгове, в нашите кинематографически среди отсъствуват остри дискусии по най-различни въпроси, горещи спорове, една откровена размяна на мнения. Ние се намираме в състояние на една теоретическа летаргия, в една такава теоретическа дрямка, която с нищо не може да се оправдае. Да се лиши едно изкуство от дискусии, остри спорове и мнения това значи да се лиши то от един необходим климат, от една необходима температура, без която не може да вирее, не може да се развива никакво изкуство. Има хора, които мислят, че като се спрат на едно място, и животът спира заедно с тях... Това са наивни хора, защото общознавателно е, че животът винаги върви напред, че този, който е спрял, неминуемо изостава от него, влачи се в опашката на събитията.

Никак не е редно, че почти всички наши игрални филми, които излизат на еcran, се обсъждат фактически само от 15—20 души, влизащи в състава на художествения съвет при Студията за игрални филми. Никак не е редно, че основната маса на творческите работници се задоволява само да плаща членския си внос в Съюза на кинодейците и да гледа чужди филми два пъти на седмицата...

Сериозно сплотяване на силите, съвместни дружни усилия изисква, разбира се, овладяването на съвремието, на съвременната тематика.

Независимо от съвременното звучене на редица филми от по-близката или по-далечната наша история все пак, когато ние говорим за съвременната тема, това значи, че ние говорим преди всичко за отразяването на человека, с когото живеем, на нашия съвременник, на хората, които ни обкръжават, на тези условия, в които работим и мислим ние. Съвременните въпроси са най-действени, най-актуални и най-желани от зрителя. Нищо не може така да развълнува човека, както неговото съвремие, въплътено в изкуството! Въздействуващи много емоционално върху зрителя и бидейки много близко до самия него, съвременната тема дава много големи възможности за общото възпитание на хората — естетическо, обществено, политическо и пр.

Обаче често ние се срещаме с доста сиви съвременни филми. Аз си задавам въпроса: „Нима нашата действителност е толкова сива,

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ
режисьор

ДА ПРОДЪЛЖИМ РАЗГОВОРА ЗА СЪВРЕМЕННАТА ТЕМА

че в нея няма интересни въпроси, които могат да развълнуват зрителя? Може би нашето съвремие е бедно и еднообразно?" Едва ли има здравомислещ човек, който би отговорил на това положително. В нашия живот има и радости, и сълзи; има и тъга, и смех; има и романтизъм, и цинизъм — има много противоположни и сложни неща. У нас има и герои на труда, които целият народ обича и уважава, а има и злостни хулигани, които биват осъждани от народния съд за свои аморални деяния! Всеки от нас, ако погледне внимателно към своите близки, към своите приятели, ако погледне по-дълбоко в живота, ще види много интересни човешки съдби, много сложни човешки характери, много заплетени жизнени случаи. Жivotът е пълнокръвен и многостранен! Следователно никой от нас не може да се оправдае с това, че нашата действителност е бедна и сива.

И когато търся причините, поради които все пак редица от нашите съвременни филми са по-слаби от тези, които са направени на теми из по-близката или по-далечната история, идвам до заключение, че тук на сцената излиза нашата стара позната „приятелка“, тази стара пакостница — схемата. Винаги си я представям като една злобна старица, подобна на карикатурите за омразната „студена война“. Струва ми се, че жилавите пръсти на схемата още стоят на гърлото на нашето киноизкуство и много бавно, но сигурно задушават в това изкуство най-човешките неща. Всичките ние вече съзнаваме вредата на схемата, обаче в живота на нашето изкуство има много моменти, които откриват врати и вратички за нея. Някой път трябва бързо да се запълни производството с нова бройка или трябва бързо да се отговори на някое важно събитие в живота ни. Време няма! И ето тук се явява нашата схема и ни казва: „Вземете ме мене, другари, тъй като аз съм вече готовичка, аз съм конструирана така, че никого няма да обидя и всички ще останат доволни!“ Да, но не и развлечения!

Имаше маса теории и спорове за лакировката на действителността, за типичното и нетипичното и т. н. Споровете утихнаха сега не защото всичко е разрешено, а защото, според мен, всякакви определения в тази насока се оказаха не толкова ефикасни.

Според мен основната проблема за типичността изобщо в изкуството е проблемата за жизнената правда, разкрита в цялата ѝ сложност, с истинска комунистическа страстност!

Правдата на живота — това е изворът, това са жизнените сокове на всяко пълнокръвно, жизнеутвърждаващо и пълноценно изкуство.

Както плъхът бяга от светлината, така и схемата изчезва там, където в изкуството нахлува жизнената правда с цялата си сложност!

От нас, работниците на киното, се изисква да вървим в крак с времето, да отговаряме на тези задачи, които се поставят от Партията и правителството пред нашия народ. Това е една благородна и главна задача на киното. Но става въпрос, как трябва да се разрешава тя от създателите на игралните филми?

Много събития стават в нашия обществен живот: обединяват се трудово-кооперативни земеделски стопанства, съкращава се административният апарат и хората отиват в материалното производство, като гъби изникват нови фабрики и заводи, въвежда се политехническо обучение, съкрашават се срокове и т. н. Във връзка с това бих искал да

дам един пример. Да си представим художник-живописец, който стои със своята палитра пред едно железопътно платно. По това платно трябва да мина влак и този художник има за задача, да речем, да нарисува картина от всеки вагон на този влак. Този влак минава с огромна бързина и естествено художникът няма да може да изпълни така поставената задача... Аз искам да кажа, че също така и един сценарист и режисьор на игралния филм не може и не трябва да се стреми така директно да отразява събитията на живота, които минават пред нас с не по-малка бързина от примерния влак. Според мен нашата задача е много по-сложна и по-дълбока, защото ние трябва да схванем тези общи закономерности и изменения, които се отразяват в мисленето и чувствуването на хората, в тяхната идеология, в тяхното разбиране на живота. Това са по-трайни неща, които стават по-бавно, чрез наслаждаване в съзнанието и душите. Процесът на социалистическото преустройство на человека, а не външното отразяване на събитията трябва да стане централният обект на нашето внимание. А самите събития, бих казал, трябва да бъдат естествен фон за това.

Накрая искам да споделя няколко думи за отразяването на положителните и отрицателните явления в изкуството. Всеки от нас едва ли среща някакви препятствия, когато говори в своето произведение за хубавите неща и добрите хора. Не е същото обаче, когато всеки от нас се опитва да постави в обсега на своето творческо внимание явления отрицателни, вредни за развитието на нашето социалистическо общество. Аз имам предвид тук такова положение, когато и едното, и другото явление се разкрива от позиции наши, социалистически, от позиции страстни, предани на делото, за което всички ние работим. Във втория случай у някои хора се появява известен страх, известно неудобство и определено желание да замазват, да тушират острите постановки на въпроса. Мене ми се струва, че тези хора, които се отнасят резервирано винаги, когато в изкуството искаме да отразим някои по-отрицателни явления, за да ги избегнем в нашия живот, тези хора изхождат от позицията, като че ли ние строим социализъм, да кажем, вече 100 или 150 години, когато действително би било срамно да съществуват един или други слабости. Но изминаха само 15 години от социалистическата революция в България. Тази революция си постави за цел на мястото на старото буржоазно общество да построи съвършено ново, социалистическо общество, със съвсем други принципи, с високохуманни, благородни човешки идеали. Това е една дълбока борба, един дълъг труд, който ще се увенчае с успех. И в тази борба един художник е задължен със същата страстност, с която той защищава хубавите неща, със същата сила и страстност да осъжда отживелите неща, всичко, което пречи на движението напред.

Нашето съвремие е пълнокръвно и богато с най-разнообразни интересни човешки съдби. За да станат нашите произведения, посветени на съвременната тематика, вълнуващи и въздействуващи, те трябва да бъдат нарисувани със същото богатство и сложност, с които е нарисован животът ни. И всеки човек, всеки зрител не може да не се развлече тогава, когато ще види себе си на екрана, пресъздаден в същата сложност, която го съпътствува в живота!

Криминал

НЕШО ДАВИДОВ

«ГЕОРГИ ДИМИТРОВ»

(СТРАНИЦИ ОТ ЕДИН ВЕЛИК ЖИВОТ)

Да се направи филм за Георги Димитров е отговорно и трудно. Отговорно и трудно е, защото личността на Георги Димитров е кеделима от историята на нашата страна, на Българската комунистическа партия и на нашата революция. Нещо повече — Георги Димитров е неделим от цялата история на революционното работническо движение в България, от първите му стъпки до победата на Девети септември и построяването на социализма. Да се предаде тази история в един документален филм, макар и пълнометражен, е не лесна задача, колкото и да се стараят авторите да я ограничат в рамките на един биографичен разказ.

От друга страна, съществува и трудността, която можем да изразим като необходимост от изключително чувство за историческа мярка. Към такава мярка ни задължава нашият марксистко-ленински подход към историята. Към такава мярка ни задължава особено Георги Димитров, когото ние помним жив между нас, и неговото извънредно качество на пролетарски-революционна скромност. В едно малко известно негово писмо от 25 август 1948 г. до стария синдикален деец др. Драгой Коджайков Георги Димитров писа:

„Що се касае до моята роля в синдикалното движение в миналото, всичко, което се пише, трябва да бъде строго в рамките на действителните факти, без ни най-малко преувеличение и украсяване.“

Това именно изискване да се пише строго в рамките на действителните факти е задължително за всеки, който борави в една или друга област с историческа материя. То е особено задължително за тези, които искат да правят филм за Георги Димитров.

С тези предварителни бележки пристъпваме към разглеждането на сценария на Камен Калчев и Йордан Величков*. За удобство ще следваме последователно текста. Това е най-удобно и поради биографско-хронологическия ред на изложение на самия сценарий.

*

Прологът ни отнася към деня на влизането в Партията на младия, едва двадесетгодишен печатарски работник Георги Димитров. Го-

* „Георги Димитров“ (Страници от един велик живот), сп. „Киноизкуство“, брой 1, 1960 г.

дината е 1902. Борбата на здравото марксистко ядро в БРСДП против ревизионизма и опортюнизма е в разгара си. Става въпрос за бъдещето на работническото движение, за защитата на неговия революционен характер. В такъв момент новоприетият партиен член заявява:

„Искам да бъда партиен член, защото съм дълбоко убеден, че работническата класа може да се освободи от експлоатацията на капитализма не по пътя на класовия компромис, а по революционен път...“

С тези думи на Георги Димитров започва прологът. За времето, когато са произнесени или написани, те звучат изключително актуално. Тогава се е прокарвал водоразделът между революционния марксизъм и ревизионизма. Младият член на Партията със своя пролетарски усет ясно е съзнавал, че още с първата си стъпка трябва да заеме мястото си в редиците на революционерите-марксисти. И той го е направил. Един път завинаги, безвъзвратно.

Колкото този действителен факт да има важно значение и за конкретния исторически момент, и за нашето време, струва ни се обаче, че филмът не трябва да започне с него. Такова встъпление неизбежно ще насочи мисълта на зрителя към борбите, които Партията е водила против опортюнизма. Та нали цитираните думи на Георги Димитров са били насочени именно срещу него. Целият сценарий по-нататък обаче правилно не се занимава с тази сграна от историята на Партията и от дейността на Георги Димитров. Тогава асоциациите, които прологът ще извика у зрителите за борбата на революционния марксизъм против реформизма, ще се окажат излишни.

Но може би в цитираната мисъл авторите на сценария са търсили не да събуждат такива асоциации, а да набледнат върху революционно-марксисткото credo на героя? В такъв случай прологът трябва да започне с цитираните там по-късно думи: „Аз се гордея, че съм син на българската работническа класа...“ Този известен цитат трябва да започне дори от изречението: „Аз нямам основание да се срамувам, че съм българин...“ Такова встъпление поставя веднага в центъра на вниманието на зрителя образа на Георги Димитров като пролетарски революционер (което, както изглежда, са целели и авторите) и в същото време подчертава и онова, с което всички ние така се гордеем и заради което сме уважавани в целия свят — че *българският* народ, *българската* работническа класа е дала на света такъв революционер-комунист като Георги Димитров.

Оттук нататък, когато на фона на монтаж или на документални снимки от Лайпцигския съд прозвучат безсмъртните думи: „Аз съм горд, че съм син на българската работническа класа...“, тогава на екрана, както това е в сценария, ще се появи класата, която е открила този титан: „Свисти пронизващо фабрична сирена. Из широко разтворената желязна врата на гости редици излизат бунтовни работнически маси...“ и т. н.

Казваме на фона на монтаж или документални снимки, а не с инсценировка, както на няколко пъти си служат авторите на сценария. Разбира се, въпросът за мястото на инсценировката в един документален филм е по-сложен въпрос. По него може и да се спори. В случая обаче, струва ни се, че инсценировки, с които в общия план на документалния материал ще се предлагат на зрителя „изиграни“ моменти,

няма да бъдат убедителни. Образът на Георги Димитров е твърде жив в съзнанието ни, за да можем да го приемем „условно изигран“ в един документален филм. В това отношение опитът от документалния филм за народния художник Илия Бешков изглежда правилен. Большинството от инсценировките там не отиваха по-далеч от ръката, която игриво шари с молива по гърба на цигарената кутия, не се изкачваха по-нагоре от незабравимите шушони, полите на вечния кожух и върха на бастунчето. И те се възприемаха добре, не дразнеха зрителя, не влизаха в противоречие с общия документален стил на кино-разказа. Но когато пред очите ни не в писеса, не в игрален филм, а в документален „заиграе“ Георги Димитров, това очевидно ще бъде нарушение на стила на този филмов жанр. Разбира се, става дума за такива инсценировки, а не за масови и други сцени.

Понеже говорим все същ за пролога, ще споменем още нещо.

След картина на въстанието (1923 г.) следва гонитбата на нелегален по улицата и убийството му. А по-нататък се преминава към партизанска борба. Очевидно това е слабо, за да се покаже почти двадесетгодишната (1923—1941) нелегална борба на Партията. Този период е пълен с борби и героизъм, той е периодът на фактическото окончателно съзряване на Партията като революционна пролетарска партия от ленински тип. Той се характеризира с политически борби и победи, с не една схватка с врага не само с оръжие, но например и в изборите (Работническата партия) и дори от трибунал на Парламента. Особено характерни за този период са политическите процеси. И което е най-важното — второто десетилетие на този период се характеризира с широкото разгръщане на масовата борба, със свързването на Партията с демократичните слоеве на целия народ и т. н. и т. н. Разбира се, задача на авторите е да намерят образния израз на всичко това. Очевидно е обаче, че този исторически пролог за Българската комунистическа партия, колкото и да са ограничени възможностите на няколкото десетки метра филмова лента, не може да се състои само от оръжейна пукотевица, полицейски коне, стражарски свирки и почти не-прекъснато „ура!...“ (В целия къс пролог пет пъти се чува „Ура!“ А малко вероятно е например стачкуващите да викат „Ура!“)

Крайт на пролога съдържа хронологическа неточност. След момента с партизаните-победители, т. е. след Девети септември, се казва: „Много години по-късно“ и се чуват думите на Георги Димитров пред Лайпцигския съд.

С това прологът завършва и започва разказът за Георги Димитров. Първите биографични данни до момента, в който се преминава към характеристиката на българския капитализъм от началото на нашия век, са добре дадени. Тук-таме в тези редове се прокрадва малко излишна риторика, като нищо не значещата фраза „правдата на живота голяма“ например, но това е лесно да се избегне. Оттук нататък обаче следва текст, който съдържа редица недосгатъци, които бидейки преди всичко партийно-исторически, не могат да не бъдат и художествени, доколкото принизяват емоционално-въздействуващата сила на произведението. Думата е за начина, по който авторите са намерили мястото на Димитър Благоев в своя сценарий.

Ето как е направено това: като се отбележва капиталистическото развитие на България от началото на нашия век, в текста се казва, че заедно с пролетариата „се роди и неговата партия... А ето и основателя — Димитър Благоев“. Нищо повече! Малко преди това снимката на Дядо се мярка на книжната полица не много сполучливо между портретите на Ботев и Чернишевски, а по-късно на някоя и друга снимка от партийните конгреси неговият лик скромно се губи всред всички. Това е всичко.

Авторите могат да възразят, че те правят филм за Димитров, а не за Благоев. С това очевидно сме длъжни да се съобразяваме. Но нашият филм за Димитров е филм за Партията, а филмът за Партията не може без исторически и интелектуално яркия образ на Димитър Благоев. Какво представлява той знае днес всеки и не само у нас. Милиони комунисти в света изучават историята на КПСС и научават от нея името на Дядо. А в нашия български филмов летопис на Партията Благоев е минат „служебно“ и вяло. Не е работата до това, колко място ще му се отдели във филма, а как това ще се направи. За да не бълем само критики „изобщо“, ще се опитаме в няколко реда да посочим как виждаме преработения текст на сценария от п. 2, след като портретът на Благоев се махне от библиотечния шкаф.

П. 1 завършва с думите на Георги Димитров, отнасящи се до юношеските му и младежки години: „Аз си поставих за цел да бъда твърд, издръжлив, безстрашен, самоотвержен, да закаля в борбата с трудностите и лишенията волята и характера си, да подчиня личния си живот на интересите на великото дело на работническата класа...“ С този цитат е достигната известна кулминационна точка в биографичното повествование. Продължаването на разказа по-нататък изисква или запазването на взетата висока нота, или намиране художествено правилен отлив, който да върне зрителя към спокойния тон на биографическото повествование. Нали никое художествено произведение не може да се състои само от „поанти“! Вместо с такъв внимателен преход обаче авторите рязко и антихудожествено са преминали към сухото и монотонно продължаване на историческия разказ. Думите на Георги Димитров, вместо да развълнуват зрителя, се губят. Вложеното в тях емоционално ударение вместо в душата на зрителя пада всред кълба дим, тракане на колела, тръсък на машини и в дразнещо слуха и нервите свирене на фабрични сирени. (Не за първи път в сценария дотук вият тези зловещи сирени!) Вместо това незадоволително продължение ние предлагаме следното:

Думите на Георги Димитров трябва да се подемат и продължат в порядък на мисли за живите образци и учители на младия революционер. Защото не само от книгите, не само от Рахметов се учи той. Образците и учителите бяха живи. Те строяха революционната марксическа партия на българската работническа класа, организираха, просвещаваха, бореха се... Първият между тях беше Димитър Благоев. Без никакво понижаване на емоционалния тон от цитата на Димитров трябва патетично да се премине към образа на Благоев — человека, който беше олицетворение на качествата, които е искал да възпита у себе си младият Димитров. Димитър Благоев видя, нещо повече, той прозря капиталистическото развитие на България и заедно с това появата

и развитието на българския пролетариат. Тука вече като зрителен фон на разказа за Димитър Благоев ще следват кадрите, с които започва п. 2: фабрики, влакове, тъкачни станове, работилници. И на фона на това разказът за Благоев трябва да продължи още малко. Той и неговият пръв другар Георги Кирков се вглеждаха в редовете на младата работническа класа, откриваха и най-малките революционни кълнове в нея и бащински, умно и грижливо вливаха в тях силата на своята вяра, огъня на своята всеотдайност. „Никакви отстъпки на класовия враг! Класа против клас!“

Тук вече, след това недълго изясняване ролята и мястото на Димитър Благоев, разказът естествено ще се върне към Георги Димитров. В лицето на младия печатарски работник Дядо и Майсторът видяха един от тези кълнове, бъдещия голям пролетарски революционер и партиен ръководител. Под тяхното крило израсна той, за да посвети целия си живот на тяхното дело, на социалистическата революция, на комунизма. Посвети го така, както беше обещал още в декларацията си при влизането си в редовете на Партията в 1902 година... С думите на тази декларация и с документалните снимки, които показват Георги Димитров на партийните и синдикалните конгреси от началото на нашия век редом с Благоев, Кирков и др., може да завърши п. 2 от сценария.

Такава разработка на този п. 2 ще бъде исторически по-вярна, по-богата с познавателно съдържание не само откъм конкретните исторически факти, но и откъм характеристиката на тесния социализъм като революционно марксистко движение и същевременно ще бъде художествено-емоционално по-силно въздействуваща.

Оттук нататък, върнат разказът без рязко спадане на патоса към биографията на Георги Димитров, сценарият може да продължи в хронологически ред да излага събитията: разцеплението от 1903 г., ОРСС, борбата за социално законодателство, първите големи стачки (Перник, Плакалница и пр.) и т. н.

В порядък на незаслужено пренебрегнати исторически факти от живота на Георги Димитров през този период (до Първата световна война) трябва да посочим следните: арестуването му в Перник и освобождаването му от работниците (1906 г.), затварянето му в Черната джамия, борбата му за защита на сръбските пленници от Междусъюзническата война, което е било в пълен разрез с шовинистическия бяс, разгарян от буржоазията по онова време на Балканската война.

Като изпускаме някои по-дребни бележки от периода на войните (повтаряне на два пъти не особено необходимата снимка от ХХI конгрес на Партията и др.), стигаме до края на Първата световна война.

Две бележки за Владайското въстание: исторически недопустимо е (и не е необходимо тук да доказваме това) войнишкото въстание в 1918 г. да се показва на фона на звученето на „Интернационал“. Да се говори за влиянието на Октомврийската революция е едно, а „Интернационалът“ като някакъв химн на въстанието е друго. Първото е вярно, а второто е невярно. По-нататък е казано: „Юнкерите на Фердинанд удавиха в кръв въстаналите войнишки маси...“ Работата е сведена само до юнкерите. Не юнкерите, а буржоазията, царедворски-те „демократи“ от всички видове, германските империалисти — всич-

ки заедно смазаха въстанието, обединени от страха си пред вдигнали-
те се народни маси.

След няколко малки пропуска, като смесването на две различни, макар и станали една след друга демонстрации — бездомническата (първо) и погребението на жертвите от нея (второ), — стигаме до транспортната стачка. Известно е, че тук Георги Димитров разгърна в пълна сила своите качества на работнически ръководител и борец. Тук има много моменти, които трябва да се отразят, а не само засне-
жените локомотиви в София и стачкуващите в Горна Оряховица. Това е най-голямата стачка в нашата история. При това тя представлява из-
вестен повратен момент в развитието на Партията като революционна
партия. Изобщо тя заслужава повече внимание.

Преминавайки по-нататък, сценарият стига до Септемврийското въстание, или по-точно до разгрома му и последвалите събития. Ето как е даден този момент: „... камбанни удари, пушечни изстрели, ура ... И отведенъж — тишина. Като подкосено пада разкъсано чер-
вено знаме ... второ ... трето ... Дълга върволица арестувани въста-
ници ... Друга колона арестувани ... Трета колона ...“ и т. н. Карти-
ната на разгрома е намерена, но ... „Изведенъж ... Невъобразим шум:
монотонните звуци на латерна, викове, тръсък, смях ... Виенският пра-
тер, блеснал в светлини, реклами, които викат, примамват ...“ и т. н.

За всеки е ясно, че този преход, разрешен в духа на твърде известни кинематографически шаблони, е абсолютно неспособен. За-
почва периодът на виенската емиграция на Георги Димитров след разгрома на въстанието. Какво общо има това с баналната картина на „веселата Виена“. Търсен е контрастът, но той не е в далечна Виена, а тук, в България, в Антон Страшимировото „Хоро“ на фашизираната буржоазия върху труповете на зверски избитите народни синове. „Виенските конфликти“ в сценария са съвсем чужди на темата и задачите на един документален филм за Георги Димитров. Защото емигри-
ралите ръководители на въстанието са чужди на Виена такава, както я рисува фалшът на пощата оперетка.

Екзотиката на буржоазно-оперетната и весела Виена е увлъкла авторите на сценария и по-нататък. Те стигат до инсценировката на някакъв суперлуксозен аристократически локал и вдъхновеното от конспирацията барско поведение на самия Георги Димитров. Тази из-
мислица, дори и да е почерпена от някакъв източник, представлява та-
кава безвкусница, че просто е чудно как авторите не са усетили това.
А тя е безсмислена и исторически, и от гледна точка на образа и ха-
рактера на Георги Димитров. Вождът на въстанието, революционерът с немалка световна известност още тогава няма нужда да се прикрива зад маската на капризния и префинен аристократ. Естествената среда, в която той живееше и работеше там, беше средата на работниците и на прогресивната интелигенция. В тази среда той се и законспирира-
ше, когато това беше нужно.

Летописецът, бил той историк или филмов сценарист, трябва да се движи в рамките не само на действителните факти, но и в духа и смисъла на тези факти. Първите задгранични броеве на „Работнически вестник“ са отпечатани във Виена в някаква католическа печатница, която имала чисто търговско отношение към тази работа. За нашите

сценаристи обаче това е нова екзотична находка. И ето: монаси от ордена на мехитаристите набират и печатат историческото „Отворено писмо до работниците и селяните в България“, подписано от Васил Колов и Георги Димитров. За историята на нашата Партия тая любопитна подробност няма абсолютно никакво значение. Тя показва само, че папищащите от този орден са били добри търговци. Във филм за Георги Димитров обаче такъв факт може само да разводни напрегнатостта на разказа, да отклони вниманието на зрителя към незначителни подробности и да внесе излишна лековатост в сюжета.

Не случайно четири страници и половина от сценария (по ръкописа) са посветени на виенския период на емиграцията, който е толкова къс, че както се знае, започва от първите дни на ноември, а през януари, ако не и по-рано, Георги Димитров е вече в Москва и присъствува на погребението на В. И. Ленин. На този къс период, забележителен от гледна точка на едрите мащаби на историята само с „Обръщението“ и няколкото броя на „Работнически вестник“, авторите на сценария са отделили много повече място, отколкото на Септемврийското въстание например или на който и да било друг важен момент от живота на Георги Димитров и историята на БКП. Никакви съображения не могат да оправдаят това.

А една страница след това авторите са могли да кажат само следните две фрази и половина за борбата на германските комунисти против настъплението на хитлеризма в началото на тридесетте години: „Германската комунистическа партия знаеше накъде. Тя сочеше пътя. Ернст Телман зовеше.“

За какво става дума? Това е характеристиката на реалната революционна ситуация, която съществуваше в Германия в края на 1932 г. и началото на 1933 г. Германската комунистическа партия водеше гигантски двубой със силите на реакцията и фашизма. Съдбата на Германия и на цяла Европа за десетилетия напред се решаваше в тези дни. Начело на европейското бюро на Коминтерна, Георги Димитров беше в центъра на борбата. А рядом с него там се извисяваше гигантската по революционния си размах фигура на Телман. Само с показането борбата на германските комунисти ще се разкрие пълнокръвно и борбата на Георги Димитров през тези месеци. Какво са взели сценаристите от всичко това? Само цитираните по-горе нишо неразкриващи изречения.

В замяна на това обаче другата страна на този период е разгърната на широко. За нея съществуват толкова много документални кадри, че ръцете те сърбят да загребваш с пълни шепи. И авторите загребват: Барабани, факли, аутодафета, марширащи щурмоваци. Хитлер, пак пламъци; пак Хитлер — говори, Гьоринг — и той говори, пак Хитлер, после Гьобелс и т. н., и т. н. При това трябва да се има предвид, че тепърва по-късно, когато ще се говори за Лайпцигския процес, по необходимост отново ще срещнем всички тези сенки от ада, дори и техните любовници. Впрочем бруталното настъпление на хитлеризма, фашистката вандалщина и пр. трябва да намерят своето място във филма. Но когато липсва борбата на германските комунисти срещу тях, всичко излиза не твърде целесъобразно и исторически недостатъчно достоверно.

Говори се, че сценаристите са използвали тук (и другаде) много нови, неизвестни досега материали и документи. Би било интересно и полезно сигурно да видим тези материали. Но филмът трябва да бъде не „Нови материали за Георги Димитров“, а „Георги Димитров. Страници от един велик живот“. Новите материали (пък и не само новите!) трябва следователно да се използват не самоцелно, а с оглед на голямата задача. Прецизното им пресъявление е повече от необходимо.

За да завършим с този период от живота на Георги Димитров в сценария, трябва да посочим две-три по-дребни грешки.

Има и такъв момент: Гори народният дом в Берлин. „Каква подлост. Дойдоха в името на германския народ, а започнаха с избиването на неговите най-добри синове!“ — пишат авторите. Това звучи наивно. Никой никога — нито привържениците, нито противниците не са считали, че хитлеристите са дошли на власт в името на народа, но после му изменили. Така може би са разсъждавали някои наивници из дребната буржоазия, но от чие име говорим ние в нашия филм?

Двубоят на Димитров с Гьоринг завършва в сценария с цитата от Гьоете за чука и наковалнята. Този цитат Георги Димитров употреби в съвсем друга връзка. При това разпитът на Гьоринг завърши много по-силно с ироничния язвителен въпрос на Димитров: „Вие се страхувате от моите въпроси, господин министър-председателю!“ Те трябва да прозвучат и във филма.

Когато се говори за отражението на Лайпцигския процес в свeta, не се дава нищо за България. Може би поне след цитираната революция на Мушанов върху телеграмата на Георги Димитров: „Лицата са изгубили българско поданство . . .“ трябва да се продължи: Но в сърцата на българските работници и селяни той беше свой, роден, български. И тук да се покажат факсимилемата от в. „Вик“, младежи на гости при баба Парашкова и др.

Апoteозът на революционната дейност на Георги Димитров според нас е неговият доклад пред VII световен конгрес на Комунистическия интернационал и избирането му за генерален секретар на Коминтерна. Значението на прокламирания от Георги Димитров нов курс на международното комунистическо движение за единство на народните сили в борбата против фашизма е доста подценено в сценария. А сигурно могат да се издирят много документални снимки, филмови прегледи и др., илюстриращи голямата мобилизираща масите във всички страни сила на този курс. Те могат да бъдат например за народния фронт във Франция, за развитието на китайската революция в онзи период, когато беше започната новата японска агресия, борбата за премахване фашистката диктатура и възстановяване конституционния режим в България и т. н. За дейността на Георги Димитров в защита на Испанската република не е споменато нищо. Не е отразена онази негова огромна дейност за възпитаването и каляването на твърди большевишви кадри във всички комунистически партии. Морис Торез и много други големи дейци на международното комунистическо движение казват за този период: „Ние се учехме от него.“ Тези техни изказвания, питететът, с който се отнасят те към личността на Георги Димитров, трябва непременно да намери място в тази част на сценария.

Що се касае до последната част на сценария, който се отнася до дейността на Георги Димитров като пръв и безсмъртен строител на нашата народнодемократична държава, трябва да се покаже авторите да го изпълнят с много повече документален материал, разкриващ личното участие на Димитров във всички страни на разцъфтяващия в родината нов живот. Вместо последователните посещения и срещи със съветски, чехословашки, румънски, албански и др. ръководители по-добре би било да се види Георги Димитров повече сред младежите и възрастните, сред жените и децата, сред хората на физическия труд и сред интелигенцията и дейците на изкуството. За всички тях той имаше своите бащински напътства и те трябва да прозвучат от екрана като завет към поколенията. Цялата тази част изобщо трябва да звучи с патоса на великото дело и на великия завет, който Георги Димитров ни оставил — да построим комунизма, да изградим щастлието на нашия народ. В това отношение сценарият трябва повече да използува онези моменти от живота на Димитров, които звучат като напътства за нас. Това обаче е възможно, като внимателно се проучи всичкоказано и написано от него през последните пет години от живота му. Движението на камерата само по външно биографичната страна на дейността му така, както това сега преобладава в сценария, няма да даде желателните резултати. Тук обаче не е въпрос на отделни бележки, а до цялостно уплътняване на сценария в това отношение.

Преди да приключим нашите бележки по тъкста, нека споменем само няколко по-общи неща.

В сценария липсва по същество образът на Васил Коларов като пръв другар и съратник на Георги Димитров.

Има и такава слабост в сценария: Всички класови схватки са придружени със стрелби, тропот на полицейски коне, пищене на стражарски свирки и пр. Това е отегчително, еднообразно и опростено представяне на борбата. Авторите трябва да вложат по-голяма доза въображение и да внесат необходимото разнообразие в тези сцени.

Тук-таме се срещат фактически грешки, особено в хронологията на събитията. Георг Брантинг е швед, а не англичанин.

*

В заключение може да се каже, че сценарият, който се предлага, представлява основа за по-нататъшна работа. В него има немалко сполучливи моменти, на които ние не се спряхме поради това, че задачата ни е да направим бележки за подобряването му. В този вид обаче той не е достатъчно завършен, за да се разгърне един пълнометражен документален филм, достоен за името и паметта на Георги Димитров, направен на онази идеяна и художествена висота, с която единствено може да се отговори на изключителния по своето богатство и по своята красота живот на Георги Димитров.

ХРИСТО КИРКОВ

«В НАВЕЧЕРИЕТО»

В края на миналата година по еcranите на страната беше пуснат новият игрален филм „В навечерието“, създаден от български и съветски кинотворци по едноименната повест на И. С Тургенев.

Това произведение на руската литературна класика е твърде популярно у нас, и то не единствено заради интереса към образа на Инсаров, но и заради ония трайни ценности на Тургеневия художнически талант, които винаги са му осигурявали признанието на читателя.

Сред тия ценности с особено голямо уважение днес (и може би особено днес) ние се отнасяме към способността на големия художник да прониква дълбоко в проблематиката на своето съвременно общество, да открива сред пълноводния поток на обществения живот ония едва родени, още мъчно забележими течения, които обаче непреодолимо нарастват, увличат, проправят нови руслла в нови посоки. Бележит реалист, дълбок психоаналитик и човеколюбец, Тургенев умееше да вижда далече и твърде проникновено, въпреки че правеше това през далече несъвършената оптика на либералната аристокрация.

Така сред плътната маса от пасивно-добродетелни хора, от хора със старозаветни норми на поведение, инертни, спокойно вегетиращи той съумя да види и да открие за съвременниците си своите Инсаров и Елена. Те бяха олицетворен отговор на тревожния въпрос „какво да правим“. На тях беше чужда благоприличната поза на скръстените ръце, на дребната благотворителност, на позволените стремежи. Те не само бяха дръзнали да се усъмнят във вечността и съвършенството на съществуващите обществени порядки, да видят призванието и щастието си извън тяхната мъртва хватка, но и да се борят за освобождаването си от нея. Инсаров и Елена бяха олицетворен призив за действие в името на едни по-съвършени обществени отношения.

Това беше откритието, което художникът и гражданинът Тургенев беше направил след внимателно вглеждане в широкия поток на обществения живот на своето време. В това е и основният патос на „В навечерието“.

Напомням тия обичноизвестни неща, защото те не могат да не бъдат изходно начало, първа идейно-художествена задача и основна цел за всеки съвременен интерпретатор на „В навечерието“. По-нататък главният въпрос очевидно е как да се претворят на екрана образите от повестта така, че да разкриват най-пълнокръвно основния за-



Б. Ливанов и О. Андровска в сцена от филма

мисъл на писателя и неговите характерни творчески особености. Това предопределя и насоката на следващите бележки.

Искам да се спра преди всичко на онай група образи в амплитудата Ана Василевна, Стаков, Увар Иванович, Зоя, Шубин, Берсенев, които въплътяват многоотсенено идейно-художествената теза на пасивната добродетел, на обществената инертност и рутинерство и очертават едната от страните на драматургичния конфликт.

В единия край на тая амплитуда стоят Ана Василевна и нейният съпруг Николай Артемевич Стаков. Запознанството с тях се извършва още в самото начало на филма в епизода на разговора. Онёва, което внушава Ана Василевна в тази първа среща с нея, е чувството за една вътрешна пустота и безволие, за една крайна чувствителност и капризност. Създава се усещането за онай подтишкаща, непредизвикана безцелна готовност за плачене, за която говори и Тургенев и която е един много образен и красноречив външен белег на душевното състояние на героинята. Тази именно основна линия на образа е прокарана със здраво чувство за художествена мярка и с голема убедителност от актрисата О. Андровска и в останалите епизоди с образа на Ана Василевна (особено в сцените Ана Василевна — Зоя). Реакцията на Ана Василевна след излизането на Стаков от къщи, за да иде при любовницата си, участието ѝ в излета и сцените на обяснението и прощаването с Елена не променят основното външение от образа, а само го уплътняват, обогатяват в духа и в съгласие с гражданскаята и художествената концепция на Тургенев.

По външен вид, по осанка, по физическите си реакции Николай Артемевич Стаков видимо се различава от Ана Василевна. Но това различие е излюзорно. То е само една различна индивидуална видимост на познатата вече лушевна същина. Да си спомним първата по-

ява на Стахов (в споменатия вече епизод на разговора с Ана Василевна и Шубин). Физическото поведение на актьора Б. Ливанов още в този епизод е толкова красноречиво, че дори само по него може да се отгатне една доста лишена от качества вътрешна същност. Такова поведение обикновено имат хората, неизмъчвани от сложни мисли, незагрижени истински за онова, което става около тях, самодоволни. Думите и поведението на Стахов в този и следващите епизоди уточняват тая биография. Той е недоволен и в известна степен отчужден от дъщеря си, която „не разбира“, на която не желае „да се меси“. Той е недоволен, той е възмутен, той не разбира и Инсаров. При това той нито веднъж не се опитва да разбере тия двама непонятни за него хора. Очевидно за него те са грешници по начало, просто защото не са като него и всички ония, които го заобикалят. Разбира се, липсата на Корнатовски на екрана и отношението на Стахов към него лишава зрителя от възможността да получи едно съвсем определено, непосредствено външение за принципите и идеалите на Николай Артемевич. Но косвено съдържанието на неговия образ все пак достатъчно ясно се възприема. Това е един възпитан напълно в и за условията на руското провинциално дворянство индивид.

Като жалон на поколението, което е възпитало Стахов, като красноречив знак за празния ход на времето на екрана оживява образът на Увар Иванович в изпълнение на М. Яншин. Увар Иванович е олицетворение на душевната леност. Дори необходимостта да говори за него е неприятна и той си е изработил по-лек начин за общуване с хората, мърдайки неопределено пръстите на ръката си. Единственият почти случай, когато все пак Увар Иванович се решава да говори (сцената на разговора с Шубин на балкона у Стахови), е, за



Любомир Кабакчев — Инсаров

да прокламира принципа на уважението и непротивенето на старшите и „благодетелите“. Всъщност нали именно по силата на този принцип и сам той е храненик в дома на Стакови?! Цялата тая Тургенева характеристика на образа не само че е предадена извънредно отчетливо и убедително, но струва ми се, поведението на актьора поражда и чувството за още нещо, неподсказано от текста на повестта. Това е чувството, че наблюдавайки живота, без да се вмесва в него, Увар Иванович знае нещо повече за него, чувствува нещо повече, което обаче никога и никому не ще открие от страх да не предизвика и най-малко движение в древното спокойствие на атмосферата около себе си. Такъв един оттенък в образа не само че не е нелогичен, но той обогатява философията на пасивността с елемента на съзнателното или дори на полуусъзнателното тежнение към нея.

Един друг обитател на Стаковия дом е младият скулптор Павел Яковлевич Шубин. От екрана този образ стига до нас с впечатлението за една периферийност на характера, за една непостоянност на настроенията, малко смешно претенциозен и докачлив, дори малко досаден. Шубин например много искрено изповядва любовта си към Елена в разговора с Берсенев. Като че ли тая несподелена любов наистина го е лишила от сили и обрекла на трайни страдания. Актьорското поведение напълно убеждава в това. Но още несвършил трагичната изповед и той е преобразен — на двора има друга жена. Шубин отлично знае, че не е виновен пред Стаков, той дори го иронизира в душата си, но бързо отстъпва на нелепото настояване на Ана Василевна и му се извинява. Следователно на практика той също приема принципите, прокламиирани от Увар Иванович. За разлика от Стаков например той е наблювателен, разбира и преценява обективно качествата на Инсаров, но не е в състояние да го обикне, да се доближи — поради принадлежността си на съвсем друг тип хора — до онай негова вътрешна същност, която го прави предпочитан и любим за хората от типа на Елена.

Основната характеристика на образа на Шубин е неговото непостоянство. Смисълът на това непостоянство на образа е, че Шубин не е и не можеше да бъде човекът, който би могъл да спечели симпатията на Елена, който беше необходим на руското общество от средата на миналото столетие.

