

3

# Kultowy charakter

MAPT





5 ле

3

# киноизкуство

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

1960  
МАРТ

## СЪДЪРЖАНИЕ

### СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ

1. При творците на научно-популярния филм . . . . . 3

### КРИТИКА

2. Максим Наимович — „А бяхме млади“ . . . . . 23  
3. Яко Молхов — „Дом на две улици“ . . . . . 28  
4. Рашо Шоселов — Пет съдби — една епоха . . . . . 37

### ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

5. „Анушка“, „Сътворението на света“ — Вл. Свинтила; „Небето зове“, „Лавина от планината“ — Ив. Дечев; „Бракоразводно дело“ — Хр. Кирков, Спекула с изкуството („Певецът от Мексико“) — П. Хаджиева . . . . . 42

### НАШИ ЛАУРЕАТИ НА ДИМИТРОВСКА НАГРАДА

6. Захари Жандов, Дако Даковски, Христо Ганев, Борислав Шаралнев, Иван Братанов, Емилия Радева . . . . . 52

### ПРЕГЛЕД

7. „Динамиката на филма“ — Б. Е. . . . . 59  
8. Фестивалът в Тур — Кр. Радомирова . . . . . 61

### ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

9. Кинематографично време и пространство — Д. и Х. Фелдман . . . . . 62  
10. Българо-съветски любителски филм — Иво Кисимов . . . . . 66

### ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

11. Нови художествени филми . . . . . 67

### КИНОТО ПО СВЕТА

12. Филмовото производство в Италия през 1960 г. — Карло ди Стефano . . . . . 69  
13. Кризата и перспективата на аржентинското кино — Карлос Агости . . . . . 72  
14. Опасните връзки — Л. Петрова . . . . . 74  
15. ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Александър Александров . . . . . 77  
16. ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО — Д. Бончаков . . . . . 78  
17. ХРОНИКА . . . . . 81

### БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. В. Ежов и Г. Чухрай — Балада за войника . . . . . 1

*На първа страница на корицата: Корнелия Божанова в „Първи урок“. На четвърта стр. на корицата: Валентина Борисова в новелата „Пътят минава през Беловир“.*

Главен редактор ЯКОМОЛХОВ

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

## **ПРИ ТВОРЦИТЕ НА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ**

*Редакцията на сп. „Киноизкуство“ проведе разговор с творците от Студията за научно-популярни филми, в който те споделиха мисли за своята работа.*

*По-долу помещаваме с малки съкращения нашия разговор.*



**Юри Арнаудов, режисьор:**

**ДА СКЪСАМЕ  
СЪС ЗАНАЙЧИЙСТВОТО**

Какво смятаме ние за нашата досегашна работа?

Ние смятаме, че като студия за научно-популярни филми вече сме се утвърдили. Даже се радваме на известни признания във формата на някои награди, които сме получили през последните години. Обаче това никак не е достатъчно, това нас никак не ни задоволява. Не ни задоволява, защото — това е лично мое впечатление — ние сме овладели, тъй да се каже, само секрета на близкия, на общия и на средния план, но по-нататък почти не сме отишли. Нашите изразни средства все още нямат според мен онай сила, онай оригиналност, която ние виждаме в другите късометражни филми.

За нас е ясно, че късометражният филм навлиза, ако може така да се каже, в една нова фаза на своето развитие. Той е вече далеч по-богат от туй, което беше в близките години. Виждали сме тук филми като съветския „Животът на обречените“, виждали сме филми като „Парламентаристи“ на немската студия, някои наши другари са виждали английския филм „Между приливите и отливите“, неща интересни по своя драматургичен разказ, интересни по решенията, които са вложени в тях.

Явно е, че ние не можем да стоим, не можем да останем на нивото на общия, средния и близкия план, на нивото на това, което всеки десети срещнат гражданин на улицата би могъл след известен производствен стаж да постигне — да прави филми със същия успех, с който ние правим нашите филми.

Ето защо за нас може би ще бъде много важно, ако нашето списание отделя малко повече място именно във връзка с тези проблеми, и с това да ни насочва, да ни учи дори.

В нашата работа според мен най-много от всичко страдаме в областта на формата. Все още ние не сме намерили хубавата форма, все още не оценяваме достатъчно значението на формата в изкуството и особено в нашата област. Аз не говоря за онай форма на техническото изпълване на работата. Ние имаме филми, които технологически вече стоят на необходимото ниво и могат да бъдат купувани в чужбина. Но формата на разказа, формата на научно-популярния филм у нас далеч още не е овладяна. Все още ние не можем да попаднем на автори, които биха могли да разкрият дадена тема чрез интересен разказ. Все още нямаме ние автори, които биха могли да разкрият научното съдържание така, както, да речем, Асен Златаров разказваше на времето, както правят това редица блестящи, особено руски, популяризатори на научните знания.

Досега ние нямаме филм, в който съдържанието да е изопачено, да има идеологическа контрабанда. Но често пъти съдържанието се излага по най-обикновен начин. От първия кадър още зрителят съвсем ясно си представя как ще се развие по-нататък разказът, как ще завърши филмът. А ние трябва да се стремим нашите филми да се доближават по своите качества все повече до едно художествено произведение.

Съм като също така, че нашата студия трябва да обърне сериозно внимание на снабдяването с по-богата техника. Много неща ние не можем да направим, не можем да обогатим своите изразни средства поради туй, че не знаем как да го направим. Ние трябва да познаваме опита, който другите студии имат в изработването на отделни макети или подобни съоръжения, и от друга страна, имаме нужда от апаратура, която се работи качествено в заводи. В нашите филми трябва да се почувствува, че разполагаме със съвременна техника, че сме копали не с кирка, а с багер!

Много неща ние бихме могли да споделим днес по отношение на нашата работа, но аз мисля, че другарите от списанието разбраха едно — не знам дали изразявам точно мнението и на моите колеги, — разбраха горещото желание и сериозния ни стремеж: да скъсаме с домораслото, със занаятчийството, което съществува в нашата работа, да изведем студията на широкия друм на творчество.

В това отношение ние искаме помощ, защото мислим, че все пак нашите усилия досега показват, че заслужаваме тая помощ.

**Яко Молхов:** Бих желал да засегнете въпроса за творческия елемент в режисурата, но не като обща теория, а като практика — какво режисьорът може да внесе в една предложена тема, къде именно свършва занаятът и къде започва творчеството.

**Юри Арнаудов:** В практиката у нас работата на режисьора се свежда според мен до следното: хубаво, интересно, умно, художествено да разгледа поставената тема на филма.

Къде е тайната на художествената страна във филма?

Тайната на художествената страна в научно-популярния филм е може би в таланта.

Какво би могло да се каже за работата на режисьора? Тук би могло да се говори, да речем, за остроумие. Би могло да се говори за едно по-сериозно взиране в живота.

Мисълта ми е такава. Често пъти ние трябва да правим филми — и това са може би едни от най-важните филми, — които са свързани с работата на нашите научни работници. Какво правим ние? Обикновено ние вземаме актьор, и то не особено добър актьор. Или ако вземем добър актьор, то пък режисьорът се оказва не достатъчно добър, за да може той актьор да направи това, което трябва. И се получава горе-долу една измислена история.

Аз мисля, друго би било, ако един режисьор в нашата студия би разполагал с известна творческа командировка, да има възможност, да речем, половин година да стои на този обект, където ще снима. Когато човек поживее всред хората, когато той стане „свой човек“, било между работници, било между учени, той няма да има нужда да долепва към работата си възстановки с актьор, защото той ще извлече всичко от самия живот, от самите хора; той би могъл да намери там и интересния разказ за своя филм.

Занаятчийството у нас може би в голяма степен се дължи на това, че чистота сме доста претрупани с тясна производствена работа, че често пъти нямаме възможност малко да се поотдръпнем и да погледнем от разстояние

на своята работа както художникът, след като сложи известно количество четки върху платното, се отдръпва назад, за да види, докъде е стигнал.

**Яко Молхов:** В Студията за документални филми някои оператори, застъпиха гледището, че техните режисьори трудно могат да кажат, че са автори на филми. Аз разбираам, че в това има известна ревнивост между оператори и режисьори, но за мен е много важно да зная вашето мнение...

**Юри Арнаудов:** В хрониката операторът е говорил сигурно за репортажни филми. Безспорно в репортажа работата на оператора е по-голяма от тая на режисьора.

При нас е съвсем друго. Режисьорът при нас е основен автор на филма според мен. Когато трябва да се създаде научно-популярен филм, научните проблеми, които са свързани с филма, трябва значително да се знаят от режисьора. Иначе той не би могъл да даде художественото им оформяне. Затова режисьорът обикновено се включва още в самия момент на изготвяване на сценария.

**Д. Пенев, оператор:** Това не винаги става.

**Юри Арнаудов:** Не можеш да направиш научно-популярен филм, без да си запознат добре със съответните научни проблеми. Тук операторът се ръководи от мисълта на режисьора, обогатява я, но винаги върху концепцията, която има режисьорът.

**Яко Молхов:** Вие боравите все пак с научен материал, трябва да го доведете ясно до мисълта на всички и за мен е трудно даоловя къде почва именно художественото внушение и може ли да се постигне такова художествено внушение.

**Юри Арнаудов:** Колегите ще отговорят на този въпрос. Аз обикновено не правя научно-популярни филми. У нас не е изработен вкус към научно-популярния филм. У нас все още тенденцията е към културния филм. А мене ми се струва, че трябва да добием вече истински вкус към научно-популярния филм. Това е безспорно предполага доста сериозни усилия. В научно-популярния филм ние боравим със специална материя и една от благородните задачи е да внимам в специалната материя — веднъж във физиката, друг път в друга област. А културният филм безспорно повече привлича. Защото в културния филм ние все още се чувствуваляем повече режисьори, отколкото в научно-популярния филм. И когато ни се даде научно-популярна тема, ние я отбиваме като повинност с помощта на занаята.



Иван Фичев, режисьор:

НИЕ ТРЯБВА ДА ИЗПЪЛНИМ НОВИТЕ СИ ЗАДАЧИ, БЕЗ ДА ПРИНИЗИМ ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ДОСТОЙНОСТА НА НАШИТЕ ФИЛМИ

Вие зададохте въпроса: в какво се изразява работата на режисьора, каква е функцията му, вземайки повод от изказванията на някои другари от хроникалния и документалния филм, че режисьорът е излишен и може да бъде подменен от оператора.

При кинохрониката това е възможно. Естествено е, че при репортажното снимане на известно събитие тежестта пада на кинооператора, който в този случай обединява и двете функции — на оператор и на режисьор. В мо-

мента, когато той започне да подбира гледните точки не само от чисто фотографска страна, не само като композиционни решения, а с оглед да предаде по-върно смисъла и атмосферата на събитието, отношението на хората в това събитие, да му даде оценка чрез камерата, да подчертава характерното, той се превръща в режисьор, защото тази е една от функциите на режисьора.

Каква е функцията на режисьора въобще и частно при научно-популярния филм?

Първо, че той се явява организатор по реализирането на бъдещия филм (не в тесния смисъл на организационно-техническо изпълнение). Второ, че той въз основа на литературния сценарий заедно с оператора, композитора, художника създава бъдещото кинопроизведение.

Както при игралния и документалния, така и при научно-популярния филм съществува един етап от създаването на филма, при който снимачната камера още я няма, при който филмът се създава, така да се каже, „на маса“, „на книга“. Това е етапът на предварителните проучвания, уточнения и преди всичко на писане на режисьорския сценарий, т. е. превеждането на литературния сценарий на филмов език.

При научно-популярния филм този етап е също така решаващ и същевременно, придвижен с особени трудности, специфични за този жанр филми. В течение на една година режисьорът при нас създава от 3 до 5 филма. Всеки един от тях има различен характер, с всеки филм режисьорът навлиза в нова област на науката или практическата производствена дейност. И всичко това подчинено на една основна задача: да разяснява и популяризира знания, да подпомага трудещите се в тяхната ежедневна трудова дейност, да бъде пропагандатор на материалистическата наука. При него в хармонично единство вървят изкуството и науката. Той едновременно доказва и показва. В този първи етап режисьорът трябва да вникне дълбоко в същината на предложената тема, да усвои максимум знания, необходими за нейното разкриване, и се доближи до знанията на автора на литературния сценарий, даже да го надмине, да усвои толкова знания, че да вземе инициативата в ръцете си и започне да иска, а не да чака от научния консултант.

Не случайно нашата практика показва следното: един сценарий, одобрен от художествения съвет и пуснат в производство, когато влезе в ръцете на режисьора, започва да търпи кога по-големи, кога по-малки изменения. Обикновено това се отдава на киприте на режисьорите — просто те не могат да търсят чужди виждания, обичат да прекрояват сценарийте... При някой изолирани случаи в това има известна истина, но действителната причина е на съвсем друго място. Когато режисьорът започне да работи върху темата и пише режисьорския сценарий, той няма оазис свобода, каквато има авторът на литературния сценарий, който дори сам не подозира как понякога се „измъква“ от безизходно положение с някое красиво литературно описание, което не се поддава на никакво визуално претворяване. При работата върху режисьорския сценарий режисьорът е подчинен на абсолютна, строга логика; той мисли филмово, а това значи, че е подчинен и на логиката на монтажа. И тогава съвсем ярко се разкриват всички несъобразности или пропуски, които са допуснати и... настъпват измененията... Безспорно режисьорът навлиза много по-задълбочено в темата. Той прави основни проучвания по места, среща се със съответните хора, разговаря с тях, кръстосва и засича мнения, навлиза и прониква в скрития живот на дадено предприятие, в отношенията между хората, които при едно бързо, екскурзиантско минаване остават невидими; борави с най-различни материали, ползва допълнителна литература във връзка с дадената тема. Под напора на тези нови факти, на тези нови знания гой започва да попълня и обогатява бъдещия филм, защото той подхожда творчески към дадения му сценарий, а не като някакво техническо лице, както някои мислят, и затова наричат режисьорския сценарий „техническа книга“...

За да разкрия една друга страна от характера на режисьорската работа, ще приведа един случай от нашата практика.

Режисьор от нашата студия е автор на литературен сценарий. Случи се така, че не той самият, а друг режисьор трябва да осъществи филма по неговия сценарий. И настъпи доста чувствително „прекрояване“. Често пъти ние, режисьорите, обвиняваме авторите, че не познават спецификата на киното, че нямат филмово виждане, което довежда до преработки на сценариите. В много случаи това е вярно. Но защо и при нашия случай се идва до преработка? Нали авторът е кинорежисьор, нали не може да бъде обвинен, че не познава законите на киното? Защо неговият колега му преработва сценария?

Киното е колективно изкуство, но пречупено през едно виждане — виждането на режисьора. Под това виждане се отгъва и виждането на автора на литературния сценарий, на него се подчиняват актьорът, художникът и авторът на музиката, него трябва да осъществи операторът. Иначе би настъпил хаос.

Това значи, че филмът не може да не носи отпечатъка на режисьорската индивидуалност — мироглед, художествен метод, творчески темперамент, личен почерк. Ето затова нашият режисьор „преработва“ дори и колегата си, също режисьор.

Каква е ролята на режисьора във втория етап — снимачния? В цялост — да прехвърли написаното в режисьорския сценарий върху филмовата лента. Сега започва да действува активно заедно с режисьора вторият по важност от създателите на филма — операторът. Ако операторът е проникнал така дълбоко в духа на филма, както режисьорът (имам предвид научно-популярния и документалния филм, а не игралния, където имаме работа с актьора), може би ще може и сам правилно да направи снимка (от режисьорска гледна точка).

**Юри Арнаудов:** Т. е. ако операторът би могъл да бъде режисьор...

**Иван Фичев:** Да... Аз ще дойда и до това...

Пред нас винаги е стояла повелята: „Търсете човека“, защото много пъти човекът липсва в нашите филми, той е подменен с вещества. В момента работим заедно с оператора Пенев върху филма за автоматизацията в производството. Сега при този наш филм ние, обратно, бягаме от човека. И тук именно възникват големите трудности. Кадърът като че ли остава празен, звучи като фотографическа снимка. Как, както казваме ние, да се „раздвижи“ кадърът, как да се създаде „вторият план“, не фотографски втори план, разбира се когато липсва един много важен елемент — човекът, който одухотворява кадъра? Същността на автоматизацията се състои в това, че човек не е вече част от машината. Сега само тя работи, а той я контролира, и много често отдалеч, от таблото за телевърпление. А ние сме навижнали да виждаме човека до машината, слят с нейния ритъм. Ако при нашия случай допуснем такова нещо, значи да рухне цялата идея на филма, да предадем нещата невярно, неубедително... И това ни принуждава да търсим нови решения, нов начин на композиране на кадъра, нов монтаж. Ще направя едно малко отклонение. Мнозина, които минават за компетентни познавачи на киноизкуството, много често казват, че „камерата на оператора е раздвижена“, или пък че операторът не е „раздвижил камерата“. Вие знаете, че камерата по начало се движи от режисьора. Нейното движение, т. е. смяна на гледните точки, смяна на планове, нейният мизансцен, ако имаме фартова снимка или кран, е зафиксирano и определено от режисьора още в режисьорския сценарий. Това съвсем не значи, че операторът изпълнява всичко като някакъв автомат. На снимки той „доработва“, предлага нови решения. От неговата творческа активност зависи и степента на участието му. Правилно е камерата да се движи от двамата — подчинена както на режисьорските изисквания, така и на операторските.

Естествено изникава и въпросът за квалификацията на нашите режисьори, за повишаване на нашето художествено маисторство. Ние не крием, че сме също обезпокоени за художествените качества на нашите филми. Ние сами си даваме преценка къде се намираме и това наистина ни беспокои, още повече, че тази година е тежка, година на едно сериозно преоборване.

Във връзка със задачите, които стоят пред нашето социалистическо стопанство и развитие, и преди всичко със задачи, произтичащи от икономическия скок, Студията за научно-популярни филми внесе коренно изменение в своя тематичен план, подчинявайки го напълно на тези жизнени и от решително значение за построяването на социализма в нашата страна задачи. 90 процента от филмите, които студията трябва да произведе тази година, са, тъй да се каже, директно свързани с нашето индустриално производство и селско стопанство. Тези филми в много случаи си приличат, в много случаи не дават онази добра възможност за едно по-оригинално разкриване на темата — една по-пълна изява на режисьора, оператора, сценариста. От характера на филма се диктуват много неща. Така че понятието художественост трябва да има относително значение. Художествеността на такъв род филми трябва да търсим преди всичко в това, правилно, интересно и достъпно ли е поднесен познавателният материал. С тази именно трудност ние има да се преборим. От една страна, ние имаме да изпълним важна държавно-стопанска задача, а от друга, да не позволим това да стане за сметка на качеството, да не пострада художествената страна на филма. Ако ние осъществим това, то ще може би нашият най-голям успех.

**Яко Молхов:** Все пак аз искам да попитам нещо. Доколкото разбрах, получава се така, че с тоя завой, който прави сега студията, който се налага от ускореното развитие на нашия икономически живот и от необходимостта научно-популяреният филм да обслужва по-близо тези задачи, ние въсъщност се докосваме до онова, което аз бих нарекъл съвременна проблематика на нашия научно-популярен филм. Въсъщност това е съвременната тема, която ви изправя пред едно голямо изпитание. И доколкото разбирам, да речем, темата за автоматизацията или тема от подобен род — а такива теми доминират във вашия тематичен план и според мен това е правилно — предварително ви осъжда на нехудожествен филм.

**Иван Фичев:** Не ни осъжда предварително, но предварително ни поизправя пред по-големи трудности — да превъзмогнем мъчнотите, които произтичат от самото естество на тия филми и които значително пречат за тяхното художествено съществяване. Едно е да правиш филм за живота на морското дъно, каквато бе напр. „Светът на мълчанието“, друго е да правиш филм за говеждите торове, за компостиране на сламата. Първата тема безспорно дава много по-големи и богати възможности както на режисьора, така и на оператора.

**Яко Молхов:** Аз съм съгласен да призная теоретически, че темата за торовете, макар и полезна, не е художествена.

**Д. Пенек:** Но не всички филми при нас са художествени — да се разберем по този въпрос.

**Яко Молхов:** Но аз мисля, че има режисьори, които и от темата за торовете могат да направят художествен филм.

**Иван Фичев:** Нашият колега действително успя да направи един добър филм за торове, но аз не смея да употребя думата „художествен“, защото общо-приятото съдържание, което влагаме в това понятие, не е приложимо към филма.

Ние откровено споделихме с вас загрижеността си по отношение художествените качества на нашите филми, въпрос, който тревожи и вас. Хубаво е, че вие не намирате тук хора, които са далеч от тази грижа, които са се самоуспокоили, а такива, които са осъзнали важността на проблемата. А щом е осъзната, аз смятам, че с общи усилия ще я превъзмогнем. И ние трябва да я преодолеем, защото като съзнателни граждани не можем да стоим на страна от усилията на нашия народ. Ние знаем, че създавайки тези полезни филми, ние даваме нашия дял в общото дело. От това не можем да се откажем, нито пък желаем. Но същевременно не желаем да се откажем и от друго — филмите ни да имат и художествени достойнства, доколкото темите и характерът им дават такива възможности, доколкото ще си позволим да употребяваме това понятие. Др. Арнаудов е прав, че трябва да се формира вкус към такива филми. Паралелно с това обаче аз мисля, че трябва да се изработи съответен вкус, правилно отношение и в хората, които дават тона на нашата критика, които дават оценките. Ако има разнобой между вкуса на едните и вкуса на другите, изказаното пожелание няма да даде особен резултат. Такива филми трябва да бъдат и съответно оценявани именно като филми, създадени да изпълняват конкретна задача. Оценката ще трябва да се базира най-вече върху това, дали режисьорът е успял да доведе до зрителя в ясна научно-популярна форма съответния научен проблем, да го обогати с нови знания, които да го подпомогнат и поучат при изпълнението на производствените задачи, в неговата трудова дейност, или пък да разшири кръга на неговите познания в една или друга област. Ние сме на откровен разговор и трябва да ви кажем това. Когато един режисьор, сценарист и оператор са се постарали най-добро съвестно да измъкнат максималното от една такава „неблагодарна“ тема и са успели да решат задачата, а критиката, изхождайки от неприложимите при този случай изисквания за художественост, оцени такъв филм като лош или неспособчив, естествен резултат ще бъде, че те ще започнат да отбягват такива филми, те няма да имат вкус към тях. На практика ще се получи така, че оня режисьор, който иска да запази реномето си на режисьор, който прави хубави филми, ще търси начин да се отърве от такава дейност. Създаването на такава обстановка няма да бъде полезно за никого. Задачата е да установим истинския критерий, който ще ни позволи, без да приinizяваме изискванията за високо качество, да запазим и вкуса към споменатия род филми. Но това е въсъщност ваша задача, на теоретичния орган на кинематографията.

Пред нас стоят също така за разрешаване и редица въпроси от организационно-производствен характер. А в студията за научно-популярни филми в тази насока има още какво да се желае. Понякога ние имаме чувството, като че ли се намираме в епохата на братята Люмиеер. Толкова са примитивни съоръженията ни. Предполагам, че другарите, които ще се изкажат, ще засегнат тези въпроси.



### Младен Несторов, режисьор:

ДА СЕ ОСВОБОДИМ ОТ МНОГОТЕМИЕТО, ДА ПОДОБРИМ ОРГАНИЗАЦИЯТА НА НАШАТА РАБОТА

Аз искам да се спра повече на един-два въпроса, които смяtam, че са от голямо значение в нашата работа и за в бъдеще.

Първо. Някои смятат използването на игралния елемент в научно-популярния филм като вредно явление. Използването на игралния елемент в научно-популярния филм не е патент на нашата студия, за да спорим по този въпрос. Години напред чрез формите и средствата на игралните художествени филми, използвайки актьори, много филми, третиращи научни проблеми, са решавани успешно в стила на игралния филм. Редица филми на братски студии — против алкохолизма, за нервни-te разстройства, за кръвното налягане, психически заболявания и на същe много теми, третиращи научни проблеми — са разрешени успешно благодарение на актьорите, защото е трудно например един тежко болен или душевно неразположен да изпълнява изискванията на режисьора, за да се разкрие научно-популярно дадената проблема във филма и оттам пред зрителя. Това може да се осъществи само тогава, когато режисьорът разполага с разумни хора, разбира се, за предпочитане с актьори.

Друг е въпросът, ако тревогата на тези другари от използването на игрални елементи в научно-популярния филм идва от такива филми, които нямат нищо общо с научно-популярния филм.

Например ние правим често филми по поръчка, които засягат отчасти пропагандни въпроси, но са далеч от разрешаването и изясняването на научни проблеми. В такива филми режисьорът се мъчи с игрални ситуации да агитира зрителя как да се предпазва от пожар, да се застрахова и др. Справедливо е другарите да се съмняват, че в такива филми игралният елемент е правилно използван. Нима е възможно във филм от 300—400 метра да се получи завършено художествено произведение? Този метраж е недостатъчен да се изгради характерът и образът поне на един герой. И всичко увисва във въздуха. На екрана филмът свършва, а зрителят остава незадоволен и учуден от наивитета, който му се поднася да гледа.

Напоследък по страниците на списанието се дава дефиниция, що е научно-популярен филм. Аз мисля, че тази дефиниция е изяснена пред много години. Спор се водеше и се води по жанра и формата на научно-популярния филм. Няма да загуби научно-популярният филм, ако по формата и жанровото изясняване няма установени законни щампи. Именно в това различие ще се наложи онази форма, която най-убедително, увлекателно, чрез художествени изразни средства по-ясно разкрива пред зрителя третирания научен въпрос.

Не по-маловажно условие за яснотата и достойността на дален научно-популярен филм е съдържанието. Според мен съдържанието в научно-популярния филм е главното условие за успеха на филма.

За съжаление все още ние снимаме филми, в които се преплитат покрай главния научен проблем още много въпроси, получава се многотемие, усложнява се съ-

държанието и никаква форма не е в състояние да помогне на зрителя да разбере такъв филм. В студията има известен напредък, но многотемието в нашите филми съществува и за това главната вина е в сценария. Малко помага сценарната комисия в разкриването на дадена тема от автора така, че тя да се отърси от излишните въпроси, да се избегне многотемието.

Ние не сме единствени автори на филма — да се разберем! — във филма участват много хора; участват и осветители, и асистенти и т. н. От тях зависи цялата атмосфера да бъде приятна, да се постигне качествена работа в засниманието на даден филм; зависи от организацията, от подхода на режисьора, как той ще планира работата си и как ще разпредели работата на терена, за да се облекчи бремето на колективата, а едновременно с това благодарение на тези качества на колективата да не се провали планът и да се създаде произведение на високо равнище.

Аз мисля, че за в бъдеще административното ръководство на нашата студия трябва да има предвид следното: когато филмът бъде завършен, да не се обсъжда само филмът, без да се дава оценка, как е завършен този филм, без да се споменава нищо за колективата, който е проявил амбиция, воля и стремеж да планира, организира и завърши работата си в срок. Мисълта ми е да се прави анализ от ръководството на работата на всяка снимачна група, за да се ползува опитът на ония, които бележат напредък, за да може да се тласне работата напред.

Изходджайки от това, че през настоящата година тематичният план на студията е увеличен с още няколко бройки, а много малко ще се увеличи броят на снимачните колективи, виждаме, че при нас едновременно като първо средство за подобряване на качеството в художествено и идеино отношение трябва да се помисли как ще съпланира и организира работата в творческите колективи. Има слабости в това отношение и ако не се вземат мерки, има опасност много от нашите филми да провалят своите планове, а с това и качеството и т. н.

Аз също се вълнувам от това, че в нашата студия липсват научно-популярните филми. А трябва да бъде обратното, трябва да преобладават научно-популярните филми. Повечето от нашите филми са чисто документални. Аз не мога да нарека научно-популярен филм „Български тъкани“ или, да кажем, този филм, който ще правя — „Българска консерва“. Нищо общо нямат те с научно-популярния филм. Това са чисто документални филми, с чисто агитационен, рекламен характер и задачи да популяризират нашите тъкани, плодове, нашите консерви в чужбина. Друго е, ако преобладават такива филми, като филма за окото, филма, който Фичев прави — „Ако земята спре за една секунда“, и пр. В този смисъл смятам, че трябва повече такива теми да влязат в нашия тематичен план за в бъдеще.

Аз няма да засегна моите колеги — защото и аз нося тая вина, — катокажа, че у нас години наред не знам по какви съображения се създаде неправилна практика и подход към нашата творческа работа като комунисти, като хора, членове на ново общество, социалистическо: не подхождаме колективно към нашите творчески задачи, които ни поставя ръководството. Не знам колко опити са направени от ръководството, от страна на партийната организация и т. н., но все още в нашата студия ние нямаме здрав творчески колектив, шо се касае до режисьорите. Операторите, защастие, в това отношение са добре — имат творчески живот, провеждат квалификационни курсове, разглеждат маса въпроси, свързани с новата техника. А режисьорската творческа колегия не съществува, тя няма абсолютно никакъв творчески живот.

Какви въпроси могат да се разглеждат в нашата творческа колегия? Много. Постъпил режисьорски сценарий на даден режисьор — не може ли да се обсъди предварително, преди да отиде в художествения съвет? И защо ще изхождаме само от оценките на художествения съвет? Нима режисьорите, които са свързани ниско средствено с практиката в тая студия, няма да дадат най-ценни съвети на своя колега как да поправи своята работна книга? Не става въпрос режисьорската колегия да направи режисьорски сценарий. Режисьорът ще възприеме или не препоръките на членовете на режисьорската колегия, но от това ще има голяма полза било за формата, било за съдържанието, било за тези оригинални художествени решения, които той трябва да проведе в своята творческа работа.

По една или друга причина нашата колегия, казах, не съществува и не живее пълнокръвен живот и оттам може би идват редица нездрави съждения у много другари по редица въпроси.

Стига се например дотам, че много от нас, когато дойде първият материал от снетия филм, го крият от колеги режисьори. Всеки работи индивидуално, като

някакъв частник и смята, че ако направи нещо оригинално и хубаво, ще му го откраднат. Аз мисля, че това са нездрави елементи в нашата практика, че ние трябва просто с нагорещено желяzo да горим тази създадена у нас традиция. Трябва да се намерят начини и форми да се сплоти колективът, да се създадат условия и се намерят хора, които да поведат тая колегия, за да изпълнява тя своята функция като действен орган в студията.



**Кою Раднев, оператор :**

**НЕКА ПРАВИМ ДНЕС ПОВЕЧЕ  
ОТ ТОВА, КОЕТО СМЕ ПРАВИ-  
ЛИ ВЧЕРА**

Пред входа на студията стои една строга табела. На черен фон със светли букви е написано — „Студия за научно-популярни филми“. Тая табела определя основните задачи на студията, а те са именно: със средствата на киното да разпространяваме сред нашия народ здрави научни знания, които ще му помогнат да оформи своя мироглед.

От известно време насам ние внесохме сериозно доуточняване в основните задачи на студията: знанията, които внедряваме, да бъдат пряко и тясно свързани с практическата дейност на нашия народ. Защото нашият народ в момента създава материалната база за комунистическото общество и ние не бихме могли да стоим настрани от тая голяма задача. Това е правилна политика, която провежда и трябва да провежда студията.

Но у мен има друго убеждение, че тая политика от момента, в който се абсолютизира, освен основната полза, която принася, почва да носи и определена вреда, макар и тя да е по-малка от ползата, която носи.

На мене ми се струва, че тая иначе много правилна, ясна и категорична табела пред входа на студията връща още от вратата редица теми и проблеми, които биха могли да намерят място в нашата работа.

Ние създаваме базата за комунистическото общество. То не би могло да се изгражда, без да се познава и използува науката. Но като че ли ние малко забравяме, че в това комунистическо общество трябва да живеят хора, които освен моралните качества, които трябва да носят, освен нужните знания, които трябва да имат, трябва да притежават пълната гама от хубави човешки чувства, чувства, достойни за човека въобще. В това отношение аз мисля, че малко работим, а в нашата студия със средствата на късометражния филм — аз не се ограничавам само с научно-популярния филм — в тая насока има и може много да се работи.

Втори въпрос, на който искам накратко да се спра, това е въпросът, който зададе др. Яко Молхов: къде трябва да търсим нис поезия в нашите филми, как да ги наситим с повече художественост?

Разбира се, за много от нашите филми това е много трудно. Но аз мисля, че на нас освен че понякога не ни достига талант — за много от нас, — ксето трудно може да се преодолее, пречи ни и нещо друго, което може да се преодолее съвсем лесно. Много от нашите творчески работници умеят да виждат красотата само в хубавите пухкави облачета, в лайкучките и в брезичките и пр., и пр., неща, които, разбира се, веднага, на пръв поглед навяват такива приятни и хубави чувства. Но

когато става дума за наука в нашите филми, ние не умеем още да преценим, че става дума за проникване на човешката мисъл във въековните тайни на природата, и не можем още да виждаме красотата в тоя полет на мисълта; красота, бих казал, много по-висша, отколкото да гледаш хубави розички, лайкучки, брези и пр.

Ако ние така гледаме на научните познания, ние ще приемем тези задачи малко по-вдъхновено и всеки според таланта си ще могъл да намери най-хубавите, най-ярките художествени форми, в които да предаде тези познания.

В редина наши филми не става дума за големи научни проблеми, но все пак става дума за някаква човешка дейност. Да кажем, случаят с торовете. Някои колеги, когато се каже, че ще се правят филми за торовете, си представят само торове. Не става дума само за торове, а преди всичко за някаква разумна човешка дейност. Във всяка разумна човешка дейност, къде повече, къде по-малко има красота. Ако ние имаме отношение към труда на хората, къде тая разумна човешка дейност, това може да ни запали и вече според темата, според нашия талант и онита, който имаме, бихме могли да излезем от това трудно положение.

То е толкова лесно. Аз казах — талантът и майсторството трудно се постигат. Но другото ние може от днес нататък да преодолеем в един кратък срок — да почнем да виждаме красота и в тези области на човешка дейност, където досега не сме виждали.

У нас, операторите, има стремеж днес да правим нещо повече от това, което сме правили вчера, да вмъкваме в своя арсенал нови изразни средства — и в това отношение ние не можем да се оплачам, че ни се пречи. Това зависи преди всичко от нас. Но все пак в случая искам да кажа за ония неща, които повече или по-малко ни пречат, без да считам, че са решаващи.

У мене лично се е пораждал в някои моменти страх да се опитвам да правя повече от това, което е правено в студията и което съм могъл да направя. Затуй защото у нас тези неща не винаги се оценяват, у нас не винаги достатъчно ясно и добре се разбират, защото поставянето на една по-голяма задача влече веднага след себе си малко повече време, малко повече средства, малко нарушаване на ония норми, при които обикновено работим.

Мисълта ми е, при планирането на нашата работа винаги да имаме предвид, че поставянето на по-голяма задача винаги иска и повече време, и повече грижи, и когато се съдят колективите, които са работили по даден филм, работата им да се обсъжда и от такава гледна точка. Казвам пак, че лично аз нямам основание да се оплача, че не съм намирал съчувствие. У всички хора, които са имали допир до тези неща, съм намирал такова съчувствие, но още се иска. Защото тук не е въпрос до решаване на отделен филм. Тук въпросът е именно до създаването на този стремеж и поддържането на този стремеж у хората — да си поставят сами по-големи задачи.

Никой не би могъл на мен да ми постави по-голяма задача, ако си върши работата на определено приемливо равнище. Никой не би могъл да ми постави по-голяма задача, ако сам аз не си я поставя. А за да си я поставя сам, трябва такова желание да се породи, поддържано и стимулирано.

Въпросът за техниката е свързан с последния въпрос, който развих. Без да поддържам становището, че техниката решава качеството на нашите филми, в това отношение също трябва по-смело да се работи. Например аз бях в една студия, много по-тясна от нашата. Но ако пуснете в нея един външен човек, той за пет минути ще я обходи и стига да е малко по-интелигентен, ще ви каже, че влиза във филмова студия, където се снимат филми. А ако в нашата студия пуснете такъв човек, малко трудно ще ви каже това. Защото ние още нямаме едно основно нещо — павилион!

Често пъти нашите оператори са принудени основната си дейност — постройката на осветлението — да я вършат не така, както те биха искали и както са учили, но както позволява мястото. И след като работиш пет години по този начин, твойт вкус се принизява, ти свикваш с тая обстановка и край. Ставаш обикновен занаятчия.

**Д-р Ал. Тихов:** Аз имам един въпрос към другаря Раднев във връзка с първата проблема, която той засегна. Той спомена, че табелата на входа спирала редица теми. Ако може да каже по-конкретно за какви теми става дума.

**Кою Раднев:** Често пъти, аз поне така мисля, това разбиране, че ние сме студия за научно-популярни филми, ни кара да решаваме някои теми само с нашите средства. Например пак скоро имахме случай с филма за алкохола. Моето лично убеждение е, че даже в нашата студия да бяхме решили тоя филм само със сред-

ствата на игралния филм или с нещо подобно, ние нямаше да събъркаме. Затуй защото в случая на нас е поставена задача да заснемем един филм, в който да разгледаме пораженията на алкохолизма в обществото, в семейството, в производството. Това е една тема, която направо може да се реши със средства, близки до игралния филм. Защо да казваме „Ние сме научно-популярна студия и в никакъв случай по такъв начин няма да я решаваме“? Аз и сега съм убеден в следното: след като от 40 филма 35-те строго и точно изпълняват задачата, която стои пред нас, защо пет филма, между които и тоя за алкохола в конкретния случай, да не бъдат решени с други средства? Защо трябва сами да се ограничаваме?

Редица теми могат да възникнат и тези теми да не носят нито никакво осъбено научно познание, нито да са пряко свързани с човешката дейност, но могат да ни поднесат поезия. Поезията е също необходима в изграждането на социалистическото общество. Ние имаме предвид преди всичко человека и трябва все-странно да го изграждаме.

Та ако ние отворим малко ако не централната, задната врата за тия теми, аз мисля, че това ще бъде полезно, ще открием пълен простор на най-различни теми, които биха могли да ни посочат самите автори. Аз мисля, че ние трябва малко да отворим вратата, без, разбира се, да изпускаме основната политика на студията.



### Цв. Борисов, редактор:

НУЖНО Е ДА ПОДНАСЯМЕ  
ЗАНИМАТЕЛНО НАУЧНИТЕ  
ПРОБЛЕМИ

В нашата студия ние проведохме без съществени резултати не един откровен разговор, но в случая се получава нещо по-особено, по-интересно. И аз смятам, че това начало, ако се доразвие, ще бъде от особена полза за нас, за работниците от Студията за научно-популярни филми.

Развитието на нашия научно-популярен филм и общото развитие на световната кинематография поставят пред нас малко по-високи изисквания. И в този момент вие се намесвате и можете да бъдете полезни. Поставят се по-високи изисквания преди всичко по отношение на общата изразна култура на творците. Поставят се изисквания за по-сложен комплекс от научни знания, за да бъдем истински създатели на нови научно-популярни филми.

Разбира се, изобразителният материал, формата трябва да произхожда от съдържанието, да бъде продиктувана от съдържанието, да не бъде самоцелна. Винаги обаче при всички случаи ние трябва да търсим занимателно, по-интересно поднасяне на научните проблеми. А това липсва. Ние в известно отношение търчим на едно и също място, това е за нас същественото, важното.

Несторов казва — може би той има предвид мен, — че редица хора се обявяват против използването на игралните ситуации в научно-популярния филм. Аз никога не съм застъпвал такова становище, няма такива теоретици, такива „сторонници“ на подобно становище. Но става дума как да се използват игрални елементи в научно-популярния филм. В това отношение може би чрез страните на нашето списание може да се доизяснят някои неща. От нашата практика изглежда, че поне

досега нямаме големи успехи. Според мен игралният елемент има място в научното кино. Но не е правилно да си поставяме задача чрез игрални ситуации, чрез представата на игралното кино да поднесем, да осмислим някакъв тезис от 15–20 пункта. Тогава се получава нещо, което нито е научно-популярен филм, нито е игрален филм.

В нашите научно-популярни филми търсим человека, но го показваме схематично. Особено в селскостопански филми. Когато героят е агроном, той обикновено взема в ръка и трите житото между дланите или дава някакви наредждания. Живият човек, създателят, творец на благата, героя на науката в нашите филми все още го няма.

Когато говорим за общата изобразителна култура, която ни липсва, когато все още нямаме големи, забележителни успехи в това отношение, аз бих искал да си спра на анатомията на нашия филм. Ние не използваме всички компоненти на нашето научно кино за разкриване на научното съдържание.

Като изключим Юри Арнаудов, почти всички наши режисьори не използват сполучливо шума, музиката или паузата.

Вчера сутринта се проектира филмът на Парушев за военната рационализаторска изложба. Оказа се, че в предишния филм на Парушев, пак военен, има същата музика. А тези филми може би ще вървят заедно по военните екрани. С какво впечатление ще останат хората?

Дикторският текст също е многословен. Ние по това нещо говорим, учим се, ико когато картигата е недостатъчна, когато музиката не може да помогне, разчитаме все пак на дикторския текст. От друга страна, дикторският текст не е много жив, даже не е и литературно добре излипан и се получава някакво не особено приятно цялостно впечатление от това, което предлагаме на зрителя.

Аз смятам, че у нас стои и една друга проблема, против която въстават почти всички творчески работници — проблемата за известно профилиране и за известно насочване към отделни области на науката. Ние трябва да живеем със задачите на съвременната социалистическа наука, задачите на общото социалистическо строителство. Необходим е известен минимум познания, преди да пристъпим към претворяване на дадена тема във филм. А обикновено така става — след като получим темата, едва тогава от тезиса от 10–15 страници започваме пручване на фактическия материал и с това най-често работата свършва. Не е необходимо да бъдем „тесни специалисти“ — у нас такива тесни специалисти няма и към това няма да се насочваме, — но трябва да имаме някакво предварително отношение. Това е предпоставка, за да заобича творецът повече темата, да се живее в тая тема и да създаде по-интересно произведение.

Засега ние все още се люшкаме, скачаме — един път се занимаваме с биология, втори път — с машиностроение, трети път — с друг клон от стопанството и науката и сме някак си на ничия земя. Така не се завоюва терен, според мен, така не може да се утвърди даден творец. Това е задача, която трябва да се разреши. Трябва да се стремим към някаква ориентация, трябва да се стремим към по-задълбочено опознаване на отделни клонове от науката.

Аз не зная дали няма да се засегнат някои от колегите, някои от другарите режисьори, но аз съм с убеждението, че редица теми, по които се иска само логика на изложението, стегнатост и последователност, могат да се правят без режисъор. Учебните филми, научно-демонстративните филми и особено научно-инструктивните филми спокойно могат да се правят без режисъор.

Аз не знам дали сте видели някои от тези филми, които бяха наградени в чужбина. Застава лекарят, професорът, пациентът е на операционната маса, операцията започва, а операторът заснима. Там е достатъчно да се използува този секрет, за който говори Юри Арнаудов — средният, общият и близкият план — и нищо повече. По-късно с консултанта може да се монтира филмът.

Ние все още спорим за тематиката. Това, което вие говорите за торовете, за ломския метод и редица неща, доколкото те са близки и необходими в обсега на нашата студия, са наши теми. Има различни мнения, обаче тези мнения не съвпадат с общото становище и официалния курс. Но редица въпроси искат, чакат изяснение и в това отношение вие ще помогнете.



Вили Копуков, режисьор:

## ОБЩАТА БОЛЕСТ Е И НАША БОЛЕСТ

Ако искаме да подобряваме работата и качеството на нашите филми, трябва да изходим от практиката.

Мен ми се струва, че недостатъчно прилягат нашите филми на зрителя. Това е нашата главна беда сега засега и трябва всячески да се борим, за да я преодолеем.

Въпроса за формата бих искал да свържа с въпроса за сценария. Една обща болест на цялата кинематография е болест и на нашата студия: нямаме достатъчно добри сценарии. Ако почнем да градим къща, трябва да направим здрави основи. А основа на филма е сценарият. Можем да кажем, че в 90 на сто от случаите ние получаваме лоши сценарии.

Как се стига до това нещо? Според мен стига се поради неподходящо подбрани автори или по липса на автори. Да не обвиняваме сценарната комисия — често пъти няма такива хора, които действително биха могли да извършат тая работа, не се явяват на нашите повиквания. Би трябвало да се намери една група от хора, които да бъдат щатни в тая студия и да пишат прилични сценарии; хора, които да разбират изразните средства на киното, техниката на киното, хора, които да могат да направят сценарии, от които да станат филми, гледани с лекота и интерес от зрителя.

Ако ние бихме имали такава възможност, смяtam, че рязко ще се подобри нашата работа, рязко ще се подобри качеството на филмите. Изиска се, разбира се, и известна литературна дарба у такива хора. Такива хора ние трябва да търсим. Това е една от задачите не само на сценарната комисия, но и на творческите кадри въобще в нашата студия.

Когато режисьорът получи един слаб сценарий, той започва да се занимава не само с осъществяването на филма, но и с поправката на сценария. От една страна, той преработва сценария; от друга страна — търси оригинални хрумвания; от трета — съвсем специфична за нашата студия — запознава се задълбочено с научния материал. Режисьорът се затрупва с много работа, започва да се торпомизи от тая работа и бърза.

Често за отделни филми, които изискват повече труд и повече средства, би трябвало действително да се предоставя на творческите кадри такова време и такива средства. Когато се прецени, че сценарият е слаб и не е достатъчно добре подгответен, да се даде на режисьора време да може той да проучи нещата, да му се осигури командировка от три-четири дена повече от това, което му се полага за проучване на филма, да има повече време, за да може той да доразвие, да докаже, че може да се направят сценарии.

Бих искал да отговоря и на въпроса за художествеността в нашия филм. Аз съм третият или четвъртият, който също признава, че нашият филм не е чисто изкуство. Но все пак не мога да се съглася, че той не е изкуство. Има изкуство в нашата работа и то не се заключава само в културата на режисьора, защото може да се намерят много културни хора и пак да не могат да направят филм.

