

Киноизкуство

2

февруари



2

киноизкуство

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

1962
ФЕВРУАРИ

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

1. В новите форми — ново съдържание! . . . 3
2. Дако Даковски 7

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

3. А. Фархи — Проблеми пред българския дна-
филм

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

4. Д-р Ал. Тихов — Впечатления и мисли от
фестивала в Лайпциг 13
5. За някои късометражни югославски фил-
ми — Стоян Стоименов 22

КРИТИКА

6. Тодор Андрейков — Белите нощи на Кабирзя . . . 24

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

7. „Ленинградско небе“ — Христо Мутафов⁷ . . . 30
8. „Леон Гарос търси приятеля си“ — Ал.
Орлов 32

ЗНАМЕНИТИ ОБРАЗИ НА ЕКРАНА

9. Макс Линдер — Я. Вълчанова 34

ПРЕГЛЕД

10. Добро начало — Б. Михайлов 39

ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

11. Я. Толчан — Три срещи с българските
кинолюбители 40

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

12. Едуард Тисе — Хр. М. 44

КИНОТО ПО СВЕТА

13. Заговор на мълчанието — Анне Лойвен . . . 52
14. От що боледува киното в Западна Герма-
ния — Д. Люлински 54
15. ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИ-
НОИЗКУСТВОТО 57
16. ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Ал. Алек-
сандров 59

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

17. Документалните филми през 1962 година . . . 60
18. ХРОНИКА 62

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. К. Спасов, А. Маринович — ЗЛАТНИЯТ
ЗЪБ 1

На първа страница на корицата из филма „Плз-
мено ято“, на четвърта страница Кирил Ко-
вачев в кадър от същия филм.

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

гл. ред. Яко Молхов

В новите форми — ново съдържание!

Търсенето на нови, по-свършени форми в организационно-творческия процес на филмопроизводството може да се види през последните години в кинематографиите на почти всички социалистически страни. Стремeжът навсякъде е да се върви към такава организация, при която на преден план все повече да излиза не административното, а творческото начало; при която в един несъмнено колективен творчески процес да се разкриват максималните възможности и за изява на отделния художник или администратор, естествено и безкомпромисно да се намери за всекиго онова място, което той би трябвало да заема с оглед на действителните си лични възможности.

Плод на тоя положителен стремеж е изграждането на творчески колективи и в нашата студия за игрални филми, към което през настоящата година се пристъпва.

Идеята за творческите колективи се роди в художествената практика на нашата кинематография, дооформи се и узря в проучването на вече натрупания в това отношение опит на съветските студии „Мосфилм“ и „Максим Горки“, в опита на полските и чехословашките кинематографисти. Естествено е поради това положителното отношение на основния творчески кадър към тая нова организационна форма, естествено е, че изолираните нотки на неверие и скептицизъм почти заглъхнаха.

Първите стъпки при изграждането на колективите обаче показаха, че новото идва не без родилни мъки, не по гладък асфалтиран път, а по пътеки, които тепърва още има да се разчистват и отгъпват. Оживените дискусии върху структурата и задачите на творческите колективи свидетелствуват, че само общото, принципното приемане на новата организационна форма е недостатъчно — необходимо е да се изясни, да се стигне до единомислие и по новото съдържание, което е главното, което предопределя търсенето на новата организационна форма.

В създаването на колективите се проявява несъмнено тенденцията за децентрализиране ръководството на художествено-творческия процес, за засилване значението и ролята на преките създатели на филма, особено на режисьорите.

Сценарната криза в нашата кинематография, тъй и в кинематографиите на другите социалистически страни продължава да бъде нерешен проблем от първостепенна важност. Досегашната практика — у нас и в други страни — показва, че възможностите за създаването на добър сценарий се увеличават толкова повече, колкото постоянни и плодотворни връзки се установят между писателя-сценарист и бъдещия режисьор-постановчик на неговата литературна творба. Каквито и различия да има по въпроса за сценария като особен вид литература, извън всяко съмнение е, че той се създава преди всичко, за да послужи като основа на бъдещ филм, основа за ново художествено претворяване от режисьора-постановчик и подбория, ръководен от него, творчески колектив. Активното участие на режисьора в решаването на сценарния проблем предполага не само одобряването или неодобряването на един вече завършен сценарий, не само ограничената помощ за писателя-сценарист да се ориентира по някои специфични за сценарната литература формално-технически изисквания. Касае се всъщност за успоредяване на творческите търсения на сценариста и режисьора още в първия стадий от художественото изследване на действителността, която в бъдещия филм ще бъде претворена, за постигане на необходимата общност във вижданията и оценките на тая действителност. Необходимостта от такова участие на режисьорите в решаването на сценарния проблем налага и новата система за подготовка на бъдещи сценаристи. При тая нова система сценарната комисия при студията — с досегашната си организация и досегашните задачи — става излишна. Грижата за осигуряване на сценарии се предоставя преди всичко на самите творчески колективи, тя е едно от първите им задължения. В съответствие с това идва и правото на колективите да влизат в пряка връзка с авторите-сценаристи, да уговарят с тях договори за написване на либрета или на сценарии, да намерят най-подходящите при всеки конкретен случай форми на сътрудничество между сценарист и режисьор, да одобряват завършените от авторите сценарии. В правилника за структурата и задачите на творческите колективи се предвижда договорите с автори да се подписват от директора на студията по предложение на художествения ръководител на колектива. При положение, че колективите са само форма на организация на творческата дейност в студията, че те не се обособяват като самостоятелни юридически личности с отделен свой бюджет, оформяването на договорите с външни сътрудници по необходимост трябва да става чрез директора на студията. Основното в случая обаче е не тоя формален момент, а същността на новото положение, правото и задължението на колективите да търсят сценаристи, да работят с тях и да одобряват готовите сценарии.