Струва ми се, че от гледище на тая оголена същност на образа екранното въплъщение на Шубин не може да събуди сериозни възражения. Но все пак това не е онай Шубин от повестта на Тургенев и причината за това е, че същността на образа е защитена елементарно, не в стила на писателя. Аз разбирам, че авторите на тоя образ обективно са били лишени от възможността да използват голяма част от текста на повестта, посветена на психологическата мотивировка на Шубин. Но струва ми се, че и актьорът не е изстрадал цялостно и дълбоко тоя образ, не е използвал достатъчно и онай осъден текст, който са могли да му предложат сценаристите, не е съумял да го претвори достатъчно органично на экрана. Естествено е тук да се види и вината на режисьора. Невярно по автор и неоправдано от гледище на логиката на образа е например онова внушение за нещо жалко, за нещо неприятно, което актьорът събужда у зри-

теля в сцените, когато засегнат от репликата на Елена в разговора между нея и Берсенев Шубин ги напуска, в сцената на срещата с немците, в сцената, когато, съгледал момичето на двора, той изведнъж се засуетява пред Берсенев. Как след едно такова внушение да се отнесем към Шубин, когато той (именно той) произнася репликата за липсата на истински хора в Русия? С какво чувство да се отнесем към него, когато той и Берсенев остават сами, вероятно подтиснати от значителни мисли и чувства, от отсамната страна на граничната бариера? Как да разберем тия чувства?

От друга страна, актьорът в редица случаи не съумява да подготви вътрешно внезапните преходи на Шубин от едно състояние към друго.

Един от най-ярките и най-характерни представители на обществото и времето, което описва в своята повест Тургенев, е Андрей Петрович Берсенев. Основният замисъл на образа и отношението на писателя към него са въплътени в повестта много тънко, много деликатно и това очевидно е представлявало трудна и отговорна задача за авторите на филма. Как те са я решили, какво внушава образът на Берсенев от екрана?

Още в началния епизод на разговора с Елена в градината на Стаковия дом Берсенев от филма ни убеждава дълбоко и в съгласие с Тургенев, че той е един скромен, неопитен в житейските дела, всецияло погълнат от стремежа си да се посвети на науката човек. И сякаш именно тази вътрешна целеустременост озарява лицето му в този епизод с мека, спокойна, привлекателна вътрешна светлина, която естествено упражнява своето обаяние и върху Елена, и върху зрителя. Може би именно тоя знаеш, той угълбен и насочен човек ще открие пред Елена разковничето на живота? Може би именно той ще спечели нейната любов? В следващите епизоди Берсенев утвърждава тая своя първоначална характеристика и я обогатява с чертите на едно душевно благородство, което го кара да премълчава любовта си към Елена, да бди над болния Инсаров, въпреки че той е неволна причина за неговата — Берсенева — любовна драма, да подтиска своята болка в името на чуждото щастие. Това е обективното внушение, което излъчва образът на Берсенев в изпълнението на актьора Сафонов от екрана. И у зрителя, който не е чел и не се е замислял насъкоро над повестта, едва ли може да се роди разбирането за философията, върху която е изградено предпочтитанието на Елена към Инсаров. Истината за ония дълбоки недостатъци на Берсенев, наличието на които му пречат да бъде човекът, когото очакват Елена и руското общество от средата на миналото столетие.

А тая истина в повестта е по-сложна.

Вярно е, че Берсенев е един скромен труженик, един всеотдайно посветен на науката човек, тих и благороден, към когото Тургенев се отнася с топло човешко съчувствие и симпатия като към *естествен* продукт на своето общество и време, но и като към продукт, който олицетворява съществените слабости на същото това време и общество.



М. Яншин и Ирина Милополска в сцена от филма

От текста на Тургенев се разбира, че Берсенев е избрал своето поприще, своя жизнен път в съгласие със заветите на бащата и под давлението на едно превърнато в интуиция чувство за дълг. На него и през ум не му минава, че животът му може да бъде по-различен от той на баща му, че той може да прави и да търси нещо различно от онова, което е вършил и търсили неговият баща. За него науката е цел, а не средство. Баща му, шеленгианец, е написал никакъв мъглив и ненужен труд. Берсенев също ще напише за „учената публика“ трудове със заглавия „За някои особености на древногерманското право в съдебните наказания“ и „За значението на градското право във въпроса за цивилизацията“. Той изучава например Фойербах, но вероятно просто защото трябва да го знае. Така че, ако се опитаме да видим живота на сина, ние непременно ще видим в него едно пълно подобие на живота на бащата, а може би и на дядото: едно жертво-приношение на науката като наука, една пасивно-просветителска дейност, едно уединяване сред кабинетното спокойствие, несмущавано от писъците на гърчешкото се в родилни мъки общество. Един живот и дейност в древните рамки. Една пасивна добродетелност.

От екрана Берсенев ни покорява със своето благородство. Но в текста на повестта това благородство има по-особена философия. Това е благородството на милосърдната сестра, която действува по силата на един внушен и осъзнат *дълг*. Това е *примирението* на хората, които разбират призванието си на земята в това, винаги да бъдат *втори*. И тогава става ясно защо Елена предпочита Инсаров и защо Берсенев не е човекът на утрешния ден, когото очаква обществото.

Отчетлив акцент на всичко това обаче авторите на филма не са съумели да постигнат от екрана. Дори значителните усилия на ак-

тъора ни предлагат ограничена възможност да разберем пресъздания от него образ и да изградим резервите си към него.

По този начин авторите на филма са превъплътили образите, които олицетворяват художествената теза на Тургенев за един от най-характерните недъзи на руското общество от периода преди сто години.

Антitezата е въплътена в образите на Инсаров и Елена.

В характеристиката на Инсаров Тургенев твърде настоятелно изтъква преди всичко ония черти на образа, които с нищо не могат да поразят въображението на околните, които с нищо не дават основание да се мисли, че младият българин е необикновен човек. С външността си Инсаров съвсем не може да разчита на онова впечатление, което прави например Шубин. Той съвсем не е и така начечен както Берсенев. Не се хвърлят на очи и маниерите му, начинът на живот, отношенията му. Изобщо Инсаров е човек с подчертано обикновени възможности.

Само когато заговори за своята поробена родина, той коренно се преобразява, излита далече от рамките на посредствеността и „расте, расте и лицето му хубавее, и гласът му става като стомана, и няма... тогава на света човек, пред когото той би свел очи. И той *не само говори — той е действувал и ще действува*“ (к. м.). В това е своеобразното обаяние на Инсаров. У него няма настроения, няма неясност, няма неувереност. У него не могат да се отделят разумът от чувството, дългът от спонтанния порив. Цялото му съществуване е осмислено от идеята за освобождението на неговата родина и всичките му жизнени функции непринудено се движат от тая идея. Той не би могъл да каже за себе си „аз искам“, а „то иска“.



Актъорите Сафонов в ролята на Берсенев и Табаков
в ролята на Шубин

Това е, което отличава Инсаров от Шубин, от Берсенев, от всички останали и поразява Елена още при първата ѝ среща с него.

Авторите на филма и преди всичко изпълнителят на ролята на Инсаров актьорът Л. Кабакчиев са претворила на екрана ако не цялата истина за образа, то във всеки случай неговата най-съществена черта — всепогъщащата жертвоготовна любов към родината. И с това те косвено са дали известни възможности на зрителя да разбере и част от неразкритото съдържание на останалите образи, да се ориентира по-добре в идеенния замисъл на произведението.

С главната героиня ние се запознаваме още в първия епизод на филма. От този епизод, от епизода с разговора между Шубин и Берсенев около скулптурата, от началния епизод в дома на Стакови и особено от епизода на разговора между Елена и Берсенев в градината се създава представата за един себичен, комплициран характер, за един човек, подтиснат от околната среда, углъбен в нещо неясно вътре в себе си, преждевременно загубил чертите на жизнерадостната младост и в известен смисъл — дори безжизнен. Но зад всичко това очевидно тлее един още запазен интерес към хората, който в миг проблясва и към Берсенев, но твърде отчетливо се проявява към Инсаров още в сцената, когато Елена го наблюдава, докато той увлечен говори за своята родина. И именно този интерес става все по-жив (сцената, когато Берсенев разказва за странното изчезване на Инсаров), превръща се в едно ново, осъзнато чувство на любов (в сцената на диалога, който Елена води със себе си по стълбата на бащиния си дом, в епизода на срещата и разговора между нея и Инсаров в градината; в епизода на излета).

Оттук нататък следват редица епизоди с много важно предназначение. В тия епизоди (решението на Елена сама да потърси Инсаров, обяснението, което тя предизвиква в малката църква, желанието ѝ да остане при болния Инсаров въпреки всичко и най-сетне разговорът-обяснение с Ана Василевна и Стаков) Елена е показана в едно изключително качество: тя действува, тя се бори за своята любов. Въпреки заветните принципи, въпреки обществените и семейните канони, въпреки вековната рутина на възгледите и нормите на поведение около нея. Въпреки всичко това и против всичко това.

Но при всичко това главният образ във филма е непълнокръвен, опростен.

Обществото, което окръжава Елена, е *една* от причините за нейната затвореност и подтиснатост. Ако може така да се каже — видимата причина. Но освен тая причина съществува и друга: Елена търси, Елена винаги е търсила *безуспешно* отговора на големия въпрос „какво да правя“. За нея откриването на този отговор има фатално значение, а безуспешното му търсене е един от изворите на нейната вътрешна драма, другата — ако може да се каже, — невидимата причина за подтиснатото ѝ състояние. Трагизмът на едно вечно, трескало, но и безуспешно търсене — това е, което най-ярко индивидуализира Елена, което я отличава от всички останали в повестта на Тургенев.

За съжаление тази друга, търсеща Елена е останала в значителна степен зад кадъра въпреки опитите на авторите на филма да

я покажат и в тая светлина (началният епизод, епизодът на разговора между Елена и Берсенев в градината на Стакови и др.).

А това вечно търсene на Елена обяснява, мотивира и подготвя много по-дълбоко, отколкото това се е получило във филма, влюбването ѝ в Инсаров и харектера на тая нейна любов. Елена се влюпва в Инсаров преди всичко, защото (отначало може би интуитивно, а по-късно все по-зряло) разбира, че Инсаров е въплътен отговор на нейния вечен тревожен въпрос. И тогава жертвоготовността на Елена добива за нас един друг, много по-дълбок, по-конкретен смисъл, отколкото смисълът, който има всяка друга жертвоготовна любов през което и да е време. Тогава и борбата на Елена, спонтанно пробудената активност на нейното сърце стават много по-логични, по-разбираеми и главно — много по-съдържателни. Това е борба, това е активност не вече и не само наложена от обстоятелствата в защита на една застрашена любов. Това е *активно отношение към живота изобщо*. Това е естественото, спонтанното проявление на възможността да се живее.

А както вече споменах в началото, това е и идеиният замисъл на Тургенев.

Излиза следователно, че този замисъл, меко казано, не прозвучава отчетливо от екрана.

Чувствуващи неудовлетвореност от филма, някои се мъчат да си я обяснят с играта на Милополска. Това, разбира се, е една от причините. Всеки разбира, че резултатът от работата на Милополска над образа на Елена не е комплимент за нея. На нея очевидно не е било по силите да разкрие с актьорски средства и на основата на материала, с който е разполагала, дълбокия философски текст на любовта си към Инсаров, да се домогне до обобщението, което обективно съдържа нейният образ в повестта. Наред с това обаче вината за неудовлетворителността на този образ е и у сценаристите и особено у режисьора, които не са съумели да сътворят по-действени обстоятелства за изявяване образа на Елена.

Анализът на образите, който се опитах да направя дотук, колкото и несъвършен да е той, показва, че идеиният замисъл на повестта на Тургенев не е могъл да бъде пълноценно художествено защитен на екрана, не е могъл да прозвучи достатъчно отчетливо. Постигнатото външение елементаризира Тургенев.

Аз разбирам огромните трудности, които са стояли пред екранизаторите поради самия характер на Тургеневия художествен стил, и им отдавам голямо значение. За тия неща очевидно трябва да се помисли и поговори вече по-принципиално.

Но зад тия обективни трудности екранизацията на „В навечерието“ дава възможност да се видят и някои съществени слабости от субективен характер. Тия слабости са и в непълноценната актьорска защита на някои от образите, и в работата на режисьора с актьорите. Но най-основната от тях, струва ми се, е липсата на въображение, на находчивост, на упорити творчески търсения от страна на сценаристите Орлин Василев и Владимир Петров и режисьора при решаване на задачата да се намерят пълноцennи кинематографични решения на текста от повестта.

Известно е например, че стихия на киното е неговата действеност, неговата динамичност, че статиката му е органически чужда и че тя действува непривично върху зрителя, когато той е принуден да я взъпрема от экрана.

От друга страна, също така известно е, че в повестта на Тургенев всичко е статика. Нито един от героите (с малко изключение за Елена) не действува и не разкрива себе си в действие. Дори Инсаров само се подготвя за действие, неговата действеност само се декларира. Героите разкриват своите характери почти единствено в диалози, в онова, което пишат, и най-сетне в разсъжденията на автора.

Касае се следователно за едно много рязко очертано противоречие, разрешаването на което е изисквало и съответно много творчески усилия и находки.

В основному обаче сценаристите и режисьорът са възприели характерния за повестта на Тургенев начин за разкриване на сюжета, на героите, на техните мисли, чувства и настроения и са го приложили твърде некритично при екранизацията. Като естествен резултат на това се е получило и усещането за онай „театралност“, което мнозина основателно отбелязват.

Наличието на основната слабост, за която става дума, може да се открие в редица конкретни решения.

Ето например епизода-пролог на филма. Той е елементарен преди всичко като замисъл. В него кинематографичното решение на много съществения текст от дневника на Елена е търсено по най-лесен път — по пътя на съобщаването на този текст чрез звучащия зад кадъра неин глас. А в този текст се крие възможността за разбиране и разкриване истинската драма на Елена при условие, че бъде находчиво претворен на екрана.

В епизода, когато Елена взема решение сама да потърси Инсаров, и това е придвижено от внезапния порив на вятъра, който разтваря прозорците и развява завеската, и огъва дърветата, и гони облаци по небето, и налита на самотната фигура, и над всичко това звуци една драматична музика — освен правилния стремеж на авторите да акцентуват този важен момент може да се види отново същата тази елементарност на замисъла, традиционализъм и липса на въображение.

Елементарно измислени са и двете реминисценции на Инсаров. Чрез тях авторите вероятно са искали, използвайки преимуществата на киното, да „огероизират“ Инсаров, да покажат вечната насока на мислите му, активната му същност... Но такава „героизация“ е чужда на Тургенев (и то не само в тази повест), а останалото е стократно проявената същност на образа. Така че наличието на двете реминисценции всъщност е лишено от пълноценни идеино-художествени мотиви и затова те звучат неорганично, принадено.

Струва ми се, че бедността на филма откъм ярки и дълбоки по замисъл детайли също така потвърждава мисълта, че сценаристите и режисьорът са работили над екранизацията без достатъчно въображение и творчески търсения. Защото в този случай (а може би особено в този случай) находчивият детайл е могъл да играе огромна роля за пълноценното кинематографично претворяване на трудния текст от повестта. В потвърждение на това искам да отбележа детайла с кученце-

то, което Елена гали при разговора си с Инсаров в градината. Може би чрез този детайл авторите са искали да подскажат онова характерно за Елена влечење към беззащитните същества, на което Тургенев отделя толкова много място, за да внуши могъщия, но все още сляп порив към добротворство и справедливост у своята геройня. Но възможните намерения на авторите на филма очевидно са останали нереализирани. А жалко, защото веднъж превърнато в персонаж на филма, безсловесното куче наистина е могло да разкаже много от това, което е останало недоизказано за образа на Елена.

При анализа на филма е необходимо да се отдели операторската работа на Въло Радев, която в границите на поставените от сценаристите и режисьора изобразителни задачи е едно добро постижение.

Прави впечатление преди всичко дълбокото и вярно проникване на оператора в психологическата същност, в чувствата и настроенията на образите. Само на основата на едно такова дълбоко разбиране е могло да се роди онова забележително съответствие между актьорско изживяване и операторска характеристика, което може да се наблюдава в повечето от едрите планове. Измежду многото примери ще напомня кадъра с лицето на Инсаров, когато той произнася репликата „Ще изплува“, и кадрите на лицето на Елена, когато тя си спомня случилото се по време на излета.

Все същото задълбочено проникване в материала и професионална вещина издават и смислените, художествено красноречиви настроения, които операторът е постигнал например в сцените в дома на Ставрови, в сцените на завръщането от излета, в сцените на тургеневската руска природа. Дори в епизодите и сцените, които вече отбелязах като неудовлетворителни по замисъл, може да се види една добра операторска работа. И може би на всичко това още не достига малко творческа дързост, малко по-самостоятелен полет на фантазията.

Преди сто години Тургенев написа повест, в която проникновено разкри мислите, чувствата и стремежите на българина Инсаров и руската девойка Елена в навечерието на великите промени в обществото.

На това се дължи преди всичко оня интерес, с който днес посрещаме екранизацията на тази повест въпреки нейното художествено равнище.

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

Новият съветски
филм „Първият ден
на мира“ ни напом-
ня за предишното

творческо сътрудничество на неговите създатели. Сценаристът И. Олшански и режисьорът Я. Сегел заедно с Л. Кулдженов бяха автори на „Домът, в който живея“. Но не от случайната асоциация и не от външната сюжетна и тематична прилика идва този спомен, а от онова притаено вътрешно чувство на общност и единство, което винаги ни съпътствува при гледането на произведенията на художници, намерили своята тема в изкуството. Твърде силно ще бъде да се каже категорично и безрезервно, че Олшански и Сегел са открили вече тази тема. Истината е, че и двамата са все още в преддверието на това свое откритие, но активната им творческа насоченост към един определен кръг от вътрешно близки и сродни неща ни кара да върваме, че скоро несигурната стъпка ще се смени от широката и плавна крачка на человека, излязъл на широкия и прав друм към целта.

„Първият ден на мира“ — още самото заглавие недвусмислено намеква за темата и сюжетната канава на филма. Но да приемем, че това е филм само за трудната и завоювана с цената на скъпи жертви победа, би значило да стесним тематичните граници на произведението, при което непременно бихме загубили оригиналното и неповторимото в творчеството на Олшански и Сегел.

„Домът, в който живея“ и „Първият

ПЪРВИЯТ ДЕН НА МИРА

ден на мира“ са филми не за войната и за тържеството от победата изобщо,

а творби, заключили в себе си като основен мотив сувория и мъжествен разказ за едно поколение, преминало над пожарищата и разрушенията, за едно поколение, съхранило в себе си творческия пламък, създателното начало и полета на мечтите. И биографията на това поколение става вече творческа биография на сценарист и режисьор — в това е и хубавото.

Лаконичния и стегнат сюжет авторите организират на твърде свободна композиционна основа. От това не за лошо филмовият разказ придобива и известен очерков оттенък. Но това е един лирически развлъкан киноочерк, при който усещането за автентичността на събитията се съчетава с поетическо обобщение на техния израз.

Хуманизът, с който е пропита кинокартината, е разтворен докрай в образите, извира от техните съдъи и взаимоотношения. Съчувство то на Платонов и Оля към бездомната Мария Фишер не е просто предразположение и великодушие на победителя. То е проява на високите морални и етични добродетели на съветския човек. И Платонов, и Оля, и Нефедов, и полковникът могат дакажат като героя на Довженко Иван Орлюк: „Та ние всъщност защитихме всички минали столетия. Цялата наша история, минала и бъдеща. Аз съм доволен, че не станах зъл, че ще живея без омраза и страх, че разбрах своето място на земята.“



Яков Сегел изгражда сюжета на една вътрешно контрастна монтажна основа, на която са чужди резките и взаимно изключващи се преходи. В графичното съчетание на черно и бяло е търсена изявата на жизнената противоречивост и многообразието на събитията. Не случайно нощната разходка на Оля и Платонов е рамкирана, така да се изразим, от образа на есесовеца. Пак той с тежко отекващите стъпки, с остряя си глас прорязва тихата задушевност на зараждащото се светло чувство между тях.

Но все пак определящото и трайното в режисурата на Сегел си остава изостреното внимание към детайлите, стремежът към разкриване на обикновено-то и жизнено-конкретното в събитията. Не тезисният патос, не монументалната панорама, а сърдечната простота, топлото лирическо съчувствие към съдбата на героите — ето в това е основната интонация на филма. И ако всички тези качества са все още недостатъчни, за да определят един принципиален успех на режисьора, струва ми се, че преди всичко от тях идва мисловно-емоционалната угълбеност и очарование на кинокартината.

За „Първият ден на мира“ е пристъща една равностойност на отделните творчески компоненти. Замисълът на постановчика кристализира в непосредствено-то изпълнение на Л. Бутенина (Оля) и В. Виноградов (лейтенант Платонов), в отзивчивата на всеки режисърски ход и заедно с това скъпернически пестелива на движение камера, в мелодичната музика, звучаща твърде рязко в един широк симфоничен план. И още нещо — от звуковата партитура на филма внушително и органично израства образът на тишината, на дълбоката и

всеобхватна тишина, дошла с края на последната канонада.

Като не забравяме хубавото в „Първият ден на мира“, все пак би трябвало да се отбележат и някои слабости, които чувствително подкопават художествената тъкан на произведението и заедно с това ни отнемат правото да го поставим наравно с „Домът, в който живея“. Преди всичко прави впечатление, че сюжетната основа на филма — отношенията на Оля и Платонов — съществува в един драматургически „оголен“ и изолиран вид. Твърде изрядко тази линия се пресича с второстепенните герои и събития. От това разказът загубва своята жизнена пълнота и многообразие, като сюжетните рамки на филма често се стесняват до размерите на една позната камерна мелодрама. Напълно естествено е при този малък авторски ъгъл на зрение да останат встриани от основното действие редица образи, като например Нефедов (П. Щербаков) и Петя Ковалев (И. Пушкарьов). Те са само интересни ескизи, решени преди всичко в актьорската игра, но не и завършени, пъlnokръвни драматургически характеристи със свой собствен мотив в общото звучене на филма. Понякога при цялата простота и естественост на характерите ние долавяме от екрана една чужда за природата на киното вялост в ритъма и провлаченост на действието. В желанието на режисьора да насочи вниманието ни на определен детайл, да акцентува някой интересен епизод не винаги е спазена художествена мярка. Оттук и тези театрални паузи, с които е изпъстрена действената линия на филма и които често пъти придават на образите една умилиителна сантименталност.

Острата динамична и напрегната събитийност, с която винаги са се отличавали истинските приключенски филми, представлява благоприятна почва за едно действено разкриване на образите, за смели и оригинални режисърски решения. Като по никакво неписано злат

но правило на жанра приключенските филми се изграждат върху две основни тематични начала: борбата на добродетелния човек с престъпника и борбата на силния човек с природата. По своя характер новия белоруски филм

„Часовникът спря в полунощ“ би трябвало да причислим към първата група. Приключенското се разгръща в рамките на трудната и мъжествена борба, която води съветският народ против фашистките окупатори. Както при „Подвигът на разузнавача“, така и тук, във

филма на Н. Фигуровски, в центъра на събитията стои един очарователен млад човек, безпредечно предан на своята социалистическа родина.

.... Съветската комсомолка Марина Кацанич изпълнява бойно поръчение,

ЧАСОВНИКЪТ СПРА В ПОЛУНОЩ



но не в тила на врага, както обикновено се казва, а сред самите му редове. Именно от това своеобразие на драматургическата ситуация се поражда и остро напрегнатият конфликт на филмовия разказ.



Сблъскват се два свята, две идеологии и в този сблъсък отчетливо са изградени характерите на героите. Но сърцевината на конфликта е проявена преди всичко в мълчаливия и прикрит двубой между Марина и фон Кауниц. Побеждава Марина, но смисълът на нейната победа не е само в простото физическо унищожение на врага, а в дълбокото проявление на хуманизма и високата етичност на съветския човек.

Безспорно най-висока точка в художествените достойнства на филма представлява умното и талантливо изпълне-

„Муму“ е разказ, наситен с много не-жен лиризъм, с дълбок вътрешен психологиязъм, но с малко действие и при това с двама неми герои: Герасим и Муму. При еkrанизирането на това произведе-

ФИЛМ ЗА ВЕЛИЧИЕТО НА РУСКАТА ДУША

ние на Рита Гладунко (Марина Казанич). Преодолявайки несъвършенствата на сценарния материал, Гладунко ни разкрива пестеливо, с една вътрешна интелектуална вгълбеност характера на своята героиня. Богатото разнообразие в душевните преживявания на Марина, болката от това, че не ѝ се доверяват, скръбта за загубата на любимия и твърдата ѝ решимост да доведе докрай започнатото дело — всичко това младата актриса убедително довежда до зрителя.

Хубава актьорска сполука е и фон Кауниц на Д. Орлов, който съумява да създаде един многопланов образ на изтъчения, но чудовищен в своите дела Хитлеров наместник за Белорусия.

Достойнствата на тия актьорски постиженици не могат обаче да „скрият“ и очевидните пропуски във филма. Не навсякъде богатият събитиен материал е организиран в присъщата за жанра композиционна форма. Фабулната сложност на приключенския филм е често пъти подменена от една обърканост и претрупаност на сюжета, в който някои от герците инцидентно и немотивирано се появяват и изчезват. В самата драматургическа основа на филма — подготовката и убийството на фон Кауниц — се съдържа вече достатъчна доза напрежение и динамика. Но за съжаление, тъкмо това липсва на „Часовникът спр в полунощ“. Зрителя не следи с нарастващ интерес и енимание перипетиите на това събитие, защото сценарист и режисьор твърде отрано са го „убедили“ в успеха на Марина.

При всички тези недостатъци трябва обаче да кажем, че подходът на авторите към жанра е определено правилен. Тяхното внимание в основата си е насочено не към показване на приключение в неговия оголен вид, а на человека в това приключение — человека с неговия вътрешен мир, с естественото изменение на характера му под въздействието на определени жизнено конкретни обстоятелства. И това е главното.

Иван Дечев

ние най-малко би могло да се разчита на ефектни сблъсъци и изненадващи решения. Прелестта на Тургеневия разказ е преди всичко в неговата вътрешна динамика. И най-малкото загубва-

не на чувството за мърка може да доведе до обикновено и скучно повествование, лишено както от драматичния заряд на творбата, тъй и от големите обобщения, произтичащи от нея.

„Муму“ е кинематографичен разказ за съдбата на мужика в крепостна Русия. И в прекрасния образ на Татяна, тая обаятелна типично руска девойка, и в могъщия образ на глухонемия Герасим, в когото са събрани положителните качества на крепостния мужик — огромна физическа сила, топло нежно сърце и благородство, — са показани поетично най-добрите черти на руското селячество. Чрез образа на Герасим и неговия безмълвен протест срещу онези, които го откъсват от кротката безропотна Татяна и го заставят да се раздели с единствената му близка душа, кученцето Муму, бележитият руски писател се изправя като ярък обвинител срещу крепостничеството.

В центъра на филма е животът на простите руски хора — неподправен, дълбоко реалистичен и трогателен. Зад привидно немите сцени с Герасим и Татяна на фона на просторната руска земя, свидетел на толкова мъкки и страдания, се разиграва една дълбока човешка драма, разрешена просто и съвсем съвсем и силно.

Режисурата на Бобронски и Тетерин е подчинена изцяло на тънкия тургеневски психологизъм и нежен лиризъм. Богато е използван сълънчевият тургеневски пейзаж, който ярко контрастира с жестоката съдба на героите. Дори то-плата руска реч на писателя, грижливо подбрана в дикторския текст, ни вълнува с красотата си.

Образът на Герасим е престъздаден с голямо проникновение от А. Кочетков. Въпреки че актьорът не произнася нито една дума, той успява по пластичен път да разкрие огромната нравствена сила на Герасим, показвайки и най-тънките отсенки в душевната му драма. С голяма дълбоchina той пресъздава образа и на силния селски работник, и на влюбения с цялата си няма душа руски селянин, и на високоблагородния самотник в господарския дом.

Със своята могъща фигура Герасим постоянно израства пред нашите очи. Той търпеливо понася омъжването на Татяна за пияница Капитон. Вгълбен в своята няма тъга, той работи безропотно и мисълта му е постоянно заета от онова, което става край него. Намери единствената сродна душа в света, кученцето Муму, той сам го хвърля в дълбоките води на реката, за да угоди



на господарската воля. Но с всеки жест, с всяка постъпка Герасим се издига все повече и със своята нравствена чистота и благородство далеч надминава своите повелители. Той не вдига ръка срещу никого. Но с цялата си чувствителна



душа разбира много по-добре от всички жестоката циничност на помешческия морал, простото величие на селския живот, където и земята е безкрайна, и небето е по-широко, и душата е по-свободна... И Герасим не само разбира. В стиснатите му устни, в мъката на големите му очи, в търдата решителна стъпка след смъртта на любимото му кученце вече се чувствува протестът на унижения, на потиснатия крепостен селянин. И този протест не намира шумен външен израз. Той намира пак дълбоко вътрешно психологическо разрешение.

Прости се с кротката Татяна, загубил и последното си близко същество, кученцето Муму, Герасим няма какво повече да търси в омразния дом на господарката. Той тръгва. Той бърза по шосето, „без да се обръща, бърза за в къщи, за село, за родното си място. Той върви с някаква несъкрушима смелост,

с неудържима и едновременно радостна решимост. Той бърза, сякаш в родното му място го чака стара майчица, сякаш тя го вика при себе си след дълго странствуване по чужди краища, сред чужди хора".

Така завършва филмът за простия руски мужик, за величието на руската душа, за онази помешническо-феодална действителност, която е създавала са-

мо мъки за обикновения човек. И затова думите на баринята (арт. Е. Полевицкая), която научавайки, че Герасим е удавил кучето, възклика лицемерно: „Какъв жесток е руският селянин!“, ние чувствуващите насочени не срещу Герасим, а като пленница срещу самия помешнически строй.

Владимир Голев

Чехословашкият
филм „Кръстопъти-
ща“ поставя твърде
важния, макар и

не нов за социалистическото кино проблем за възпитанието на младежта. Поставя го без претенции за оригиналност — като обикновен разказ за един случай, за една съдба, естествено с обобщаващо въздействие. И може би именно тази непретенциозност прави отношението ни към филма положително.

Преди всичко ще ми се да отбележа, че във филма правилно е поставен въпросът за превъзпитаването на героя —

КРЪСТОПЪТИЩА



неколкократно осъждания младеж Далибор. Този момент въстъпност е една от здравите предпоставки при постройката на драматургичния конфликт. Решаващ момент в съдбата на героя е срещата и трудовата му дружба с шофьора Габович. В този сърдечен и съвестен работник, добрия, но принципен, виждаме един истински нов, социалистически човек. Затова макар превъзпитанието на Далибор да не е плод на непрекъснатите усилия на някоя досаждаша му с административната си загриженост младежка група, чувствува се, че то става благодарение на колективата, в който героят живее — на нашето

общество. По замисъл картина на това общество е трябвало да се допълни и от образи като полицейския комисар Марек и другарката, която разпитва Далибор в началото на филма, но те са очертани твърде недостатъчно, непълно. Те само загатват отговора на тежката им задача, с която се залавят. Нейния отговор дава прекрасният образ на шофьора Габович — изразителен символ на класата, на обществото си. Когато гледаш този герой, не е трудно да заключиш: между хора като него не може да се пропадне.

Гледайки обаче филма, неволно се налага сравнение с френския филм „Четиристотинте удара“. Колко различно общество е показано в него — общество, чието безразличие принуждава героя да остане престъпник... И то така убедително! Така неусетно. Сякаш това е решение не на автора, а на живота. Живота, видян през състивящите очила на голямото изкуство.

Ноeto, че сравнението с френския филм започна да говори против чехословашкия. Нима чехословашкият филм прави впечатление само с оптимизма, с перспективата си? Нима в него няма майсторство? Такава преценка би била несправедлива. Има какво да се хареса като в сценария и постановчната, така и в операторската и актьорската работа на „Кръстопътища“. Наред с образа на Габович изпъква не-по-малко убедителният образ на централния герой, търсещия пътя си в живота Далибор. Освен неговото изразително лице и фигура запомнят се и редица сполучливи, вярно намерени сцени — например лутането на Далибор по улиците, между витрините след завръщането му от затвора.

Но далеч не целият филм е такъв. Нека си припомним линията на контрабандистите, които в никакъв случай не могат да се възприемат за нещо действително, разказано с езика на киноизкуството. И именно на фона на тая

„Мъж с къси панталони“ е филм, който дава повод да се поспори с не малък брой зрители, които плачат на прожекциите повече, отколкото на прогребение. Не искам да ги упреквам. Дори се опитвам да ги разбера — **филмът се върти, сълзите бликат, без да питат.** Защо? Казват, че всичко, което са видели, било прекрасно, „като наистина“ и т. н.

Като наистина! ... Тези думи връщат мисълта ми към по-старите и добри роднини на „Мъж с къси панталони“ — ранните, хубавите неореалистични филми, в които наистина всичко възприемахме почти като документално-убедителна правда, и същевременно това не им пречеше да бъдат носители на силни художествени обобщения, на големи хуманиди идеи. Сега обаче се е получило нещо по-друго.

Достигащата някъде до фалши наглаждана с цел да бъдат изтръгвани на всяка цена сълзи от публиката, от една страна, и отсъствието на здрава социална основа, на значима и целенасочена идея, на правдив докрай протест срещу една несправедлива действителност, от друга — ето уязвимите пунктове на „Мъж с къси панталони“. Те имено го правят не „като наистина“.

Доказателства?

Ще започна с умишленото търсене на прекалена „емоционалност“.

Такива доказателства има още в началото на филма. Например при първата появя на обаятелния герой, малкия Салваторе, по прокор Самунчето. За да му се даде повод за изричане на трогателната реплика: „Но аз зная, къде е моята майка“, група негови дружарчета от приюта, видели донасянето на едно новонамерено подхвърлено бебе, въздъхват: „И тоя никога няма да научи къде е майка му.“

В епизода с много детето бедно съмества съзливостта е търсена по няколко линии — и по време на обеда с осъкъдните макарони, и в аналогите между бъдещата съдба на девойката Стела, влюбена в бедния Паскуалино, и съдбата на Салваторевата майка, която

неравност, характерна за „Кръстопътища“, изпъква изящната, обединяваща открай докрай с безупречни компоненти постановка на „Четиристотинте удара“.

МЪЖ С КЪСИ ПАНТАЛОНИ

навърно е била принудена да изостави детето си.

По-нататък не е изпусната възможността да се намеква скръбната и благородна завист на малкия герой към всеки, който има дом и майка. Така е и с коня, потомък на именити коне, във вагона на път за Неапол, така е и в автомобила, където Самунчето с обаятелна мъка се изненадва на въпроса: „Да не си избягал от къщи?“ (Де да беше така! Нима може да се бяга от къщи?)

Богатият на детайли епизод при собственика на малък куклен театър е разработен като че главно заради финала му, в който Салваторе, изпълнявайки ролята на окаяна майка, успява да повлече след рукалите си сълзи сълзите на своята публика... „от двете страни“ на екрана.

Стремежът към неотменна и „повсеместна“ трогателност е станал причина за вмъкване на редица художествено неизящни перипетии. Например, за да се смрачи поразведрилата се, отиваща към добро съдба на малкия, когато неговият благодетел крадецът му съобщава, че утре ще тръгнат за Милано (там е последният известен адрес на майка му), той ненадейно отказва: „Ами ако я нямаш? Или не ме иска?“ И това става, след като дълго и последователно е повтарял и доказвал с дела желанието си да тръгне час по-скоро за Милано. Става без повод, само за да се създаде възможност за още един затрогващ разговор.

И при всички такива затрогващи разговори или действия в безпогрешно избран момент като сигнално байракче или стартов пистолет за отприщване бента на съзлите прозвучава, пръвоначално почти неусетно, а по-сетне натрапчиво-досадно поради еднообразието си, неизменен сърцераздирателен музикален мотив.

Нагласена, не „като наистина“ е и отзивчивостта, която Салваторе успява да събуди с обаянието си у всички, с които се среща. Това вече се отнася не по-



малко и към второто съмнение, под кое то поставихме филма. Да преминем към него.

В произведенията на киното по традиция, наложена от образците на световния филм, ние сме свикнали да срещаме като най-чест предмет на художественото произведение не построена или разрушена къща, а нейния градеж или събаряне, не изкласилата нива или насечената гора, а техния разстеж или опустошаване, не резултата от даден процес, който е произтекъл у героя или героите, а самия процес.

Нека си спомним прекрасния италиански филм „За две пари надежда“. Героите се обикнаха. Но за да се оженят, те трябаше да преодолеят непреодолими трудности. И в стремежа си да ги преодолеят те се измениха, израснаха и осъзнаха, че заедно по-успешно ще се борят с тия трудности. И зрителят им повярва, че това е така.

А какво изменение търпи Самунчето? Никакво. Той започва и завършва филма безкрайно обаятелен, но непрекъснато еднакъв, непроменен. Час и половина героят преодолява само външни препятствия, и то наредени като на писта, съобразена нарочно с възможностите на състезателя. Но животът не строи такива писти. Поне в Италия — и то за подхвърлени деца.

Филмът бил по-жизнено правдив и оттам драматургически по-силен, ако например Салваторе дори направо знае-

ше къде е майка му, но по пътя към нея не срещаше благодетелни американци, които да го возят и обличат, нито нежни бандити, които да го приютят и хранят.

Интересно решение би било, ако в центъра стоеше друга голяма трудност — препятствие, чието преодоляване изисква развитие: драмата на майката, разкъсьването ѝ между малкото благополучие, постигнато с мъка, и голямата свята обич към изоставения в минути на слабост или безизходица роден син. В няколкото плана, в които виждаме майката, известната драматична актриса Алида Вали едва успява да загатне тая драма.

Във филма наред с превъзходния, невероятно талантлив артист Едуардо Невола играе силен актьорски състав, в който се срещаме и с Едуардо де Филипо. Играта на повечето от тях, макар често подреждана в служба на прекалената „емоционалност“, ние не отричаме. Не отричаме и много-то колоритни, правдиви жизнени детайли, с които е изпъстрен филмът. „Мъж с къси панталони“ не е лишен и от не малко операторски, постановъчни и др. качества. Не бива обаче през сълзите на публиката да не се видят и слабостите на филма — отклоненията от жизнената правда, преднамереността, нагласата.

Панчо Панчев

За мнозина от нас „Севилският бърс-нар“ и „Сватбата на Фигаро“ са свързани само с прекрасните едноименни опери на Росини и Моцарт. Но дълго преди любимите ни Розина, Сюзана, Фигаро, дон Базилио, граф Алмавива да

ни очароват чрез прекрасните арии на известните композитори, те са живели свой живот в комедийните на техния създател Пиер Огюст дьо Бомарше. Днес той отново е между нас. Заслугата за новата ни среща с богатия му и звучен

език, с блестящите афоризми, с хаплия хумор и безсмъртните идеи, които бликат в комедията и които не са загубили актуалността си и до наши дни, принадлежи на създателите на новия френски цветен филм „Сватбата на Фигаро“. Срещата е още по-интересна, защото се запознаваме със световноизвестното изкуство на един от най-старите театри на Франция, създадени след смъртта на Молиер — „Комеди франсез“.

Постановчикът на филма (който е и изпълнител на ролята на дон Базилио) е направил опит да запази остроумието, иронията и народността на оригинала. От страшните монологи или саркастичните реплики на Фигаро (Жорж Пиа) виждаме обвинителя Бомарше, жигощащ френската аристокрация, нейното високомерие, паразитизъм, бескрупулност, егоизъм и презрение към обикновените хора. От екрана един слуга насочва стрелите си към устоите на държавата: правоъсъдие, администрация, цензура, към мнимата свобода и демокрация и изобщо срещу политическата обществено-културна действителност от нова време.

Но защо тези изключителни по изобличителност мисли не достигат така силно до нас, защо не успяваме в края на краишата да почувствуваме техния разтърсващ революционен заряд, който някога е предизвикал френетичното одобрение на масите? Защо излизайки от киното, у нас не остават запечатани потрайно някои от най-силните идеи, които дори само при прочитане на писатели са смятават със своята точност, правдивост и оригинална форма? Разбира се, би било пресилено да се каже, че филмът в този си вид не вълнува. Вълнува в него самият автор, гениалният изобличител Бомарше. Истинско удоволствие при гледането на филма доставя чисто френският маниер, който се долавя в лекотата, живостта, игривостта и напевността на диалога, в темпераментното изпълнение на Жорж Пиа (Фигаро), на Мишлин Буде (Слезана) и Жорж Декриер (граф Алмавива).