Наша основна задача остава и художествеността в нашата работа се състои в това да направим филмите най-леко достъпни за зрителя, най-леко възприемащи се от зрителя.

В нашата работа звукът абсолютно не се използва. А ние знаем, че звукът може да допринесе 20—30 на сто за качеството на филма. Това е едно изразно средство.

Но какво се получава в нашата студия? Много често филмът се взема от ръцете на монтажистката или на режисьора и се носи на тонмайстора. В продължение на един ден той намира някаква музика и я слага. Аз имам в мои филми музика, която се повтаря. От десет филма една и съща музика се повтаря в четири-пет. Това не е правилно. Дори режисьорът да има изисквания към музиката — а аз не се съмнявам, че няма режисьор, който да няма изисквания към музиката, към звука и т. н., — той не може да ги осъществи, защото въобще не чува музиката, не му се дава възможност да отиде да чуе музиката, да си предяви изискванията за тази музика.

**Яко Молхов:** Когато режисьорът прави работната книга, той не определя ли и музиката и шума?

**В. Копуков:** По закон трябва да определя, обаче ние никога не определяме. В нашата практика може да съществуват такива сценарии, но никога тези сценарии не са отишли при Грива, нашия музикален оформител, та предварително той да помисли за музиката.

**Един от присъстващите:** Повече от нашите филми се озвучават не с оригинална музика, за която трябва да мисли режисьорът, а с фонограми.

**Яко Молхов:** Режисьорът трябва да опише музиката, която иска.

**В. Копуков:** Той е написал каква музика трябва да има в епизодите. Обаче Грива има един ден срок. Той няма време да търси нова музика и поставя от готовата, макар във вчерашния филм да е използвал същата музика.

**Г. Георгиев:** Можеш ли да покажеш режисьорски сценарий, в който е записано каква да бъде музиката?

**В. Копуков:** В много сценарии има.

**Д. Пенев:** Такива сценарии на пръсти се броят.

**Цв. Борисов:** Сценарият се прави за шест месеца; филмът се снима за месец и половина-два, а монтажно-озвучителният период е два-три дена. Но не в това е бедата. Понякога се натрупват по 6—7 филма и тогава се използват само фонограмите.

**В. Копуков:** Искам да продължа. Аз смяtam, че никой режисьор не може да напише в работната книга точно каква музика да се постави. Обаче той може да използува музиката като изразно средство, да подчертава някои моменти, да посочи, да наведе музикалния оформител на нещо съобразно своята представа. Доколко последният ще изпълни това, то е друг въпрос. Но, да кажем, че иска да го изпълни, той няма такава възможност, в нашата студия няма такава възможност. Най-много може да се чуе някакъв шум, някакво кудкудякане на кокошки или някакъв трактор да бръмчи. Това е най-евтината и най-простата форма, — която е много старяла.

**Яко Молхов:** Филмът трябва да има своя шумова и звукова атмосфера, която да се определя от работната книга.

**Рашо Шоселов:** Защо режисьорът е абдикирал от правата и задълженията си?

**В. Копуков:** Не е абдикирал. Той е победен. Победени са 15 души, не един!

### **Сашо Вълчев, оператор:**

#### **ДА СЕ СЪЗДАДЕ ЕДИННА ТЕРМИНОЛОГИЯ**

Аз искам да кажа няколко думи за терминологията в нашето кино.

У нас хората завършиха в Чехословакия, в Съветския съюз и Полша, някои в Германия — в различни страни. Всеки, като се върне, прокарва свои термини и ние нямаме общ език.

Аз смяtam, че е крайно време списанието да излезе с една обща терминология на филмовото изкуство, за да можем да се разбираме. „Игралини филми“ имат една терминология, ние имаме втора терминология, „Хрониката“ има друга терминология . . .

Аз смяtam, че това трябва да залегне в задачите на списанието. И да има една страничка за оператора: сега хората снимат по най-нови начини, с нова техника, а ние трудно узnavаме за това.

## Димитър Мих. Димитров, режисьор:

### СИСТЕМАТА ЗА ОТЧИТАНЕ НА ФИЛМТИЕ ТРЯБВА ДА СЕ КОРИГИРА

Истината не трябва да се скрива. Учудва ме, че почти всеки ловко избяга да говори за това, което пречи в работата на студията.

Естетическите проблеми, за които така усърдно се заловиха някои колеги, няма да бъдат разрешени единствено с една или няколко статии в списанието. Те трябва да бъдат проверени в самата практика.

Но за съжаление това, от което почти всеки творчески работник се оплаква, когато сме в наша среда, тук се премълчава или говори с недомлъвки.

Кой е основният недостатък в работата на студията? Познавам отблизо Студията за научно-популярни филми още от момента на нейното създаване. До 1953 г. бях режисьор в същата. А сега работя временно една научно-популярна новела. Така че съм нещо като гост в къщата, в която съм отрасъл.

Смяtam, че основното, най-ценното, което тази студия притежаваше някога, вече е с малки изключения безспорно загубено. То е нещо, което не може да се изрази в диаграми, нито да се замени с добре изписаните табелки на всяка врата в студията. Това е творческият дух, творческият жар у киноработниците. В сегашното многоетажно здание се е настанила сивотата на занаятчиството. Коя е причината за това?

На субективните причини и някои персонални неудачи в студията няма да се спират. Ще посоча самите корени на злото: това е системата на отчитане на филмите. „Планът“, както се казва в студията. Администрацията „отчита“, киноработниците „изпълняват“ плана. Но известно е, че във филма се случват често и непредвидени неща — лошо време, технически неудачи и т. н. Тогава, за да се „спази“ планът, започва ненормално, лудо снимане. Снима се при всякакви условия, във всякакво време: денем и нощем за сметка на дения, с извънредни работни часове и при обстоятелства, които често увеличават производствените разноски. В резултат на това вместо дневна светлина зрителят вижда на екрана нещо подобно на ден, вместо истински сняг — нафталин, вместо разцъфнали през пролетта дървета — книжни цветя. Например във филма, който заснех, е необходимо финалната сцена да има бодро, слънчево настроение. Но през декември е трудно да се изчака слънчев ден. Идваше седмицата, фаталина за крайния срок на филма. И вместо в слънчев ден финалът бе заснет в сив, мрачен ден. Разбира се, филмът може и така да бъде „отчетен“. По същия начин бях принуден да направя редица други компромиси за сметка на качеството на филма!

Кому служи такова отчитане? Най-малко на българския зрител!

Тук аз не се обявявам против плановостта, но против погрешното използване на тази плановост.

Нима е трудно да се разбере, че филмът е художествено произведение и само една малка грешка, едно недоглеждане и прибързване може да разрушат художествената илюзия, да стане причина филмът да пропадне изцяло и в резултат на това да се получи: осветена целулоидна лента, но не и изпълнена творческа задача. А това означава, че с престъпна недобросъвестност си разпилял стотици хиляди лева, които ти е доверил нашият народ, за да правиш филми.

За съжаление „претупването“ на снимките е станало вече стил в работата на много творчески работници от студията. А това е по-страшно. Сvikne ли веднъж творческият работник на компромиси, той престава да бъде въобще творчески работник. Той става вреден за самото изкуство.

Какво трябва да се направи?

1. Плановото отчитане да става не само върху 100 процента завършен филм, а да може да се отчита и в определени проценти. Напр. филмът завършен 97 процента снимачно, 3 процента изчакват хубаво време, сезонни кадри и т. н.

2. Необходима е сериозна реорганизация по отношение на *правата на снимачната група* и нова таблица за постановъчните възнаграждения, която решително да поощрява качеството на филмите. Но това са проблеми, които большинството от киноработниците не веднъж са поставяли. За съжаление днешната среща със сп. „Киноизкуство“ доказа, че започва да се чувствува умора и нежелание у някои повече да се изказват по парливите въпроси. Или както един колега тук на тази среща по повод на някои методи в работата на студията се изрази: „Режисьорът не е абдикирал от своите права и задължения — той е победен. Победени са 15 души — не един!“ Считам, че място за такива унили настроения не трябва да има при новата обстановка в кинематографията. Гласът на киноработниците трябва да прозвучи ясно и аз вярвам, че той ще бъде чут!



**Георги Георгиев,  
началник отдел „Производство“:**

#### У НАС НЕ СЕ ЕКСПЕРИМЕНТИРА!

У нас не се експериментира. У нас редица филми се правят така: вземе се сценарият, преведе се на кинематографичен език или се фотографира този сценарий и се ликвидира цялата история. Няма експерименти у нас, няма творчески стремеж за експерименти.

**Д. Пенев:** Няма метраж за това нещо.

**Г. Георгиев:** Не става въпрос за метраж.

**Д. Пенев:** Има нормативи и снимае по нормативите.

**Г. Георгиев:** Има един такъв въпрос, по който списанието може да помогне. Указанията са такива: да се правят колкото може по-къси филми, да не надминават 400 м, международния стандарт, за да намират еcran, да бъдат полезни и т. н. Но има документи на кинематографията, които поощряват да се правят дълги филми, защото този въпрос е свързан с постановъчните. Това оказва влияние.

Ние три години правим учебни филми. А това е филмово изкуство все пак. Нашите режисьори бягат и от учебния филм, защото смятат, че това също е тегоба. Учебният филм е наистина нещо такова: в него сякаш няма никакво изкуство — слагаш камерата и снимаш и горе-долу трябва да получиш никаква педагогическа мисъл. Това е неправилно. И там можеш да внесеш изкуство. А по този въпрос два реда няма писани в списанието досега.

Разбира се, всички тези проблеми, ако ще списанието да им отделя по десет страници, за пет години няма да ги изчерпи. И не така разбирам аз това. Но има някои остри, щекотливи проблеми, по които трябва навреме да се поведе разговор в списанието, защото не са изяснени в нашите среди.

Има един такъв въпрос: „Хрониката“ обвинява нашата студия, че ядем техния хляб. Ние считаме, че „Хрониката“ прави филми, които са наш хляб!

Това е въпросът за жанра. Колко време вече се говори по тези въпроси! Но наистина как да правим селскостопанските журнали? Те са чиста хроника. Журналите „Наука и техника“ са също от документален характер. Къде е науката тук? Тук има смешение на езиците и ние едва ли не сме излезли от линията на научно-популярния филм.

Ако всички тези въпроси или част от тях, или най-главните от тях намерят място в списанието и ще бъдат осветлени от съответни специалисти, ще бъде полезно.



Алеко Кузов, асистент-оператор:

#### ПОВЕЧЕ ГРИЖИ ЗА МЛАДИТЕ

Искам да поставя един въпрос, който е повдиган много пъти, който тежи на всички нас, асистентите. Ние, младите, трябва да пробиваме с голяма мъка и като че ли за нас няма перспективи. Тази година — ние сме осем асистенти на 14 оператори — изпъкна с острота тази асистентска проблема. Едни от асистентите бяха галени деша на студията, правеха свои самостоятелни филми, вместо да помогат на операторите, а другите за сметка на тях пък носеха на гърба си всичките снимачни групи. Такова фаворизиране аз смяtam, че не е прието да става в нашето общество и в нашата студия. За проверка на способностите, колко един асистент може или не може, трябва да се създават равни възможности.

Преди години в студията съществуваше една квалификационна комисия. Според нас сега тя не съществува. Вероятно всички са доволни, израснали са до тавана на своите възможности, от нея няма нужда! За нас се казва, че сме станали по-лоши, нервни, избухваме, караем се. Как няма да станем, когато шест години ние не виждаме растем ли, развиваме ли се, правим ли нещо, ще можем ли изобщо да станем самостоятелни творци. Трима наши колеги помощник-оператори вършат асистентска работа и стоят на едно и също място. Никакво поощрение и никаква надежда. Между всички нас се разпростира мнението за напускане на студията, където може би единствено от цялата кинематография не сме оценени правилно.

Тази година — аз ще говоря повече по производствени въпроси — се получи неритмичност в производството не знам по какви причини. И като последица от това — нереални срокове за всички или за по-голямата част от филмите, работа с голямо напрежение.

Смяtam, че самото ръководство не се стреми да разбира хората — това е мое лично мнение, — повече администрира и затова може би липсва здрав, споен колектив в студията.

Има друга една практика, която е порочна. Получава се така, че в студията почва да се внедрява тази внезапна, бърза, ултрахроникърска работа. Седиш в стаята, грабват те, хоп — отиваш на снимки. Ама камерите в ред ли са, акумуляторите, материали дали си получил, дали си изprobвал... — „Не! Бързо отивай!

Планът!“ И след като се замине ракетно на терена, се установява, че не е имал с нужда така да се бърза — много шум за нищо!

Смятам, че трябва да се даде по-голяма самостоятелност на групите, на директора на продукцията. Книжнината да бъде по-малко и тогава вероятно ще се получи по-добро, по-бързо и по-качествено изпълнение на поставените задачи.

Въпросът за премиалната система много живо ни интересува. В снимачната група сме четирима души — режисьор, оператор, асистент-оператор и директор на продукцията. Ако се прави например филм „Наука и техника“, заминават трима оператори на три различни места, режисьорът дава указанията си от бюрото, от стаята — „Ти там, ти там!“, а асистентът през цялото време е с оператора на терен, понася несгодите, понякога снима, но режисьорът получава постановчии заради това, че е дал нареддане да се отиде там или там или че е слободил филма, което всеки може да направи, а асистентът стои и чака дано провидението го въз награди!

Смятам, че това най-после трябва да се оправи и да се даде правилна оценка по тази премиална система.

Виктор Петков, асистент-оператор:

### СЛАБИТЕ ФИЛМИ ДА НЕ СЕ ПУСКАТ НА ЕКРАН



Причините за някои наши слаби филми трябва да търсим в три посоки: първо — в нашето неумение да правим добри филми; второ — в сляпото изпълнение на плана; и трето — в безусловния стремеж към икономии. Ние все още не умеем да виждаме нашите филми и техните слабости, преди да излязат на екран. Едва след озвучаването им, в игралното копие, виждаме и откриваме всичко слабо, дразнещо нашето професионално око и чувство.

Това наше неумение е причина за слабите филми, макар че по оценка ние нямаме „слаб“ филм. При нас най-малката оценка е „задоволителен“. Иначе какво би станало с плана! От една страна, ниеискаме да изпълним и трябва да изпълним плана, а от друга — неискаме да пускаме на екрана слаби филми, но ни се налага.

Тъй като нашето неумение ще продължи и за в бъдеще, докато започнем да умеем и да предвиждаме всичко, докато започнем да виждаме филма и неговите слабости предварително, за да не ги допускаме, би било добре слабите филми, макар и озвучени, да не получават оценка „задоволителен“ и да не се

пускат на екран, а да съществува възможност даден филм да бъде върнат за доснимане или преснимане, за което да се отпускат допълнително средства, евентуално поне в рамките на икономиите, които всяка година студията реализира.

**Г. Георгиев:** Аз съм длъжен и трябва да взема отношение по изказването на Кузов.

Не съм съгласен, че в нашата студия нямамо колектив. Напротив, ръководството има такава оценка, че може би от всички студии нашата студия има най-здраво сплотен колектив. За това има достатъчно доказателства.

**Алеко Кузов:** А защо ги няма хората на днешната среща?

**Г. Георгиев:** За това, че са в отпуск...

Второ, не е правилно изказването му, че едва ли не в нашата студия асистентите са изолирани и ръководството нямамо правилно отношение. Алеко Кузов, който се изказа, по-миналата година прави самостоятелно филм.

**Алеко Кузов:** Преди две години.

**Г. Георгиев:** Преди две години. Може би дододина нямамо изобщо да има помощник, а всички ще минат на категория асистент. Има ли друга студия, където така се отнасят към асистентите?

По въпросите за музиката в научно-популярния филм има неразбиране от страна на някои режисьори. Защо? Правилно др. Молхов забеляза, че режисьорът като творец трябва още когато разработва своя режисърски сценарий, да каже: „Тук — такава музика“ или „Уводът да звучи еди как си“.

Има един друг въпрос, който се поставя от композиторите. Всички научно-популярни филми — говорим за чистия жанр — да бъдат решавани с оригинална музика. Може би те са прави до известна степен. Но има научно-популярни филми, които са решени много успешно и без оригинална музика. Ако вземете процентно — говоря за чистия жанр, — може би малко от нашите филми са с оригинална музика.

Вземете „Български тъкани“. Там има оригинална музика, обаче композиторът не направи такава музика, която да повдигне филма, да помогне на филма. Напротив, допусна такива грешки, които до известна степен принизиха качеството на филма.

Вярно е, че времето за озвучаване обикновено е късо. Но когато по отношение на музиката режисьорът не предявява своите искания, музикалният оформител прави компилация, илюстрира музикално филма и с това работата свърши.

Ние смятаме да проведем обсъждане специално по въпросите на музикалното оформление.

**Младен Несторов:** Понеже от режисьорите никой не взе отношение по изказването на др. Борисов във връзка с профилирането по отделни сектори, ще кажа няколко думи. Аз мисля, че неговото изказване има известна хубава страна във връзка с това, че ще даде възможност на дадени режисьори да се специализират в дадена област на науката и изкуството и да правят предложения за научно-популярни филми в тази област. Но се страхувам да не се получи по този начин щампа. Всички филми на даден режисьор ще си приличат като брат и сестра.

**Цв. Борисов:** Опитът на световната кинематография показва, че нямамо такава опасност.

**Младен Несторов:** В повечето кинематографии всички режисьори разработват различни теми. Друг е въпросът, че режисьорът трябва да се е запознал с научната проблема, залегнала в сценария.

Но аз мисля, че в тая насока както режисьорите, така и редакторите трябва да намерят начин да подобрят своята работа. Това ще изиграе голяма роля за качеството на нашите филми.



Предс. Димитър Китанов, оператор:

ТЕМПОТО, С КОЕТО ВЪРВИМ,  
НЕ Е НАЙ-ДОБРО

Да се надяваме, че тая първа среща с редакцията на сп. „Киноизкуство“ няма да бъде последна.

Как си представям аз плодовете от тази наша среща?

Всеки творец иска неговото произведение — ако не го е правил лично за себе си — да бъде показано. Нито един от другарите тук не се спря на един от много болните въпроси: ние правим филми, а нашите филми не се прожектират. И ние много бихме искали списанието да помогне за това нашите филми да достигат до екраните. Да се разбере, че у нас съществува студия, която произвежда научно-популярни филми, между които — нелоши филми. Студия, която има колектив, който не е лош колектив — ритмично изпълнява плановете и т. н., — студия, която има стремеж да може да излезе от това тълчене на едно място. Изобщо, струва ми се, че е крайно време редица наши болки, да излязат от рамките на Студията за научно-популярни филми и чрез списанието да получат малко по-широка гласност.

Ние в студията има с какво да се похвалим. Не бива да се разбира, че нашата студия, ако не получи помощ отвън, ще закъса. Ние вървим напред, но темпото, с къето вървим, съпоставено с темповете на развитие на нашата социалистическа родина, в някои моменти не е най-добро.

Случва се така, че даден човек в даден момент спира. А трябва само малко да го бутнеш, както спрелия часовник — като го бутнеш, тръгва. Може би между нас има такива хора, може би аз съм от тези хора, които чакат да бъдат побутнати, за да заработят и отидат още малко напред. Именно списанието ще помогне в случая, това ние очакваме от него.

# Критика

МАКСИМ НАИМОВИЧ

## «А БЯХМЕ МЛАДИ»

Тревожната напрегната есен на военната 1943 година. Сноват полицейските патрули, с песен минават каретата на хитлеристките войници, многоликата тълпа мълчаливо бърза да се приbere до полицейския час. И изведнъж — страшният вой на епохата. Като вълк единак започва да вие близката сирена. Нейния тревожен зов подемат втора, трета, четвърта — близки и далечни, — цяла глатница. И като нападнати от хищници, хората се втурват панически по всички посоки...

Тая картина, нахвърляна с едри шрихи, ярко и заразително характеризира широкия фон на епохата, въвежда ни лаконично, но убедително в центъра на събитията в сценария на Христо Ганев „А бяхме млади“. И веднага след това сценаристът свива блендата на творческия си обектив, за да остане във фокуса му само повествованието за героичната съдба на неколцина младежи. Очевидно Христо Ганев се е отказал от големите мащаби, от широките епични изображения, от многоплановото сюжетно разгръщане. По това не може да се спори. Авторът има пълната свобода да търси свое решение на поставената идеино-художествена задача. Някой може да се блазни от епичното изображение на епохата, друг ще изрази нейната героика в съвсем тесни сюжетни рамки. Жизнената правдивост и силата на художественото внушение не са пропорционално зависими от сюжетно-композиционните мащаби. Важно е съответствието между замисъла и идеино-художественото му осъществяване. Това определя вътрешната логика и правдивост на образите, тяхната значимост.

Христо Ганев е талантлив сценарист, със свой собствен облик и индивидуален художествен „почерк“. Той е лирик в истинския смисъл на думата и това качество дава особен облик на творческите му търсения. Неговите предпочитания клонят обикновено към подчертаването на една сложна гама от преживявания и емоционални състояния, за чието изявяване събитията често са само обикновен повод. На тая плоскост ние виждаме разгръщането на едно действително майсторство. Сценаристът рисува вътрешния портрет на героя си уверено, намира и най-леките отсенки, не се страхува от колизиите и решително се бори с шаблона. Така той достига до образи, глътъни и убедителни, притежаващи свое ярко изпъкващо „яз“. При това Христо Ганев притежава сравнително богата изобразителна палитра.

За съжаление, плюсовете често се редуват и с минуси. Увлечен в детайлния рисунък на един или двама герои, Христо Ганев понякога

се дезинтересира от обрисовката на останалите, които макар и второстепенни, трябва все пак да имат свое лице. В резултат действуващите лица се оказват разделени на две категории: една изписана грижливо, с проникновение и майсторство и друга — елементарна и бледа. Тая слабост се проявява и в сценария „А бяхме млади“.

Още самото заглавие подсказва основния авторски замисъл. Христо Ганев иска да ни запознае с трагичната съдба на едно поколение, което преди да е вкусило от първите радости на младостта, трябва да поеме пътя на суровата борба, изискваща от него много мъжественост и жертви. Драматичният конфликт в случая извира не от вътрешните колебания на героите, не от мъчителни раздвоения или от сблъсъка на противоречиви чувства, а от срещата на възторжената, но наивна и неопитна младост с жестоките изпитания на действителността.

От тая гледна точка авторът ни представя четиримата млади създатели на една нелегална бойна група. На масата в бедняшката стая се явяват пакети с динамит, празни консервени кутии, пробва се колко минути гори фитилът. Решено е да се постави саморъчно изгответната бомба в един ресторант, посещаван от хитлеристки офицери. Това ще бъде първата акция на групата. Всичкото това е наивно — и като план, и като техника. Обаче то не предизвиква у нас слизходителна усмивка. Вътрешното съдържание на епизода е друго. То има далечна родствена връзка с някогашното минало, напомня ни ония безименни герои, които в зората на националното ни освобождение дълбачеха черешови топчета и мечтаеха с тях да съборят въоръжената до зъби отоманска империя. Същият чист патриотизъм, същата беззаветна преданост към народа въодушевяват и Димо, и Асен, и Веска, и Мишката. Сценаристът още в началото е намерил здрава почва — не се е поддал на лекото изкушение да рисува гротескно, нито се е увлякъл в изкуствено патетично „издигане“. Запознава ни с герояте си естествено и убедително, вдъхва ни вяра към тях още от първите епизоди. И толкова по-неприятно е разочароването ни, когато с разгръщането на действието пред нас израства само образът на Димо, а другите (с изключение от части на Веска) не се обогатяват, лишени са от свое развитие и в края на краищата се сливат в никакъв общ, твърде безличен тон.

По силата на това обстоятелство и аз съм принуден да вървя по линията на противоположните оценки. Ще започна с образа на Димо. Струва ми се, че не бих пресилил с твърдението, че този образ е едно сериозно постижение не само за Ганев, а и за досегашната ни сценарна практика. Авторът е съумял да върпълти в Димо едно богато, жизнено правдиво вътрешно съдържание. Както скулпторът лепи къс след къс някоя фигура и мъртвата глина все повече и повече оживява, така и тук всеки следващ епизод открива нова страна в характера на Димо, прибавя нова черта, обогатява го и разкрива неговата сложност. В първите епизоди ние виждаме момък, едва ли не още дете. От една страна, той е безусловно предан на антифашистката борба, изпълнен с решителност и готовност за саможертвата. И от друга страна, неговите представи за живота в много отношения са твърде елементарни и наивни, често се оказват в разрез с действи-

телността. Например Димо отива с Веска на театър, за да хвърлят позиви. Изкуството завладява момъка с такава сила, че той забравя задачата си. За него това е страшен удар, който той не може да си прости. Обаче читателят, който преживява събитията и през погледа на героя, и като страничен наблюдател, ясно разбира това, което още е непонятно на Димо: колко чувствителна и отзивчива към благородното и красивото е душата на момъка. Комунистът Младен, който за Димо е образец на съвършенство, използва нелегалната среща, за да се види с жена си. Димо е разстроен, защото е мислил, че комунистът трябва да се откаже от всички лични мечти, от всичко свое на света. После върху него пада страшната сянка на подозрението, изолират го от нелегалната работа. На всичкото отгоре Димо попада и в полицията, инквизиран е жестоко. Колко много морални сили са необходими на момъка, за да устои на обидата от страна на другарите си и на страшните изтезания в полицията!

Във финала полицейската камионетка, която отвежда Димо, бива повалена при бомбардировката и момъкът със сетни сили успява да се измъкне и скрие в развалините. Повече от това авторът не казва, никъде по-рано не ни е натрапил своето становище. Ние — и като читатели, и като бъдещи зрители — знаем положително, че борецът, изпълзнал се като по чудо от ръцете на полицията, е коренно различен от наивния момък, с когото се запознахме в първия епизод. Разликата не е само в преминаването на една сурова школа, тя е във вътрешното израстване на героя, в дълбокото осмисляне на събитията, случили се пред очите ни.

Успехът на Христо Ганев не е случаен. Той е обусловен от вярно разбиране за същността на литературно-филмовия образ. Основна слабост на немалко сценарии в тая област е, че авторите не могат да намерят свой път на художествено изграждане. Те или разкриват психическите състояния на героите си литературно-описателно без подкрепата на конкретното филмово действие, или подчертават вътрешната характеристика с помощта на външни средства, които имат повече или по-малко плакатно-показен характер. Христо Ганев е избягнал и едното, и другото. Развитието на неговия герой е тясно свързано с филмовото действие, обусловено е от самата логика на събитията, като авторът внимателно се пази от всяко грубо външение, от дразнещата шаблонност и плакатност. По този начин на преден план изпъква вътрешната логика на характера, очертава се неговата неповторима индивидуалност и жизнена правдивост. Нека подчертаем и още едно важно обстоятелство: тук имаме истинско филмово създаване на образ, резултат на овладяване спецификата на филмовия език, както и на същността на филмовия сценарий.

По същия път се е старал авторът да претвори и образа на Веска, но не навсякъде е сполучил. Някои черти са доловени и дадени добре: моминската свенливост, решителността, плахите трепети на първата любов. Обаче психологическият рисунък е по-опростен и по-нейзразителен, отколкото при Димо. В сцената на очната ставка между Димо и Веска сценаристът допуска дори явно позиране, увлича се по риторичен патетизъм, вместо да намери действителен

художествен израз на вътрешния трагизъм на цялата сцена. Веска е носител на силен конфликт: в нейната душа се борят вярата у Димо, любовта ѝ към него срещу страшното подозрение и чувството за дълг пред организацията. Този конфликт, който разтърсва цялото същество на девойката и който би помогнал на сценариста да създаде ярък и силен характер, не е разгънат в дълбочина, показан е (по отношение на Веска) повърхностно.

Останалите членове на младежката група — Асен и Мишката — са твърде бледи. Струва ти се, че са създадени от друг сценарист, не от автора на Димо и Веска. Те не носят нищо свое, нямат определен индивидуален облик. Нещо повече дори: при обрисовката на Мишката авторът се стреми да индивидуализира героя си с твърде стари и наивни средства. Разказането на вицове далеч не може да ни даде по-сериозна представа за душевния свят на Мишката, за мислите му, вълненията му и т. н. Може би някой ще възрази, че те са второстепенни герои. Дори и да е вярно, то не означава, че второстепенните герои трябва да бъдат аморфни и неотличими от другите си събрата. Освен това самото заглавие на сценария задължава автора да създаде, макар и ограничена от сюжетните рамки, по-широва галерия на младежки характери, по-плътен портрет на това поколение, което е централен обект на повествованието му.

Най-безжизнен и схематичен е Младен. Далеч съм от намерението да давам предписания на автора, какъв би трябвало да бъде образът на един нелегален партиен функционер. Подчертах вече, че свободата на творческото виддане е ненакърнима. В случая обаче едва ли би могло да се говори за творческо виддане. Младен е само една безплътна сянка, чийто шаблон за съжаление достатъчно често сме срещали вече в литературата. Според автора той осъществява партийното ръководство над младежката бойна група. Но ние не сме убедени, че той, опитният комунист, стои като личност над младежите. Не намираме в него и чертите, които така тънко и убедително са изтъкнати например у Димо. Христо Ганев ни загатва за неговите човешки вълнения, но съвсем примитивно, повече като статийна проповед, отколкото като изживяване на човек, жертвувал семето си щастие в името на борбата. В него липсват устремът, силата на волята, мъдростта. Защо тогава той е представител на Партията, как ръководи младежите, кой му е поверил толкова отговорна задача?

Предполагам, че Христо Ганев сам е почувствува колко бледи са Младен, Мишката, Асен и Надя, та е решил да вмъкне един „оригинален“ образ, който да „освежи“ повествованието. Това е Цвета. Според мен присъствието на Цвета съвсем не е необходимо от логично-сюжетна гледна точка, тя няма никакви функции в развой на събитията, не допринася нито в разгръщането на фабулата, нито за допълване характеристиката на другите герои. Защо тогава е въведена тя? Вероятно заради „колоритността“, заради пробуждането на някои чувства у зрителя, които самият автор съзнава, че е безпомощен да създаде чрез другите си герои. На това се дължи и външната уродливост на Цвета, и мъчителното бягство с количката за сакати, и жестокият край на момичето.

Естествено възниква въпросът, на какво се дължи подобно съжителство на постижения и неуспехи, как да си обясним съществува-

нето в един и същ сценарий на образи като Димо и Веска редом с Цвета и Младен? Може би вината е в сюжета? Може би авторът е бил принуден от самата композиция да вмести така разнородни герои? Отговорът не трябва да се търси тук. Напротив, едно от достойнствата на сценария е много добре изграденият в композиционно отношение сюжет. Като изключим Цвета и свързаните с нея епизоди, сюжетът е твърде стегнат. В него липсва тая досадна многоплановост, която разкъсва други сценарии, събитията са в строга логическа връзка и последователност, няма повторения и многословност. В тая насока Христо Ганев е проявил високо майсторство, създал е хармонична вътрешна организация. И не само това: в сценария има силни и значителни конфликти, които позволяват цялостно открояване на образите.

Остава само едно обяснение: липса на творческо вживяване във всички герои. Очевидно Христо Ганев се е вълнувал от съдбата на Димо и Веска, вложил е в нея много от себе си, претворил е много свои мисли и виждания. И обратното, Младен и другите са останали чужди на автора. Към тях той се е отнесъл сухо съзерцателно само като към необходимо допълнение. А стара истина е, че липсата на творческо вълнение и съучастие води до неизразителни, безжизнени, анемични тонове.

Рецензия за сценарий се пише трудно. Не заради оценките, които трябва да се дадат, а защото предстои още път от сценария до экрана. И може би по тоя път предпоставките, които обективно съществуват в сценария на Христо Ганев, ще се реализират в една високохудожествена филмова творба.

В тая насока авторът на сценария би трябвало да не се демобилизира творчески до окончателното завършване на филма.

Я КО МОЛХОВ

## ДОМ НА ДВЕ УЛИЦИ

Не толкова дом на две улици, колкото два дома в един двор — ето здравата, материална, обстоятелствена тема на филма. В единия дом — малка бедна къщурка — се разиграва истинска драма, наложена на обитателите му от съгъстяването на политическите и класовите противоречия у нас по време на хитлеристката окупация. В другия дом — богатата къща на фабриканта Ганчев — драма няма. Там живеят отвратителни хора — семейство Ганчеви, — които още повече утежняват живота на обитателите на бедната къща. На по-горния етаж на същата богата къща живее семейството на инженера на фабриката за консерви Калпакчиев, почитател на Франция, където някога се е учиil, противник на хитлеризма. Но пасивен противник и поради това понасящ безропотно простащината на Серафим Ганчев. Между тези три семейства съществуват стари връзки, в известен смисъл уравновесени, видимо спокойни, макар че зад тази видимост се крият външно неизявени остри противоречия с подчертано социален смисъл. Два дома и три семейства, едно малко,

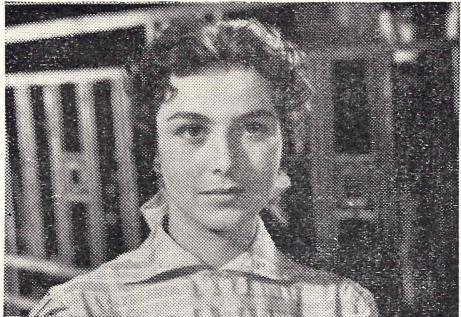


Никола Маринов и Петър Слабаков в сцена от филма

ограничено общество в навечерието и по време на хитлеристката окупация, всеки член на което живее свой индивидуален живот със свои стремежи и страсти. Бръзките им са много силни не само в социален, но и в личен аспект. Взаимоотношенията им отразяват и по този начин изразяват типичните черти на нашето цяло общество от онова време. Или с други думи, Бурян Енчев е изbral в разгръщането на сюжета не исторически машабния принцип, големите събития във времето, което рисува, а принципа на частния случай, който се обуславя от историческите събития, без самите те да се разгръщат пред нас. Бурян Енчев се придържа в своя сценарий не към епичното начало, а предпочита фактите на всекидневното битие на своите герои и в тях търси историческия им смисъл. И единият, и другият принцип на разгръщането на сюжета имат свое място в нашето киноизкуство, имат свои преимущества и недостатъци. Епическият принцип крие опасността от плакатна обобщеност на събитията, загубването на характерите в събитията — опасност, която беше вече демонстрирана във филмите на нашата кинематография от близкото минало. Принципът на частния случай крие опасността от загубването на историческата перспектива, също така демонстрирана в нашите филми. Не можем да кажем, че „Дом на две улици“ е лишен от историческа перспектива, че идейният акцент на сценария (и на филма) е антиисторичен, пессимистичен или политически неверен. В съдбата на отделните герои много ясно прозира историческата им обусловеност. Има и дълбоко затрогващи жизнени ситуации, които издигат сценария на вълната на голямото изкуство. Разбира се, тези затрогващи жизнени ситуации са кулминациите в съдбата на някои герои и ни въздействуват или с трагичната неумолимост на смъртта (нелепата, но неизбежна смърт на Владко), или с блъскавото проявление на нравствената сила у человека (предаването на пушката от Тина Стоилова на сина ѝ Кирил), или с израза на дълбокото осмисляне на човешкия живот — великата служба на народа („Не съм сам, а пръв . . .“ — казва Кирил, преди да поеме тежкия път на пръв партизанин от своя край).

Както виждаме, силните моменти в сценария на Бурян Енчев са свързани със съдбата на семейството от бедния дом, малката къщичка на Стоилови. Драматичната колизия, на места издигаща се до трагедия, е заложена във всички правдиви подробности от всекидневието на това семейство. Не е само бедността, която души семейството: души го обстоятелството, че бащата на това семейство не е у дома. Още когато децата са били малки, майката млада и жизнерадостна, бащата е бил принуден да емигрира в Съветския съюз, спасявайки своя живот след разгрома на Септемврийското въстание. Ниء можем да си представим какво е претеглило това семейство, докато децата израснат и на свой ред трябва да избират своя път в живота. Темата за отсъствуващия, но героичен баща звучи през цялото повествование, определя и осмисля поведението на всички участници в този „частен“, но толкова типичен за онова време случай.

Противоречията, които се пораждат в семейството, са противоречия от висок нравствен порядък. Майката Тина Стоилова е изпълнила своя човешки и майчин дълг. Но тя иска да запази своя малък



Гинка Станчева



Анани Явашев

син Владко. Тя лелее надежди за безметежно щастие: да завърши Владко гимназия и университет, да влезе в семейството на Калпакчиев. Кой може да упрекне една майка, понесла кръста на страданието, че се бори да запази сина си, да го отклони от опасностите? В това откъсване от устремите на времето, в поддаването на мечтите за безметежно щастие поне в края на живота ѝ се крие историческото заблуждение на Тина Стоилова, изворът на нейната майчина трагедия. Владко умира в ръцете ѝ, мъжът ѝ вече никога няма да се върне, другият ѝ син е партизанин. Ще осъзнае ли тази жена величието на своите жертви — майчини и човешки? Ще се включи ли и тя в борбата, за да замести мъжа си, сина си?

Каквите и да са отговорите на тези въпроси, темата на майката в сценария на Бурян Енчев е най-значителната по замисъл, най-силната по емоционалния си потенциал, естетически най-завършената. И може би тази тема трябва да обедини всичко останало в този сценарий, за да му придае емоционална сила, драматическо напрежение . . .

Попътна на трагедията на майката е трагедията на Владко. Надарен с нежна, поетична душа, той цял е отдан на младата си първа любов към Ането. Отдан е и на жаждата да пише стихове — наивни, но искрени любовни стихове, размисли за красотата на природата, на живота . . . Той мисли в стихове, грубостта на живота го отвращава . . . Но той е син на Стоилов, в понятията на фашистите той е „Владко большевичето“. От време на време той осъзнава необходимостта, че трябва „да знае да се бие“. Но „аз се заклех пред мама да не ѝ връщам мъките . . . Нищо, че не съм ходил много по събрания и митинги, до човещината и правдата се стига и по други пътища!“ — казва Владко на своя брат Кирил.

Както виждаме, не без участие на майка си Владко търси пътица, които водят на страна от борбата на неговите другари ремсисти, на неговия брат комунист. И в това е заблуждението на Владко и в известен смисъл изворът на неговата гибел.

Темата на Кирил в сценария е свързана с първите две неразривни, но конфликтни. Кирил знае кой е баща му, силно вярва в това, че той ще се върне. Изворът на неговата гордост е името на баща му,

той е безкомпромисен следовник на неговото дело. За Кирил има огромно значение фактът, че тръгва пръв партизанин с пушката, останала от баща му. Той е недоволен от поведението на Владко, макар че уважава стремежите му към знанието и поезията. Но в създадалата се обстановка, когато хитлеристите са нахлули в страната, той много добре разбира, че „стиховете не стигат“, и настоятелно кани брат си да тръгне с него в Балкана: така, както се полага на синовете на Стоилов. Кирил не по-малко от Владко обича майка си и я жали, но над личните му чувства стои борбата, Партията.

Както виждаме, в тези три характера се съдържат твърде богати зачатъци за разгръщането на една голяма жизнена драма с важно обществено и лично психологическо съдържание. За принципа на частния случай, който е избрали Бурян Енчев, драмата на тези трима души, която по начало прекрачва границите на интимно-семейното и придобива общочовешко значение, е напълно достатъчна, за да запълни заедно с неизбежните си връзки и обусловености с външния свят един филм.

Но тъкмо тези връзки с външния свят, хората, с които главните герои са в по-близки или по-далечни взаимоотношения, са слабото място в сценария на Бурян Енчев. Вместо угълъбяването на тези връзки, вместо експонирането на пълнокръвни характери те са само набелязани, без да придобият драматично-функционално значение в сценария. И тъкмо поради това те не се превръщат в активен втори план на главната драма. Някои от героите от втория план, като Руско Аламаната, са съвършено излишни. Трябва да престанем да персонифицираме Партията с лица без личност, които произнасят таинствено пароли или, както е с Аламаната, речи на митингите. Или Руско Аламаната е свързан и трябва да е свързан с драмата на семейството Стоилови и да влияе върху нейното разразяване в една или



друга посока, или е съвършено излишен. Речта на митинга можеше да произнесе и Кирил Стоилов, с което може би по-добре би се мотивирало и неговото внезапно заминаване като партизанин. С една дума, Руско Аламаната драматургически е съвършено излишен. И неговото присъствие в сценария е все още един рецидив на фактологичното, нехудожествено мислене, така характерно за миналото на нашата сценарна литература.

За какво Владко обича така пламенно Ането? Може би тя е онзи свят на „човешината и правдата“, до който може да се стигне и по други пътища, пътищата на поетичните съзерцания? На някои този въпрос може да се стори придилич, но за нас той е извънредно важен, защото крие в себе си смисъла или безсмислието на цялния живот на Владко. Ако Ането имаше качества, човешки качества, а не само хубаво лице, ако тя имаше човешки стремежи и страсти, а не абстрактното положение на влюбено момиче, или с други думи, ако тя имаше *характер* в естетическия смисъл на това понятие, тя щеше да играе много съществена роля в драмата на семейство Стоилови. Но и тя като Руско Аламаната се стопява в своята неопределеноност, без да ни засегне, без да ни развълнува, трогне или разгневи, когато идва да се прощава с умиращия Владко.

Останалият персонаж от втория план на сценария се изчерпва с онази характеристика, която се определя от биографичните им данни — Калпакчиев, почитател на Франция, несмел противник на хитлеризма. Жена му — учителка и познавачка на „уроците на историята“, поради бедния си произход по-човечна и смела от мъжа си. Фабрикантът Серафим Ганчев — простак, фокусник, рогоносец, ляпница. Синът му Крум — фашист и хулиган... Полицейският началник — глупав и жесток.

Какво заключение налага съвкупността на характеристиките, които макар и бегло направихме на почти всички образи в сценария на Бурян Енчев?

Един верен и интересен замисъл, но само частично осъществен. На този замисъл липсва художествено единство, споена драматургична организация. Сюжетът и характерите на отделните герои ни привличат повече с възможностите си, отколкото с художествената си осъщественост.

Зашо повечето от героите на Бурян Енчев са художествено незавършени? Защото, избрали принципа на изображение от частното към общото, от отделния, „частен“ случай към обобщението, сценаристът не съумява да използува пълномерно главното преимущество на този принцип: възможността за психологическо задълбочаване на характеристиката на героите. Липсва точната, изострена психологическа правда на образите, или онова, което сме свикнали да наричаме диалектика на душата. В сценария има точно пресъздаване на обстановките, на обстоятелствата, на бита, но липсва подтекстът, неуловимата емоционална атмосфера, която носи всеки човек в живота. Авторският поглед се е спрял на външната страна на живота на героите, не е проникнал дълбоко във вътрешната. Героите му са еднопланови, еднолинейни, очертани плоскостно, а не релефно.

Но въпреки тия слабости на сценария ние трябва да кажем: този сценарий даваше много основание да очакваме един несравнимо

по-добър филм от този, който ни бе представен. Не винаги литературният текст изчерпва възможността за кинематографична реализация. Киното има изобразителни средства, които понякога неуловимо, по-правдиво и по-експресивно превръщат замисленото в естетическа действителност. Но за това са нужни въображение, познание на жизнените явления и чувство за естетическа мярка у режисьора, понякога по-големи и по-действени от същите качества на автора на литературния текст, на сценария. Реализацията на литературния материал и превръщането му във филмово художествено произведение е винаги една проверка на качествата на режисьора: проверка преди всичко на творческите му инвенции.

Когато гледаме филма „Дом на две улици“, след като сме чели сценария, не можем да упрекнем режисьора, че нещо е пропуснал или изменил. Всичко е снето с една добросъвестност, която не можем да не отчетем. (Филмът е снет по текста на последния вариант на сценария, а не по текста, публикуван под заглавието „Когато настъпи часът“ в списание „Киноизкуство“. Между двата текста има доста различия.)

Но, струва ни се, че тази добросъвестност на режисьора към текста на сценария е приглушила в много отношения възможностите му за самостоятелни творчески инвенции. Да започнем с това, че Кирил Илинчев не е потърсил, а като не е потърсил, не е и намерил в своето режисьорско решение главната тема, главната линия на филма. Всичко за Кирил Илинчев в сценария е еднакво важно, защото никъде във филма той не е отсенил главното от второстепенното. От анализа на сценария се вижда, че в него има главни теми. Една такава тема е например драмата на майката, разкъсана между майчи-



Вл. Кецкаров в ролята на Гогето

ните чувства и бремето на това, че е жена на известен комунист. Явно е, че темата на майката във филма трябва да звуци с необикновена сила, с необикновена экспресивност. Когато казваме „необикновена“, никак не си представяме, че тази тема е геройчна. Но в цялата партитура на филма тази тема трябва да доминира, за да се извиси накрая в трагичен акорд, във вопът на една покрусена душа, късно разбрала, че избраният от нея път е неверен, макар и много човечен и разбираем.

А във филма образът на майката (изпълняван от артистката Морфова) е само битово верен, но не внушава драмата, заложена в него. Дори на места тя е почти второстепенен образ, герой от втория план. Драматическата колизия — едновременното изпращане на двамата ѝ синове, единия на бал, другия партизанин — е снета, без да са потърсени драматичните акценти в нея, без тя да се отдели като кулминация. Всички компоненти на филмовата изразителност трябва да бъдат впрегнати в служба на високия драматизъм на сцените. До зрителя трябва да бъде доведен богатият подтекст на сцените, макар да не е маркиран в сценария. Но това предполага такова прочитане на сценария от режисьора и актьорите, при което сценарният текст служи само като първоначален тласък на творческото въображение по пътя на изграждане на живи конкретни образи. А във филма сцените се изчерпват със своята битова достоверност, със своята фактологичност, нестоплени от патоса на изкуството, от таланта на виждането и съпреживяването на режисьора и актьорите.