На художествените съвети на колективите се предоставя също правото да обсъждат и приемат режисьорските книги за своите филми, да обсъждат и приемат актьорските проби, ескизите за декори и костюми, заснетия материал. И тук децентрализацията в контрола и ръководството на творческия процес цели да се повиши възискателността на целия колектив към идейно-художествените качества на общата му продукция.

Има нещо много съществено в новата организация на творческата дейност на студията, което с правилници или наредби не може да се декретира: другарските отношения между членовете на всеки колектив, осъзнатата необходимост от колегиална взаимопомощ между тях, заинтересоваността на всекиго за творческата съдба на всички членове на колектива. Един неписан кодекс с норми от морален характер, утвърдени в нашата нова, комунистическа нравственост, трябва да сплоти всички членове на творческия колектив в сговорно и дружно семейство. С бригадите за комунистически труд нашата работническа класа показва как още сега кълновете на комунистическото бъдеще никнат и избухват, как новото отношение към труда и към другарите в труда облагородява и нравствено извисява човека. Без да слагаме знак на равенство между бригадите за комунистически труд и нашите творчески колективи, напълно възможно и необходимо е да очакваме, че те ще създадат най-добрите възможности за другарски, комунистически отношения между създателите на родното киноизкуство. Проявата на подобни отношения трябва да видим не само между членовете на един колектив, но и между отделните колективи, между колектива и студията като цяло. Това ще бъде особено необходимо когато трябва със задружни усилия да се решават общите идейно-тематични задачи на нашия игрален филм, да се начертае и изпълни репертоарният план на студията.

С течение на времето колективите ще се превърнат в школи за нови творчески кадри — на тях е предоставено правото да дават предложения за назначаване на нови творчески работници и асистенти, за издигане на самостоятелна работа досегашни асистенти и помощници. Не е нужно да си затваряме очите пред обстоятелството, че някои звена на нашата кинематография все още са обременени с неподходящи, неспособни или поне непълноценни кадри. При формирането на колективите това ще проличи особено ясно — навсякъде те ще бъдат нежелани. Трябва да се потърсят и намерят възможности за освобождаването на колективите от едно излишно бремене, за подсилването им с действително талантиви творци и кадърни администратори. Още при обсъждането на първия проекто-правилник за структурата и задачите на творческите колективи в Студията за игрални филми пролича, че по някои въпроси около изграждането и бъдещата дейност на колективите има неясноти или различни становища. Тук влизат въпросите за състава на самите колективи, за състава на техните художествени съвети, за мандата на изборния художествен ръководител, за взаимоотношенията между колективите и другите звена на студията, за определяне годишния производствен план на всеки колектив и др. Без да се омаловажава необходимостта от изясняването и решаването на тия въпроси, определено може да се каже, че те не са от естество да мотивират отричането на колективите и не би трябвало да се превръщат, съзнателно или не, в спирачка, в непреодолим праг срещу утвърждаването на новата форма за организиране творческата дейност на Студията за игрални филми. Правилникът за структурата и задачите на колективите не може да бъде желязна, веднъж завинаги установена рамка, извън която не ще може да се излезе. В процеса на работата неговите несъвършенства или грешки ще се видят най-добре, ще се

намерят най-верните пътища за отстраняването на тия несъвършенства или грешки.