И все пак изпитваме същевременно и леко съжаление за не навсякъде намерената атмосфера, за приглушаването на идеината острота, за не докрай проявената смелост на режисьора.

Киното има свои специфични изразни средства, които могат извънредно много да допринесат за най-ярката, недостижима за театъра, изява на вложените в дадено произведение идеи. Имен-



но тази специфика на това коренно различно от театъра изкуство режисьорът на филма Жорж Мейер не е използувал достатъчно. В резултат на едно колебание между театъра и филма се е получило произведение с неравностойни



части както по сила, така и по стил. И камерата, и монтажът, и ракурсите, и осветлението са твърде спокойни, пък и съвсем равнодушни в началото на филма. Едва към средата, може би от сцената на съдебното заседание, ритъмът се ускорява. Оттам именно режисьорът като че ли попада най-върно и в атмосферата на Бомарше, успявайки по кинематографичен път да спази жанровите особености на литературния първоизточник. Театралният спектакъл на „Комеди франсез“ става филмов. И тъкмо в тези сцени е и сполучката на постановката. Те именно ни дават възможност да се насладим на красотата, на остроумието и живостта на езика на героите на гениалния Бомарше. Атистите от „Комеди франсез“ са редки гости у нас и всяка среща с тях и тяхното големо изкуство е празник за българския зрител.

Пиринка Хаджиева

ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ ЗА НОВИТЕ ХОРА

(„ПО СЛЕДИТЕ НА СЪВРЕМЕНИЦИТЕ“ И „МАЛКИ РАЗКАЗИ“)

Новият човек, творецът на нашите грайнали дни, възправя ръст все по-често пред обектива на кинодокументалистите. В колоните на седмичния кинопреглед освен величествената панорама на социалистическата ни действителност журналистите на екрана понякога дълбоко и правдиво разкриват отличителните черти на нашата неповторима съвременност, „окото“ на кинокамерата все по-съсредоточено се задържа върху образа на новия човек. Показателни и заслужаващи внимание в това отношение са двата документални филма от продукцията 1959 г. „По следите на съвремениците“ (сценарий Кръстьо Кръстев, режисьор Вили Румп, оператор Барух Лазаров) и „Малки разкази“ (сценарий Недялка Карадиева и Лада Бояджиева, режисьор Лада Бояджиева, оператор Стефан Кебапчиев).

В „По следите на съвремениците“ е проследен жизненият път на Николай Здравков — от някогашния черковен певец до днешния голям артист в Русенската опера; на Иванка Мирчева, която от слугина достига до текстилен инженер, и на Стойно Райчев, останал от малък сирац, а днес началник на Българското речно плаване, народен представител и лауреат на Димитровска награда. В „Малки разкази“ авторите са избрали за свои героини агрономката Мария Христова, председателката на кооперативното стопанство в с. Новоселци, Бургаско, Мара Пашова и петте среднистки-птичарки в дунавското село Ряхово — Пенка, Витка, Блага, Петранка и Росица.

Радостно е, че независимо от сходната тематика кинопортретите и в двата фильма са рисувани с оригинален и твърде различен за всеки филм почерк, ярко е проявена непримиримост към схемата и щампата, избягнат е коловозът на шаблонна. Несъмнена заслуга за това имат преди всичко интересно написаните сценарии, резултат на задълбочено проучване на жизнените факти, на развълнувана авторска мисъл. Отбраниите от сценаристите герои от различни социални категории между хилядите обикновени хора са типични и показателни за претворяване на екрана, в техните жизнени биографии се съдържат отличителните черти, които характеризират нашия социалистически човек. Несъмнен е и приносът на операторите, които по различен път разкриват типичното в отделните кинопортрети. С пестеливи краски в сувори тонаве операторът Барух Лазаров портретува и тримата си герои. Излишното маниерично и самоцелните кадри са чужди на неговия изобразителен стил. Неусетен и оправдан е преходът от живите кадри към старите фотографии и документи, които разкриват неуловени своеевременно от камерата важни биографични моменти. С голямо професионално майсторство са направени комбинираните кадри с двойна експозиция. Много намясто е употребена вариооптиката. Дори и там, където се е отишло към възстановка, като напр., кадрите в тухларницата от епизода за Николай Здравков и финалните кадри за Иванка Мирчева, операторът си е послужил с такива детайли и ракурси, които придават пълна жизнена достоверност на показаните явления. За разлика от черно-белия филм „По следите на съвремениците“ филмът „Малки разкази“ е цветен. В него също има завидни операторски постижения. Вярно е намерена общата колоритна тоналност на филма. Умело е използвана вариооптиката при преминаването към отделните героини. Най-чувствителни са успехите на оператора Стефан Кебапчиев в пейзажните кадри, в епизода за Мара Пашова с дъжда и масовия трудов ден, както и с вечерните кадри в епизода за петте птичарки-среднистки. Относителна е сполучката в кадрите с движение и повече от очевидна е неспособната в близките планове на геройните, които по внушение на режисьора трябва да решават различни психологически етюди. Такива са сцените с недоверчивите погледи на не едно място, на-

блудаващата дъжда Мара Пашова, принудителната изкуствена мечтателност на птичарките. Трябва още да се добави, че редица от кадрите не са в състояние да понесат дикторския текст, насилен със сериозни философски обобщения.

Нешо много хубаво в дикторския текст на „По следите на съвременниците“ е неговата пределна лаконичност. И тримата герои говорят от свое име, разкриват интересните си съдби. Това още повече допринася за непосредственото възприемане на образите от экрана.

Хубав, дори много хубав е и текстът на „Малки разкази“, чрез който съдбите на героите се разкриват от името на авторите. Възет отделно от филма, той представлява самостоятелно художествено произведение с безспорни качества. Но големите мисли, с които е насилен дикторският текст, контрастират на самото изображение и не убеждават зрителя. Стара азбучна истина в киното е, че и трите основни компонента — изображение, текст и музика — трябва заедно да изграждат филмовия образ.

Музикалното оформяване и на двета филма е направено с много любов и професионална вещина от майстора на нашето музикално оформяване Георги Антонов. Докато за музикалното оформяване на „Малки разкази“ правилно Антонов е изbral пътя на симфоничното решение с музика в български национален стил, в „По следите на съвременниците“ той изкусно е съчетал изпълнението на ариите из оперите „Тоска“ и „Ловци на бисери“, както и хубавата народна песен „Ой, лозе, лозе“ със сполучлива музикална илюстрация.

След „Пролет в заводите“ в „По следите на съвременниците“ режисьорът Вили Румп показва нови творчески качества, бележи нови постижения. В борбата със схемата и шаблона в този свой филм той завоюва сериозен успех, без да се отклонява от принципите на класическия документален филм, без да търси формални и самоцелни решения. Румп сполучливо оствършава наложния му от сценария паралелен монтаж, проследявайки биографичните пътеки на тримата си герои. Известна дан на шаблона е платил режисьорът, поставяйки надписите на филма след един излишен и ненужен пролог. В последно време все повече режисьори се увеличат от това „оригиналичене“. В отделните епизоди Румп майсторски съчетава снимки от натура с документи от различен характер, а също и с кадри от филмовия архив. Умело са използвани и няколко кадъра на Стойно Райчев, когато преди десетина години съм заснел за своите филми „Нови почини“ и „По примера на Левченко и Муханов“, припомнящи Райчев като инициатор на бурлаковското движение у нас в плаването. По мое мнение „По следите на съвременниците“ е един от най-сполучливите филми на студията ни през 1959 г.

След много хубавите си филми „Аз съм трактористка“ и „Учителката“ Лада Бояджиева с „Малки разкази“ прави стъпка назад. В досегашните си филми тя доказва, че умеет да работи с натурщика. И в последния си филм Бояджиева има радостни успехи в тая област, напр. незабравима е сцената с Мара Пашова, излязла на работа заедно с кооператорите да пресуши блатото и отвоюва от природата хиляди декари плодородна земя. Но заедно с това трябва да признаем, че решаването на целия филм изключително по пътя на инсценировката, разиграно наново на вече отминали събития и случаи не е най-верният път за режисьора-документалист, поради което и специалисти, и зрители не могат да бъдат удовлетворени. Не е този пътят за обогатяване изразните средства на документалното кино. В друга посока трябва да отправи новаторските си търсения и режисьорът Лада Бояджиева, за да блика от всеки кадър на нейните филми великата сила на документалната правда.

Такива размисли будят двета филма за новите хора на нашите дни „По следите на съвременниците“ и „Малки разкази“.

Румен Григоров, кинорежисьор

Виторио де Сика — един голям актьор и голям режисьор

От последната война насам италианското филмово творчество се намира под силното влияние на неореализма. Някои филмови създатели възприеха с обич принципите на неореалистичното изкуство, докато други разкъсаха нишките на тази подчиненост на неореалистичната школа и тръгнаха по свой път. Виторио де Сика е един от онези творчески дейци на киното, които останаха верни на неореалистичното изкуство и дадоха значителен принос за неговото развитие и най-широко популяризиране.

Ако проследим пътя на Де Сика в италианската кинематография, ще разберем, че стъпът, който той постигна в своята творческа зрелост, не е случаен. Преминал от театъра във филма съвсем случайно, както много други актьори, Де Сика успя да се наложи благодарение на своята артистична дарба, на своята личност, на своето завършено художествено изпълнение. И наистина от първите си успехи като актьор във филмите „Възрастната жена“ (1931 год.), „Секретарка за всички“ (1931 год.), „Мъжете са негодинци“ (1932 год.), „Щеdam един милион“ (1935 год.), „Не те познавам вече“ (1936 год.), „Господин Макс“ (1937 год.), „Големият магазин“ (1939 год.), „Грешницата“ (1940 год.) до последните свои роли в продукциите с повече или по-малко търговски характер, като „Хляб, любов и фантазия“ (1953 год.), „Други времена“ (1952 год.), „Неаполитанско злато“ (1954 год.), Де Сика пресъздава всеки образ непринудено, вярно и живо. Може дори смело да се каже, че едва с появяването на Де Сика на екрана филмът започва истински да дишა, проявява живот, добива свой оригинален облик. Де Сика, който



е роден през 1901 година и не е вече млад, е актьор, който дори и в зряла си възраст успява да прояви своя талант и своята артистична индивидуалност и да извика у зрителите най-искрена симпатия и обаяние.

Още първите образи на Де Сика във филма през годините преди войната се отличават с подчертан реалистичен характер. Тази положителна черта в творчеството му го наложи като непринуден и искрен актьор, който и в условията на тогавашна Италия имаше смелостта да изяви своята твърда воля за борба срещу социалната неправда. С този дух е пропита и първата творба на Де Сика като режисьор „Децата ни гледат“ (1943 год.). Този филм притеежава голяма изобличителна сила. Детето, което със своята наивност е свидетел на любовните приключения и изневяра на майка си и присъствува на самоубийството на баща си, е един от най-интересните филмови образи, създадени през последните двадесет години. През погледа на детето са разкрити целият нравствен упадък и духовната ни-

шета на буржоазното общество. Пресъздаването на трагедията и проблемите на това общество чрез душевните страдания на едно дете е прекрасно хрумване, което оказва силно въздействие върху зрителите. Реакцията срещу филма от страна на правителствения печат беше жестока и безпощадна. Тази тенденциозна критика обаче не успя да намали популярността и успеха на филма, който ярко се отличаваше от тогавашните безидейни и упадъчни филмови продукции със сладниково-сантиментално съдържание.

С филма „Децата ни гледат“ беше поставено началото на съвместната работа на Де Сика и Чезаре Заватини. На това сътрудничество между тези двама видни представители на неореалистичната школа италианската кинематография дължи голям брой значителни филмови творби през периода след войната.

В развитието на творчеството на Де Сика филмът „Децата ни гледат“ е прекрасен преход към неговото следващо значително произведение „Шуша“, което отбеляза първия етап по пътя на италианския неореализъм и донесе на италианската кинематография първите международни успехи и всеобщо признание. Шуша се наричаха онези деца, които през време на оккупацията на Италия от съюзниците напускаха семейството си и училището и предпочитаха да лъскат обущата на войниците, за да печелят пари за цигари и игра на карти. Две от тези деца, които са неразделни приятели, стават неволни съучастници на една банда крадци. Скоро обаче полицията ги залавя и ги изпраща в изправителен дом. Тук в средата на останалите малолетни престъпници двете деца се намразват и едното от тях става причина за смъртта на другото,

Филмът е изпълнен с напрежение, динамика и оказва силно емоционално въздействие върху зрителя. Манталитетът на малките герои във филма показва общественото и човешко падениес на италианската младеж вследствие на войната и на нещастията. В сценария Чезаре Заватини е отделил особено внимание на психологията на двете деца и на връзката им с обществото, което през първите години след войната се намираше в страшен морален упадък.

„Шуша“ е прекрасен пример на режисюрско майсторство. В работата си с малките изпълнители, които нямат никаква актьорска подготовка и са избрани съвсем случайно, Де Сика е вложил голямо старание, жар и умение, за да

създаде едно филмово произведение, което дълбоко вълнува със своята правдоподобност.

Диалогът е изпъстрен със съдържателни и силни реплики, които вярно и убедително разкриват неизвестния и мъчителен свят на детската душа. Страданията, копнежът за нежност и обич, самотата, стремежът към свобода са елементи във филма, които звучат като сълно обвинение срещу обществото, срещу света, те са и повик към по-голяма справедливост, искрен зов за борба против войната като причина за толкова много нещастия на човечеството.

В следващите няколко филма, като „Заблудени в тъмнината“ (1947 год.), „Коледа в окоп 119“ (1947 год.), „Сърце“ (1948 год.) в творчеството на Де Сика се забелязват известни отклонения от пътя на реалистичното изкуство. Скоро обаче той преодоля тези колебания и в най-тясно сътрудничество с Чезаре Заватини създаде през 1948 година една от най-значителните творби на световното филмово изкуство



,,Крадци на велосипеди“



„Други времена“

„Крадци на велосипеди“. Този филм получи всеобщо признание и на международния конкурс в Брюксел през 1958 година беше оценен като един от петте най-хубави филми във всички времена.

„Крадци на велосипеди“ е ярък, венрен, изключителен пример за единство на стила и съвършенство на разказа. В сценария, който черпи сюжета си от едноименната повест на Бартолини, Чезаре Заватини проявява голяма творческа зрелост и здраво кинематографическо виждане. Де Сика от своя страна е вложил много обич в режисьорската си работа и е успял да изтърне истински актьорски постижения и от онези изпълнители на роли, като Ламберто Маджорани и момченцето, които нямал специална актьорска подготовка и са избрани из средата на обикновените любители на киното. Голямо майсторство е проявил Де Сика и в пресъздаването на обстановката във филма, като отделните картини са подробно разработени и изпълнени с живо настроение. На пръв поглед открадването на велосипеда на един безработен, който след дълги търсения и дълго чакане е намерил работа, може да изглежда съвсем незначителен повод за филм. Но за безработния, който е успял да намери работа поради това, че притежава велосипед, този велосипед се явява средство за осигуряване на прехраната и на живота и открадването му придобива обществено значение. Търсенето на велосипеда дава на режисьора възмож-

ност да ни покаже една по-малко позната страна на живота в Рим — кварталите на обикновените бедни хора в покрайнините на града, където живее и безработният със своята жена и детето си, където гладът, лишенията, плачът и страданията са вечен сътънник в живота на хората, където търсенето на една най-обикновена служба унижава човешкото достойнство. Филмът е изпъстрен с оригинални режисърски хрумвания. Сцената на спречкването между бащата и детето и старанието на бащата да се сдобри с малкия си син, срещата с гледачата, картините из улици и площадите на Рим или из пазара за стари вещи са решени с голямо майсторство и художествен вкус. Музикалният съпровод на Чиконини е прекрасен. Снимачната камера разкрива къчета и лейзажи из града, които са най-подходящи за душевните преживявания на героите. Комичните моменти са вплетени в разказа съвсем непринуждено и сполучливо допълват художественото единство на филма.

По-късно с филмите „Чудото в Милано“ (1951 год.) и „Умберто Д.“ (1952 год.) Виторио де Сика се опита да използува още по-широко възможности на неореализма. Считаме обаче, че с тези опити той не успя да надмине „Крадци на велосипеди“. „Чудото в Милано“ и „Умберто Д.“ са прекрасни филми, а „Крадци на велосипеди“ е истински шедьовър.

Филмът „Умберто Д.“ третира още

по-остри социални противоречия. Парламентът проблем за пенсионерите, за тяхното бедствено положение и морална самота е разкрит във филма в истинската му светлина. В лицето на Умберто Д'е показвана печалната участ на старите хора, които са изоставени на произвола на съдбата и за които обществото не полага никакви грижи. Само кучето Флак остава вярно на своя господар и споделя неговите страдания и лишения; само заради това куче, за да може то да живее, нещастният и отчаян Умберто се отказва от намерението си да се самоубие.

Другият филм на Де Сика „Чудото в Милано“ е създаден по повестта на Чезаре Заватини „Добрият Тото“ и разказва за участия на група просяци, които са се заселили в едно село близо до Милано. За зла съдба, на мястото, където просяците са построили своите бараки, започва да извират петрол. Богатият индустриса Моби предявява претенции за закупуването на това място и иска да прогони просяците от мизерните им бараки. В помощ на нещастните просяци идва добрият Тото и ги повежда на борба против Моби и неговите покровители. С най-различни средства Моби успява да наложи своите претенции, но когато бедняците трябва да напуснат своите бараки, явява се един гълъб и те тръгват след него, за да стигнат в един по-справедлив и по-щастлив свет.

Тези два филма разпалиха още по-силно споровете, които бяха възникнали

във връзка с филма „Крадци на велосипеди“, и предизвикаха нови остри нападки от страна на правителствените вестници и органи, които считаха, че филмите накърняват престижа на Италия. Някои дори предлагаха да бъде забранено разпространяването на филма „Умберто Д“, а други стигаха чак дотам да твърдят, че във финала на филма „Чудото в Милано“ е прокарана тенденцията, че просяците се отправляли към Съветския съюз, за да търсят там по-справедлив и по-щастлив свет.

Действително филмите на Де Сика не са по вкуса на някои среди в Италия; още по-малко може да им хареса и силното въздействие на тези филми върху най-широк кръг публика. От името на индустриса Моби във филма „Чудото в Милано“ се създаде понятието „мобизъм“, което доби широка популярност и беше използвано като синоним на насилие и своееволие. Третирането на проблемата за пенсионерите, които живеят в нищета, разкриването на бездушието на обществото към съдбата на самотните стари работници, откриването и добродушието на героя Тото, които са в ярко противоречие със злобата и егоизма в обществото, борбата на бедните срещу своееволието и насилието са положителни елементи с голяма изобличителна сила, които придават на съдържанието на творбите подчертан социален характер.

Освен с дълбокото си съдържание двата филма се отличават и с майсторското изпълнение, с оригиналността и



„Умберто Д“



,Чудото в Милано“

изискаността на диалога, както и с логичната последователност в развитието на действието, която придава на разказа динамичност и напрежение.

„Покривът“ (1956 год.) е последната съвместна работа на Де Сика с Заватини. По идеино съдържание и значение тази творба не отстъпва на предишните два филма, въпреки че е по-слаба по отношение на стила и художественото единство на разказа. Филмът разкрива перипетиите, през които минават двама младоженци, за да си създадат дом. След като не успяват да намерят жилище, в което да прекарат първата брачна нощ, те решават да си построят къщичка без разрешението на властта. Но за да не бъде съборена като незаконно построена, къщичката трябва да има завършен покрив. Една нощ с помошта на бъдещите си съседи двамата младоженци издигат една малка къща, покриват я и се прибират в нея изморени, но щастливи.

Във всички тези филми на Де Сика можем да открием една обща характерна особеност: добродушието на героите. На някои места това добродушие е предадено с известно увлечение, но то свидетствува за вярата на Де Сика в человека. Както безработният в „Крадци на велосипеди“, така и старият пенсионер в „Умберто Д“, и Тото в „Чудото в Милано“ са изпълнени с добродушие,

което режисьорът е предал с толкова много обич, че тези образи се явяват въплъщение на истински социални добродетели, показват човека, който се бори против обществената неправда, насилието и своеволията.

Героите във филмите на Де Сика нямат борчески характер, но те искрено вярват и са дълбоко убедени, че може да съществува по-справедлив и по-щастлив свят. Дори и в моментите на най-очевидна неправда се чувствува трепетът на надеждата, на вярата в човека заради човека. Тази вяра на Де Сика определя и характера на поетиката на неговото филмово творчество.

В настоящия очерк се спряхме само на онези филми на Де Сика, които са най-характерни за неговото художествено творчество като голям актьор и голям режисьор. Другите му филмови творби, които не са малко на брой, потвърждават главно неговата обширна и плодотворна творческа дейност и ни дават пълно основание да гледаме със светли надежди и увереност в бъдещето на италианската кинематография. От реализма Де Сика откъсна най-хубавите цветя, за да ги поднесе на италианската неореалистична школа, с която ние, италианците, трябва и можем с право да се гордеем.

Карло ди Стефано

ПРЕГЛЕД

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ

НЕРАВНОДУШИЕТО НА ХУДОЖНИКА

Като размишлявам за московския фестивал, аз искам да споделя някои общи впечатления, които възникват при гледането на много филми от различни страни.

Моите връстници, хора, така да се каже, на зряла възраст, са почти връстници на нашето голямо изкуство. Киноизкуството, което се роди едновременно със столетието, постигна наистина смайващи успехи и сега заслужено е признато от народите като най-необходимото измежду всички достъпни на човека изкуства. Свързано с техниката, то се развива заедно с прогреса на техническата мисъл. Свързано с всички други изкуства, то събира и преработва по своему всичките техни постижения и много често в постановката на въпросите и начините на тяхното решаване изпреварва и такива всеобхващащи изкуства, каквито са литературата и музиката. И може би тъкмо поради това ежегодните кинофестивали в различните страни на света, ежегодните прегледи на кинематографическите постижения, а понякога и грешки, станаха традиция.

Невърно би било да смятаме, че цел на кинофестивалите са търговските интереси на филмовите къщи и съревнованието на художниците. Фестивалите се превръщат в събития, които имат сериозно политическо и обществено значение и привличат вниманието на най-широките слоеве от народите към проблемите на киноизкуството. Тясно свързано по естество с народните интереси, киното с всяка година се превръща все повече и повече в учител на живота. И тъкмо затова всяка година с право се увеличават изискванията към създаваните от нас филми. Независимо от това, дали желаем или не, създаваните от нас филми формират убежденията, възгледите и вкусовете на хората. И това обстоятелство не може да не налага голяма отговорност на всеки от нас.

Нашите идейни противници са склонни да обвиняват нас, съветските художници, в това, че ние пристъпваме към своето изкуство с наивна утилитарност и сме готови да го разглеждаме само като известна политическа функция, пряко подчинена на политическите цели на нашата държава.

Трябва ли да се казва доколко превзето и примитивно е такова съждение?

Бидейки съзнателни и активни строители на комунистическото общество, като имаме пред себе си ясни жизнени цели, една от които е укрепването на мира и широкото сътрудничество между народите от цялата земя, ние, разбира се, дълбоко се замисляме над всяка своя нова работа в този смисъл, доколкото тази работа ни придвижва напред по набелязания път. Ние мислим за новото подрастващо поколение, което формира своите убеждения пред нашите очи; мислим за децата, които ни предстои да възпитаме в дух на справедливост, уважение към человека, към неговия труд, към неговите идеали.

Социалистическите основи на нашия обществен живот ни помагат в това широко културно настъпление. Ние виждаме пред себе си свободния 220-милionен народ, изтръгнал се съвсем неотдавна от робски мрак и стремящ се жадно към знание, и това ни доставя най-висшата радост — да решаваме планово проблемите на по-нататъшното естетическо образование на своя народ, да разкриваме пред него всички богатства на световната култура, всички богатства на неговия национален гений, да разкриваме тези нови и неповторими черти, които се развиват всред народа въз основа на завоюваната от него свобода. Това участие в широкото културно строителство е предмет на нашата гордост и никой не може да ни отнеме това право да живеем и творим с народъ, никой не може да ни отнеме тази наша справедлива гордост.

Ние не сме склонни да се занимаваме с наивно самохвалство. Нещо повече, аз съм убеден, че нашите успехи все още не са тъй големи, както бихме ги желали и както с право очаква от нас нашият многомилионен зрител.

Международният фестивал ни помогна да видим по-ясно своите грешки, своите слабости, каквото у нас, както и у всички други художници, има още много.

Но никой няма право да ни обвинява в равнодушие и още по-малко в преднамерено разлагане на народното съзнание със средствата на egoистичното, безчовечно изкуство.

Съществува ли изобщо такова изкуство, има ли художници, съзнателно пропагандиращи човеконенавистни идеи за предизвикване на нова световна катастрофа?

Може би в границите на тази област от познанието на света и човешкото творчество, която се условихме да наричаме изкуство, ние не намираме открити идеолози на агресията. Обаче ние сме свидетели на това, как някои художници на буржоазния Запад, било заслепени, било обезети от egoистично раздразнение, се превръщат в оръдия на мрачни и зловещи сили; със своето мрачно и разлагащо изкуство те демобилизират, заплашват, разединяват хората, като предоставят правото на опасни и жестоки елементи да властвуват в името на своите користни цели; след това такъв художник сякаш се отдръпва вътре, като понякога спокойно, понякога равнодушино се вглежда в косвянето дело на своите ръце.

Във връзка с това аз бих могъл да спомена например последните работи на Орсон Уелс — филмите му, създадени в духа на „гранпиньол“ със сюрреалистически ефекти, целещи да предизвикат сензационна уплаха и смазване на човешкия дух. Тези филми, действуващи хитро върху нервите, могат да се възприемат от снобите и преситените буржоа като дразнещ пикантен десерт на сития стомах. Но тези филми оглушват, смазват, унижават, разстройват и смущават човека, влязъл в кинотеатъра, за да получи естествени впечатления.

Ние сме склонни да се гордеем с това, че киноизкуството подобно на литературата е способно да се обръща наведнъж към милиони съзнания, към милиони сърца.

Ако от безсмислената метафизика на съвременните екстремисти в живописта, литература и музиката най-често обича да вкусва снобистката салонна публика, не трябва да се забравя, че всяка морална и естетическа непотребност в кинематографа като опустошителен ураган причинява веднага духовно разрушаване на милиони хора. Благодарение на своите реалистични завоевания киното е спечелило високото доверие на народа във всички страни на света и неговите творци не могат безнаказано да мамят това доверие.

Може би някой от чуждестранните колеги ще побърза да ме обвини в ретрограден стремеж да се спре законното развитие на нашето изкуство на някаква определена достигната точка.

Като си оставам „неразкажан“ реалист, аз не съм склонен да отстъпя своето реалистично първородство за паница леща от сензационни успехи. Но понятието за реализма, както е известно, поставено сега напълно под съмнение от някои чуждестранни кинематографисти, за мене съвсем не е синоним на робско копиране на живота.

Ние се приближаваме към възловата точка на спора, който се води вече от много години между художниците от различни направления. Този спор в крайна сметка засяга главното положение на реалистичното изкуство изобщо и частно главното положение на нашия метод — метода на социалистическия реализъм. Изкуството е призвано да отразява живота, твърдим ние, реалистите, и естествено се обръщаме преди всичко към живота като към първоизточник на вдъхновение. По-нататък, основавайки своя метод върху материалистическото светоразбиране, ние казваме: животът — това е вечно движение, вечно развитие във всичките му форми. И тъй изкуството, като отразява живота, отразява естествено всичките му промени и се видоизменя с всяко хилядолетие, век, поколение, като запазва при това цялата нераизивна връзка между обективно съществуващата материя, тъканта на живота и човешкото съзнание, способно естествено и здраво да възприема и оценява всяка материална същност.

Всички хора, които имат сетивни органи, възприемат света такъв, какъвто той е в дадената реална историческа минута; те възприемат форма и цвет, движение и статика.

И ето, че като изхождаш от тази безспорна реалност, ти изведенъж попадаш сред формите и пропорциите в природата, сред формите и пропорциите в разумната архитектура на параноидните кривеници на убедени уж в своето изключително възприемане на света солипсисти и обикновени ловки шарлатани.

Както е известно, мнимата сила на нихилизма се състои в това, че той е способен да отрича всичко независимо от причините и последствията, да отрича, така да се каже, в името на отрицанието. При това нихилизмът е твърде склонен да бърбори по различен начин за прогресивността на собствената си природа и по-охотно от всичко е склонен да отрича реализма като отживяна, уж старомодна, наизна, провинциална форма на изобразяване живота в изкуството. Нихилизмът се кичи с различни имена, назовава един или други антиреалистични течения, по-зовава се на огромните успехи на науката и техниката, настройва против човека създадените от него съвършени машини, които уж отричали човешката природа. Но заглушен от собствената си истерика, той забравя, че човекът си остава човек все с тези средства за възприемане на света, със същия характер, колкото и да го видоизменя най-красивата мода. И дружбата както преди се подчертава с ръкопискане, и любовта — с прегърдки; децата се раждат, както са се раждали преди милиони години и, което е най-главното, в човечеството независимо от всяка на свирепи сектанти и панайджийски пророци расте стремежът към взаимно разбиране, към широко обединяване на добрите градивни сили.

Но струва ли си да се тревожим така, толкова ли опасни са всички тези общо взето твърде частни експерименти в изкуството!

Преди всичко за правото на експеримент. Разбира се, такова право има всеки човек. Друг е въпросът, че възрастните здравомислещи хора си запазват правото да държат ръката на малкия експериментатор, който човърка любопитно с пирон неизбухнала бомба. При такива случаи здравомислещият човек е длъжен да предупреди „експериментатора“ или дори да го спре, за да не предизвика експлозия.

Може би мой пример ще се стори малко преувеличен, но истина е, че когато аз гледам някои модни произведения, които карят сластолюбивата младеж, пълна с вечер кинотеатрите на много столици в капиталистическите страни, да вие и квичи, пред мене възниква картина, не по-малко опасна и зловеща от неизбухналата бомба в ръцете на детето.

Разбира се, понякога на нас не ни е леко да се разберем помежду си. Аз имам предвид нашите опоненти от средата на буйстващите бохеми. Те са склонни да виждат в полупорнографските или открити порнографски лудории на съвременното търговско и псевдоинтелектуално кино някакво своеобразно отражение на съвременните нрави, на съвременния начин на живот.

Аз съм склонен дори да допусна, че между тях има убедени последователи на тези „новаторски“ течения. Но те, горките, не се сещат, че отразяването на живота в изкуството е процес на взаимовлияние, че изкуството, отразявайки живота, в същото време непосредствено му влияе, формира го; като разглежда в живота само неговите жалки, mrъсни, недостойни страни, изкуството съсредоточава по свой начин всички тези страни и свойства на действителността и ги възвръща пак на хората, вече стократно усилени. Буржоазната кинематография извършва това морално престъпление необикновено леко.

Едва ли е нужно да привеждаме безбройни примери от холивудските кино-проповеди на гангстеризъм, причинили немалко вреди на американското общество и осъждани от всички честни американци. А сега младежта е удавена в поток от похотливи филми със страстния повик „брата, да се разголим“.

Трагедията на буржоата, когото историята бие и ще продължава да бие и занапред безщадно по целото, се заключава преди всичко в това, че той е неспособен да види що-годе по-далече от своя птичи нос. Той обича да поохка и поахка за заблужденията на младежта, но като си спомни веднага за собствените си заблуждения на младини, успокоява се удобно с мисълта, че времето е най-добрият лекар, че младостта ще се успокои и улегне. „Като се ожени, ще се промени.“ А младостта преминава в зрелост и малките подлости се превръщат в големи подлости, към които буржоата мълком привиква, смятайки ги дори в известен смисъл за някаква своя добродетел. Като напълнява постепенно, той се освобождава от илюзиите на безразсъдната си младост, свързва се с любовници по сметка, научава се да крие ловко своите нечисти постъпки, води добри сметки със своя бог, купува индулгенции и се научава да граби и убива хората без специални илю-

минации и кръвопролития. И тогава, достигнал, така да се каже, своята морална зрелост, той е склонен охотно да побъбри за разните екстремистични прекалености и зигзаги на своето неспокойно време. Но най-неудържимата сила на яростта си той излива върху действителната новост, понеже в новото съзира своя черен гроб. Тази новост е никога непомръквашата сила на правдата. Не семействата, удобната, мека като воськ правда, която може би е опитомена и дресирана със собствени домашни средства, а онази правда, която не се отзовава на повикването на стопанина, не бърза да му ближе ръката, на която не потичат лигите при вида на сладката баничка.

Тази правда не се бои да вижда света такъв, какъвто е, като при това притежава зорко зрение и внимателен добър слух. Тя вижда в околния свят възвишеното и светлото, низкото и гнусното и не се заблуждава нито от предметите, нито от тяхното истинско значение, нито от установените от опита на човечеството определения.

Тази правда е правдата на народите, правдата на трудещите се, които година след година, ден след ден създават всички материални и духовни ценности, от които се ползва човекът. Тази правда мери всички жизнени явления със съвестта на народа, без да се нуждае повече от каквато и да било друга, така да се каже, съвременна мярка. И върху тази правда народното мнение основава своето развитие на реалистичното изкуство, именно към нея непрестанно се стреми изкуството на моята страна.

Само такова изкуство притежава силата да постигне тези дълбоки и неотклонно развиващи се процеси, които се развиват в човешкото общество, устремено жадно към пълнота на своето земно щастие.

Означава ли това, че ние преди всичко сме склонни да виждаме само чистото и светлото в живота?

Това не биха могли да кажат за нас дори нашите най-лоти врагове. Друг е въпросът, че като извършихме най-великия акт на справедливост през Октомври 1917 година и като поставихме основите на новия честен строй на живота, ние пазим свято нашите идеали от пакостния стремеж на враговете да ги унижат и натикат в блатото на страхливото неверие и еснафското доброочестие.

Партията, която ни възпита, ни учи да виждаме собствените си слабости и в това се състои силата на съветския строй. Именно тази сила ни помага да развиваме нашия творчески метод, който ние нарекохме социалистически реализъм.

Като разглеждаме живота в неговото революционно развитие, в неговата историческа конкретност, в неговите величави устреми, ние сме готови да протегнем ръка на всекиго, който иззвън границите на нашата страна вижда в човека човек и се стреми чрез изкуството си да му помогне в неговия труден път.

В този смисъл филмите, проектирани из нашите екрани на миналия фестивал, ни спечелиха много нови приятели от всички страни на света.

Беше радостно да се види как зрителите в московските кинотеатри приветствуваха например Жулиета Масина, като ѝ благодариха за „Нощите на Кабирия“. Изглежда, ако се върва на нашите недоброжелатели, че има нещо общо между съветските „лурести“ и Кабирия — уличното момиче от римските предградия. Там е работата, че човек всяка познава човека, в каквито и дрипи да го е облякла съдбата.

За филмите на Федерико Фелини спорят немалко в света; след фестивала спорят и у нас в Москва. Но най-често се стига до единодушие по това, че изкуството на неговите филми — филми мъчителни, скръбни, горчиви — е все пак голямо изкуство на художник, чието сърце е отворено и за светлината, и за разума, и за доброто.

Но когато се спори за изкуството, не трябва да се забравя в спора главният въпрос: какво е искал да хвърли художникът в душата на народа, какво е искал да посее в нея — примирение ли с жестокостта на живота или протест?

Фелини облива със сълзи своята героиня, прегъръща я с печална усмивка, миля я по бедната неразумна глава, но не я оставя в нещастието; накрая той сякаш ѝ протяга ръка, виждайки в малката обезправена пепеляшка жив, достоен за щастие човек. Езикът на неговото изкуство не е прост, но него може да го разбере всеки, който знае цената на нашия суров и прекрасен живот. По това може да се спори за Фелини, да го критикуваме за пристрастиято към тъгата и скъперничеството му към радостта, но никой не ще го обвини в равнодушие — най-голямото престъпление за художника.

Именно за неравнодушието към мислите и чувствата московският фестивал, по-плодовит от другите фестивали с радостни изненади и непредвидени поражения, донесе заслужена награда на един от най-последователните реалистични филми на съветското кино — филма на Сергей Бондарчук „Съдбата на човека“, — донесе и общо признание на смелата далновидна работа на западногерманския режисьор Курт Хофман „Ние, децата-чудо“.

И веднага бяхме объркани и огорчени от последната работа на Роберто Роселини, който представи Индия в бледи туристически скици (макар и филмът да е надлежно възхвален вече от западната преса).

Много нови впечатления донесе търде богат, по новому народен и забележителен общ празник на киното. В него като в огледало се отразиха не само художествените, но и политическите тенденции през тази година. Представени бяха търде много страни. Някои от тях, сякаш и желаещи, и страхуващи се да участвуват в този пръв московски международен фестивал, представиха своите филми вън от конкурса. Но народът, доброжелателен, жаден за знания, непредубеден и свободен от предразсъдъци, гледаше с еднакъв интерес и конкурсните, и извънконкурсните филми, обсъждаше ги още тук, на излизане от кинотеатъра, по многолюдните московски улици, като сравняваше гледаните филми с девиза на фестивала „За хуманизъм в киноизкуството, за мир и дружба между народите!“

Колко интересно беше да се чутят тези спорове! Един харесваше „Дневникът на Ани Франк“, друг — „Хирошима, моя любов“, трети — „Бягство от сянката“... Зрителите се радваха на успехите на младите кинематографии на Монголия, Пакистан, Корейската народнодемократична република.

Аз не мога сега да се спирам на всички тези филми, всеки от които заслужава по- внимателен разбор. Но като правя някаква обща равносметка, не мога да не спомена главната победа на фестивала, безкрайно скъпа за нас — хората, които създават филми. Ние видяхме и чухме своя зрител може би по-отблизо, откогато и да било друг път; и той с широката свобода и естествена чистота на своите съждения сякаш подари на нас, художниците, нови сили за нови постижения в нашия общ свят. На тази среща ние, кинематографистите, по-отблизо, отколкото когато и да било, се опознахме помежду си. И тази среща ни даде увереност в това, че силите на нашето изкуство крепнат, че към нас се присъединяват нови бодри отреди от най-различни части на земята, че в света с всеки нов ден все по-смело и по-решително зазвучава гласът на правдата, гласът на прогресивното киноизкуство.

ЧЕХОВ ВЪРХУ ЕКРАНА



На 17 януари т. г. се навършиха сто години от рожденията на руския писател-хуманист Антон Павлович Чехов. Неговото творчество представлява стра-

стно утвърждаване на живота, пламенна любов към човека и вяра в неговото велико предназначение. Затова и столетието от рожденията на Чехов се чест-

вуба тържествено като празник на световната култура.

Голямо е влиянието, което е оказал Чехов върху съвременната литература и театър. Много от неговите произведения години наред вече привличат също така вниманието на съветските, пък и на кинодейците от редица други страни. Наследството на Чехов се оказа богата рудница за вълнуващи екранизации. И сигурно тази рудница тепърва ще обогатява днешното кино с теми, сюжети и образи, сътворени от един измежду най-обаятелните писатели на епохата. Като че взетото досега от Чехов е само една увертюра към истинското използване и преосмисляне на това щедро наследство.

Интересът към великия руски белецист и драматург датира от периода, когато киното още търси себе си и е далеч от представите за изкуство в сегашния смисъл на думата.

По-известни екранизации до преди революцията са „Шведски кибрит“, „Разказът на неизвестния“ и „Лекомислената“. След революцията, в 1926 година, е бил филмиран от Протозанов разказът „Кащанка“, а в 1926 година се появява и киносборникът „Титли и хора“, включващ „Ана на шия“, „Смъртта на чиновника“ и „Хамелеон“, с участи-

ето на И. Москвин, М. Тарханов (Модест Алексеевич), В. Ершов (Бризжалов), В. Станицин (Артинов) и др. актьори от МХАТ.

В периода на звуковото кино първите филми, поставени по Чехови произведения, били „Маска“ и „Налим“, постановки на С. Сплошнов, „Хирургия“ и „Злонамереник“, постановки на С. Тимошенко.