Или да се приближим към темата на Владко — бих я нарекъл лирическо-драматичната страна на сценария. Да си спомним сцената, в която Владко седи Пред малката си масичка, заглежда се към осветения прозорец на богатата къща на Ането и пише стихове — своите наивни любовни стихове. Кинематографът ли не е властен да превърне тази статична сцена в лирическо отстъпление, камерата да лите по нестройното въображение на Владко и да ни внуши красотата на неговите поетични видения? Може би тогава ние щяхме по-дълбоко да вникнем в неговите стремежи, в движенията на младата му душа. И когато го видим по-късно в лодката с брат му, заплеснат по морския простор и облациите по небето, ние може би по-добре щяхме да почувствувааме атмосферата и подтекста на сцената . . . Щяхме по-добре може би да разберем своеобразието на противоречията между двамата братя с еднакви мечти, но с различни характери и различни понятия за пътищата, по които може да се стигне до мечтаното бъдеще. Но режисьорското усилие се е домогнало само до битовата достоверност на сцените.

Да се вгледаме и в отношенията между Владко и Ането. По автора на сценария тези отношения трябва да ни внушат най-лиричните от лиричните чувства на младия човек. Но лириката в киното има винаги своите неповторими изобразителни решения. Като изключим сцената на валса, когато всичко около щастливия Владко се завърта с ритъма на танца, останалите сцени между двамата млади влюбени са също така излишно фактологични, приземлени, без поетическо извисяване. И, разбира се, чистите чувства на младите герои не ни вълнуват, не ни носят на крилата си, не ни пленяват с красотата си. Може би тъкмо наопаки: в сферата на любовта, където декларациите



*Морфова, Явашев и Петров в сцена от филма  
„Дом на две улици“*

са винаги противопоказни, отношенията между Владко и Ането звучат именно като гола декларация. Защо? Защото режисьорът е снел тези сцени така, както са написани в сценария, без да подчертава емоционалните акценти, без да използва резервите на подтекста. Кинематографът ли няма средства да ни приближи до влюбените лица, до очарованите очи, ръце, до туптежа на сърцата? Гинка Станчева ли или Явашев не могат да дадат израз на чувствата си?

Ще се спрем набързо и на режисьорското трактуване на образа на Кирил, изпълняван от артиста Слабаков. Веднага трябва да кажа, че подборът на Слабаков за тази роля е много сполучлив. Това е един интересен, темпераментен актьор, като че ли създаден за ролята на Кирил. Но и той не е надминал битовата достоверност на образа поради същото фактологично отношение на режисьора към жизнения материал. В сценария образът на Кирил е изсечен с едри щрихи, но и в неговото поведение са подсказани много нюанси: от нежността на синовната и братска обич до властното чувство за партиен дълг, което в края на краищата надделява и определя действията му. В образа на Кирил се изявява героичната тема на времето. Но тези нюанси в поведението на Кирил са загубени във филма. Героичната тема — и като актьорско въплъщение, и като кинематографично решение — е също така както лиричната тема приземлена, битова.

Няма да се спирате на отрицателния персонаж във филма — фабриканта Ганчев, жена му, Крум, защото те и по сценарий са твърде традиционни, за да можем да очакваме нещо особено в режисьорското им трактуване. Интересно режисьорско откритие е Г. Вачков, който много органично играе ролята на фашиствуващия хулиган Гуни хуната.

Трябва да съжаляваме, че такъв опитен артист като Андрей Ч-

празов играе ролята на Калпакчиев с театрална рутина, без да нюансира състоянието.

И все пак актьорите, които трябва да пресъздават откровено еднолинейни образи — Серафим Ганев на артиста Мухибян, жена му на артистката Янева, жената на Калпакчиев на артистката Молеров, Крум на артиста Е. Дойнов, полицейският началник на артиста Желязков — са много по-органични, по-верни, отколкото онези, които трябваше да създадат центъра на филма — майката, Владко, Кирил, Ането. Явно е, че пресъздаването на еднолинейния персонаж отговаря повече на онова, което режисьорът е търсил като художествен ефект: да няма важно и маловажно във филма, да няма първи и втори план. Онова, което би трябвало само да загатне атмосферата на времето, да бъде един бърз фарт на обстановката, Кирил Илинчев го „разиграва“ в самостоятелна сцена и в увлечението си загубва естетическата мярка. Да си спомним сцената пред училището, когато немският полковник си лъска ботушите и на завален български говори обидни неща за нашия народ. Той дори успява да ни съобщи, че познава българите от Първата световна война. Но и това не стига: един „гражданин“ кани на квартира младия немски офицер, като явно се старае да го изкуши многообещаващо с прелестите на дъщеря си. Тия неща очевидно трябваше само да маркират новото всекидневие на града, а не да се разказват с толкова подробности.

Не говори ли всичко това за определена режисьорска умисъл, за концепция? Струва ми се, че в основата на тази концепция е онова, което наричаме фактологично отношение към жизнения и литературния материал, вярност към подробностите, без да се стигне до поетическата идея.

Без поетическа идея няма истинско изкуство. В основата на такава режисьорска концепция лежи и едно неправилно разбиране на простотата и реализма. Чистото копиране на природата и живота, на особеностите на бита в никакъв случай не може да ни внуши правдата на човешкото поведение. Тя се разкрива в особената организация на жизнения материал, в особената партитура на изобразителните средства на киното, в особения мизансцен, в осветлението, в гледната точка на снимачния апарат, в търсенията и намерени акценти в поведението на актьорите. Тук са позволени и експресивните, и импресивните, и метафоричните решения, стига те да служат на изявяването на поетическата идея, тоест не на повърхностната фактологическа правда, а на дълбоката художествена правда.

А в работата на Илинчев във филма „Дом на две улици“ прозира някакво творческо равнодушие, което не може да не буди тревога. Това е в противоречие с досегашните търсения на Кирил Илинчев. В неговия първи филм „Крайцерът „Надежда“ например имаше интересни режисьорски находки, наченки на негов режисьорски стил. Натрупал вече достатъчно опит, преминал през различни тематични задачи, време е Кирил Илинчев да намери своята тема, своя режисьорски почерк.

РАШО ШОСЕЛОВ

## ПЕТ СЪДБИ – ЕДНА ЕПОХА

(МИСЛИ ЗА „ПЕТИМАТА ОТ РМС“)

Разказ за петима — разказ за хилядите! Ето вярно намерената отправна точка в замисъла на авторите и първата предпоставка за успех на филма „Петимата от РМС“\*. Ние следим разказа за Йорданка, Малчика, Сашо, Лилияна и Свилен и чрез техните съдби оживява една епоха — и страшна, и героична. Епоха, когато младостта, вдъхновена и чиста, гонена, бита и затваряна, търсеше простор и срещаше куршума, жадуваше за слънце и гинеше с тютюнев прах и кръв в гърдите. Епоха, когато два непримириими свята — на експлоатиранието и експлоататорите — се бяха вчепкали в смъртна схватка.

Важно ли е откъде ще започне филмовият разказ за петимата, когато в прицела на авторите стоят не само и не толкова техните биографии, колкото организацията, която ги откърми, епохата на легендарния РМС! Основният конфликт на епохата, основните противостоящи сили в този конфликт може да се видят далеч преди 27 май 1928 година, когато бе свикана учредителната конференция на РМС. Рожба на този основен конфликт е и РМС — на борбата на трудовия народ начело с работническата класа и нейния организиран боеви авангард — Българската комунистическа партия — срещу буржоазно-капиталистическата експлоатация и фашистката тирания. Оттук и желанието на авторите да ни въведат в атмосферата на разказа чрез един пролог (за съжаление твърде разточителен), който ще ни спомни изворите на вдъхновение на нашите ремсисти — подвизите на съветския Комсомол, освободителните походи на китайските революционни войски и светлите страници на борбата в Испания — ще ни върне към септември 1923 година и кървавата вакханалия на фашизма у нас след потушаването на народното въстание.

Прологът ни подготвя да очакваме епичен филмов разказ — мащабен, може би дори помпозно патетичен. В този дух на епична мащабност са и първите епизоди — за живота в тютюневите складове- затвори, за стачката, за учредяването на РМС. Но започва разказът за Йорданка Николова и неусетно тонът е променен, зазвучали са топ-

\* „Петимата от РМС“ — производство на Студията за хроникални и документални филми — 1959 г. Сценарий — Георги Янев, Христо Маринов и Нюма Белогорски, стихове Блага Димитрова, режисьор Н. Белогорски, оператор Христо Ковачев, музика Иван Маринов, монтаж Милохрана Минчева, художник Любо Иванов, редактор Хаим Оливер.

лите нотки на задушевност и сърдечна простота, които винаги са толкова вълнуващи и убедителни. Ние ще следим по-нататък съдбата на тая девойка с умното, строго лице и кадифени очи, която така много обичаше децата, която носеше моминските си мечти за дом и челяд, но над порива за лично добруване постави борбата за тържеството на своя комунистически идеал. И в тая борба, в сливането на личната си съдба със съдбата на своя народ виждаше единствения път към истинско щастие, виждаше смисъла на своя живот. Иска ми се веднага да отбележа: умението да се поднесат тия големи мисли не като политически тезис, а като исторически-документална и художествено-убедителна правда в жизнения път на петимата герои е най-голямата сподела за създателите на „Петимата от РМС“.

Има нещо в обрисовката на петте образа — оня строй на мисли и чувства, който се определя от битността им на ремсисти, от общия им идеал на комунисти. И в същото време за всекиго са намерени индивидуални отлики, с който героят е очертан не само като типичен представител на една социална категория, но и като конкретен жив човек.

Твърде лаконично, използвайки всички изразни средства на документалното киноизкуство, рисуват авторите образите на своите герои. В повечето случаи това са само едри щрихи, които ще ни позволяят да доизвайваме сами образа на героя. Ето я например Лилияна Димитрова — „една девойка, безгрижна и засмяяна, с възторжени, светнали очи. Първолаче, което жадно слуша легендите за дядо си въстаник. Ученничка, която жъне успехи в писсите на Шекспир. Девойче, което се увлича по романтичните мелодии на Шуберт, по стиховете на Пушкин и Яворов“. Нахвърляли тия изразителни щрихи, авторите с чувство на тънък художествен усет ни въвеждат в кристално чистите мечти на една нежна душа: „Някаква голяма врата ще се отвори и ние ще се намерим в съвсем нов свят. Някой ще ни посочи пътя към живота или просто ще ни хване за ръка и ще каже: „Хайде с нас!“

Петимата герои на филма загиват в борбата. И все пак това е филм, от който блика оптимизъм и вяра, несломима вяра в тържеството на комунистическия идеал. Те идват, оптимизмът и светлата вяра в тържеството на комунистическия идеал, от правилната и художествено поднесена авторска оценка на жизнения материал, от върно видение и художествено разкрит основен конфликт. И макар че мъката напира в гърдите ни, когато гинат такива прекрасни борци и сърдечни хора, **ние** знаем, че исторически обречени са техните палачи.

\*

В списъка от филми, за съжаление още не твърде многоброен, които свидетелствуват за растежа и творческите възможности на нашите кинодокументалисти, „Петимата от РМС“ ще заеме несъмнено едно от първите места. „Петимата от РМС“ за лишен път доказва неоспоримите възможности на документалния филм да се домогва до равнището на истинското изкуство.

И какво неизчерпаемо богатство от изразни средства стои на разположение на художника-кинодокументалист, което ние още далеч не сме използвали в пълна мяра! Изразни средства и похвати, които

всеки истински художник ще търси, на които може да се научи и от изтъкнати, утвърдени в международната документална кинематография майстори. В „Петимата от РМС“ има и едното, и другото. Може художественото решение на някои епизоди да ни напомня нещо вече видяно, но това съвсем не е беда, то не дава основание за упрек в епигонство, в грубо подражателство. Защото „Петимата от РМС“ е рожба на несъмнени търсения, на творческо неспокойство у неговите създатели. Те могат да се видят още в сценария — наситен с дълбока мисъл, емоционален, с търсения на нещо ново, макар в отделни случаи тия търсения да не са вървели по върна насока. Върху една от посоките на тия търсения аз считам за необходимо да се обърне по-особено внимание, тъй като с това би се помогнало за по-доброто решаване на някои текущи задачи на Студията за документални филми.

В сценария за „Петимата от РМС“ някои наши кинодокументалисти видяха признание на защищаваната от тях теза, че в творческите търсения за обогатяване изразните средства на документалния филм, за намиране най-ярка форма няма и не може да има никакви ограничения — нито от спецификата на жанра, нито от съдържанието. Стига се до безусловната защита на инсценировката — „при всички случаи, стига да е тя майсторски направена“. Подобно увлечение наистина имаше в сценария „Петимата от РМС“, като на места дори бе очевидно, че отделни моменти от живота на петимата главни герои трябва да бъдат пресъздадени с помощта на актьор, макар и показан в по-далечен план или като силует. Върху използването на актьор за отделни моменти от живота на Георги Димитров е построен и сценарият на К. Калчев и И. Величков („Киноизкуство“, бр. 1, 1960 г.).

От сценария до филма режисьорът на „Петимата от РМС“ Н. Белогорски, който е съавтор-сценарист, очевидно е живял в непрекъснати творчески тревоги и търсения. И какво се е получило? На всяка къде, дето в сценария можеше да се предполага участието на актьори в ролята на Йорданка, Сашо, Малчика, Лилияна или Свилен, показани дори в най-далечен план, режисьорът е намерил сполучливи изобразителни решения в рамките на специфичните за документалния филм изразни средства. Няма го Малчика, който по сценария трябваше да крачи в колоната на възлизашите по хълмовете на Люлин младежи. Няма го малкото момченце с провисналото ваксаджийско сандъче, което трябваше да ни напомня за Сашо, а обущарското чирче, което е останало във филма, също не изпълнява успешно тая задача. Няма человека, който излиза от къщата на „Алдомировска“ 7 — „широкоплещест, малко приведен, с каскет, с пъхнати ръце дълбоко в джобовете на пардесюто“, — който трябваше да бъде преследван от полицейския агент, за да се илюстрира една гонитба на Сашо от полицията. Няма я сянката, която „се провира през пролуката на една ограда край Горнобанския път, преминава безшумно храстите и ловко се прехвърля през някакъв отворен прозорец“, за да ни напомни за Свилен. Няма я Лилияна, която върти циклостил и сама пише с огнени слова позива-жалейка за Сашо. Няма я тичащата девойка — „една от хилядите, които в онния дни подгонени тичаха така“, — за да ни напомни за преследваната от полицията Лилияна и за нейния после-

ден бой. Да, няма ги тия сцени на инсценировка и възстановка, но образите на героите, които те трябваше да илюстрират така примитивно, по линията на првидно най-лекото, тия образи са живи пред зрителя, той е в непосредствен допир с тях. Вместо грубата илюстрация на една възстановка режисьорът правилно се е насочил към решения, които предполагат повече доверие в асоциативните способности на зрителя. Една раздвижена камера, която „оживява“ мъртвата снимка или рисунката; асоциациите на мисли и чувства, които буди интересният показ на обстановката или на вещите; изразителността на звуковата партитура — с дикторския текст, с музиката и шумовете — ето къде режисьорът е насочил творческите си търсения. И е успял. Нека си спомним разпита на Малчика от Гешев. Да си спомним последния бой и смъртта на Лиляна, на Свилен. Това са незабравими епизоди, които показват възможностите за вълнуващи художествени решения в документалния филм, без да е необходимо „обогатяването“ му с уж нови похвати на игралния филм.

За да не бъда разбран погрешно, искам да подчертая, че става дума не за някаква безусловна и категорична забрана да се използват възстановки или дори инсценировки в документалния филм с исторически сюжет. Става дума за отказ от възстановките, когато се отнася за конкретни исторически образи и герои, дори за конкретни исторически събития, отказ, когато съдържанието предопределя формата, когато предварително може да се почувствува, че ще се накърни стиловото единство на общия разказ.

В „Петимата от РМС“ има някои възстановки, направени с умение и без претенцията да се внуши на зрителя, че това са документални филмови снимки на събитията, за които се разказва. Ние виждаме стачката на пловдивските тютюноработници така, като че ли гледаме документални кадри от онова време. Но стопкамерата недвусмислено ни подсеща, че ето тая картичка е документалният материал, който е „оживен“, за да се доближим повече до атмосферата на онова време, а не да ни се покаже едно конкретно събитие. Не като документални кинокадри, а пак само като похват за въвеждане на зрителя в атмосферата на епохата се приемат и кадрите от студентската манифестация, излетите на Витоша и Люлин, сраженията на партизанските бригади. Погрешно би било обаче да се счита, че именно тук е заложен успехът на филма „Петимата от РМС“, да не се видят ония негови сценарни, режисърски и операторски решения, за някой от които вече споменах и които определят общия стил на филмовия разказ.

Две неща още правят особено силно впечатление в „Петимата от РМС“, за които ми се ще да спомена.

На първо място, това е общият ритъм на филмовия разказ, построен върху честото редуване на контрасти и постепенното нарастване на драматичното напрежение почти до самия финал. Намерени са драматургически акценти в отделните епизоди, намерена е и общата възходяща линия на разказа.

И на второ място — звуковата партитура, за която отчасти вече споменах и която, според мен, има решителен дял за общия успех на филма. Дикторският текст — и по съдържание, и по изпълнение — е образен, емоционален, необременен от сухата тезисност и плакатна

риторичност на редица наши документални филми. Използването на шумовете и тишината е ново значително постижение, което радва. И накрай прекрасната музика на Иван Маринов, без която изобщо не бих могъл да си представя филма „Петимата от РМС“! Понякога именно върху музиката са изградени тия контрастни преходи, които въздействуват върху зрителя като серия от предварително пресметнати емоционални удари, водят развитието на основния конфликт, знуват ни авторовите мисли и вълнения. Една музика, органично вплетена в драматургията на разказа, пълноправен компонент на картинаата и дикторския текст, водеща в отделни моменти. Колко чистота и нежност е вложил композиторът в темата на героите-ремсисти, как задушевно звучи тя и в хармоничката при излетите и при всички случаи, когато от екрана до нас ще стигнат техните мечти и идеали, техните човешки вълнения. И как блика в тая музика оптимистичната вяра в тържеството на високите идеали, за които жертвуват живота си такива прекрасни младежи!

„Петимата от РМС“ не е лишен и от някои слабости. Но не те определят общото впечатление и не те са главното, когато трябва да се споделят мисли за филми като него. И все пак има нещо, което не бих искал да премълча.

Струва ми се, че авторите на филма, и по-специално режисьорът, не са намерили най-добрая финал. След като от начало почти до края разказът върви по възходяща линия, във финала има неоправдано спадане. Относително бедни, недостатъчно изразителни са тия кадри с разцъфнали дръвчета, които трябва да кореспондират с осъществени мечти на Лиляна Димитрова: „Една грамадна врата ще се отвори и ние ще се намерим в един съвсем нов свят...“

Бедни, недостатъчно изразителни кадри, за да покрият нашата представа за цялата родина — свободна, крилата, каквато я виждаха в мечтите си героите, за които филмът ни е разказал, и хилядите знайни и незнайни герои, които са вървели и вървят по техния път.

# ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

Простата съдба и простото сърце имат да ни кажат още много неща. Те притеежават неподозирана дълбочина и при всеки досег на изкуството с тях даже когато този досег не е артистично до край осъществен, те обогатяват наши чувства.

... Една жена, една от тия, които нямат „историческа“ съдба, е щастлива. Една жена, на която никой не би дал годините, които има, ако не са децата ѝ. Може да се предполага, че Анушка за дълго е запазила в съпружеския живот моминството си и че тя е от тия харктери, които винаги са знаели какво искат от другите и от себе си.

Но щастливите състояния се прекъсват. Идва войната. В един низ от епизоди Анушка изживава своята и на всички съдба: евакуацията, загуба на мъж и на дете, дълбоката огромна скръб на цял народ.

Това е разказано подробно, даже твърде подробно. Имало е известна „ненаситност“ от страна на режисьора Барнет в изобразяването на всички горчиви перипетии, минати от цялото население в тила. Зимните вършилби в далечните колхози — в случая рисува-

## А Н У Ш К А

ни с простота, възмогваща се до нещо епично, — пътуванията в открити вагони до покритите с брезент оръдия, тъмната и горчива атмосфера на „черните“ лазари, където се търгува с „трофеини“ стоки, всекидневните неволи до връщането в родния разрушен град, до завръщането на Анушка на строителните скели, където е започнала съдбата ѝ и където тя ще получи своето разрешение.

Зашто Анушка взема сечивата на мъжа си, без да скърби, като нещо съкровено, може би съзnavайки, че в гези сечива се крие чудесната сила, която възражда живота.

Оттук нататък нейната съдба отново става прости, губи своята изключителност, приадена ѝ от войната, потича в старото русло, което волята и умението, участта ѝ да бъде човек и недекларираната ѝ любов към древната земя на народа са прокопали.

Нейната анонимност, подчертана съзнателно от сценариста, се задълбочава още повече от излизането на преден план на децата ѝ. Анушка полека-лека се стопнява във филма, за да се превърне в „среда“ за младите, в атмосфера. Една чудесна актриса — Ирина Скобцева — стареет видимо от кадър на кадър, придобива мъдрост, засилва своето присъствие, ръководейки поведението на децата си, които я разкриват в една много хубава ансамблова игра, в жестове, действия, насока на мислите, разкриват нея и големите нравствени принципи, родени със зората на Октомври, чийто плод е човешката ѝ и майчинска душа.

На места зрителят присъствува на едно просто артистично чудо: основният персонаж отстъпва на заден план, за да се изяви една нова душевност. Получава се един голям, сложен изпълнител, един колектив, работещ като единствено действуващо лице, при което всеки разкрива себе си и другите в една многоплановост, градена просто и със сърдечност. Станало е едно превъплъщение: няма централни артисти — герой е самото общество. Има хубаво изградени епизодични образи. Особено тоя на прекрасния Иван Иванович (арт.



Б." Бабочкин), строгия бригадир, чиято човешка доброта расте по възходяща линия. Един актьор, който много добре познава стадите и степените на човешкото, с много наблюдения върху живота и душевността на народа.

Филмът „Анушка“ е реализиран в духа на едно съществуващо от скоро направление в съветското кино. Това, чийто пръв предвестник бе „Четиридесет и първият“, което се утвърди с „Летят жерави“, „Съдбата на човека“, а сега и с „Балада за войника“. Общото във всички тия кинотворби е съсредоточаването върху преживелиците на „индивидуалната“ душа — отделната психика, която най-добре, най-точно, най-изяснено, самосъзнаваща се и съзнаваща другите, предава мислите и чувствата на преобладаващото мнозинство.

За известен период след войната в съветската кинематография владееше известен „историзъм“. Тя спираше погледа си предимно върху конкретни исторически събития, търсеще и намираще изпълнители за предварително установени от историка „необходими“ лица, били те ръководители на революцията или прости участници, открити в мемоарната литература или в хрониките. Тя искаше да остане предимно „историческа“, „документална“.

Донякъде обаче тази насока като че постави събитието „над човека“, достигна се до външна монументалност, до помпозност, до илюстративност и преднамерена тезисност. В стремежа си да се откъсне от тези немалки недостатъци съветското кино напоследък съвсем основателно се обърна към големия психологиязъм.

Филмът „Анушка“ е плод на същите нови търсения. Той обаче няма големите завоевания на упоменатите по-горе произведения и по-скоро е част от една „по-обща“ продукция. И не само това. Този път може би поради липса на не-обходимото художествено майсторство авторите по свой начин са изпаднали в плен на една нова слабост. Най-вече в това преднамерено подчертаване, че човекът стои над събитието, в един прекален „бунт“ срещу „историзма“, срещу дидактиката.

Ако досега е имало почти изключително партийни функционери, сведени до щампа, сега въобще не бива да ги има. Ако е имало лоша партийна и морална проповед, сега въобще не бива да я има. Лицата ще говорят сами за себе си. Те ще ни разказват своите съди, преживявания. Ти, зрителят, ще търсиш сам обществената атмосфера,



която ние, създателите на филма, в твоя уода, само ще загатваме. Друга крайност.

Вярно е, че само пълното сливане на лично и обществено начало може да бъде прието от социалистическото изкуство. Но авторите на „Анушка“, отреагирали в редица свои епизоди прекомерно на „историзма“, боейки се въобще от дидактиката, отиват на решения, предвещаващи нови щампи. Шом искате да правите силен и правдив филм, подчертавайте отрицателните моменти в тила през време на войната. Давайте колоритните лица на спекулантите, декласирните, неотърсилите се от буджоазни преживелици. Може да се очакват в тази насока още много „черни“ пазари, гешефтарски среди и т. н. Тези неща засега са интересни, доколкото не са били показвани. Но след пет, след десет филма? Една подобна тенденция, в чиято основа има неща, бих казал, натуралистични, създаде в Италия течението на „калиграфите“ (краснописци), които в подробното рисуване на бит и нрави стигнаха до задънена улица.

Решението на тази обществена проблема, изглежда, е в мярката, в жизнената правда. Нито събитието „над човека“, нито човекът „над събитието“. Едното е нечовешко. Но другото може да бъде и по-страшно: неисторическо!

Именно поради не съвсем сполучливата авторска защита на замисъла филмът „Анушка“ крие известна заплаха от нов вид шаблон.

Както казах, създаден е филм за простите съди и сърца. Но простите

души са искали винаги огромно майсторство и старание, за да не се изпаднат в сантименталност, за да заблестят

те пред нас с цялото си богатство и чистота.

Вл. Свинтила

Светкавици про-  
рязват непрогледна-  
та кавказка нощ, в  
тънека на бурята

отека тревожно бясната езда на Кабардинския полк. Кавказ — такъв, къмто го знаем от незабравимите страници на Лермонтов и Толстой — суров и метежен. И това напрегнато начало на филма „Лавина от планината“ увлича зрителя, събужда очаквания за интересен и динамичен разказ. Но... продължителното очакване твърде изрядко е наградено с нещо наистина интересно и динамично. Авторите са се увлекли твърде много в приятната, но и коварна игра на гатанки, минавайки мимоходом край основното и главното, за което са имали искреното желание да ни разкажат.

Вниманието на зрителя е принудено да отскача от епизод на епизод, от мотив на мотив, без да има в повечето случаи и минимума от време, за да осмисли тяхната вътрешна сюжетна и емоционална връзка. В пъстрия калейдоскоп на събития и герои нему е действително трудно да се ориентира, да открие сърцевината на разказа, да разбере „свръхзадачата“ на филма.

Откривайки заинтригувашо сюжета с разпита на Кантемир, сценаристите А. Кошоков и В. Крепс леко и непринудено ни въвеждат в биографията на Анзор. За доста време те забравят Кантемир, но за това ние не им се сърдим, защото сложният път, по който авторите повеждат Анзор, подкупва с потенциалните възможности за един интересен психологически разказ. Но едва разбудила у нас интереса към този разказ, и камерата вече ни въвежда в дома на княз Наурбег — при княза, жена му Жансурат и любовника ѝ Каро. Престоят и тук е кратък, галопирането продължава, сега към станция Кузнецка при Киров. Най-после, си помисля зрителят, това сигурно е последната спирка. Но и обаятелният образ на големия большевик Киров не задържа вниманието на драматурзите. После те пак продължават свободно да разточительстват със сюжета и да пилеят действието встризи.

## ЛАВИНА ОТ ПЛАНИНАТА

Многотемието е по-  
пречило на авторите  
да разкрият замисъл  
си в един по-широк

епически план. А добре знаем, че щом пропадне главната тема, произведението започва да издребнява, да губи своята жизнена релефност и пълнота. Почти всеки сюжетен ход във филма грабва с ефектната си экспозиция и вместо интересен и увлекателен разказ по-нататък ни се поднасят неща не само познати и остарели, но и преди всичко твърде елементарни.

Макар и интересно да е подхванат образът на Анзор, твърде скоро неговото развитие затъва по линията на щампата. Мъчителният вътрешен конфликт в характера на героя е пренебрегнат за сметка на скока (на големия и ефектен, но за съжаление неубедителен скок) от Анзор, войника от „Дивата дивизия“, предания до смърт на клетвата към княза ординарец, до Анзор, революционера, съзнателния бос от милионната армия на Ленин. И за единствен трамплин на този скок служи разговорът с Кантемир за подлото издайничество на княз Наурбег.

Не са се удали и останалите образи. Гледайки „Лавина от планината“ и точно епизодите с напрегнатата и пълна с опасности революционна дейност на Киров, неволно се поражда една аналогия с филма на Фр. Ермлер „Великият гражданин“. На пръв поглед тая аналогия би трябвало да облагодетелства новия филм, а се получава тъкмо обратното — избледнелят с годините спомен приглуши непосредственото впечатление, накара да блесне с още по-голяма сила тезисното и сухо дидактично начало в решаването на една обаятелна историческа фигура. Меко казано, Киров на актьора Дубровин („Лавина от планината“) е бледа сянка на романтичния, на страстния и убедителен большевишки трибун в изпълнението на Боголюбов във „Великият гражданин“.

Ограничавайки се само в тесните сюжетни функции на образа, авторите са изпуснали главното в него — това главно, което Боголюбов неповторимо,

с художническо вдъхновение и шатос пресъздаде още преди три десетилетия.

Няма съмнение, че допуснатите слабости крят своите корени дълбоко в снагата преди всичко на драматургическия материал. Хубавото на филма, което макар и рядко избуява в хода на действието, се дължи безспорно на темпераментната и предразположена към широките епични платна режисура на В. Журавльов, на чувствителната и влюблена в красотата на кавказкия пейзаж камера на оператора В. Масленников, на талантливото изпълнение на актьори като Л. Белокуров, С. Попов, Б. Мулаев и др. И когато режисьор, оператор и актьори успяват тук-таме да стъпят върху убедително написани страници от сценаристите, резултатът е наистина хубав. Като пример за това бихме могли да посочим епизода с убийството на казака-комунист Грицюк. Една сцена, която завладява със своя напрегнат тон, с върно предадената ат-



мосфера на събитията, с тънко доловените детайли в поведението на героите. Когато гледаме този епизод, още повече съжаляваме, че творческата енергия на авторите на „Лавина от планината“ е била насочена не в желаната и полезна насока.

Иван Дечев

Без да има претенции, че прави открытие в жанра, съветският научно-фантастичен филм „Небето зове“ ни разкрива в един интересен разказ чертите на близкото бъдеще, увлъча ни с полета на човешката мечта за овлядане на космоса. Като разгръщат действието двадесет години след пущането на първия съветски спътник, авторите придават на филмовия сюжет научна конкретност и убедителност. Когато Херберт Уелс или Жул Верн описваха полета към Луната, Марс или Венера,

### НЕБЕТО ЗОВЕ

именно „неограничеността“ на фантазията, смелостта на художествената измислица решаваха нещата. Сега работите стоят по-другояче. В наше време онова, което някога бе патент само на научно-фантастичния жанр, с всеки изминат ден влиза все повече и повече в орбитата на реалното, на научното, Завоеванията на съветската наука в космоса решително укрепиха научната почва на жанра. И не само това — те направиха неговата проблематика далеч по-широва и мащабна, отколкото бе преди. Хоризонтите се разшириха, а заедно с това и научното начало се утвърди все по-настойчиво. Пример, който потвърждава тази мисъл, е и филмът „Небето зове“. Не толкова със смайващата чудноватост на събитията ни увличат сценаристите А. Сазонов и Е. Помещиков, колкото с убедителността в близката реалност на нещата, за които ни разказват. Нас ни занимават не толкова приключенските перипетии, през които преминават в своя полет Корнев и Гордненко, колкото това, как и с какво той полет е научно подгответ и осъществен. Тази авторска





мисъл е защитена сполучливо в сюжета. Съзнателно са избягнати привлекателните възможности за нещо „фантастично“ и ние просто присъстваме на един истински полет към Марс, на едно принудително кацване на Икар, за което вярваме, че може би след години ще се случи — и то точно така, както е изобразено на экрана.

Оттук принципиалният успех на кинокартината, която въпреки своите слабости се явява като предвестник на новото в един стар и за дълго време като че забравен в съветското киноизкуство жанр — научно-фантастичния.

Споменахме недостатъците на филма и макар че те не могат да определят неговия облик, на места сериозно подкопават художествената му стойност и убедителност.

Често пъти фантазията на авторите не може да преодолее силата на „земното притегляне“, затова и нас не ни удовлетворяват такива епизоди, като банкета в междупланетната станция или пък трогателното по своя наивитет спасяване на Клари и Верст от Гордиенко.

В първия случай банкетът става абсолютно така, както би станал на Земята, а във втория Гордиенко свободно се разхожда по тялото на американската ракета „Тайфун“ и изглежда, че тази разходка е далеч по-безопасна, отколкото например да стоиш прав в каруцерията на бързо движещ се камион.

Но така или иначе, създателите на „Небето зове“ се чувствуват в сферата на научното далеч по-удобно. Но когато те встъпят в областта на психологическото, като че ли губят своята свобода и увереност, започват да робуват на една недвусмислена тезисност. Корнев, Гордиенко, Сомов са герои без характери. Не живи хора от плът и кръв със своя биография, със свои болки и радости, а чисто и просто двуизмерни фигури, които добре пилотират космическите кораби, или пък умело ги ръководят от Земята — и нищо повече. Често пъти авторите сякаш сами се изолират от възможността за едно конкретно действено разкриване на геройте. Такъв е случаят със Сомов — вместо да съследоточат вниманието на зрителя върху раждането на неговото решение да отиде на Икар с безпилотна ракета и да помогне на своите другари, те пилеят метраж за драматургически съвсем излишния сън на Верст.

Това са все слабости, които ако не могат да бъдат оправдани с желанието на сценаристите да разказват с една документална точност за събитията, отчасти поне биха могли да се обяснят с това желание. Но това са и слабости, естествени и неизбежни спътници в раждането на новото в научно-фантастичния жанр.

Иван Дечев

Ефеловата пародия на битието се роди непосредствено след Втората световна война. В разрушенията, причинени от войната, които хората трябваше на всяка цена час по-скоро да възстановят и които те възстановяваха с известно отчаяние: в много случаи се касаеше да се започне от самото начало! Според най-добрите му тълкувагели Ефел предлага на обезкуражените образа на своя оптимистичен творец, който също започ-

### „СЪТВОРЕНIЕТО НА СВЕТА“ НА ЖАН ЕФЕЛ

ва от нищото, от „началото“. И резултатите, които постига весели и тъжни — демиургът създава и много глупави и ненужни неща, — трябва да развеселят и да събудят оптимизъм. Все пак работата, творчеството е най-веселото нещо, което Ефел познава.

Такава градивна работа в хумора почти не е позната.

Многобройните читатели на „Ле лябр франсез“ помнят началото. Ефел пуб-



ликуваше по една-две, рядко три или четири карикатури. Рисунките му излизаха на малки серии, като при всяка публикация сюжетът изглеждаше изчерпан. Но неуморимата инвентация на автора не допускаше това. След два-три броя демиургът се появяваше отново, заобиколен от своите ангелчета. Много по-късно стана ясно, че Ефел има предвид създаването на цял сатиричен „епос“. Излязоха няколко дебелички албума, карикатурите на Жан Ефел станаха известни на цял свят. Стигна се до това, че мнозина предпочетоха Ефеловата „бible“ пред действителния „свещен“ текст. Тогава дойде неизбежното: стигна се до филм.

В това отношение в наши дни има нещо неумолимо. Всичко значително в литературата, балета, музиката, пластичните изкуства свършва на екрана.

Можем да си представим, че реакционното „христолюбиво“ войнство, финало политическата власт във Франция, не е позволило създавачето на такъв „кощунствен“ филм. Чехословашките кинематографисти обаче обичат хумаора. Те дадоха приют на Ефеловото „битие“.

Въпреки всички градивни стремежи у автора, открити от критиците, не можем да не признаем, че основното в творчеството, във филма на Ефел е пародията. Умната весела пародия на примитивното, на религиозното съзнание с неговите нелепи и наивни представи: „В началото бе нищо! Нетърпеливата мисъл на материалиста Ефел че може да „приеме“ това! Все нещо е имало! Имало е демиурга, спящ на едно облаче. И Ефел го рисува в първите кадри на филма съвсем самотен „в лицето“ и съвсем отегчен. И после „имало е скуката“! Демиургът си оправя дюшечка! Докато се стигне до това, че бездействието е нетърпимо и демиургът трябва да се замисли какво да прави. Ефел се

хваща за това „да се замисли“ като за отправна точка. Мисленето, драги зрители, е все пак труд. А трудът винаги е водил до създаването на чудесни неща.

Така започва Ефеловата феерия. В продължение на един час зрителят присъствува на почти приказните изблици на едно неповторимо остроумие. И той няма да се отегчи, неговото внимание няма да се умори за миг до края, до малката разходка на Адам и Ева към изгрева, към слънцето под тържествения хор на ангелите: „Обичайте се и се размножавайте, общайте се и учете табличата на умножението“.

Наистина, ако пародията на Ефел оставаше само външна, това надалищеще да бъде особено постижение. Работата е там, че в своето пародиране френският хуморист отива далече, почти в основите на съвременното християнство. Имам предвид например „пародийте“ на животните във филма. Това не са просто карикатури на представителите на фауната. В позите им, в „замислените“ им и „умилни“ състояния има нещо, което напомня миниатюрите на францисканските легенди или образите на животни, съдържащи се в православния „физиолог“. В своите „твари“ Ефел пародира християнското „умиление“ пред природата и живота, но го пародира с доброта. Защото Ефел също обича този пъстър „божи“ свят, но го обича с любов съвременна, без заблуждения и без предразсъдъци.

Разбира се, да се прави подробна анатомия на Ефеловата пародия е трудна задача. В неговата работа има множество отгласи от културната история, историята на съзнанието, съвременни намеси и чист човешки смях. Пародията на Ефел е голям синтез и действува организирано и непосредствено, както е с всяка значителна синтетична творба. Все пак може да се каже, че основен



метод на пародия у него е съпоставянето на две съзнания — съвременното и научното с мистичното и митическото. В това отношение големият хуморист постига интересни неща. Ева е създадена най-напред чрез торакопластика на Адам, а после чрез ний-обикновен цирков фокус: реброто е завито в кърпа, под която се появява жена. (Библейският текст в случая е много кратък: „И от реброто на мъжа създаде жената“ — крайно недостатъчно!) Самият Адам е творен точно според гимназиалния учебник по анатомия. Кръвта му е „напомпана“. Като не може да намери „обяснение“ за въображението на твореца, създало толкова „причудливи“ животни, Ефел прибягва към играта на сенки с ръце, с която забавляват вечер децата. По своему той постига една правдоподобност.

Ефел е един развлъчлив артист. Той има съзнанието, че в основата на неговата работа е не само една религиозна книга, а ако искате, „културната драма на човечеството“. В това отношение художникът изпъква като голям хуманист. В една поредица от рисунки — „Сънят на Адам“ — Ефел се спира и на историческите съдби на човечеството: Адам — фараон на крокодилите, Адам — крал на лалетата, Адам — президент на пингвините (и няма ли той тук предвид книгата на Анатол Франс?), Адам и сие — акционери, Адам — владетел на роби и роб. Ефел обаче решава съдбата на човечеството оптимистично.

Колкото и да е огромна разликата, човек не може да не си припомни на места „Фауст“, съдържащ същата културно-историческа проблема. Това не е преувеличение. Френският хуморист наистина отива на моменти към големи културно-исторически обобщения. Разбира се, по свой начин чрез смях.

Външната страна на неговия хумор е в противопоставянето на научното начало на суеверието. И още нещо. Добрите смях на Ефел идва от големия му питет към человека. Ефел рисува жи-

вота с обич, по-искрена от пантеистичната любов на францисканството с неговото: „Благословена да е нашата сестра водата, благословен да е нашият брат сълнцето“. И понеже е тръгнал по пътя на подражанието, той намира една своя мелодия и за „песента на небесните сфери“. Във филма тя се изпълнява от ръчна хармоника, която, и това е за отбелоязване, може да свири и сама. „Мелодията на вселената“ няма нужда от изпълнител, като че иска да ни каже той.

Пародиратки евангелското учение за любовта, Жан Ефел ни предлага чисто земната си любов към „сътвореното“. На абстрактното „обичайте се“ Ефел противопоставя голямата обич на твореца към труда. Безкрайните бродерии по морския бряг, които трябва да дадат вълните, търпеливата работа по „създаването“ на планините и пустините (да се пресее толкова пясък). Тук Ефел се връща към основната си „съзидателна“ тема. Двете мелодии зазвучават в една, за да се роди смехът.

Интересна полемика с метафизиката на църквата е Ефеловият дявол. Той не е рушителна сила, а част от пародиращата система. На места обаче не може да го приеме и самият Ефел. И той отхвърля с негодувание идеята на дявола човекът да бъде създаден с рога.

Общо чехословашката кинематография е постигнала един изключителен рисуван филм, единствен по рода си. За това свидетелствува и огромният му успех. Ефел е имал хубавата идея да напише като всеки истински хуморист и текста към филма. Можем да си представим, че неговите стихове на френски притежават рядко очарование и истинска поетичност. Сигурно те са преведени добре и на чешки. За съжаление у нас никому не е хрумнало, че в такава творба текст и рисунка представляват едно единно цяло, че песните, вицовете, химните на хумориста е следвало да се преведат на български и филмът да бъде дублиран.

Вл. Свинтила

Както подсказва самото заглавие, този филм на „Дефа“ е посветен на проблемите на социалистическия брак и семейство. От неизброимите аспекти на тая проблематика авторите (сценаристът Берта Ватерщадт и режисьорът

#### БРАКОРАЗВОДНО ДЕЛО

Йоаким Кунерт) са избрали случая на разстройство в семейните отношения между хора с дълъг жизнен и брачен опит, на хора, свързани с многогодишна и здрава дружба, основана на началата на непринудения избор, на взаим-

ността на интересите и стремежите, на съвместния трудов живот, на взаимоуважението... Касае се следователно за един от най-сложните и най-деликатни аспекти на проблемата за социалистическия брак, на основата на който са възможни особено интересни психологически наблюдения и открития, съществени изводи, истински драматични конфликти и дълбоко възпитателни външения.

Авторите на филма са реализирали обаче една твърде малка част от възможностите, които им е предлагала избраната от самите тях сложна проблема. Преди всичко те са изпуснали възможността да създадат сериозен драматичен сблъсък в своя разказ или по-точно — изпуснали са психологическата мотивировка на тоя сблъсък.

Получил се е твърде опростен и олекотен конфликт: след многогодишн брачен живот, преминал в ненарушен дружеско разбирателство, устоите на семейството Лоренц са застрашени по причина на това, че мъжът — Вили Лоренц (ролята се изпълнява от актьора Мартин Фльорхингер) — е влязъл в любовна връзка със своята секретарка. И както често става в такива случаи, той укрива тази връзка от жена си, а на любовницата си — младо и както се оказва, порядъчно момиче — внушава очаквания за едно съвместно бъдеще. Когато всичко това е разкрито, младото момиче разбира заблуждението си и рязко прекъсва връзката си с Лоренц, а жена му (актрисата Маня Берени), изстрадала огорчението, надделяла след известна борба колебанията, спасява с прошката си застрашеното семейство. И този случай трябва да прозвучи като предупреждение към младите, които възнамеряват да създадат свое семейство.

Както се вижда, в схемата на този конфликт няма нищо, което би могло да събуди сериозни възражения по линията на достоверността или на логиката. Но при решаването на един конфликт (особено от рода на този) особено голямо значение имат мотивите, психологическият анализ на причините. Ако добрият баща и съпруг, трудовият чо-



век, партийният член Лоренц изменя на достойната си жена, ние трябва да знаем мотивите за тази измяна. От това главно зависи нравствената и естетическата присъда на зрителя и следователно силата на възпитателното въздействие на филмовия разказ. Според авторите на филма тия мотиви са в това, че на Лоренц му се е дошло да поиграе на любов, да разнообрази живота си с едно любовно преживяване, без от това да се променя дълбоко неговото отношение към семейството. При това прегрешението му е първото от този род. Лоренц изобщо е положителен човек и по силата на всичко това на авторите не остава друго, освен да простят увлечението на своя герой, както това прави и жена му, след като набързо изживява обидата. По такъв начин излиза, че сериозни мотиви и сериозен конфликт няма, а това лишава филма от възможността да бъде един истински дълбок и емоционален размисъл върху някой от проблемите на социалистическия брак, да бъде сериозно предупреждение за бъдещия семеен живот на младите. Оттук идва и хладината на разказа — липсата на един значителен, на един остьр конфликт лишава авторите от възможности да защитят страстно, вълнуващо своите нравствени и естетически разбирания, които по начало са правилни.

Иначе по линията на професионалното маисторство филмът е направен добре. Налице са една интелигентна режисура и редица повече от задоволителни актьорски постижения.

Х. К.

Огромни опашки пред касите на кинотеатрите, препълнени салони със зали-

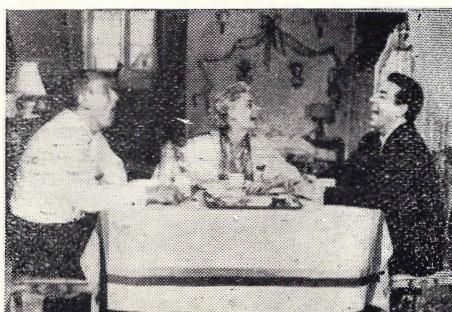
ваща се в смях публика, възклициания на одобрение, коментарии. Народът търси развлечения. И дори когато те не са съвсем съдържателни, той е готов да прощава, стига да намери хубава музика, лек сюжет, красиви снимки... Като приятна отмора той възприема и този посредствен френски филм-оперета „Певецът от Мексико“, в който има всичко друго, но не и изкуство. И тъкмо в непретенциозността, с която немалък брой зрители въобще посрещат леките жанрове, има нещо обезпокойтелно. Няма ли тази естествена жаждка за забавление, която нашето киноизкуство се показва неспособно да утоли поне досега, да повлияе зле върху верния критерий на публиката, да изврати постепенно представите ѝ за хубаво и лошо?... Но упречите не бива да се отправят към нея. Тя просто е почти лишена от подходящи образци в тази област, която да забавляват, но едновременно с това и да възпитават.