Изграждането на колективите е въпрос за осъзната необходимост. То става върху принципа на доброволността. Като се има предвид броят на основните творчески работници в студията, напълно възможно е да се очаква, че в три-четири колектива могат да се групират всички сили, на първо място всички режисьори, сценаристи и редактори. Оставането на отделни творци извън колективите, което при строгото спазване принципа на доброволността би могло да се допусне, едва ли ще бъде особено полезно за тях самите и за общото развитие на нашето киноизкуство.

Организирането на колективи в студията за игрални филми се оказва заразителен пример и за творците от други студии — за документални, за научно-популярни и за мултипликационни филми. Кинодокументалистите определено настояват новата организационна форма на творческата дейност да се въведе и в тяхната студия. Искания за формирането на творчески колективи предявяват и създателите на мултифилма, и творци от Студията за научно-популярни филми. Трябва да се очаква, че ръководството на кинематографията ще прояви необходимата отзивчивост към тия искания.

Изграждането на творческите колективи неминуемо ще се отрази върху цялостния живот на студията, върху целия творчески и административен процес на филмопроизводството. Може в началото да се направят и някои недостатъчно обмислени стъпки, може някои очаквания да не се оправдаят напълно. Може. Но ако към новата организационна форма се отива по вътрешно убеждение, с вяра в нейната целесъобразност, положителните резултати ще дойдат. Ще дойдат не изведнъж, като с магическа пръчка. Ще се почувствуват толкова по-бързо и по-осезателно, колкото по-плътна новата организационна форма се запълни с ново съдържание, колкото повече кълновете на новия, комунистическия морал избуяват и се утвърждават в отношенията между кинотворците, в отношението им към изкуството, което са призвани да създават.

Страниците на „Киноизкуство“ ще бъдат винаги открити за всички, които биха желали да споделят мисли за новите организационни форми и творческия живот в кинематографията, за пътищата, по които нашето киноизкуство ще върви към все по-значителни завоевания.

ДАКО ДАКОВСКИ

На 28 януари т. г. внезапно почина кинорежисьорът ДАКО ДАКОВСКИ, главен секретар на Съюза на кинодейците в България и дългогодишен член на редакционната колегия на сп. „Киноизкуство“.

С неговата смърт българската култура и родното киноизкуство претърпяха тежка, неправима загуба. Едва четиридесет и две години, той ни напусна в разцвета на своите творчески сили, в разгара на работата над новата си постановка — историческия филм „Калоян“.

Възпитаник на светската кинематографична школа, закърмен с нейните революционни, реалистични традиции, комунистът, художникът-гражданин Дако Даковски ни остави в наследство четири внушителни творби — „Под игото“, „Неспокоен път“, „Тайната вечеря на седмаците“ и „Стубленските липи“. Израснал в бедно селско семейство художникът Дако Даковски чувствуваше дълбоко селския ни бит, страстно се вълнуваше от коренните революционни промени в живота на нашето село и с реалистична простота и художествен размах отрази на екрана неспокойния, понякога труден и мъчителен път на селската душа към новото, към социализма. Творчеството на Дако Даковски носи ярък национален характер, пропито е с жизнелюбив оптимизъм, наситено е с пламенна партийност.

Дако Даковски посвети огромна част от своята неизчерпаема енергия на обществения живот в нашата кинематография. Като истински комунист той гореше с големите обществени проблеми, но неговата душа беше широко разтворена и за най-дребните грижи, които изникваха пред отделен творец. И винаги беше готов да помогне със съвет и с дело. Като главен секретар на Съюза на кинодейците той отдели близо десет години от своя живот за укрепване и издигане авторитета на тази организация, за която дълбоко милееше.

Отиде си нашият сърдечен другар и приятел. Ще остане завинаги неговото вдъхновено творчество.

Редакцията на сп. „Киноизкуство“ се прекланя дълбоко пред светлата памет на Дако Даковски.



А. ФАРХИ

ПРОБЛЕМИ ПРЕД БЪЛГАРСКИЯ ДИАФИЛМ

В изпълнената с деца стая цари оживление. Днес малката Вихрена ще прожектира на другарчетата си новия цветен диафилм-приказка „Глезеното Миме“. Затъмнение. Заглъхват и последните детски гласчета. Бялото платно се изпълва с образа на малко, красиво, но глезено момиченце. Това е Мимето, което, зле възпитано от близките си, загубва всякакво уважение към хората и техния труд. Следват кадър след кадър. Малките зрители се възмушават, въздишат, шумят!... Не, никое от тях не желае да прилича на това дете!...

Приблизително така се посрещат диафилмите-приказки от най-малките зрители. Те учат децата да мечтаят, внедряват у тях познание за хубаво и лошо, запознават ги с техните най-близки приятели — животните, възпитават качества на утрешни пълноценни граждани на нашата социалистическа родина.