Режисьорът Я. Фрид прави през 1939 г. сериозен опит за създаването на кинокомедия по разказа „Хирургия“ с участници на И. Илински, И. Москвин и др. През същата година младият режисьор И. Аненски поставя в „Белоруски филм“ „Човек в кальф“. Главната роля се изпълнява от Н. Хмельов.

В предвоените години И. Аненски създава и втория си филм по „Мечка“ с М. Жаров и О. Андровска.

През периода на Отечествената война се появяват два нови филма — „Сватба“ на И. Аненски и „Юбилей“ на Владимир Петров. И този път главните роли се изпълняват от актьори като В. Станицин, О. Андровска, В. Топорков, В. Марецка, Л. Свердлин, А. Грибов и др.

Във връзка с петдесетгодишнината от смъртта на писателя са били екранизирани „Налим“ (реж. А. Злотницки).



„А на на шия“



„Лекомислената“

„Беззаконие“ (реж. К. Юдин) „Ана на шия“ (реж. И. Аненски).

През 1954 година се появява още един филм по Чехов — „Страх“, — режисиран от младите възпитаници на ВГИК В. Ордински и Я. Сегел.

След това следва „Лекомислената“ — работа на младия режисьор С. Самсонов. По всеобщо признание на кинокритиката това е една от най-сполучливите екранизации на Чехов досега. Особено забележителен с психологическата си проникновеност и убедителност е образът на Димов в талантливата интерпретация на С. Бондарчук.

С много интерес зрителите очакват непрояктираните още у нас „Годеница“ на Г. Никулин и В. Шредел и особено постановката на И. Хейфиц по знаменитата творба на Чехов „Дамата с кученцето“.

Неотдавна бе посветен на Чехов и специален документален филм (реж. С. Бубрик). Филмът е едновременно биография и повест за творческия път на писателя. В него са показани най-ярките образци от творчеството на Чехов, поставени върху сцената или послужили за сюжет в изобразителните изкуства.

Интересен е и филмът „Записната книжка на Чехов“ (реж. М. Клигман), в който също с документални средства е дадена нагледно творческата лаборатория и начинът, по който са се разглади сюжетите и образите. Авторите са отишли на смели инсценировки по откъси от отделни разкази, а където е необходимо, са илюстрирали своя коментар и със сцени от постановки на Чехови пиеси.

Постарахме се съвсем бегло да споменем някои от по-известните екранизации на Чехов. Но дори да се удвоят този списък, в едно сме сигурни — и при това положение Чехов все още си остава неразбрана целина. Направеното досега е твърде малко и твърде недоволително. Най-често се е подбиравало онова, което е било по-леко, по-просто. А всичките по-серииозни и по-сложни произведения на зрелия Чехов са останали, тъй да се каже, зад кадъра. Творчеството на Чехов чака свои талантливи киноинтерпретатори! А може би вече е назрял моментът да се претвори на еcran и прекрасният образ на самия писател.

Хр. Мутафов

ПИОНЕР НА ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО

Една интересна книга, излязла два-три месеца преди смъртта на авторката ѝ. Названието на книгата — „С едър план“. Жанр — спомени и размишления. Спомени, разказани простищко и искрено от интелигентен човек. Есфир Шуб — един от зидарите и най-изтъкнатите майстори на съветското документално кино. Почти наравно с Дзига Вертов тя прокарва нови пътища и оказва влияние на редица творци, работещи в една не много позната област. Полага началото на един нов кинематографичен жанр.

Книгата „С едър план“ е обобщение на ценен професионален опит, но ако щете, и талантливо пресъздадена летопис за търсенията, дерзанията и революционния пламък на поколението, чиято младост съвпадна с годините на гражданская война и възстановителния период. Това е поколението на Вл. Маяковски, на Ал. Фадеев, на Айзеншайн и Довженко. Към него принадлежи и Есфир Шуб. Това е младата художествена интелигенция на утвърждаващата се в жестоки боеве и тежък труд работническо-селска държава, това са предания на партията кадри, които нито за минута не се колебаят „да приемат или да не приемат революцията“. Те се сражават по фронтовете и изпълняват с жар всяка нужна работа в тила.

В първите месеци след Октомври, още съвсем млада девойка, Шуб постъпва в театралния отдел на Наркомпроса. Нейните спомени за работата на ТЕО, за срещите с видните режисори, артисти и драматурзи от нова време са една от увлекателните страници на книгата. Умението да се рисуват живи и ярки портрети на съвременниците винаги е бил един от най-силните моменти от дароването на Шуб като режисор. Тази дарба личи и от публицистичния маниер, в който е издържана книгата. Читателят ще намери няколко превъзходно очертани портрета и сред тях най-интересния — този на видния деец на съветската култура А. В. Луначарски.

В търсенето на нужна и полезна професия Шуб постъпва в кантората за разпространение на филми, където години наред се занимава с премонтиране на предназначените за еcran задгранични филми. За три години тя премонтира и направила надписите на около 200 филма. Това е бил тежък труд, но ѝ дава възможност да се замисли над проблемите на монтажа, да усвои неговата азбука. Азбука, междуврочем тя самата измислила — монтажът бил толкова нова област, че нямало от кого да се учи.

В тия години и в документалния, и в игралния филм именно проблемите на монтажа били едва ли не най-главните. За блестящото монтажно майсторство на Шуб е писала много пъти съветската критика. Но именно в кинематографичното майсторство на Шуб, в поетиката на създадените от нея филми може би с най-голяма сила е изразена една от главните черти на поколението на Маяковски. Сам поетът, неговите съратници и последователи никога не са гледали на своята работа откъснато от политиката и са се отнасяли към изкуството, в това число и към киното, като към мощно средство за политическо възпитание, а от себе си са искали преди всичко предано служене на народа.

Във филмите на Шуб монтажът е бил винаги само израз на остра и отчетлива политическа мисъл. Тъкмо тази мисъл определя и хода на монтажната фраза, редуването на кадрите, текстовете и надписите. Своеобразието обаче в творчеството на Шуб не се дължи толкова на някакви кой знае какви оригинални и изненадващи монтажни похвати и ефекти, а е своеобразие, заложено преди всичко в пронизващите мисли, в публицистичната страстност, в логичното развитие на отделните теми и образи.

„На пръв поглед — пише тя — изглежда парадоксално моето твърдение, че на документалните филми е единствена не само публицистичната форма,

но и епическата и трагедийната.“ И наистина за това говорят най-красноречиво нейните филми — „Падането на Романовската династия“ (1927 г.), „Великият път“ (1927 г.), „Русия на Николай II и Лев Н. Толстой“ (1928 г.), „Днес“ (1930 г.), „Комсомолът — шеф на електрификацията“ (КШЭ) (1932 г.), „Метрото през нощта“ (1934 г.), „Страната на съветите“ (1937 г.), „Испания“ (1938 г.), „Лицето на врага“ (1941 г.), „От другата страна на Аракс“ (1947 г.) и др. Тази висока поетична публицистичност бе най-характерната черта на Маяковски и именно няя сам поетът ценеше във филмите на Шуб, изтъквайки, че Айзеншайн и Шуб са „нашата кинематографична гордост“.

Внимателно и подробно са описани от Шуб портретите на нейните съвременници, приятели и „съработници“ Маяковски, Айзеншайн, Бертов, Вс. Вишневски. В главата, посветена на тези художници, има и нови факти, представляващи ценен материал за изследвача, и детайли, говорещи за удивителната наблюдателност на авторката, за умението ѝ да дава точни характеристики. Но едно от достойнствата на книгата се отделя твърде фралиращо. Нито за миг Шуб не скрива възторга си пред та-

ланта на тия, за които пише. Те действително са представени пред читателя в „едър план“, в който е отразено и най-главното, и най-прекрасното в тях. Без завис, без колебание, без стеснение от суперлативни преценки — с обич, с топло сърце тя се прекланя пред пионерите и строителите на новото изкуство. Да се радва на другите, да разказва талантливо за неповторимото в талантливия човек, за неповторимото в неговото поведение, в маниера ѝ да разговаря, да общува с приятелите, да спори, да се изказва — ето качествата, които ни пленяват, когато чтем спомените на Шуб.

Въпреки че през последните години от живота си тя бе прикована на леглото си от тежка болест и въпреки че написа книгата си в напреднала възраст, разгърътайки страниците на тия спомени, пред нас се открива образът на млад, жизнерадостен човек, влюбен в епохата, на която е посветил цялото си изкуство, на която е отдал живота си, влюбен в приятелите, в съратниците, с които е преминал своя героичен жизнен път. Иначе и не е могло да бъде за творец, който заедно с Маяковски е крачел към „пролетта на човечеството“.

Сергей Василев



Почина на 60-годишна възраст Сергей Дмитриевич Василев, талантлив режисьор, сценарист и общественик, един от видните представители на съветското кино. И един от големите приятели на България.

С. Василев бе истински боеви художник, дошъл в съветското киноизкуство ст редовете на Червената армия. Още като юноша той постъпва в червената гвар-

дия и участва в щурма на Зимния дворец. След това се сражава против Юденич, Колчак и Врангел.

Отшумява гражданская война. Но С. Василев си остава мъжествен войник на революцията — той само сменя оръжието си. Веднага след завръщането си от фронта, натрупал огромен жизнен опит, преминал богата революционна школа, той посвещава младостта и целия си светъл живот на най-младото и най-важното от всички изкуства — киното. Това не е само някакво сполучливо намерено поприще за бившия фронтовак, а преди всичко нов участък, в който С. Василев с присъщата си всеотдайност и ентузиазъм ще продължи и тук борбата за делото на партията, на трудовия народ.

Двадесетте години са времето, когато към филмовите студии се запътват Айзенщайн, Пудовкин, Александров, Ермлер, Юткевич, Хейфиц, Рошал, Чиаурели, Н. Ек. Между тях са и бъдещите създатели на „Чапаев“ — еднофамилците Георги и Сергей Василеви, които толкова много се сближават в съвместната си творческа работа, че започнат да ги наричат „братья“. От този период става широко известен и техният псевдоним Братя Василеви. Брата и другари по талант, по дух, по възгледи, по боеви темперамент, та дори и по възраст. Георги е роден в 1899 г., а Сергей — година по-късно. И двамата, събличайки червеноармейските униформи, отиват да довършат своето образование: Георги — в Техническия институт, а Сергей — в Института по екранно изкуство. Единият е на 23, а другият на 22 години, когато се срещат като новоназначени редактори в монтажната на „Севзапкино“. Тук те премонтират приетите за еcran чуждестранни филми. Това е добра практическа школа. Прехвърляйки през ръцете си хиляди метри лента, те имат възможност да се запознаят с композиционните и стилистически похвати на монтажа, да изучат господстващите тогава течения и жанрови разновидности на западното кино, да се ориентират в индивидуалните почерци на най-изтъкнатите художници на екрана. През същия този период започват да се появяват редовно на еcran и първите произведения на съветската кинематография. Те носят със себе си патоса на Октомври, силата на социалистическите идеи и опита на победилия революционен народ. Именно това и прави съветските филми така неочеквано нови и поразяващи, както и революционната действителност, която отразявали. Една нова кинематография създава свой особен стил, търси свои теми и сюжети, въвежда нови конфликти, нови действуващи лица. „Броненосецът „Потемкин““ означава нова ера в развитието на световното киноизкуство. Айзенщайн става един от най-авторитетните художници на епохата. Около него се групират и млади кинематографични сили, образува се „мастерска на Айзенщайн“ — съдружество на разни по темперамент художници, обединени от комунистическото съдържание на своето творчество, от предаността към идеите на ленинизма. Мастерската носи името на Айзенщайн, на „старика“, както вече го наричали връстниците му поради това, че той бил пръв сред равните, най-зрелият сред тия, които са се стремили да дадат тласък на младото революционно изкуство. През тази мастерска преминават много дейци на документалния и игралния филм. Преминават и Братя Василеви, които се подготвят вече за самостоятелна постановъчна работа. Пътят на Василеви към първата постановка продължава около пет години.

Едва през 1928 год. на тях поръчват монтажа на големия документален филм „Подвигът в ледовете“. Три съветски ледоразбивача се отправили да търсят италианската арктическа експедиция на Нобиле и трима оператори снели техния героичен поход. Но снетият материал носел твърде фрагментарен характер, много от важните моменти на похода се оказали не фиксирани и от Василеви се изисквало огромно майсторство и находчивост, за да разкажат увлекательно за хуманизма на съветските хора. Дебютът на младите режисьори е успешен.

След две години те показват и своя първи игрален филм „Спящата красавица“, чийто сценарий бил написан по либрето на Григори Александров. Този път обаче Братя Василеви не успяват. В основата на филма лежала примитивната пролеткултовска идеяка, че в годините на гражданская война не са нужни... класически балет и всякакви подобни родове изкуства. По редица белези — композиционни похвати, бесюжетност и „атракционност“ на отделните епизоди — сценарият напомнял на излезлите по-рано филми, правени в духа на така нареченото „интелектуално кино“*. Основното си внимание авторите съсредоточили върху изображението, ползвуваики се широко от „интелектуалните“ метафори, измисляйки остри монтажни комбинации и ефекти.

От гледище обаче на режисьорската техника този филм е на високо равнище. Но най-полезна, разбира се, е поуката за по-нататъшната работа. Василеви се

убеждават, че по пътя на „монтажа на атракционите“ и живописно монтажните конструкции не е възможно да се сътвори истинско народно изкуство. И положителните резултати от този извод не закъсняват.

След късометражния научно-популярен филм за зайцевъдството „Невероятно, но факт“ Братя Василеви пристъпват към втора постановка на игрален филм — „Лично дело“ — по сценарий на А. Чирков. И въпреки че филмът страда от схематизъм, от сюжетна разхвърляност и от липса на жизнени подробности, в обсега на авторите не са вече монтажно изобразителните ефекти, а образите на хората. Това е филм за съвременността, за борбата с капиталистическите отживелици в работническото съзнание, за борбата с религиозните предразсъдъци.

Заедно с нямото кино за Братя Василеви завършва и времето на тяхното ученичество. Те се изправят пред решаването на по-зрели задачи. Най-близна до себе си те смятат темата за ролята на партията в революцията. Тази тема те решават по бляскав начин във филма „Чапаев“. Немалкият жизнен и професионален опит, натрупан от Василеви, а и целият път на съветското кино от „Броненосецът“ „Потемкин“, „Майка“ и „Земя“ до този момент е сгодна почва, за да се появи един от най-забележителните шедьоври на социалистическото кино.

Трудно е да си представим сегашната съветска кинематография без такъв предшественик като „Чапаев“, без Братя Василеви, без тяхното влияние върху редица млади режисьори от довоенното и следвоенното поколение. Много се е пидало и сигурно още много ще се пише за голямото международно значение на филма „Чапаев“. Още Айзеншайн определи този филм като нов етап на съветската кинематография. А през 1935 г. „Националният прожекционен комитет“ в САЩ призна „Чапаев“ като един от десетте най-добри филми. Френският вестник „La Merveille“ пише: „В този филм има всичко — сила, движение, мощ и власт. „Чапаев“ е несравнима творба, при чийто показ ни обхваща потресаващо вълнение... Тази блестяща кинокартина е направена с лъчезарна правдивост, с гълъбина на мисълта и възвишеност на духа.“

Този филм, проникнат от дълбок хуманизъм и революционна страстност, и до днес е запазил своята актуалност, свежест и покоряваща правда.

След „Чапаев“ Братя Василеви поставят по свой сценарий „Волочаевските дни“, двете серии „Отбраната на Царицин“ и „Фронт“. В тях те продължават да развиват „чапаевските“ принципи — високата боречишка идееност те сливат в едно с великаната реалистична традиция на руската литература и живопис.

Било когато показват нарастването на народния гняв против японските интервенти във „Волочаевските дни“, или пък сплотяването и израстването на Червената армия в „Отбраната на Царицин“, било когато бичувайки застоя, който пречи на победата над врага във „Фронт“ — Братя Василеви непрекъснато усъвършенствуват своето маисторство и утвърждават метода на социалистическия реализъм.

Сергей Василев продължава да пише и да поставя филми и след смъртта на своя брат по творчество (1946 г.). Седем години той работи над произведения, които по разни причини не са видени от зрителите. Той е един от авторите на сценария за двусериенния филм „Отбраната на Ленинград“. По-нататък Сергей Василев написва сценарията „Пикова дама“ по повестта на Пушкин, „Вятър от юг“ по мотиви на едноименната повест на Е. Грин. И накрая снимва почти половината от филма „Наши песни“ — за съветския червеноармейски ансамбъл.

Големи са заслугите на С. Д. Василев и за нашата кинематография.

Като режисьор на съвместния българо-съветски филм „Героите на Шипка“ той не само ни дари с едно любимо на нашия народ произведение, но ни оказа и ценна помощ със своите съвети и критични бележки. Много от творците на българската студия за игрални филми ще запазят добър спомен за обаятелния човек и талантливия художник С. Д. Василев.

Неочакваната смърт пресече творческия път на един бележит кинодеец, който можеше да ни дари с плодовете на зрялото маисторство.

На два пъти той бе награждаван с ордена „Ленин“, а също така и с ордена „Трудово червено знаме“, с ордена „Червена звезда“ и медали. Удостояван е на два пъти и със Сталинска награда първа степен.

Но най-великата награда на Сергей Василев е високото признание, което той получи от милионите зрители.

Жан Гремийон

На 26 ноември м. г. смъртта изтръгна от редиците на големите майстори на седмото изкуство френския кинорежисьор Жан Гремийон.

Роден на 3 октомври 1902 година в Байо (департамент Калвадос), той прекарва детските си и юношески години в Бретан. Още от малък се увлича по музиката и след завършването на лицея идва в Париж и се записва в прочутата „Скола Канторум“. За да изкарва прехраната си, младият студент е принуден да свири на цигулка в оркестъра, съпровождащ прожекцията на тогавашните неми филми.

Тук Гремийон се заинтересува от това още формиращо се изкуство — киното, което по някои свои особености му се струва, че се доближава до музиката. В същия кинотеатър Гремийон се сприятелява с прожекциониста и двамата решават да снемат късометражен филм върху Шартърския събор (1925 г.). Това е началото на творчеството на големия филмов режисьор Жан Гремийон и на един от най-добрите френски оператори на епохата Жорж Перинал („Новите господа“, „Под покривите на Париж“ и др.).

След този филм Гремийон снима същата година по поръчка на разни фирми още 14 късометражни научно-популярни и документални филми, между които „Асфалтиране на пътища“, „Бирата“, „Парфюмите“, „Оверн“, „Жivotът на италианските работници във Франция“ и др., пропагандиращи туризма и индустрията.

За съжаление всички тези филми са отдавна унищожени и е невъзможно да бъдат видени и анализирани. Възможно е тяхното идеино-тематично съдържание да не представлява особен интерес за биографията на режисьора. Достоверно е обаче, че снимайки индустриалните обекти, Гремийон се обогатява професионално-творчески, като открива „красотата на предметите във формата и в движението“.

Снимането на тази серия съвпада с времето на усилените формални търсения на младите френски авангардисти Фернан Леже („Механически балет“, 1924 г.), Еужен Деслау („Маршът на машините“) и др. Не случайно Гремийон монтира характерни откъси от някои от тези филми в петстотинметровата лента — „Механическа fotografия“ (1925 г.), която му създава известност сред кинематографичните кръгове. Обаче той остава чужд на самотното формалистично експериментаторство, характерно за мнозина авангардисти, и подобно на най-добрите тогава млади кинорежисьори като Жан Реноар и Рене Клер се насочва към проблемите документални и игрални филми.

Следващата година, тласкан от спомена за детско-юношеските си години, Гремийон се обръща към любимите морски пейзажи на своя роден Бретан и снима „Кръг в далечината“, документален филм за един риболовен кораб. Освен със съвършените си снимки, направени в импресионистически маниер, филмът е известен и като първи опит във Франция за звукова синхронизация. Гремийон композира специално за филма музикална партитура, която, записана на отделна ролка, е съпровождала прожекцията на филма.

След успеха на „Кръг в далечината“ прочутият актьор и театрален деец Шарл Дюлен, току-що основал собствена кинофирма, му възлага постановката на два вече игрални филми — световноизвестните „Малдоне“ и „Пазачите на фара“, третиращи също морски сюжети. Създадени в сътрудничество с Перинал, тези филми, особено вторият, снет почти изцяло на натура, са се отличавали с изключително високите си изобразителни качества, особено с оригиналните си гледни точки.

С идването на говорещия филм за-

почва да се очертава творческият стил на Гремийон. Психологическото съдържание заема все по-голямо място, увеличава се неговата сложност и интензивност. Несъмнено за това са изиграли роля и сценаристите на филмите му, високоталантливите майстори Слаак, Превер и Валантен.

Първите говорещи филми на Гремийон „Малката Лиза“ (1929 г.) и „Дайна метиската“ (1930 г.) нямат никаква идеяна стойност, тъй като това са наложени му поръчки. Усилията му да съчетае в тях изкуството с търговските изисквания остават напразни.

През този черен за френското изкуство период, когато на екрана с малки изключения господствуваат посредствеността и реакционността, Гремийон е принуден поради безработица да приеме предложенията да работи в чужбина. Той заминава за Испания, където през 1934 година снима „Долороса“, филм непознат на публиката извън пределите на Испания, но който се е харесал на такива авторитети като Рене Клер и Луис Бунюел.

През следващите години режисьорът създава няколко френски филма в студиите на „Уфа“ в Берлин: „Кралският валс“ (1936 г.), „Криволици“ (1936 г.), „Капитанът на любовта“ (1937 г.) и „Странният мосю Виктор“ (1938 г.), в които се очертават ярко някои от особеностите на неговия режисьорски стил: изключително тънка и вярна употреба на детайла за създаване на атмосфера на действието, социална определеност на образите и филигранна нюансировка на тяхното поведение.

С „Влекачите на буксир“ (1939 г.) Жан Гремийон се нарежда в авангарда на знаменитите творци на възродилото се вече френско киноизкуство. Филмът е една реалистична любовна драма, в която, както в повечето от филмите му, морето е тясно приплетено в съдбата на героите. Песимистичните тежнения в тази му творба се обясняват с дълбоката тревога, обхванала френската интелигенция пред лицето на предателството на буржоазията и настъпването на фашизма.

Стечението на обстоятелствата довежда до парадоксалния на пръв поглед факт, че Жан Гремийон достига върха на своето изкуство през мрачните години на оккупацията. Въпреки двойния гнет на пропагандата на цензураната на Виши той създаде два големи прогресивни филма, чрез които

успя да изрази по своеобразен начин идентите на съпротивата.

Първият от тези филми, „Лятна светлина“ (1943 г.), едва не бил забранен от агентите на Петен, които виждат в него един „комунистически“ (изразът е течен, б. м.) филм.

В него Гремийон рязко противопоставя два свята: този на „здравата работническа сила“ срещу корумпирания свят на богатите. В „Лятна светлина“ е изобразен конфликтът между работниците, строители на един язовир, и раззвратния богат благородник, собственик на съседния замък. В незабравимия символичен финал на филма изплашеният аристократ се хвърля в пропастта при вида на заплашително настъпващите срещу него хванати ръка за ръка работници. Това е бил твърде прозрачен намек за „единството на французите в съпротивата, помитащо окапаторите и техните сътрудници“ (Ж. Садул). Въпреки значително по-слабото показване на положителните герои във филмата изиграва голяма роля за повдигане на духовете на борците срещу фашизма.

Снетият през последните месеци на оккупацията филм „Небето е ваше“ (1944 г.), прожектиран у нас под заглавието „Победителката“, прозвучава, по сполучливия израз на Садул, „като бойна тръба“. От филма повял лъхът на осенянете с партизански отреди планини. Чрез примера на обикновената стържеска двойка Брисар, която преодолява безброй сериозни колебания и препятствия и установява рекорд за пилотаж, Гремийон призоваваше своите сънародници на упорита и непрекъсната борба срещу фашизма. В една епоха, когато Гьобелс заповядващие на французите да правят само „леки филми“, а пропагандата на Виши всячески унижаваше френския народ, режисьорът смело възприя скромния, но благороден героизъм на обикновените хора, вдъхна им надежда в победата.

В този забележителен шедьовър на френското кино дълбоката прогресивна идея е въплътена във високохудожествена форма. В сътрудничество с най-близките си помощници, оператора Луи Паж и актьорите Мадлен Рено и Шарл Ванел, Гремийон е успял да създаде прекрасна творба. Филмът поразява с психологическата правдивост на образите и с изразителната сдържаност на стила. Този „документален стил“ с право определя „Небето е ваше“ като един от непосредствените предшественици на „Рим — открит град“ и на италианския неореализъм въобще.



„В лекачи на кораби“

Действително идеино-творческата еволюция на Жан Гремийон през тези години като че ли го предопределяше да застане начело на френското неореалистично, а може би и социалистическо-реалистично киноизкуство. Вдъхновен от съпротивителната епопея на френския народ, окрилян от надеждите за решителни социални преобразования, след освобождението той се обръща към сюжети из великото революционно минало на Франция.

Най-напред това е „Комуната“ (1945 г.), за която Гремийон написа спе-

нарий, пълен с възторг пред тия, „които щурмуваха небето“ (Маркс). Проектът обаче не се осъществява.

След това той замисля грандиозната епопея „Клането на невинните“ (1946 г.) — трилогия, обхващаща три момента от най-новата история на Европа: гражданская война в Испания (1936—1939 г.), мюнхенското предателство (1938 г.) и парижкото възстание с последвалите го събития (1944—1945 г.). Сценарият бе написан от Гремийон и Спаак, но постановката на филма също не бе осъществена. Смелите

революционни възгледи на Гремийон плашеха филмовите производители и те му организираха мълчалив бойкот.

Той замисли и нов проект-филм за Комедия дел арте, изоставен поради подготовката на „Пролетта на свободата“ — филм за Февруарската революция от 1948 г. Филмът е поръчка на Министерството на народната просвета по случай стогодишнината от събитието. След 14-месечен труд Жан Гремийон написва сценария, диалога и музиката, Леон Барсак изработва макетите на декорите, но... след неколкократни отлагания поръчката за филма е отменена. Потомците на Кавеняк вече са отстранили комунистите от властта и са поели пътя на репресиите и студената война. Средствата, предназначени за филма, се изразходват за честване на друга стогодишнина, тая от смъртта на реакционния католически писател Шатобриян, злия враг на Февруарската революция.

Няма съмнение, че ако тези филми бяха осъществени, те биха били не само най-значителните в творчеството на Гремийон, но те биха били и етапни творби в световното кино. Четенето на сценария „Пролетта на свободата“ и възторжените отзиви за театрализираното му представяне в Дома на мисълта през февруари 1949 г. в изпълнението на Мадлен Рено, Жан-Луи Баро, Морис Есканд и др. ни карат да бъдем абсолютно уверени в това ни предположение.

След рухването на съкровените му творчески замисли режисьорът е отново принуден да поставя търговски филми, като „Бели лайпи“ (1949 г.), „Странната мадам Х“ (1951 г.), в които формалните постижения на постановчика не са в състояние да прикрият пустотата на съдържанието им.

Последният му опит да покаже сериозен сюжет в игралния филм бе „Любовта на една жена“ (1953 г.), в който е поставена проблемата за социалната роля на жената в съвременното общество. Филмът ни разказва за любовта на млада лекарка и инженер, работещи в едно бедно рибарско село. Те трябва да се разделят завинаги, защото дългът на лекарката към бедните труженици не ѝ позволява да ги напусне и да замине с любимия си, при когото ще бъде само жена и домакиня. Този пълен с достойнство и суворост филм не се характерира на френските кинотърговци и те окончателно захвърляха на произвола на съдбата талантливия режисьор. За

щастие филмът бе справедливо оценен в социалистическите и някои други страни, а също така и в киноклубовете, където се ползува със значителен успех.

На Гремийон остана само късометражният филм, към който той се завърна след дългогодишно прекъсване. Първият от тях — „Чаровете на съществуването“ (1950 г.) — получи голямата награда за късометражен филм на фестивала във Венеция. Касае се за една филмова хроника на живописните салони от около 1860 г. до 1910 г., в която се осмиват някои от аспектите на „хубавата епоха“. След него Гремийон съвместно с Пиер Каст снимва „Ужасите на войната“ (1951 г.) по едноименната графична серия на Гоя. Следват: оригиналната „Астрология“ (1952 г.), „В сърцето на Л'Ил дьо Франс“ — за архитектурните паметници в тази област, „Къщата на образите“ (1955 г.) — киноочерк за гравюра на медна дъска, практикувана в някои ателиета на Монмарть, „От лис“ (непреводимо на български заглавие, означаващо горната дървена рамка на нищелките на тъкачните станове) — една разходка из работилниците на gobleni, и последният — „Андре Масон, или четирите елемента“ (1959 г.) — за творческия процес у големия художник.

Всеки един от тези филми е малък шедьовър, изпълнен с финес и остроумие.

Жан Гремийон бе голям художник-хуманист. Както изтъква известният френски кинокритик Жан Дониол-Валкроз, той „е без съмнение най-съвършеният от всички наши (френски б. м.) автори на филми, способен да пише своите сценарии, своите диалози и даже своята музика. От двайсетина години насам той се стреми да даде на френското кино неговата истинска зрелост и неговото първо социално съзнание“.

Френската кинообщественост посреща с голяма скръб вестта за неговата преждевременна кончина. Един от колегите му справедливо изтъжна, че „съвсем не е безнаказано, когато човек носи в себе си такива творби и не може да ги осъществи“. Жан Гремийон стана жертва на безчовечната капиталистическа действителност. „Отсега на татък, писа неговият бивш ученик Луи Дакен, името му се запечатва в нашата памет наред с имената на един Федер, на един Щрохайм, на един Виро, на всички онези, които като тях се бориха до края на живота си да изтръгнат киното от търгашеските сили, за да докажат възможността за едно голямо кинематографично изкуство.



,,Ля тна светлина“

Ще прибавя, заключва Дакен, че Гремийон бе един от най-големите и от най-истинските филмови творци на френското кино.“

Изтъкнатите френски кинодейци, като сценариста Спаак, композитора Ролан-Манюел, актрисата Мадлен Рено, негови дългогодишни близки сътрудници, говорят с безгранично уважение към изключителния и всестранен талант на един бележит художник и гражданин.

„От всички негови качества, пише Спаак, кое бе най-голямото? Най-вълнуващото сигурно бе неговата смелост. Нито в трудностите, нито при поражение Гремийон се признаваше за победен; никакво разочарование не поколеба увереността му, че киното е изкуство, че кинотворците трябва да си извоюват правото да се изразяват свободно, и в продължение на трийсет години с упорита смелост на бретонец той не се помръдна от тази позиция, почти невъзможна за отстояване в системата на една индустрия, чиято последна грижа бе да произвежда произведения на изкуството.“

Най-сетне той остава автор на много филми, които са между най-хубавите произведения от френското кино, и на

няколко документални фильма, които дадеч надминават това, което е най-хубаво в този жанр.“

За приноса му в областта на филмовата музика свидетелствува изтъкнатият композитор Ролан-Манюел:

„Никой не успя да разбере и да изрази по-добре от Гермийон, че киното е място на среща на пластика в прекия смисъл на думата и на музиката в широкия смисъл на думата.“

Никой не успя да направи по-нагледна очевидността, че филмът е преди всичко поредица от образи, разпределени в определен ритъм, и че веднъж музиката вплетена в играта на екрана, ритъмът на образите трябва да се подчини на звуковия ритъм.“

За изумителния му усет и способност да работи с актьорите на своите филми, за качествата му на „изключителен ръководител на актьорите“ героинята на редица негови филми Мадлен Рено заявява:

„... Той вярваше в творческата личност, той уважаваше безкрайно индивидуалностите. И, което е най-важно, той не желаше да обезличи актьора в своя филм, а се стремеше да му позволи да даде най-хубавото от себе си в рамките на филма“.

Успоредно със своята творческа дейност Жан Гремийон бе и активен обществен деец и пропагандатор на идееното киноизкуство. Тази му дейност бе високо ценена от неговите колеги, които в продължение на много години го избраха редовно на отговорния пост председател на Съюза на кинодейците във Франция. На този пост той смело защищаваше техните професионални и творчески интереси.

Огромна бе заслугата му и за създаването и укрепването на френската синематека, чийто несменяем председател Гремийон бе в продължение на петнадесет години. От няколкото оцелели по чудо от нацисткото нашествие филми той и помощниците му създадоха едно от най-важните културни учреждения в света, мощно средище за популяризиа-

ция на реалистичното и художественото киноизкуство.

Жан Гремийон бе непримирим противник на реакцията и неговият глас вина-ги звучеше високо било против алжирските фашистки метежници, било в защита на Манолис Глезос и при всички случаи, когато се извършваше покушение срещу свободата и мисълта.

Струва ми се, че ние, българските кинематографисти, най-добре ще изразим нашата дълбока почит към Жан Гремийон, като усвоим творчески, през призмата на нашите идеено-художествени изисквания, през призмата на нашия социалистическо-реалистичен метод, багатото наследство, което той ни остави.

Наш дълг е да осъществим и неговите несъбуднати мечти за пресъздаване на екрана подвига на загиналите борци за социализъм и общочовешко щастие.

Александър Александров

ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОИЗКУСТВОТО

ВОПРОСЫ киноискусства. Ежегодный ист.-теорит. сборник. [Ред. коллегия Н. Зоркая. С. Фрейлих . . .] Москва, Изд-во Акад. Наук СССР, 1959 г. (Акад. наук СССР. И-т истории искусства).

Вып. 3. [1958] 416 стр. с илл.

Въпроси на киноизкуството. Ежегоден историко-теоретически сборник на И-та по история на киноизкуството при Академията на науките в СССР. В сборника са разработени най-актуалните проблеми на теорията на киноизкуството, обобщен е творческият опит, почерпен от историята, и е свързан с най-новата съвременна теория и практика.

В сборника са поместени следните 16 статии: Л. Белова. Проблемите на съвременността в киноизкуството; С. Юткевич. Пътят към образа. Из опита от работата върху филма „Разкази за Ленин“; Д. Писаревски. Някои поуки от юбилейните документални филми; С. Фрейлих. Знамение на времето. За филма „Комунист“; Н. Зоркая. Принципи на съветски историко-революционен филм; Л. Козлов. Към въпроса за художествената индивидуализация във филма „Броненосецът „Потемкин“; Гр. Чахирян. За спецификата на аматърското творчество в киното; Н. Зоркая. Кино и театръ; Ярослав Бочек. Актърът в киното и театъра; М. Нечаева. За художествеността в различните по жанр филми; М. Сатаева. Научната сесия за руското дореволюционно кино. Към 50-годишнината на руското киноизкуство; Р. Юрнев. Три стъпки към единство. За X кинофестивал в Карлови вари, за кинофестиваля от шестте световни студентски игри в Москва и за конференцията на кино-действителите от страните на социалистическия лагер в Прага, състояли се през 1957 год; Ю. Шер. Европейското кинематографическо общество („Marché Comptoir Europeen du Film“ — МАКОЕДЮФ) — смъртна угроза за националното киноизкуство на отделните страни; Доналд Александър. Английското документално кино в следвоенните години; Ст. Звон

ничек „Принцесите на храбрия войник Швейк“ на екрана; Марсел Мартен. Прогресивни явления в американското кино.

Предлаганият справочник е ценен и необходим наръчник за всички деятели и творци в киноизкуството.

ГЛУХОВ, В. И. и А. Т. КУРАКИН, Лабораторная обработка кинофильма. Из опыта работы кинолюбителей. Москва, Искусство, 1959. 11 стр. с илл. (Библ. кинолюбителя).

Лабораторна обработка на филма. В книгата се разказва за особеностите на кинолентата, употребявана в практиката на кинолюбителите, за химическите разтвори, употребявани при нейната обработка. Описано е и устройството на лабораторните прибори и приспособления за работата и монтажа на любителските кинофилми. Самостоятелна глава е посветена на запазването и поправянето на кинофилма. Книгата е ценно практическо пособие за кинолюбители.

ЖУРОВ, Г. В. Из прошлого кино на Украине. 1896—1917. Киев, Изд. Акад. наук УССР, 1959. 139 стр. с илл. (Акад. наук УССР. И-т искусствоведения, фольклора и этнографии).

Из миналото на киното в Украина. Исторически очерк. Авторът проследява основните моменти и характерните черти на киноизкуството в Украина и неговите наченки и първи стълпи в края на миналия век до Великата октомврийска социалистическа революция.

Към книгата са дадени библиография на използваната литература (стр. 136—138) и филмография на украинските филми, създадени и играли през разглеждания период (стр. 127—135).

ЗАК, М., Л. ПАРФЕНОВ и О. ЯКУБОВИЧ—ЯСНЫЙ. Игорь Савченко. Москва, Искусство, 1959. 256 стр., 12 л. илл. (Мастера киноискусства).

Игор Савченко. Монография, посветена на един от най-изтъкнатите съветски украински кинорежисьори. Цялото творчество на Савченко, протекло в условията на социалистическата действителност, е проникнато с горещ патриотизъм и любов към всичко в неговото отечество. Голямото дълбоко национално изкуство на украинския майстор, художник-новатор трасира новите насоки в сложното изкуство на киното.

Цялата монография е разделена на 5 основни глави. В тях са анализирани филмите, създадени от Савченко „Песен за казака Голат“, „Градинари“, „Иван Никулин — руският матрос“, „Третият удар“ и др. Най-значително място авторите са отделили на филмите „Богдан Хмельницки“ и „Тарас Шевченко“ — най-значителните произведения на Савченко, в които е разкрита изцяло основната тема на неговото творчество: прославянето на вековните приятелски връзки между двата братски народи — руския и украинския.

Книгата съдържа и пълна филмография на филмите на Савченко, както и илюстровани приложения с кадри от самите филми.

ИЛЬИН, Р. Н. Техника съемки фильма. Под ред. В. Г. Пелля. Москва, Искусство, 1959. 144 стр. с илл., 2 л. илл. (Библ. кинолюбителя).

Техниката на снимката във филма. Книгата е предназначена за кинолюбители, които работят самостоятелно или като начинаващи в киностудийте. Тя ги запознава с теорията и практиката на филмиранието. В книгата е дадено подробно описание на методиката и техниката на най-разпространените в практиката на кинолюбителите снимки при изкуствено и естествено осветление. В приложенията накрая са указаны необходимите съоръжения при разните случаи на снимки.

Кин. Сальвани. Коклен. Моисси. Чаплин. Сборник статей. Москва, „Сов-Россия“, 1959. 92 стр. с портр. (Библ. Худож. самодеятельность, № 18. Труд актера. Вып. 4).

Кин. Сальвани. Коклен. Моисси. Чаплин. В предлаганата четвърта свезка от серията „Трудът на актьора“ са поместени статии от английския актьор Едмунд Кин, италианския трагик Томасо Сальвани, френския актьор-комик Коклен, албанецца Сандро Моисси, играл на немска сцена, и знаменития киноактьор и режисьор Чарли Чаплин. В своята статия Чаплин говори за школата и направлението в актьорската си игра на екрана, за нейната оригиналност и особености, за методиката на работа над своите роли.

Д. К. Боннаков

БЕДНАТА УЛИЦА

Едно неочаквано възпоменание в ти-
ха привечер, когато слънцето току-що
е залязло, при звуките на стара песен,
раздвижила отдавна забравени струни.
Връщат се изчезнали образи, минали
събития, покрити с праха на забравата,
отново зазвучават с човешката си, драма-
тична значимост и чудно, сега, след
толкова години те се подреждат в ня-
каква нова последователност, но така,
че миналото сякаш оживява по-ярко от
настоящето. Вече не се възвръща ста-
рата действителност, а върху нейната
основа се ражда нещо ново, концентрат
от всичко видяно и преживяно, ражда
се художествената действителност.

Непосредственият лиризъм на първи-
те сцени в сценария на Петър Донев
„Бедната улица“ увлича и до края
оставя читателя в атмосферата на едно
всекидневие без символи, с най-прости
човешки образи, повече или по-малко

оформени, с низ от случаи, които неми-
нуемо водят към неизбежния голям
конфликт между бедната улица и ней-
ните врагове.

Не споменавам случайно за непосред-
ствеността на действието и образите в
сценария. Постигнатата непосредстве-
ност е, която поражда чувството, че
всичко е изникнало от един спомен,
който изтегля след себе си скъпоценния
низ на пресътвореното, синтезирано
миналото. Непосредствеността, чийто ре-
зултат е обобщението, художествената
идея — победилата бедна улица.