Почти не би могло да се говори за никаква проблема във фильма „Певецът от Мексико“. Интересът при него се дължи главно на мелодичните популярни и обичани по цял свят мексикански песни; на световноизвестния им изпълнител, тенора Луис Мариано; на сполучливо и с вкус използваниите възможности на широкия еcran, на който виждаме чудесни пейзажи на Париж, Сан Себастиян, Мексико, Акапулко — дело на оператора Люсиен Жулиен. Ясно е, че тези достойнства са недостатъчни, за да закрият или поне отчасти да запълнят слабостите на филма като цяло и специално на неговия сценарий, лишен от каквато и да е оригиналност. Още с появяването на луксозната кола на г-н Картони сред тълпата обожатели на талантливия певец Венсан Ечебар на

## СПЕКУЛА С ИЗКУСТВОТО („Певецът от Мексико“)

нас ни става ясно как ше се развият събитията по-нататък. Сюжетът е прастар,

срещали сме се с него наведнъж. Баналността му се поддържа от редица „хрумвания“. Известни са и възможностите на всесилния импресарио, и шеметната кариера-метаморфоза на даровития певец от народа, и неизбежното му благородство и любов към някое обикновено момиче от рода на портиерската племенница, и щастливият край сърдечестващата сладникава любовна сцена... И тъй като конфликтите са твърде плитки и всеки момент могат да бъдат отстранени, идва на помощ недоразумението с демоничната Торнада. Така намира мястото си необходимата мексиканска екзотика (все пак сме в Мексико, да не се забравя това): ранcho край пустинята, сомбера, луда езда, отвличания, ками, пистолети, накърне честолюбие, обуздаване на гордостта и гнева чрез религията... Не би била никак лека задачата на онзи, който би се засел да изброя „оригиналните“ решения на сценария. А като добавка — лош, елементарен диалог, който на места става направо вулгарен: хумор, основаващ се на евтини трикове, надпревара в глупости, лоши циркови номера, дори плесници (при удивително бавзкусната и съвършено ненужна сцена с танца „Чача-ча“). Няма го ненадминатото френско остроумие, афоризми, сентенции, които знаем от толкова много френски филми. Впечатлението за лошия вкус, по който е снет филмът, се засилва не само от шаблонния диалог, но и от режисурата, и от актьорската игра. Най-ярка илюстрация на горното е особено госпожица Крикри в изпълнението на Ани Корди. Може би създателите на филма са искали да покажат жизнерадостта, темперамента и душевната красота на момичето от народа, на малката парижанка от мансардите, а не от разкошните апартаменти и локали на курортите по Лазурния бряг?... Без да гадаем, от замисъла им е останало неизнаваемо малко. От екрана вее пошлост и вулгарност. Лошо театрална е и утринната гимнастика на г-ца Крикри, и „богатството“ на острия ѝ език, и изкуствените ѝ усмивки, с които награждава постоянно Венсан, и сладникаво-сантименталната оперетна сцена с Билу зад кулисите на театъра в Акапулко. Просто удивително е как може да се загуби до такава степен представата за изкуство и чувството за мярка в този филм.



Ако става дума за актьорски успех, в подобно произведение би трябвало да се спомене само името на Бурвил (Би-лу), талантливия френски комик, известен ни от „Тримата мускетари“. Но въпреки усилията, които той прави, за да спаси ролята си, те не се възнаграждават с успех. Твърде са сковани възможностите му още със сценария на Раймон Венси, като не са намерени ярки епизоди, в които той би могъл да покаже своите блестящи данни на комик от първа величина.

Напразно зрителят ще чака да види поне една сцена от истинска Франция с нейното голямо реалистично изкуство, а не само курортите от Лазурния бряг, овчарските идилии, театралния файтон с още по-театралния си кочияш, изгле-

дите на Париж от Айфеловата кула... Напразно ще търси Мексико на Фигероа и Фернандес, чийто дълбоко реалистични и силно експресивни филми са оставили неизгладими впечатления в неговите спомени. Една позната вече, все по-често появяваща се напоследък под влиянието на Холивуд сладникава сантименталност и пищна зрелищност лъжа от това оперетно произведение на френското киноизкуство.

Авторите на филма са се отказали от изкуството и са предпочели касовия успех, извършили са непростима спекула с хубавите желания на хората за музика, смях, любов, развлечения...

**Пиринка Хаджиева**

## *Нашите лауреати на Димитровска награда*

**ЗАХАРИ ЖАНДОВ**



Роден е на 1 октомври 1911 година в град Русе.

В кинематографията работи от 1945 година — отначало като оператор на късометражни филми, а по-късно като режисьор в Студията за игрални филми.

Създал е редица късометражни филми, между които „Хора сред облаци“ (награден на кинофестивала във Венеция през 1949 година).

През 1952 година излиза на еcran неговият пръв игрален филм „Тревога“, който и досега остава едно от най-значителните произведения на българската игрална кинематография. На международния кинофестивал в Карлови вари през 1952 година този филм бе отнесен с наградата „Борба за мир“, а в нашата страна — с Димитровска награда. Вторият игрален филм на Жандов — „Септемврийци“ (1953 г.) — повтори международния успех на „Тревога“. На кинофестивала в Карлови вари през 1954 година той получи наградата „Борба за свобода“. Три години по-късно Жандов поставил филма „Земя“ по едноименната повест на Елин Пелин, а през миналата година — филма „Отвъд хоризонта“.

Досегашното творчество на Захари Жандов му определя едно от първите места в редовете на българските киноработници. Най-ясно

изразената и най-силната страна в неговото творчество е умението му в областта на изобразителното решение на филма, стремежа му към създаване на ярка кинематографична форма. Като режисьор-поставчик Жандов особено успешно взаимодействува с оператора, художника, монтажиста, композитора. Наред с това в почти всички негови филми може да се наблюдава способността му да създава находчиви, лаконични и изразителни кинематографични обобщения, да строи филмовия разказ логично, стройно и емоционално.

В своето творчество Жандов неизменно стои на позициите на социалистическата идейност.

Филмът „Септемврийци“, за който Захари Жандов за втори път в своята творческа практика бе удостоен с Димитровска награда в края на миналата година, се отличава с широкомашабно решение на темата за Септемврийското въстание от 1923 година, с вярната си и емоционална атмосфера, с революционния си патос.

Захари Жандов е носител на ордена „Кирил и Методий“.



ДАКО ДАКОВСКИ

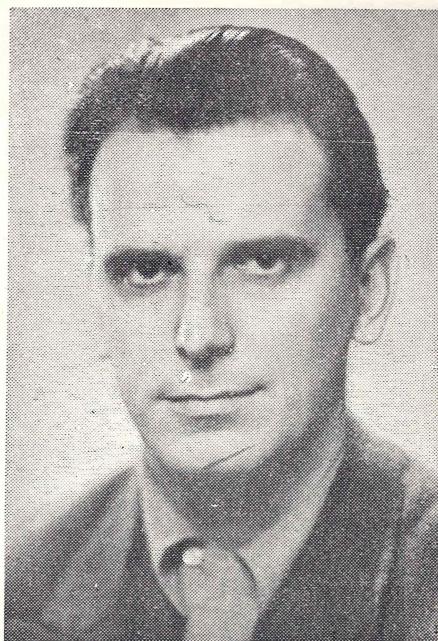
Роден е през 1919 година. Произхожда от бедно селско семейство. Взел е активно участие в антифашистката борба като партизанин. Преди да дойде в киното, е работил като актьор. През 1951 година е завършил режисърския факултет на ВГИК в Москва.

Първата му самостоятелна постановка е филмът „Под игото“ (1952 година), за който е награден с Димитровска награда. След този филм Даковски работи непрекъснато с писателя Стоян Ц. Даскалов. Като резултат от това творческо сътрудничество през 1955 година излиза първият от неговите три филма, посветени на живота и преобразованията в нашето село след 9 септември 1944 година — „Неспокоен път“. На кинофестивала в Дамаск през 1956 година този филм бе отличен с втора награда — сребърен медал, а една година по-рано на световния кинофестивал във Венеция бе отличен с награда за актьорско изпълнение Иван Братанов за пресъздадения от него централен образ във филма. През 1957 година по еcranите на страната успешно премина филмът „Тайната вечеря на Седмаците“. През миналата година бе завършен и филмът „Стубленските липи“.

Дако Даковски е режисьорът с най-ясно очертан творчески профил в досегашната практика на българското игрално кино. В продължение на редица години той неотстъпно работи над сложната проблематика на нашето съвременно село, въпреки всички трудности и творчески рискове, свързани с това. И в това обстоятелство се проявява преди всичко неговото остро чувство към нуждите на съвременността, неговият високоосъзнат граждански и творчески дълг. В своето творчество Даковски се характеризира още и с ярко изразените си реалистични търсения при създаване на конфликтите, характерите и атмосферата, с умелата си работа с актьора, със способността си да заличава следите от своето посредничество между зрителя и филма, със страстната защита на комунистическите си позиции, със стремежа си към ярка национална форма.

Всички тия положителни черти от творческата характеристика на Даковски с най-голяма сила са въплътени в неговия филм „Неспокоен път“, за който той бе удостоен с Димитровска награда през миналата година.

През същата година Даковски бе удостоен и с орден „Кирил и Методий“.



*ХРИСТО ГАНЕВ*

Роден е на 2 август 1924 година в с. Павел баня, Казанлъшко. Взел е активно участие в антифашистката борба като партизанин от отреда „Чавдар“ и в Отечествената война като военен дописник.

През 1950 година завършва сценарния факултет на ВГИК в Москва, след което постъпва на работа като сценарист при Студията за игрални филми.

Написал е сценариите „Песен за човека“, „Партизани“ и „А бяхме млади“.

Най-характерните положителни черти в творчеството на Христо Ганев са значителната и дълбока мисловност, поетическата чувствителност, искреността и страстната комунистическа идейност. Наред с това Христо Ганев притежава наблюдателност, находчивост, развит усет за съществено и второстепенно, склонност към задълбочено и мотивирано разкриване на характерите, умение да композира стегнато и целенасочено, доказано кинематографично чувство.

В сценария „Песен за човека“, за който Христо Ганев бе награден с колективната Национална награда за мир през 1954 година и с Димитровска награда през 1959 година, той постигна значителни обобщения на времето от 30-те и първата половина на 40-те години на нашия век, с голямо професионално маисторство разработи конфликтите на епохата и главно — съумя да пресъздаде проникновено, развълнувано и вярно образа на любимия пролетарски поет Никола Вапцаров. Тия качества на сценария предопределиха в голяма степен и значителният успех на филма.



БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ

Роден е на 22 август 1922 година в гр. Пловдив. Произхожда от учителско семейство. Преди 9 септември 1944 година е бил ремсист и бонсист. Участвувал е в Отечествената война като артист от фронтовия театър. Работил е като актьор в София и провинцията. Завършил е режисърския факултет на ВГИК в Москва през 1950 година. От 1951 година работи като режисьор в Студията за игрални филми.

Неговата първа самостоятелна постановка е филмът „Песен за човека“, за който той беше удостоен с колективната Национална награда за мир през 1954 година и с Димитровска награда през 1959 година. Вторият му филм е кинокомедията на съвременна тема „Две победи“ (1957 година). През миналата година завърши работата над третия си филм „В тиха вечер“.

Режисьорската работа на Борислав Шаралиев се отличава с углъбеност при разкриване на идейното съдържание, със стремеж към откриване на оригинални и емоционално заредени кинематографични решения, с повишаващо се умение в областта на използването на всички компоненти на киното, с усет за конфликтност, с прецизност и искреност. В своето творчество Шаралиев неизменно се изявява като страстен партиен художник. Най-високото постижение в творческата практика на Шаралиев е постановката на филма „Песен за човека“. В това произведение режисьорът съумя да нарисува вярна, обобщена и вълнуваща картина на историческото време, обаятелния образ на гражданина и комуниста Вапцаров, да насити разказа с революционна романтика и с високия патос на борбата за победата на комунизма.



ИВАН БРАТАНОВ

Роден е на 11 септември 1920 година в с. Кардам, Поповско. Произхожда от бедно селско семейство. Септември 1944 година го заварва в един от концентрационните лагери, създадени от монархофашисткото правителство. До 1952 година работи в областта на художествената самодейност и като актьор във Варненския народен театър. От тази година е на работа в Студията за игрални филми.

Братанов е един от актьорите с най-богат творчески актив в българското игрално кино. Създател е на голям брой образи, повечето от които трайно се запомнят. Между тях са поп Андрей от „Септемврийци“, Странджата от „Песен за човека“, старият Сюлейман от „Ребро Адамово“, бай Стоян Гащника от „Сиромашка радост“, Крум от „Тайната вечеря на Седмаците“, комитата от „Командирът на отреда“, Тончо от „Стубленските липи“ и др.

Актъорското дарование на Иван Братанов се характеризира преди всичко с дълбоко и вярно разбиране на психологията на обикновения човек от народа, с прекрасното му умение да се вжива напълно, безрезервно в пресъздаваните от него образи, с чувството му за мярка, с художествената простота, изразителност и тънко намерена характерност.

През 1954 година Братанов бе награден с Националната награда на мира, дадена на колектива на филма „Песен за човека“. Една година по-късно, на международния кинофестивал във Венеция, получи награда за актьорското изпълнение на образа на Мито във филма „Неспокоен път“. За работата си над този образ той получи и Димитровска награда през миналата година.

В. богатата творческа биография на Братанов образът на Мито е действително най-значителният факт. В този образ актьорът успя да съчетае със завидно майсторство неповторимо индивидуалните черти на конкретния жив човек с типичния строй на мислене, с типичната нагласа на чувствата на българския среден селянин, който премина извънредно сложния, неспокоен и своеобразен път, заключен между понятията „мое“ и „наше“.

Братанов е носител на ордена „Кирил и Методий“.



ЕМИЛИЯ РАДЕВА

Родена е през 1932 година. Завършила е Висшия институт за театрално изкуство в София. Работила е като актриса в Пловдивския народен театър, а сега — в Театъра на въоръжените сили.

Участвувала е във филмите „Точка първа от дневния ред“, „Легенда за любовта“, „Наша земя“, „Сиромашка радост“, „Животът си тече тихо“ и др.

Емилия Радева е представителка на онова младо поколение български актьори, което израсна и се формира изключително в условията на народната власт. Характерни за нейната актьорска работа са разбирането на психологията на младата българка, сериозното отношение към работата над образа, стремежът ѝ към дълбоко проникване в неговата същност, подчертано реалистичният ѝ и сдържан рисунък, развитото чувство за художествена мярка.

Нейното най-добро актьорско постижение в киното е образът на Зюлкер в „Ребро Адамово“. Емилия Радева създаде този образ с дълбоко разбиране и проникване в драмата на младата българо-мюхamedанка, която под влияние на новото в нашата страна се освобождава от сковаващите предразсъдъци на старозаветния морал и става свободна жена и съзнателен строител на социализма.

## «Динамиката на филма»\*

Двама английски автори, Джозеф и Хари Фелдман, с тънко познаване и голяма ерудиция се стараят да вникнат в поетиката на киното. Те разглеждат от много страни киноизкуството, показват всички негови допирни точки с другите изкуства, за да достигнат до правилното заключение за творческата самостоятелност и оригиналност на то-ва най-млало изкуство.

Двамата автори съвсем ясно и убедително доказват, че литературата и театралната драматургия творят със средства, различни от киното, затова никога не могат да достигнат своята ярка специфична изява онези филми, които са построени със средствата на прозата или драмата.

Още в разговора за тези прилики и отлики авторите започват своята основна тема за динамиката на филма. Заедно с веществената образност, заедно с въздействуващата сила на съдържанието на кадъра, на звука, на онзи „непрекъснат поток от зрителни образи“ те извличат динамичния, нов характер на изкуството на филмовата лента. Киното е онова изкуство, което е прекрасно и далече по-напред от театъра, което с могъщия замах на най-съвременните технически средства е събрали барierите за място и време, развило е най-правдоподобната и най-неограничената жизнена логика за развитието на действието, дало е невиждана възможности за полет на твореща.

Интересни са съжденията в тази книга за ритъма в киното и в другите родове изкуства, където ясно виждаме ритмическия строеж на прозата, превъплътен в образния ритъм на киното, превръщането на литературната основа в нов, самостоятелен израз, в едно друго изкуство. Разбира се, тук Д. и Х. Фелдман

твърде много наблюват на ритъма, даже го слагат като най-важна основа на разните видове изкуства, но практическият анализ на този съществен елемент от арсенала на киното все пак си остава майсторски и интересно развит.

Друга важна и интересна глава в книгата е тази, която се занимава с художествените и поетически свойства на монтажа в киното. Авторите не се заставят с примитивното техническо обяснение на монтажа, те вникват до тънкости в неговата способност да повишава образната изразителност, да обогатява тази изразителност с нови качества и с това още по-дълбоко да разкрива художествената идея.

С много примери е показано как чрез монтаж режисьорът придобива власт над времето, как може в един миг да хвърли поглед в миналото, бъдещето, да преодолява пространствата.

Показано е също така онова свойство на монтажа, чрез което той може да предизвика нужните асоциации, да ни даде тънко разкритие на чувствата, да предаде неуловимите намети, които така много обогатяват киното и които за жалост все още твърде малко и неумело се използват. Този асоциативен монтаж при това не е показан откъснато и самоценно, а в неговата непосредствена връзка с актьорското творчество, в органическото му единство с останалите компоненти на филма.

Когато преминават към разглеждането на свойствата на онази основна клетка във филма, към онова квадратче лента, което се нарича „кадър“, Д. и Х. Фелдман отново проявяват своите истински исследователски качества. В това малко правоъгълниче на филмовата лента те са видели силата на художествения отбор, който е длъжен да направи всеки режисьор. В композицията на кадъра те са открили значението на движението и жеста, посочили са онзи език, с който могат да

\* „Динамика фильма“, Джозеф и Гарри Фелдман, государственное издательство „Искусство“, Москва, 1959, перевод от английски език.

говорят предметите, включени в композицията на кадъра. Композицията на кадъра е едно от най-важните средства за художествен израз на основния замисъл.

Тук обаче се натъкваме и на една спорна страна в анализа на движението, по-право на едно смесване на механичното и емоционалното човешко движение, ако можем така да го наречем. За авторите е просто все едно дали през кадъра ще профучи влак или устните на актьора ще трепнат, ще се отлепят мъчително, за да произнесат думата. Това смесване придава един неоснователно широк и формален характер при изследването на движениета в кадъра.

В подобна грешка двамата Фелдманови навлизат, когато говорят за движенията, жестовете на актьора. И тях те просто включват в онази обща динамика на филма, без да се постараят да ги отнесат там, където започва емоционалното човешко разкритие на дълбокия замисъл, на чувствата и мислите, там, където творят артистите и режисьорът... Тук авторите забравят, че актьорското движение, жестът се раждат от духовния живот на човека и не жестът е този, който ражда иромението във вътрешното състояние на героя. Невърно е също така свеждането на ролята на актьора само до някъкъв испълнител на волята на режисьора. Според Д. и Х. Фелдман режисьорът е онзи, който намира нужните движения, подчинява ги на своето видждане и ги диктува на актьора...

Не само тия са грешките в книгата „Динамиката на филма“, които не могат да се отминат. Това са повечето недостатъци на обобщенията, на ръководния критически метод на двамата автори. Обаче там, където те практически навлизат в материала на киното, там ние с най-голям интерес погълщаме техните конкретни изследвания; там, където професионално анализират тъкантата на филмовия откъс, ние само можем да им изкажем своето уважение. Направо казано, ние можем да научим от тях много неща, които смътно сме усещали или не

сме достигнали до техния механизъм, защото не ни е достигал опит.

Така става например при конкретните анализи на актьорската работа, които Фелдманови дават чрез многобройни интересни примери в своята книга. Тогава ние изведнъж сме покорени от острото око на авторите, изведнъж откриваме, че и те въщност стоят на основата на „системата“ на Станиславски, че те също така изискват актьорът да живее в образа. Много интересни и верни са също така и мислите за разликата между театралния и филмовия актьор, както и казананото по повод използването на непрофесионалния актьор.

Нашите творчески работници сами ще могат да оценят достойнствата и недостатъците в „Динамиката на филма“. Те с интерес и наসъмнена полза ще вникнат в множеството конкретни анализи, ще обогатят своята професионална култура, ще получат подтик към нови размишления. Но заедно с това те ще трябва сами да отделят онази „слама“ от формалното третиране и обобщение на някои въпроси, докато откроят полезното „зърно“.

Въпросите на киното и другите изкуства, силата на монтажа, играта на киноактьора, композицията на кадъра, функциите на светлината и снимачната камера, ритъмът, звуцът и речта в киното... Ето широкия кръг от въпроси, засегнати в тази книга, които чрез множество сполучливи примери са анализирани от двама опитни познавачи на кинотворчеството.

В настоящия брой поместваме с известни съкращения стъкъс от раздела, в който са разгледани въпросите на кинематографичното време и пространство. В сбита и популярна форма са засегнати някои важни моменти, с които не е зле да се запознаят нашите кинолюбители. Редица от термините, които употребяват авторите, са спорни. Те отъждествяват напр. пространствените връзки с идеините (дори в английския текст са обявени като идеологически), въведени са изрази като „психологическа действителност“ и др.

Б. Е.

## Фестивалът в Тур

През декември 1959 г. в старинния град Тур (Франция) се проведе V световен фестивал на късометражни филми.

Фестивалът започна с малко външен сълзък и с много вътрешна енергия. Журито с председател Жюл Ромен бе разнообразно съставено: писатели, критици, скулптори, актьори, музиканти, всички свързани с киното и обичащи го от все сърце. За този фестивал с някои малки изключения може да се каже, че филмите, представени извън конкурса, са по-добри от състезаващите се. Ярко изпъкна само един филм и получи заслужено възторга на публиката, одобрението на журито и наградата на международната федерация на киноклубовете — „Едният миг вън от войната“ на американския режисьор Денис Сандърс. Филм, в който с много простота и човечност е подчертана плътната абсурдност на войната.

Различни видове късометражни филми, сред тях и хубави, и лоши, но общо взето нивото на фестиваля радваше. То сякаш нарастваше с приближаването на края като „Голямата бразилска река“ (прожектиран филм), отиваща към океана. Чехите показваха своето майсторство при куклите. В областта на оживените рисунки имаше много експлозии, много бомби и светлина, но малко от очаквания хумор и добро качество. Сред тях по-особен интерес представляват „Астронавти“ на Валериан Боровчик (Франция), „Бомбомания“ — Братислав Пожар (Чехия), „Сидней търси майка“ — Арт Бартини (САЩ).

Една част от филмите бяха върху творчеството на художници и поети — Гранвил, Роден... Младият френски режисьор Жан Барал представи „Хубавият сезон е близо“ — една своеобразна анкета, която той е провел сред приятелите на починаяния поет Роберт Деснос. С голяма вътрешна сила и обич той е успял да съедини в едно цяло всички тези различни гласове, мисли и стихове с усмихващото се лице на загиналия поет.

Голямата изненада на фестиваля дойде заедно с голямата награда. Тя беше присъдена на английския филм „Ние, тези от Ламбош“ — режисьор Карел Рейч. Единственият филм, който беше бурно и единодушно освиркан през време на прожекцията. Обявяването на

наградата предизвика отпушването на някакъв огромен язовир от негодувание, който удари думите на Жюл Ромен. Това е един филм, който само английското търпение е способно да направи. Описва живота на английските младежи от крайните, но не най-бедни квартали на Лондон, които денем вършат скучна и еднообразна работа в различни предприятия, но тя им се струва лека, защото могат вечерта да отидат в своя младежки клуб — да играят крикет, да разговарят за престъпленията и за начина да бъдеш щастлив и да танцува рок енд рол. „Ние харесваме този филм — опита се да обясни на бушуващата публика членът на журито актрисата Бетси Блер, — защото дава отговор на този тежък и тъжен въпрос „Какво да се прави в събота вечер?“, защото младежите-участници показват извънредна непринуденост...“ Някак много ограничен е отговорът — идете в клубовете, за да играете крикет. Освен това филмът разчита предимно на съдържанието на разговорите и се отличава с безкраен музичен ритъм.

За останалите награди публика и жури бяха единодушни. Наградата на Тур получи филмът „Забравените хора“ на Жак Валемино (Франция). Той разказва за най-прimitивното племе сега в света, обитаващо Централна Австралия, по един съвършено различен начин от този на большинството филмови експедиции. Специалната награда на журиго беше присъдена на американския филм „Денят, в който Манолете беше убит“ — режисьор Барнеби Конрад, — където върху снимки и рисунки се проследява историята на един от най-прочутите испански матадори. Наградата на критиците беше дадена на „Господин Глава“ — режисьор Жан Ланица (Полша), — където за да разкаже историята на един малък човек, въставаш срещу условностите, бюрокрацията и много други неща, Ланица е намерил отново своята прекрасна графична форма.

Фестивалът завърши. Хора от различни страни отнесоха със себе си нови знания и желание да се срещнат додъгина с още по-хубави филми.

Кр. Радомирова

# За нашите кинолюбители

Д. и Х. ФЕЛДМАН

## Кинематографично време и пространство

(Откъс от „Динамиката на филма“)

Между кадрите във филма съществува определена взаимовръзка, която може приблизително да се сравни с взаимовръзката, съществуваща между нотите или фразите в музикалното произведение, с тази разлика, разбира се, че взаимовръзката между кадрите се определя от специални за киноизкуството закони. Съществуват три вида взаимовръзки:

1. зрителна взаимовръзка, т. е. идеината връзка, или връзка по съдържание;
2. незрителна, т. е. връзка по време;
3. слухова, т. е. втора незрителна взаимовръзка, а именно — звукът.

Първите два вида връзки могат да съществуват поотделно. Причината за това е проста. Всеки кадър изобразява действие. Това действие трябва някъде да стане; то трябва да се извърши в някакво физическо пространство. Действието също така трябва да протече в рамките на някакво време. Пространството и времето не могат да съществуват едно без друго. Това е очевидно.

Вследствие на това, че действието или идеиното съдържание на кадъра непременно става в някакво физическо пространство, ние понякога наричаме идеината взаимовръзка между кадрите на филма тяхна пространствена взаимовръзка.

Ние ще анализираме идеините (или пространствени) връзки и временните връзки на кадъра поотделно; но това разделение правим само за да опростим начините разсъждения. В самата действителност взаимовръзките за време и пространство са неотделими.

Звукът, разбира се, също съществува някъде и някога. Следователно той не може да съществува вън от времето и пространството. Обаче пространството и времето могат да съществуват и без звук: ние наричаме това тишина. Затова може при анализа на взаимовръзките за времето, пространството и звука във филма да разглеждаме първите две от тях, незасягайки третата. Именно така и ще постъпим: отначало ще проанализираме идеините (или пространствени) и взаимовръзките по време и едва след това ще се спрем на звуковите.

В реалния свят — имаме предвид, разбира се, свят, който се отличава от изображението във филма — съществуват определени закони на времето и пространството, чието изследване е дело на учените и философите. Тук обаче няма зашо да се занимаваме с дълбок анализ на научните закони на времето и пространството, но все пак не ще е зле да направим някои бележки относно реалните времена и пространства, положения, които всеки човек може да провери от собствен опит.

Първа забележка: В реалния свят даден участък от пространството има всяка една и същ размер. Не е възможно например една квадратна миля да се направи по-голяма или по-малка, отколкото си е. Това се отнася за всички три измерения — за дължина, ширина и височина.

Втората бележка е подобна на първата, но се отнася за времето. В реалния свят даден отрезък от време не би могло да се направи ни по-дълго, ни по-кратко, отколкото си е. Часът си е винаги час; минутата винаги се състои от шестдесет секунди; секундата винаги е една шейсета част от минутата. Тези единици измерения веднъж завинаги са установени и неизменни. Разбира се, възможно е на човек, намиращ се в състояние на емоционално напрежение, минутата да се стори много дълга по време. Например на човек, останен на смърт, всяка минаваща минута може да му се стори вечност, докато за този, който е щастлив, даже и денят може да мине много бързо. Това обаче е чисто субективно или психологическо явление. В действителност минутата не може да се разтяга или съкращава по желане.

Трета забележка: Не е възможно да се намираш в две различни места едновременно.

Четвърта забележка: В реалния свят времето не може да се връща назад.

Всички тези бележки се отнасят, разбира се, към реалния свят. Ние ще ги наричаме закони на реалното време и пространство.

Законите на реалното време и пространство напълно са приложими за театъра. На сцената например на никого и през ум не е минавало да се опита да направи минутата повече или по-малко от шестдесет секунди. Самата мисъл за това би изглеждала абсурдна. Актьорите играят своите роли с претенцията, че изобразяват реални хора, които живеят в реалния свят и се подчиняват на законите на реалното време и пространство. Понякога драматургът прибягва към изразните средства на литературата, за да съобщи на зрителя, че е изминало определено време. Както романтистът, написвайки фразата „изминаха десет години“, прави скок във времето, невъзможен за реалния живот, така и драматургът може да спомене в театралната програма: „Действие 1 — Обед. Действие 2 — Ранно утро на следващия ден“, съобщавайки по такъв начин на зрителя, че антрактът между двете действия съответствува на промеждутьк от цял ден. Зрителите, разбира се, не мислят, че антрактът между първото и второто действие продължава цял ден. На тях са известни законите на реалното време и пространство и те разбират, че този скок на времето е просто сценична условност. Обаче вътрешното действие времето и пространството са реални само ако драматургът не е съумял по чисто литературен начин да съобщи на зрителите, че четиридесет или петдесет минути, необходими за изпълнение на действието, изобразяват по-голям отрезък от време.

Но за киното, колкото и това на пръв поглед да изглежда парадоксално, законите на реалното време и пространство не са задължителни. Киното си има свои закони за време и пространство. Във филма напълно е възможно например минутата да е била повече или по-малко от шестдесет секунди, а футът повече или по-малко от дванадесет дюйма. Обикновените мерки и измерения, съществуващи в реалния свят, не са задължителни за филма, тъй като във филма може свободно да се увеличава или съкрашава времето или пространството.

Още повече това увеличение или съкращението на времето и пространството във филма не е просто триков похват; напротив, то е напълно естествено, присъщо на самата природа на филма. Нека за пример вземем последните четири кадъра от финалния епизод на филма „На западния фронт нищо ново“:

1. Пръстът на снайпериста трепва, натискачки спусъка.
2. Паул се готови да хване пеперудката.
3. Пушката стреля.
4. Паул е убит.

Ако бихме пренесли събитията, включени в тия четири кадъра, в реалния свят, бихме открили, че всички те стават в една и съща секунда, т. е. както е приятъ да се говори, едновременно. Но във филма събитията, извършващи се в тази секунда, са показани в четири кадъра и на всеки един от тях е необходимо време при проектирането на екрана, не по-малко от секунда. Във филма са необходими четири секунди за показване на това, което в реалния живот заема една секунда. По такъв начин една секунда се увеличава на четири секунди; киното в буквалния смисъл на думата увеличава времето.

Това буквально, действително увеличаване на времето е свойствено преди всичко за филма; в другите изкуства то е неприложимо. Но за киното то се явява естествено и неотменяемо, защото всеки кадър, както изтъкнахме по-горе, съдържа не само някаква идея, но и конкретно време. Например в кадър № 1, епизода от филма „На западния фронт нищо ново“ — пръстът на снайпериста трепва, натиска спусъка — събитието се извършва в някакъв определен момент. Тъкмо този момент включва и времето в кадъра. По същия начин събитието на кадър № 2 — Паул се готови да хване пеперудата — също се извършва в някакъв определен момент и този момент обхваща и времето на кадър № 2. Също така и кадър № 3 съдържа свое време — пушката стреля в някакъв определен момент; и накрая кадър № 4 също съдържа свое време — Паул е убит в някакъв определен момент. Обаче всеки от тези моменти е един и същ; времето, съдържащо се във всеки кадър на епизода, е идентично. Именно това повторение на идентично съдържащо се време, повторение на един и същ момент в няколко следващи един подир друг кадри, води към увеличение на времето във филма.

Не следва обаче да се мисли, че това увеличение на времето в киното създава впечатление за неестественост или изкуственост. Напротив, впечатлението,

възникващо в резултат на това увеличение на времето, е пределно естествено и реално. Зрителите не забелязват приложението на техническия похват; те не забелязват разделянето на кадъра на идея и време. Те не забелязват увеличаването на времето, но усещат неговото емоционално въздействие; точно така, както човек не слуша темпа на музиката, но го чувствува.

Нешо повече, увеличението на времето в киното съответствува на субективната или психологическата реалност. В живота има моменти, които субективно ни се струват вечност; такива моменти емоционално и психологически са многозначителни; те завинаги остават в паметта на тоя, който ги е преживял. Киноизкуството избира такива моменти, разширявайки ги до предел, възпроизвежда ги с дълбочина и напрежение, почти невъзможни в което и да е друго изкуство.

Грифит в редица епизоди на своите филми напълно отхвърля законите на реалното време и пространство и строи монтажната конструкция на дадена сцена само по законите на кинематографичното време и пространство.

Но тия закони на кинематографичното време и пространство биха действували извънредно едностранно, ако би могло само да се удължи времето за засилване на по-значителните моменти; това удължение се уравновесява от възможността да се съкращават или отстраняват по-второстепенните моменти. Например във филма на Виктор Леминг „Отнесени от вихъра“ (1939) Мелания от верандата на разрушения от войната дом внезапно забелязва на пътя бавно приближаващ се дрипав човек — това е нейният мъж Ашли, който се връща от гражданская война. Дадени са следните кадри:

1. Ашли бавно крачи по мръсния път.
2. Мелания скча от изненада, виждайки Ашли.
3. Мелания изтича на пътя срещу Ашли.
4. Мелания се спуска към Ашли.
5. Те конвултивно се прегръщат и се целуват.

Ние виждаме как Мелания е пробягала цялото разстояние, отделящо я от Ашли. Виждаме началото на нейното движение по пътя, а след това я виждаме как се доближава до Ашли. Средната част на нейните движения — самия ѝ пробег по пътя — не виждаме; тази част просто е отстранена при монтажното съединение на кадри 3 и 4. Времето, което е било нужно на Мелания, за да пробяга по пътя, е премахнато във филма. По такъв начин съкратено е времето, необходимо, за да бъде показано на екрана как тя тича към Ашли. Или по-точно казано — съкратено е времето във филма.

Това съответствува също на субективната или психологическа реалност. За Мелания в душевното напрежение, което изпитва при вида на връщащия се от война Ашли, времето, което тя изминава, докато тича към мъжа си, не съществува. Във филма изцяло е отстранено това време, като е изразено по такъв начин най-точно и психологическото състояние на героинята. Обаче следващия момент — когато тя конвултивно прегръща мъжа си — времето се увеличава в следващите кадри. По такъв начин увеличаването и съкращаването на времето в киното отлично се уравновесяват едно с друго.

Тази възможност да се съкращава времето във филма ни разкрива също едно от най-важните различия между театралната сцена и киното. На сцената е невъзможно да се съксява или съкращава движението: напротив, всяко движение трябва да бъде показано в неговата пълнота.

Но увеличението и съкращението на времето представлява от себе си кинематографичен похват, даващ възможност да се постигне голяма художествена изразителност и да предизвика у зрителя едни или други емоции. За да се реши кои моменти и в каква степен следва да се удължат или съкратят, от режисьора се изисква голям усет и умение да различава и най-дребните отсенки на човешките емоции и психология.

Съкращаването на времето служи за изпълнение на още една техническа функция в киното: то дава на режисьора възможност да се отстрянат от филма всички моменти, които сюжетно не са съществени или емоционално са неизразителни.

Например във филма на Ернст Любич „Монте Карло“ виждаме как героят, преоблечен като лакей на граф, отваря вратата на стаята в хотела, където живее любимата му жена. През откритата врата той я вижда на елегантно подредения креват и стремително се отправя към нея. Следния кадър е показано как той всеч пристъпва към кревата. Но това, как той е преминал през стаята, ние не виждаме. Времето, което е трябало за това придвижване, е съкратено. В резултат на

едно такова съкращение не само че се получава ясна, сбита и убедителна кинематографична изразителност, но и точно се предава психологията на героя, тъй като в стремежа си по-скоро да стигне до жената той наистина не е и мислил за времето, което му е било нужно, за да пресече стаята. Това е един от примерите за прославената „тънкост“ на Любич.

Един от основните принципи на кинопоетиката се състои в отстраняването на всички незначителни или ненужни моменти точно така, както при създаването на хубави литературни произведения е необходимо да се изхвърлят ненужните или незначителните думи.

Кинорежисьорът може да повтаря който и да е момент от действието голкова пъти, колкото счита за необходимо, точно така, както композиторът може да повторя музикалната нота, фраза или мелодия, колкото, разбира се, изиска замисълът. Този похват притежава голяма действена сила.

Грифит нееднократно и с немалък успех е използвал този похват.

Ние разглеждаме природата на кинематографичното пространство, без да засягаме дотук въпроса за кинематографичното време. Но на практика тия понятия са неотделими. Когато разширяваме времето в даден филм, ние разширяваме също и пространството. Разширението и съкращението на пространството в киното са понятия производни; те се явяват в резултат на разширението и съкращението на времето. Нека си послужим пак с пример от „Монте Карло“.

Напълно очевидно е, че когато режисьорът показва в един кадър как неговият герой прави първата стъпка към леглото на своята любовница, а след това се дава монтажният преход на друг кадър, в който той вече стои до леглото, ние изключваме не само протеклото между тия два кадъра време, в течение на което той действително е преминал през стаята, но също и разстоянието между двете точки на стаята, т. е. скъсяваме или съкращаваме пространството. Съкращението на времето в киното се съпровожда със съкращение на пространството. И обратно. Разширението на пространството в киното винаги е съпроводено с разширение на времето. В „Сирачетата на бурите“ героинята, осъдена на смърт от якобинския съд от епохата на Великата френска революция, се изкачва по стъпалата на ешафода, на който стои гилотината. Виждаме следните кадри:

1. Героинята стъпва на първото стъпало на стълбата.
2. Свещеникът я напътствува.
3. Героинята продължава да се изкачва по стълбата.
4. Тълпата, събрала се да гледа екзекуцията, обсила героинята с осърбления.
5. Героинята продължава да се изкачва по стълбата.
6. Палацът, очакващ екзекуцията на още една жертва.
7. Героинята продължава да се изкачва по стълбата.
8. Съдият чете смъртната присъда.
9. Героинята продължава да се изкачва по стълбата.

Нестъпмено тук имаме подсиливане на критичността на момента в очакване на екзекуцията; но разглеждайки кадрите, в които героинята се изкачва по стъпалата на ешафода, виждаме как всеки кадър съдържа повторение на едно и също движение: тя се изкачва по стъпалата пет пъти. Това външност означава, че стълбата е удължена пет пъти, тъй като толкова е необходимо за разширяване на времето в случая.

Ако пресметнем реалното време и пространство, на героинята е нужна една минута, за да изкачи десетте стъпала на ешафода, а при разширяването на това време до две минути количеството на стъпалата следва да бъде увеличено до двадесет. Ако биха показали героинята, изкачваща се само на десет стъпала, за време, разширено до две минути, впечатлението би било неестествено. Когато пък увеличаваме количеството на стъпалата съответно на разширяването на времето, впечатлението, което получаваме от епизода, е напълно естествено и реално и гледащите фильма зрители не забелязват, че тук външност се е разширило пространството. Разширението на пространството във филма създава илюзия за пълна реалност също така, както при прилагането на перспективата в живописта се създава илюзия за дълбочина в плоската повърхност.

Освен това увеличаването на пространството в киното, което е в зависимост от времето, би могло да послужи като средство за дълбоко емоционално напрежение. В „Последният човек“ на Ф. В. Мурнау, когато старецът, героят на филма, току-що останал без работа, в отчаяние се клатушка по улицата, режи-

съорът увеличава разстоянието, което той преминава, подчертавайки по такъв начин неговото отчаяние.

В „Бунта на „Баунти“ от Франк Лойд (1935), когато жестокият капитан Блай нареджа на младия мичман, който по-рано никога не е бил в море, да се добере по време на бурята на марсовата площадка, режисьорът увеличава височината, подчертавайки по този начин опасността, на която е подложен мичманът.

Разширяването на пространството в примерите, с които си послужихме, съответствува на субективната или психологическата реалност. На нещастната героиня от „Сирачетата на бурите“, на която предстои да умре под ножа на гилотината, всяка стъпка, водеща я към ешафода, ѝ се струва безкрайно дълга, по-дълга, отколкото е в действителност. На младия мичман в „Бунта на „Баунти“ се струва, че марсовата площадка се намира много по-високо, отколкото е въсъщност. Благодарение на това разширение на пространството у зрителя се създава впечатление за пълна психологическа правдивост.

По такъв начин филмът разкрива истинската си природа, разкрива свои специфични, присъщи само нему закони на времето и пространството, които се уравновесяват един друг и действуват логично и при пълна хармония.

## Българо-съветски любителски филм

След двегодишен обмен на мнения и опит между димитровградските кинолюбители и тези от съветския град Ярославл достигнахме до идеята да създадем съвместен филм за световния младежки фестивал в Москва. Този филм нарекохме „Фестивал“. Филм за мира, за дружбата, филм за младостта. Камерата иска да проникне навсякъде, да покаже от всякакви ракурси и точки възторга, трепетите и жаждата за живот, за знания, за творчество на младото поколение от всички кътища на земята.

Искахме да разкрием в един монументален план темата за единството на днешната младеж.

... Ето ни в красивата столица на човечеството. Кремъл. Василий Блажени. Огромен поток от коли, хора по бул. „Горки“. Откриването на фестиваля. Селскостопанска изложба с приказно позлатените фонтани. Незабравимият празник по Москва-река, балът в Кремъл. Десетки концертни естради. Про-

тестен митинг против атомната заплаха с факелно шествие на Манежния площад. Като гореща лавина, пак с факли в ръце, стотици хиляди физкултурници заливат стадиона, за да прелеят искрящите си факли в плавния ход на безчетните спнопове разноцветни ракети.

Едри планове на бели, черни и червенокожи лица. Общи планове на фестивала, на пееща и ликуваща Москва.

Първият ни съвместен филмов опит е вече реалност.

Успяхме ли да разкажем всичко, което видяхме, което ни вълнуваше и искахме да отразим на екрана? Може би не така, както бихме искали, но ние изпитахме най-важното — радостта на творчеството. Радостта да държим в ръцете си камера, да монтираме филмова лента, да пишем текст, да поправяме, да добавяме, да уточняваме. Изпитваме и едно творческо вълнение — как зрителят ще посрещне нашия филм.

Иво Кисимов

### Нови художествени филми

Студията за игрални филми през тази година ще произведе десет художествени дългометражни филма. Първият от тях — „Концерт“ — е завършен снимачно. Филмът е снет по сценарий на Банчо Банов и Коста Наумов, който е и режисьор-постановчик. Оператор Константин Янакиев. В сюжетното развитие централните роли изпълняват артистите: нар. арт. Владимир Трандафилов, Емилия Радева, Асен Миланов и Иван Стефанов. В изпълнение на оперните и концертните откъси са снети певците засл. арт. Димитър Узунов, Николай Гяуров, Катя Попова, Никола Николов, Катя Георгиева, Алексей Милковски, Пенка Коева, Любомир Бодуров, Юлия Винер и др.

Завършен е снимачно и филмът „Бедната улица“, който режисьорът Христо Писков поставя по сценарий на Петър Донев, оператори Георги Алурков и Тодор Стоянов, художник Константин Джидров, музика Димитър и Георги Генкови. В ролите участват Коста Цонев, Николина Генова, Надежда Вакъвчиева, Валентин Русецки, Лили Енева, Димитър Пешев, Иван Брatanов и др.

Третият филм от плана за тази година, който е в снимачен период, е

„А бяхме млади“. Сценарист Христо Ганев, режисьор-постановчик Бинка Желязкова, оператор Васил Холиолчев, художник Симеон Халацев. Главните роли изпълняват Румяна Карабелова, Димитър Бойнозов, Анани Явашев, Иван Трифонов и др. Филмът трябва да бъде завършен снимачно до 1 юли 1960 година.

В подготвителен период са филмите „Краят на пътя“ по сценарий на Павел Вежинов с режисьор Петър Василев, „Призори“ по сценарий на Кирил войнов с режисьор Димитър Петров и „Миньори“ по сценарий на Емил Манов и Коста Странджеев с режисьор Янко Янков. Предстои да бъдат уточнени останалите четири сценария, които трябва да бъдат пуснати в производство по плана за тази година. Тези сценарии ще бъдат избрани между следните заглавия: „Маргаритка и аз“ от П. Незнакомов, „Девойката от първа смяна“ от Драгомир Асенов, „Вятърната мелница“ от Славчо Чернишев и Серафим Северняк, „Нощта срещу 13“ от Александър Хаджихристов и двата сценария на съвременни теми, които работят сценаристите Анжел Вагенщайн и Валери Петров.

### Нови рисувани и куклени филми

В отдела за мултиплационни филми през тази година ще бъдат поставени четири рисувани и четири куклени филма.

От рисуваните филми на първо място трябва да се спомене „Снежният човек“ по сценарий на Анжел Вагенщайн със

сюжет привързаността на един снежен човек към едно малко момиче. В голямата си и искрена обич снежният човек не забелязва настъпващата пролет и остава в двора на малкото момиче, докато лъчите на слънцето го разтапят и той се превръща в бяло кокиче. Ре-

жисър на филма е Радка Бъчварова, художници Глория Христова и Петър Шауер, оператор Димитър Хаджиев, композитор Симеон Пиронков.

Друг рисуван филм е „Приказка за боровото клонче“ по сценарий на Валери Петров. Режисьор-поставочник и художник на филма е Тодор Динов, оператор Димитър Хаджиев, а музиката вероятно ще бъде написана от композитора Петър Ступел. Авторите на този филм чрез приказката за боровото клонче ще покажат на малките зрители вечния кръговрат на живота в природата и стремежа към сънцето.