Българският диафилм има кратка история. Тя започва от 1950 г., когато „Учтехпром“ произведе първата диалента с учебна цел по искане на Министерството на просветата и културата. Трудни бяха първите години. Това бяха години на творчески търсения и на овладяване на напълно непозната технология на производство. Първите успехи окриляха творците на българския диафилм. Следваха тема след тема, увеличаваха се изработените бройки. През 1957 г. „Учтехпром“ изработи около 20 нови теми и произведе към 40 000 диаленти.

Нуждата от диафилми непрекъснато нарастваше. Изискванията също нарастваха, а творческите възможности на предприятието не бяха големи. Това наложи диафилмът да премине към Студията за научно-популярни филми. Оттогава насам българският диафилм преживя период на бурен възход. Разшири се тематичният обхват, а производството възлезе на повече от 300 000 диаленти годишно. Сега вече се работят не само теми в помощ на училищата, но и за лекторските групи на Отечествения фронт, разработват се селскостопански проблеми в помощ на ТКЗС, материали за народната армия и др. Един от най-големите успехи на студията в тази насока е създаването на диафилми-приказки. Те станаха любими приятели на децата. Едновременно се подобри и технологията на производството и се премина към изработването на цветни диафилми.

Броят на изработените теми за диафилми вече наближава петстотин. Това са теми от най-различни области на нашия живот,

които пряко подпомагат работата на учители и преподаватели, на лектори и родители, съдействуват за предпазване на населението от болести, пропагандират постиженията на българското изкуство и култура.

Диалентите в областта на биологията и геологията не само подпомагат учащите се в овладяването на урока, но и разширяват техните познания, внедряват материалистически мироглед и воюват срещу идеализма и религиозните заблуди. Те запознават зрителите с великите учени-материалисти, като Дарвин, Мичурин, Тимирязев и др., дават богат материал за произхода и еволюцията на организмите, за произхода на човека, за положението на пластовете в земната кора, за насекомите и много други.

Голям е броят на диафилмите с географски характер. Тук ще намерим икономо-географски очерци за различни райони на нашата родина, диаленти за страните от социалистическия лагер, метеорологически диафилми и др. Всички те дават възможност зрителят да се запознае с много градове у нас и в чужбина, с много забележителни паметници, с живота на различни народи, с тяхната промишленост, селско стопанство и пр.

Сериозен успех е регистрирал учебният диафилм в областта на историята. Наред с изработените диаленти за видните революционери на нашето възраждане, като Васил Левски, Раковски, Хаджи Димитър и Стефан Караджа, успешно са разработени диаленти за вярата на световния пролетариат В. И. Ленин, за Георги Димитров, Димитър Благоев, Васил Коларов и др. Много диафилми са посветени на съпротивата, на войните, които е водел нашият народ, на античната култура и др.

Особено място сред диафилмите заемат диалентите в помощ на ТКЗС. Техният брой вече наближава 70. Това са диафилми за последните постижения в областта на растениевъдството и животновъдството, за приложението на техниката в селското стопанство, за борбата с вредителите и болестите по растения и животни.

Макар и сравнително по-нови, важно място между създадените в студията диафилми заемат приказките. Във фонда на студията вече се наброяват 70 цветни и 81 черно-бели приказки. Малкият зрител вече има възможност да се запознае с много народни творения, с приказки на такива български писатели като Ран Босилек, Елин Пелин, Асен Босев, Цветан Ангелов, Леда Милева и др. Успех на студията е, че част от създадените приказки са хубаво и интересно илюстрирани.

Нашият диафилм вече премина през детския период на своето развитие. Поради това и колективът при студията все по-уверено пристъпва в нови области на нашия живот, претворява ги в диафилми и полага непрестанно усилия за подобряване на тяхното качество.

Едновременно с бурното развитие на диафилма, с неговото подобрене в тематично и качествено отношение стоят открити и някои проблеми, от разрешаването на които до много голяма степен зависи по-нататъшното подобряване на диафилмите и тяхното проникване във всички области на нашия обществен и културен живот.

Един от най-важните проблеми, който трябва да се реши в близките няколко години, е разширяването на тематичния обхват. Все още нашият учебен диафилм носи оттенък на нагледно помагало главно за училищата. През последните две-три години се направиха сериозни опити диалентите да проникнат в село, в организациите и кръжоците на ДОСО, в някои поделения на Народната армия, в лекторските групи на Отечествения фронт. Всичко това, разбира се, е полезно и ценно завоевание, но не е достатъчно.