Употребявани са много сравнения, за
да се определи отношението между сце-
нария и готовия вече филм. Това са
две различни величини и пътят от ед-
ната до другата е труден, изпълнен с
много опасности и отговорност. Всъщ-
ност историята на създаването на фил-
ма понякога е една самостоятелна твор-



*Коста Цонев и Николина Генова в сцена от филма
„Бедната улица“*



Николина Генова в „Борбата“ на Катя

ческа драма със своите сюжетни ходове и конфликти, която завършва с появяването на филма на екрана. И художествената стойност на резултата от тази драма — готовия филм — зависи от таланта на участниците в нея и от вложените творчески усилия.

Може би тези думи звучат прекалено „драматично“. Струва ми се обаче, че в случай, когато сценарият е първа творба на своя автор, когато режисьорът за пръв път прави самостоятелен филм, какъвто е случаят с Петър Донев и режисьора Христо Писков, тези думи са оправдани, макар и само от вложената от авторите амбиция и извънредни усилия и надежди в „Първия“ филм. Тези думи са оправдани и от факта, че винаги в такъв случай към създателите на филма е отправено по-голямо внимание, тяхното дело се следи с нетърпеливо очакване, защото се ражда не само филм — определя се и творческият образ на млади кинематографисти.

След като сценарият „Бедната улица“ бе класиран на първо място в конкурса, уреден от Министерството на просветата и културата, той измина дълъг път на усъвършенствуване в творческите звена на студията и, разбира се, в ръцете на режисьора в процеса на работата той ще претърпи много уточнения и доработки.

При четене на сценария човек е с чувството, че авторът е имал предвид

определенна уличка от софийските покрайнини, с нейните схлупени къщи и пробити огради, с неизменната кръчмичка и бедната сладкарничка, с нейните квартални типове и забележителности. И това е така. Впрочем това поражда и първия творчески спор между сценариста и режисьора. Защото уличката — прототип не задоволява режисьора. Може би трябва да се изпита съжаление към пожертвуваната уличка, която все пак дава първия подтик, свързана е органически с възникването на идеята за сценария. Но другото е по-важно — това, че уличката не задоволява погледа на режисьора. Защото то е белег, че творчеството е започнало, започнал е синтезът.

Христо Писков обикаля с дни покрайнините на София — София от 1959 година. Най-после е намерено това, което е необходимо. Край големия мост „Чавдар“, който, прехвърлил железопътната линия, съединява квартал „Хаджи Димитър“ с града, се е прилепила уличката „Черешово топче“. Бетонните стени на моста са се надвесили над малките къщички. Може би скоро и тук ще се ширне ново строителство. В двата края на моста даже се виждат кранове. Но засега уличката е една останка от някогашните крайни квартали. Прозорците на къщите гледат към правоъгълните подпорни колони на моста. Това е уличката, в която баба Са-

ва ще си спомня с тъга и радост за минали години, в която ще кънтят стълките на зеленоуниформените окупатори, за да пораждат ненавистта на честните обитатели. Тук ще се зароди любовта между Петър и Катя, ще прозвучат изстрелите, които прекъсват живота на Йошката, ще спотайва стълките си агентът Жорж. Тук е кръмичката „Канна Галилейска“, където хората ще посрещнат с разтворени сърца съветските воини и емигрантът Николай Матвеич ще изживее оптимистичния финал на своята трагедия.

Огромният мост ще присъства във филма, докато в сценария го няма. От моста се откриват нови снимачни точки, прекрасни възможности за разнообразни режисърски решения. Всички чувствуват вече как участието на моста ще се отрази на бъдещия филм. В режисърския сценарий се нанасят нови детайли, някои сцени са изменени — може би убийството на агента няма да стане в собствения му дом, а на високите стълби на моста. Две сенки — една отдолу, друга отгоре — преграждат пътя на Жорж. След малко едно тяло се претъркала през перилата на моста и се просва върху линията. Бетонните колони на моста са неми свидетели на всичко, което се върши по уличката. С невъзмутимото си безразличие те са подходящият фон на водещата се жестока борба.

И тъй убеждението, че „истинската“ уличка е намерена, е пълно. Разбира се, всичко засега е само режисърско виждане и няколкостотин метра заснета лента, която е още режисърска тайна.

Може би привържениците на култа към слънцето не очакват с такова нетърпение всяка сутрин неговата поява, с каквото го очакват дни наред хората от продукцията „Бедната улица“. Ниски, оловно тежки облаци са покрили небето и само от време на време се очертава една мътна бляща топка, която не е слънце, защото не може да служи за кинематографически цели.

Докато в малкото ъглово дюкянче, наречено за нуждите на филма с пишното название „Канна Галилейска“, хората са се събрали около запалената печка, навън, пред „хралупата“ на Петър и Йошката, под лъчите на прожектори се снима кратката сцена „Предупреждение“. Лазо посреща с добра, тъжна усмивка заплахата на Йошката, който още не е разбрал значението на борбата. Артистът Никола Гъльбов, кого-

то всички наричат само Лазо по името на неговия герой, има характерен волеви израз на лицето. Тъжната усмивка на ремисиста-конспиратор се засима три пъти. И тъй като при декемврийския студец излиза пара от устата, а действието се развива през лятото, артистът трябва да пие няколко пъти студена вода. Снимането на този съвсем кратък детайл изисква пълното участие на режисьора, двамата оператори и помощната група. Всеки метър от филмовата лента трябва да притеjhava естествеността на живия живот, една непостижната сцена може да развали общия тон. Впрочем това е една страна на режисърската работа — упорито и търпеливо търсене на най-верния израз, на най-естествената гласова интонация, възможно най-пълната искреност на преживяването от артиста. Камерата е страшен разобличител, от нейното око не може да отбегне един неверен жест, една изкуствена усмивка. И тук се стига до заключението, че театралната школовка, сценичната рутина в някои случаи пречат пред камерата. Условността, която сцената притежава, дава възможности, коренно различни от филма. Когато зрителят седне в киносалон, той очаква екранът да се превърне в прозорец към истинския живот и тук театралната условност изчезва напълно. Това известно положение трябва да се напомни във връзка с факта, че Христо Писков е избрал за две от главните роли във филма хора, които не са имали контакт нито със сцената, нито с филма. Те са, казано на филмов език, „натурщици“, т. е. хора от живота.

Ролята на ученичката Катя се изпълнява от 16-годишната Николина Генова. Любовта между Катя и Петър (Коста Цонев) е основната сюжетна линия в сценария и сполучката на филма ще се определи до голяма степен от това, което режисьорът ще постигне с Николина. За тази роля е имало 150 кандидатки. Избрани са били десетина и при пробните снимки везните са се наклонили в полза на Николина Генова. Според режисьора софийската ученичка най-пълно покрива образа на Катя. По първоначалния ролята е предимно лирична. Впоследствие се вмъкват сцени в участъка — Катя трябва да отговаря за връзката си с нелегалния Петър. И може би новата драматична линия в образа е наложила избирането на Николина Генова. За нея това ще бъде един твърде ран и, нека



Александър Притуп и Надежда Вакъвчиева в сцена от филма

се надяваме, успешен дебют. А работата на режисьора с Николина Генова и с Валентин Русецки (Йошката) ще бъде един интересен опит.

Емоционалността на артистката Лили Янева е повлияла при избирането ѝ за ролята на Васка — този трагичен образ на момичето от кръчмата, намерило толкова много чисто чувство в себе си към Йошката. Между другото Лили Янева също за пръв път участва във филм.

Не ни остава нищо друго, освен да чакаме филма. Проблемите, които поставя всяка продукция, са много и е

трудно да бъдат изброени. В процеса на работата по „Бедната улица“ възникват много нови задачи, това е процес, в който книжността в някои образи и ситуации се саморазобличава, това е процес на непрекъснато подобряване и приближаване до непосредствеността.

Трябва да се пощелае на младостта (защото филмът е дело изключително на млади хора) не само да завоюва достигнатото вече, но и да направи открития, колкото и скромни да са те. И най-важното — да ни даде един сърден, вълнуващ филм.

А. Карасимеонов

За нашите кинолюбители

КЛУБ НА КОМСОМОЛЦИ-КИНОЛЮБИТЕЛИ В СОФИЯ

Все още е мъчно да се повярва, че клубът е вече реален факт. Толкова трудности трябва да се преодолеят за осъществяването на тази младежка инициатива! Първите щастливици — млади производственици и учащи се слушат редовно лекции по история на киното в новооснования кинолюбителски клуб към ГК на ДКМС. Младежите до късно обсъждат, беседват, спорят или присъстват на специално уредените проекции на филми, където се запознават с разните образци на киноизкуството.

Предвидено е да се премине известна теоретическа подготовка по основните въпроси от теорията и историята на киното.

След приключване на общата подготовка, задължителна за всички членове на клуба, кинолюбителите ще се разпределят по секции според тяхното желание. Към клуба са създадени пет секции: „Кинодраматургия, история и теория на киноизкуството“, „Операторско майсторство и фотография“, „Кинопроекционна техника“, „Режисура“ и „Киноактьорство“.

В тематичния план е предвидено и снимането на къси любителски репортажи и очерци с тематика из комсомолския живот.

Наред с изучаването на кино- и фототех-

никата, наред с писането на сценарии и снимането на любителски филми клубът ще разгърне и широка просветно-пропагандна дейност сред младежта — тематични покази и публични обсъждания на филми, организирани на анкети за „най-хубав филм“, „какви филми искате да се прожектират“ и др.

Предстояща задача на клуба е да създаде свой кино- и фотоархив. Установяването на дружески връзки с младите любители в чужбина е също така друга привлекателна страна от дейността на клуба. По този начин ние ще имаме възможност да обменяме опит, литература и филми с кинолюбителите от други страни, ще могат да се уреждат взаимни посещения, творчески конференции и пр.

Тази многообразна дейност на клуба ще обогати нашата естетическа култура и най-важното — ще ни направи ревностни пропагандатори на напредничавото филмово изкуство сред широките слоеве на младежта. А това е основната цел, която си е поставил и трябва да постигне клубът на младите кинолюбители към ГК на ДКМС в София.

Любко Петров
председател на КМК

КИНОКЛУБ И ПРИ СТУДЕНТСКИЯ ДОМ НА КУЛТУРАТА

Много ли щастливи дни има в живота на студентите? Може би на нас се струва, че не много. Ако не смятаме радостите на една екскурзия, удоволствието от гледането на хубава театрална постановка или дните след вземане на всичките изпити. А ето, че един ден 70 студента от различни факултети се бяха събрали в Студентския дом на културата и се чувствуваха щастливи, истински щастливи! Бяхме приети в киноклуба, който бе открит към дома. Разбира се, още не ни беше ясно какво ще правим и може би в съзнанието на мащина е минавала мисълта, че сами никога бихме могли да снемем филм.

Но бяхме доволни, че по един или друг начин ще се занимаваме с въпросите на най-младото, най-динамичното и най-интересното съвременно изкуство — киното.

Още от самото начало бяха създадени 5 секции, които работят и досега. Ръководител на сценарната секция е Христо Сантов, на операторите — Ал. Шекерджийски, другарите Н. Корабов и Я. Якимов са лектори на режисьорската и операторската секция. Ценна помощ ни оказват също Юри Арнаудов и театроведът Юлиян Вучков. Звуказаписът е най-малката ни секция, в която Кънчо Чолаков — студент от МЕИ — започна озвучаването на първия наши филм.

Освен обучението през 1960 година ще се провежда и масова агитационна работа. Наскоро студентската младеж ще сдоби с просторен дом на културата, в който големият салон и редица от залите ще ни бъдат предоставени за изнасяне на лекции и обсъждане на филми. Предстои ни да се свържем и с младежите от някой столичен завод и да им помогнем да образуват свой киноклуб. Проучват се и възможностите за снимане на учебни филми, от които твърде много се нуждаят някои училища и вузове.

В момента се работи върху няколко сцена-ри със сюжет от студентски живот. Найдобрият от тях ще бъде снет през идното лято.

И след толкова хубави неща трябва да се каже и лошото. Може би за него трябва-ше да говорим в началото или да се под-чертае с получерни букви. Материалната база е била и ще бъде винаги първостепената грижа и мъчнотия на всеки любителски кино-клуб. Филмът, който сnehme миналата година, бе реализиран благодарение на две частни 16-мм камери и стар материал с гаранционен срок . . . 1951 година. При това положение, ако въпросът за материално-техническата база не бъде разрешен успешно през настоящата година, хубавите планове, които чертаем, ще си останат само на книга.

Ще ми се дала каква няколко думи за почти готовия ни филм „Нашият път“, снет по сце-нарий на Климент Величков и новела на То-

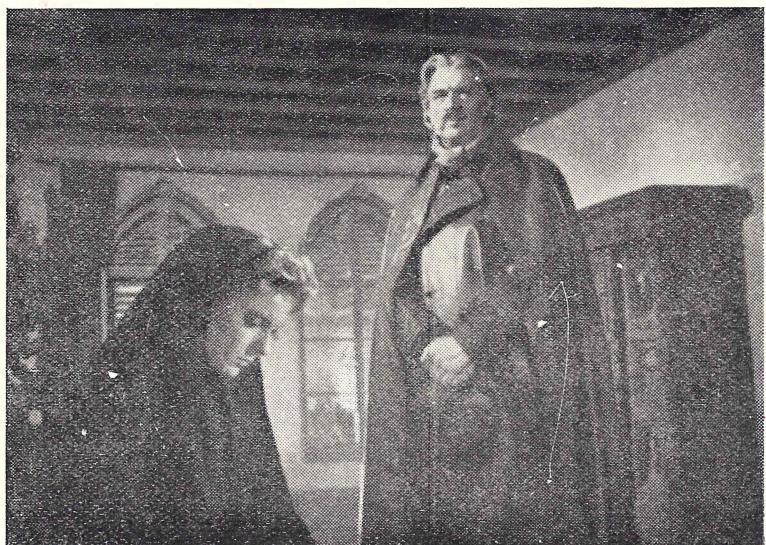
тьо Йовов с оператори Георги Къосеилиев, Иван Сливенски и Николай Стефанов и режисьорския колектив Желязко Стойчев, Ана Георгиева и Ташо Бойнов.

Това е филмов очерк за трудовия подем на студентски комсомолци. Трудът, който положихме, ни кара с разтупени сърца да гледаме всеки снет кадър. Шестнадесет чо-века снега 2,000 м лента за 25 дни. И за всяка дроблия, извършена погрешно, ние, неопитните кинолюбители, трябващо да пла-щаме с двойно повече труд и нерви. Които са снимали филм, знайт това. При нас все-ки освен преките си „задължения“ бе и „общ работник“, и „електротехник“, и „осветител“, и „гримър“, трябващо да се подбират ак-тьори, да се търсят палатки, материали, па-ри . . . Ръководителят трябващо да бъде и финансов виртуоз.

Готов е и 30-минутният репортаж „На-шият път“. Най-радостната награда обаче за нас ще бъде, ако това, което сме на-правили, се хареса на студентската младеж.

Дължим много на Студията за игрални филми за това, че тя пое шефството над нас. Но най-много дължим на нашата лю-бов към изкуството, която ни кара през всички пречки и трудности да вървим напред, да се учим и да осъществяваме нашите иден в хубави филми, които ще имат само един гла-вен герой — нашия прекрасен комсомолец-студент.

Климент Величков
член на ръководството на киноклуба



Ирина Милополска и Стефан Петчев в сцена от българо-
съветската продукция „В навечерието“

Нови сценарии — нови задачи

През миналата 1959 година Студията за игрални филми отбеляза за пръв път производство на 9 художествени дългометражни филма. През тази година стремежът на студията ще бъде да реализира 10 фильма. За да има повече и по-добри филми, трябва да има повече и по-добри сценарии. С оглед на това сценарната редакция при студията е привлечла за сътрудничество много автори, които вече са завършили или предстои да завършат своите произведения.

Писателят Емил Манов и Коста Странджев пишат сценарий за несломимата твърдост и устойчивост на комунистите, които не се огъват при големите изпитания в борбата за по-добър съвременен живот и с денонсиращи си труд участват на най-тежките обекти в социалистическото ни строителство. Заглавието на тази киноповест е „Комунисти“.

В близки дни Павел Вежинов ще представи втория вариант на сценария си „Краят на пътя“ със сюжет из действаства на нашето разузнаване.

Очаква се да постъпи нов вариант на сценария „Тютюн“ по едноименния роман на писателя Димитър Димов. Авторът работи сценария за филм в две серии.

Завършен е окончателно и сценарият за детски комедиен филм „Маргаритка и аз“ от Петър Незнакомов.

За бъгството на група политически затворници преди 9 септември от Пловдивския затвор пише сценарий Анжел Вагенщайн.

Димитър Гулев ще дебютира в киното със съвременна тема из живота на големия град. Предмет на неговия разказ ще бъдат хората — отношението им към труда, преломът, който се извършва в тяхното съзнание и бит, и борбата за по-висока нравственост в семейството.

Сценаристът Христо Сантов пише филмов разказ за патриотизма на на-

селението край границата и героизма на нашите граничари.

На съвременна тема Кирил Торомански пише сценария „Под голямата стряха“ — за работата на партийните работници в нашето съвременно село. Сюжетът се изгражда върху борбата между завърналия се на село околийски секретар на БКП, оглавил уедреното кооперативно стопанство, и някои „обидени“ бивши ръководители на стопанствата. Паралелно с това авторът се стреми да покаже стила на работа на новия ръководител на партийната организация и усилията му за възпитание на отделния комунист и кооператор. Фон на цялата тема ще бъде походът за претворяване в дело решенията на Партията по преустройството на нашето селско стопанство.

Върху интересен сюжет пишат сценарий Борислав Попов и Васил Попов с условно заглавие „Границна межда“. В една бурна зимна нощ двама души идват при лекаря на едно крайгранично село и го молят да отиде веднага при един тежко болен от съседните колиби. Лекарят тръгва с тях. След дълго лутане във виелицата двамата му откриват, че болният е отвъд границата и липсата на лекар оттатък ги е принудила на такава рискована постъпка. Те оставят на неговата гражданска и професионална съвест да реши. Авторите са си поставили задача да покажат високия морал на человека, отгледан и възпитан в нашата социалистическа страна.

Банчо Банов и съветският сценарист Валентин Ежов са завършили своята съвместна работа над сценарий за комедиен филм.

Николай Хайтов работи над сценарий, в който действието се развива в едно родопско село през наши дни. Авторът ще разкрие новото в живота на този край, което се ражда под благотворното влияние на задружния труд.

Сценаристът Бурян Енчев прерабо-

ти и разшири своята киноновела „Звездичката“, която отпечатахме в бр. 7 от мицалата година, в сценарий за художествен дългометражен филм.

Детският писател Цветан Ангелов работи над тема за живота на пионерите от един лeten лагер. В лек и занимател сюжет авторът възnamерява да разкаже за похода на пионерите до една стара златна мина. Основната мисъл ще бъде, че по-ценено е богатството, което се придобива с труд, и че трудът, а не парите са източник на човешкото щастие.

Очаква ѝ през настоящата година да бъдат завършени и редица други сценарии, като „Зад желязнатата завеса“ на Светослав Минков, „Танго“ на Георги Караславов, „Бай Ганъ“ на Челкаш, „Калоян“ на А. Дончев, Д. Мантов и Д. Даковски и др.

В Студията за научно-популярни филми

През настоящата година Студията за научно-популярни филми ще работи над следните заглавия: **филми за техническия напредък и членния опит в промишлеността.** „На призыва на Партията“ — публицистичен филм за повишаване производителността на труда; „В света на цветните метали“ — научно-популярен филм за получаване на цветните метали; „Производство на плодови и зеленчукови консерви“ — филм за популяризация на членния опит на консервните предприятия в областа на техниката и технологията при преработка на плодовете и зеленчуците; „Автоматизация на производствените процеси“ и „Малката механизация“. Вторият филм ще запознава зрителите с ползата от механизирането на ръчните производствени процеси.

В раздела за **селскостопански филми** са следните заглавия: „Лабораториите и опитните полета при уедрените ТКЗС“ — за научно-опитната работа, която се води в земеделските стопанства; „Подобряване на пасищата, мерите и ливадите“; „Комплексна механизация на животновъдството“; „Сушенето на растителни продукти“; „Нови методи за хранене на

животните“; „Нови прикачни машини без прикачвач“; „Дървесината“ — биология, видове, качества, използване и запазване; „Предимството на тракторно-полевъдните и тракторно-комплексните бригади“.

Медицински филми: „Лечебни трени“ — за нашите ценни медицински билики и използването им във фармакологията; „Нови методи за лечение на сърдечни заболявания“ — за откритието на българския хирург проф. Г. Попов, разработил нов метод за лечение на някои тежки заболявания на сърцето. С редица опити той е установил, че при запушване на кръвоносни съдове на сърцето може да се избегне хирургическата интервенция. „Опазване зрението на учениците“; „Предпазване от ревматизъм в детската възраст“; „Закаляване на организма“ — медицински филм за укрепване на човешкото здраве чрез закаляване.

През 1960 година Студията за научно-популярни филми ще снеме един антиелизионен сатиричен киноплакат, разобличаващ злоупотребата с наивността и доверието на някои хора чрез разини „чудотворни икони“, „молитви“ и „поличби“.

Трудово-възпитателни филми: „Тяхно е бъдещето“ — филм за свързването на училищното обучение с производителния труд; детски възпитателен филм за придобиване на трудови навици в семейството и училището и „Пионерска научна самодейност“.

Исторически, изкуствоведчески, етнографски и географски филми: „Страници от записките на Захари Стоянов“ — филмът ще разказва за революционното минало и борбите на подбалканските селища Копривщица, Карлово и Кастрофер; „Етнографски филм за българските народни носии“; „Народни хора“ — за успехите, които постигнаха напоследък нашите колективи, и особения интерес, който се проявява в чужбина към народните танци; „Творчеството на народния поет Иван Вазов“; „Казанлъшката гробница“; географско-изгледен филм за Стара Планина и филм за волейбола.

АМЕРИКАНЦИТЕ ЗА ФИЛМА «ЛЕТЯТ ЖЕРАВИ»

В два от големите кинотеатри на Вашингтон се състоя премиерата на съветския игрален филм „Летят жерави“. С тази премиера се постави началото на покана на съветски филми в САЩ съгласно съветско-американското споразумение за обмен в областта на културата, техниката и образоването.

След прожекцията на филма много зрители изразиха своето възхищение. В беседа с кореспондента на ТАСС една от видните холивудски актриси Карол Бейкър отбелая, че „Летят жерави“ е едно великолепно произведение на киноизкуството както по съдържание, така и по отношение на режисьорското маисторство, актьорската игра и снимачната техника.

Рецензентът на вашингтонския вестник „Стар“ Кармоди пише: „Това съвсем не е обикновен филм. Преди всичко това е един руски филм. Неговият национален произход му придава извънредно голямо значение. Нему бе съдено да получи част от онова огромно любопитство, което се проявява към всичко руско, като се започне от обувките и се свърши до спътниците, и особено към произведенията на изкуството, сред които филмите имат най-голяма достъпност и сила на убеждението ...“

Няколко кулмиационни сцени са забравими по своята изразителност. Режисурата е изкусна, играта се отлива с голяма сила, музикалното оформление е на равнище — и всичко това говори в негова полза ...

В оформлението на филма няма никакви излитания. Това е черно-бял филм за тесен еcran, което вероятно е помогнало на режисьора Калатозов да постигне значителна динамичност и изразителност на кадрите. Той е създал филм, който наистина трогва — едно изискване към изкуството, което твърде често се игнорира. Този филм е преди всичко притча за войната като за едно страшно зло за човека.“

Като излага съдържанието на филма, авторът продължава: „Камерата никога не изпуска из очи главното трои на филма, но Калатозов я използува и за красноречива илюстрация на ужасите на войната, върху фона на която се разкриват отношенията между героите. Благодарение именно на това са се появили някои наистина неповторими по своята изразителност сцени. Най-блестящата от тях е смъртта на героя в заледеното блато, когато физическата болка от смъртоносната рана е подавена от роденото в предсмъртната агония видение за онова, което би могло да бъде, ако той би останал жив и би се оженил за девойката, която обича. Това е наистина живописна идилия, драматичния противовес на която е проникнат от силни чувства на заминаването на мобилизираните за фронта. Рядко се е удавало някому създаването на такава убедителна картина на страшния образ на войната — разрушителка на семействата ...“

Рецензентът на вестник „Дейли нюс“ О'Нейл пише:

„Първият руски филм, проектиран тук, безусловно представя съветската кинематография в Америка в правилна перспектива.“

Филмът „Летят жерави“, награден с голямата награда на фестиваля в Кан през 1958 г., като цяло се отличава с драматизъм, с правдивост и прекрасна игра ... Това е умен, сериозен филм ... Операторската работа е добра. Играта е поразителна. Василий Меркуриев и Татьяна Самойлова се отделят от останалите ... „Летят жерави“ убедително свидетелствува, че в СССР има неизчерпаеми запаси от таланти.“

В статията на наблюдателя на вестник „Вашингтон пост енд таймс хералд“ Ричард Кое четем: „Откривайки програмата за обмен на филми с „Летят жерави“, съветската кинематография говори на универсален език. Това е филм,

кото прескача езиковите бариери — история за един млад човек, за девойка, за войната и съдбата. Редица сцени в него са великолепни, част от тях са явно старомодни; но преди всичко този филм е универсален по своята притегателна сила и американските зрители го намират за прекрасен.“

Под заглавие „Червени звезди на премиера във Вашингтон; Триумф на съветския филм, проектиран по програмата на обмена“ вестник „Нюйорк хералд трибюн“ публикува следното съобщение на своето вашингтонско отделение: „Русия пусна тук спътник в областта на

культурата: това е вълнуващият и красноречив филм за нещастните влюбени „Летят жерави“. Двучасовият съветски филм, първият от седемте, които ще дойдат в Америка по програмата на обмена, потресе с блестящия си пример неголямата група от Холивуд. Неговите главни черти са прекрасните снимки, превъзходната актьорска игра и оригиналността на режисурата.“

„Ако това е типично за съветските филми — е заявил киноработникът Джек Хърфин, — то сериозна конкуренция грози американската кинематография.“

ШИРОКИЯТ И ПАНОРАМНИЯТ ЕКРАН В СЪВЕТСКИЯ СЪЮЗ ПРЕЗ 1960 ГОДИНА

Както е известно, широкоекранните и панорамните филми в Съветския съюз се създават на основата на системи, разработени от съветски инженери, и по качеството си не само не отстъпват, а често превишават техническото ниво на широкоекранните и панорамните филми на чуждите кинематографии. Съветските майстори създадоха редица ярки, съдържателни произведения на широкоекранното и панорамното кино, които заслужиха признанието на зрителя.

Следва да се отбележи обаче, че количеството на тия филми явно е недостатъчно. Интересът на зрителите към тях е твърде голям, мрежата от широкоекранни и панорамни кинотеатри в страната бързо расте, а производството на такива филми по редица технически, творчески и организационни причини нараства относителнобавно.

Сега Министерството на културата на СССР е предприело редица практически мерки, които ще способствуваат за известно увеличение на производството на широкоекранни и панорамни филми. Вече излязоха широкоекранните филми

,Хованщина“ и „В един строй“. Завършва производството на филмите „Всичко започва от пътищата“ („Мосфилм“), „Второ цъфтене“ („Узбекфилм“) и спортната комедия на Талинската киностудия „Буйни обрати“.

За 1960 година е запланирано производството на 17 широкоекранни художествени филма.

Преди всичко трябва да се спомене големият епически филм за участието на украинския народ в Отечествената война „Повест за пламенните години“ („Мосфилм“), който се снима по сценария на бележития майстор на съветското киноизкуство А. Довженко (постановка Ю. Солницева). Това произведение ще бъде първият съветски филм, снет по метода на широкоформатното кино. „Мосфилм“ ще пусне също така широкоекранния филм „Връстник на века“ (сценаристи Ю. Дунски и В. Фрид, режисьор С. Самсонов).

В московската киностудия „Горки“ ще бъдат поставени филмите „Крайт на страта Березовка“ (сценарист Г. Мидиани, режисьор В. Ейсмонт) и „Вой-

ници“ (сценарист Г. Березко, режисьор И. Лукински). Първият от тях ще разказва за строителите на нова Москва, които претворяват в живота директивите на ХХI конгрес на Партията, а вторият — за живота на хората в съветската армия в наши дни.

През следващата година зрителите ще имат възможност да видят също така цветната кинокомедия „Моминска пролет“, която се снима по материали от творчеството на популярен танцов ансамбъл „Беръзка“.

Сред широкоекранните филми за 1960 година е екранизацията на бестърното творение на Н. В. Гогол „Мъртви души“ („Мосфилм“) и музикалната кинопоема „Кер—Огли“ за легендарния герой на азербайджанския народ („Азербайджанфилм“). Ще бъдат създадени също така широкоекранните цветни филми-балети „Пепеляшка“ и „Щелкунчик“.

През 1960 година зрителят ще види новите научно-популярни и документал-

ни широкоекранни филми за покоряването на космоса от съветските учени, а също така за съветския цирк и балет върху лед.

Известно е, че през 1959 година съветските инженери и кинематографисти успешно разрешиха задачата за създаване на кръгова панорама. С голяма популярност сред зрителите се ползва първият кръгорамен филм „Скъпа пролет“.

Сега централната студия завършва втората програма за кръгова панорама, посветена на VII световен фестивал на младежта. През 1960 година ще бъдат направени още два кръгорамни филма. Предполага се, че първият от тях ще представлява спортно-хореографска ферсия (с използване на подводни снимки), а вторият ще разказва за един от най-любимите в Съветския съюз художествени колективи.

В централната студия за документални филми завършва работата над третата кинопанорамна програма — филма „Нощ на вълшебните преобразования“.

БЯГСТВО НА КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИ

Бившата слава на западногерманските документални филми все повече бледнее. Не е малък броят на кинематографистите, отказали се да работят в областта на документалното кино. Пресен е случаят с директора на зоологическата градина във Франкфурт на Майн доктор Бернхард Гржимек. Той е снел в парка Зеренгети близо до езерото Танганийка филма за животни „Зеренгети не трябва да загине“. Авторът си е позволил да постави в дикторския текст фразата „Лъзвовете са по-добри от хората, защото не се убиват един друг и не водят смъртоносни войни“. За такава опасна мисъл официалната комисия в Западна Германия е отказала да даде оценка на филма. А това значи, че нито едно бюро за разпространение на филми не ще се съгласи да наеме филма. След не приятностите с цензураната Бернхард Гржимек е заявил, че никога повече не ще снима филми.

Разказвайки за този инцидент, списанието „Нойе Берлинер Илустрирте“ помества интервю с автора на много научно-популярни филми доктор У. Шулц, който в 1957 г. е преминал от Западна Германия в ГДР. Доктор Шулц е съобщил, че един известен режисьор-доку-

менталист от Хамбург му писал неотдавна, че положението не се е подобрило, той се отказва от научно-популярните теми и скоро ще премине към изработване на учебни филми за бундесвера. Работенето с такива филми е свояго рода застраховка срещу цензураната. Със снимането на такива филми сега се занимават в Западна Германия много документалисти. Доктор Шулц е заявил също, че той никога не е работил така спокойно и същедоточено, както от 1957 г. „При такива условия, каквито намерих в ГДР, можеше да се разчита и на международен успех.“

На фестивала в Оксфорд получих почетен диплом за моя филм „Жivotните през зимата“. В Западна Германия ме упрекваха, а понякога ме упрекват и сега, когато отивам там на конференции, че съм комунист. Аз искам да работя. И това, че мога спокойно да работя само у комунистите, не е моя вина. И мога много пъти да повторя на моите западногермански колеги: немското изкуство трябва да бъде благодарно на правителството на ГДР за това, че в тази част на Германия то може да се развива като истинско изкуство.“

Исторически Календар

12 февруари 1904 година. В салона на хотел „Ориснт“ кореспондентът на английското списание „Блек енд уайт“ Чарлз Рендър Нобл проектира пред представителите на столичния печат своите „кинематограми“. Прожекцията минава при голям успех и присъствуващите остават с „най-добро впечатление“. За първи път в историята на нашия печат в колоните на вестниците се пише за „кинематографическо представление“. Това живо заинтригува читателите и „кинематографът на Нобл“ се превръща в събитие в софийския културен живот. Зареждат се едно след друго представления в най-големите иrenomирани тогава салони на столицата: Военния клуб, „Славянска бедседа“, Цирк-театър „България“.

Как са причините за този необичаен за времето си интерес към кинематографа? Преди всичко трябва да ги търсим в неговия във висша степен оригинален репертоар. Случаят е такъв, че наред с традиционните за времето „изгледни“ филми (снети в Мароко и др.) и „покази“ на „важни европейски случки“ в програмата на кинематографа на Нобл „на първо място“ е била серията „Македонски въстаници“, а също така и снимки, правени лично от Нобл в София и Рилския манастир.

Това е едно събитие от първостепенна важност за историята на киното в България, доскоро напълно неизвестно на нашите съвременници, поради което е необходимо да се спрем по-подробно върху него.

Илинденското ръстание през 1903 година е предизвикало огромен резонанс в Европа. Десетки кореспонденти на големите световни вестници са отразявали пряко, от място хода на въстанието. И ето предприемчивите англичани решават, изглежда, да задоволят любопитството на своите сънародници със средствата на неотдавна зародилия се кинематограф. Чарлз Нобл се нагърбва с тази интересна мисия. Не е още проучено какво друго „дейтленд участие“, поради което както изтька печатът, е бил „добре“ известен от българското общество, е взел той във въстанието, но той се възползувал от случая „да направи много любопитни кинематографически снимки из Македония и край българо-турската граница“. От оскудните сведения във вестниците и приема, който му е бил оказан в България, може със сигурност да се предположи, че в кинематограмите на Нобл е била показвана съчувствоно „македонската неволя“.

След разгрома на въстанието Нобл е преминал в България, прави редица снимки в Рилския манастир и София и си заминава за Англия. След няколко месеца, а именно през февруари 1904 година, той се връща отново у нас и устройва горепоменатите проекции в София.

Насърчен от успеха в столицата на неговите „редки по рода си представления“, той предприема дълго турне из страната. В първоначално предвидения план са влизали прожекции във Враца, Плевен, Видин, Лом, Оряхово, Свищов, Силистра, Русе, Търново, Разград, Шумен, Варна, Бургас и „по южната линия всички градове край желязницата“. Дали Нобл е осъществил напълно предначертания си маршрут, не ни е известно. Достоверно е обаче по изпратените от провинцията съобщения до печата, че той е дал по две прожекции във Враца и във Видин. В последния град неговите представления са така възбудили патриотичните духове, че местните ръководители са му устроили тържествен процален банкет.

Дейността на Чарлз Нобл следва да бъде отбелязана винаги в историята на киното в България. Неговите „кинематограми“ остават засега първите кинематографически снимки, направени у нас. И за първи път нашите съотечественици са видели чрез тях на екрана своята страна и своите съграждани. Освен това прожекциите на Нобл представляват и първия опит за използването на киното за политическа и културна пропаганда у нас.

Ал. Александров

ХРОНИКА

НОВ МЕЖДУНАРОДЕН УСПЕХ НА ФИЛМА „ЗВЕЗДИ“

От 27 ноември до 18 декември в Мексико се състоял вторият световен фестивал на филмовите фестивали. На този преглед се представят филмите, които са получили една от първите три награди на петте големи международни филмови фестивала. Филмът „Звезди“, продукция на Народна република България и Германската демократична република, взел втора награда на тазгодишния фестивал в Кан, също участва в прегледа. Филмът е бил посрещнат много добре и е получил многобройни похвали в мексиканския печат, който по този повод е писал изобщо за българското кино и България. Накрая на „Звезди“ е била присъдена една от наградите на фестивала, а именно копието от „Главата на Паленка“ от массивно злато — за неговите високохуманни качества.

СССР

Министерството на културата на СССР с цел да поощри творческото съревнование между дейците на научното кино е създадо на наградата „М. В. Ломоносов“ (първа, втора и трета).

*

Неповторимите героични дни на отбраната на Ленинград ще бъдат пресъздадени на екрана във филма „Балтийско небе“. С тази задача се е заел режисьорът В. Венгеров. За основа на сценария е взет известният роман на Н. Чуковски „Балтийско небе“, разказващ за героичните подвиги на съветската авиация и голямото мъжество на ленинградци, отстояващи суровите дни на блокадата. Главните роли се изпълняват от артистите П. Глебов, М. Улянов, Р. Биков, С. Платонов.

*

В киевската студия „А. П. Довженко“ се намират в работа филмите „Улицата на млякото“ и „В служба на народа“. Първият филм е посветен на украинското колхозно село. Вторият разказва за една девойка от града, която през тежките дни на Отечествената война отива да работи в един колхоз.

*

Сред поетическите предания на народите от Изток с особена популярност се ползва легендата „Лейли и Меджун“. Тази легенда разказва за младежа Кайсе, който за своята възвишена любов към Лейли бил наречен безумец — „Меджун“. Сега Сталинградската студия снима филма-балет „Лейли и Меджун“



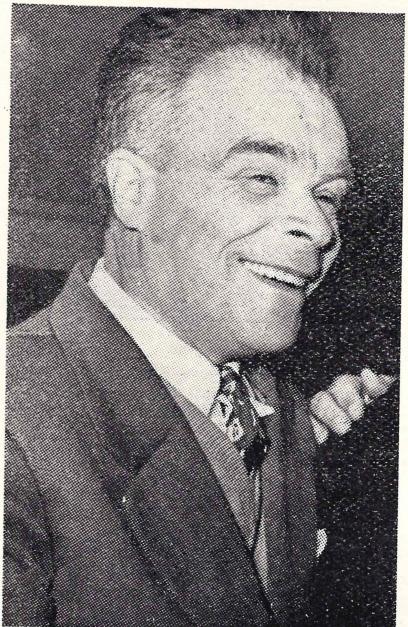
Валентина Борисова в новелата „Гътят минава през Беловир“. Режисьор Петър Василев, оператор Георги Георгiev.



Аpostол Карамитев изпълнява централната мъжка роля в същата новела.



Аントния Янева и Любен Желязков в сцена от новия български художествен филм „Дом на две улици“. Сценарист Бурян Енчев, режисьор Кирил Илинчев, оператор Трендафил Захариев.



Големият съветски кинорежисьор Марк Донски е завършил нова екранизация по едноименния роман на М. Горки „Фома Гордеев“.



Съветската филмова актриса Зинаида Кириенко сред албански пионери.

*
Романът на В. Кожевников „Пред зората“ се ползва с голям успех в Съветския съюз. Авторът е написал книгата по спомени от своето детство. Той се е родил в Нарим, където били заточени неговите родители заради революционната си дейност. Там става свидетел на бурни исторически събития. За тези събития Кожевников разказва в първо лице от името на малкия Тима. Романът „Пред зората“ е филмиран от Татьяна Лукашевич. В ролята на Тима участва Павлик Борискин (Ваня от „Съдбата на човека“), а по-късно, когато Тима става по-голям — осемгодишният московски ученик Володя Мазаев. Ролята на Пётр Сапошников, бащата на Тима, се изпълнява от Ю. Яковлев (княз Мишкин от „Идиот“). Женските роли във филма за застъпени от Татьяна Конюхова и Ирина Скобцева.

*
Випускниците на режисърския курс при „Мосфилм“ Г. Данелия и И. Таланкин са започнали работа по филмирането на известната повест на В. Панова „Серьожа“. За оператора А. Наточкин този филм е също първа самостоятелна работа. Главните роли във филма ще бъдат застъпени от С. Бондарчук, И. Скобцева и В. Меркуриев.

*
През време на фестивала на съветските филми в Чехословакия в малкия град Пряшева грузинският режисьор Санишвили срещнал една своя сънародница, която живеела в този град. Той се заинтересувал как тя е попаднала в Чехословакия и научил доста интересна история.

В годините на Отечествената война младата грузинка работила като лекарка в една болница в Тбилиси. Веднъж, когато била дежурна, докарали тежко ранен чехословашки офицер. С големите си грижи тя спасила живота му. А след това последвала взаимна любов и щастлив семеен живот.

Тази вълнуваща история е послужила за основа на филма „Прекъснатата песен“, над който работят сега група грузински кинематографисти съвместно със своите чехословашки колеги. Постановчик — Н. Санишвили.