„Рибката и водолазът“ е третият рисуван филм, който ще бъде създаден през тази година по сценарий на Стоян Дуков и Павел Челебиев. Режисьор на филма е Зденка Дойчева, оператор Димитър Хаджиев, художник Стоян Дуков. Филмът ще разказва за едно приключение в домашна вана, която фантазията на малкия герой превръща в морско дъно, където с голям герои-

зъм и себеотрицание той спасява живота на една червена риба.

Сценарият на четвъртия рисуван филм още не е уточнен от отдела за мултипликационни филми.

Първият куклен филм, който е влязъл в производство, е „Вълшебната мотичка“ по сценарий на Иван Дяков и Анастас Павлов, режисьор Стефан Топалджиков, художник Мана Парушова и оператор Петко Славов. „Вълшебната мотичка“ е приказка, чрез която се разкрива връзката между труда и щастието на човека.

Друг куклен филм в производство е „Приказка за шаха“ по сценарий на Христо Топузанов и Атанас Славов, режисьор Христо Топузанов, оператор Петко Славов. Филмът е посветен на делото на мира. Главните му герои са шахматни фигури.

Заглавията на последните два кукленни филма, които трябва да бъдат произведени през тази година, не са още уточнени.

## В дублажа

През миналата 1959 година в дублажа при Студията за игрални филми бяха дублирани на български език седем художествени пълнометражни филма и 56 късометражни мултипликационни филма от различни националности.

От дублираните дългометражни филми пет са били вече по екраните на кината ни. Остават да бъдат прожекти-

рани само съветският „Ненагледна красавица“ и източногерманският „Запалката“.

През настоящата година ще бъдат дублирани осем филма, от които вече са в работа съветският „За моя приятел“ и източногерманският „Бялата кръв“. Предстои да започне дублирането на съветския филм „Сашко“.

## ФИЛМОВОТО ПРОИЗВОДСТВО В ИТАЛИЯ през 1960 година

(От нашия кореспондент)

Най-характерното явление във филмовото производство в Италия през 1960 година е творческата работа на няколко млади и талантливи сценаристи и режисьори, които записаха своето име в страниците на историята на италианската кинематография през последните години.

С особен интерес се очакват двата филма по сценарии на големия съвременен писател Пиер Паоло Пазолини, който през последните четири години доби голяма популярност със своите повести „Деца на живота“ и „Бурен живот“. С излизането на тези две книги, които остро критикуват обществения строй в днешна Италия, литературната критика отбеляза появяването на един нов писател в областта на неorealистичния разказ. Любима тема на Пазолини е животът на пролетариата от крайните квартали на Рим — там, където борбата за ежедневния хляб се преплита с естествения стремеж към нежност и щастие, където се ширят болести и глад, разврат и проституция, където безнадеждната мизерия е свързана с egoизма, където общата участ поражда несъзнателно единомислие и надежда за по-щастлив живот. В тази трагична действителност престъплението са естествено явление; те се явяват като необходимост, като единствено средство за смекчаване на социалната неправда.

Пресъздаването на тази действителност в художествена форма не е лека задача, но със своя стегнат кинематографически стил, който се характеризира с кратки описание и жив диалог, Пазолини успява да раздвижи този свят пред нашите очи и да ни въведе в онази обстановка, в която героите живеят. В пръвия момент пристъпваме със смущение прага на този свят, но скоро се живяваме в него, страдаме и се радваме заедно с неговите хора, преживяваме техните чувства, участвуващите непосредствено в техния ежедневен живот.

В този дух Пазолини е написал и своите два киносценария, които са озаглавени „Нощ на дързостта“ и „Смъртта на приятеля“.

Сценарият „Нощ на дързостта“, в който Пазолини е разработил една глава от своята повест „Деца на живота“, е поверен на младия и способен режисьор Мауро Болонини. Филмът е вече завършен, но по наша преценка социалната обстановка, която характеризира повестта на Пазолини, е пресъздадена в много меки тонове. Възможно е режисьорът да се е съобразил с някои изисквания на цензураната или да се е увлякъл в търсене на най-подходящия стил за сюжета, като е пренебрегнал действителната обстановка, описана от автора. Поради това филмът е издържан по стил, но е накърнена пълнотата на съдържанието и силата на неговото въздействие.

Филмът „Нощ на дързостта“ описва приключенията на група бедни младежи, които извършват дръзка кражба, за да могат да прекарат една нощ в разкош, удоволствия и авантюри.

Образите на героите, техният характер и психика са пресъздадени във филма с голямо разнообразие, но за съжаление недостатъчно убедително. В замяна на това филмът разкрива пред нас вярно и красноречиво един свят на лишения и страдания, различен от свата на сладниковско-сантименталните и еротични сюжети, които стандартните филмови продукции ни показват до втръшване.

Въпреки някои слабости филмът „Нощ на дързостта“ ще остане характерно явление в италианската кинематография, тъй като поставя интересно начало на работата на Пазолини в киното и ни запознава с душевния мир на една младеж, която като че ли не е още изяснила своите стремежи, но все пак търси своя път и своето място в живота.

В същата социална обстановка Пазолини е разработил и втория си сценарий „Смъртта на приятеля“. Постановчик на филма е Франко Роси, който също така е млад и талантлив режисьор.

В сравнение с филма на Болонини Франко Роси е постигнал много по-силно драматично напрежение на филмовия разказ, като е намерил по-подходящ стил и е пресъздал пълно и вярно обстановката, в която авторът разгръща своя сюжет. Именно поради обстановката, в която се развива действието, филмът „Смъртта на приятеля“ е бил сериозно критикуван от цензураната и е съществувала опасност да не бъде одобрен за разпространяване.

Друг един млад режисьор, Франческо Рози, който беше награден на фестивала във Венеция през 1958 година за филма „Предизвикателство“, се представя тази година с филма „Плетачи“. Този филм ни запознава със съдбата на бедните неаполитански занаятчи, които са принудени да скитат от град на град, за да могат да продадат няколко блузи, изплетени от лошокачествена вълна.

Общо взето, филмът не оправдава очакванията ни. Режисьорът Рози се е справил със задачата си с присъщата му прецизност и верен творчески усет. Разочароването от филма се дължи изключително на сценария, в който съдбата на героите не е свързана със заобикалящата ги действителност, като не са изяснени причините, които принуждават плетачите да търсят от град на град пазар за своите евтини произведения. Не са издържани също така и образите на действуващите лица. Плетачният работник, който би трябвало да бъде положителен герой във филма, е превърнат в сценария в словоохотлив оратор, който не привлича вниманието ни, и ние не можем нито да го разберем, нито да го обикнем. Същото значение има и образът на работничката, която се явява случайно в действието и не може да ни убеди в необходимостта от своето участие в разказа; от този образ остава само споменът за прекрасното изпълнение на актрисата Белинда Ли. Най-сполучлив образ изгражда Алберто Сорди, който днес е най- популярен артист в Италия и с всеки нов филм потвърждава своето голямо дарование; и ролята на героя на Сорди обаче не е убедително мотивирана, и този образ не е здраво свързан с общата съдба на плетачите и с драматичната борба, която те трябва да водят за своето съществуване.

След четиригодишно прекъсване Валерио Дзурлени възновява своята работа в киното и тази година ще представи новия си филм „Бурно лято“. Дзурлени е млад и обещаващ режисьор, който привлече вниманието на филмовата критика с няколко сполучливи документални филма и с първия си игрален филм „Девойките от Сан Фредиано“.

Новата творба на Дзурлени „Бурно лято“ ни пренася в периода на Втората световна война — лятото на 1943 година. През тези месеци в Италия настъпиха съдбоносни събития: свалянето на фашизма, обратът във войната, началото на хитлеристката окупация в страната. С голямо майсторство Дзурлени свързва тази историческа обстановка със сюжета на филма и показва нейното дълбоко отражение върху психологията на действуващите лица. Млада вдовица, жена на морски офицер, който е загинал във войната, се запознава на плажа в Риччоне с един младеж, син на виден фашистки функционер. Между двамата се създават любовни връзки. За известно време младата жена намира сили в себе си, за да устои на желанията на своя приятел, но по-късно отстъпва и се предава в ръцете му. Двамата решават да напуснат Болоня, но още преди да заминат, са принудени да се разделят, тъй като младежът трябва да постъпи на военна служба. Останала сама, младата вдовица се прибира при майка си, която живее в един малък град. С тази развръзка по-нататъшната съдба на двамата герои остава неизяснена. Тази празнота обаче не намалява достойнствата на филма, тъй като в случая интригата и лицата имат второстепенно значение. Основната цел на режисьора е да ни накара да се замислим върху едно характерно явление през време на войната и да направим своите изводи от него. Голяма част от младото поколение, а и някои по-възрастни хора не можеха или по-право не искаха да разберат тоталния и решителен характер на войната. Те не си даваха сметка за нейните съдбоносни последици, докато не бяха пряко засегнати от тях и не платиха скъп данък за своето лекомислие. Тази е идеята на филма и трябва да признаям, че Дзурлени я пресъздава убедително и искрено, като смело, но е чувство за умереност и разбиране разглежда един важен период от най-новата

история на Италия. За успеха на филма допринася в значителна степен и сполучливият подбор на изпълнителите, като актрисата Елеонора Росси Драго, артистите Тритинян и Енрико Мария Салерно и особено Лила Бриньоне, която днес е най-голямата италианска драматична актриса и която участва за пръв път във филм. Искаме само да пожелаем на Дзурлини по-непосредствено отношение към третираните проблеми, за да избегне тяхното субективно тълкуване и увлечението към оригиналните.

През годината ще видим на екрана и филма „Проклета измама“ на режисьора Пиетро Джерми, който се ползва със славата на най-голям майстор на филмовия разказ в Италия.

С този филм Джерми прави опит да създаде оригинална творба по подобие на „жълтите романи“. От особеностите на „жълтата литература“ обаче Джерми е възприел само композицията и техниката на разказа, докато събитията и лицата придават на сюжета социален оттенък, който е съвсем различен от характера на криминалните романи. Любовта към човека, която изпълва сърцето на някои герои, както и причините на събитията представляват много по-остро порицание на нравите в обществото от критиката, отразена в други филми, за които се счита, че са оказали силно въздействие сред обществото. И във филма „Проклета измама“ виждаме актрисата Елеонора Росси Драго, която напоследък се ползва с голяма популярност; виждаме също така и самия режисьор Пиетро Джерми, който участва във филма и като изпълнител на роля по подобие на някои други свои филми. Останалите по-главни роли се изпълняват от Клаудио Гора, Саро Урци, Клаудия Кардинале и Франко Фабрици.

С тези кратки оценки ще приключим настоящия очерк за най-характерните творби от филмовото производство в Италия през 1960 година.

Искаме накрая да се спрем и на едно явление във филмовото творчество, което напоследък предизвика жив интерес. Касае се за т. н. „нова вълна“, която, както е известно, води началото си от френската кинематография и показва стремежа на по-младото поколение режисьори, като Мал, Трюфо и други, за създаване на филми, които да отразяват свободно техните лични или общи искания. Ние не отричаме това явление, но считаме, че то трябва да бъде ограничено в известни рамки, тъй като крие редица недостатъци от принципен характер. Не можем да се съгласим с представителите на „новата вълна“, докато те не определят границите, в които ще бъде използвана тази свобода, тъй като кинематографията не може да не се съобразява със съвременните социални условия и изисквания. Не бихме искали „новата вълна“ да се превърне в удобно средство за провеждане на чисто субективни разбирания и за повърхностни и излишни търсения, лишиени от смисъл и съдържание.

„Новата вълна“ намери привърженици и в Италия, но тук тя придоби по-здрав и смислен характер по отношение на своите цели и своето предназначение. Можем спокойно да кажем, че филмите, създадени в духа на „новата вълна“, задоволяват в своите намерения и своята развръзка. Не можем обаче още да определим, доколко те могат да се считат като продължение или като обновяване на неореалистичната школа и доколко те ще допринесат за по-нататъшното утвърждаване на това освежително течение в кинематографията. Безспорно е обаче, че сме свидегели на един радостен подем на творческите търсения и сили, които като че ли бяха изпаднали в безразличие и бездействие и не даваха надежда за създаването на някои по-значителни произведения.

След завръщането на Роселини, утвърждаването на Джерми, Дзурлини, Рози и Моничели, успешния дебют на Болонини и Роси очакваме произведенията на двамата големи майстори на филмовото творчество — „Щастлив живот“ на Федерико Фелини и „Роко и неговите братя“ на Лукино Висконти. Може би след тези два филма ние ще имаме основание да говорим за възвръщане към най-искреното и свежо реалистично въдъхновение в италианския филм, обогатено с нови идеи и нови проблеми, които се раждат и узряват в процеса на историческото развитие.

Карло ди Стефано

КАРЛОС А. АГОСТИ  
аржентински критик

## Кризата и перспективата на аржентинското кино\*

Въпреки че у нас прожекции на първи-  
те заснети филмови прегледи се започнаха  
в края на миналия век, всъщност може да се говори за кино едва през 1908 година, когато се осъществи филмът „Разстрелването на Дорего“, първия художествен дългометражен филм, имаш за тема един епизод из националноисторическото развитие. Този филм откри първия етап, който продължи до 1925 година — етап начален, що се отнася до техническите средства, но който има като свой най-главен белег националноисторическата насока и народния бит. Свои теми и собствени изразни средства търсят Хосе А. Ферейра, Карлос и Леополдо Торес Риос, Луис Х. Моглия Барт и най-изтъкнатите режисьори от онова време. Тъй като аржентинското кино се развива частно в зависимост от икономическата основа на обществото, скоро в него назрява конфликтът между художествените и индустритално-търговските изисквания: така комерческата спекулация за търсene на леки печалби започва да изоставя най-назрелите за нашата национална действителност теми, което довежда постепенно до такъв упадък, че докато през 1917 година бяха заснети 30 филма, през 1927 година техният брой спада на 5.

Този кризисен период продължи до 1933 година. С появяването на звуковия филм и включването в киното на някои производители и изпълнители с родолюбъски възгледи се създава по-значителна материална база, която позволяваще да се осъществи продукцията на пошироката основа. Изникнаха сериозно организирани студии като „Архентина со-но филм“, „Лумитон“ и „Артистас архентинос ассоциадос“ (последната е организация на режисьори и актьори, пръв опит за независимо предприятие). В ре-

зултат продукцията от 5 филма през 1927 година достигна 56 филма през 1942 година. Този етап, който продължи до 1945 година, е от най-голямо значение за аржентинското кино. Именно тогава отново се подемат народните и националните теми, от които то изникна и се роди и които намериха израз във филми, като „Северен вятър“ или „Войната на гаучите“ или разкриха епизоди от борбите за независимост и заселването на страната с емигранти. Същевременно бяха създадени и други филми, като „Роби на земята“, „Герои без слава“ и „Километър 111“, отразяващи експлоатацията на селяните, продажността на комерческата преса или спекулациите на чуждестранните ж.п. линии. Тези филми се приближават до една открита социална тематика и съдържат някои елементи на критическия реализъм. Разбира се, във връзка с това не може да се обобщава и още по-малко да се говори за една програмна ориентация на аржентинското кино, но може да се говори за известни по-определенни тенденции в него, провеждани, от една страна, от тези, които виждат в киното чисто забавна или търговска възможност, и — от друга страна, от тези, които се борят за засилване на културното му значение.

От 1945 година кризата в политическия и социалния живот на Аржентина започва да се отразява и върху кинематографията. Въвеждането на перонистката бюрократия, която цензурира филмите, налага режисьори и актьори, подчинява реалистичните възгледи на правителствената демагогия, упражнява натиск върху опозицията на режима. Всичко това се изрази отново в значителен упадък на киното. Теми като тези на романа „Без отдих“ бяха забранени, защото показваха действителността след империалистическото нахлуване. Така

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

националната тематика, която създаде най-добрата епоха на аржентинското кино, бе заменена с изключение на някои филми като „Острорияните“ и „Водите текат мътни“ с лека и космополитична тематика, извращаваща действителността в страната, чужда на народа. Публиката не откликна на тези филми и производството спадна от 22 фильма през 1945 година на 0 през 1949 година. Известна финансова инжекция (по-скоро покровителствена) предизвиква покъсно временно съживяване, обаче на практика дори след падането на режима на Перон през 1955 година само една от десетте частни студии работеше горе-долу редовно. Останалите студии работеха нередовно, наемани от независими производители на филми, които само след един или два фильма изчезваха.

От значение е да се посочи, че точно през този период, съвпадайки с империалистическата икономическа и социална офанзива, придоби голям размах дейността на североамериканските предприятия, разпространители на филми, които както и в другите страни, търсят не само материални облаги, но се стремят да оформят общественото мнение съгласно „американския начин на живот“, проповядван от известните холивудски филми. От средно 600 фильма, които се прожектират годишно в Буенос Айрес, около 350 (повече от 50%) са североамерикански. Този безпощаден дълминг, който наводняващ пазара с блудкови филми на ниски цени, означаващ същевременно и една пагубна конкуренция на националното кино, ограничено почти изключително в рамките на вътрешния пазар. Секторът за кинопроизводството поиска и постигна одобрението на редица закони за покровителствуване и развитие на филмопроизводство: същите закони установяваха задължителността да се прожектират аржентински кинопрегледи и документални филми във всички зали, задължителност да се прожектират аржентински дългометражни филми в цялата страна в продължение на седем дни в месеца в премиерните зали и двадесет и един ден на всеки шест седмици в останалите зали, установяваха процент, който наемателите да заплащат на производителя като наем за филма, а именно 50% в премиерните зали и 45, 40 и 30% в останалите, установяваха посредством индустритско-кредитната банка и заеми до 70% за осъществяване на филмите от фирми, които могат да удостоверят из-

вестна състоятелност и капацитет. Правилни на теория, тези мерки на практика нямаха ефикасност, защото биваха нарушавани. Допускаше се политическа дискриминация и облагодетелствуване на хора без художествени качества до такава степен, че след като затвориха повечето от студиите им през 1949 година, мнозина останаха да дължат на банката крупни суми, които никога покъсно не бяха възстановени, както например студиите „Емелко“, заемите на които надхвърляха 13 милиона песи — огромна сума за онова време. Но пошлото прилагане на закона не значи, че е незаконно да се предпази националното кино от североамериканския дълминг. След свалянето на Перон единодействието на всички аржентински кинодейци (режисьори, актьори, работници и др.) — важен факт, за пръв път регистриран в страната — постигна през 1955 година установяването на нов закон за киното, който въпреки неговите грешки и недостатъци все пак е един усъвършенстван инструмент. Новият закон установява заеми и награди според качеството на прожектирани филми, награди за техники и изпълнители, за късометражни филми и др. Само няколко тръста на собственици на зали, които контролират най-важните кинозали в страната, се противопоставиха на провеждането на този закон, установяващ задължителни прожекции на аржентински филми. Те маскираха своите възражения с лъжливи естетични аргументи, а в действителност се ръководеха от друга цел — тъй като наемът за аржентинските филми беше установлен от закона на 50%, те предпочитаха филмите на североамериканските предприятия, с които много от тях имаха връзки и на които плащаха много по-малък процент само и само да доминират на пазара.

От 1955 година аржентинското кино се намира в нов процес на съзemanе, най-важен белег на който е осъзнаването от страна на редица кинодейци на факта, че не е достатъчно да има само закон за покровителствуване на националното кино, ако то не се облегне на теми, отразяващи действителността в страната и чувствата на народа. Създаването на съюза на аржентинските кинодейци — обединение на личности, които се борят за съществуването и съживяването на аржентинското киноизкуство като независима промишленост — е вече важен факт. Много важно е също така, че през последните години в киното се включиха и най-до-

брите ветерани-актьори, а също така и нови надеждни сили, за да затвърдят една окончателна тенденция към социалното, към критическия реализъм в условията на една страна, деформирана в структурата и развитието си от империализъм и олигархията, за да изразят прогресивните въжделания на народа. От 6—7 филма през 1955—56 година се стигна до 30 филма през 1958 година, между които вече и един голям процент достойни филми. Въпреки известна тенденция на „херметическа интелектуалност“, чийто най-виден представител е режисьорът Торе Нилсон, всред тези филми се очертават и теми, които разкриват реалистично аржентинската действителност — пренаселеността на пролетарските жилища в „Зад дългата стена“, беззаконията на класового правосъдие в „Подсъдимият 1040“, драмата на експлоатацията на

селянина в „Реколта“ и в „Белите земи“, безпътицата на една младеж без перспектива в „Шефът“. Тази наклонност към автентичен реализъм, която в настоящите условия на аржентинското кино, подчертавам, не е общо ориентация, а повече тенденция в творчеството на най-добрите си осъществители като Угу дел Карил, Лукас Демаре, Фернандо Ажала, Рубен Кавалоти и др., открива огромни възможности за развитие на едно прогресивно изкуство. Такова изкуство естествено ще трябва да се сблъска с известни отрицателни и реакционни течения, целещи културното колонизиране на страната, но то винаги ще намери силната подкрепа на народа, на здравите и прогресивни сили, които разбират добре необходимостта да се запазят и развитият законните народни традиции на аржентинската култура.

## Опасните връзки

„Моите вечни грижи ми попречиха да ви се обадя през последните два месеца, скъпа приятелко — разказва неравният почерк на Бланш П. в писмото, което получих от нея. — Синът ми отиде в казармата и, говорят, скоро щели да ги пращат в Алжир. Данъкът на плетачната ми машина се увеличи, наемът — също, а господата не проявяват никаква сантименталност: ще трябва да платя или да остана на улициата... Чувствувам се сама и уморена... Едничкото удоволствие, което имах преди, бе киното. Сега не обичам да ходя там, защото в него вече цари атмосфера, която ми е чужда и непонятна...“

Парадоксално обвинение, като имаме предвид, че е отправено към френското филмово изкуство, познато отдавна като носител на реалистични традиции. Но да поговорим за някои факти и ние ще видим, че в днешни дни това обвинение не е неоснователно...

\*

Първите от тия факти изумяваха и не знаехме как да си ги обясним. Но месеци наред те се трупаха със своите намеци за незаконната любов на френската кинематография с Холивуд, докато се дойде до 1959 година, която открыто мина под знака на „Опасните връзки“<sup>1</sup>. В общи линии резултатите бяха плачевни и за да се избегнат всякакви коментарии по тях, центърът на киното смени своя директор — господин Жак Фло отстъпи място на господин Мишел Фуре Кермерей. По предложение на новия директор правителството реши да въведе забраната на някои филми за младежи до 18-годишна възраст. Евтини триюкове на прелюбодейката, изневерила на реализма, която иска да разсее подозренията! Нещо повече — с тези триюкове тя неблагоразумно слага в ръцете на цензурана оръжие с вдигнат предпазител. Защото срещу кои филми всъщност

<sup>1</sup> „Опасните връзки“ — под това заглавие през миналата година обществото бе скандализирано от една продукция на Вадим, разкриваща престъпността и разврата, които царят сред някои високопоставени кръгове.

се използва дадената възможност на забрана? Срещу всички ония, които носят белезите на волтерианството или съвременния прогресивен дух. Днес френската цензура действува като своите събрата от цензуранта на Втората империя, които отскубнаха житните класове, за да не пречат на бурена да расте; с други думи, те бяха оставили рожбите на лъжеизкуството, а изправиха на съд Флобер за „Мадам Бовари“ и Бодлер за „Цветя на злото“. Един от най-големите съвременни филмови режисьори Луис Бунюел заявява: „За нещастие по-голямата част от днешното кино като че ли има само една мисия: да разкрива чрез екраните моралната и интелектуална празнота, която цари в нашето филмово изкуство.“ И все пак цензорите показват една непреодолима слабост именно към такива продукции. Ако им се представи такъв полуфабрикат, те намират начин да осигурят индулгенции за всичките му конфузии и нехудожествени детайли. Но тогава, когато се отнася до истинското изкуство, те се прощават с тази толерантност. Един малък цитат от неотдавнашния разговор на френски журналисти с Жан Пол Сартр изяснява добре техните позиции: „... Безработицата, несигурността в живота, страхът от войната, социалната несправедливост са неща, които могат да революционизират хората. В такъв случай те могат да предизвикат същата реакция и върху зрителя, което не е желателно. Същем другояче стои въпросът със сюжетите, които ни затварят в строго интимния кръг на човешките преживявания. Представете си, господин X., който не е щастлив в своето семеене огнище, намира приятелка, за да се разсейва, и накрая я изоставя, за да се завърне при пренебрегнатата и всеопрощаваща съпруга... Ето това е една морална и поучителна история!“

А според Жорж Садул безработицата, несигурността в живота, страхът от войната, социалната несправедливост в буржоазното общество биха били най-обичаната тема от прогресивните френски филмови производители, ако не се сблъскаха на пътя си с цензуранта.

Напоследък се появява понятието за „новата вълна“ във френското киноизкуство. Какво мислят обаче за нея познатите вече големи филмови производители и постановчици? Така например на една пресконференция през миналата есен Клод Отан-Лара заяви: „Истината е, че няма нова вълна. Според мен може само да се говори за добра вълна и лоша вълна. За съжаление досега все още не се е родил нито един истински шедьовър от тези вълни. Много от производителите заявяват, че искат да развълнуват, да разтърсят своята публика, но те забравят, че не е така лесно да разтърсиш един зрител, който познава вече петдесетгодишното киноизкуство. Младите, уви! — най-често не са млади в своята работа и не са открили нищо ново. В най-добрата случай те снимат така, както се снимаше в 1930 година. Практиката показва, че в последно време „старите“ станаха млади и че младите са тия, които изоставят. А истината е, че може да проникне струя свеж въздух в киното. Това може да стане и аз го чакам. Стига само производителите да не забравят, че продукциите трябва да засягат въпроси, които са наболели за всички хора.“

Приблизително по този начин се изказват и други известни имена от френския филмов свят като Франсоа Трюоф, Жан Реноар, Робер Бресон, Клод Шаброл, Ален Рене. Освен това Ален Рене добавя: „Между въпросите, които изникнаха напоследък за решаване, аз смятам, че има един капитален: и това е не новата вълна от режисьори, а новата вълна от зрители, за която трябва да се помисли и говори. Филмовата култура на днешната публика е далеч по-висока от тази, която тя имаше преди десет години. И аз мисля, че нормалното развитие на нашето кино ще зависи именно от това да се доверим на изискванията на тази нова публика и да се помъчим да я задоволим, да отговорим на нейните въпроси, на нейните желания...“

За дълго ли още повикът на големите френски постановчици, които са създали не една значителна вълнуваща продукция, ще остане глас в пустиня? Би трябвало да се доверим на старите реалистични традиции на френското кино и да кажем убедено, че не. В днешни дни обаче все още няма голям резултат от този повик. Да прегледаме програмата на кината в Париж и цяла Франция. Около 24 нови филма за последния месец. Между тях само два или три, които наистина имат художествена и възпитателна стойност. За другите дори само ако се спрем на обозначението от една или две думи под заглавието, което определя сюжета на филма, ще разберем същността му: „Арсен Люпен и златното руно“ (криминален), „Улица Монмартър № 125“ (криминална драма), „Всяка минута има цена“ (криминална авантюра),

„Загадката на Фоли-Бержер“ (криминална драма), „Мегре и аферата Сен-Фиакр“ (криминална драма), „Господин Сузуки“ (шпионаж), „Натали, таен агент“ (криминален), „Свидетел в града“ (криминален), „Момиче за лятото“ (сантиментална драма), „Очите без лице“ (драма на ужас) и пр., и пр. Не е необходимо да изброяваме всичко. Много по-лесно ще ни бъде да кажем, че между всичките нови 24 филма три са тия, които заслужават вниманието ни: „Сватбата на Фигаро“, съветско-френската продукция „Нормандия—Неман“ и „Смъртна присъда“ със сюжет от съпротивата. Същевременно френските екрани се показваха особено гостоприемни за всички криминални и сензационни жанрове на Холивуд.

Преди известно време цялото западно общество бе възмутено от излизането на романа „Лолита“, обявен дори от американската преса за най-порнографното произведение на двайсетия век. Днес, когато става дума за филмрането на „Лолита“, френската цензура не само няма никакво намерение да я забрани, но дори Франция се чувствува осъкърбена, че предложението ѝ изпълнителка на главната роля да бъде Бриджит Бардо е отхвърлено за сметка на американката Джейн Мейксуел. Не е необходимо да се спирате на сензационните факти около появяването на Джейн в Холивуд — сензацията, това е най-любимият метод на западната филмова пропаганда. И не само на нея... Животът на артистите, животът на всички хора на изкуствата е изнесен на търг до най-малките детайли, при това често такива детайли, които в никакъв случай не могат да играят възпитателна роля. И ако френското правителство е наистина заинтересувано за духовния мир на своята младеж, трябва да се погрижи да се сложи възбрана именно върху този и подобни прийоми, които отравят нейното съзнание. Ние смятаме например, че е по-малко опасно за един млад човек да види „Червената странноприемница“, отколкото макар и само един брой от френското филмово списание „Синемонд“. Сексуалност лъжа от всяка снимка, поместена там, от редица реплики в интервюата и статиите. Полуогли или съвсем голи тела, сцени на изнасилвания, убийства и грабежи — това в никакъв случай не е четиво, което ще обогати културата на младежите или на любителите на киноизкуството. Или какво бихме казали за проведенния конкурс: Образът на идеалния артист или артистка. Когато зачетем публикуваните писма на участващите в конкурса, разбираме, че тук съвсем не става дума за интелектуалните качества и таланта на артиста, а единствено за физическия му образ. Така в писмата четем: „Според мен образът на идеалната артистка има очите на Лиз Тейлър, лицето на Милен Демонжо, бюста на Бриджит Бардо, талия и крака на София Лорен.“

Ние разбираме целта, която се преследва чрез изборените и неизборените факти: да се поддържат хората да забравят многобройните проблеми, които им предлага ежедневието, които животът им поставя всеки ден. Впрочем има ли смисъл да правим изводи? Нима всичко това не е ясно казано от журналистите в разговора им с Жан Пол Сартр, от който разговор цитирахме един пасаж?

Френското киноизкуство губи ценно време в тази своя авантюра с Холивуд. Защото е абсурдно да забрави напълно своите истински традиции и да запълни живота си с празните шеги, криминалността или сексуалността, които му предлагат „опасните връзки“ с Холивуд.

Лиляна Петрова

# Исторически Календар

## РУСКИ ДОРЕВОЛЮЦИОННИ ФИЛМИ В БЪЛГАРИЯ

20 март 1915 г. (7 март стар стил). В редица столични ежедневници се появява рекламирано съобщение:

„АННА КАРЕНИНА“

„Най-сензационното творение на великия писател и художник граф Лев Н. Толстой е вече снето в кинематографичен филм, който скоро ще бъде представен в столичните кинематографи и в цяла България. Този филм е в 10 части и в него вземат участие първите артисти от Московската художествен театър начело с М. Германова в ролята на Анна Каренина.“

Това съобщение бележи дата в историята на киното в България. За първи път се рекламира у нас автентичен руски игрален филм. Вярно е, че и дотогава в нашата страна са прожектирани руски филми. Това обаче са били или документални „изгледи“ от рода на „Тифлис“, „Георгия“, „Военни упражнения на казаци“ и др. или игрални филми, снети от френски режисори и оператори от московското отделение на фирмата „Братя Пате“, каквито са „Мара“, драматически сцени из древноруския живот, програмиран у нас в „Модерен театър“ през есента 1910 г., „Анна Каренина“, двусерийна екранизация на едноименния роман (сценарий и режисура А. Метр), прожектирана пак в същия кинотеатър през 1911 г.

Тези филми поради посредствените им художествени качества са преминали в потока на огромната река от филми-единодневки, представяни тогава по нашите екрани.

Единствено изключение са направили на времето си двата документални филма за Толстой: „Лев Толстой — животът му в Ясна Поляна“ и „Погребението на Толстой“, които са били посрещнати с изключителен интерес от публиката и са предизвикали оживени коментарии в печата.

Фактически с представянето на „Анна Каренина“ се слага истинското начало на проникването на руския игрален филм у нас. Прожектиран в края на същия месец, „Анна Каренина“ е имал забележителен успех както в София, така и в провинцията. За първи път един филм предизвиква такъв интерес сред публиката и толкова въздържане оценки във вестниците. В дописка от Русе се съобщава за „грамадния успех“ на филма. Пловдивският кинотеатър „Екселсиор“ рекламира „Анна Каренина“, позовавайки се на „небивалия досега успех при стечание на цялата софийска и русенска публика“, а варненският кинотеатър „Съединени кинематографи“, давайки същата суперлативна оценка на екранизацията, призовава: „Прочее, нека всеки варненски гражданин не изпусне случая да види този толкова хубав, сензационен и високохудожествен филм.“

Успехът на филма обаче се дължи не само на популярността на романа на Толстой. „Анна Каренина“ е бил действително един от най-добрите руски дореволюционни филми и се е отличавал със значителни художествени качества. В своята книга „Очерк по историита на киното на СССР“ професор Лебедев отбеляза, че тогавашният руски печат е дал положителна оценка на филма. Това е първата значителна художествена работа на един от майсторите на дореволюционното руско кино В. Гардин. Едно от най-добрите постижения на талантливия оператор А. Левицки, а също така блестящ дебют в киното на прочутата актриса от МХАТ М. Германова. Успехът на „Анна Каренина“ сред кинозрителите отваря широко вратите на кинотеатрите за руския филм. Скоро след него идва „Война и мир“ на В. Гардин и Я. Протозанов, прожектиран през май с. г. Този филм се превръща в „единствено по рода си кинематографическо тържество“ в България. „Цяла интелигенция София“ се е стичала в „Модерен театър“, който не бил „в техническа възможност“ да побере всички желаещи да видят филма. „Всички признават, пише в. „Дневник“, че до днес филм от този род не е виждан на сцената.“

След „Война и мир“ в България проникват още няколко руски филма, предимно инсценировки на класически романи, като „Младежкият гръх на графиня Вера“ (по романа на Гончаров „Пропаст“) и др.

Скоро обаче Фердинанд Сакс-Кобург-Готски въвлича България във война. Културният контакт с Русия се прекъсва. И въпреки че съвсем кратък е периодът, в който проникват у нас руски филми, няма съмнение, че те са изигравали значителна роля за издигане кинематографичната и общата култура на нашите зрители, за сближаването на двата братски народи.

Александър Александров

## Литература по въпросите на киното

ШУБ, Эсфирь. *Крупным планом*. [Воспоминания режиссера докум. фильма. Вступит. статья, comment. и общая ред. И. Вайсфельда]. Москва, Искусство, 1959, 255 стр., 24 л. илл., портр.

*С едър план*. Есфир Илинична Шуб, една от първите труженички в съветската документална кинематография, разказва за създадените от нея широко известни филми като „Падането на династията Романовци“, „Русия на Николай II и Лев Толстой“, „Страната на Съветите“, „Испания“, „Лицето на врага“ и др. В своята книга авторката пресъздава епизоди от литературно-театралния живот в Москва през 1918–1921 г., разказва за първите стъпки на младото съветско документално киноизкуство от 1922–1930 год. Тя споделя с читателя спомени за своята работа над филмите, както и за работата на нейните колеги и другари. Отделни глави от книгата са посветени на В. Маяковски, С. Айзенщайн и Вс. Вишневски.

ЕЙЗЕНШТЕИН, Сергей. *Заметки кинорежиссера*. Москва, Изд. лит. на иностр. из. [1958], 210 стр., л. илл. (Серия „Искусство“).

*Записки на кинорежисьора*. Книгата съдържа седем есета, които допълват издадените и публикувани досега трудове на Айзенщайн по въпросите на киноизкуството. В тях са разгледани преди всичко собствените творби на автора, филмите „Броненосецът „Потемкин“, „Александър Невски“ и „Иван Грозни“, както и значителният принос на сътрудниците му в тях – кинооператора Е. Тисе и композитора С. Прокофьев. Авторът коментира също така и творчеството на други изтъкнати кинорежисьори, най-вече Чаплин, с когото е установил тесен контакт при посещението си в Холивуд. В книгата срещаме също и размишления върху важността и значението на монтажа при кинорежисурата, върху естеството на филмовата музика, творческата употреба на цветовете и бъдещето на филма с три измерения. Навсякъде в труда си авторът застъпва своето собствено, характерно, творчески-оригинално становище по засегнатите въпроси. Книгата представлява един изключително ценен теоретически принос в областта на филмовото изкуство. Трудът е издаден едновременно и на английски език.

ЮРЕНЕВ, Р. *На международных кинофестивалях*. [Москва, Искусство, 1959]. 34 стр., илл. (Международни кинофестивал, Москва, 1959).

*На международни кинофестивали*. Книгата е издадена по повод московския международен кинофестивал през 1959 г. Авторът ни запознава с историята на международните кинофестивали, техните разнообразни форми и традиции. Значително място в книгата е отделено на участието на съветската кинематография във фестивалите във Венеция, Кан, Карлови вари и др. В книгата са подчертани най-крупните победи на съветското киноизкуство на тези фестивали, отбелязани са най-добрите съветски и чужди кинотворби и техните създатели и са изредени всички по-значителни премии и дипломи от станалите досега международни кинофестивали в целия свят.

BAZIN André. *Qu'est-ce que le cinéma?* I. Ontologie et langage. Paris, Ed. du Cerf, 1958. 180 р., ill.

*Що е кино?* Посмъртна публикация на част от трудовете на един от най-изтъкнатите критици на киноизкуството. Тук са събрани (а по-късно и в томовете, които ще последват) част от публикуваните статии на А. Базен от войната насам. Те са грижливо подбрани и редактирани и подробно анотирани. Цялата серия обхваща студии, групирани около следната критична тема: онтологични основи на киното като изкуство на реалността и отражение на видимия свят.

GAMBETTI, Giacomo e Enco Sermasi. *Come si guarda il film*. Pref. di Cesare Zavattini. Imola, P. Galeati, 1958. XII, 277 p. 133 ill.

*Как се гледа филм.* Книгата има за цел да даде на зрителя необходимите познания, за да може той критично да преценява, а не само пасивно да възприема филма. Дава ценни бележки за създаването на филма, за езика на киното, за грима, за киноефектите и т. н. Поместени са и изказвания на бележити италиански критици за връзките и отношенията между филма, зрителя и киноkritиката, а така също и кратки бележки върху историята на киното. Книгата е снабдена с интересен предговор от Чезаре Заватини.

IHERING, Herbert. *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. I. 1909-1923. Berlin, Aufbau-Verlag, 1959, 499 S.

*От Райнхард до Брехт. Четиридесет години театър и кино.* Сборник от хронологично подредени статии, рецензии, отзиви и критични бележки, писани в продължение на 40 години от един от пионерите на немската театрална и филмова теория и критика.

Авторът е съпътствувал, анализирал и оценявал театралния и филмовия живот в най-големите градове на Германия и със своите критични статии и рецензии е откривал и обръщал вниманието на културната общественост върху редица нови актьори, режисьори и драматурзи. Неговите анализи, оценки и съвящания като театрален и филмов критик, събрани в първия том на предлаганото издание, представляват важен принос към историята на немското кино и театър.

*Lebendige Leinwand. 60 Jahre Film. Auf der Grundlage eines Manuskripts und einer Bildauswahl von Gerhard Wahrau. Bearb. von Werner Wendt u. Fritz Röder.* Berlin, Henschelverlag, 1958, 315 S., III.

*Живият еcran. 60 години кино.* Илюстрован албум, посветен на развитието на филмовото изкуство от първите документални и игрални филми до наши дни. Албумът е разделен на няколко основни дяла: първият дял разглежда началните опити за филмови атракции и спектакли и създаването на новото изкуство — киното. Вторият дял е посветен на развитието и постиженията на немия филм. Третият дял е посветен на съветското киноизкуство — на неговите първи стъпки и на революцията, която то прави в развитието на филмовото изкуство. Следващият дял е посветен на първите стъпки и прояви на говорещия филм. В четвъртия дял са събрани най-значителните тонфилми между двете войни от всички страни в света. Предпоследният дял е посветен на филмовото изкуство след Втората световна война, като най-значително място тук е отделено на съвременното немско и съветско киноизкуство. Последният дял отбелязва най-новите филми, създадени през 1958 год. Накрая е даден азбучен указател на най-значителните филми, представени в албума.

Всички снимки и фотокопия са снабдени със значителен текст, който проследява хронологично и системно развитието на филмовото изкуство в продължение на 60 години. Албумът е издание на източногерманското издателство за изкуство „Хеншелферлаг“ в Берлин и представлява ценен филмов документационен и илюстрован справочник.

MONNIER, Pierre. *The complete technique of making films*. Transl. and adapted from the french by Gerald R. Skarp, London, Focal Press, 1958, 300 p.

*Пълно ръководство по техника на филма.* Подробно и системно ръководство, предназначено за любителя на филмовата техника. Обяснява общите принципи, лежащи в основата на филмовата екипировка и нейното използване (камери, филми, цветове, филтри, осветление на закрито и открыто и др.) Засяга напр. въпроси за бързото филмиране, за широкоекранния филм, за снимачната база

и др. Може да бъде използвана както от начинаещи, така и от на-  
преднали във филмовата техника.

RAMBAUD, Charles, Henri Agel, Louis Falcombello et Antoine Vallet. *Initiation au cinéma*. 43-e éd. Paris, Ligel, 1959, 127 p. ill.

*Въведение в киното.* Студията е написана от Ш. Рамбо при сътрудничеството на трима от най-известните френски съвременни кинодеятели. Тя е предназначена за обикновения читател и зри-  
тел и го запознава с елементарните прийоми и особености на кинотехниката и спецификата на киноизкуството като самостоя-  
телен жанр.

TARTARINI, Osvaldo. *L'influenza del cinema nella narrativa contemporanea* Roma, ERS Editrice, 1958. 150 p.

*Влиянието на киното върху съвременната художествена лите-  
ратура.* Авторът разглежда филма като нова форма на писане,  
която оказва чувствително влияние и тласък върху развитието на  
художествената литература.

WHEELER, Leslie J. *Principles of cinematography. A handbook of motion picture technology*. 2-nd rev. ed. London, Founttain Press, 1958. 472 p., diagr.

*Принципи на кинематографията.* Наръчник за филмова техно-  
логия. Най-популярното и известно издание в Англия върху про-  
цесите на снимачната техника и най-модерната съвременна снимач-  
на филмова практика.

Д. К. Бошнаков

*Забележка:* Посочените книги се намират в Държавната библиотека „В. Коларов.“

## СЪВЕТСКИЯТ КИНОКРИТИК Р. ЮРЕНЕВ В БЪЛГАРИЯ

В началото на м. януари т. г. гост на българските кинодейци бе съветският историк и кинокритик Ростислав Николаевич Юренев, автор на редица критични статии и научни изследвания по въпросите на съветското киноизкуство, председател на секцията по киноkritika към оргбюро при Съюза на съветските киноработници.

По време на своето пребиваване у нас той изнесе в Дома на киното две беседи: „Съвременни тенденции в световната кинематография“ и „Основни етапи в развитието на съветското кино“, които нашите творчески работници посрещнаха с голям интерес.

Състоя се също така вечер, посветена на С. Д. Василев, на която Юренев говори за живота и дейността на този голям съветски режисьор.

### СССР

Какво се работи понастоящем в съветските филмови студии? В ленинградските студии се намират в производство девет фильма. Завършени са снимките на „Дамата с кучето“ по едноименния разказ на Чехов (сценарий и постановка на Хейфиц) и втората серия на „Разораната целина“ по романа на Шолохов (постановка А. Иванов). Едновременно се работят двете серии на филма „Балтийско небе“ по романа на Н. Чуковски. За съвременното колхозно село ще разкаже филмът „Новият ден“ (режисьор А. Абрамов). В подготовкителен период за снимане се намират филмите „Смъртта на търговския пътник“ по писата на А. Милер, „Внимателно, бабичко!“, разказващ за комсомолците на един малък град, в който строят клуб, и тяхната дружба с представителите на по-старото поколение, комсомолците от 20-те години; и „Чуждата беда“ — филм за колхозния живот (режисьор Л. Фрид). Режисьорът Р. Тихомиров се готви за снимането на филма-опера „Пикова дама“.

Колективът на Рижката филмова студия работи над два фильма. „Твоето щастие“ — така се нарича първият от тях, който се поставя от режисьора А. Неретнек. Героиня на филма, жена с нов социалистически морал, намерила своето щастие в обществената дейност, е Дзидра Ритенбергс. Другият филм — „Буря“ (по първата част на трилогията на Вилис Лапис) — се работи от младите режисьори В. Круминиш и Р. Калниш.

\*

В Талин, столицата на Естонска ССР, се работят външните снимки на екранизирания роман на Балзак „Евгения Гранде“. Филмът се поставя от режисьора Сергей Алексиев. В



Николай Гяуров в сцена от новия български художествен филм „Концерт“. Режисьор Коста Наумов.



Сцена от българския игрален филм „Първи урок“, снет от режисьора Рангел Вълчанов по сценарий на Валери Петров



Апостол Карамитев е завършил в Будапеща снимките на унгарския филм „Към свободата“, в който той бе поканен от режисьора Карой Видерман да изпълнява централната роля. Него-ва партньорка е известната унгарска актриса Мари Търъочник.



Божидара Цекова и Златка Тодорова в сцена от киноновелата „Другото частие“. Режисьор Антон Маринович.



Николина Генова и Коста Цонев по време на снимането на филма „Бедната улица“, който се поставя от режисьора Христо Писков по сценария на Петър Донев.



Апостол Карамитев и Божидар Лечев в сцена от филмовата новела „Пътят минава през Беловир“. Режисьор Петър Борисов.

главната роля играе Ирина Скобцева. Ролята на бащата на Евгения Гранде се изпълнява от С. Межински.