Преди всичко диалентите могат да намерят широко приложение като отлично нагледно помагало в партийната учебна година, в учебните звена на Отечествения фронт, в курсовете и школите на Комсомола и други. Всеизвестно е, че нагледните помагала при изучаването на историята на КПСС, на БКП, на международното работническо движение и др. са крайно недостатъчни. Малкото албуми, табла и други пособия, които съществуват, са недостатъчно на брой и не могат да достигнат до голяма част от звената. Нашият диафилм може да бъде много полезен в това отношение. Той може да проникне до всеки кръжок, във всеки семинар, във всяка школа и да даде нагледна представа за редица събития, да покаже в таблици и диаграми развитието на промишлеността и селското стопанство, да запознае кръжочниците или слушателите с живота и дейността на видни теоретици и партийни ръководители. А в това отношение досега е направено недостатъчно. Едва през тази година с помощта на отдел „Пропаганда и агитация“ при ЦК на БКП са направени първи стъпки в тази насока, като ще се разработят 12 теми из историята на Българската комунистическа партия. Ще се създадат диафилми на теми като „Интернационализмът на БКП“, „Борбата на БКП против войните“, „VII конгрес на БКП“, „Борбата на БКП за социалистическа индустриализация на страната“ и други. Изработването на тези диаленти безспорно ще окаже помощ на партийните учебни звена. Но това, което ще се извърши тази година, трябва да се счита само за добро начало. Необходимо е в близките години да се разработят и няколко серии диаленти в помощ на учебните звена и школи на Отечествения фронт и Комсомола.

Друг проблем, който предстои да бъде разрешен във връзка с тематичния обхват на диафилма, е въпросът за по-пълно и цялостно разработване на въпросите на промишлеността. Извършеното досега в тази област е крайно недостатъчно. А какво широко море от проблеми разкриват нашата промишленост, транспорт и строителство? Тук в помощ на промишлените предприятия и строителните обекти могат да се разработят много диаленти за последните новости в науката и техниката, нови технологии, начини на по-добра организация на труда и какво ли още не! Но за този пропуск не бива да се вини само студията. Слаба заинтересованост проявяват профсъюзите. Почти никаква инициатива не се проявява от Комитета по промишлеността, Комитета по строителството и Министерството на транспорта. А студията трудно може да разработи нови теми без тяхна помощ и съдействие, без те да са осигурили изкупуването на диалентите, тъй като изкупвателните организации отказват да раз-

пространяват диафилми, които не са заявени от съответните ведомства, предприятия и низови търговски организации.

Крайно недостатъчни на брой са и темите за обмяна на положителния опит в областта на промишлеността и селското стопанство. А какви големи възможности има в тази насока! С помощта на диафилма работници и механизатори могат да се запознаят с нови и интересни рационализации, с начина на работа на отделни челници, прогресивни методи на работа и други. Първи стъпки в тази насока ще се направят през тази година. По плана за 1962 г. предстои да се изготвят седем диаленти за обмяна на положителния опит. Ще се разработят темите „Починът на инженер Ковалъов“, „Из опита на промишлен трудов колектив в борбата за по-висока производителност на труда“, „Из опита на свинегледача Георги Нанков“ и др. В близките няколко години студията съвместно със съответните ведомства трябва да положат усилия за непрекъснато увеличение на диафилмите в тази област.

Недостатъчен е броят на темите в областта на нашето социалистическо изкуство и култура. В това отношение също има какво да се направи. Чрез диафилми зрителят може да се запознае с най-добрите произведения на нашето изкуство, с видни художници, артисти и др.

Макар че общо взето фондът от приказки, детски разказчета и басни не е малък, изостава се в подготовката на диафилми-разкази и приказки на съвременна тематика. Взетите мерки в тази насока през настоящата година ще подобрят донякъде работата на студията. Наред с това вече са намерили условията и за създаването на първите научно-фантастични диафилми.

Разширяването на тематичния обхват на диафилмите ще създаде условия да се онагледят още по-добре кръжочната работа, пряко да се подпомага народното стопанство и ще съдейства на родители и учители за правилно възпитание на децата.

В близко бъдеще трябва да се реши и проблемът за подобряване качеството на диафилмите. С всяка година изискванията на зрителите нарастват, те очакват да видят по-издържани, по интересни и по-хубави диафилми. Това и обуславя изискването непрекъснато да се повишава качеството на нашата продукция. А в това отношение има още много да се желае. В редица диаленти има непълноти, литературната обработка на някои от тях не е на нужната висота, а някъде част от кадрите не са много сполучливо подбрани. Очевидно е, че и въздействието на подобни диафилми върху зрителя няма да е голямо. Това особено важи за някои приказки. Част от приказките, които се намират във фонда на студията, имат слаби рисунки. Обикновено това са тъмни и неясни илюстрации, с грозни образи и фигури, които малко наподобяват на нашата действителност и които трудно биха оказали въздействие върху малкия зрител. Едновременно с това и текстът към тях не отговаря на необходимите изисквания — литературната стойност не е голяма, а фантастичният елемент, който е един от най-важните елементи в приказката, е плосък, грубо даден и не убеждава. Например през миналата година бяха изработени известен брой приказки на здрав-