*
В Москва се е състояла неотдавна вечер, посветена на младата африканска кинематография. Били представени филми от Гана, Мароко и Либерия. Кинематографията на Гана била представена с филмите „Момчето Гумасену“, „Ягур“ и „Гана“. Първият филм разказва историята на едно селско момче, което мечтае да отиде в голямия град. Когато неговата мечта се сбъдва, градът го посреща неприветливо. След много приключения малкият най-после намира подслон в дома на един лекар. Вторият филм — „Ягур“ — е цветен музикален кинопреглед. „Гана“ е документен

тален филм за младата република, строяща нов живот.

В мароканския филм „Дъщерята“ е пренесена на екрана легендата за голямата любов на левеца Мохамед към красавицата Айше, дъщеря на един богаташ.

Либерия е показала „Либерия — страна на бъдещето“, документален филм за новия живот в републиката и перспективите за нейното икономическо развитие.

KHP

За големите успехи на китайската кинематография говорят следните цифри: от 1949 г. до 1957 г. в Китай са били снети 171 дългометражни филма, а само за 1958—59 година са били произведени 180 филма. През последните две години са изработени почти два пъти повече филми, отколкото за периода 1949—1957 г. През последните девет години са били изнесени 500 китайски филма в шестдесет страни.

*

След филма „Вятърът от Изток“, съветско-китайска продукция, ще бъде снет нов филм съвместно от китайски и съветски кинематографисти. Филмът се нарича „В една редица“ и разказва за двамата приятели, китаец и руснак, воювали заедно срещу белогвардейците и интервентите и взели участие в първата работническа бригада в Москва. След години те отново се срещат в Китай при строежа на един бараж. Филмът ще бъде поставен от Дзиган и Ган Суе-вей. Главните роли ще се изпълняват от И. Дмитриев и Тиан Фан.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чехословашкият режисьор Иржи Крейчик е започнал снимането на филма „Висшият принцип“ — психологическа кинодрама от времето на фашистката окупация в Чехословакия (по едноименния разказ на Ян Дрда). Този разказ припомня за „вчеришния“ фашизъм и призовава за борба с „днешния“ фашизъм. Той заклеймява равнодушието и снizходжението към милитаризма и реваншизма.

*

„Преживях своята смърт“ — така се нарича новият филм на младия чешки режисьор Войтех Ясни. Главният герой на филма е боксьор. През време на окупацията той попада в концентрационен лагер и там разбира, че само една сила има значение в борбата срещу нацистите — колективът. Ролята на боксьора се изпълнява от Франтишек Петерка.

*

Завършен е младежкият филм „Пеещата пудриера“. Режисьорът Франтишек Влачил филмира поетичната легенда „Бялата гъльбица“. За малките „пилоти“ се работи филмът „За летеца Сокол“.



Съветската киноактриса Ирина Скобцева в ролята на Анушка от едноименния филм.



Татяна Самойлова във филма „Неизпратеното писмо“.



Американският киноактьор Едуард Робинзон приветства съветските зрители в московския кинотеатър „Ударник“. Първият вляво Гари Купер.



Портрет на талантливия съветски киноактьор Олег Стриженов.



Кадър от филма „Неизпратеното писмо“. Оператор С. Урусовски.



Елина Бистрицка и Павел Кадочников в сцена от новия съветски филм „Слопмен от Русия“. Режисьор Григори Александров.

*

След филмите „Капитан Дабоч“ и „В двадесет часа“ словенските кинематографисти се обръщат към сюжети със съвременна тематика. Режисьорът Ян Лацик работи сега филма „Хора и скали“ — за отношенията между двама инженери при построяването на един тунел. В ролите на инженерите участват артистите Владимир Дурдика и Роберт Брхоту.

*

Известният документалист Бруно Шефранка подготвя снимането на филм, който ще бъде кинодокумент за чехите и словаците, прекарали в лагера Освиенцим — един от най-големите нацистки лагери на смъртта.

ПОЛША

Сатиричният роман на чешкия писател Зденек Иротек „Мъжът с кучето“ се филмира в Полша. Филмът се поставя от режисьора Т. Хмилевски.

*

За първите дни след освобождението разказва новият филм на режисьора Витолд Лешевич „Година първа“. Действието се развива през есента 1944 г., когато хората се завръщат от концентрационните лагери и партизанските отряди, когато се появяват първите трудности, с които се сблъска новата власт. Герой на филма е боец от съпротивителното движение — младшият сержант от милицията Отрин. Тази роля се изпълнява от известния краковски артист Станислав Зачик.

*

„Да обичаме нашите деца“ — филмът, който сега се работи в студията за документални филми от режисьора Бронислав Боранички, показва съдбата на деца, към които родителите проявяват малко грижи.

ГДР

Режисьорът Й. Кунерт е започнал снимането на новия филм „Тези от Зайлергасе 8“. Сценарият на този криминален филм, който разказва за служебния и личния живот на един комисар, е написан от Гюнтер Кюнерт и Й. Кюнерт.

*

„Пет дни — пет нощи“ — това ще бъде филм за спасяване на Дрезденската картична галерия от Червената армия. Филмът ще се работи съвместно от съветски и германски кинематографисти. Постановка — Лев Арищам.

УНГАРИЯ

В новите филми, които сега се работят в Унгария, преобладава съвременна тематика. Така режисьорът Херско снима „Двата етажа на щастие“ — филмова комедия за пет новобрачни семейства. За отношенията между учители и ученици ще разкаже филмът „Любов — 3 клас“, който се поставя от режи-

съюза Феликс Мариаши. С младежка тематика е също и „Прозорец на небето“, филм, в който се разглежда проблемата за формиране на характера в огъня на борбата. Във филма „Вчера отмина всичко“ отново се засягат събитията през 1956 година. Режисьорът Фрийес Бан филмира известния класически роман на Мора Йокай „Бедните богатиши“.

*

В Унгария в 1957 г. е имало 4152 кина с 800 хиляди места. Цената на билетите е от 1.5 до 2.5 форинта. Средно унгарецът ходи 14 пъти в годината на кино. Около тридесет процента от репертоара на кината се състои от съветски филми, 45% от социалистическите страни (включително и унгарските филми) и 25% от капиталистическите страни, главно френски филми.

ФРАНЦИЯ

Франсоа Трюфо, автор на филма „400-те удара“, е написал сценарий за филма „С последен дъх“, в който дебютира като режисьор неговият приятел, тридесет и три годишният Жан Люк Годар. Филмът разказва за преживяванията на един парижки крадец и убиец два дни преди неговото залавяне. Филмът е бил снет за четири седмици и в него играят само трима професионални артисти — Жан-Пол Белмондо, Жан Себер и Клод Мозар. Диалогът на филма не е бил написан предварително, а импровизиран през време на снимането. Целият филм е снет вън от студията.

*

Режисьорът Кристиян Жак („Ако всички хора по света“) пребивава в Израел, където ще снима „Километър 95“. Тсва ще бъде военна комедия в стила на неотдавна снетия от същия режисьор филм „Бабета отива на война“ с Бриджит Бардо.

*

Последният филм на Жан Габен се нарича „Rue de Prairies“ (режисьор Денис де ла Пателиер). Новото в този филм е, че действието се развива в работническо семейство, нещо, което рядко се среща във френските филми. Проблемата, която се разглежда, е стара: родители и деца. Бащата е строителен работник, има три деца, от които най-малкото не е негово собствено. Той е прост, честен, добър. Децата го обичат, но всеки тръгва по своя път. Дъщерята си намира богат приятел, по-големият син — спортист — търси лек живот, а най-малкият, най-общичният от бащата, избягва от училище и попада на подсъдимата скамейка. По-късно той единствен се връща при баща си и остава с него. По отзиви на филмовата критика и в този филм Жан Габен още веднъж показва забележителното си актьорско майсторство.



В Свердловската студия съветският режисьор И. Правов поставил филма „Един реал“ по сценарий на Ю. Ханович. На двата кадъра горе А. Федоринов и Г. Беленика, изпълнители на централните роли.



Ромулос Неаксо и Енаке Приада в сцена от румънския филм „Животът не прощава“.



Сцена от китайския художествен филм „Нова история за стария войни“.



В края на миналата година почина младият френски киноактьор Анри Видал. На нашите кинозрители Видал е познат от неотдавна проектирания филм „Квартал Порт де Лила“.



Починала е и двадесет и осем годишната френска филмова звезда Силвия Лопец, изпълнителка на централната женска роля във филма „Херкулес“

ИТАЛИЯ

Роберто Роселини, автор на антифашисткия филм „Генерал дела Ровере“, получил наградата „Златният лъв“ на фестивала във Венеция, ще снима нов филм, който няма още название. Филмът ще разкаже за приключенията на трима войници — американски, английски и съветски, — укривани от италиански антифашисти в Рим през време на Хитлеровата окупация. Роселини е заявил: „Ще снимам филм за съдбата на Рим през онова време, за което днешните младежи често нищо не знаят. Неотдавна във Франция разпитах около 15 младежи кой е бил Хитлер — само двама ми дадоха верен отговор. Четиридесет от тях изобщо нямаха понятие кой е Мусolini, а петнадесетият отговори, че той е италиански режисьор.“

*

В Италия се снима още един американски филм „Под две знамена“. Продуцент на филма е Дино де Лаурентис. Лауренс Оливие и Джеймс Мейзън застъпват централните роли.

*

Във Флоренция през декември се е състоял международен преглед на етнографските и социалните филми под названието „Фестивал за народа“.

ГФР

През февруари 1960 г. в Оберхаузен ще се състои фестивал на късометражния филм. Председател на журито, състоящо се от представители на СССР, Франция, Белгия, САЩ, Чехословакия, Полша, Румъния, ще бъде известният английски документалист Джон Грийсън. Ще бъдат раздадени пет награди.

*

Режисьорът Хелmut Койтнер се е отказал от постановката на новата филмова екранизация на „Опера за три гроша“ по Бертолт Брехт. Сега филмът ще бъде снет от западно-германски и американски кинематографисти. В главните роли освен Жулиета Масина ще участвуват още Лесли Карон и Франк Синатра.

Поправка: В брой първи на сп. „Киноизкуство“ от настоящата година е допусната грешка по вина на печатницата. На заглавната страница на сценария първият автор е Камен Калчев.

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

КРАЯТ НА ПЪТЯ

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека | литературни сценарии

Нощ. Полутъмна улица в малко провинциално градче. Женска фигура крачи с тихи, нечути стъпки близо до оградите и стоборите на домовете. Скоро е валял дъжд, там, където свети оскъдната светлина на уличните лампи, като полирани блести тротоарът.

Женската фигура спира пред солидна врата с железни перила. Протяга се ръка, натиска дръжката. Вратата е заключена. Тогава ръката се протяга още по-навътре, взема окачения на един пирон ключ. Всичко това жената върши бързо, с опитни движения, които подсказват, че не влиза за пръв път в тоя дом. След това тя заключва, оставя ключа на мястото му, заобикаля дома. Вижда се вход над три или четири каменни стъпала. Женската фигура изкачва стъпалата и протяга ръка към звънеца.

КРАЯТ НА ПЪТЯ

На прага се показва неясна фигура на мъж. Едва се забелязва неговото изненадано лице.

— Юлия! ...

— Аз съм! ...

— Ти си луда! — казва нервно мъжът.

Той се оглежда, хваща жената за лакътя и с рязък, нетърпелив жест я въвежда в тъмния коридор.

Стая в стар дом, претрупана с овехтели мебели, избелели ковьорчета, дребни безвкусни украшения. Уморено и тъжно свети само една лампа, засенчена от голям, старомоден абажур. Но човекът, който се разхожда из стаята, никак не подхожда на овехтиялата обстановка. Той е млад мъж, рус, навярно синеок, със свежо, умно и енергично лице. Облечен е в хубав лек панталон, много добре изгладен, по домашни чехли и горнището на копринена пижама. На края на канапето е приседнала в неловка поза младата жена. Облечена е в тъмна плетена блуза без деколте, полата ѝ е малко изкривена и омачкана. Тъмна, яка, недобре вчесана коса загражда без всякакво кокетство лицето, което макар да е хубавичко, изглежда никак позагрубяло и изпръхнало от ветровете.

— Не трябваше да идваш, Юлия! — казва с досада мъжът. — Мислех си, че най-после сме се разбрали ...

По лицето на момичето пробягва сянка на безпомощност.

— Разбрахме се! — казва тя тихо.

— Тогава защо дойде?

— Заради пробите ...

— Какви преби, Юлия? — казва нетърпеливо мъжът. — Вие си имате там химическа лаборатория ... За какво ми са твоите преби? ...

Отново върху лицето на Юлия пада тъмната сянка на момичешка безпомощност. Очите ѝ леко се насязяват.

— Не бъди груб, Николай! — казва тя тихо.

— Не съм груб... А съм разумен — с малко по-мек тон отвръща мъжът.

— Разумен... — с горчивина въздихва момичето. — А преди казваше, че си готов да направиш всичко за мене...

Мъжът мълчи един миг, усмихва се със снизходжение.

— Дете си, Юлия... Казвал съм, не отричам... И ти си казвала...

Очите на Юлия някак особено блъсват, лицето ѝ пламва от руменина.

— Да, казвала съм... И не съм лъгала — проговоря тя с някаква вътрешна екзалтация. — Винаги ще го казвам...

— По-тихо! — казва обезпокоен мъжът.

Тия думи на предпазливост и страх, които Юлия не за пръв път чува, ѝ действуват като плесник. Тя отново помръква, едва чуто изговаря.

— Добре... Няма да те беспокоя...

И без дума да каже, тръгва към вратата. Мъжът става обезпокоен и пресича пътя ѝ.

— Къде, Юлия?

— Отивам си...

— Късно е... Къде ще спиш?

— Ще намеря — казва с угаснал глас момичето.

Мъжът въздъхва, прегръща я, повдига с опакото на дланта брадичката ѝ. Юлия внезапно се разплаква, лицето ѝ потъва в сълзи. Без да каже дума повече, мъжът притиска нежно главата ѝ до лицето си.

3

Момичето седи на евтин дървен стол с дълбоко затворено, умислено изражение на лицето си. Раменете ѝ са отпуснати, позата малко унила. Нещо момчешко, лишено от всяка женска кокетност, личи в позата ѝ — седи с приведени рамене, с разкрачени крака. Тя е в същите дрехи както през нощта, но сега силна дневна светлина пада върху цялата ѝ фигура.

Почуква се. Влиза силно накуцвайки възрастен небръснат мъж, бедно облечен. Едва сега се вижда обстановката — преддверие на кабинет или чакалня. Мебелировката е оскудна, евтина, почти походна. Възрастният човек се изправя в сред стаята и вторачва поглед в момичето.

— Тука ли е директорът? — запитва той.

Но момичето нито го поглежда, нито отвръща на въпроса му — сякаш никой не е влязъл в стаята, сякаш никой за нищо не е попитал.

— Тебе питам, моме?... Не чуеш ли?

— Тука е — тихо, без да погледне, отвръща момичето.

Човекът въздъхва и сяда на един от столовете. В той момент се отваря друга врата — навсярно към кабинета на самия директор. На прага се явява възрастен мъж — почти четвъртият с єдрите си плеши, ниско остроган, малко груб и недодялан. Облечен е в отеснял неизгладен костюм, закопчаната му риза е без връзка — изобщо видът

му не отговаря твърде на голямата титла. Погледът му спира върху възрастния мъж, той безцеремонно запитва:

— Ти за какво?

— За злополуката, другарю директор...

Директорът никак неопределено поклаща глава, сякаш иска да каже: „За туй по-добре да си беше мълчал, ама нейсе!“

— Добре, почакай...

После, като поглежда към момичето, добавя малко сухо:

— Влезте!...

Кабинетът на директора. Широко бюро, отрупано с преписки, портрети по стените, няколко износени, но удобни кресла. На бюрото е поставена бронзова фигура на миньор, доста сладникава, в евтина претенциозна поза — навярно чужда, стандартно производство. В стъклена витрина на стената личат многообразни мостри от каменни въглища. Директорът сяда зад бюрото си, момичето остава право.

— Седнете! — казва той.

Момичето сяда.

— Е? — запитва директорът. — Какво да правим сега с вас?

Момичето мълчи.

— Три месеца, откакто сте тук, а вече пет пъти не сте се явили на работа...

Момичето мълчи. Директорът удря сърдито с длан по масата.

— Поне кажете някаква причина!... Измислете за очи някакво оправдание!...

Момичето продължава да мълчи. Изведнъж погледът на директора вместо разгневен става учуден и любопитен.

— Къде бяхте вчера? — запитва той със съвсем променен глас. — Та отворете си устата, моля ви се...

Едва сега момичето го поглежда.

— Не мога да ви кажа! — отвръща то с безизразния си глас.

Директорът бавно поклаща глава.

— Съжалявам, но трябва да се разделим с вас! — казва той, като едва сдържа раздразнението си. — Щом няма какво да кажете — вървете си...

Юлия мълчаливо става, минава през чакалнята и излиза в коридора. Тя върви бавно, като унесена, после внезапно спира пред някаква врата, на която личи надпис „Главен инженер“. Юлия се колебае за момент, после натиска дръжката на вратата и влиза.

Вътре зад широка работна маса е седнал възрастен мъж с посивяла коса. Лицето му изглежда малко уморено, но меко и с приятен израз. Нещо по-скоро чувствително и артистично, отколкото инженерско има в целия му вид. В първия миг той не вижда момичето — така безшумно е влязло то в кабинета му. Когато най-после го съзира, той се усмихва дружелюбно и става на крака.

— Е, какво? Размина ли се?

— Уволни ме! — казва сдържано момичето.

Лицето на главния инженер мигновено се променя — става и учудено, и сърдито.

- Прост човек! — измърморва той ядосано на себе си.
След това като че ли за да заличи неволно изтъраната дума, добавя с примирителен тон:
— Прави понякога неща, да се чудиш... Ще запалите ли?
— Не ми се пуши... — отвръща момичето.
Инженерът дълбоко въздъхва.
— Почакайте ме малко тук — казва той.

5

Отваря се вратата на директора. Вътре влиза главният инженер и поглежда въпросително възрастния куц човек, който все още седи в кабинета. Лек насмешлив израз се появява на коравото лице на директора. Един миг двамата мълчаливо се гледат, сякаш отдавна не са се виждали.

— Заради Юлия ли? — запитва най-после с иронична нотка директорът.

Инженер Колев мълчаливо кимва.

— Напразно си губиш времето! — казва директорът без никакъв яд. — Тя е направо непоправима...

Инженерът отново поглежда към възрастния работник.

— Излез за малко! — казва директорът.

Куцият човек излиза, инженерът сяда на мястото му.

— Само две думи искам да ти кажа! — проговаря той с тих, но решителен глас. — Ако я уволниш, ще приемеш и моята оставка!...

Директорът просто зяпва от изненада.

— Ох! — възклика той. — Ти да не си влюбен в нея?

— Не стига, че си прост, ама си и невъзпитан! — казва той с досада. — Та тя ми е като дъщеря!...

— А ти знаеш ли къде скита? — сърдито се сопва директорът. — Това знаеш ли?

— Не знам...

— А тогава какъв баща си? ... Или само да си приказваме!...

— Слушай, Илия, ние с тебе работим вече от толкова години! — казва със сериозен глас Колев. — Трябва да се познаваме...

— Какво искаш от мен?

— Да се отнасяш човешки с хората! ... Нещо става с Юлия, това е вярно... А какво? ... Толкова ли е трудно да се сети човек... В дъното непременно стои някой негодник, който разиграва момичето...

— Е добре де, аз какво съм виновен? ... Туй не е пансион, то ва са държавни мини.

Внезапно вратата се отваря, влиза млад човек с чуждестранен пулover, с пъстър шал, увит около шията. Той поглежда весело двамата мъже и заявява тържествено.

— Пристигнахме...

— Браво! — казва директорът. — А с каква цел?

— Как с каква? — учудва се не на шега младежът. — Ще за-снемем тържеството довечера...

Директорът добродушно се усмихва, обръща лице към инженер Колев.

— Виждаш ли? — казва той шеговито. — Утре ще ни гледа по екраните цялата страна... А пък ти с някакви си там лични чувства ме занимаваш...

През това време кинооператорът безцеремонно сяда в едно от креслата, лисбопитно втренчва поглед в директора.

— А храната в стола каква е?

— Прилична...

— Вие от нея ли ядете?

— Ами от коя?

— Питам, што — прозява се операторът.

Инженер Колев става от мястото си.

— И какво се разбрахме за Юлия?

— Я ми се махай от главата! — изругава шеговито директорът. — Оставям я на твоя отговорност!

6

Юлия. Тя все така стои в кабинета на главния инженер, с наведена глава, с дълбоко умислено лице. Вратата се отваря, влиза инженерът. Момичето едва го поглежда с крайчета на окото си.

— Уреди се! — казва инженерът доволно.

По нищо не личи, че това хубаво известие вълнува особено много момичето. Инженер Колев го поглежда учудено, прави разсеяно няколко крачки из кабинета. След това той сяда близо до нея и я поглежда втренчено.

— Юлия, не те питам къде се губиш, това не ме интересува! — казва той с мек, бащински тон. — Но толкова ли е трулно да ми се обадиш предварително?... Все ще успея да измисля нещо!...

Едва сега момичето повдига глава. Очите ѝ едва забележимо се замъгяват със сълзи.

— Не мога! — казва тя тихо.

— Трябва да можеш!... Тук има ред, длъжни сме всички да го спазваме... Пък и ти не си какво да е... Млад инженер, началник на геологичка група...

Внезапно Юлия тихичко и беззвучно заплаква. Инженерът мълчи смутено, после я потупва бащински по рамото.

— Хайде, било, каквото било!... Искам само да те помоля да дойдеш довечера на тържественото събрание...

Юлия мълчи.

— Трябва да дойдеш! — казва той настоятелно. — Нека видят хората, че не страниши от тях!...

Юлия горчиво въздъхва.

— Дълго ли ще трае? — запитва тя тихо.

— Еее... час и половина!... Все ще ги изтърпиш!...

За пръв път мила и сърдечна усмивка се появява на устните на момичето.

— Чух, че и вас щели да наградят.

Инженерът са засмива.

— Сетиха се най-после...

— Ще дойда! — казва тя. — Непременно ще дойда ...

Инженерът с облекчение въздъхва, след това я поглежда критично.

— Добре, но не с тая пола... Облечи си по-хубава рокля... Та ти си младо момиче, Юлия...

Юлия поривисто го залавя за ръката.

— Вие сте страшно добър човек! — казва тя с някаква особено сдържана екзалтация в тона си.

В този миг вратата се отваря, на прага застава, малко неприятно изненадан, млад мъж в работна престилка. Той е висок, с енергична фигура и хубаво лице, но вече съвсем оплешивял. Погледът му веднага попада върху ръката на момичето — поза, която на вънния човек не може да не се стори интимна.

— Пардон! — казва той и бързо затваря вратата.

Лицето на инженер Колев потъмнява, той неволно изтегля ръката си.

— Право пред градския микрофон! — казва той с досада. — Знам си человека!...

Юлия гледа враждебно към затворената врата.

— Не мога да го понасям! — казва тя мрачно. — Той никога не гледа хората в очите.

Инженерът се засмива.

— И ти, Юлия, не гледаш хората в очите...

— Аз? — трепва момичето.

Лицето ѝ остава на целия екран — смаяно, с широко отворени очи, в които изненадата преминава в смътна уплаха.

7

С бавни стъпки, със затворено, почти равнодушно лице инженер Колев влиза в химическата лаборатория. Виждат се няколко маси с дървени стойки, по които са наредени стотици епруветки. Доста хубавичко младо момиче — русо и кокетничко — работи съсредоточено върху някаква проба. Инженерът ѝ кимва, но тя не го забелязва. Зад широката стъклена врата на бокса се вижда наведен гръб и познатата вече доста олисяла глава. Инженерът отива и мълчаливо сядда на едно кръгло въртящо се столче.

— Преди малко ме търсехте, колега...

Химикът, инженер Проданов, се обляга на масата, едва забележима многозначителна усмивчица е каца на устните му.

— Не, нищо... — казва той. — Просто се отбих!...

И като облизва с крайчета на езика устните си, добавя иронично:

— Доста не навреме...

— Мисля, че трябва да ви бъде ясно! — казва инженер Колев. — Юлия ми е като дъщеря!...

— Е, да — разбира се! — говори с невинен глас химикът. — В края на краишата всеки си има номер в живота... Един чете стихове, друг си показва чековата книжка, трети печели пък... с бащински грижи... Кой както я нареди...

— А вашият номер какъв е?

— Много прост... Правя се на разсейн.

Инженер Колев леко присвива устни.

— Бих ви уволнил веднага! — казва той сериозно. — Но няма как — вие сте за съжаление много добър химик...

— Не споря! — казва иронично инженер Проданов. — Таралежът си има бодли, охлюеът — къщичка... Аз пък, като няма какво друго, бачкам...

Инженер Колев става и без да каже дума повече, излиза. Щом остава сам, инженер Проданов мигновено се променя — лицето му се изостря, става почти зло. От дълбочината на лабораторията се задава младата лаборантка, безшумно застава до отворената врата, все още с епруветка в ръка. Химикът чувствува присъствието ѝ, но не поглежда към нея. Изразът му е сега по-мек, но все още малко нещо мрачен и недоволен.

— Знаех, че ходи с някого! — измърморва той. — Светци нямам!... Но точно пък с него...

— Това много ли те вълнува? — обажда се от прага лаборантката.

Едва сега химикът я поглежда.

— Кети!... Миличка!... — с шеговит изкуствен апломб възкликва той.

Лаборантката не сваля поглед от него, със скрита горчивина въздъхва.

— Неверен си... ужасно си неверен!...

8

Голямата зала на работническия стол. Сега тя е празнично украсена — с гирлянди и лозунги по стените. На дъното пред големия портрет на Георги Димитров е вдигнат импровизиран подиум, целият драпиран в червено. Край дългата маса са наредени хората от президиума, миньори, рационализатори, инженери, партийни работници. На доста видно място в президиума е седнал главният инженер със сериозно, малко затворено лице. На малката импровизирана трибуна директорът чете доклад — чете го някак грубо и недодялано, но с искрен патос, който никак не подхожда на сухите цифри. За миг той изоставя ръкописа, отправя поглед към залата и с възхищение се провиква.

— Сто и триайсет процента, другари!... Сто и триайсет!...

Публиката въодушевено реагира — чуват се ръкопляскания, шумни възгласи.

— Но какво е това?... Според мен още нищо...

— Е, как нищо! — сърдито се сопва възрастен миньор от президиума.

— Искам да кажа, малко е!... Не в духа на новите темпове... не в общия подем!...

Докато ечат тия думи, операторът снове насам-натам, кляка пред масата на президиума в най-чудновати пози, от време на време се чува тихото ручене на апаратът му.

*
На един краен стол близо до междинната пътека, е седнала Юлия. Целият ѝ вид подсказва, че не чува нито думичка от доклада. Сега тя отново изглежда мрачна и подтисната, но повече от всичко друго израз на притеснено нетърпение е легнал на лицето ѝ. Юлия въздъхва, поглежда часовника си.

Докладчикът все така разпалено говори.

*

Операторът е сложил на лодиума малка масичка. Върху масичката — стол. Върху стола — някакво сандъче. Но да се покатери на това сложно устройство не е така лесно. Като стъпва на пръсти, той се покачва най-напред на масата. Привлечена от комичните му движения, публиката забравя за миг докладчика, прехвърля вниманието си на оператора. Веднъж стъпил на масата, той се покатерва и на стола, но тук загубва равновесие, почва смешно да балансира с ръце.

Публиката. По физиономиите на хората личи тревога и съчувствие — ще падне ли, ще се задържи ли? Операторът прави последно отчаяно движение, прекалено смешно, за да се сдържи човек. Всички избухват във весел непринуден смях.

Най-после операторът успява да запази равновесие. Директорът, който е чул смеха, вдига учудено глава, оглежда се. Най-после той съзира причината.

— Какво правите там? — запитва ядосано директорът.

— Снимам... — казва с невинен глас операторът.

— Не е ли по-добре да ми стъпите на главата! — казва нервиран директорът. — Оттук най-добре се вижда...

Залата избухва в смях.

Само Юлия не се усмихва. Лицето ѝ е сега още по-напрегнато и нетърпеливо, тя отново поглежда часовника си.

*

Взрив от ръкопляскания стряскат момичето. Юлия трепва като събудена от сън, поглежда към трибуната. Докладът е свършил, директорът държи в ръцете си някакъв доста дълъг списък.

— А сега ще ви прочета списъка на наградените! — казва той. — Списъка на тия, които работиха най-добротно, които не пощадиха силите си нашите мини да излязат на едно от члените места в съревнованието!...

Той поглежда списъка.

— Иван Продев Костов... механизатор, изпълнил нормата 185 на сто... Златен орден на труда...

Съвсем дребно, жилаво, черничко човече става от мястото си в президиума. Залата еква от гръмки ръкопляскания. Той отива до трибуната, сърдечно се ръкува с директора. Овациите стават още побурни. Директорът, по начало доста суров и сдържан човек, вече чувствува общото настроение, малко непохватно, но сърдечно прегръща знатния миньор.

— Инженер Петър Илиев Колев! — чете той следното име в списъка. — Сребърен орден на труда...

Главният инженер става от мястото си, малко смутено гледа към залата. Отново ръкопляскания, макар не така възторжени и бурни. Единственият в публиката, който ръкопляска с все сила, е Юлия.

Директорът се ръкува сърдечно като с близък другар с главния инженер. Двамата наградени застават прави пред залата.

— Дончо Иванов Дончев — чете директорът.

Юлия става от мястото си и тръгва към изхода. Главният инженер я забелязва, дискретно ѝ се заканва с ръка. Юлия слага пръст на устните да мълчи. Главният инженер няма възможност да направи нищо повече, защото погледите на цялата публика са вперени в него. Не се вижда дали Юлия е излязла или е останала в залата.

*

Сега на дълчената естрада са всички наградени — доста внушителна група мъже, които в този миг стоят като изтукани с неестествени усмивки на устните си. Не е трулно да се отгатне причината — операторът е прилекнал и като се движи смешино в това доста трудно положение, опитва се да ги снеме от долн ракурс. На трибуната излиза млад мъж, многообещаващо усмихнат, с опитна, привидно разсияна походка.

— А сега бъдете търпеливи да чуете нашата скромна концертна част!

Наградените почват да слизат от подиума. За тях са запазени места на първата редица. Операторът, възползвуван от това, се покачтерва ловко върху тясната трибуна на докладчика и насочва апарата си към публиката.

9

Операторът, легнал по корем върху постнатата, покрита с изсушена земя трева, е насочил обектива на апарата някъде високо над себе си. Тъкмо апаратът започва приятно да ручи, нещо се откъсва от сондажната кула, чува се силен тръсък. За миг операторът замръзва от уплаха, после зарязва апаратъ си и хуква с все сила нанякъде.

Сондата. Пушилка. Смаяните лица на работниците. В панически бяг операторът се оттегля от полесражението.

10

Висок младеж, костелив и яростен, в тесни сини работни панталони, слиза бързо с огромни подгъващи се крачки по хълма. Движенятията му са резки, той все повече усилва бързия си ход, като от време на време бърше с ръкав потното си, изцапано със смазка лице.

Високият младеж е седнал на къса дървена пейка в коридора на минното управление. До него е седнал друг нисичък младеж в съвършено нов, претенциозно ушит работен комбинезон, с лекомислено килнат каскет. Лицето му подсказва човек, който не пропуска случая да направи някая дребна шега. Високият младеж навъсено мълчи.

11

— Вярно ли бе, Шебек, дето говорят хората... Най-после нещо ценно сте намерили...

— Ка-кво ценно? — заеква сърдито високият.

— Жартиери някакви... Дамски... розови...

— Като те пе-пе-перна — пелтечи ядосано високият.

— Пюоф!... Простак!... Едно момиче не можете да увадите...

В този момент от стаята на главния инженер излиза някакъв посетител. Високият младеж бързо се втурва през още непритворената врата. Инженер Колев повдига малко учудено глава от преписките.

— Скъса се шпинделът — докладва развлнувано още от прага високият. — Ка-капитулирахме...

— Само туй ни липсаше! — казва намръщено инженер Колев. — Имате ли резервен?...

— Нямаме...

— Що ли те питам — махва с досада главният инженер. — То се знае, че нямаете...

— Са-само шпиндел нямаме! — казва обидено високият. — Другото ни е наред...

— Кажи на Юлия да изготви писмо... Ще поискаме да ни пратят от София...

Младежът мълчи, пристъпя смутено от крак на крак.

— Юлия пак я няма! — казва той мрачно.

Инженер Колев повдига стреснато глава.

— Как я няма?...

— Не дойде на ра-работка...

Инженер Колев става от мястото си, минава с навъсено лице през кабинета.

— Това наистина е прекалено! — казва той рязко, със сърдит глас.

Младежът не отвръща, но лицето му подсказва неговото мрачно съгласие.

— Не може повече! — разперва безпомощно ръце инженерът. — Ако не дойде до обед — какво да правя!... Ще трябва да я докладвам!...

11

Инженер Колев е в кабинета на директора. Той мълчи подтиснат, цигарата дими в лицето му, но инженерът нищо не забелязва. Директорът е седнал върху облегалото на фтьойла, с презирителен глас измърморва:

— Какво ще ми говориш!... Аз си знам хората!... Ама ти за нея даже оставка подаваш!...

Но инженер Колев не е човек, който лесно се оставя да му пратят забележки.

— Никога не съм се лъгал в хората! — казва той сухо.

Директорът само махва с ръка и става от мястото си.

— Най-важното е, къде по дяволите хойка туй момиче... Аз не съм вчерашен човек... В цялата работа има нещо... хептен съмнително...

12

— Как да няма! — казва силно ядосан главният инженер. — От съмнително по-съмнително... В този момент тъкмо предава сведения на някой шпионин...

12

Ъгълче в клуба на миньорите. Двама души съсредоточено играят шах. Единият е млад човек в съвсем чиста, бяла, разгърдена риза. Тънкото му, малко бледо лице е напрегнато, той усилено размисля. Неговият противник има нещо от вида на естрадните артисти — и ненадежно, и фрапиращо, и бохемско. Голямата му коса е артистично разрошена.

— Много мислиш! — казва той с досада.

— А ти малко мислиш — иронично отвръща младежът.

— Не ми и трябва... Аз си имам въображение...

— Пък аз си имам система — казва младият човек.

Все пак той премества една пиона. В този момент край масата им се изправя директорът. Улисан в играта, двамата не го забелязват.

— Киров, ела с мене — казва недоволно директорът.

Младият човек повдига глава.

— Веднага ли? — запитва той със съжаление.

— Веднага — отвръща нетърпеливо директорът.

Младежът става. След малко двамата са на улицата

— Това знам, разбира се — казва сериозно младежът. — Но какво да правя?... Не ми е работа да се бъркам в частния живот на хората...

— А ако излезе нещо друго?

— Не е друго! — поклаща убедено глава младежът. — Юлия е добро и честно момиче...

Той се замисля за миг и добавя:

— Да не би пък да е болна?

— Виж, туй и не помислих — казва учудено директорът. — Ами виж, провери...

13

Стълбищна площадка, врата на жилищен дом. На вратата написана на ръка визитна картичка — „Юлия Велева“. Младежът с бялата риза натиска продължително звънела.

Никакъв отговор.

Младежът звъни втори път. Отново никакъв отговор.

Тогава той леко натиска вратата. За негово учудване тя се откряхва под ръката му. Един миг младият човек стои нерешително на прага, после влиза. Тясно коридорче с две врати — едната към стая, другата навсярно към сервизно помещение. Младият човек потропва доста силно на голямата врата.

Отново никакъв отговор.

Спокойното му досега лице никак особено се втърдява, той натиска дръжката на бравата.

Вратата безшумно се отваря.

Един поглед му е достатъчен — в стаята няма никого. Той влиза

13

вътре и внимателно се оглежда. Целият вид на стаята сякаш подсказва, че е била напусната с тревожна бързина. Върху грижливо застлания момински креват е хвърлена небрежно новата рокля, с която Юлия е била на тържеството. Едната обувка е до кревата, другата под стола. На кръглата ниска масичка по средата на стаята са сложени на куп дребни вещи, които обикновено се съдържат в коя да е дамска чанта. Виждат се огледалце, носна кърпичка, смачкани банкноти, ключове, билет за влак, паспорт и ножички. Изглежда, че съдържанието на чантата е било набързо изсипано, но самата чанта не се вижда никъде.

Младият човек отново се оглежда — стаята е съвсем чиста и много добре подредена, всички други вещи са по местата си. Близо до вратата се вижда малък гардероб. Младият човек отваря вратата му. Вътре са наредени няколко скромни рокли, манто, шлифер, жилетки. Няколко чифта обувки са положени на пола.

Младият човек затваря гардероба. Един миг той стои замислено всред стаята. Сега лицето му е съвсем друго — строго сериозно напрегнато. Някакъв особен блесък се чувствува в погледа му. След това той отива до масичката, взема ключовете и тръгва към вратата. С двета ключа той затваря последователно двете врати и слиза по стълбите.

14

Домът на директора. Нареден е скромно, дори малко еснафски, но вътре всичко блести от чистота. В момента тъкмо директорът и жена му обядват. Директорът, сърдит и намръщен, енергично сърба от супата, но всъщност без като че ли да забелязва какво точно яде. Съпругата му, все още млада, но някак си с униквид женица, едва се докосва до яденето, малко със страх поглежда мъжа си. Не е трудно за зрителя да отгадне причината за тежкото настроение. Въгъла, изправено до стената, стои момченце, десетина годишно, с хубаво, но в този момент упорито и мрачно лице. То стои съвсем неподвижно, като изтукан, защото на главата му е поставена дебела подвързана книга. Изглежда, че е направило някаква пакост, тъй като коляното му е одраскано, а дрехите силно изкаляни, и сега изтърпява доста суровичкото наказание.

В преддверието иззвънява настойчиво домашният звънец. Жената плахо повдига очи.

— Иди виж кой е — казва сърдито директорът.

Жената излиза. Директорът поглежда към синчето си.

— Ще те науча аз теб! — казва той със суров, хладен глас.

В стаята влизат жената и младежът с бялата риза. Един миг той с неодобрителен поглед наблюдава няматата сцена, после никак неохотно присядда на един стол.

— За какво си го изправил там? — запитва младежът малко намръщено.

— Той си знае за каквс — казва сърдито директорът. — А ти намери ли Юлия?

— Пусни момчето! — казва младежът решително. — И без туй не мога пред него...

Директорът за миг се поколебава.

— Иди в кухнята! — казва той строго. — Там ще обядваш...
Стаята не е за прасета.

Момченцето намръщено излиза, без да погледне някого в стаята.
Младежът навежда глава, после казва внезапно:

— Нещо е станало с Юлия, другарю директор... След събранието тя се е прибрала в къщи... По всичко личи, че страшно много е бързала. Просто е захвърлила дрехите, където ѝ падне, облякла работния си комбинезон и изчезнала... Дори двете врати на квартирана не заключила...

Директорът мълчи начумерен.

— Може би за влака е бързала! — казва той сърдито.

— Не, другарю директор... Не е имала намерение да пътува... Човек, който ще пътува, не облича работните си дрехи... Освен това не е взела нито паспорта си, нито пари... Излязла е със съвсем празна чанта...

Директорът се замисля.

— Знаех си аз, че ще имам бели с туй момиче — казва той враждебно. — Тъй и стана... А ти какво мислиш да правиш?

— Ще я търсим! — казва младежът. — Не е игла да се загуби в сеното!

Директорът се замисля.

— Поговори с инженер Колев — казва той най-после. — Те са приятели, може да ти подскаже нещо...

15

Инженер Колев се разхожда с угрижено лице из кабинета си. Край масата е седнал младежът с бялата риза и грижливо записва нещо в малък бележник.

— Не съм я питал, не ми беше удобно — говори бавно Колев. — Но си мислех — някоя любовна историйка...

— А как ви се видя последния път? С какво настроение?

Инженерът не бърза да отговори.

— Във всеки случай не беше весела. По-скоро подтисната, затормозена от нещо вътрешно.

— Казахте, че излезе от залата, преди тържеството да свърши?