\*

В Московската централна студия за документални филми се завършват снимките на новия програмен панорамен филм „Час на неочекани пътешествия“. Филмът е направен по документален материал, но в него са включени и игрални интермеди, които се изпълняват от популярните артисти Ю. Тимошенко и Е. Березия. Филмът „Час на неочекани приключения“ ще даде възможност на зрителя да направи едно интересно пътуване из Съветския съюз със самолет, автомобил, въртолет, мотоциклет и катер.

### ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Младият режисьор Милан Вощлик (автор на „Игра и сън“ и „Пътят на Ханзик“) неподдава е завършил филма „На границата“.

\*

Иржи Трнка е написал сценарий за кукления филм „Средношто приключение“. Главни герои са два детски влака — електрически и дървен. Филмът ще бъде поставен от Б. Пояр.

Под режисурата на Ян Карпаш ще бъде снет кукленият филм „Камешната леля“.

\*

„Ромео, Жулиета и тъмнината“ — това е филмов разказ за любовта и смъртта, чието действие се развива през годините на фашистката окупация.

В 1942 г. осемнадесетгодишният Павел завършва гимназия. В едно познато негово еврейско семейство той среща шестнадесетгодишната девойка Ганка. Нейните родители са изпратени в Терезинското гето. Чувствувайки голяма симпатия към нещастната девойка, Павел въпреки опасността, на която се излага, укрива Ганка в своята таванска станчика. Между двамата млади възниква чувство то на дълбока любов. Не след дълго обаче един от съседите съобщава на германските власти, че млада еврейка се крие в техния дом. Целият район бива обграден от есесовци. Не желайки да изложи на опасност своя любим и неговата майка, Ганка сама излиза на улицата, където загива под куршумите на есесовците.

### ПОЛША

Известният полски писател Казимиеж Брандис работи понастоящем върху два филмови сценария. За основа на единия от тях ще бъде използван неговият роман „Самсон“. Другият сценарий е филмова комедия, която ще бъде снета от колективата „Кадър“.

\*

През 1960 г. по полските екрани ще бъдат показани 190 художествени филма, от които 20 широкоекранни. Полската кинематография ще бъде представена с около 20 филма, съветска с 35—40 филма, страните с народна демокрация с 35 филма. От Франция ще бъдат внесени 25—30 филма, от САЩ — 17, от Англия 10, от Италия — 7 и по няколко филма от Западна Германия, Швеция, Норвегия, Япония, Мексико, Индия.

## ГДР

По сценарий на Карл Георг Егел и Паул Винс режисьорът Конрад Волф снима в студиите на „Дефа“ филма „Хора с крила“. Този филм ще покаже социалистическото строителство в Германската демократична република.

„Какво би било, ако...“ е названието на новия филм на „Дефа“, който ще бъде поставен от режисьора Герхард Клингенберг. Сценарий за филма пише писателката Хеда Цинер. В работа се намират и филмите „Майка Кураж“ (по писето на Бертолт Брехт), „Къщата в пламъци“ (по романа на Хари Тюрк „Часовете на мъртвите очи“), „Един от нас“ — за живота на работниците-спортсти.

\*

С голям интерес се очаква от кинолюбите-лите в ГДР филмът „Пътуванията на Гъливер“, който сега се снима в студиите на „Дефа“. В занимителна форма и при употребата на всевъзможни кинотрикове този филм ще разкаже за устройството на материята и вселената. Гъливер ту се смалява до такъв нишщен размер, че би могъл да се удави в капка вода, ту се увеличава хиляди пъти и крачи по планетите. След това той се среща с летящи спътници и ракети. Част от снимките се работят в Полша. Ролята на Гъливер се изпълнява от полския артист Марек Йозеевич.

## КОРЕЯ

Неотдавна по еcranите на Корея е бил пуснат новият игрален филм „През планинските върхове“, производство на Държавната киностудия за художествени филми. Във филма, поставен по сценария на Ли Ден Сун, се разказва за славните революционни традиции на Корейската трудова партия.

През зимата на 1936 г. отредите на корейската народнореволюционна партия, възглавявана от Ким Ир Сен, напускат монголския район и се насочват с боевые към корейско-китайските гранични линии. От този момент започват да се развиват събитията във филма.



Съветският кинорежисьор Григори Чухрай след филма „Четиридесет и първият“ постави „Балада за войника“. С този филм Чухрай отново доказва своите големи режисьорски възможности.



Владимир Ивашов, студент от курса за актьорско майсторство, изпълнява с успех главната роля във филма на Чухрай „Балада за войника“.



Сцена от новия филм на „Дефа“ „Бяла кръв“, посветен на борбата против атомното оръжие.



Съветският актьор Е. Урбански, по-знат на нашите зрители от филма „Комунист“, в „Балада за войника“ успешно създава един ярък епизодичен образ.



Сцена от съветския филм „Тома Гордеев“, пета поредна екранизация на Марк Донски по произведение на Максим Горки.



Съветският киноактьор Петър Глебов сред свои колеги по време на пребиваването му в Китайската народна република.

Главни герои са верните бойци на Ким Ир Сен: ротният командир Ю Гъм Сек, неговата жена Ким Су Ен, картечарите Мун Ду Пхъо и Соn Ей Соб.

Филмът „През планинските върхове“ изображава низостта и страхливостта на шпионите, които сътрудничат на японските империалисти. Той показва кръвната връзка на партизаните с народа, тяхната другарска любов, непреклонността пред трудностите и революционния им оптимизъм.

### УНГАРИЯ

„Атентат на разсъмване“ — така се назира новият унгарски филм, който сега се работи от режисьора Золтан Варкони. Сценарият е изграден върху автентично събитие: в 1931 год. психопатът-престъпник Матушка поставил на железопътната линия Виена—Будапеща взрив точно в момента, когато минавал бързият влак. Били убити 22 души. Използвайки този атентат за свои цели, полицията на Хорти изготвила едно непочиващо на никакви реални факти обвинение срещу комунистите. Започва страшен терор. Във филма участвуват като статисти някои очевидци на събитията в 1931 г.

\*

Тази година производството на куклени филми в Унгария се е удвоило в сравнение с миналата година. Неотдавна е бил завършен филмът „Не се бой!“, а сега се снима цветният рисуван филм „Молив и гума“.

### ИТАЛИЯ

Известният холандски документалист Йорис Ивенс, автор на много филми, между които забележителните по своето маисторство „400 miliona“, „Испания“, „Индонезия зове“, „Мирът ще победи света“, „Сена се среща с Париж“, ще снима в Сицилия своя нов филм „Пътуване по Италия“.

\*

Италианският режисьор Ренато Кастрелани заедно с група видни английски изпълнители на шекспировски роли е създал филма „Ромео и Жулиета“. В главните роли: Сюзън Шентал (Жулиета) и Лоуренс Харвей (Ромео).

\*

Към интересните творчески планове на италианските кинематографисти принадлежат и трите филма на Виторио де Сика, които той смята да осъществи в най-близко бъдеще. Те са: „Ла Чиокиара“ по едноименния роман на видния италиански писател Алберто Моравия, „Дневникът на един мъж“ (сценарий на Заватини) и „Шестнадесет часа страшният съд“. Особено много държи Де Сика на по-

следния филм. От дълго време вече той търси продуцент, който да постави този филм. Най-после е намерил такъв в лицето на фирмата „Златната звезда“. Във филма ще играят София Лорен и Джина Лолобриджида.

\*

Повестта на националия герой на Италия Алчиде Черви „Моите седем сина“ ще бъде снета на филм. Сега режисьорът Карло Лицани пише сценария за филма. Над тази тема са работили също Чезаре Заватини и други режисьори и сценаристи. Но и до днес всички опити да се създаде филм за Черви са се натъквали на непреодолими цензури и финансови препятствия.

## ФРАНЦИЯ

Известният френски режисьор Луи Дакен (автор на филма „Бел Ами“) е завършил по-голяма част от книгата, посветена на филмовото творчество и естетика. Дакен е заявил: „През последните години филмовата литература зае доста значително място. Често пъти обаче за филма пишат хора, на които не са много ясни въпросите на кинематографията. Дълг се налага на нашите изтъкнати кинематографисти да обогатят филмовата литература с нови и ценни книги.“

\*

Във Франция филмът „Съдбата на човека“ е имал огромен успех. Интересни са мненията на френската критика, публикувани по страниците на вестници и списания. „Когато сравняваш „Съдбата на човека“ с пустотата и посредствеността на повечето филми, наистина започваш да разбираш какво, уви, представлява кинематографията на много страни и каква тя би могла да бъде.“ Това са думи на Клод Морияк, критик на френския вестник „Фигаро литерер“. Той нарича „Съдбата на човека“ едно от „най-прекрасните създания на седмото изкуство“. „За тази история не може да се каже, че е измислена или че рядко се среща“ — заявява критикът Пол Гюйо от вестник „Франс соар“. „Ето — добавя той — на две крачки от мен, на улица Сен Жил аз често виждам една стара жена, продавачка на вестници. Тя е загубила в лагера Осиенцим своя мъж и двамата си синове. Убита от скръб, старицата се връща към живот едва тогава, когато осиновява две малки черни деца. Ние добре разбираме, че „Съдбата на човека“ не е само кино...“

Интересно е и изказването на Жан де Барончели, рецензент на в. „Монд“. В написаното от него се чувствува как той почти се бори със себе си, като се мъчи да не се поддаде на тези чувства, от които хората на Запад е прието да се стесняват. Отначало Барончели нарича филма „смешно морализиращ, прека-



М. Колцова изпълнява централната роля в съветския игрален филм „Моминска пролет“.



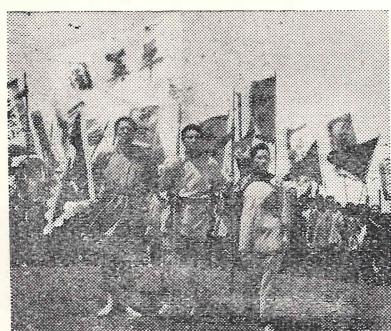
Ладани Ференц и Сиргеш Адам в сцена от унгарския художествен дългометражен филм „Вчера“, II серия.  
Режисьор Мартон Келети.



Сцена от унгарския художествен филм „Бели години“.



Младата полска актриса Ванда Кочевска в новия филм на режисьора Вайда „Невинни магесници“.



Две сцени от новия китайски художествен филм „Опиумна война“.

лено патетичен и мелодраматичен“. Към края на статията обаче, изоставайки всяка поза, авторът пише:

„Аз се осмелявам да мисля, че чувствата на любов към семейството, мъжество, достойнство и човешка солидарност са по-свойствени на голяма част от зрителите, отколкото низките инстинкти, с каквито непрекъснато се изявяват у нас филмовите герои. И затова особено приятно е да се види от време на време на екрана човек, достоен за това име. Героят на Сергей Бондарчук е един от тези хора.“

\*

Жан Габен, Пиер Френе и Робер Хосейн са основали нова независима филмова студия.

\*

Филмът „Диалог на кармелитките“, който сега се снима от Р. Л. Брукенберг и Филип Агостини с участието на цяла плеада от известни артисти, се очаква с голям интерес. Действието на филма се разиграва през време на френската революция в един кармелитски манастир. Освен Жан Моро и Паскал Андре във филма играят Алида Вали, Мадлен Рено, Пиер Брасьор, Жан Луи Баро, Жорж Вилсон, Пиер Бертен.

\*

Френската телевизия неотдавна се обърна към известния режисьор Жан Реноар с молба да пригответ филм по един от романи се на Стивенсон. Реноар снел за телевизията филма „Завещанието на доктор Корделие“ само за три седмици и значително по-евтино, отколкото обикновено. Със същите методи си послужил Реноар и при изработването на филма „Закуска на тревата“, който също струвал по-евтино, отколкото всеки друг цветен филм. Режисьорът се отказал от практиката на снимането на отделни планове, не рядко с многочислени дубльори. Той снимал „Завещанието на доктор Корделие“ и „Закуска на тревата“ в цели сцени, без прекъсване. За тази цел той използвал редица от камери. Озвучаването ставало с помощта на тридесет камери. Разказвайки в „Юманите“ за своя опит, Реноар подчертава значението на артиста при такава система на снимане, тъй като тук ритъмът на филма се решава от неговата игра, а не от монтажа на кадрите. Затова Реноар отделя голямо внимание на репетициите. Когато всички сцени били внимателно репетирани, снимачната група започнала работа и за три седмици филмът бил снет. Външните снимки били работени отделно. Методът на Реноар представлява интерес, обаче той бил посрещнат хладно от кинематографическите кръгове във Франция.

## ДАНИЯ

В края на декември в Копенхаген се е състояла премиерата на филма „Пау“, поставен по едноименната книга на датския писател Тори Гредхед. Филмът разказва за съдбата на едно момче, син на туземка от западноиндийските острови и датски моряк. Останал сирац, малкият пристига в Дания. Тук той бива подиграван и обиждан заради своята тъмна кожа. Подслон и съчувствие момчето намира само у бракониера Андерсен, емигрант от Швеция, също така отхвърлен и чужд на всички.

„Това е един истински филм, точен и ясен по своето построение, умен и човечен“ — пише в „Ланд ог фолк“. Вестникът отбележава, че режисьорът Астрид Хенинг-Йенсен „се е осмелил да постави един филм, който няма да се хареса на някои кръгове“. Той се е старал да създаде такова кинопроизведение, което да помогне за разбирателството между различните раси.



На младата френска актриса Паскал Пети във филма „Екстаз“ за първи път е възложена психологическа роля. Режисьор на филма е Рене Велер.

## ШВЕЙЦАРИЯ

Кинокритиците в САЩ и досега не могат да простят на Чарли Чаплин за неговия „Един крал в Нюйорк“, великолепна сатира за американския начин на живот. Ноeto, че кореспондентът на седмичника „Нюсик“ се е окказал не толкова злопаметен и посетил големия кинодеец в неговата вила в Швейцария. Журналистът намерили Чаплин жизнерадостен и пълен с творчески замисли въпреки своите 70 години. Представителят на „Нюсик“ узнал, че неговият бележит събеседник има намерение да открие нова страница в своето изкуство със снимането на цветна широкоекранна кинокомедия, като по този начин ще има възможност да провери ефекта на техническите новости в киното. Освен това Чаплин е замислил да завърши още няколко сценария за филмови комедии. Но по-голяма част от времето си сега великият комик отделя за работа над своята творческа биография — шестдесет години в изкуството, — която е вече на привършване. Залитан коги свои филми най-много харесва, Чаплин посочил: „Светлините на големия град“, „Светлините на рампата“, „Мосю Верду“, но повече от всичко „Един крал в Нюйорк“. На края на беседата американският журналист припомнил на Чаплин въпроса, който задава героят на този филм сам на себе си, търсил в САЩ свобода и намерили истерия: „Тъгувал ли е той някога за САЩ“.

„Не, никога — отговорил Чарли Чаплин. — Откровено казано, аз съм щастлив, че не живея в Шатите. Тук имам много повече свобода.“



Сцена от английския филм „Оливер Твист“, поставен от режисьора Дейвид Лин по едноименния роман на Дикенс.



Виторио де Сика в сцена от италианския филм „Генерал дела Ровере“.

## ГФР

В мюнхенския Кома-клуб е бил прожектиран филмът „Звезди“ (българо-германска продукция). Броят на посетителите на клуба обикновено не надминава 80. Този път обаче 300 души са посетили клуба, за да видят филма „Звезди“. След прожекцията била проведена интересна дискусия.

\*

Първата част на филма „Буденброкови“ (по известния роман на Томас Ман) е завършена. Премиерата на филма се е състояла в гр. Любек. На премиерата са присъствуvalи жената на Томас Ман Катя Ман и неговата дъщеря Ерика, която е взела участие в написването на сценария и изпълнява във филма ролята на консулката Кистенмакер.

## КРАТКИ

В Рио де Жанейро е открита нова филмова студия — „Цинедия“, — съоръжена с най-нови и модерни апарати. Студията е създадена по инициатива на известния бразилски кинематографист Адемар Гонзаги и ще бъде използвана от независимите продуценти.

\*

По екраните на Гърция се прожектира новият филм „Островът на смелите“, в който се разказва за акциите на двама критски жители срещу нацистките окупатори през Втората световна война. Западногерманското посолство в Атина е протестирало срещу представянето на филма „Островът на смелите“ в гръцките кина.

\*

Испанският режисьор Л. Г. Берланга снимва в Мадрид филма „Семейство“. Разказвайки за живота на едно испанско семейство, авторът на филма повдига въпроси, произтичащи от присъствието на американски войници във военни бази в Испания.

Мария Шел ще изпълнява главната роля в холивудския филм „Цимарон“. Неин партньор ще бъде Глен Форд.

\*

Ингмар Бергман ще снима своя нов филм в Южна Франция. Главните женски роли ще бъдат застъпени от Ана Маняни и Жан Моро.

\*

Книгата на Жоржи Амаду „Мъртвото море“ ще бъде филмирана в САЩ от известния режисьор Франк Капра.

\*

Властите в Испания са забранили снимането на американския филм „Красивата годеница“, чието действие се развива в Испания през време на гражданска война. Филмът ще бъде реализиран в Италия с участието на Ава Гарден и Дърк Богард.

\*

Романът на Гюстав Флобер „Саламбо“ ще бъде филмиран в Холивуд. В главната женска роля ще участва осемнадесетгодишната френска артистка Жан Валери. Филмът ще бъде цвeten и за синемаскоп.

В. Е Ж О В, Г. Ч У Х Р А Й

# **Балада за войника**

**киноизкусство**

**Библиотека | литературни | сценарии**

*На нашия връстник, на войника, паднал в боевете за родината, е посветен този филм.*

Съвременно село. Топла празнична вечер. Едва е започнало да се свечерява, а прозорците на къщите вече весело светят. В далечината, до колхозния клуб — тълпа младежи. Там горят лампи, оттам долита музика. А в останалите крайнини на селото е пусто и тихо. В такива часове по улиците няма да срещнеш много хора . . . Ще се появи млада двойка с детенце на ръце, отиваща на гости, мълчаливо ще минат влюбени или на групи ще изтичат девойки, забързани към клуба . . .

По селската улица върви жена в черно. Тя минава край група девойки. За миг смехът замърква. Те поздравяват жената и побягват на татък по пътя.

\*

Друга улица.

Жената минава край млада двойка. Младите я поздравяват почтително. Тя им отвръща с усмивка и отминава. Излязла извън селото, жената се спира и тъжно гледа полето към пътя, който се губи зад далечния хълм.

— *Това е пътят за нашия областен град — казва говорителят. — Там има два института, завод и железопътна гара. И този, който заминава от селото ни, и този, който се завръща в родните места, отива и идва по този път.*

Жената бавно върви към кръстопътя.

— *Вече много години тя идва тук — продължава говорителят. — Не, никого не чака тя . . . Този, когото е чакала, нейният син Альошка, не се върна от фронта. Тя знае, че той няма да се върне: погребан е далеч от родната земя, край село с неруско име. Всяка ранна пролет чужди хора полагат на гроба му цветя. Те го наричат руски войник, герой, освободител. А за нея той беше просто Альоша, синът, момчето, за което тя знаеше всичко от рождението му до деня, в който той по този път замина на фронта. Той ни беше връстник, ние заедно бяхме на фронта и ще ви разкажем за него историята, за която не всичко знае дори неговата майка.*

\*

. . . Образът на жената в черно бавно се сменя с друг. Това е същата тази жена, но много по-млада. Тя стои на същото това място, но зад гърба ѝ няма празничните къщи на новото село, а тъмни сиротни къщурки от времето на войната . . .

Силен вятър раздърпва дрехите ѝ, съмъква забрадката от главата ѝ. По небето се кълбят тъмни облаци.

Жената гледа в далечината . . .

Вятърът се носи по настръхналата и обезобразена земя, фуки в бодливия тел, гони по полето черни кълба дим.

Това е фронтът. Предната линия.

В самотно окопче — чипонос младеж във войнишка униформа развълнувано се вглежда в далечината. Оттам се чува нарастващ зловещ вой на мотори.

До младежа — възрастен войник. Той вика в слушалката:

— „Орел!“ „Орел!“... „Орел!“ Отговаряй! Виждам танкове!... Виждам танкове!...

Не му отговарят. Той тръсва слушалката. С непослушни пръсти опилва шнура... Отново вика с понижен глас:

— „Орел!“ „Орел!“...

Отговор няма. Войниците се споглеждат. В погледите им има и страх, и досада, и ням въпрос: „Какво да се прави?“

Пред тях все повече и повече нараства шумът на моторите и стърженето на гъсениците...

— Трябва да отстъпим към окопите — пресипнало казва възрастният.

— Няма заповед...

— Какво можем ние с винтовки срещу пет танка? Боята им само да издраскаме...

— А да съобщим...

Възрастният е разсърден.

— От оня свят?!... Плюй си на петите, глупако!... — крясва той на младежа.

Но вместо отговор младежът изтръгва от него слушалката.

— „Орел!“ „Орел!“... Аз съм „Врабче“! Аз съм „Врабче“!... — вика той с пресипнал момчешки глас.

В това време танковете откриват огън в движение. Над главите с характерно свирене летят снаряди. Окопите не отговарят.

— „Орел!“... „Орел!“... — упорито вика в слушалката младият боец и гледа сърдито към танковете.

Възрастният махва и бързо отпълзява.

Младежът остава сам. Той тутакси усеща самотата.

— „Орел!“... „Орел!“... — повтаря той. — Аз съм „Врабче“! Аз съм „Врабче“!...

А танковете са все по-близо и по-близо. Уплаха и обида звучат в гласа на младежа.

— „Орел!“... „Орел!“... Какво става с вас?... Аз съм „Врабче“!... — С отчаяние и ужас гледа приближаващите танкове.

И изведнъж му отговарят.

— „Орел!“!... — радостно извиква младежът. — Да! Аз съм „Врабче“... Да. Виждам... пет... Пехота ли? Не. Не виждам. Точно, няма пехота... Право срещу НП. Право срещу мене идат!... Да напусна?... Слушам!

Той откача набързо телефона, но серия от взривове го принуждават да се притисне към земята. Артилерийският ураган налетява неочеканно.

вано. Взривовете следват един след друг и изведнъж, също така неочаквано, секват. В настаналата тишина с чува ревът на настъпващите танкове.

Младежът вдига глава. Един от танковете е съвсем близо и се движи право срещу него.

Обзема го страх. Присвил очи и скрил глава между раменете си, той се притиска към земята.

Реват моторите на танковете, свистят, скърцат гъсениците. Струва ти се, че целият свят е изпълнен с рев и скърцане!

Младежът не издържа, изправя се и се спуска да бяга.

От танка го забелязват и пускат по него картечен откос.

Младежът пада на земята. Над него свирят куршуми.

Откосът се движи към него. Младежът отново скча и побягва от танка. Катушката и телефонът му пречат... Отново откос... Той пада, става и пак бяга...

Всичко това изглежда безсмислено и страшно. Огромната смъртоносна машина се носи по полето подир самотното и беззащитно момче.

Младежът изнемогва. Плаче от яд и страх и се мъчи да се отбие от пътя на танка. Но танкът се обръща и отново налита върху него. Разстоянието между тях неумолимо се скъсява. Няма сили да бяга.

Сега танкът дори и не стреля. Той просто ще настигне и ще смачка момчето.

Младежът захвърля телефона и катушката. Продължава да тича със сетни сили.

Пред него — разровено от верив окопче. Тук е имало противотанково закритие, но целият му разчет е унищожен... Изнемощелият младеж се свлича в окопчето... Танкът иде към него. Ето го вече съвсем близо. Гъсениците са смачкали телефона и катушката, захвърлени от младежа. Само след миг те ще смачкат и него. Изход няма. А да бяга — няма сили.

Младежът се оглежда безпомощно. Иска му се пак да избяга от окопа и изведнъж забелязва изоставена противотанкова пушка, грабва я и от упор стреля в танка.

Потръпвайки, сякаш се е натъкнал на нещо, танкът спира. Моторът започва да вие и танкът избухва в пламъци.

Младежът, учуден, гледа горящия танк. Изглежда, той не разбира какво е станало.

Танкът пламги и изведнъж — картечен откос. Пред войника изригват фонтанчета пръст. Съседният танк е открыл огън по него.

Младежът се притиска към земята, изчаква откоса и стреля по другия танк няколко пъти наред.

Танкът се завърта на място и замира...

— А-а!... Не ти харесва!!! — крещи по детски младежът и пренася огъня върху другите танкове.

Те бързат да се оттеглят. Край тях започват да избухват снаряди. Отзад, откъм окопите, се чува нарастващо „ура“.

\*

Боят завърши. Пехотата се укрепи в окопите. Войниците пушат, дъвчат сухари и отпиват на гълътки вода от алюминиевите манерки. От-

насят ранените. Нашият младеж е сред войниците. Потупват го по гърба, поздравяват го, шегуват се, а той поглежда околните уморено и не много весело.

— Сила си ти, брат!... Как ги нареди, а?

— Талант!... — задява го някой. — Мястото му е отдавна при броневациите, а той при свързочниците кисне!

— Да-а, досега колко щеше да натръшка!...

— Стига! — махва с ръка младежът.

— Какво ти е? — чуди се веселяк войник.

— Лейтенантът за телефона го гази — обяснява възрастният, същият ония, когото видяхме с нашия младеж в окопчето.

— Трябваше да му кажеш, че ти унищожи танковете.

— Казах...

— Ами той?

Младежът махва с ръка.

— На лейтенанта сега му е бая тясно!... Генералът го повика да го калайдисва... — съчувствено казва веселякът. — А ти не се бой! Все едно, награда ти се полага. Шега ли е?! Два танка!

— Щуротия! Дивак, отгде ти дойде на ум да бягаш от танка? Сигурна смърт!... Уж си инструктиран — казва сержантът.

Младежът нищо не отговаря.

Отстрани се чува глас:

— Ей, момчета! Не сте ли виждали Алексей Скворцов?...

— Тука е!

Приближава вестовият и запъхтяно съобщава на младежа:

— Хайде, Скворцов, генералът те вика!

— На ти тебе — произнася възрастният другар на Скворцов. — Казвах ти, че трябва да се махнем!... Затри телефона. Сега ще ни дерат за него!

\*

Командният пункт на генерала.

Още отдалеч се чува резкият му глас:

— .... Игра си играете! Детска градина! Защо не открихте огън навреме?... Какво чакахте?...

Алексей и вестовият приближават и виждат генерала. Той седи на обърнато сандъче. Около него се тълпят щабни офицери и командири на части.

— Умници!... — продължава да хока генералът. — Оголиха фланга... Изложиха пехотата. Заповядайте! Мачкайте!...

— Аз вече ви доложих, другарю генерал. Там имаше разчет... Той е напълно унищожен.

— Изморени са хората, другарю генерал...

— Зная... не се оправдавайте с това!... — Генералът известно време мълчи и казва с друг тон: — Тази нощ ще ни смени шеста дивизия... Е, къде остана тоя ваш Скворцов?

Алексей излиза напред и като докосва с ръка пилотката, рапортова:

— Боецът Скворцов по ваша заповед се яви!

Генералът го поглежда строго.

— Я разкажи как стана всичко?... Ти нали беше на наблюдателния пункт?

— Да.

— И как тогава?...

Алексей се престрашава.

— Аз, другарю генерал, ще си кажа честно... изплаших се... Много ни бяха наблизили... и... — Алексей навежда виновно глава, после пак я вдига и казва, гледайки генерала: — Уплаших се...

— Значи ти от страх унищожи два танка? — усмихва се генералът. Смеят се и стоящите наоколо офицери.

Алексей се оглежда и като вижда смеещите се офицери, също се усмихва.

— Значи, от страх? — повторя генералът.

Алексей кимва смутено. Генералът е доволен.

— Всички да се страхуват така! — шегува се той.

Околните пак се смеят.

Алексей се бори със смущението си.

— Чакай! — казва внезапно генералът. — А може би не ти си ги унищожил, а някой друг? — Очите му светкат весело.

— Аз... — отвръща Алексей за общо удоволствие. — Аз, другарю генерал, когато скочих в окопчето... гледам, той право... връз мене иде. Няма накъде!... Виждам аз — край, грабнах ПТП и в него... а той се запали. Ама съвсем близко до мене беше... А сетне във втория — той беше по-далечко...

Отново се смеят всички.

— Юнак — казва генералът, — ще те представим за награда. Запишете — обръща се той към възрастния офицер.

— Другарю генерал — казва изведнъж Скворцов, — а не може ли вместо награда да ида за един ден при майка си?

Офицерите се смеят пак, поклащайки глави.

Генералът поглежда внимателно Алексей и също се усмихва.

— На колко си години? — питат той.

— На деветнайсет — отговаря Алексей. — Аз, другарю генерал, когато заминавах на фронта, не се сбогувах с майка си, пък получих и писмо — покривът се пробил... Пуснете ме, другарю генерал... Само за един ден.

Генералът се замисля.

— Не е лошо да си идеш до въщи — казва той, поглеждайки Алексей. — Само че не ни е позволено, Скворцов, да оставим фронта. Война е... а ние с тебе сме войници.

— Ако бяхме на фронта, нямаше да искам, другарю генерал, а щом и тъй и тъй излизаме в почивка... Само за един ден... Ще направя покрива — и веднага назад...

— Че какво? — казва генералът весело. — Да го пуснем. Нека поправи покрива. А?... Само внимавай... да се върнеме!...

— Другарю генерал!... Та аз... — задъхва се от радост Алексей. — Другарю генерал, аз по корем ще се влеча и...

— Добре, добре... — прекъсва го генералът и като въздъхва, казва със завист: — Върви ти на тебе, Скворцов. Къде живееш?

— От Георгиевска съм... Село Сосновка. За едно дененощие съм там.

— Не-е, братлето ми, в днешните времена едно денонощие няма да ти стигне. Давам ти два дена нататък, два дена обратно. И за да се закръгли сметката — два дена за всичко останало. Доволен ли си?

\*

По пътя от фронта лети камион. В кабината до шофьора е Алексей Скворцов.

Шофьорът весело тръска глава.

— Два дни в къщи! ... На когото и да кажеш, няма да ти повядва! Ако икономисаш от пътя, може и три да отмъкнеш ... А?

— Само да успея за влака — казва усмихнат Алексей.

Шофьорът прави успокоително движение със свободната си ръка.

— Като клин! ... — казва той и натиска клаксона.

Правейки им път, отиващата към фронта пехота се оттегля към канавката.

— Сигур веднага при „нея“ ще изтичаш! — продължава шофьорът.

— При кого?

— То се знае при кого! — Шофьорът весело намига. — Нали те чака изгората!

— Нямам аз изгора — смутено отвръща Алексей.

— Хайде де! — шофьорът учудено поглежда Алексей. — При кого отиваш тогава?

— При майка си.

— При майка си — то се знае. Само че как може да си нямаш изгора?! — Шофьорът поклаща къдрявата си глава. — Де да имам аз такъв късмет! Веднага в МТС ... Там е моята Груняша, прикачвач! ... Ти каква специалност имаш?

— Никаква ... От училище ... направо на фронта.

— И що за човек си?! — задява го шофьорът. — момиче си нямаш, специалност нямаш, сигур и водка не пиеш?

— Защо пък? ... — неуверено възразява Алексей.

— Не пиеш, по очите ти личи — махва шофьорът. — И защо такива ги пускат в отпуск?! ... Да бяха пуснали, да речем, мене ... Та аз там ... Боже мой! ... За три дни целия район ще дигна на главата си!

През блатото пътят минава по насип. От едната страна по насипа тръгва камионът, а от другата — главата на колона тежки влекачи. Невъзможно е да се разминат. От влекача махат ръце, викат нещо. Шофьорът упорито върти глава.

— Слушай! Я си дай документа.

Шофьорът взема от Алексей отпускния билет, скача от камиона и, размахвайки го, се затичва към влекача. Алексей остава в камиона. Той вижда как шофьорът се качва на челния влекач, как обяснява нещо, сочейки Алексей. После той скача отново на земята и се затичва обратно към камиона.

И тук става „чудото“. Тежкият влекач реве и отстъпва назад, давайки път на малкото камионче.

— Готово! — весело вика шофьорът и подкарва камиона. — С такъв билет можеш и по въздуха да летиш!

Разрушена гара близо до фронта. На линията — няколко товарни вагона, от които войници разтоварват продълговати сандъци. Няколко души до чешмата пият вода и се мият.

На това място пристига камионът. Алексей и шофьорът скачат от него и се затичват към перона. Влака го няма.

— Слушай, чичко — обръща се шофьорът към минаващия наблизо възрастен железничар. — Къде е влакът?

Железничарят се спира и ги поглежда равнодушно.

— Какъв влак?

— За Борисов, който тръгва в два и четирийсет.

— А-а, тоя . . . — казва железничарят, — не е дошъл още.

— Как така?

— Не знаеш ли как? Немците разрушиха линията.

— Кога ще дойде?

— Може надвечер, а може и чак утре сутринта — казва железничарят и продължава пътя си.

— Икономисах! — безнадеждно маха с ръка Алексей и сяда на релсите. Шофьорът обезкуражен тъпче край него.

— Ей, момци! — вика им някой от перона. — Камионът да не е ваш случайно?

— Наш — отвръща шофьорът. — А вие не сте ли Самойленко?

— Същият. Дайте камиона да товарим.

Самойленко и още няколко войници приближават до шофьора.

— Какъво търсите?

— Нищо не търсим! — отговаря шофьорът. — А бе, разбиращ ли, глупава работа. Момчето получи два дни отпуск.

— Ех ти! — обажда се някой. — Щастливец!

— Щастливец . . . Още не е мръднал, а вече половин ден запути. Влакът не е дошъл и кой знае кога ще дойде.

— И за какво ти я дадоха, а?

— Все едно за какво. Два танка унищожиха. Работата е там, какво да правим сега? Трябва да стигнем до Георгиевска, а има само два дни за път.

— Вие не трябваше тук, а в Баковка. Там има три влака на ден. А това е клон.

— А далеко ли е до Баковка? — пита шофьорът.

— Трийсет километра — спокойно ще стигнете!

— Да вървим! — решително казва шофьорът и бързо тръгва към камиона. Алексей — след него.

— Слушай! — сепва се Самойленко. — Ами товарът?

— След час съм тук. Товарът не е спешен, ще почакате.

— Твоя работа — ти отговаряш! . . .

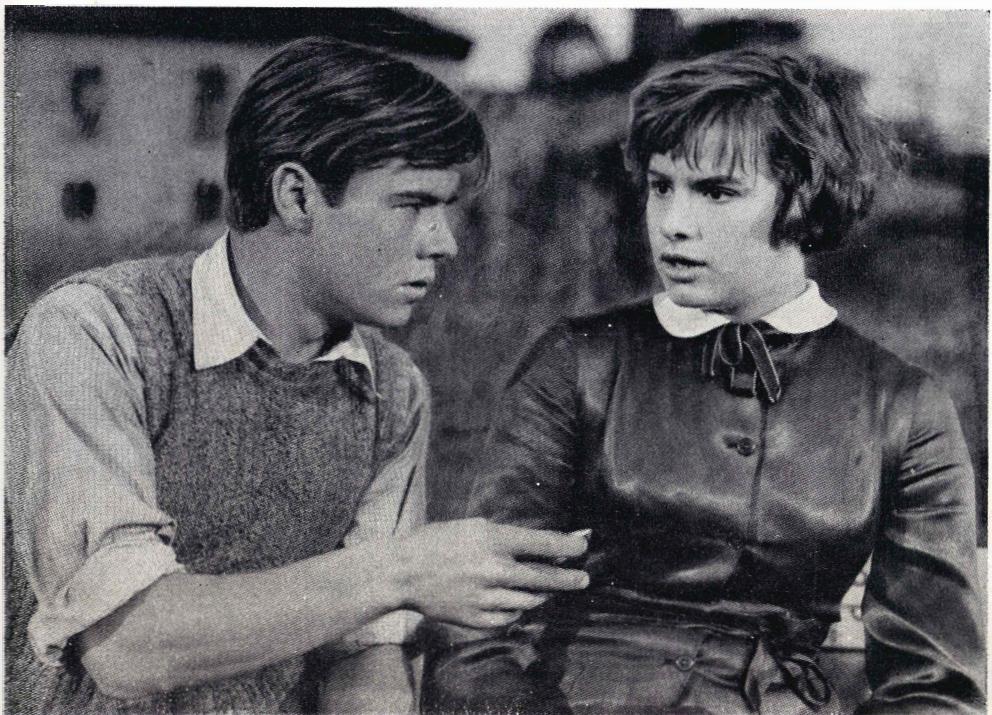
Шофьорът дига рамене.

— Заловед на генерала!

Алексей и шофьорът вече наблизяват камиона, когато зад тях се раздава вик:



Корнелия Божанова и Георги Наумов в две сцени от филма „Първи урок“. Режисьор Рангел Вълчанов.





Апостол Карамитев в сцена от киноновелата „Пътят минава през Беловир“. Режисьор  
Петър Василев.



Стефан Стайчев и Банко Банков в сцена от киноновелата „Другото щастие“. Режисьор Антон Marinovich.

— Стойте! Почакай, войниче! — Към Алексей притичва за пъхтян, невисок пехотинец на около трийсет години.

— Ти ли си отиваш в отпуск?

— Аз.

— През Възлова ли?

— Да.

— Приятелю! Отбий се на тоя адрес! ...

Той откъсва обратния адрес от един плик и го подава на Алексей.

— Ами, ами! Нямам време! — Алексей се обръща към камиона, но пехотинецът не го пуска.

— Приятелю! Там влаковете стоят по половин час, а нашите са досами гарата ... На три минути. Братле! ... — моли пехотинецът. --- Отбий се!

— Добре де, ще ида — отстъпва Алексей. — А какво да кажа? Очите на пехотинеца светят радостно.

— Ще кажеш, че си ме видял! ... Видял, разбираш ли? — той се удря по гърдите, по раменете, сякаш доказва с това, че той наистина съществува. — На Лиза! ... На жена ми ... Видях, кажи, Сергей! С командата си отиваше на фронта. Ще кажеш ли?

Командата плътно обгражда Алексей.

— Кажи на неговата Елизавета, че той ден и нощ като поет мечтае за нея — смее се щръб войник.

— Да беше ѝ пратил нещичко, Сергей!

— Че откъде да го вземе? Всичко на него е държавно!

— Тръгвам! — казва Алексей, но отново го задържат.

— Почакай де! ... Слушай, старшина, що не дадеш на Сергей калъпче сапун. Нека го прати на жена си.

— Осминка му се полага, колкото да се измие веднъж ...

— А ти му дай цял.

— Ти си пощурял, глупак?! Имам всичко два калъпа за цялата команда.

— Дай му единия.

— Не се полага.

Алексей доближава камиона, отваря вратата.

— Почакай, момко, ще даде той ... Дай, не се стискай!

— Дай, ще минем и без него! — дружно го подкрепят всички.

Старшината вади от вешевата си торба калъпче сапун и го подава на Алексей.

— Дай и втория калъп! — казва с акцент млад грузинец.

— Какво приказвате, момчета? — старшината търси съчувствие сред командата.

— Като ще даряваш, дарявай! — казва грузинецът и пак всички го подкрепят.

Старшината се ядосва.

— Какво пък, на мен не ми трябва повече от другите — и той сърдито пъхва в ръцете на Алексей и другия сапун.

Алексей влиза в кабината. Момчетата затварят вратата след него.

— Готово! — казва шофьорът и подкарва камиона.

— Улица Чехова седем! — вика пехотинецът.

— Ще ида! — вика Алексей.

Войниците гледат весело заминаващия камион. Всички са доволни. Само старшината е мрачен. Махва с ръка и казва със съжаление:

— На вятъра отиде сапунът... Строй се!

\*

Отново камионът лети.

Рухнал във водата мост. Пътят минава през брод.

Камионът влиза с пълен ход в реката, но по средата спира. Моторът загърхва. Двамата едновременно — и шофьорът, и войникът — скачат във водата. Шофьорът се хвърля към капака. Казва нещо на Алексей, безпомощно маха ръце. Събрали вещите си, Алексей се пропашава с шофьора и изтича към брега.

Път. Тича войник.

Крайта на гората. Надделял умората, войникът тича... Чува се свирка на локомотив. Алексей оставя пътя и тръгва направо през гъсталака.

Зад гората се показва влак. Алексей тича да пресече пътя му, катери се по склона на насила, а влакът вече боботи над него.

Край него минават цистерни, товарни вагони. Поемайки си дъх, Алексей се хваща за дръжките на един вагон и увисва на тях.

Влакът отминава и отнася войника.

\*

Малък пазар край града. Наблизо се вижда зданието на оцелялата гара. Чуват се свирки на локомотиви. Това е беден военновременен пазар. Тук уморени жени продават вещите на мъжете си. Тук възрастни мъже носят на длани си, излагайки на показ, мънички дажби черен хляб. Тук отракан инвалид търгува с махорка и стар, с тъжни очи, мършав човек носи в картотечно сандъче морско свинче, което „вади късметчета“.

Сред тази пъстра тълпа върви веселият Алексей. Той се вглежда с интерес във вещите, които хората държат в ръцете си.

— Заловядай, млади момко!... Чехли „Скороход“. Още съвсем нови — предлага му възрастна жена. — Купете ги.

— Трябва ми забрадка...

— Каква?

— За майка ми... Подарък.

— Заловядай! Имам чудесна шапка. Много отива за възрастна жена.

И тя, като разпакова вещите си, измъква хубава филцова шапка.

— Гледайте, момко... Купих я тук преди войната... Много модерен фасон. Погледнете!... — Тя подава шапката на Алексей.

— Ами! У нас не носят такива... Забрадка ми трябва... — смутено казва Алексей и забелязва стоящата наблизо жена с момиченце на около шест години. В ръцете ѝ обикновена забрадка на точки и малка, сигурно на момиченцето, поличка.

— Купете си — плахо казва тя, доловила погледа на Алексей.

Алексей приближава, опипва забрадката.

— Колко?

— Триста рубли.

— Охो!

— Колко давате? — тихо пита жената. Слабичкото момиченце гледа Алексей уморено и недружелюбно.

Алексей вади от джоба си пари, прехвърля ги из ръцете си и се махва, разбрал, че той няма работа тук.

— Виж ти хитрец, сигурно за десетарка иска да я купи! — вика зад него някаква търговка. Някой се изсмива. Друг строго подвиква на смеещите се:

— Какво се хилите? ... Де у войник пари!

След няколко крачки нечия ръка се слага на рамото на Алексей.

— Войниче, ейвойниче! ...

Алексей се оглежда.

— Купи си бръснач!

В ръцете на дързък селяк, облечен във ватенка, блъсва отворен бръснач.

Войникът поглежда бръснача.

— Вземи го! Всички моми ще са твои!

— Колко? — не се сдържа и запитва Алексей.

— Седем.

— Какво седем? ...

— Стотарки! ...

— Бива си те! ... — смеещи се, поклаща глава Алексей.

— Затова пък тебе не те бива, „страшилище за фашистите“ ...

Тогава купи си запалка, без пари ще ти я дам! — Селякът показва обикновена запалка, направена от патрон. — Гледай, не машинка, а огнехвъргачка! — Селякът натиска с пръст веднъж, втори път, запалката не пламва. Натиска още и още. — Няма нищо, затова пък после ня мож я угаси — същински пожар!

Усмихнат Алексей бърка в джоба си и вади никелиран пистолет. Натиска спусъка. Селянинът стъпisan извиква, а от пистолета отскача горната пластинка и лумва пламъче. Това е запалка, направена във вид на пистолет.

Алексей се смее. Светкат очите на селянина.

— Продай ми я!!!

— Колко? — пита Алексей усмихнат.

— Една и половина!

— Хилядарки?

— Стотарки, глупчо!

Алексей спокойно скрива запалката в джоба си.

Селянинът го хваща за ръката.

— Две! ... Бъдещ лейтенант.

Алексей мълчаливо освобождава ръката си и тръгва.

— На, вземи още четвъртинка, капитане! ... Не обичам да се пазаря! ...

Алексей се смее.

— Ако стигнеш до генерал, може и да се спазарим. — Продължава пътя си.

— Върви по дяволите! ... Окопна скрънза! ... — Селякът, накуцвайки, си тръгва и се скрива в тълпата. Но това е само маневра:

Алексей не успява да направи и три крачки, когато той се появява отново.

Селякът с необикновено сериозно лице подава на Алексей свити на тръбичка пари.

— Разбрахме ли се? Дай машинката.

— Какво се палиш толкова? — усмихва се Алексей. — Ела при нас на фронта — там са без пари. Само веднъж да идеш в атака.

— Не мога, полковник... дюстабанлия съм — негоден! По дяволите, на ти още четвъртинка, мислех да се почерпя!... Край! Вземай, изльга ме ти! Давай машинката, давай!... — Той буйно настъпва към Алексей, хваща го за гърдите и като му измъква едва ли не на сила „пистолета“, тръгва към тълпата, повтарящки: — Изльга ме ти! Изльга ме!

Всичко това става толкова бързо, че Алексей не може да се опомни. Като остава сам, той преброява парите — всичко двеста рубли. Усмихва се, махва с ръка, вади от джоба и своите пари, прибавя ги към тях и бързо се отправя към жената, която продаваше забрадката.

— На, вземете!... — подава ѝ той парите и доволен и сияещ скрива покупката във вещевата си торба.

Откъм гората долита свирката на локомотив.

Като кимва на жената за сбогом, Алексей бързо се отправя към гарата.

— Ей, момко! — вика му някаква жена. — Погледнете!...

— Нямам време!...

— Войниче, сукалче!...

— Нямам време, майчице...

Алексей бърза към гарата. Изпреварва хора с куфари, с торби. Всички бързат.

\*

Пред Алексей, подпирачки се неумело на патерици, подскача на един крак инвалид. Патериците му пречат да носи куфара. Той се спира, оставя куфара на земята и изтрива потта от челото си.

Като се изравнява с него, Алексей весело му предлага:

— Дайте да ви помогна!... — Той подхваща куфара на инвалида. Последният, без да му пречи, приема помощта му.