на тематика. Грешка на студията е, че тя възложи тяхното изработване не на писатели и поети (с изключение на една), а на лекари. В резултат се получиха сценарии без особени литературни достоинства. Въпреки упоритата работа и преработки от страна на редакторите литературната основа на тези приказки не може да се издигне на необходимото ниво. Наред с това някои от тези приказки бяха възложени на художници, които не допринесоха за издигане на нивото на сценариите. На практика редица от тях, като „Чудната азбука“, „Болното зъбче“, „Зъбки, бели като гъбки“ и др., станаха едни от най-слабите приказки, които е работила студията.

Това положение с известен брой приказки, а и учебни диафилми налага да се преоцени авторската политика на студията. Очевидно е, че при правилен подбор на автори и литературната основа, която се получава за изработването на даден диафилм, ще бъде по-добра, а оттама изработваната диалента — на по-високо ниво. За автори на диафилми трябва да се привличат добри научни работници и специалисти — практики, писатели и поети, добри журналисти и киносценаристи. Трябва да се намалят и опитите с начинаещи художници, тъй като рисуването на един диафилм не е равносходно на изготвянето на една или друга илюстрация за пресата.

Наред с това, за да се подобри качеството на диафилмите, с които разполага студията, необходимо е да се премине към системна преработка на съществуващите диаленти. Почти всяка година по-голямата част от диафилмите се преиздават. Това налага в близките няколко години да се преоценят всички изработени досега диафилми и да се преработят онези, които се нуждаят от това. И за да може да се осъществява постоянен контрол над тяхното качество, необходимо е студията да провежда системно обсъждания със зрители и специалисти.

Важен проблем, който стои за разрешаване през близките няколко години пред Студията за научно-популярни филми, е изработката на диапозитиви. Днес няма напреднала страна, която да не произвежда диапозитиви. Диапозитивите имат важно място и в преподавателската, и в учебната работа. При тях лекторът има възможност да подбере само онези кадри, които са необходими за дадена лекция. Зрителят има възможност да си създаде истинска колекция по определени въпроси. Например някой любител на изкуството би могъл да си създаде истинска колекция от стотици, дори и хиляди кадри от най-добрите картини, скулптури и др. Научният работник би могъл да събере също така хиляди кадри из своята област, своите научни открития и пр.

През тази година нашата студия ще направи първите опити в тази област, като ще произведе една пробна серия диапозитиви.

Българският диафилм уверено крачи напред. Разрешаването на съществуващите проблеми ще доведе до неговото още по-широко прилагане във всички отрасли на народното стопанство, на нашия културен и обществен живот.

Д-р АЛ. ТИХОВ

ВПЕЧАТЛЕНИЯ И МИСЛИ ОТ ФЕСТИВАЛА В ЛАЙПЦИГ

В обикновената представа Лайпциг е градът на мострените панаири, станали широко известни в целия свят. За нас, българите, Лайпциг е също така градът, неотменно свързан с името на безсмъртния Георги Димитров. В облицованата с тежка дъбова ламперия зала на бившия имперски съд посетителят на музея „Георги Димитров“ и днес още може да чуе записания на магнитофонна лента исторически двубой между Георги Димитров и фашистките главатари през време на Лайпцигския процес. За киноработниците обаче Лайпциг започва да означава освен всичко, казано дотук, и градът, в който се провежда вече всяка година единственият в нашия социалистически лагер международен фестивал на късометражни и документални филми. Наред с московския и карловарския фестивал лайпцигският фестивал е третото голямо международно събитие в областта на киноизкуството, чието значение нараства от година на година.

„Филмите в света — за мир в света!“ под този прекрасен лозунг от 11 до 19 ноември 1961 г. се проведе в Лайпциг IV международен фестивал на късометражни и документални филми, в който взеха участие 44 страни от всички континенти и бяха показани 98 филма.