— О, доста преди да свърши — казва инженерът. — Тъкмо когато раздаваха ордените. Останах с впечатление, че едва дочака да получи аз мой орден и веднага оफейка...

— Мм-да! — измънква младежът. — А спомняте ли си колко беше часът?

Кратко мълчание.

— Около осем — казва колебливо главният инженер. — Или малко след осем...

Младежът грижливо записва в бележника си, после повдига глава.

— Моля ви за още един последен въпрос, другарю Колев — казва той меко. — Не сте ли забелязали някой да се върти около Юлия... да я ухажва?

Лицето на инженера потъмнява, веждите му се свързват.

— Вижте, тоя въпрос наистина не ми е приятен! — казва Колев без желание.

— Защо?

— Би приличало на клюка...

— Е, тогава да ви помогна малко — казва младежът с едва забележима усмивка. — Навсякът имате на ум нашия химик?

Инженер Колев не може да прикрие учудването си.

— Да си призная, наистина за него мислех — отвръща той.

Младежът записва в бележника си, после става.

— Ще разчитам на вас, другарю Колев — казва той любезно. — Вярвам, няма да ми се сърдите...

— О, моля ви се! — някак спонтанно отвръща инженерът.

16

Младият човек излиза замислен от стаята на главния инженер. Точно в този момент от другия край на коридора се задава химикът. Като забелязва младежа, на устните му с рутинирана бързина каца любезна усмивка.

— Здравей! — поздравява той дружески.

Лейтенантът само кимва. Проданов прави няколко крачки и спира пред вратата на лабораторията. Той очевидно мисли нещо или пък нещо бързо съобразява. След това влиза в лабораторията.

Вътре е само лаборантката. Тя тъкмо налива някаква обагрена течност в голяма колба. В нейното отражение момичето забелязва фигуранта на инженера, но по нищо не се издава, че го е видяла. Проданов приближава до нея.

— Как са пробите? — запитва той.

— Малахит — отвръща равнодушно лаборантката.

— Тъй си и мислех! — казва Проданов с известна злост.

Той тръгва и спира за миг.

— Прати последните пробы в института! — казва той. — И ако може, още днес...

— Защо в института?

— Да ни е мирна главата! — казва троснато химикът и влиза в преграденото отделение.

Едва сега лаборантката обръща глава и го проследява с поглед. Химикът сяда на своето обикновено място и взема разсеяно преписките. С тихи безшумни стъпки лаборантката отива до вратата, обляга се на нея.

— Къде беше снощи? — запитва тя тихо, с безучастен глас, под който се мъчи да скрие истинските си чувства.

— В къщи! — отвръща химикът, без да се обръща.

— Лъжеш! — казва тя с нетрепкащ глас. — У вас беше тъмно!

— Легнах си рано! — отвръща той. — Не ми беше добре! . . .

Тя мълчи, впила изпитателния си поглед в тила му.

— Не си бил сам! — проговоря тя.

Инженерът се обръща рязко.

— Внимавай какво приказваш! — казва той грубо. — После да не съжаляваш!

Тя не помръдва от мястото си, само очите ѝ се изпълват със сълзи. Химикът изведнъж омеква, става от мястото си и повдига с пръст брадичката ѝ.

— Заклевам ти се — бях съвсем самичък...

После сяда отново на столчето и добавя с досада:

— Изобщо за последен път ти се кълна... Съвсем последен...

Без да каже дума повече, лаборантката тръгва към своята маса. Химикът я проследява с мрачно, почти озлобено изражение. След това той се обръща и с нервно движение завъртва копчето на репродуктора. Чува се откъслек от съобщение на местната радиоуребда:

... Юлия Велева или който е чул нещо за нея, да съобщи незабавно в дирекцията...

Скромно мебелирано вестибюлче. Пердетата на прозорците са пълни спуснати. Навсянно е нощ, защото ярко свети електрическа лампа. Младежът с бялата риза се разхожда дълбоко замислен, като от време на време поглежда към вратата.

В този миг отчетливо и ясно три пъти поред иззвънява звънецът. Младежът с няколко пъргави стълки стига до вратата. Той хваща дръжката, но я отваря така, че отвън в никой случай да не могат да го видят.

Във вестибюла влиза лаборантката на химика. Тя изглежда нервна, подтисната, щом сяда на диванчето, веднага изважда от чантата си цигари. Младежът с бялата риза сяда срещу нея и известно време изпитателно я гледа.

— Кажи, Катя, видя ли кога снощи той излезе от събранието?

— Не видях — късо и малко враждебно отговаря момичето.

— А кога забеляза, че го няма?

— Когато свърши събранието.

— Тъй... А след това потърси ли го у дома?

Известно време момичето мълчи.

— Търсих го... Но го нямаше...

— Към колко часа?

— Към девет и половина.

— Може би не те е чул... Звъня ли дълго?

— Да, доста звънях — отвръща почти с отвращение момичето.

Пък и прозорците му бяха тъмни...

Известно време младежът мълчи.

— Добре, Катя — казва той. — Свободна си, можеш да си вървиш.

Момичето бавно става от мястото си. Като стига до вратата, тя се обръща и едва чуто въздъхва.

— Другарю лейтенант, няма да дойда следния път — казва тя глухо.

— Защо, Катя? — запитва спокойно младежът.

— Защото е подло! — избухва внезапно момичето.

Лицето на младежа потъмнява.

— Катя, ти сигурна ли си, че той е честен човек?

— Сигурна съм...

Младежът едва доловимо скептично се усмихва.

— Не си сигурна, Катя — отвръща убедено той. — Никак не си сигурна... И си слагаш на сърцето тежък грях...

Той приближава до нея, гледа я отблизо в очите. След това повдига ръка и леко я погалва по косата.

— Иди си, Катя!... И няма нужда да идваш повече!

Момичето рязко се обръща и излиза през вратата.

18

Лейтенантът влиза в кабинета си и спира напръщен на прага. Зад бюрото му е седнал мъж на средна възраст с кръгло, добродушно лице. Той е облечен съвсем прости чко, яката на отворената му риза е извадена по младежки над сакото. На бюрото са сложени семки, които непознатият търпеливо, но ловко люпи със зъби. Като вижда младежа, той вперва в него малко насмешливо си добродушен поглед.

— Какво търсите тук? — запитва строго младежът.

— Вас лично! — отвръща добродушно непознатият.

— Можехте да почакате вън... Туй е кабинет!

— Тук е по-удобно — малко безочливо казва непознатият.

Младежът леко почервянява.

— Моля напуснете стаята! — казва той сърдито. — И се дръжте възпитано!

Непознатият се ухилва добродушно, взема семките си и излиза с отпусната, малко крива походка. Миг след това на вратата се почуква.

— Влез! — казва сърдито лейтенантът.

В стаята отново влиза непознатият, но сега — макар да е в същия костюм — видът му е неузнаваем. Стойката му е някак по воински изправена, лицето вкоравено и сурво, остро, с металически блъск светят очите му. Във всеки жест, във всяко движение се чувствува строгост, сила и власт.

— Лейтенант Киров? — запитва сухо непознатият.

— Да, аз съм! — смънка смутило младежът.

— С вас говори подполковник Георги Терзиев!... Представете се!

Лейтенант Киров за миг се поколебава, но след това криво-ляво рапортства.

— Седнете! — казва Терзиев.

Лейтенантът смутило сядва. И подполковник Терзиев сяда на един от свободните столове. Лицето му мигом се преобразява, става отново добродушно и едва-едва насмешливо. Първото му движение е да сложи на масата семките, второто да подаде документите си. Лейтенантът едва ги отваря с протегната отдалеч ръка, изчервява се, неловко измънива:

— Извинете, другарю подполковник, виждам ви за пръв път...

Подполковникът се засмива.

— Стреснах ли ви? — казва той. — Добре, добре... А сега вземете си от семките...

Лейтенантът несмело протяга ръка, захапва семката.



Гинка Станкова и Анатоли Ялев в сцена от филма „Дом на две улици“
На другата страница: Мирослав Милдов и Грациела Бчварова в сцена от филма „Стубленските липи“



Двамата служители на Държавна сигурност са точно в същото положение, но сега между тях е кръглата масичка в стаята на Юлия. Подполковникът държи в ръката си железопътния билет и го разглежда внимателно.

— Значи пътувала е за града във вторник с вечерният влак — казва той. — Цялата сряда е била там... Върната се е вечерта или през нощта... В четвъртък вечер отново безследно е изчезнала.

— По такъв странен начин — добавя лейтенантът.

— Трябва непременно да разберем при кого е била там...

Той се замисля.

— И защо толкова тая последна нощ е бързала...

— Може би е имала среща с някого — казва лейтенантът. — Точно в определен час...

— И е отишла там с опразнената чанта — казва замислено Терзиев. — Да отнесе нещо... или пък нещо да донесе...

— Но защо се е преоблякла?

— Струва ми се, знам защо! — казва спокойно Терзиев. — С обикновени дрехи там не можеш да отидеш — ще ги изцапаш, ще ги направиш за нищо...

Един миг двамата се гледат втренчено в очите.

— Мините! — възклика лейтенантът.

— Точно така! — кимва Терзиев.

Той взема полата на Юлия, разглежда я внимателно.

— Това петно е съвсем прясно... Трябва да знаем от какво е...

— Смазка изглежда — отвръща без особен интерес лейтенантът.

— Дай го за анализ в лабораторията — казва Терзиев. — Момичето да свърши тая работа...

И като поглежда помощника си, запитва малко иронично:

— Имаш ли доверие?

— Имам — отвръща спокойно младежът.

Работна дъщена барака близо до входа на рудник „Янтар“. В стачката са двамата служители на Държавна сигурност и директорът. Подполковник Терзиев бавно се разхожда напред-назад.

— Да предположим — в рудника е имало някакъв тайник — говори бавно Терзиев. — В тайната е бил оставен някакъв предмет... или пък тя е трябвало да остави предмет в тайната... Е добре, но защо след това е изчезнала?... По всичко личи, че е имала намерение да се върне...

— Вие грешите, другарю подполковник — казва недоволно лейтенантът. — Юлия е добро и честно момиче...

— Откъде знаеш?

— Чувствувам го...

Терзиев се засмива.

— Каква ненужна чувствителност, другарю лейтенант — казва иронично той.

— А мен пък винаги ме е съмнявала! — казва сърдито директорът.

— Всички факти говорят, че Юлия е замесена в нещо! — казва сериозно Терзиев. — И навярно в нещо много сериозно!... В никакво престъпление може би...

— И вие ли го чувствувате? — усмихва се едва забележимо младежът.

— Не, усещам го...

В бараката влиза инженер Колев. Той е в работни дрехи, с миньорска каска на главата си. Лицето му е разочаровано и намръщено.

— И в рудник „Янтар“ нищо! — казва той.

— Това ли е всичко! — запитва Терзиев.

— Остава само изоставената галерия — отвръща директорът.

Терзиев трепва.

— Каква изоставена галерия? — запитва той бързо.

— Въглищата там изчертаяме още преди два месеца — отвръща директорът. — В нея не се работи...

Терзиев ги поглежда смяяно.

— Вие нямаете ум в главата! — възклика той. — Трябваше именно от нея да почнете?

Той оживено потърква ръце.

— Пратете веднага там една група! — казва той енергично. — Още сега!...

Директорът го поглежда колебливо.

— Нямам право! — казва той. — Рудникът се руши!... Опасно е за живота на хората...

— Но нищо, добре! — съгласява се веднага Терзиев. — Ще отидем сами с Киров...

— Това пък съвсем не може! — поклаща глава директорът. — Трябва да се потърсят доброволци...

Но подполковникът сякаш не го чува, крачи съсретоточен в себе си из стаята.

— В тая галерия може ли да се отиде незабелязано?

— Надали! — поклаща бавно глава инженер Колев. — Входът е на рудник „Янтар“... А през това време имахме смяна!...

— Освен ако е минала през аварийния вход — обажда се директорът.

— През аварийния вход? — оживява се още повече Терзиев. — Да, точно оттам е минала... и ние ще минем оттам...

Група мъже в миньорски костюми с работен инструмент и кирки в ръце се движат внимателно из галерията. Начело върви възрастен миньор, веднага след него крачи подполковник Терзиев. Отново неговият вид изглежда преобразен — той не е нито добродушен, нито властен — безкрайна живост, любопитство и младежка пъргавина личат във всяко негово движение. Единствен неговият вървеж не е равномерен — той ту избръзва, ту се спира, ту мълчаливо като копой се

върти в кръг и осветлява нещо с лампата си. Отначало укрепването е сигурно, бетонно, но след това галерията се стеснява и крепежът остава само на подпорните греди.

— Още събираме подпорния материал! — казва старият миньор. — А след месец тук не можеш да минеш...

Внезапно Терзиев спира, слага лампата на земята, сам се просва по лице върху неравния терен. Точно тук земята е влажна, тънка струйка вода църцори по стената.

— Киров! — извиква Терзиев с тържествуващи нотки в гласа си. Лейтенантът бързо приближава.

— Ето!

Лейтенантът се навежда. Терзиев примъква съвсем близко до лицето си лампата. Лейтенантът все още не вижда. Терзиев бавно, с върха на пръста си очертава едва видимите контури на следата.

— Виждаш ли! — възкликва той. — Това е дамски размер!... Ние сме на прав път, Киров, тя е минала оттук...

На слабата светлина на лампата лицето му изглежда особено оживено и развълнувано. Внезапно той скача с бързината на юноша, втурва се живо напред. Но след няколко крачки Терзиев отново спира и тихо казва:

— Храбро момиче!

*

Тия думи не са случайни. В тоя миг цялата група прилика на скулптурна композиция — никой не помръдва, всички са замръзнали в неподвижни пози. Чува се коварно прашене на греди, глух шум на сриваща се пръст. После всичко утихва.

— Къде сме тръгнали! — казва без сръдня старият миньор. — Тук само таласъми живеят...

— И то без адресен билет! — весело добавя Терзиев. — Киров, виж!...

Нов, много по-ясен отпечатък върху мократа почва. Терзиев вдига фенера и казва замислено:

— Всички следи водят напред... И нито една към изхода...

— Давай, другарю! — обажда се старият миньор. — Тук не е за моабети!

*

Внезапно групата спира. Старият миньор вдига високо лампата си. Опасно срутване на пръстта е затрупало галерията до такава степен, че едва може да се мине. Отново, още по-зловещо пращят в глухата подземна тишина изгнилите подпори. Да се върви още напред е страшно, много страшно.

— Не бива повече, другарю! — със сериозен, загрижен глас се обажда старият миньор. — За минаване, ще минем, ама може да не се върнем...

— Ами какво — останете! — живо, без никакъв укор се обажда Терзиев. — Моля ви, останете!... Ще се справим и сами!...

Терзиев и Киров тръгват без колебание напред. Миньорите ги следят смутено с поглед, но не помръдват от мястото си. Двамата служители на Държавна сигурност с мъка се провират през порутеното място. Старият миньор поклаща глава и сърдито измърморва:

— Хайде! . . .

Той тръгва пръв, миньорите след него. Терзиев чува стъпките им, живо се обръща.

— Казах да чакате . . .

Сега гласът му е съвсем променен — суров и властен. Но нито един мускул не трепва по лицето на стария миньор.

— Знаем си работата, другарю! — казва той строго.

Отново се променя чудното лице на Терзиев — суворостта изчезва, на устните му се появява добряшка усмивка. Без да каже дума, той тръгва напред, другите след него. Само един миньор остава от другата страна на срутването — за да потърси помощ в случай на нужда. Срутването е много сериозно — движат се трудно напред, като прескачат греди и буци пръст. Внезапно Терзиев спира, устните му се свиват, остьр блясък светва в погледа му. Точно по това време ги настигат и миньорите.

— Вижте! — казва той глухо.

Тръпка на ужас минава по суворите, нарязани от бръчки лица на миньорите. Очите им по-широко се отварят. Сурово и страшно ги осветлява в тоя миг и светлината на миньорските лампи.

Всички тревожно гледат към земята. Там, между кутищата пръст, се вижда протегната напред мъртвешки бледа женска ръка.

Светлината бавно се премества, става по-силна и по-ясна, защото Терзиев е навел лампата си. Сега се вижда тъмна коса, неясен женски профил. Една греда е паднала точно върху главата.

Терзиев се навежда и докосва с ръка студената буза..

— Мъртва! — казва той глухо.

*

Миньорите внимателно разравят трупа. Движенията им са меки и плавни, защото се страхуват всеки по-разък удар да не предизвика ново срутване. Вече ясно се очертава фигурата на мъртвата — виждат се двете ръце, целият гръб до кръста. Лицата на мъжете са сериозни и сдържани — изчезнал е вече страхът, загубило се е колебанието.

— По-бавно! . . . По-внимателно! . . . — обажда се тихо Терзиев.

*

Миньорите вдигат трупа и го полагат настрани върху пръстта. Терзиев коленичи, започва внимателно да оглежда терена — сантиметър по сантиметър, сякаш търси още някаква последна следа, още някакъв последен, загубен предмет.

Терзиев бавно се изправя. Някакъв особен израз — и зъл, и остьр едновременно — се появява на лицето му. В този миг той сякаш е готов да връхлести върху някого, да сграбчи някого за гърлото . . .

— Киров, дай апарата! . . .

Гласът му звучи неестествено спокойно за това остро, почти

страшно лице. Лейтенантът веднага му го подава. С бързи, ловки движения Терзиев слага юпитера, после се навежда на колене. Светла ярката светлина, мракът след миг става още по-дълбок.

— Разкопайте още малко! — казва той тихо, но властно. — Тук, дето бяха ръцете! . . .

— Ама какво още търсиш, другарю! — казва недоволно старият миньор. — Нали намерихме момичето . . .

— Една чанта! — отвръща късо Терзиев.

Едва сега Терзиев отива при трупа, оглежда го внимателно. Най-после светлината попада върху бледата мъртвешка ръка. Вижда се часовникът с разбито от удара стъкло.

— Осем и половина! — казва той тихо.

*

Цялата група с ускорени крачки се движи към изхода на галерията. Но сега тая процесия е по-страшна и по-скръбна, отколкото преди. Завитият в брезент труп на девойката сякаш хвърля мрачна сянка върху коравите лица на миньорите. Всички мълчат, с инстинктивна сила се дърпат към изхода.

*

Групата е вече навън — под открито небе, на чистия нощен въздух, в пълна безопасност. Това личи по разведрените лица, по облекчението в погледите. Сега всички по-бързо крачат и сякаш по-лек е в ръцете им трупът на загиналата момиче.

— Носете я в болницата! — казва Терзиев. — И един да събуди веднага главния лекар . . .

— Горкото момиче! — казва старият миньор. — Колко чини сега докторът . . .

22

Чакалнята в болницата. Съвсем тихо е, силно свети електрическа лампа, блести върху бяло боядисаните мебели. Подполковник Терзиев е седнал на един от леките столове и подпрял глава с длан, дълбоко размисля. Киров с ръце в джобовете се разхожда бавно на-сам-натам.

— Това не е среща! — казва той внезапно. — Какви срещи на такова опасно място! . . .

— Да, не е среща! — кимва Терзиев.

— Тогава какво?

Терзиев въздъхва, бавно повдига глава.

— Кажи ми какво е имало в чантата! — проговоря той. — Тогава лесно ще ти отговоря какво е търсила там! . . .

— Но тя не е била с чантата! — казва лейтенантът учудено.

— Отде знаеш?

— Не намерихме никаква чанта . . .

— А ако е била открадната?

— Кой ще я открадне? — малко троснато запитва лейтенантът. Терзиев го поглежда спокойно.

— Този, който е извършил убийството . . .

23

Киров онемява от изненада.

— Убийство? — възкликва той.

— Да, това не е нещастен случай! — казва подполковникът бавно. — Това е хитро замислено жестоко убийство. Едва след това убицът е импровизирал срутването, за да ни заблуди.

Терзиев става, след това с чудно младежка ловкост се пръсва върху пътеката на пода. Позата му е съвършено еднаква с позата на убитото момиче. Той повдига глава и слага длан на мястото под бузата си...

— Точно тук имаше следа от обувката ѝ! — казва той с оживен глас. — А върхът ѝ сочеше към изхода! Разбиращ ли? ...

Но Киров видимо не се досеща.

— Тя пада по лице от удара! — казва Терзиев с лек укор. — Къде остава последната следа? ... Тука, а не тута ... Не мога да падна по лице зад краката си ...

— Ясно! — казва лейтенантът поразен.

Терзиев скача пъргаво на крака.

— Тя е била убита другаде! — казва той. — Ударена е била по главата с тежък предмет! ... Чак след туй е била пренесена назад! .. И защо, мислиш?

— Не разбирам! — казва лейтенантът подтиснат.

— Много просто! ... На мястото на убийството подпорите са били здрави... А той е трябало да импровизира срутване ... Естествено е да потърси удобно място за това.

— Това е страшен звяр! — казва лейтенантът поразен.

Терзиев отново сяда на старото си място.

— Никой не трябва да знае истината! — казва той твърдо. — Никой освен нас! ...

Замисля се и добавя:

— Даже директорът ...

Вратата на амбулаторията се отваря, на прага се появява лекарят. Лицето му е сънливо, уморено и недоволно.

— Загинала е от удара по главата! — казва той. — Силен удар, който е предизвикал вътрешен кръвоизлив ... От гредата, както разбрах ...

— Сигурно от гредата! — казва мрачно Терзиев. — Това ли е всичко?

— И други дребни контузии от сринатата пръст! Но те не са били фатални! ...

Терзиев остава известно време замислен.

— Благодаря, докторе! — казва той тихо.

Сондата. Спрял е шумът, угаснал е моторът. Чува се звънчеж на желязо — там горе се опитват да свалят повредената част. Високият младеж е приседнал на работното си сандъче и говори бавно, без желание. Терзиев, приклекнал до него, го слуша внимателно, без да трепне с поглед. Само лейтенантът стои прав и уж разсеяно дъвче някаква круша.

— Вие сте връстници! — казва Терзиев. — А може би и приятели!... Не ви ли е казвала къде ходи, какво прави?

— Не беше дип от приказливите! — казва неохотно младежът. — Пък и за какво да я питам... То се знае къде е ходила — при някой пе-песоглавец...

— М-да! — въздъхва Терзиев. — А кога стана аварията?

— Вчера сутринта... Шпинделът си беше износен! Пък как да се случи белята — тъкмо ни снимаше операторът...

— Какъв оператор? — запитва Терзиев.

— Бяха дошли от кинематографията! — обажда се лейтенантът. — Снеха част от тържеството за хрониката...

Терзиев хвърля бързо оживен поглед на помощника си.

— Чудесно! — казва той. — Имам слабост към документалните филми!...

24

В стаичката на химика. Инженер Проданов се държи крайно учтиво, говори с мек, любезен глас. Терзиев, седнал на неговото любимо място, внимателно слуша...

— Няма никакво съмнение — казва химикът. — Автомобилно масло ЦУ... И при това доста замърсено...

— Тъй си мислех! — кимва доволно Терзиев. — Масло за автомобили и... мотоциклети...

— Да, разбира се...

— Вие имахте мотоциклет, струва ми се...

— Намира ми се една бричка...

— Да сте возили с него покойната?

— О-о-о, само туй не! — отвръща живо химикът.

Терзиев го поглежда изпитателно.

— А защо само туй не?

— Дип не се погаждахме...

— Може би сте били малко по-настойчив, отколкото възпитанието изисква?

— Не, моля ви се! — отвръща троснато химикът. — За мен то-ва никоя жена не може да каже...

— Тогава на каква почва вашите отношения не бяха добри?

— Не съм казал такова нещо! — малко нервно отвръща химикът. — Но нея, струва ми се, и дяволът не би могъл да прелъсти...

— Интересен характер! — измърморва Терзиев. — Кажете ми — беше ли тя съвестна в своята работа?

— Даже прекалено! — отвръща химикът. — Правил съм по три анализи на една и съща проба!... И все недоволна!...

Терзиев бавно поклаща глава.

— Може би ви е смятала за... простете — некадърен?... Или недобросъвестен?...

— За това може да питате другите! — казва сърдито химикът. — Няма защо сам аз да ви се препоръчвам...

Терзиев мълчаливо става, малко небрежно тръгва към изхода. На прага той спира и се обръща.

25

— Още един последен въпрос! — казва той. — Къде бяхте през нощта след тържеството?

Химикът се замисля за миг.

— В къщи! — казва той подчертано спокойно. — Прибрах се веднага у дома ...

25

Нощ. С пухтене по стръмнината се изкачва влак.

— Все едно, че сме на нейно място! ... Да видим как ще стигнем до града.

— Пеш няма да бъде! — казва лейтенантът. — От гарата до града са към два километра ...

Терзиев поглежда часовника си.

— След пет минути сме там ...

26

Глухо площадче зад малка провинциална гара. Не се вижда никакъв човек. Само два стари овехтели файтона са спрели до оградата. Единият от файтонджите е почти старец, със сухо уморено лице. Другият е към трийсет и пет годишен, як, червен, мустакат и навсярно пийнал, защото нещо тихичко си подпява.

В това време Терзиев и Киров излизат от перонната врата. Като виждат пътниците, двамата файтонджии подкарват бавно бричките си.

— Ако са били пак тия двамата, тя се е качила при стареца — казва Терзиев. — Ще седна при него, пък ти вземи другия ...

Старият файтонджия е вече при тях. Без да му каже нито дума, подпълковникът стъпва на главината, с ловко движение сяда до стареца.

— Карай! — командува повелително той.

27

Файтонът бавно се тътрузи по глухото неосветено шосе. Старият файтонджия е сгущил тънката си шия между костеливите рамене и тихичко мънка.

— Ами тая ще е — коя друга ... Такваз едно дребно, черничко ... През целия път нито дума не продума ... Нещо какърно ми се видя момичето ...

— Помниш ли как беше облечено?

Старецът се почесва.

— Ами с някаква черна блузка беше май ... И с пола ...

— Носеше ли чанта? ...

— Туй не помня ...

— Като ти плаща, откъде извади парите?

— Да, да ... Имаше си чанта момичето ... Такваз една широка ... бяла ...

— А къде слезе?

— Ами къде ... Пред хотела ... На „Република“ ...

Лошо осветена фирма — „Хотел Република“.

В дъното на коридора зее дългият отвор на дежурната стая. Възрастен човек със сънливо лице шари с пръст по списъците. Оттатък преградката Терзиев недоверчиво следи с поглед имената, сякаш не се доверява твърде на сънливия служител.

— Няма, другарю! — казва отегчено мъжът. — Таквото лице не е записано...

— А през тая нощ свободни легла имахте ли? ...

Служителят преглежда скицата.

— Имало е — казва той. — Дамската стая е била съвсем свободна...

Терзиев се изправя, едва доловимо въздъхва.

— Тъй си и мислех! — казва той едва чуто.

Терзиев кимва и се упътва към изхода. На улицата, с ръце в джобовете, го чака лейтенант Киров. Двамата мълчаливо тръгват по лошо осветения тротоар.

— И все пак тя е била някъде! — казва нервно лейтенантът. — Но къде? ... Не може да преровим къща по къща целия град...

— А защо целия град? — спокойно запитва Терзиев. — Може би само няколко къщи...

— Как тъй няколко? — с недоумение запитва Киров.

— Две или три... Ако излезе вярно туй, което си мисля...

Малка, скромна канцелария в службата на КАТ. Зад лекото бюро е седнал подполковник Терзиев в цивилни дрехи, срещу него е лейтенант Киров. Пред големия шкаф на картотеката е застанал униформен офицер на КАТ и грижливо вади някакви папки. След малко той вече ги поставя на бюрото пред Терзиев.

— Това ли е всичко? — запитва сериозно Терзиев.

— Тъй вярно, другарю подполковник...

— Не са малко — измърморва под носа си подполковникът, като разтваря една от папките.

— Много работници от мините живеят в града — казва офицерът. — Отиват и се връщат от работа с мотоциклети...

През това време Терзиев внимателно разглежда досието.

— Женен — казва той и вдига поглед към другите. — Хайде, помагайте... На единия куп ще слагаме женените, на другия — ергените...

— А след това? ... — запитва лейтенантът.

Терзиев се усмихва.

— Много просто... Ще се потрудим да разберем кой от неженените има самостоятелна квартира...

Лицето на лейтенанта светва.

— О, разбирам! — възкликва той. — Вие смятате, че тя се е върнала от града с мотоциклет?

— Не смятам, а предполагам — казва Терзиев. — Но съм сигурен, че тъй или иначе се е возила с мотоциклет.

— На ерген? — запитва лейтенантът със съмнение.

— А вие смятате ли, че една девойка ще отиде тайно посред нощ у някой женен мъж?

Лейтенантът искрено се засмива.

— А защо не? — запитва той. — Стига да живее самичък...

— Самичък! — казва замислено на себе си Терзиев.

30

Мъничка градинка. Възрастен мъж с вид на пенсионер грижливо полива с лейка лехите с цветя. В дъното едва се забелязва силуетът на солидна двуетажна къща.

Чува се леко скърдане на желязна врата. Възрастният човек бавно обръща глава.

— Господин Лечев — обажда се той. — Имате повиквателно...

Стреснато лице на мъж. Едва сега виждаме, че това е същият човек, при когото е била Юлия през нощта.

— Какво повиквателно?

Възрастният човек добродушно се хили.

— Не бойте се, не за вас... За мотоциклета...

Той бръква с пръсти в задния джоб и изважда някаква хартишка. Лечев я взема и успокоен поглежда в нея.

— Техническа проверка — измърморва той. — Какво е прихванало...

После завива край къщата и се изправя пред познатата вече врата.

31

Утрин. На тротоара пред службата на КАТ са спрели пет-шест мотоциклета. Офицерът от КАТ и лейтенант Киров тъкмо са привършили прегледа на един мотоциклет.

— Готово! — казва офицерът от КАТ. — Идете в канцеларията да ви разпишат документа!...

В това време Лечев стои със скучаещо лице край мотоциклета си. Двамата служители приближават към него. Офицерът на КАТ поглежда небрежно към Лечев.

— Запалете мотора! — казва той.

Лечев го запалва.

— Дайте къси!...

Лампата светва.

— Дълги!

Лампата по-силно светва.

— Спирачките в изправност ли са? — запитва офицерът.

— Моторът е съвсем нов — казва с лека досада Лечев.

— Добре, ще проверим — казва офицерът.

Той се качва на мотоциклета. Киров, който е в цивилни дрехи и с бял панталон, приближава и сяда на задното седалище. Мотоциклетът тръгва. Лечев с изражение на доволна самоувереност вижда как той забръмчава по улицата. Мотоциклистите правят само един

кръг по площада, пробват спирачките и се връщат. Двамата служители слизат от мотоциклета.

— Спирачките са в изправност — казва офицерът от КАТ.

— Само че почистете си задното седалище — казва Киров. — Ще си изцапате пасажерите... Особено ако са дами...

Той показва с пръст. На белия панталон, малко над дясното коляно се вижда черно маслено петно.

— Идете да ви разпишат документа! — казва небрежно офицерът на КАТ.

Лечев тръгва към канцеларията. Киров се движи зад него. Отваря се вратата на канцеларията. Зад бюрото седи подполковник Терзиев. Лечев влиза. Киров остава на прага. Той поглежда към Терзиев, повдига зад гърба на Лечев показащела на дясната си ръка. Лицето на Терзиев си остава все така невъзмутимо.

— Седнете! — казва той на Лечев.

Киров затваря вратата и сяда на един стол в коридорчето.

32

В канцеларията. Лечев със спокойно лице връща служебната книжка на Терзиев. Един миг подполковникът внимателно го оглежда.

— Вие сте инженер химик? — запитва той.

— Да — отвръща Лечев. — Тук в обединението...

— Имам към вас един важен въпрос, другарю Лечев — казва Терзиев. — Познавате ли Юлия Велева?

Инженерът поглежда малко сепнато Терзиев, поколебава се за миг, после късо отговаря.

— Да, познавам я...

— А знаете ли, че тя загина?

Лечев едва забележимо въздъхва.

— Да, знам! — казва той глухо. — Вижда ми се просто невероятно...

— Защо невероятно?...

— Тя беше такова жизнено момиче...

— Искам да ми кажете беше ли тя при вас във вторник вечерта?

Лечев отново се поколебава.

— Дължен ли съм да отговоря?

— Да, длъжен сте — казва твърдо Терзиев.

— Във вторник тя беше при мен.

— Кога пристигна?

— С нощния влак.

— И по каква причина? Просто тъй, да се видите?

— Тя живееше с мен — отвръща с малко нетърпелив глас Лечев.

— Предполагам, че не е идвала за пръв път.

— Вярно предполагате.

— И все нощем?

— Да, нощем.

— Много особен час за срещи! — казва Терзиев.

— Аз съм женен! — отвръща враждебно химикът. — Имам дете.

— Да, знам! — казва Терзиев презрително. — И смятате ли то-ва за редно? Да имате връзка с някакво чуждо момиче?

— Моля да не ми четете морал! — казва химикът рязко. — Иначе няма да отговарям на никакви въпроси.

Но той бързо се овладява и казва със смекчен, сериозен глас.

— Аз не съм развратник. Това може на всякого да се случи. До-ри и на вас.

— Лъжете се! — казва Терзиев презрително. — На мен не може да се случи.

— Простете, но и аз имам съвест! — казва Лечев сухо. — Ние бяхме колеги в мините, завеждах там лабораторията... За да се отдалеча от нея, дойдох тук... Оттогава колкото пъти се виждахме, беше уж все за последен път... Но тя отново идваше... Какво можех да сторя? Да се заключа в квартирата?

— Последния път колко време остана при вас?

— През нощта и на другия ден.

— Защо толкова дълго? — студено запитва Терзиев.

Лечев въздъхва тежко, поддира с длан челото си.

— Не разбирате... Та аз все пак я желаех... Успахме се, тя пропусна ранния влак. А след туй вече беше неудобно да я извеждам посрещ бляй ден... Можеше да я види някой.

— С какво замина вечерта?

— Отведох я с моя мотоциклет.

— Докато бяхте заедно, стана ли дума и за нещо друго? Искам да кажа, извън вашите лични отношения?

— Не, не си спомням... Впрочем, да... Оплака се от моя колега в мините инженер Проданов. Според нея той е кръгъл некадърник. Поиска аз да извърша някои анализи.

— Вие съгласихте ли се?

— Напротив! Първо, нямам право... И второ, ясно е, че тя нарочно търсеше разни предлози, за да ме вижда по-често. Според мен Проданов е много способен химик.

Терзиев за миг се замисля.

— Искам да ви кажа още нещо. Юлия не е загинала при злополука. Тя е била зверски убита.

Инженерът трепва, очите му се разширяват от изумление.

— Не може да бъде! — възклика той смяяно.

— Имаме сигурни доказателства.

— Но това е ужасно! — казва Лечев с развълнуван глас.

Той се поддира на масата, потърква с ръка челото си.

— Кажете ми къде прекарахте четвъртък вечерта — обажда се Терзиев.

Но Лечев сякаш едва го чува.

— В четвъртък? — запитва той. — Не знам, не си спомням.

— Трябва да си спомните.

Лечев потърква челото си.

— В четвъртък?... Да, спомням си, бях в ресторанта...

— От колко до колко?

— Към седем... докато затвориха...

— Сам?

— Не... с голяма група приятели.

В коридорчето. Лейтенант Киров поглежда към вратата. В този миг тя се отваря, на прага се появява леко прибледнял инженер Лечев. Без да се огледа, той излиза на улицата. Лейтенантът влиза в канцеларията. Терзиев седи зад бюрото дълбоко замислен. Киров мълчаливо сяда до бюрото.

— Нищо! — казва най-после Терзиев с въздишка.

И като поглежда към помощника си, добавя:

— Казах му, че Юлия е убита.

— Защо? — трепва лейтенантът.

— За да го изпитам. Пък и туй нещо трябва вече да се знае... Щом убиецът разбере, че го търсим, ще почне да става неспокoen. И не е чудно тогава с нещо да се издаде.

Телефонът иззвънява.

— Да, аз съм! — казва Терзиев в слушалката. — Да, добре, идваме веднага.

Той връща слушалката и се обръща към лейтенанта.

— Дошъл е филмовият преглед.

33

В кабинета на директора. Терзиев е седнал в близкия до бюрото fotьойл.

— Досега сме се интересували само от въглища — казва директорът. — Такива са всички наши геологки и химически проучвания. Разбира се, геолозите могат да се натъкнат и на нещо друго. Но досега такъв случай не сме имали.

— Нищо освен въглища?

— Малко малахит. Но той няма експлоатационна стойност.

— Анализите къде се извършваха?

— В нашата лаборатория.

Терзиев се замисля.

— Проданов би ли могъл за направи умишлено грешен анализ без знанието на лаборантката?

Очите на директора заблестяват.

— Така ли мислиш?

— Питам само.

— Доста трудно е — отвръща директорът. — Не би могъл да ѝ даде фалшиви пробы.

— Фалшиви пробы! — казва замислено Терзиев.

34

Празен киносалон на провинциално кино. Само на първия ред седят с доста унили физиономии Терзиев и Киров. В салона влиза млад цивилен човек и казва учтиво:

— Готови сме, другарю подполковник.

— Добре, почнете.

Младият човек излиза. След малко светлините угасват, на екрана се появяват първите образи:

Президиумът на събранието.

Директорът чете доклада.

Залата ръкопляска.

Награждават първия ударник.

В залата ръкопляскат. В общата панорама съвсем отчетливо се вижда как Юлия се измъква от салона.

Отново наградените. Вижда се как главният инженер прави дискретен знак с ръка на Юлия да остане в залата.

Залата. Инженер Проданов леко се измъква от залата.

Последен кадър. Всички наградени са на сцената и смутено се покланят. Малко повече спокойствие и сдържано достойнство се забелязва само в главния инженер.

В киносалона светва. Известно време двамата се гледат с нетрепкащи погледи.

— Ясно! — казва най-после лейтенантът.

— Какво е ясно? — малко недоволно запитва Терзиев.

— Проданов излезе след Юлия...

Терзиев гледа към земята.

— Забеляза ли часовника на балкона?

— Да, показваше точно осем и половина.

— Помисли добре, толкова показваше и часовникът на убитата.

А всъщност убийството е било извършено към девет и половина часа.

Терзиев става от мястото си и почва бързо да се разхожда насам-натам. Лицето му е напрегнато, той унесено мърмори на себе си: „Осем и половина... осем и половина.“

Внезапно Терзиев спира, лицето му светва. Той плясва с ръце, след това почва да ти търка бързо една в друга, сякаш е направил някаква много сполучлива сделка. Необикновен, почти момчешки възторг се чете в погледа му.

— Сам падна в клопката! — казва той радостно. — От много ум!...

После, като се обръща към Киров, казва с решителен глас:

— Арестувай веднага химика! И лаборантката също!

Киров го поглежда смутено.

— Другарю подполковник... Вие знаете, че... Катя е...

— Знам! — казва рязко Терзиев. — Изпълнявай, каквото тиказах! Веднага след това ще направиш щателен обиск в дома на арестувания!

Киров траква с токовете си.

— Слушам, другарю подполковник...

В кабинета на директора. Терзиев съвсем спокоен, дори хладен, говори на директора.

— Извикайте веднага инженер Лечев от обединението... Докато не дойде той, никой няма право да влиза в лабораторията.

Вратата се отваря, в кабинета влиза главният инженер. Той застава прав пред Терзиев, поглежда го изпитателно.

— Другарю подполковник, вие сте арестували Проданов... Мога ли да знам защо?

— Не съм длъжен да ви давам обяснения — казва спокойно Терзиев. — Но на вас ще кажа нещо... Върху него тегне подозрение-то на убийство.

— Убийство? — трепва Колев. — Вие не сте с ума си...

— Напълно, другарю Колев.

— И според вас кого е убил?

— Юлия...

Инженерът смяяно гледа към Терзиев.

— Но нали казахте, че е загинала?... При злополука?

— Когато водя следствието, не съм длъжен да казвам на всички истината...

— О, разбирам — казва инженерът и сяда поразен на един от столовете.

Той мълчи известно време с наведена глава.

— Не вярвам! — казва бавно Колев. — Проданов не е свесен човек, това го знам... Но не може да бъде и убиец.

— Защо мислите така?

— Първо, не виждам никаква причина...

— Ще ви кажа една причина... Например Проданов прави грешни анализи на пробите. Скрива някаква важна находка. Юлия забелязва това. При опасността да бъде открит...