— Къде отивате? — питат Алексей, вървейки.

— В Борисов.

— В къщи?

— Да... Навоювах се...

— И аз си отивам в къщи, в отпуск. И мал съм късмет! — с весела непринудено съобщава Алексей.

Инвалидът го поглежда внимателно.

— Късмет?

— Аха! Всички дори се чудят как ми провървя... Значи до Борисов ще пътуваме заедно!...

Излизат на перона. Тълпи се народ.

Инвалидът се двоуми.

— Слушай — казва той внезапно на Алексей. — Ти почакай тук. Трябва да подам телеграма. Ей сегичка. — И почуквайки с патериците, влиза в гарата.

Алексей гледа след него, слага куфара на земята и остава да чака. Край него ту на една страна, ту на друга притичват възбудени пътници. Наблюдава ги.

.... Възбудните на перона се засилва. Всички гледат в една посока, към края на перона. Оттам се появява влакът. Алексей е развълнуван. Поглежда неспокойно ту към влака, ту към вратата на гарата, зад която се скри инвалидът.

.... Каучането е започнало. Пътниците щурмуват вагоните. Не възможно е да се чака повече и като вдига куфара, Алексей решително тръгва да търси инвалида. Насреща му идва тълпа пътници. Изтикват го от вратата. Карака се. Все пак той се промъква в залата, минава край лежащите на скамейките и на пода хора. Разтиква тълпата до касата и най-сетне се добира до вратата, над която виси табелка „Поща. Телеграф“.

Алексей отваря вратата.

В празната стая на телеграфа зад дългата маса на крайчела на пейката седи инвалидът.

Той е дълбоко замислен. На масата пред него — телеграфна бланка. До нея се търкалят няколко смачкани бланки.

— Какво правите?! Влакът дойде, хората се каучат, а вие!...

Инвалидът бавно обръща глава и Алексей забелязва очите му — невиждащи, пълни с неизразима болка.

— Какво искаш?... — питат тихо инвалидът.

— Трябва да вървим... Аз там... с вашия куфар, а вие...

Инвалидът дълго мълчи.

— Върви... Аз няма да замина — казва най-сетне той и като се обръща, отпуска глава на силно стиснатия си юмрук.

Алексей пристъпва от крак на крак и не се решава да си иде.

— Какво ви е? — съчувствено питат той и докосва рамото на инвалида.

Последният се обръща рязко и му крясва:

— Какво искаш?!... Какво си се лепнал за мене?!... Махай се! — Той се отвръща.

На прозорчето се появява лицето на телеграфистката.

Алексей мига обидено.

— „Махай се“... Аз там с куфара му, а той... Добре, отивам си.

Но инвалидът се обръща, хваща го за ръката и заговоря разплатено:

— Прощавай, приятелю!... Тежко ми е. На, пращам телеграма на жена си, че няма да си ида... Съвсем! Да не ме среща... и въобще, да ня чака!...

— Защо?!

— Така трябва.

Навън бие камбаната, раздава се свирката на локомотива и по стената започват да пъплят сенките на вагоните.

— Тя е хубава... разгалена. При нас и до войната не всичко вървеше добре... А сега аз... — Той показва с очи патериците. Алексей понечва да каже нещо... — Мълчи!... Аз всичко знам. Тя е добра. Ще живее с мене, но това няма да е живот. Разбиращ ли? По-добре всичко изведенъж! С един замах! Тя пак ще бъде щастлива. И аз няма

да пропадна... Така ли е?... — Алексей мълчи. — Русия е голяма — гледайки настани, казва инвалидът. — Ще ида някъде. Ще си намеря работа и ще живея... Правилно, нали?...

— Не зная — казва Алексей и се замисля.

По лицето му плуват сенки. В прозореца се мяркат вагоните на заминаващия влак.

Инвалидът седи още дълго и най-сетне, сякаш намерил отговора, казва:

— Край... Така е по-добре!

Той става, взема бланката от масата и се отправя към гишето. В тишината на празната стая трикратно еквивалентният патериците — чук!... чук!... чук!...

Той подава телеграмата на гишето.

— Приемете я.

Телеграфистката, млада жена с некрасиво лице, развлечена взема телеграмата, държи я известно време в ръцете си и изведнъж глухо казва:

— Няма да приема тази телеграма.

— Как? — че разбрали, тихо пита инвалидът.

Телеграфистката става от мястото си.

— Няма да приема тази телеграма!... Вие... Вие всичко лъжете! Това е подло! Подло е да се мисли така! — Очите ѝ се пълнят със сълзи. — Чакат ви, измъчват се!... А вие... Това е подло!... На!... На!... На!... — повтаряйки последните си думи, тя разкъсва телеграмата на малки парченца. — На! Правете каквото искаш с мене!

Тя мълчава. Инвалидът, изумен от тоя порив, се мръщи развлечено и навежда глава.

— Правилно! — изведнъж се раздава в тишината радостният възглас на Алексей. Той протяга ръка към телеграфистката. — Дайте бланка!... Ще напиша друга. Да го среща!...

\*

Платформа на пътнически вагон. Навън се мяркат гаровите постройки. Влакът напуска гарата.

На платформата са инвалидът и Алексей.

— А вие разправяхте, че няма да се качим — радва се Алексей.

— Съжалявам за времето ти, Альошка! Четири часа загуби заради мене.

— Нищо... Ще наваксам — пътят е дълъг! — отговаря Алексей и като се обръща към кондукторката, запитва: — Кога ще бъдем в Борисов?

— На разсъмване — отвръща тя.

Неспокоен, инвалидът въздъхва.

— Какво ви е? — питва Алексей.

— Нищо... Просто тъй.

— А вие не мислете! По-добре да влезем във вагона.

Вагонът е претъпкан с хора, куфари, вързопи. От всички полици висят крака. Инвалидът бавно върви по коридора. След него Алексей

сей с неговия куфар. Два огромни ботуша преграждат пътя им. Инвалидът се спира.

Краката се вдигат. Инвалидът наведен минава под тях.

Той върви нататък. На нивото на лицето му от всички полици стърчат крака. Обути в ботуши, боси, в обувки, в чехли, крака, крака, крака...

Колкото по-нататък отива инвалидът, толкова по-мрачен става погледът му. Най-сетне той се спира и затваря очи.

Някакъв възрастен старшина разбутва спящите войници.

— Ей, момчета, постеснете се!... Дайте на человека да седне!

Войниците се понаместват и освобождават място. Инвалидът сяда, подпрял глава на патериците.

— Какво ви е? — навеждайки се, го питат Алексей.

— Нищо... Ще мине...

— Уморихте ли се?

— Да.

— Не сте свикнали... — обажда се някой от войниците.

Алексей сяда до него на куфара, изважда от джоба си нарязани за пущене хартийки от вестник и подава на инвалида.

— Да запушим?

Инвалидът поклаща глава отрицателно.

— Може ли от хартийките? — питат седящият насреща старшина.

— Моля.

Тутакси към хартийките се протягат няколко войнишки ръце и в миг се свършват.

— Сигурно и махорка ви се намира? — питат сипаничав ефрейтор.

— Намира се — отговаря Алексей и му подава кесията си.

— Добра е махорката! — възхищава се някой.

— Откъде сте я купили?

— Фронтова е...

— Картечар ли сте?

— Свързочник.

Кесията минава от ръка на ръка.

— Ами огънче има ли?

— То тъй стана — забелязва сипаничавият, — както с войника, който поискал от една жена вода: „Лелко, дай да се напия, че така ми се яде, пък и няма къде да пренощувам.“

Всички се смеят.

— Точно тъй!... — признава старшината. — То по твоя метод става: поискал от Маруся вода, а сетне три нощи не могат да го намерят.

Отново смях. А сипаничавият въздъхва.

— Хубава жена... Не мога да я забравя.

— Защо да я забравиш? Ще свърши войната — заминавай, жени се!

— Дурак! Че тя си има мъж.

— И той ли е сипаничав?

— Не, гладък е.

— А ти откъде знаеш?

— Тя ми каза...

— И с кой акъл е сменила гладкия с такъв като тебе, сипаничав?

— Че аз откъде да зная?... Може някакъв кусур да си има. Отново всички се смеят. По-високо от всички — Алексей.

— А ти, брат, си веселяк! — забелязва ефрейторът и кимайки към инвалида, питат Алексей: — Другаря си ли съпровождаш?

— Не, сам съм... И аз в къщи отивам.

— В къщи? — питат ефрейторът.

— Да. В отпуск.

— Ясно — смигва на всички ефрейторът. — Съчинявай по-нататък!

— Не, наистина... Два танка съм унищожил. Не вярвате ли?

— Защо лък не?...

— С какво ги унищожи?

— С телефонната слушалка! — казва сипаничавият. — Тя има две цеви.

Пак всички се смеят, а сипаничавият продължава:

— Те, свързочниците, нали знаете как?... Върви по фронта, гледа — танкове... Прас единия!... Прас другия!... И... в торбата...

Отново войниците се смеят.

Усмихва се и инвалидът. И, забелязал усмивката му, Алексей се смее весело...

\*

Нощ. Вагонът спи.

Облакътен на вещевата торба, старшината спи; отметнал глава назад, спи сипаничавият момък; подпрыял лицето с едрата си селска длана, спи веселият ефрейтор. Спи и нашият войник, усмихвайки се нещо на сън.

Само инвалидът не спи. Седи опрян на патериците, унесен в невесели мисли.

Тракат колелата по релсите, скърцат разхлабените стени на вагона.

Влакът лети през степите и някъде далеч светлее небето...

\*

Утро. Гара Борисов. Пътниците слизат от вагоните.

На вратата на вагона се появява инвалидът. Провира се през тълпата, обсадила вагона, и търси с поглед жена си. Алексей върви с куфара след него.

Измъкнал се от тълпата, инвалидът се спира и се оглежда наоколо. Вглежда се в хората, които се суетят по перона. Жена му я няма.

Инвалидът тръгва по перона. Алексей след него. Но и тук я няма.

\*

Перонът е пуст. Влакът е заминал. Народът се е разотишъл. Остават само инвалидът и Алексей. Инвалидът вече не се оглежда. Обронил глава, той е мрачно загледан в земята.

Алексей въздъхва и го поглежда.

Инвалидът вдига глава и казва сърдито на Алексей:

— Какво стоиш?... Върви!

Алексей кима мълком, но не си отива.

— Ти трябва да пътуваш. Върви!

— Ей сегичка... — Алексей се бави. Вади кесията, подава я на инвалида, но от страх, че може да го разсърди пак, бързо я скрива в джоба си.

— Дай да запушим — казва инвалидът, без да го погледне.

\*

Те стоят на перона. Пушат мълчаливо.

Алексей поглежда инвалида, а той, престанал вече да се надява, тъжно се вглежда далеч, където се вижда градът с белите камбанарии.

Отново перонът се пълни с народ — пристигнал е влакът, който отива в обратна посока.

Цигарата е доторяла до самите му пръсти. Инвалидът я хвърля и се обръща към Алексей. Говори почти спокойно.

— Е, брат... Тъй си и мислех. Да вървим.

Той се обръща, за да тръгне към гарата, и в това време, заглушавайки шума, раздава се звънлив глас:

— Вася!

Инвалидът трепва.

— Вася! — Към тях някаква жена си пробива път през тълпата. Тя изтичва към инвалида, прегръща го и плаче на гърдите му. — Вася! Васенка!

Той е неподвижен. Тя се откъсва от него, поглежда го в очите и отново го прегръща.

— Върна се!... Жив! — шепне тя.

Трепват устните на Василий. Прегръща и той жена си.

Тя пак го поглежда. В отговор той се усмихва. Усмивката му е тъжна и жалка... Тя разбира всичко.

— Нищо... Нищо... Сега сме заедно — усмихвайки се през сълзи, шепне жената.

Тя гали лицето, косите, раменете му с превързана с мръсен бинт ръка.

Алексей ги гледа усмихнат.

— Аз тъй тичах!... Автобусите не вървят... — казва жената. Инвалидът взема ръката ѝ и започва да я разглежда. — Няма нищо... стружка — пояснява тя. — Много твърда стомана ни дават. Аз нали сега съм в завода...

Ръката е с белези и драскотини. Инвалидът притегля женя си и я прегръща.

— Е как, ще вземете ли колата? — питачовек във ватенка. — Ако не, да си ида.

Жената се обръща.

— Ах, да — казва тя, оправяйки измъкналите се изпод забрадата коси. — Ей сега... Вася, това е шофьорът... Тръгваме.

Василий ревниво поглежда красавеца шофьор.

... Шофьорът вдига куфара. Жената, развлечена и щастлива, хваща мъжа си под ръка и те тръгват след нетърпеливия шофьор.

Патериците им пречат да вървят. Василий внимателно измъква ръката си и жена му тръгва до него. Инвалидът изведенъж се сеша.

— Почакай, къде е момчето? — Той се обръща и търси с очи Алексей. — Къде е той?!

— Какво момче? — питат жена му.

— Войник!... Фронтоваче. С мен пътуващ!... Альоша!... Алексей! — високо вика той и се оглежда наоколо.

Алексей го няма на перона.

\*

Товарен влак. Всички врати са затворени плътно.

Як войник е опрял винтовката си на вагона и сам се е облегнал на него. Той е в къс шинел, от което прилича на дебела жена, приготвила се да мие пода. Войникът хруска лакомо ябълка.

Към него притичва Алексей.

— Здравей, приятелю!... — задъхано говори той.

— Здравей... — без да го погледне, отвръща войникът.

— Веднага ли тръгвате?

— Тъй верно!

— Към Георгиевск ли?

— Тъй верно!

— Слушай, приятелю...

— Няма да разреши — прекъсва го войникът.

— Кой няма да разреши?

Войникът хруска продължително ябълката. Съсредоточено дъвче, най-сетне прегъльща и отговаря:

— Лейтенантът.

— Но ти разбиращ ли?

— Всичко разбирам. Не може, стратегичен товар.

Алексей гледа вагоните. През малките прозорчета-отдушници се виждат бали пресовано сено.

— Сеното стратегичен товар ли е?

— Въпросът е за кого е сеното?... — невъзмутимо отвръща войникът.

— За конете... За кого друг?

— Въпросът е какви коне!

— Е, добре — махва с ръка Алексей. — Да речем, че сеното ти е стратегическо. Ти само разбери... — Алексей разпалено вади отпускния си билет. — Та аз в отпуск отивам. От фронта. Разбиращ ли, приятелю? Половин ден загубих... А аз имам всичко на всичко два дена!

— А бе, аз разбирам — без да погледне билета, отговаря войникът. — Лейтенантът няма да разбере.

— Шо за човек е той?

— Той ли?... Звяр! Ясно?

Алексей тъпче на място и тъжно оглежда ешелона.

— Слушай! По дяволите лейтенанта! Аз ще се вмъкна във вагона. А той няма и да знае. А?...

— Хайде де... дотрябало ми да ида под съд заради тебе!

— Защо пък под съд?

— Ще запалиш вагона — и ето ти тебе съд.

— Защо ми е да го паля?

— Знам ли аз... Какво имаш в торбата? Може би огнеопасни предмети?

— Та това са консерви!... Виж...

— Консерви ли? — оживява се войникът. — Я покажи!

Войникът взема една консерва, оглежда я и завистливо въздъхва:

— Върви ви на вас, фронтоваци! Казват, че при вас имало трофеини часовници, акордеони, колкото щеш!

— Тъй верно! — съгласява се Алексей. — С такива акордеони бъхтят — да им се ненаслушаш.

Войникът взема консервата от Алексей, оглежда я. Неочаквано казва:

— Какво значи това? Излиза, че ти предлагаш подкуп на човения?

Алексей е ядосан и иска да изтръгне кутията от ръцете на човения. Но той бързо я скрива зад гърба си.

— Че потрай де!... От шега не разбиращ. Пошегувах се... — Войникът се оглежда. Наоколо няма никой. — Само че — строго казва войникът, — вмъкнеш ли се във вагона — умирай! Ясно?

\*

Вагон.

Отляво и дясно чак до тавана са наредени бали пресовано сено. Средата на вагона е свободна, на пода е постлана купчина сено, наскобано от балите.

Алексей е доволен. Захвърля вещите си на пода и започва да се гласи. Изведнъж съвсем наблизо се чуват гласове. Алексей се ослушва и като разбира, че говорещите приближават, бързо загребва сено и се скрива под него.

Гласовете затихват. Влакът тръгва. Изглежда, опасността е минала.

Алексей се измъква от скривалището си и изведнъж забелязва, че някой дърпа плътно затворената врата на вагона... Вратата се отваря.

Той пада по лице в сеното и замира. След няколко секунди вратата отново се затваря. Алексей предпазливо вдига глава и остава изумен. До вратата стои слабичка девойка на около осемнайсет години. Тя диша тежко от вълнение и умора... До краката ѝ лежи малък вързоп.

Девойката е сигурна, че е сама във вагона. Тя развързва и сваля забрадката, разкопчава тънката си блузка и като вдига падналия от тичането чорап, затяга ластика на слабото си моминско бедро.

С отворена от почуда уста и целият посипан със сено, Алексей гледа от скривалището си.

Девойката се оглежда инстинктивно и вижда войника. Тя замира от изненада и уплаха. Няколко мига те се гледат един друг.

— В това време влакът набира скорост.

Алексей понечва да стане. Иска нещо да каже... Девойката изведнъж се хвърля към вратата. Натиска дръжката с крак. Вратата се открехва. Във вагона нахлува шумът на колелата. Край тях стремително лети земята. Девойката взема вързопа си, хвърля го от вагона и сама иска да скочи след него. Но Алексей я хваща отзад за лакътя.

— Къде?! — вика той, изтиковайки я от вратата.

Тя по своему разбира действията му и яростно се отбранява.

— Пусни ме, подлец! Пусни! ...

Той я избутва към балите сено.

— Мамо! — вика тя отчаяно и като замахва, с всичка сила го удря по лицето.

Алексей не успява да се опомни от удара, отхвърлен от силните ѝ ритници, полетява към другия край на вагона.

Девойката отново се хвърля към вратата, но в тази минута влакът минава по мост. Грохотът и мяркащите се през процепа на вратата подпори на моста отрезяват девойката. Тя се спира и с ужас закрива очи.

Притеклият се навреме Алексей отново я отблъсва от вратата. Тя пада на мекото сено, хваща се изплашено за поличката и го гледа с очи, пълни с ненавист и страх.

— Глупачка!!! — вика той и се обръща към вратата.

— Пусни ме... — неуверено съска след него девойката.

Вратата се захлопва шумно. Във вагона настъпва тишина. Алексей поглежда строго девойката. Но щом се помества от вратата, тя отново скача на крака.

— Само ела! — заплашително вика тя и отстъпва назад.

Алексей е учуден.

— Ти какво, луда ли си?

— Само ела — тогава ще разбереш!

— Потрябала си ми!... — сърдито махва с ръка Алексей. Той отива към мястото си и се отпуска на сеното. За всеки случай девойката преминава на другия край на вагона. Като изчаква известно време, тя отива по-близо до вратата.

— Къде?!!... Я се махай от вратата! — заповядва строго Алексей.

— Няма да се махна!...

— Махни се, ти казвам, че лошо ще стане!...

Девойката се хваща упорито за дръжката. Алексей става и прави крачка към нея.

— А-а-а!!! — колкото има сили крещи девойката.

Той се спира. Девойката млъква веднага.

— Ти какво? — чуди се той.

— А ти какво?

— Защо крещиш? Да не те колят?

— А ти не приближавай...

— А ти се махни от вратата!

- Няма да се махна!  
Алексей тръгва към нея.  
— А-а-а!!! — отново отчаяно крещи девойката.  
— Наистина луда си — казва той и отива на мястото си.

\*

Времето минава. Девойката продължава да стои на мястото си. Алексей се обръща, поглежда я и усмихнат я пита:

- И от какво те е страх?  
Девойката се отвръща.  
— Няма да те докосна!  
— Опитай се!  
— До съмване ли ще стоиш?  
Девойката се отвръща.

\*

Влакът забавя хода си. Наближава гара. Още не спрял, и към него тичат през линиите няколко жени с торби и кошници. Дебелият войник ги вижда и лениво скочи от платформата на задния вагон. Тръгва насреща им.

\*

Вън вагона до вратата е девойката. Тя няколко пъти подръпва дръжката, но вратата не се подава. Тогава тя се обръща към Алексей и настойчиво му казва:

- Отвори вратата! Ще сляза.  
Алексей идва до вратата.  
Навън се раздава гръмкият глас на дебелия войник:  
— Хайде, разкарай се от военния ешелон!... Ако ви пипна, всички ще предам на съд!

Девойката трепва и изплашено поглежда Алексей. Той слага пръст на устните си.

Вагонът се поклаща. Влакът тръгва отново. Навън часовият продължава да крещи:

- Ей, гражданко, на тебе говоря!... Сега ще те разстрелям на място!...

Влакът набира скорост. Девойката поглежда отчаяно Алексей. Той свива рамене.

Чува се продължителното свирене на локомотива. Колелата тракат на стрелките... Влакът с всеки миг се отдалечава от гарата. Девойката навежда ниско глава и плаче.

Алексей е трогнат.

- Ти напразно... — започва той.  
— Ти направи всичко!... — казва тя през сълзи. — За всичко си виновен ти!... За всичко си виновен!... Заради теб изхвърлих нещата си!  
— Та ти щеше да се пребиеш!...

- Тебе какво ти става?! — продължава тя, без да престане да реве.
- Никой не те е молил!
- Щеше да се пребиеш!
- Тебе какво ти е? Какво си се лепнал за мене?
- Алексей учудено мига.
- Аз ли съм се лепнал?
- А кой друг?
- Сама влезе във вагона, а аз съм се лепнал.
- Да-а... А защо ти се скри в сламата?
- Гледай глупачка! Преди всичко това не е слама, а сено...
- И после, ти какво си мислиш, от тебе ли се крия?
- А от кого?
- От лейтенанта!
- От какъв лейтенант?
- От началника на ешелона. И аз като тебе контрабанда пътувам... Хванат ли ѝни, знаеш ли какво разкарване ще падне? Проверка... Командантство!
- Девойката гледа Алексей с широко отворени, пълни със сълзи очи. Той се усмихва и я признава:
- Че аз се изплаших повече от тебе. Помислих, че си лейтенантът!...
- Девойката се усмихва.
- Алексей продължава в същия тон.
- Сума страх набрах, шамар изядох, а отгоре на туй и виновен за всичко!
- Смеят се и двамата. После девойката става сериозна.
- А във вързопчето ми беше всичко — казва тя. — И нещата, и хлябът, и полата — всичко, всичко.
- Нищо, ще се върнеш и ще намериш вързопчето.
- Мислите ли? — Девойката с надежда гледа Алексей.
- Разбира се! Къде ще се дене? Сигурно сега лежи в канавата и ви чака... — също така преминава на „ви“ Алексей.
- Изведнък девойката, спомнила си нещо, извиква изплашено:
- Оле!
- Какво има? — изплашва се също Алексей.
- И гребенът ми остана там!
- Алексей се усмихва.
- Смейте се вие... А знаете ли колко трудно се намира сега гребен?
- Вземете моя — казва Алексей и предлага гребена си на девойката.
- Тя разглежда любопитно големия металически гребен с редки, разкривени зъби.
- Ох, какъв!...
- Вземете го завинаги — щедро предлага той.
- Ами вие?
- Вземете! При нас има колкото искате! Сами си ги правим!
- Как сами?
- Много просто! От самолети.
- От какви самолети?
- От немски.

— Гребени от самолети?  
— И лъжички, и цигарета... Дуралуминий!  
— А-а!.. Благодаря!

Известно време мълчат. Под вагона равномерно потракват колетата, скърцат стените. Девойката въздихва и казва тревожно:

— И кога най-сетне ще спре?

\*

... Влакът приближава малка гара. Вагонът се разтърсва. Скърцат спирачките.

— Пристигаме... — казва Алексей и въздихва със съжаление. — Слизайте, само че бързо, да не види някой!

Девойката кимва с глава. Влакът забавя ход.

— Ами ако вързопа го няма? Какво ще правя тогава?... Никошо си нямам — нито пари, нищо...

— Да-а... — съчувственно мънка Алексей. — Ситуация!

Мълчат.

— Знаете ли какво? — изведнъж казва Алексей. — Не слизайте!

— Как така?

— Ще я наредим... Аз имам ядене. Влакът пътува добре и вагонът е с всички удобства!...

Тя го поглежда внимателно.

— Не. Ще сляза...

Тя застава по-близо до вратата, за да я отвори веднага щом влакът спре.

— Останете!... — още веднъж предлага Алексей.

Девойката клати глава отрицателно.

Влакът спира. Тя се хваща за дръжката, слушва се. Тихо е...

Той чака мълчаливо.

— Някой ходи там — казва тя.

Алексей се слушва. Тихо е.

— Да... Май че ходи някой — казва той.

Мълчат.

Девойката не помръдва. Зад вратата на вагона е все така тихо. Най-сетне влакът бавно тръгва. Тя стои до вратата загрижена. Алексей не сваля от нея очи.

Влакът набира скорост. Алексей облекчено въздихва. Той отива бързо при торбата си и вади от нея хляб и сланина.

— Седнете... — кани я той.

— Не, не. Благодаря! Не искам. Сита съм.

— Не се стеснявайте!

— Не се стеснявам. Не съм гладна.

— Ама опитайте! Вижте каква сланинка.

— Сланина! — заинтересува се тя.

— Да. Вземете!

— Че да опитам. Малко парченце... Само да опитам!...

И ето те са седнали един срещу друг на сеното и ядат. В ръните на девойката — голямо парче сланина и хляб. Дъвче с пълна уста, личи, че е много гладна.

Алексей също яде с апетит.

— Вкусно ли е? — пита той.

— Ъхъ... — кимва девойката. Устата ѝ е пълна с храна.

— Сухоежбина.

— Ъхъ... — Девойката бързо изгълтва залъка и оживено добавя: — Аз и вафли обичам много!... Такива... като тръбички... Помните ли, преди войната ги продаваха?

— Аз до войната съм живял на село.

— А аз в града... И до войната, и сега.

Мълчат.

— А вие не ми ли се сърдите? — запитва изведенъж девойката.

— За какво?

— Как за какво?

— Няма за какво.

— Ами за това, че ви ударих.

— Голяма работа... Случва се... Дори ни помогна да се запознаем!

— Толкова глупаво стана всичко. Простете ми!

— И аз съм виновен. Изплаших ви.

Мълчат.

— Знаете ли какво? — предлага изведенъж девойката. — Хайде да се запознаем!...

— Хайде!... — Той става и протяга ръка. — Казвам се Алексей.

— А аз Шура.

— Много ми е приятно.

— Много ми е приятно!

Свистят спирачките. Шурка и Алексей падат едновременно в сеното. Влакът забавя рязко хода си. Докато те се смеят и стават, влакът спира. Навън се чуват гласове.

— Кофата тук ли е?

— Май че не, другарю лейтенант.

— Я отворете!

Алексей и Шурка отново се хвърлят в сеното и бързо се зарявят в него.

— Хайде, отваряйте де, Гаврилкин. Какво се мотаете? — говори някой сърдито.

— Ей сега, другарю лейтенант. Тук, разбирайте ли, такова... не може изведенъж... Нешо се е заяло, другарю лейтенант!...

Войникът явно удължава времето. Най-сетне вратата се отваря.

— Е, как?

— Всичко е наред! Тука е.

Дебелият войник поглежда подоко към сеното, взема от ъгъла кофата и изведенъж забелязва стърчащата изпод сеното женска обувка. Той дори се спира от изненада.

— По-бързо де, Гаврилкин! Сега ще тръгнем.



Любомир Димитров и Невена Коканова в сцена от филма „В тиха вечер“. Режисьор Борислав Шаралиев.



Мория Русалиева в ролята на Нешка от филма „Стубленските липи“. Режисьор Дако Даковски.

— Тъй верно, другарю лейтенант, ида!

Гаврилкин мърмори нещо и скача на земята. Предава кофата и затваря вратата. Пак мърмори и се отдалечава от вагона.

\*

Влакът вече е излязъл от гарата. Измъкнала се изпод ръката на Алексей, Шурка бързо се надига и сяда. На лицето ѝ личи смущение.

— Едва не ни пипнаха... — казва Алексей, като отърска сеното и гледа девойката. — Изплаши ли се, Шура?

Тя поклаща отрицателно глава.

— Че ти си плашлива.

— Не... — отвръща тя много тихо и се отдръпва към балата.

— Шура... — той слага ръка на балата и девойката се оказва в плен. Продължава да я гледа. — Хубаво име е Шура!... Харесва ми.

Девойката поклаща отрицателно глава.

— Шура!... Ти при кого отиваш? — Той се приближава съвсем до нея. Тя го гледа в очите и забелязвайки нещо в тях, изплашва се.

— Аз ли?... В Купинск отивам... При годеника си. Той лежи в болницата...

— Какво? — пита отново Алексей.

— ...Той е тежко ранен... — продължава девойката. — Той... е летец. Честна дума!...

Девойката отстранява отмаялата ръка на Алексей и огива в далечния край на вагона.

Няколко секунди те стоят така, заслушани в биенето на собствените сърца.

Най-сетне погледите им се срещат.

— По-добре е аз сега да сляза — казва девойката.

— Защо?

— Така...

— Ти какво? Обиди ли се?

— Не.

— Тогава какво?

— Просто така...

— Мислиш, че няма да те отведа до годеника ти?

— Нищо не мисля. Ще сляза.

— „Ще сляза“, „ще сляза“!... Хайде слизай! — сърди се Алексей. — Голяма работа!... Какво ти направих? Аз с тебе по човешки, а ти... ти за какъв ме смяташ?!

— Да, а знаете ли какви хора има! — горещо възразява Шурка. В очите ѝ се появяват сълзи. — Когато загина майка ми... и аз останах сама... — Девойката изведенъж се запъва и отпуска глава.

Алексей я гледа виновно и съчувственно.

Иска да ѝ каже нещо, но не намира думи.

Мълчат.

После Шурка го поглежда, усмихва се през сълзи и неочаквано казва:

— Жаден си, нали?

— Да — отвръща Алексей и също се усмихва.

\*

Гара. Алексей с котелка в ръка скача от вагона. Оглежда се, изтича към гарата. Дебелият войник го изпраща с поглед и тръгва към вагона.

... Алексей тича край санитарния влак към чешмата. Докато от крана водата тече едва-едва, Алексей безгрижно се оглежда наоколо.

До санитарния влак няколко ранени се приличат на слънци. Оттам се чува висок смая.

От ешелона тича към чешмата червенобуза пълна санитарка.

Алексей сваля котелката от крана.

— Ей, ергенче — усмихва се тя и открива едри неравни зъби. — Дай да пийна водица!

Не ѝ се пие. Това е само за да заговорят.

— Нямам време, докторе! — весело отвръща Алексей и стараеши се да не разлее водата, тича към своя ешелон.

\*

В дъното на вагона стои изплашената Шурка. Пред нея — дебелият войник.

— Ще те предам на военен съд, тогава ще разбереш как се прониква в секретни ешелони! Хайде, след мен!

Шурка не мърда.

На врагата се появява Алексей с котелка вода.

— Хайде, след мен!... — повтаря дебелият войник.

— Няма да вървя! — дърпа се Шура.

— Върви, ти казвам! — войникът хваща Шурка за рамото.

Алексей с един скок се хвърля във вагона.

— Я я остави!

— А-а!... Дойде ли, гъльбче — злорадо мърмори дебелият войник. — Каква излезе тя: ние с тебе честно се уговорихме, а ти тук цивилни лица возиш?

— Не е ли все едно — един или двама?

— Значи, все едно!... Хайде, гражданко!

Часовият хваща Шура за рамото.

Алексей приближава и като отмахва ръката на часовия, заства между него и Шурка.

— Никъде няма да върви! Ясно? Разкарай се!

— Ка-ак?! — войникът е изненадан. — Кой е тук старши? Ъз виж как се е наредил тук с всички удобства — сено, девойка ...

— Млъкни! — пристъпя към него Алексей.

— Мислиш, че не съм видял? Всичко видях!

— Какво си видял?

— Как се търкаляхте с нея в сеното!

Кратък и точен удар събаря войника. Котелката с вода се разлива. Шура извиква.

Войникът, седнал на пода, примигва тъпло. Постепенно той се съзвезма и изведенъж казва спокойно и дори с някакво злорадство:

— Мно-ого добре! Нападение на часови по време на носене на караулната служба! Знаеш ли какво те чака за това? — Той става и поправя снаряжението си.

— Дрипа такава! — казва презрително Алексей.

— Зависи от каква гледна точка — невъзмутимо казва дебелият войник и продължава да се оправя. — Според тебе може да съм дрила, а според мене — цена нямам! — и изведенъж се развика сърдито: — Хайде, пръждосвайте се от вагона! И двамата!... Ако не се подчините, ще стрелям! Тревога ще вдигна... Имам пълно право!

— Стреляй! Ще ме уплашиш!

— Ти не си видял още лейтенанта, затова си толкова курназ. Сега ще те наредя. — Войникът щраква затвора и вдига винтовката.

— Е добре — примириено казва Алексей, — посдърпахме се и стига. Хайде да си поговорим кротко... Той хваща войника за ръката и меко, но настоятелно го заставя да свали винтовката.

— Няма какво да говоря с тебе. Махай се от вагона с твоята...

— Е! — кипва Алексей и свива юмруци.

Войникът бързо се дръпва.

— Ще стрелям два пъти във въздуха... и после!... — Той се препъва във вещевата торба на Алексей. Глухо издрънкат консервите кутии. — Разположили сте се... Консерви лапате!

Алексей се усмихва.

— Искаш ли, още една кутия ще ти дам?

Войникът се обръща мълчаливо.

— Две...

— Искаш да замажеш оскърблението на личността с консерва?

— Не се сърди, де!... Аз като на свой. Искаш ли да ти се извиня?

Войникът се колебае.

— Добре, дай консервите.

Алексей вади две кутии и ги подава на часовия. Последният ги взема с вид на обиден и ги пъха в джоба си. Инцидентът като че ли е приключен.

В това време на вратата се появява лейтенантът.

— Това пък какво е? — казва високо той, като се взира през дебелите очила.

— Ето, другарю лейтенант, самоволно са проникнали във вагона. Вземам решителни мерки!... — докладва изведенъж дебелият войник.

— Какви са тия?... За къде пътувате? — пита лейтенантът.

— До Георгиевск, другарю лейтенант. Ето ми документите. — Алексей подава документите.

Лейтенантът чете документа.

— Охо!... — възклика той и с любопитство поглежда Алексей — А девойката с вас ли е?

Алексей и Шурка отговарят едновременно, само че тя казва „не“, а той — „да“.

Лейтенантът се усмихва.

— Разбирате ли, другарю лейтенант!... — разпалено започва Алексей. — Тя е загубила всичките си дрехи и пари, така че се налага...

— Добре, добре!... Не лъжи — прекъсва го лейтенантът. — Само че по-внимателно с огъня!...

— Аз не пуша.

Лейтенантът се обръща към Гаврилкин и забелязва консервена кутия, която той се мъчи да натика в джоба.

— Това пък какво е? — строго пита той.

— Това, другарю лейтенант... — Гаврилкин върти кутията, сякаш за пръв път явида, — нещо като консерва.

— Откъде я взехте? От тях ли?... Веднага я върнете!

— Ама те, другарю лейтенант... такова... доброволно!

— Стига разговори! — развишка се изведенъж лейтенантът. — Застанете, както се полага! Пак с изнудвания се занимавате! Два дни арест! — Очилата на лейтенанта светят заканително.

— За какво?... — започва дебелият войник.

— Не се оправдавайте! Повторете заповедта!

— Тъй верно, два дни... — печално повтаря дебелият войник.

— Позор! — казва лейтенантът, наглася очилата, скуча на земята и изчезва

Дебелият войник размахва ръце. В едната от тях е консервена кутия.

— Ето на... — казва той. — Аз ви казах... Звяр!

\*

Шурка се залива от зърнисти смех. Тя вдига от пода обрнатата котелка и показва на Алексей празното ѝ дъно. Смее се заразително и с удоволствие, така, както се смеят хората на младини. Алексей се усмихва широко.

Той отива към вратата и я разтваря.

— Сега вече може! Сега никакъв „звяр“ не е страшен за нас.

— „Звяр“!... — смее се Шурка. — И все пак колко приятно е, Альоша, когато мислиш за человека лошо, а той излиза добър!

Алексей кимва.

Замислят се и двамата. После Шурка запитва изведенъж:

— Альоша, вие вярвате ли в дружбата?

— Разбира се. Войникът не може без дружба.

— Не, аз това зная. А между момък и девойка?

— Защо пък не? Има девойки по-добри от момчетата.

— И аз мисля така, а някои смятат, че е възможна само любов.

— Глупости! Аз например дружех с едно момиче... Дружехме си и за никаква любов не мислеме.

— А може и да я обичаш, без да забелязваш?

— Няя ли? — чуди се той. — Не.

— А може би тя!

— Та тя е съвсем малка... Наша съседка, Зойка. Не, любовта — това е нещо друго — казва Алексей и се мръщи.

Шурка се усмихва на мислите си.

— Альоша, не ви ли се ще да срещнете другар?... Истински, за цял живот? — пита тя след кратка пауза.

Алексей кимва утвърдително.

— И на мене! — радва се девойката. — Как си мислите, защо отивам? Вие мислите, че...

— Ти постъпваш правилно, като отиваш при него! Герой си ти.

— Ох, нищо подобно!

— Герой, герой си ти. Не си никаква въртиопашка.

— Не, Альоша, вие нищо не знаете...

Мълчат и двамата. После девойката поглежда Алексей и решително казва:

— Знаете ли, Альоша?

— Какво? — обръща се той към нея.

Тя е смутена. Навежда очи.

— Нещо много ми се пие, а на тебе?

— И на мене.

\*

Нощ. Влакът лети край разрушени села, край изгорели гари, край изхвърлени от линията разрушени вагони.

Шурка незабелязано заспива на рамото на Алексей. Той не може да заспи. Седи замислен. Вслушва се в дишането на девойката. В съня си Шурка доверчиво притиска бузата си към рамото му. Той става внимателно и отива към вратата. Гледа плуващите край него тъмни дървета на младата гора.

В съня си Шурка се отпуска. Алексей гледа девойката, приближава я тихо, навежда се и я покрива с шинела си.

\*

Влакът приближава никаква гара.

Спира между две композиции.

Алексей взема котелката и става.

Шурка отваря очи.

— Къде отиваш, Альоша?

— Вода ще донеса. Ти спи.

Той скача долу. Край него минава железничар с фенер в ръка.

— Ще постоим ли, чичо? — пита Алексей.

— Сигурно ще постоим.

— А чешмата къде е?

— Ей там.

Алексей пропълзява под стоящата наред с тях композиция, изтича пръз линията към чешмата. На чешмата — дълга опашка. Алексей приближава.

От високоговорителя се чуват съобщения. Цялата опашка затихва и се слушва. „В резултат на тежките боеве, в които са унищожени много жива сила и техника на противника, нашите войски оставиха град Курск.“

Алексей се обръща към опашката:

— Позволете ми, другари, да напълня котелката. Аз съм с ешелона — моли той.

Сякаш намерили отдушник на горчивите си чувства, жените се нахвърлят върху войника:

— Всички са от ешелона!...

— Нареждай се на опашка!

Алексей се повърта, махва с ръка и тръгва назад към ешелона.

Започва да вие сирена. От високоговорителя се чуват думите на диктора:

— Граждани, въздушна тревога!...

Алексей се обръща назад и вижда как опашката пред чешмата се пръска. Тогава той се връща. Налива спокойно вода и като потглежда небето, по което снове лъч на прожектор, бързо се отправя към ешелона. Някакви хора тичат край него. Някой ругае от съседната композиция. Алексей се мушва под вагона и замира — неговия ешелон го няма. Той изскуча изпод вагона и изумен гледа празната линия. Изведнъж забелязва същия железнничар с фенера.

— Къде е ешелонът? — пита той.

— Замина... а ти какво, остана ли?

— Вие нали казахте, че той ще постои! Нарочно заблуждавате хората! — едва ли не със сълзи се нахвърля върху стареца Алексей.

— Въздушна тревога! Заповядаха да опразним гарата.

— Какво да правя?... А? Бащице? Кажи, какво да правя? Трябва да го настигна. Но съветвай ме!

— На Възлова ще престои три часа, а може и повече. Само че как да стигнеш дотам?

— Трябва да стигна! Не може да няма начин. Помисли, бащице. Може би никаква кола ще се намери?

— Кола ли?... Тичай към склада за дървен материал. Зад гарата е. Близо е.

\*

Склад за дървен материал. Стифирани греди, дъски, талпи. Всичко това е осветено от военновременната, тревожно синя светлина на електрическите лампи.

До склада стоят два стари камиона.

В единия камион две жени-товарачки нареждат дъски. Помага им дребна на средна възраст жена в телогрейка. Алексей изтича към камиона. Той се обръща към седящия на предния камион шофьор. В полуշубка и зимна шапка, шофьорът дреме, подпрял глава на кормилото.

— Слушай, приятелю, казаха ми, че тук има камион за Възлова!

Шофьорът вдига глава. Излиза, че това е възрастна жена с уморено, съниливо лице.

— Извинете — мънка смутено Алексей.

„Шофьорката“ се прозявява и казва:

— Ей я там, иди се разправяй с нея — посочва тя жената с телогрейката и отново опира главата на ръцете си, сложени на кормилото.

Алексей тръгва към жената с телогрейката. Тя стои и разговаря нещо с магазинера. Товарачките спират работа и се вслушват в разговора им.

— Казах и толкоз! Край! — грубо крясва магазинерът.

Алексей пристъпва още по-близо и чува как жената тихо и с болка казва:

— Съвест нямаш! Десет дъски по-малко. А добитъкът ни е на открыто!

— Навсякъде стои на открито! — крещи магазинерът. — Всички знаят — война! А ти се хленчиш! Махай се, не пречи на другите да товарят!

— Срам нямаш, дай дъските — все едно, ще ги пропиеш, а колко трябват на колхоза!

— Ти да не си пила с мене?! — крещи още по-силно магазинерът. — Пила ли си?! Да? Ти кого обиждаш?! — напира той с гърди към младата жена. — Я си обирай крушите! — изблъскавя я той.

Алексей няма повече сили да се сдържа. Хвърля се към магазинера и задъхан от ярост, му казва почти шепнешком:

— Ти какво правиш, гад? Жена е пред тебе!

— А ти какво се навираш? Кой си ти?! — крещи магазинерът.

Алексей свива юмруци, мълчи и бавно пристъпва към магазинера. Страшен е той сега. Магазинерът отстъпва назад.

— Ти какво? Луд ли си? Или си нещо ударен? Слушай! Ей! — уплашено все по-силно и по-силно повтаря той и продължава да отстъпва. Спъва се о нещо и пада върху наредените греди.

Алексей се навежда към него, хваща го рязко за ватенката и замахва.

— Женуря! — крещи магазинерът. — Ей, женуря! Дайте му дъските! Женуря! — изплашено закрива очи.

Алексей се овладява с голямо усилие, зарязва магазинера, обръща се и бързо излиза от склада.

\*

... Товаренето е завършено. Алексей седи в кабината. Жената пали мотора.

— Брей, че си серт, момко! ... Още не можеш да дойдеш на себе си!

— Не съм серт аз ... — глухо отвръща Алексей, — само ... не навиждам такива! Те са по-лоши от фашистите! Ония са врагове — всичко е ясно. А тия! ...

— Вярно е това — въздъхва жената. — Един подлец на колко хора живота разваля.

Алексей откряхва вратата и вижда, че през портата страхливо наднича магазинерът.

— Късмет имаш, че времето ми е малко! — вика му Алексей. — Ще се върна от фронта — тогава по-иначе ще си поприказваме с тебе! — и той тръшва вратичката.

А когато камионът тръгва, окуражен, магазинерът вика след него:

— Я се върнеш, я не! Гледай най-напред да се върнеш от фронта!

\*

Нощ... По разкаляния път се движи камион. Алексей развълнувано се прислушва в неравномерната работа на мотора. Моторът реве и се дави. Камионът непрекъснато пропада в трапищата и бавно напредва.

— Кој дявол ме накара да сляза от ешелона! — казва нервно Алексей.

— Нищо, може и да го стигнеш... Пънякога на Възлова влаговете и по половин ден стоят. Далече ли пътуваш?

— До Георгиевск.

— Сигур ще се бави! Когато е към фронта — друго нещо! Нататък са без спирки... — Жената въздъхва дълбоко и тъжно. — Ex, война, война! Не ѝ се вижда краят.

— Калпав път.

— Да... Синът ми е на фронта. Военна поща сто трийсет и девет. Не си ли чувал?

— Не.

— Танкист... водач на танк... — продължава „шофьорката“. Чукането в мотора се усилва. Жената мълъква и хваща ръчката на газта. Напразно. Моторът работи все по-глухо и най-сетне замълъква.

Огорчен, Алексей поглежда жената.

— Няма какво — казва тя и подхвърля на шега: — Колата ми е връстница!

... Алексей ожесточено върти манивелата. Жената се мята от капака в кабината и отново от кабината на капака, тегли някакви ръчки. Моторът насила започва да работи.

\*

Камионът е отново на път. Бръмчи, дави се моторът.

— Така я караме с тази техника... Все пак колхозът храни народа... Само жени, а храни! Жените са за всичко — и да работят, и децата да гледат, и сълзи да леят... Само дано жив се завърне... Млад е, буен е, сам на бой налита!

Лети камионът по пътя. Моторът работи равномерно. Прелитат мокрите от дъжда стъбла на дърветата.

— Тегли старецът! — одобрително казва шофьорът. — На настроения е проклетият: ту от мястото му не можеш го мръдна, ту лети като бесен...

— Току виж, сварим ешелона?

— Защо пък не. Възможно е. След четирийсет минути сме там.