Между тези 98 филма покрай преобладаващото число на документалните филми имаше и научно-популярни, и мултипликационни филми, имаше отлични, новаторски филми и филми на посредствено равнище, филми от страни със стара кинематографична традиция и филми от току-що пробудили се за свободен самостоятелен живот страни, филми от капиталистически, социалистически и неутрални държави. Но каквито и разлики да намира човек в тези филми, както и да ги подразделя и класифицира, в едно решаващо отношение те имаха определено един общ характерен белег: всички те, в по-голяма или в по-малка степен на талант и майсторство, служеха на великата цел — за мир, за прогрес! Ние знаем, че за да има мир, народите трябва да се опознаят и да се разберат, а за да се разберат, трябва да знаят истината един за друг, действителната, неподправена истина. И силата, и значението на Лайпцигския фестивал през 1961 г. беше именно в това, че показаните там филми очертаха една величествена панорама на истината, на правдата за живота и борбата на народите, на огромните завоевания на човечеството в областта на духовната и материалната култура. С това тези филми още



Куба — „Селско училище“

веднъж доказаха възможностите на кинопублицистиката, на документалния и късометражния филм да синтезират и обобщават фактите, да мобилизират и насочват зрителя, да му внушават важни, съществени мисли за действителността, която го заобикаля. А тази действителност бе отразена наистина в много широки тематични рамки: от „Хора на синия пламък“ (награден), изчерпателен, вълнуващ репортаж, написан сякаш от самия живот, за хората от строежа на един газопровод в СССР до цялостната програма на Куба (наградена), от филмите на която ви облъхва с горещия си дъх пламъкът на революцията; от филма за алжирската девойка „Жасмина“ (награден) на младата алжирска кинематография, посветен на солидарността в борбата за освобождение на страната, до „Акция J“ на ГДР за убиената евреите д-р Х. Глобке, днес дясна ръка на Аденауер; от смелия антирасистки филм „Остави моя народ да върви“ (награден) на Великобритания до „Децата моделират“ (награден) на ОАР за художественото възпитание на талантиви деца-скулптори в Египет.

Едновременно с това показаните в Лайпциг филми поставиха отново редица въпроси на теорията и естетиката на късометражния и документалния филм. Между тях на първо място се очертава безспорно въпросът за необходимостта от окончателно скъсване с догматичните представи за предмета и спецификата на документалния филм. Не напразно на свободната трибуна по време на II московски кинофестивал Йорис Ивенс постави изискването, подкрепяно в направени по други поводи изказвания и на такива световно известни



Великобритания — „Остави моя народ да възви!“

документалисти като Роман Кармен и Иля Копалин, дейците на документалното кино да бъдат авангард не само в борбата за прогрес и срещу реакцията, но и при търсенето на нови форми и методи за филмово изразяване. В действителност все още в някои страни включително и нашата кинопублицистиката се придържа към стари, останали от десетилетия вече форми и стилови направления. За липсата на достатъчно ярка форма, за честото повтаряне на едни и същи изразни средства следователно за допускане на шаблонни обикновено виним самия документалист. Но не всякога той единствен е виновен за всичко това. Много често причината е програмното схващане на определена школа или направление, респективно на определени възгледи на нейни теоретици, които предпочитат дадена гама от изразни средства и стигат до нивелиране на всякакви други стилови стремления, използвайки своя авторитет. Така например схващането, че някоя форма, да речем кинорепортажът, е единствената възможна за документалния филм, съвсем не създава стимулиращия климат за разкриване синтетичните свойства на документалния филм, около който проблем все още се водят тук-таме спорове, превръща се в спяваща по-нататъшното развитие доктрина. Практиката показва и отдавна потвърди, че и документалният филм е в състояние да реагира по-еластично и възприемливо на много импулси от страна на другите видове и жанрове в киноизкуството и изкуството въобще. Преклонението пред феномена на кинодокумента, който запазва едно събитие такова, каквото то е протекло в действителност, доведе, както знаем, отдавна, още в ранния период на Дзига Вертов и неговото „Кинооко“, до погрешното крайно схващане, че именно в самото събитие и в неговите особености се крие цялата привлекателност на документалния филм. Все

още обаче срещахме рецидивни от това крайно схващане, които пречат да се разбере, че фактите и кинодокументът не изчерпват спецификата на документалния филм, че задачата на документалния филм е да проникне зад фактите, да открие тенденцията в развитието на живота и да отрази тази тенденция строго публицистично или в поетично-интимен план — според характера на темата и според предпочитанията на документалиста — в най-широки и свободни връзки и обобщения. И само в такъв случай се ражда онова богатство на форми и стилове, което действително съществува в документалното кино и което човек може да долови може би само на един такъв фестивал като лайпцигския, когато пред очите му преминат близо 100 филма от целия свят.