— Не, не вярвам — поклаща енергично глава Колев. — Пък и пробите са налице. Могат да се направят отново всички анализи.

— Точно това ще направим... Извиках инженер Лечев от обединението... Още утре той ще започне работа...

— Само си губите времето — казва Колев с досада. — Нищо няма да откриете.

— Ще видим! — казва Терзиев енергично и става от мястото си.

36

Лейтенант Киров привършва обиска в дома на Проданов. В момента той тъкмо преглежда някаква кореспонденция. През леко открепнатата врата влиза, без да почука, Терзиев. Той е в явно добро настроение, непривична усмивка е кацнала на устните му.

— Е, младежо, откри ли нещо? — запитва той шеговито.

— Тъй вярно, другарю подполковник... — с престорено равнодушие отвръща Киров.

— И какво откри?

Киров повдига мълчаливо един вестник върху масата. Отдолу се показва хубава, бяла дамска чанта. Терзиев я поглежда смяяно, цялото добро настроение само за миг изчезва от лицето му.

— Не може да бъде! — казва глухо той.

Сега пък Киров го поглежда смяяно.

— Не ви разбирам, другарю подполковник! Та какво по-сигурно доказателство, че Проданов е убиецът!

Но Терзиев сякаш не го чува, крачи с напрегнато лице из стаята. „Не може да бъде!... Не може да бъде“ — мърмори той. Внезапно

Терзиев спира, широка усмивка се появява на устните му, той почва бързо да тре ръце.

— Ама, разбира се! — възклика той. — Сигурно доказателство! Само че, драги лейтенант, трябва да ти кажа под най-строг секрет, че Проданов не е убиецът!

— Ама, другарю подполковник — недоволно отваря уста лейтенантът...

— Скроихме една добра игричка, Киров... А нощес ще оберем плода.

37

Нощ. В тъмния коридор на минното управление се отваря врата. В слабата светлина на процепа се вижда неясна фигура, която влиза в коридора. Вратата се затваря, отново настава пълен мрак.

Внезапно светва ясен кръг на електрическо фенерче. Кръгът се движи нагоре по стената, осветява таблото с бушоните. Една слаба ръка в тънка ръкавица внимателно отвива единия бушон. После светлината се премества на пода, започва бавно да се движи напред. Не се чуват никакви стъпки. Кръгът осветява пейката за посетители. Две черни ръце се протягат и препречват с нея коридора. Сега светлият кръг осветява надписа на коридора — „Химическа лаборатория“. Ръката се протяга, пъхва внимателно ключ в ключалката.

*

Вътре в лабораторията. Две сенки стоят неподвижно — едната до ъгъла, другата при електрическия ключ. Това са Терзиев и Киров. Лейтенантът чува шума в ключалката, вдига ръка към електрическия ключ.

Вратата бавно се отваря, на прага застава едва видима тъмна фигура.

Лейтенантът превъртива електрическия ключ.

Щрак! Силен, ясен звук в мъртвата тишина.

Никаква светлина.

Изведнъж откъм вратата светва изстрел. Втори изстрел.

Почти едновременно му отвръща и лейтенантът. Терзиев не може да стреля, понеже от мястото си не вижда фигурата. Непознатият хълътва в коридора. Терзиев се спуска след него, но се препъва в пейката и рухва на земята. Това са мигове, но престъпникът изчезва.

В коридора влиза, олюявайки се, лейтенантът. Силната светлина на фенерчето осветява Терзиев, който става бързо и се спуска към изхода.

Вече е късно. Навън няма никого.

Фенерчето пада на земята.

— Киров! — извиква Терзиев.

Никакъв отговор.

Терзиев се колебае за миг да преследва ли престъпника или да даде помощ на другаря си?

Той се връща бързо назад, взема от земята падналото фенерче и осветява с него бледото лице на лейтенанта.



Народният артист Константин Кисимов и Анастасия Бакърджиева в сцена от филма „Хитър Петър“
На другата страница Апостол Карамитев и Валентина Борисова в киноновелата „Пътят минава през Беловир“



— Къде си ранен?

— Не знам — глухо през зъби отвръща Киров.

Светлината на фенерчето пълзи по стената, спира на бушонното табло. Терзиев скача бързо, взема пейката. След малко силна електрическа светлина залива коридора. Терзиев, който е завил бушона, бързо се навежда над лейтенанта, преглежда раната му. На лицето му се появява облекчение.

— Нищо страшно, Киров! — казва той. — Куршумът е пробил рамото...

В това време навън се чува силен шум на мотор.

— Вървете, другарю подполковник... Ще се справя сам...

И наистина той с усилие се изправя на крака. Терзиев го подкрепя. В това време коридорната врата се отваря, влиза директорът. Като вижда необичайната гледка, лицето му замръзва от удивление.

— Какво става тук? — запитва той смяяно.

— С кола ли си? — казва бързо Терзиев.

— С кола...

— Ела, помагай! — рязко му заповядва Терзиев.

38

Полагат ранения лейтенант на задното седалище на колата, Терзиев сяда до него. Директорът бързо се настанива на предното място.

— Карай пред дома на инженер Колев — рязко заповядва Терзиев. — И бързо!...

Колата просто литва в непрогледната нощ. Мяркат се улици, тъмни фасади и здания.

— По-бързо! — командува Терзиев.

Скоро колата рязко спира.

— Лейтенант, горе главата! — казва Терзиев. — Дай ми сега пистолета си!

Киров му го подава. Терзиев се обръща към шофьора.

— Право в болницата! И ще чакаш там! А ти слизай с мен — обръща се той към директора.

Само след миг двамата са на тротоара. Като дава газ, колата рязко потегля. Терзиев подава пистолета на директора.

— Дръж...

— Какво значи това?

— Ще разбереш...

Двамата бързо тръгват към тъмния вход на къщата.

39

Площадка на стълбище в нов жилищен дом. Терзиев продължително звъни. Две крачки зад него, с пистолет в джоба, чака напръщено директорът.

— Не отговаря! — казва със сурово лице Терзиев.

Той отново звъни. Никакъв отговор. Тогава Терзиев леко натиска дръжката на вратата. За негово учудване тя веднага се отваря.

Терзиев я доотваря с крак, осветява с фенерчето си коридора. Никой. Тогава той протяга ръка и запалва лампата. Коридорчето прилича съвсем на коридорчето в дома на Юлия.

— Чакай тук! — обръща се Терзиев към директора.

Сам той влиза в коридорчето. Като върви бавно край стената, той стига настъщата врата и леко я побутва. Отначало вратата се отваря, но после спира в нещо меко. Терзиев отново побутва — същият резултат.

Тогава Терзиев изважда фенерчето и го насочва в процепа на открайната врата. Светлият сноп осветява една безжизнена мъжка ръка.

Терзиев отстъпва крачка назад.

— Димов! — извиква той тревожно.

На прага се появява директорът.

40

Сега двамата са в квартирата на инженер Колев. На пода е прошнат труп, Терзиев е коленичил пред него така, че закрива лицето му. Директорът стои прав от другата страна.

— Жив! — казва Терзиев с облекчение. — Само е загубил съзнание!

Той се отмества и едва сега се вижда, че това е инженер Колев. Терзиев се изправя.

— Същият удар... С твърд предмет по главата — казва той замислено.

41

Чиста и светла болнична стая. На леглото лежи в болничен халат инженер Колев. Главата му е превързана с бинт, лицето бледо и отпаднало. На едно столче до леглото е седнал Терзиев и слуша внимателно. Инженерът говори бавно и с усилие.

— Бях на кино и се прибрах от там право у дома... Спомням си само, че отворих вратата на стаята... Дори удара помня...

— Добре ви е цапнал — казва Терзиев. — Но защо? В туй е цялата работа...

— Не мога да си представя!

— Може би знаете нещо важно... за Юлия... за пробите...

— Ако знам, няма ли да ви кажа?

— Може би не съзнавате, че е важно...

Колев се замисля.

— Не знам!... Ще помисля!... — казва той бавно.

Терзиев става от мястото си.

— А вие снощи за какво сте ме търсили? — запитва внезапно Колев.

— Ах, да, щях да забравя! — казва Терзиев. — Вие ли дадохте нареждане да се срути изоставената галерия?

— Не, защо? Наредих само да се изровят от нея подпорните материали... Ние сме длъжни да ги приберем.

— Това исках да зная! — отвръща спокойно Терзиев.
И като взема от масичката кожената си чанта, той излиза от стаята.

42

Болнична стая. Облегнат на една възглавница, лейтенант Киров гледа към Терзиев, който бавно се разхожда назад-напред. Ръката на лейтенанта е превързана, видът му е доста бодър и свеж. Само в погледа му се чете смущение и недоволство.

— Не може да бъде, другарю подполковник — казва Киров. — Инженер Колев е рядко почен човек ... И при това много способен ръководител ... Да не мислите, че току тъй е получил сребърния медал?

— И все пак всичко води към него! — казва мрачно Терзиев. — И в най-строг логичен ред.

— Само предположения ...

— И факти. Тъй или иначе — убиецът е бил в залата, когато Юлия е излязла. Той е върнал часовника назад, за да си създаде алиби. А защо не е тръгнал след нея? Защото е бил възпрепятствуван ... защото е бил, да речем, в президиума и нямало как да стане. Но той е знаел, че Юлия ще отиде в мината. Изведнъж вижда, че тя излиза ... Ще я спре ли, ако има възможност? Непременно ще я спре, иначе планът му се осуетява ... Виж сега тая снимка!

Той изважда от чантата няколко снимки и му подава една. Киров я взема. На снимката, откопирана и увеличена от филма, се вижда как инженер Колев прави знак на Юлия да остане в залата.

— Виж изражението му! — обажда се Терзиев. — Ясно личи, че е разтревожен ...

— Разтревожен като приятел — измърморва Киров, — който мисли, че това преждевременно излизане я излага ...

— Вчера бях готов на всякакъв бас, че е вярно другото — казва Терзиев. — И бях сигурен, че Проданов е невинен ... Арестувах го нарочно, защото знаех, че истинският убиец непременно ще се опита да хвърли вината върху него ... Снощи той искаше да върне обратно сменените проби. И щяхме да го пипнем, ако не бяхме толкова само-надеяни.

— А да не смятате, че Колев се е ударил сам по главата? — малко иронично запитва Киров.

Терзиев въздъхва и сяда до леглото.

— Точно туй обърна цялата работа надолу с главата ...

Терзиев взема снимката и отново се заглежда в нея.

— Черен официален костюм — мърмори той. — Много запазен ... Най-долното копче на костюма липсва.

Терзиев се замисля.

— Искам да видя тоя костюм — казва той бавно.

43

Квартирата на инженер Колев. Терзиев е отворил гардероба и внимателно разглежда черния официален костюм на инженера. Вне-

запно той трепва и се ослушва, след това бързо се скрива зад гардероба. Ръката му с привичен жест изтегля пистолета от задния джоб.

Братата се отваря, в стаята влиза инженер Колев. Погледът му уплашено спира на насочения пистолет.

— Вие ли сте? — казва Терзиев и скрива пистолета си. — Това е лудост, не биваше да ставате...

— Кого чакахте с това желязо? — запитва инженерът.

— Вашия наладател — отговаря Терзиев. — Тъкмо се мъчех да открия каква да е следица от него.

— И в гардероба ли го търсихте? — запитва Колев усмихнат, като посочва отворената врата.

— Дори под кревата!

— Имам чувството, че снощи ме е цапаросало някакво привидение — казва Колев с лека усмивка.

— Не знам, Колев... Но на Ваше място бих спал в болницата. Так не е никак безопасно.

Терзиев махва с ръка и излиза. Колев приближава отворения гардероб, хваща ръкава на черния си официален костюм. Лицето му е дълбоко замислено.

44

Терзиев влиза в лабораторията. Лечев, облечен в бяла работна манта, работи съсредоточено върху някаква проба. Като вижда Терзиев, той любезно му кимва.

— Кога ще имаме първия резултат? — запитва Терзиев.

— Още довечера...

— Моля ви да ме уведомите.

— Сигурен съм, че няма да открием нищо.

— И аз съм сигурен — казва Терзиев. — Но все пак да видим...

45

В болничната стая. Терзиев седи на стола и бавно говори:

— Костюмът от хубав английски плат... Но съвършено чист... Дори откъснатото копче е зашито.

Той въздъхва и добавя: ,

— Всичките копчета са еднакви. Но ми се виждат някак евтини за такъв хубав костюм... И като че ли по-нови... Може би по-късно ги е зашил...

— Другарю подполковник, казах ви, че напразно си губите времето...

— Сигурно е тъй — казва с въздишка Терзиев.

Внезапно Терзиев трепва, израз на смайване се появява на лицето му. Той скача от мястото и извиква с особен, неочекван за него екзалтиран глас.

— Той е! Разбира се, че е той!

Лицето му пламти от възбуждение.

— Толкова просто, а да не ми дойде на ум!...

Той сяда живо, сграбчува здравата ръка на лейтенанта.

— Знаеш ли защо копчетата са сменени? Колев е извършил убийството с тоя костюм... Като се е върнал, той го е прегледал вни-

мателно, за да не би да са останали някакви следи... Внезапно Колев открива, че едно от копчетата му липсва...

— Но то нали е липсвало предварително! — казва лейтенантът.

— Там е цялата работа! Той не е знаел това. Или пък много се е съмнявал. Той си мислил, ами ако намерят там копчето? Навсякъде е било малко по-особено, старо хубаво копче...

— Да, съвсем ясно! — усмихва се младежът. — И след като е свършил цялата тая тънка работа, взел едно дърво и се ударил сам по главата!

Но Терзиев сякаш не го чува.

— Ей сега ще се върна — възклика той.

С чудна младежка бързина се спуска към вратата.

46

Малък манифактурен и галантериен магазин в миньорското селище. Подполковникът говори с продавача на галантерийния щанд — нистък, възрастен, плещив човечец.

— Много добре си спомням! — казва продавачът. — У нас копчета за костюми не се продавани с месеци. Тук нямаме шивач, хората си шият костюмите в града. Кой ще купува копчета?

— Какво беше момченцето?

— Не мога да си спомня... Някакво десетина годишно момченце...

— Добре го е измислил! — измърморва Терзиев.

— Спомням си, че му отворих съвсем нови кутии! — добавя продавачът.

Терзиев живо го поглежда.

— Моля ви се, дайте ми кутиите.

Продавачът ги донася. С бързо, почти алчно движение Терзиев отваря голямата кутия. Видът му е развълнуван.

— Съвсем същите! — казва той на себе си с тих, развълнуван глас. — Колко съдържаше кутията? — запитва той след малко.

— Точно сто...

— И след това никой друг не е купувал копчета?

— Съвсем никой...

— Значи трябва да бъдат деветдесет и седем...

Терзиев изсипва кутията върху тезгяха и започва бързо да брои.

47

Терзиев и двама цивилни мъже спират пред вратата на инженер Колев.

— Заemете местата си! — казва спокойно Терзиев.

Той вдига ръка и натиска звънецата.

48

В галантерийния магазин влиза инженер Колев. Той поздравява свойски и запитва с любезен глас:

— Идва ли подполковник Терзиев?

— Какъв подполковник? — запитва с недоумение продавачът.
— Как какъв? Не те ли пита преди малко някой за някакви копчета?
— Ааа, да, отиде си!
— А взе ли копче?
— Дори две! — отвръща наивно продавачът. — И едно от малките ...

49

Терзиев и двамата цивилни мъже са в стаята на инженер Колев. Подполковникът се оглежда.

— Къде ли е отишъл? — казва той замислено.

50

В същото време инженер Колев минава спокойно по коридора на минното управление. Той спира за миг пред вратата на лабораторията, после натиска дръжката и влиза вътре. Инженер Лечев тъкмо работи над пробите. Като чува стъпки, той се обръща. Внезапно лицето му замръзва, той се изправя, целият наежен.

Известно време двамата мъже се гледат така, сякаш всеки миг са готови да се нахвърлят един срещу друг.

— Господин Лечев, главата ми излезе по-здрава, отколкото мислеше! — казва Колев със студен, безизразен глас. — Туй не е женска глава ...

Лечев не трепва под погледа му.

— Съжалявам — отвръща той с омраза. — Спаси те подполковникът ... Дойде малко по-рано, отколкото трябваше ...

— Жалък мерзавец! — казва Колев с отвращение. — И мислеше, че туй ще те спаси?

— Да, мислех ...

— Горчиво се лъжеш ... Всъщност имаш само един шанс ... един единствен ...

51

Терзиев и двамата мъже излизат от дома на Колев и тръгват по улицата.

Ето ги пред минното управление. Двамата цивилни мъже остават на входа, Терзиев влиза вътре.

Терзиев е в стаята на директора.

— Чух, че бил в управлението — казва директорът.

— Потърси го по телефона из стаите — нареджа Терзиев.

52

По шосето лети нова силна кола. Кормилото държи главният инженер. Вижда се, че е много опитен шофьор, защото взема завоите леко и на голяма скорост.

В стаята на директора. Влиза служител и се обръща към директора.

— Излязъл, другарю директор... С колата на минното управление.

— Преди колко време?

— Ами преди половин час...

Терзиев бързо се хвърля към телефона, грабва слушалката.

Колата на минното управление лети по живописен планински път. Инженер Колев здраво държи кормилото. С бясна скорост колата взема един остър и стръмен завой, едва не излитва от пътя.

Пред колата се ширва право шосе. Но точно след завоя, където все пак машината е загубила скорост, на шосето е застанал прав офицер граничар и повдига ръка. Това е знакът — стой!

В миг инженер Колев преценява. Офицерът не е сам. До канавката е застанал войник с автомат в ръка. Ако се опита да отмине, автоматчикът ще го покоси само за няколко секунди.

Инженерът натиска спирачката и колата рязко спира. Офицерът приближава колата, погледът му попада на марката — „Шевролет“. Той козирива учтиво, след това с любезен глас се обръща към инженера:

— Моля слезте от колата...

— Защо? — малко недоволно запитва Колев.

— Проверка на документите — късо отвръща офицерът.

Инженерът вдига рамене и слиза от колата. Когато стъпва на шосето, той вижда насочен точно срещу гърдите си автомата на граничния войник.

— Горе ръцете! — сухо и рязко заповядва офицерът.

Инженер Колев се обръща към войника, бавно вдига ръце. Изведенъж той рязко завършва движението, автоматичният пистолет, скрит под мишиниците му, мигновено влиза в действие. Чуват се няколко резки гърмежа, войникът рухва на шосето.

Офицерът посяга светкавично към кобура на пистолета си, но е вече късно. Колев се обръща бързо към него, отново повдига ръце. Чуват се нови изстрели, на шосето като подкосен пада и офицерът. Без да губи нито секунда, Колев се хвърля в колата, бързо запалва мотора.

Раненият войник с мъчително движение се обръща по лице, едва се повдига на лактите си.

Колата тръгва.

С последни сили войникът докопва автомата си, с мъка го насочва напред.

Колата усилва ход, отдалечава се.

Войникът прави опит да се премери, но силите го напускат. Тогава той само натиска спусъка.

Чува се отсечен гракане на автомата.

Задницата на колата. С тръсък се разбива задното стъкло, но като по чудо шофьорът не е засегнат. Кракът му с все сила натиска педала на газта.

Войникът. Главата му се отпуска, пръстът конвултивно натиска спусъка.

Отново автоматът изтрещява.

55

Колата лети по планинския път. Внезапно Колев натиска силно спирачката, колата със свистене спира. Пътят е затворен, сложена е подвижна бариера. Зад бариерата се вижда голямо парче от пътя залято с пресен асфалт, което тъкмо в този момент работниците засипват. Колев бързо отива към най-близкия работник.

— Ще почакаш малко! — казва равнодушно работникът.

— Колко малко?

— Ами знам ли? Няма да е повече от час.

Колев се качва на машината, с ловка маневра я обръща назад. След първия завой той отново спира и се оглежда. Шосето е съвсем пусто, с лек наклон напред. Колев освобождава ръчната спирачка, слиза от колата и насочва кормилото към близката пропаст. Колата потегля бавно, постепенно усилва инерцията. Като стига до ръба, тя се накланя и полита по стръмнината.

Горе на шосето стои неподвижен инженер Колев. Внезапно той сбърща гръб и с бързи крачки хлътва в гората.

56

По шосето с голяма скорост слиза товарен камион. На кормилото стои пълничък разгърден шофьор със също такива пълнички, къси ръце. Шофьорът не внимава в управлението. Той придържа волана само с лакътя си, като с освободените си ръце се мъчи да драсне клечка кибит и запали щигара.

Тъкмо клечката пламва и погледът на шофьора попада на шосето. Внезапно лицето му замръзва с израз на страх и смайване. Шофьорът удря спирачките, камионът с остро свистене спира. Едва сега се виждат съвсем до предните гуми два трупа. Той скача от колата, стреснато хваща за рамото трупа на офицера. Един поглед му е достатъчен да разбере истината — устата са полуотворени, очите изцъклени.

— Убит! — казва шофьорът глухо.

Той коленичи пред трупа на войника, паднал по очи на шосето. Сянка на надежда се появява в погледа му. Шофьорът бавно го обръща към себе си. В тоя миг войникът едва-едва отваря очи. Погледът му е мътен и угаснал, устните му нещуто мълвят. Шофьорът се наежда, почти долепва ухото си до обезкървените устни на войника. Когато повдига глава, лицето му е като смразено.

— Бандит! — пошелва той глухо.

57

— Бандит ли? ... Къде?

Това е съвсем малка стаичка с оскъдна мебелировка, но прясно варосана и чиста. Млад мъж с широко, изпърхнало лице, облечен в

бяла риза и домашна, грубичко изплетена жилетка, държи в ръката си телефонната слушалка. Той слуша известно време, после казва.

— От западния край? ... Да, разбирам ... Веднага тръгваме, другарю началник ...

Младият мъж слага обратно слушалката, замисля се за миг, после изважда връзка с ключове. Едно от чекмеджетата на лекото бюро е заключено. Той врътва ключа, изтегля чекмеджето. На дъното му има само една единствена вещ — голям боен пистолет. Ръката на младия мъж се протяга и решително го сграбчува.

58

Само на музика. Без говор.

Дърводелска работилница. Възрастен мъж със сухо, грубоватично лице старателно рендоства някаква дървена част. На прага на работилницата се изправя цивилен мъж с пушка в ръка. Той казва нещо късо и енергично. Дърводелецът се изправя, поглежда към опразнената врата, с бавни движения започва да сваля престилката си. Изведнъж той сякаш се стряска, с пъргави стъпки отива до ъгъла, където се вижда голям дървен сандък. Той го отключва, започва бързо да изхвърля от сандъка стари работни дрехи, сечива, инструменти. На самото дъно на сандъка е положена къса, чистичко смазана карабина.

*

Протягат се ръце, вземат от долапите, от килерите, от шкафовете бойно оръжие — пушки, пистолети, дори някой добре смазан, грижливо гледан автомат.

Хлопват врати, пробягват бързо твърди мъжки стъпки, блясват на слънцето дула.

Едър мъж крачи на стръмната селска улица с ловджийска пушка на рамо. Зад гърба му тича три-четири годишно момченце. Бащата се спира, нещо сърдито го съмъря. Момченцето го гледа с широко отворени очи, внезапно заплаква. Бащата се колебае за миг — да върви ли напред, да се върне ли? Той въздъхва, взема момченцето на ръце, ласкато го целува.

В далечината. Дървена порта, до нея стои млада жена с угрожено лице.

59

Нисък гол хълм, покрит с къса заръждаяла трева. Мъж с пушка в ръка гледа към близката тъмна гора.

До сухия дънер. Нисичък пълен младеж с автомат под мишница, дъвче разсеяно ябълка, но очите му не изпускат гората.

На рида. Неподвижен като статуя стои едрият мъж с ловджийската пушка, с леко примижали очи следи гората.

През трийсет метра, през петдесет — самотни фигури на мъже, всички с оръжие в ръка — страшен безмълвен пръстен, който е окръжил отвсякъде гората.

Глуха тишина.

По сухата земя чаткат конски копита. Юноша комсомолец с черни блестящи очи с увлечение препуска. Лицето му е тържествено развълнувано, босите му пети пришпорват хълбоците на коня. След малко той намалява бързия бяг и почва да се спуска по голия хребет. Под стара разклонена круша са приседнали младият мъж с плетената жилетка и старият дърводелец. Момчето спира коня и пъргаво скача на земята.

— Получи се заповед никой да не влиза в гората! — казва то за пъхтяно. — След малко пристигат военните!

— Кога след малко? — запитва сдържано младият мъж.

— Де да знам кога... Тъй казаха...

Младият мъж се замисля, след туй поглежда към другаря си.

— А ако през туй време се измъкне?

Дърводелецът поклаща глава.

— Пише да е — няма да прехвръкне! — казва той с убеден глас. — Горица и Щерево заграждат гората от изток, граничарите от юг, ние от запад... А северната страна я държат три села — там са човек до човек... Как ще мине?

— Все си беше друго ние да го пипнем! — казва недоволно младият мъж.

Дърводелецът се засмива.

— Айде не бери грижа за туй! За всичко си има хора!

Хората...

По планинския път се вие военна автомобилна колона. Последният камион спира. Чува се отсечена заповед, в няколко мига войниците се строят край канавката на шосето. Колоната продължава пътя си. Дебаркиралата военна част в колона по двама се опътва към гората.

На планинския път. Отново спира последният камион, отново в бръз порядък войниците слизат на пътя.

Под старата круша. Освен дърводелеца и младия мъж с плетената жилетка сега тук са група офицери с бойно снаряжение. Направо на земята е положена едрощабна карта на местността. С молив е нанесен пръстенът на окръжението и в той миг една ръка защрихова гората. Когато лицата се повдигнат, виждаме подполковник Терзиев — някак особено изменен и неузнаваем във военната си униформа. Лицето му е сериозно, делово и дори малко смъръщено.

— Трябва да приключим претърсването до седем часа — казва той. — През нощта ще ни бъде много трудно да го опазим.

— Цивилните ще помогнат ли? — попитва един от офицерите.

— Не! Без тях! И най-важното е жив... На всяка цена жив... Един лейтенант приближава групата и стегнато козиризува.

— Другарю подполковник, разрешете да долова: Заловихме един овчар. Преди малко излезе със стадо из гората.

— Овчар? — трепва подполковник Терзиев. — Доведете го веднага.

63

Стар овчар в полуселска носия се е изправил пред офицерите и малко учудено гледа въоръжените хора. Мъжът с плетената жилетка се засмива.

— Туй е бай Стоян, другарю подполковник! — казва той. — От нашето стопанство. Миналата година набра хиляда и двеста трудодни.

Подполковник Терзиев поглежда с уважение невзрачния на пръв поглед човечец.

— Бай Стояне, видя ли някакъв човек да се чернее из гората? — запитва той. — Цивилен, възрастен . . . какъв да е . . .

Овчарят се замисля.

— Никого немаше . . . Тихо беше цял ден . . .

— Кучета имаш ли?

— Имам . . .

— Нещо да се разлаяха?

— А бе то куче може ли да не лавне. Ама не е било на човек. Аз им знам табиета.

— Къде пладнува с овцете?

— На изворчето. Там е най-сгодно.

— Изворче ли? — поглежда го бързо подполковникът. — На картата няма изворче.

— А бе то какво е изворче, другарю подполковник. Едва църцири! — казва дърводелецът.

— Близко ли е? — запитва оживено Терзиев.

— Нема на двайсет минути.

— Я покажи на картата!

Дърводелецът показва. Изворчето е близо до западната окрайнина на гората.

— Тъй! Добре! — казва замислено Терзиев. — Бай Стояне, ти си свободен.

— А ако може и аз да помогнем! — казва овчарят. — Знам я тая пущина до последното дръвце.

— Не, няма нужда, гледай си овцете! — казва дружелюбно Терзиев. — Ще я оправим тоя път и без тебе.

Овчарят неохотно си тръгва. Терзиев известно време усилено мисли.

— Ще започнем веднага прочистването! — казва той твърдо. — От всички страни — към запад . . . Внимателно, без стрелба . . . Още веднъж повтарям, трябва на всяка цена да го заловим жив. Разбрано ли е?

— Тъй вярно, другарю подполковник! — отвръщат офицерите в хор.

— Тъй . . . А сега ми трябва един доброволец. Ще дойде с мен в гората. Кой иска?

— Аз, другарю подполковник! — отвръща в едногласен хор офицерската група.

Подполковник Терзиев се усмихва.

— Вие женен ли сте? — запитва подполковникът един снажен офицер с мургаво, интелигентно лице.

— Тъй вярно, другарю подполковник.

— А вие?

Русият лейтенант се изпъва като струна.

— Съвсем не, другарю подполковник.

— Значи, ще дойдете вие! И бъдете готов на всичко! Той е хитър и странно смел човек!

64

Инженер Колев пълзи внимателно из гората. Той е изподраскан, дрехите му са изпомачкани и тук-там окъсани, но погледът му е необикновено жив и оствър. И движението му са твърде живи и пъргави за неговата възраст. Той пълзи с лекота, ослушва се за момент, относно почва да пълзи.

След малко Колев изпълзява до окрайнината на малка поляна. В дъното на поляната той забелязва изворче — тънка струйка вода църцори през късо дървено улейче. Колев сухо прегъльща — очевидно е, че е жаден, не е пил вода, откакто е влязъл в гората. Той избърсва с длан устни, внимателно като диво животно се оглежда. Съвсем тихо, нито лист не се поклаща в успокоената гора. Все така църцори тънката струйка, блести на захождащото слънце. Над изворчето нисичък бряг, няколко едри камъка, ниско отрязан, изгнил дънер. Една сврaka подхвръква от близкия клон и като каца до изворчето, потопява клюна си във водата.

Колев се решава и започва да пълзи бавно към извора. В дясната му ръка проблясва дълъг автоматичен пистолет. Той спира, ослушва се, после отново почва да пълзи. Ето го до извора. Той се навежда, потопява устни във водата, като все още стиска здраво в ръка пистолета. Внезапно зад гърба му сякаш изгърмява силен глас.

— Колев, предай се!

За миг виждаме изправената фигура на лейтенанта, подала се зад един от камъните. Почти за едно мигновение Колев се обръща и без да гледа, без да се прицелва, пуска серия изстрели по посока на гласа. Но е късно, лейтенантът е успял да залегне зад камъка. В този миг зад гърба му се изправя Терзиев, стъпва на брега и с дълъг, пъргав скок скача върху инженера. Ръката му в миг се вкопчва в дясната китка на Колев, с лявата той го стиска здраво през гърлото. Настава кратко, диво сборичване. Лейтенантът напушта светкавично мястото си и с удар на нагана си избива пистолета от ръката на инженера.

След малко виждаме инженер Колев със здраво вързани отзад ръце. Той дишаш тежко, с омраза се взира в разгорещеното лице на Терзиев.

— Вие ли сте? — казва той глухо.

— Да, господин инженер! — отвръща спокойно Терзиев. — Тоя път май не преценихте вярно силите си.

— Играта не е свършена, подполковник Терзиев! — казва с омраза инженерът. — Има още борци навън.

— О, да, разбира се! — казва иронично Терзиев. — И то какви борци! Устойчиви и твърди като инженер... Лечев... Доблестни и честни като вас, жалък нощен убиец на жени...

Лицето на подполковник Терзиев се смразява.

— Станете! — казва той властно и студено.

Инженер Колев автоматично става.

— Тръгвайте!

С равна стъпка тримата тръгват към гората — инженерът напред, офицерите след него.

65

Подполковник Терзиев е в кабинета си. Въвеждат инженер Лечев — безукорен и спретнат както винаги, но с уморено и отпаднало лице.

— Седнете! — казва сухо подполковник Терзиев.

Инженер Лечев се отпуска на стола.

— Бих ви помолил за чаша чай! — казва инженерът глухо.

— Може! — казва сдържано Терзиев и натиска звънела.

Явява се офицер в униформа.

— Чаша горещ чай, Николов...

Офицерът излиза.

— Е? — запитва Терзиев. — Отначало?... Или пък от края?... Както на вас ви е удобно. И не бързайте, аз имам време. Може да почнете, господин... мотоциклист...

По шосето между мините и градчето с голяма скорост се движи мотоциклет. Виждаме го ту как изскуча на завоите, ту как лети по правото шосе. През цялото време звуци равният отпаднал глас на инженер Лечев.

— Докато Юлия чакаше у дома, аз взех мотоциклета и заминах за мините... Срещнахме се с Колев в неговата квартира... Преди това той ми беше дал ключовете, за да мога да влизам незабелязано...

66

Квартирана на инженера. Колев е седнал на леглото и слуша внимателно. Инженер Лечев се разхожда мрачно из стаята и говори:

— Тя е напълно убедена, че е намерила уран...

— И в кого се съмнява?

— То се знае — в Проданов... Иска сега аз да извърша анализата.

— И толкоз по-добре!... Ще ѝ кажеш, че в пробата няма нищо!

Инженер Лечев спира и втренчено се вглежда в Колев.

— Не, това няма да направя...

— Ти луд ли си?

— Няма да го направя! — казва решително Лечев. — Ти не я познаваш каква е фанатичка... Тя и на мен няма да повярва... Рано или късно истината ще се открие, тогава в капана ще вляза и аз...

47

— И какво?... Според теб да скръстим ръце ли? — запитва нервно Колев. — Да ѝ кажем, че в пробите има уран?

— Да, ще ѝ кажем...

— Да си наденем сами въжето на шията?

— Кой знае, че ти си подменял пробите?... Никой... Сега ще ги върнеш обратно. Вместо нас в капана ще влезе Проданов...

— Но това значи да им дадем урана в ръцете! — с дълбока омраза казва Колев.

— А какво?... Да им влезем и ние в ръцете ли?... На това пък аз не съм съгласен...

— А ти забрави ли пробите от изоставената шахта?... Тогава ти беше химик, тогава ти откри, че в пробите има уран...

— Мислил съм и за това... Тя мен няма да ме издаде, тя ще скрие заради мен, че ми е давала такива преби...

Колев гневно става от мястото си.

— Ти не си никакъв борец! — казва той грубо. — Ти си един жалък страхливец и предател!...

67

Лицето на инженер Лечев. Все така глухо и отпаднало звуци гластьт му.

— Тъкмо в разгара на спора Колев внезапно омеква... Дори заедно направихме план как да подведем Юлия... Тогава и през ум не ми мина, че Колев е имал съвсем други планове, че хитро е подвел и самия мен.

68

Юлия в квартирата на Лечев. Химикът е седнал срещу нея, лицето му е сериозно и загрижено.

— Юлия, ще ти кажа нещо много важно — говори бавно Лечев. — В твоите преби наистина има уран...

Лицето на Юлия цялото светва.

— Уран! — възклика тя. — Знаех си!... Бях сигурна!

След това лицето ѝ някак се свива, сировина блясва в погледа ѝ.

— Значи Проданов ме е мамил...

— Или Проданов, или някой друг... Това следствието ще покаже.

— Още утре ще съобщя! — казва рязко момичето.

— Чакай, Юлия, не бързай! Помниш ли, когато ми донесе преби от изоставената шахта?

— Разбира се...

— Тогава аз от небрежност не извърших анализа... Видя ми се просто глупаво да търся в нашата мина уран...

Очите на Юлия широко се отварят.

— Е-е-е, Николай?

— Това е положението, Юлия... А сега си мисля, щом е имало уран на твойта сонда, сигурно е имало и в пребите от шахтата... Те са съвсем близко.

— Не, не е имало! — казва уплашено момичето.

— А ако все пак е имало... Утре ще почнат арести, ще ме арестуват и мен... Ти на това съгласна ли си?

— А какво? — запитва Юлия ужасена. — Да скрием урана ли?

— Глупости! ... Ще скриеш само, че си ми давала проби от изоставената шахта!

— Не, това е ужасно, Николай! — възклика Юлия. — Не е възможно!

69

Лицето на Лечев. Чува се гласът му:

— В края на краищата тя се съгласи. Все върваше, че в пробите от шахтата не е имало уран. Решихме още същата вечер тя да вземе проби от изоставената шахта, после да се качи на нощния влак и да ги донесе... Всичко това трябваше да се направи тайно, никой да не я види. Не знаех, че Колев е имал съвсем други планове. Бях поразен, като чух новината от вас...

— Вие ли ударихте Колев в квартирата му?

— Да, аз...

— Искахте да си отмъстите? — запитва иронично Терзиев.

— Да, исках да си отмъстя! — казва твърдо Лечев. — И освен това се уплаших... Аз чаках Колев наблизо, чух изстрелите... Разбрах, че всичко отива по дяволите. А всъщност той единствен знаеше в какво престъпление сме замесени... Шях да се отърва от него, но точно в тоя момент вашата кола спря пред зданието. Избягах на тавана и след това се измъкнах.

70

Лицето на инженер Колев, отново спокойно и равнодушно, каквото го знаем от миналите епизоди. Той говори бавно, сякаш мери всяка своя дума...

— Не очаквах Юлия да излезе преди мен... Смятах, че щом свърши тържеството, тя ще отиде да се преоблече. През това време аз щях да я изпреваря... Бях скрил предварително в изоставената галерия каквото ми трябваше... Но тя излезе по-рано и аз я посрещнах, когато се връщаше...

71

Галерията. Юлия в работен комбинезон бърза към изхода. Лицето ѝ е напрегнато и съсредоточено. В едната си ръка тя държи мийорската лампа, в другата стиска здраво чантата, в която носи пробите.

*

От насрещната страна на галерията бърза инженер Колев. Той е в работна престилка, краката му са обути в широки пълстени терлици. И неговите ръце са заети — в едната ръка силно електрическо фенерче, в другата къс железен прът, обвит във вълнен плат.

Внезапно той хлътва в някаква ниша и угасва фенерчето.

*

Юлия бърза, като осветява пътя си с лампата. В ръката си все така здраво държи бялата чантичка.

49

Лицето ѝ е напрегнато, подтискат я самотата и мракът.
Една тъмна сянка се отделя от нишата.
Няколко крачки и инженерът е зад гърба на момичето.
В тоя миг Юлия се обръща.
Престъпникът замахва с железния прът.
Ужасеното лице на Юлия.
Женската фигура полита. Изтърколва се и угасва миньорска-
та лампа.

Мрак.

Светва електрическо фенерче. В кръга се появява бледото мърт-
вешко лице на Юлия.

72

Младо, чисто моминско лице. Силната светлина на слънцето пра-
ви като златна русата ѝ коса. Израз на възторг и възхищение е разху-
бавил още повече младежките черти. Някакво особено възбуждение
личи в погледа.

Девойката е в чистичък нов работен комбинезон, такъв, какъвто
е бил и комбинезонът на Юлия. Тя държи нещо в шепите си — имен-
но то е предизвикало възторга ѝ.

— Уран! — казва тя тихичко и поглежда пред себе си.

Сега виждаме всичко в общ план. Сондата. Около девойката са
се натрупали нейните помощници — високият младеж, колекторът, тех-
нициите. Всички те са клекнали или коленичили, провират шии, мъчат
се да видят по-добре пробите. Прави над цялата група стоят само под-
полковник Терзиев и лейтенант Киров в цивилни костюми.

Девойката вдига шепите си към Терзиев.

— Уран, другарю подполковник! — казва тя радостно. — Сега
се разбира и с просто око!

Подполковник Терзиев протяга ръка и взема едно малко парчен-
це. Той го оглежда внимателно, израз на тихо задоволство лежи на
лицето му.

— Мога ли да го задържа, Яна! — казва той. — За спомен от . . .
всичко! . . .

Внезапно лицето на Терзиев потъмнява, израз на сдържана печал
се явява в погледа му. Той едва забележимо въздъхва.

— Горката Юлия! — казва Терзиев тихичко на себе си.

После, без да каже нито дума повече, тръгва с бавни стълки към
върха на хълма. Изразът на печал се стопява, лицето му става все по-
строго и по-суро.

Ето го на самия връх. Под него се простира широката панорама
на миньорското селище. По извятия път се ниже дългата нишка на ка-
мроните. Димят в далечината комини.

Фигурата на подполковника, неподвижна като паметник — и все
пак жива и силна. Страж на нашия нов живот.

Адрес на редакцията : ул. Тодор Страшимиров № 2 тел.: 4-33-11. Аbonamentите се внасят
във всички п. т. т. станции : за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 25. XII. 1959 г. Пор. 4033
Държавен полиграфически комбинат „Дим. Благоев“