\*

Затънал в калта камион. По следите личи, че той се е отплеснал на завоя и е нагазил в блатото. Около него — дълбоки стъпки от

ботуши. Изпод колелата стърчат кални дъски. Край камиона са Алексей и спътницата му.

— Сега и до края на войната няма да се измъкнем оттук! — махва безнадеждно с ръка тя. — Прости тая гламава старица. Ама три нощи не съм спала.

Огорчен Алексей мълчи.

Отдалеч все по-силно и по-силно се чува тежък вой на мотори и скърцане на метал.

— Какво е това? — запитва жената.

— Танкове, изглежда.

Воят и скърцането все повече наближават и ето в дъждовната нощна мъгла се появява силуетът на тежък танк. На завоя лъчите на фаровете осветяват Алексей и шофьора, държат ги няколко секунди в светлината и с грозен рев танкът отминава нататък.

След него друг, трети, четвърти... И всеки от тях обхваща вътъмнината с лъчите на фаровете си стария камион и стоящите до него жена и войник.

— Към фронта — казва войникът.

Последният танк завива, осветява ги и изведнъж, дошъл съвсем наблизо, спира. Капакът на люка се отваря и от танка изскуча млад черномустакат красавец — командирът на танка.

— Привет на аргонавтите! — вика той с весела задявка. — Какво? Потъва ли корабчето ви?!... — И без да дочака отговор, обръща се към някого вътре в танка: — Вася, давай въжето — да спасим тия челюскинци!

От танка се показва още един танкист — дребен, пъргав, с въже в ръцете. Той живо връзва единия край за танка, а другия изтичва към затъналия камион. Алексей се хвърля да му помогне. Заедно връзват въжето. Между другото танкистът пита войника:

— Ти, службо, как си попаднал тук?

— Как, отивах към гарата и закъсах.

— Това е то... Царицата на боя винаги загива без нас!

Той се изправя.

— Готово, другарю лейтенант!

Командирът се навежда, казва нещо в люка, след секунда танкът изревава продължително и като играчка изхвърля камиона на пътя. Лейтенантът се смее високо. Вася намотава въжето, качва се на танка и извиква на прощаване:

— Обадете се как сте пристигнали!

— Къде да се обадим? — пита „шофьорката“.

— Адресът е известен: Берлин, до поискване, за сержант Василий Дявола!

Капакът на люка хлопва, танкът се разтърсва и се понася да догони колоната.

— Що си е право, право — истински дявол!... — казва жената, гледайки подире им, и тъжно добавя: — Колко сила отива на вятъра... Проклета война! Ако всичката тази сила се впрегнеше в полезна работа, какъв щеше да бъде животът на земята!

Камионът спира на прелеза. Алексей скача от него, махва с ръка за сбогом и побягва към гарата.

В утринния здрач на линията се чернее ешелон. Локомотива го няма. Алексей тича към ешелона и размахва радостно котелката. Минава край чешмата. От крана струи вода. Алексей се връща, налива усмихнат водата и като се старае да не я изплъска, бърза към ешелона.

От ешелона се отделя часови и вдига винтовката.

— Назад, другарю войник!

Алексей се спира. Той вижда слаб висок часови.

— Аз съм от този ешелон — казва той. — Лейтенантът ми разреши.

— Какъв лейтенант?

— Началникът на ешелона. И Гаврилкин знае.

— Какъв е пък той Гаврилкин?

— Който беше преди тебе! Такъв един дебел... часови.

— А! Оня... един такъв, като жена?

— Аха! — радостно потвърждава Алексей.

— Той ешелон замина преди един час. А ние сме в обратна посока...

Едва сега Алексей вижда, че това е друг ешелон.

Алексей стои известно време, плисва с досада водата от котелката и бавно тръгва към гарата. Върви с наведена глава. Умората и приключенията от тази нощ го бяха сломили.

Изведнък се спира изумен... Право пред себе си вижда Шурка с вещевата торба и шинела му в ръце.

— Шурка! — вика той. — Ти си тук?!

— Да. — Тя припряно му подава нещата. — На... забрашихте ги.

— Шурка!... Колко си досетлива!

— Заради мене остана.

— Глупости, аз мислех, че няма да те видя!

— А аз чаках.

Очите на Алексей светят радостно.

Шурка навежда очи и вижда котелката. Навежда се бързо и поглежда в нея. Празна е.

— Как ми се пие! — казва тя, поглеждайки Алексей.

— Още ли не си пила?

— Страхувах се да не те изтърва.

— Милата ми! Да вървим!

Той я хваща за ръка и я повлича към чешмата. Тук пак няма никого. Той слага котелката под крана, но тя не дочаква. Отстранява я и жадно започва да пие студената вода направо от чешмата. Той стои до нея и блажено се усмихва.

После тя си мие краката и се радва на приятната свежест на водата. А той я гледа, гледа младиге ѝ стройни крака, радостното ѝ усмихнато лице и също се смее. След това те веднага сядат да закусват. Тя сама грижливо реже хляба, приготвя сандвич и го подава на Алексей... Тя знае, че той я гледа, и от това движенията ѝ стават леки и хармонични. После го повлича за ръка към гарата.

— Аз научих всичко — казва му тя, вървейки. — След два часа ще има пътнически влак чак до Георгиевск.

— След два часа?... — Алексей поглежда часовника. — Знаеш ли какво? Да идем да се поразходим из града. Аз го познавам добре.

— Да идем! — съгласява се Шурка.

— Или знаеш ли? Да идем на кино!

— Ох, наистина! — радва се Шурка. — Откога не съм ходила на кино.

Те бързо тръгват към града.

Непосредствено от гарата започва голям парк. Те вървят през парка. В парка е тихо и безлюдно. От високите дървета капят пожълтели листи.

— Красиво е, нали? — пита Алексей.

— Да. Само че е малко тъжно — казва Шурка — Есен.

— А мен не ми е тъжно.

— И на мене.

— Хайде да поседнем.

— Хайде. Ще поседим и ще продължим нататък.

Настаняват се на една пейка.

Тишина. Единствено дърветата ги окръжават и само ей там някъде, в дълбочината на парка, се вижда да се разхождат бавно двойка стари съпрузи, облечени изцяло в черно.

— Шурка, колко е хубаво, че не си заминала! — казва Алексей.

— Да... — Тя се усмихва. После се замисля. Лицето ѝ става тъжно. — Скоро ти ще си бъдеш в къщи... — казва тя. — И мен не ми остава много.

— Да... Ти си почти стигнала вече.

— Ти далече ли си от Купинск?

— Близо! А майка ми нищо не знае.

— Как ще се зарадва тя!

— Сигурно!... Жалко, много време загубих. Но нищо! Почти едно денонощие ще бъда в къщи. Ще поправя покрива и обратно.

— На фронта?

— Да.

— Знаеш ли какво, Альоша?

— Какво?

— Да не ходим на кино. По-добре тук да поседим. Искаш ли?

— Добре. В киното е горещо. Нали?

Мълчат.

— А пък хубаво пътувахме с тебе, Шурка.

— Хубаво... Само че знаеш ли какво, Альоша?

— Какво?

Алексей се накланя по-близо до нея.

Тя не се отдръпва. Само пръстите ѝ припряно опипват ремъчките на лежащата на пейката вещева торба на Алексей...

— Альоша, а тази забрадка... за кого е? — изведнъж запитва тя.

— Каква забрадка?

— Тази в торбата.

Алексей се усмихва.

- За майка ми. Подарък.  
— Наистина ли?! — радва се девойката. — И сапунът?  
— Какъв сапун?  
— Сапун. Два калъпа!  
Алексей трепва, става.  
— Дявол да го вземе! Съвсем забравих! — чуква се той по челото. — Знаеш ли, Шурка? Това е подарък. Даде ми го един момък. Фронтовак. — Алексей се вълнува все повече и повече. — Добре, че не заминахме. Трябва да го занеса!  
— Къде?  
— Ей тута, съвсем близо. Улица Чехов! Ще го занесем ли, Шура?  
Шурка въздъхва.  
— Ей тута е. За десет минути ще стигнем!... А после нак ще се върнем тук... Нали, Шура?  
— Да — тихо отвръща тя.

\*

- Алексей и Шурка вървят бързо по улицата. Шурка го запитва:  
— А тоя Павлов твой другар ли е?  
— Не. Аз въобще не го познавам. Случайно се срещнахме. Той отиваше с командата си на фронта.  
Шурка го поглежда ласкато.  
Завиват зад ъгъла.  
На табелка, закована на стената, надпис: „Улица Чехов“.  
— Колко е близо! — казва Шурка.  
Алексей гледа номера на къщата — 21.  
— Седми е нататък. Да вървим.  
Вървят по улица „Чехов“. Отминават една къща, втора, трета и радостта изчезва от лицата им. Нататък вместо къщи — развалини.  
Алексей и Шурка се спират и смутено се гледат един друг.  
По купчините тухли, мазилка, срутени стени и извити железа върви прегърбена съсухрена бабичка и събира трески за подпалка.  
— Бабко! — повиква я Алексей.  
Бабичката повдига глава.  
— Кажете, къде е номер седем?  
— Ето го... — Бабичката посочва купчината развалини. Като забелязва смущението на момъка и девойката, тя забързва към тях. Приближава ги и се вглежда в лицата им с полуслепите си очи.  
— А вие кого търсите?  
— Павлови ни трябват — отговаря Алексей.  
— Живи са... — усмихва се бабичката. — И Лизавета, и старецът е жив! Лизавета Петровна живее на Семьоновска. Семьоновска трийсет и осем, а старецът трябва да е в завода.  
— Семьоновска май не е далеч — казва Алексей и поглежда часовника. — Ще успеем! Да вървим!  
— Да вървим! — съгласява се Шурка.  
— Пета квартира! — упътва ги бабичката.

\*

Над входа табелка „Семъновска, 38“.

Алексей и Шурка влизат бързо.

Качват се по стълбите.

Неочаквано върху тях долитат няколко сапунени мехура. Шурка се радва като дете. Те поглеждат нагоре и виждат на площадката до перилата около осемгодишно момченце с консервена кутия и сламка в ръце.

— Момченце! Тук ли живее Павлова? — пита Шурка.

— Павлова? — запитва от своя страна момчето.

— Елизавета Петровна — казва Алексей.

— Елизавета Петровна! — Момчето посочва по-горната площадка. — Там живеят.

Алексей и Шурка се изкачват и звънят.

— Трябва да почукате — казва отдолу момчето.

Алексей почуква.

Зад вратата се чуват стъпки. Отваря им жена в халат. Тя е на около трийсет години.

— Търсим Елизавета Петровна — казва Алексей.

— Заповядайте. Аз съм — отговаря тя, усмихвайки се вежливо. — А вие вероятно... — Тя поглежда въпросително Алексей.

— Аз съм от фронта. Нося ви подарък.

— А! — В усмивката на жената личи смущение. — Това е сигурно... от Павлов?

— Да.

— Влезте, моля. Една минутка...

Те влизат след жената в стаята.

— Извинете, аз ей сега — казва жената и излизайки от стаята, сякаш непреднамерено сваля от облегалото на стола и отнася със себе си кителя в защитен цвят.

Алексей и Шурка се оглеждат. Стаята е обзаведена с нестилна, но хубава мебел. На масата — хляб, захар, салам. Явно, тук се живее богато за военно време.

От съседната стая долита тих, развлнуван разговор:

— И какво от това — възмущава се мъжки баритон. — Най-много — ще узнае истината!

— Моля те... — моли го шепнешком жената.

Шурка и Алексей мълком се споглеждат.

Жената влиза при тях с привичната си усмивка.

— Моля ви се, извинете! Това е тъй неочаквано... Значи, вие от фронта?

— От фронта! — отвръща Алексей високо. — От вашия мъж. Помоли ме да ви предам това! — Той измъква от вещевата торба двата калъпа сапун и ги слага на масата. Учудена, жената се усмихва.

— Какво е това?

— Сапун.

— Ах, сапун... Благодаря! Много благодаря! Ще пияте ли чай?

— Не. Тръгваме си.

— Защо?

— Нямаме време — казва Алексей.

Жената навежда очи.

Алексей и Шурка излизат от стаята. Жената ги изпраща. В антрето отварят вратата, тя тихо запитва Алексей.

— Кажете ми, как е той?

— Павлов ли? Нищо. Здрав е. Тревожеше се за вас...

— Благодаря... — тихо казва жената и като пропуска Шурка, изведнъж хваща Алексей за ръката. — Не му казвайте това, което видяхте. — Алексей я гледа втренчено. — А впрочем... — навежда очи жената, — по-добре е истината... Не ме гледайте така! Боже мой! Колко е тежко! — Тя гледа Алексей, търсейки в него съчувствие.

Алексей излиза, без да ѝ отвърне нищо.

Жената бавно затваря вратата след тях.

Шурка и Алексей слизат по стълбите, минават край момчето, което пуска сапунени мехури, спират се и наблюдават полета на голям разкошен мехур. Алексей поглежда часовника.

— Да вървим, Альоша, ще закъснем! — казва Шурка.

Но той удря изведнъж с юмрук по перилата и изтича нагоре. Момчето се изплашва.

Прескачайки по няколко стъпала, Алексей стига до вратата и чука с юмрук. Отговор няма. Почуква още по-силно. Отварят му нисък мъж по домашни пантофи и презрамки и разстроената Павлова. Алексей диша тежко. Отстранява мъжа и решително влиза в стаята. Грабва от масата злополучния подарък и като изглежда недружелюбно жената, излиза през отворената врата. В тишината гръмко тракат ботушите му.

Той улавя Шурка за ръката и ѝ казва:

— Да идем в завода!

— Какво говориш, Альоша? — изплашва се девойката.

— Ще идем! — властно казва Алексей и те изтичват надолу по стълбите.

\*

Голям шумен цех на завода, пострадал наскоро от бомбардировки. Докато едни работници поправят срутените стени и тавана, в оцелялата част на цеха работата не спира.

Пак тук, независимо от шума, избрали си удобно местенце, спят няколко работници.

Алексей и Шурка се объркват от грохота, искрите и шума. Смутени са от вниманието, което им оказват работниците.

Води ги между машините момиче-комсомолка във ватирана телогрейка.

— Къде е Павлов? — питат тя срещнатите. — Не сте ли виждали Павлов?

— Не.

Те отиват в дъното на цеха.

— Бригадира няма ли го? — питат момичето.

— Сигурно си почива след смяната — ѝ отговарят.

... Преминават в съседния цех. Тук на малка площадка неза-

висимо от шума и грохота направо на пода спят един до друг работници.

— Така си и знаех — тук е! — казва момичето, оглеждайки спящите. — Шест денонаощия не излизаме от цеха — изпълняваме срочна поръчка за фронта... — Тя се усмихва. — А после пак срочна поръчка.

Момичето приближава до един от спящите и се навежда към него.

— Павлов! Другарю Павлов! Събудете се!

Павлов се събужда с мъка и сяда. Гледа сънливо Алексей и Шурка.

Той се оказва млад момък, на възрастта на Алексей. И дори по нещо си приличат един на друг — работникът и войникът.

— При вас идват от фронта, другарю Павлов! — казва момичето.

— При мене? — учудва се той. — Кажете.

— Не, не него! — казва Шурка. — Бригадирът ни трябва.

— Е, аз съм бригадирът. Какво има? — казва Павлов недоволен.

— Трябва ни Павлов, който има син на фронта — казва Алексей.

— Трима такива Павловци имаме. За какво го търсите?

— Нося му подарък от фронта. Искам да му го предам.

— А как се назова синът му?

— Сергей, струва ми се...

— Серъожа!... — радва се бригадирът. — Дребен такъв един, с големи очи?

— Да, да!

— Това е синът на Василий Егорович! Жив ли е?

— Жив.

— А Василий Егорович го няма. Болен е.

— Жалко... — въздъхва Алексей. — А може ли да му предадете пакета? Може би някой ще иде при него? — Алексей оглежда наобиколилите го жени.

— Ами! Лично трябва! — казва една от тях.

— Виж ти каква радост! — казват всички. — Непременно видете!

— С удоволствие бих отишъл!

— Ще закъснеш за влака! — намесва се в разговора Шура.

Но работниците, които ги окръжават, не мириясват.

— Мигар може така?! — казва пълна жена в омаслена телогрейка. — Само за няколко минути, а така ще се зарадва човекът!

— Далеко ли е?

— Не е! В педагогическия институт. Там настаниха бомбардираните. Идете! Мия ще ви покаже... — И жената изтичва към една от машините. До нея на сандъчето е стъпило малко момче. Тя го изтегля от сандъчето и го повежда към Алексей.

— Ето той ще ви покаже, а аз ще постоя до машината му. Бригадире, нали разрешаваш?

Бригадирът се съгласява.

Шурка поглежда тревожно Алексей. Той свива рамене.  
— Да вървим, Шура.

\*

Момчето, което ги съпровожда, е твърде вежливо. При качването в трамвая то пуска пред себе си Шурка и Алексей. След това него го изтласкват и когато трамвайт тръгва, момчето остава на спирката. Но то е на не повече от петнадесет години и това решава въпроса. Затичва се след трамвая, настига го и пъргаво скча на буфера.

Шурка и Алексей наблюдават това от задната платформа. И по целия път през стъклото непрекъснато им се усмихва добродушното и омацано с масло лице.

Шурка и Алексей гледат полуразрушения от войната град.

— Погледни — казва Алексей. — Ей там беше театърът. Десетина пъти съм ходил там. Щом дойдем с училището и веднага на театър. А там, виждаш ли бялото здание? Зад него е металургическият техникум. Исках да уча там, но после се отказах. Ще ида е строителния. А може и в друг някакъв. Не съм решил още.

Момчето им вика нещо през стъклото. Усмихва се и им показва със знаци, че скоро ще слязат.

Шурка и Алексей се промъкват към изхода.

\*

Съпроводени от момчето-работник, те се изкачват по стълбището на института. На площадката ги спира възрастна жена в синя престиилка.

— По-тихо! Къде отивате? — питат тя шепнешком.

— При настанените. Това е другар от фронта.

— За там трябва да минете през котелното, тук се занимават... — казва жената. И наистина от коридора долита равният глас на лектора. — Или пък, почакайте, след три минути ще бие звънецът.

Момчето поглежда въпросително Алексей.

— Ще почакаме — съгласява се Алексей.

Момченцето кима с глава.

Тръгват по коридора на пръсти.

Там, където коридорът завива под прав ъгъл, се вижда част от черната дъска. Приближават и виждат лектора — дребен побелял стариц в тъмен костюм и валенки, независимо че е есен. Слушателите седят направо на пода, но от това лекцията не престава да бъде лекция.

— Това са физико-математици — шепне момчето. — Институтът им е разрушен и те се занимават тук.

Алексей слага пръст на устните си.

Раздава се звън.

Студентите стават и наобикалят преподавателя.

И тримата минават тихо край тях и отварят тежката врата.

Това е физкултурният салон на института с всичките му при-  
надлежности: шведска стена, халки, висящи от тавана, кози, гири  
и други.

Както и на гарата, на пода и по леглото, наредени край сте-  
ните, седят и лежат хора.

Някой се занимава, разтворил на леглото книги и тетрадки.

Друг вари обед на поставения върху табуретка примус. Чува  
се тих плач на пеленаче.

И макар че всеки се занимава с нещо, появяването на Алексей  
не остава незабелязано. Алексей се спира до вратата и след няколко  
секунди целият салон го гледа с надежда и страх. Той е войник,  
човек от фронта. Той може да е нечий син, може да е вестител на  
радост или скръб.

— Кого търсите? — пита жената, която е по-близо от другите.

— При Павлов идваме, при Василий Егорович.

— При мене... От Серъожа! — чува се от дъното старчески  
глас.

Алексей и Шурка виждат стареца, който се мъчи да стане от  
леглото. Някакво момиченце се втурва към него.

— Защо ставате, дядо? Не бива!

— От Серъожа! Как е той? — повтаря старецът, без да я чува.  
Алексей се забързва към леглото му.

— Не се вълнувайте! Всичко е добре. От Сергей. Ето... по-  
дарък праща.

Когато Алексей измъква от торбата си пакета, всички наоколо  
ахват от възхищение.

— Сапун! — радостно вика момиченцето. — Гледайте! Два  
кальпа!

Но старецът сякаш не разбира какво става.

— Жив ли е? — пита той и гледа Алексей.

— Разбира се, жив! — обажда се момиченцето и за доказа-  
телство мушва в ръцете му пакета.

— Жив... — повтаря старецът, като усеща в ръцете си са-  
пуна, и устните му затреперват. Няколко секунди минават, докато  
старецът се успокои. — Значи жив... — повтаря той с облекче-  
ние. — Благодаря! А това, значи, е от него, подарък...

— Дядко, легнете си! Не бива! — казва момиченцето.

— Не е ли ранен? — пита старецът.

— Не, напълно е здрав.

— Седнете, моля ви се. Разважете ми как е той там...

Алексей смутено гледа Шурка. Не знае какво да каже.

Шурка не може да му подскаже нищо.

— Е, воюва той, както трябва... — започва Алексей. — Дори  
може да се рече — отлично. Другарите го уважават... за храброст-  
та му. Смел човек е той. Командирът направо казва: „Вземайте  
пример от Павлов — и боец твърд, и другар незаменим.“ Всички в  
полка го обичат...

— Да, да... Него от малък всички го обичаха — потвържда-  
ва старецът. Той се оглежда наоколо, споделяйки щастието си с при-

съствующите. — Ана Андреевна . . . Чуваш ли! Синът! — Той развълнувано клати глава.

Съседката му кима просълзена.

— Седнете. Пийнете чай! — кани ги момиченцето, притичало от някъде с чайник. — Нали от път идвате.

— Не, благодаря. Ще си вървим!

— Закъснява за влака! — намесва се пак Шурка. — Прощавайте. Той непременно трябва да замине!

— Разбирам. Военна работа . . . — уморено казва старецът. Пак се надига. — Кажете на Сергей, че аз съм доволен от него! Че живеем добре. — Той посочва с ръка наоколо. — За това не му казвайте. Това е временно. Нека си е спокоен. Кажете му още . . . че Лиза, жена му . . . работи. Поздравява го. Чака.

Алексей вижда колко е тежко на стареца да произнесе последните думи и как момиченцето захапва устни.

— Ще кажа — обещава Алексей.

\*

Паркът край гарата. Алексей и Шурка отново вървят по безлюдната алея. Спират се при познатата скамейка.

— Альоша . . . — казва девойката и като слага глава на гърдите му, започва жално да плаче.

Алексей мълчаливо милява главата ѝ.

\*

Гарата. Отново шумът и суетната на качването. Алексей се промъква във вагона и тегли след себе си Шура.

Кондукторката ѝ прегражда пътя.

— А вие къде? Вагонът е военен.

— Тя е с мене! — крещи от стъпалото Алексей и тегли Шурка към себе си.

— Жена ли ти е?

— Да! — отвръща Алексей.

— Не! — казва едновременно с него Шурка.

Кондукторката безцеремонно я изблъска от вагона.

— Тя е с мене.

— Най-напред се разбери с нея, а после я дърпай!

— Не задържай! — недоволствува някой отзад.

Някакъв дебел военен избутва Алексей във вагона. Друг се качва след него, влечейки подире си голям куфар. Някаква жена се мъчи да се вмъкне във вагона. Кондукторката не пуска и нея.

Шурка гледа кондукторката с умоляващ поглед. Но заета със своята трудна работа, кондукторката не забелязва той поглед.

Алексей се провира към изхода. Скача от стъпалото.

— Ти какво направи, толкова ли беше мъчно да кажеш! — упреква той девойката.

Шура се усмихва виновно.

— Наистина глупаво. Аз съвсем се обърках, Альоша! — изведнъж разпалено заговаря тя. — Замини сам. И без друго още половина

ден загуби! Аз ще стигна — оттук е близко. Замини, Альоша, мили!  
Замини!

— Слушай, Шура . . . — прекъсва я Алексей, съобразявайки нещо. Изведнъж той се усмихва.

— Ти знаеш ли какво е маскировка номер три? — весело пита той.

— Номер три? — чуди се Шурка. — Не зная.

— Сега ще разбереш.

Алексей живо сваля от себе си скатания шинел, разтваря го и го подава на Шурка.

— Обличай!

— Защо?

— Обличай го бързо! Сега пилотката. Тръгвай.

Девойката, облечена в шинела на Алексей, изглежда твърде безпомощна. Препътайки се в полите му, тя тича след него към друг вагон с голяма открита платформа.

Докато се промъкват към вратата, те се загубват.

На стъпалата на вагона Шурка се обръща и търси с очи Алексей.

— Не задържайте!! — казва ѝ кондукторката.

— Какво? — девойката я гледа изплашено.

— Не се спирайте, влезте във вагона!

Довтасалият Алексей се вмъква между Шурка и кондукторката. Мушва билета си, в ръцете на кондукторката. Качва се във вагона. Той е вече на платформата, а девойката все още се мае на стъпалата.

— Какво правиш още? — с досада казва той и ѝ протяга ръка.

— Шинела ми настъпиха! Не мога да го измъкна — казва жаловито тя.

Алексей се промъква до девойката, помага ѝ да освободи шинела и заедно се качват на платформата . . .

— Всичко е наред! — казва Шурка. — А приличам ли аз на военен? Да?

— Приличаш — усмихва се Алексей. — Никой дори не забеляза.

— И билет никой не поиска.

Наоколо пътниците шумят и се блъскат.

Шурка сваля пилотката и я налага на главата на Алексей. Шинелът е невъзможно да се свали в тази теснотия.

— Е, скоро ще стигнеш — усмихва се Алексей.

— Ще стигна . . . — тъжно повтаря тя и въздихва.

Той забелязва тъгата ѝ и става сериозен.

— Нищо! — казва бодро той и се мъчи да се усмихне. — Вярвам, всичко ще мине добре. Не се вълнувай за него. Ще се оправи.

Тя се усмихва тъжно и поклаща глава.

— Знаеш ли, Альоша, такъв момък като тебе никога не съм срещала . . .

\*

И ето отново са на път. Откритата платформа на вагона, каквото вече не правят и каквото рядко се срещаха даже през войната, е претъпкана с пътници. Шум на колела. Вятър. Навалица. Притискат ги един към друг. Опитват се да говорят, но шумът ги заглушава.

Те са смутени от близостта. Ту ръката ще докосне ръка, ту Шур-

ка ще сгуси от вятъра главата си на рамото му. Те са заедно. И от това изчезва и шумът, и блъсканицата, и кавгите на пътниците . . .

Вятърът носи край тях кълба локомотивен дим и сякаш облаци се носят край тях. Всичко изчезва и престава да съществува . . . Съществуват само очи, които гледат в очите . . . Съществуват устните ѝ, шията ѝ, нейните развени от вятъра коси . . .

Погледите им говорят. Какво ти говорят! Те пеят! . . . Пеят старата и вечно нова песен, наречена от хората песен на песните.

Но ето в тази мелодия се влива далечната локомотивна свирка, после скърцането на спирачките и песента бива заглушена от шума на ежедневието.

. . . Те са вече на земята. На ръката на Алексей е шинелът му. Стоят на перона до вагона. Сбогуват се.

— Ето го и края, Альоша — казва тя.

— Да . . . Не ме забравяйте, Шура.

— Няма да ви забравя!

И те се гледат с прощален поглед един друг.

— Альоша! . . .

— Какво?

— Знаете ли какво? Само не ми се сърдете. Аз ви излъгах.

— Как — излъгахте?

— Никакъв годеник нямам аз. И въобще никого си нямам. При леля си отивам. — Тя вдига очи към него. — Не ми се сърдете, Альоша. Глупава съм, нали?

Той я гледа, без да разбира какво му казва тя.

— Но . . . защо ти? . . . — питат той.

— Страх ме беше от тебе — казва тя, навела глава.

— А сега?

Тя го гледа в лицето и отрицателно поклаща глава.

Локомотивната свирка и шумът на вагоните прекъсват мълчанието им. И двамата трепват, опомнят се . . . Тя се затичва след тръгналия вагон.

— По-бързо! По-бързо, Альоша! Ще замине!

Тя се суети, подтиквайки го в гърба, помагайки му да се вмъкне в претъпканата платформа.

Един се смее, друг вика на изпращачите последни ненужни думи, трети маха ръце.

Възрастни мъж и жена наблюдават как Шурка се сбогува с Алексей.

Алексей се обръща и извиква:

— Шура! Шура! Пиши . . . Сосновка!

Шурка също вика нещо и показва със знаци, че не е разбрала думите му.

— Сосновка! . . . Военна поща . . . — От шума на влака повече нищо не може да се разбере.

. . . Шурка тъжно гледа след заминаващия влак. Не вижда Алексей и все пак му маха с ръка.

\*

Влакът лети. Алексей се намира между карашите се съпрузи и гледа назад.

Гарата вече нè се вижда.

— Аз чаках — казва жената на мъжа.

— „Чаках“! Трябва работа да се върши, а не да се чака.

— Аз тъй се вълнувах!

— Сякаш си гимназистка — „вълнувах се“!

Грохотът на насрещния влак заглушава спора им. Алексей гледа колко бързо се отдалечава срещнатият влак. Той отива към Шурка.

Долу тракат колелата.

А горе — птица. Тя кръжи в небето и после бързо отлита. Тя лети към Шурка.

Колелата тракат, влакът боботи.

А пред очите на Алексей е Шурка.

. . . Ето тя мие на чешмата стройните си крака . . .

. . . Ето тя го гощава със сандвичи . . .

. . . Ето, сбогувайки се на гарата, тя го гледа. И сега тя му казва: „Альоша, нали когато ти казах, че нямам никого, аз ти се признах в любов . . . А защо ти нищо не ми отговори, Альоша?“

. . . Алексей се обръща, разблъска пътниците и се промъква към изхода. Вече е на стъпалото.

Някой го хваща за гимнастерката. Той се отскубва, хвърля вещите си и сам скача.

Женски вик.

Удар в земята. Алексей се търкулва по склона.

Пътниците гледат от влака.

Той скача бързо на краката си, взема багажа и побягва към гарата.

Възрастната жена гледа. Тъжно се усмихва.

— Обича я — с въздишка казва тя.

Гледа и прозаичният ѝ съпруг и кратко отсича:

— Дурак!

. . . Алексей тича по пътя . . . Пътува на някаква кола, скача от нея в движение . . . отново тича по пътя . . . Прескача железопътни линии . . .

\*

. . . Той е на гарата. Сути се всред тълпата, наднича в залата, поглежда на касата, но Шурка я няма никъде.

— Бабичко! Не сте ли виждали момиче със синя блузка?

— Не, синко.

При регулировъчния пункт на шосето хора с торби, куфари, деца се качват на голям камион. Хората се суятят. Алексей е всред тях. Търси своята Шурка, но нея я няма.

— Другарю регулировчик, не сте ли виждали тук момиче със синя блузка?

— Че кой я знае! Стар съм аз да гледам момичетата.

. . . Свечерява се. Ненамерили Шурка, Алексей се връща към гарата. Едва сега той преценява загубата си. Той върви бавно през тълпата.

Алексей е във влака, сам, без Шурка.

Седи замислен, заслушан в равномерното тракане на колелата. Вън е тъжен вечерен здрач. Притихнали са пътниците в тясното купе. Може би здрачът действува така на хората, а може и тракането на колелата. Притихнали са дори и децата. Само рядка въздишка нарушива мълчанието.

Срещу Алексей е седнала черноока девойка с пъстра забрадка. До нея, опрян на чепат бастун, навел красивата си побеляла глава, седи старец. В лицето му с малки умни очи, в пълното стиснатите устни, в целия му облик се чете мъдра мъжка замисленост.

Чернооката девойка гледа Алексей и изведнъж го запитва на напевен украински език

— А вие, другарю, далеко ли пътувате?

— За Сосновка — отвръща Алексей, — ей тук, съвсем наблизо. Скоро ще минем моста, а оттам десетина километра.

— Ние сме от Украйна — казва девойката.

Алексей гледа нея, стареца, омърлушената бабичка. Понятна му е скръбта им, съчувствено кима на девойката, като да ѝ казва: „Да-а, разбирам. Далеко ви е отнесла войната.“

— Ох-ох-ох! — въздъхва старата жена. — Летим като птици през есен, сами не знаем накъде.

Старецът прави нетърпеливо движение.

— Празни приказки — казва той, без да смени позата си. — На Урал отиваме. Там е нашият завод . . . синовете ни — прибави той твърдо.

Жената млъква.

Тракат колелата. Тихо поскърцват преградите. Всред този обичаен шум дочува се някакъв тревожен, далечен тътенеж.

— Какво е това? — пита девойката.

Тътенежът се повтаря.

Всички, кой знае защо, поглеждат нагоре и през прозореца.

Жената, която държи в ръцете си спящо кърмаче, побледнява. Всички се вслушват. Тихо е. Постепенно се успокояват.

Алексей вади кесията с тютюн. Запалва и предлага на стареца:

— Заповядайте.

— Благодаря — вежливо и с достойнство благодаря той. И като взема от кесията махорка, приятно усмихнат, изговаряйки руските думи с украински акцент, признава:

— Откровено да си кажа, отдавна не съм пушил.

Пушат.

— А вие от кой край сте? — пита старецът.

— Тукашен съм. Роден съм в Сосновка. Удаде ми се случай да видя майка си.

— В къщи, значи?

— Да.

— За дълго ли?

Алексей тъжно се усмихва.

— Имах време, но сега . . . на разсъмване ще тръгна обратно.

— Ах, лошо, лошо! — съчувствено въздъхва жената.

Старецът я изглежда и казва на Алексей:

— Цяла нощ в родната къща... Това е велико щастие.

— А после на фронта ли? — пита девойката.

— Да.

— А имате ли си приятелка?

Алексей известно време мълчи.

— Имам... Само че тя не е в Сосновка... Загубих я... — признава той и веднага разпалено добавя: — Но аз все едно ще я намеря! Цялата земя ще изровя, но ще я намеря!

Старецът се усмихва.

— Правилно, момко, любовта си струва това... Имаш ли специалност?

— Още не... Когато се върна в къщи, ще уча. А засега една специалност — войник.

— Войник не е специалност, синко, това е дълг — казва старецът и се замисля.

Влакът върви бързо. Колелата тракат. Навън в здрача земята лети, мяркат се телеграфни стълбове.

Алексей се вълнува.

— Скоро ще бъда у дома — казва той с въздишка.

— А нашият дом остава все по-далеч и по-далеч... — като echo му отвръща гласът на жената.

Раздава се продължително свирене — едно, второ.

Вагонът се разтърска. Изскърцват спирачките. Алексей се хвърля към прозореца, но там не се вижда нищо.

На пътя, осветен от трепкащия пламък на огъня, стои човек. Във вдигнатата му ръка гори като факел извадена от огъня главня.

Влакът спира. Хората скачат от стъпалата на вагоните и тичат напред. Човекът отпуска ръката с факела, олюлява се и сяда на земята.

Пламва и веднага угасва мощният прожектор на локомотива, измъкнал за миг от тъмнината смачканите и накъсаните стълбове на разрушения мост.

Няколко души се навеждат над седналия. Той им казва нещо и те се хвърлят да гасят огъня, като поглеждат тревожно към небето. Вдигат човека и го отнасят във вагона. Той е ранен и тихо стене.

Алексей тъжно се вглежда отвъд проблясващата в тъмнината река. Там е неговото село. Оглежда се. При локомотива се суетят хора. Алексей се замисля и решително се затичва към реката.

\*

Няколко парчета греди му служат за сал. Дъска — за гребло. Той гребе уверен с нея и се отдалечава от брега. Водата се плиска под сала.

Ето и средата на реката. Алексей гребе.

Откъм ешелона до него достигат тревожни викове. Той престава да гребе, прислушва се и тревожно гледа нагоре. Оттам се чува неравномерен зловещ рев.

Алексей размахва греблото и започва да гребе по-бързо. Стра-

Шён, раздиращ душата вой ръзкъсва тишината и след него взривове — един, втори, трети . . .

Алексей се обръща. В заревото на всеки взрив се лутат човешки фигурки.

Ешелонът избухва в пламъци. Огнени езици като змейове плъзват по реката . . .

— Гадове! — задъхано крещи Алексей към тъмното небе. — Гадове! Гадове!

Грабва дъската и трескаво започва да гребе назад, натам, където заглушавайки човешките вопли, се пръскат бомби. Той е войник, а там загиват хора.

. . . Той стига брега. Хвърля се сред разрушенията и стоновете.

. . . Мята се сред пожарищата.

. . . Заедно с другите изтласква от композицията горящите вагони.

. . . Измъква изпод разрушенията ранени.

. . . Превързва.

. . . Успокоява.

. . . Изнася хора от пламъците.

Така преминава тази нощ сред взривове и стонове, смърт и човешка печал . . .

\*

Съмва се. Небето светлее. Тишина. Лек ветрец едва поклаща листата на дърветата. Тихо и тържествено влачи водите си реката. И само стълбовете на моста, изтръгнати от живото тяло на земята, разрушеният ешелон и догарящите вагони напомнят за нощната трагедия.

Над убитите стоят и седят живите. Не нареждат и не плачат. Нямат повече нито сили, нито сълзи.

Спят и се стряскат на сън заспалите призори деца.

А в ръцете на млада майка шава оцеляло късче живот. То не спи, то бързо и жадно суче оголената гръд.

Жivotът продължава. Светлее небето.

Уморен седи на гредата Алексей. Лицето му е изпоцапано. Ръцете са в кръв. Съмна — свърши неговият отпуск. Той уморено вади кесията от джоба си, рови в нея. Кесията е празна. Свърши се и тютюнът.

От пристигналия ешелон бързат хора към мястото на произшествието.

\*

Санитари превързват ранени. Пренасят ги на носилки към ешелона. Алексей все още седи на същото място. Трябва да се върне обратно със същия ешелон.

— Дръпни се малко, войниче, не пречи . . . — казва му някакъв санитар. Алексей става, прави път на носилките и отива настрана.

Но и тук той пречи на заетите със своята работа хора.

— Е, какво стоиш! Поотдръпни се!

Алексей послушно отива настрана. Край него на групи, бързай-

ки, кой знае защо, тичат към вагоните измъчените от страшната нощ хора и влачат за ръце сънни, изплашени деца.

Недалеч от Алексей голяма група пътници наобикалят човек в шинел без пагони. Всички говорят един през друг:

— Другарю, а мене защо?

— Другарю началник, а ние как? Не можем да останем тук!

— Другари! Аз вече ви казах... Сега ще откараме само ранените и пострадалите жени и деца. Всички други ще останат тук и ще чакат връщането на ешелона. Той ще се върне точно след два часа!

Алексей се обръща живо към говорещия, като че ли се е събудил от сън.

— Два часа! — тихо извиква той и тичешком се запътва към реката.

... Той нетърпеливо скача от сала във водата и се катери по стръмния бряг.

... Тича задъхан по шосето. Вдига и двете си ръце нагоре Край него с тръсък прелият камиони.

Алексей изтичва сред шосето.

Следващият камион с ръмжене спира пред самия него.

— Ти да не си полудял?! — подал се от колата, вика войникът-шофьор. — Да не ти е омръзнал животът?

Алексей скача на стъпалото.

— Приятелю! Откарай ме до Сосновка, десетина километра е всичко.

— Не мога — вика шофьорът.

— Ама разбери! От фронта ида! Веднага трябва да се връщам! Само ще прегърна майка си и толкоз!

— А аз заради тебе в ареста?! Слизай!

— Върви по дяволите, мръсник! — злобно му казва Алексей, скача от стъпалото и хуква по целината.

Шофьорът гледа след него и тръгва по пътя си.

Алексей тича.

Изведнъж камионът спира, задържа се, завива рязко и тръгва след него по целината. Той се мята, подскача по трапищата, настига Алексей и известно време върви редом с него. Пътем се карят помежду си. После Алексей се качва на камиона и той се понася по междуселския път, плискайки като ветрило водата от локвите.

\*

... Зад хълма се показват покривите на селото.

... Ето я и Сосновка.

В края на селото, до хамбара, работят жени. Като виждат колата, те прекратяват работата и се заглеждат.

— Чини ми се, че е наш, сосновец...

— Ей, Груня, не е ли твоят?

Колата прелетява край тях.

— Не е моят... — тъжно отвръща жената.

— Жени, та това е Катерининият Альошка!

— Наистина той е!

— А Катерина е на полето!

Жените се суетят, никаква млада невеста захвърля лопатата и хуква по пътя, към полето.

А камионът влиза в селото. Спира пред къщата. Алексей изтичва към вратата. Но тя е заключена с катинар. Алексей хуква към съседната къща. Чука на вратата и без да дочека отговор, влиза. В полу-тъмния пруст той се сблъска с девойче, което мълчаливо отстъпва назад към светлата стая. Алексей пристъпва след нея.

— Дойдохте ли си, Алексей Николаевич . . . — казва тихо тя.

— Зойка? Не може да те познае човек!

Тя смутено навежда очи.

— Знаеш ли къде е майка ми?

— На полето е, вади картофи. Седнете, докато . . . Починете си от пътя, пийнете чай. Леля Катя ще си дойде — казва девойчето, задравано и смутено.

— Какво говориш! Аз веднага тръгвам!

— Как . . . веднага?

— Ей сега . . . След минута!

Момичето учудено гледа Алексей.

— Ами леля Катя?

\*

През полето към селото тича леля Катя. Тя тича през храстите, през ораното, прескача трапищата, без да забелязва умората, без да чувствува възрастта.

Лицето ѝ е развълнувано и прекрасно . . . Тя тича към сина си.

\*

А синът в това време слиза по стъпалата на съседската къща и отива към камиона.

— Няма я . . . Да идем до полето.

— Не мога — тихо отвръща шофьорът.

— Няма да се връщаме.

— Тя е тук наблизо! — момичето уговаря шофьора.

— Без арест няма да мине! — маха с ръка шофьорът. —

Хайде!

Момичето не сваля очи от Алексей. Камионът тръгва.

. . . В това време от другия край на селото се задава майката. Момичето тъжно гледа след заминаващия камион и изведнъж забелязва тичащата майка.

— Стойте! — вика тя и хуква подир камиона.

Алексей забелязва момичето. Тя сочи с ръка към майка му. Той хваща шофьора за ръката. Камионът забавя хода си. Алексей скача в движение и се затичва по дългата прива селска улица към майка си.

Тичат един срещу друг майка и син. Срещат се сред селото.

Прегръдка. Стоят така, задъхани от тичане, щастие и вълнение, без да могат да промълвят нито дума.

И изведнъж, бог знае откъде, се появяват колхознички. Наобикалят ги. Едни жени изтриват сълзите си. Други поздравяват Алексей и го обсипват с въпроси:

— Добре дошъл!

— Не си ли виждал Иван на фронта?

— Здравей, Альоша!

— Не се ли чува там кога ще свърши войната?

Майката се мотае около сина си. Мъчи се да го защити от въпросите.

— Дойде си... Синчето ми! Зарадва майка си — казва тя и изтрива сълзите си. — А аз те чаках... Все мислех, гадаех...

— Как живееш, майко?

— Как живея ли? Като всички... Война преживяваме. Работата е тежка, а мъже няма. Само жени, само жени... Виж ти! Какво сте се лепнали към человека? Уморен е той! Да идем в къщи, Алексей. Да хапнеш, да си починеш от пътя. Да вървим! — тя се суети, изтичва напред, за да го отведе в къщи.

— Почакай, майко. Не трябва... Бързам.

— За къде бързаш?

— Продължавам. Аз, пътем, само за минутка.

— Как така, синко... Нищо не разбирам.

— Трябва да вървя. Ей сегичка. Я по-добре да си поговорим.

Изведенъж всички притихват. Майката, разбрала най-сетне страшния за нея смисъл на тия думи, приближава сина си и се спира до него.

Дълга пауза.

Тя го гледа в очите и мълчи.

Той също мълчи.

Колхозничките наоколо са онемели.

Долита продължителният сигнал на камиона. Алексей въздъхва.

Вади от торбата подаръка и го подава на майка си.

— Исках покрива да поправя...

Майката навежда глава, в очите ѝ се появяват сълзи.

— Колко си пораснал... Отслабнал. — Тя ласкато го милва по главата.

— Това е от пътя. А ти, майко, не боледуваш ли?

— Не — усмихва се тя. — Няма кога да се боледува.

Отново сигналът на камиона.

— Трябва да вървя, майко... — Алексей прегръща майка си.

Тя се е вкопчила в него, сякаш иска да го задържи. Плаче.

— Альоша, синко, Альошка!

— Прости ми, майко — казва той изведенъж.

— За какво, Альоша?

— Прости ми, майко... — повтаря той и скрива глава на гърдите ѝ.

— Какво ти е?! Альоша, синко! Ти не мисли... Аз всичко ще изтърпя, всичко ще понеса, но ще те дочакам! Баща ти не дочаках, но тебе ще дочакам!

Сигналът се повтаря настойчиво и тревожно. Алексей предпазливо отстранява ръцете на майка си и тръгва през тълпата.

— Иван... Не си ли срещал Иван на фронта? — отново запитва нечий глас.

Камионът бръмчи.

Алексей целува още веднъж майка си, разсегнато стиска няколко протегнати ръце и хуква към камиона.

... Камионът тръгва.

— Майко, аз ще се върна! — вика Алексей.

Жените му махат. С очи, пълни със сълзи, безсилна да вдигне отслабналата си ръка, майката гледа след него.

А камионът се отдалечава все повече и повече.

\*

*Ето това е всичко, което искахме да ви разкажем за нашият другар Алексей Скворцов — казва говорителят, докато камионът се скрива зад далечния хълм. — Той би могъл да стане добър баща и отличен гражданин. Той би могъл да стане работник, инженер, учен. Той би могъл да отглежда пшеница и да украсява земята с градини. Но той можа да стане само войник. Такъв той ще си и остане в нашата памет навеки.*

Адрес на редакцията : ул. Тодор Странджиев № 2, тел.: 4-33-11. Аbonаментите се внасят във всички п. т. т. станции: за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 25. I. 1960 г. Пор. 4971  
Държавен полиграфически комбинат „Дим. Благоев“