Ето например филма на холандския режисьор Луис Ван Гасперен „Домът“ (награден). Това е филм, който категорично не се вменява в нашите традиционни представи за документални филми. Аз бих го нарекъл късометражен филм с подчертано документален характер. Режисьорът ни разкрива етапи от живота на две поколения, но постоянно във връзка с един дом, обитаван десетилетия и запазил определени спомени от своите обитатели. За Гасперен този дом не е само сграда с четири стени и покрив, а преди всичко символ на човешки съдби. И днес този дом се събаря. Мощни влекачи опъват стоманени въжета и една по една стените на старата къща рухват, вдигайки облаци прах. И всяка съборена стена, всеки съборен балкон е импулс за нова мисъл на режисьора. Съдбите на хората, живели в този дом, се преплитат по странен, малко безразборен начин с падащите стени, но именно в този наглед непосле-



Холандия — „Домът“

дователен разказ се крие своеобразието на филма. Този филм звучи твърде интелектуално, неговият монтаж поставя високи изисквания към асоциативните способности на зрителя, това е един много смел, необикновен експеримент в областта на документалния филм. Но със своята ярка антифашистка тенденция, с безкомпромисните си сцени, които показват хитлеровия вермахт през време на окупацията в Холандия, този филм достига с пълна сила до зрителя, възмущава го, завладява го. Не случайно фашистката папач от Западен Берлин е организирила акции срещу прожектирането на филма в Западна Германия.

Много общ по характера на подхода и по жанровото си решение е филмът на френския режисьор Едуард Лунц „Деца на течението“ (награден). Той ни разказва за ония френски гаврошчета, които живеят в крайнините на града в някакви бараки, сглобени от ламарини и картон, и родителите на които се занимават с „търговия“, разнасяйки „стоката“ си в една олющена бебешка количка. Една тъжна история за тези френски деца, които са изложени на „течението“ на живота и чиято единствена радост е да играят всред нечистотиите на ямите за смет. В този филм свободното разиграване на героите от режисьора не е изцяло сполучливо, има някои дразнещи моменти на натрапчива инсценировка, но документалното отразяване на средата и обстановката и главно финалният епизод изкупват всички недостатъци, превръщат филма в страстен изобличителен документ срещу социалните условия във Франция. На края бащата на нашия гаврош умира. Останало само на улицата, детето отправя отчаян вик към своите другарчета, които са помогнали да се донесе припадналият от глад баща до болницата и сега си отиват: „Чакайте ме!“ И в тези думи, които са единствени в целия филм, има толкова много отчаяние, скръб и страх пред самотата, пред неизвестността на утрешния ден, толкова много зов за съчувствие и помощ, че сърцето на зрителя се свива, а в съзнанието като гвоздей се забираща мисълта за безчовечието и жестокостта на един озлобен, умиращ обществен строй.

Тук бих желал да спомена и за югославиянския филм „Той“ (награден). В един от крайните бедни квартали на Белград е загинал през войната млад партизанин. На това място е издигнат паметник с бронзов бюст на младежа. И ето — може би в деня от годишнината на неговата смърт — днес около този паметник са се събрали майката на героя, с черна забрадка на главата и букетче цветя в ръцете, девойката, която той е обичал, другарите му, които са останали живи. И в една чудна свършена игра на камерата, с един майсторски, с голям художествен вкус и мярка изрязан монтаж се започва разговор между живите и бронзовия бюст, разговор, решен отлично не само изобразително, чрез ритмово точно и динамично съпоставяне на лицата на живите и лицето от бронзовия бюст, но преди всичко текстово. Така картина и текст се сливат в една възмущава, наситена с неповторима атмосфера елегия за смъртта на героя и за смисъла на борбата, в която е изгорял неговият млад живот.

Отбелязах тези три филма по-нашироко не само защото те

бяха може би най-интересните експериментални работи в търсенето на нови форми и стилове, но и защото ми се струва, че те са показателни за една тенденция, която напоследък все по-ярко се очертава в областта на документалното кино. Документалният филм може да отразява и тълкува подробно и обстоятелствено фактите (това, което обикновено правим ние в нашите филми), но той може да разказва и сбито, кратко и лаконично. И двете форми на разказ позволяват постигането на големи и важни обобщения. Но що се отнася до „по-краткия“ документален филм — нека това название бъде съвсем условно, — при него определено се чувствава през последните години стремежът да навлиза все повече в личната сфера на човека, в интимността на живота. Най-изтъкнатият днес представител на английската прогресивна документална школа, световно признатият майстор Джон Грирсон, вижда в това дори предназначението на документалния филм изобщо: „Документалният филм е класическата форма за тази интимност. Колкото по-интимен е филмът, толкова по-богати изразни форми трябва да открият режисьорът и операторът, за да кажат онова, което мислят. И тази интимност изисква същевременно от художника много интензивен самоконтрол.“ (Изказване на Свободния форум през време на III лайпцигски фестивал, 1960 г.). Именно филми, насочени главно към интимното на живота, откъсващи се от схемата на непосредственото възпроизвеждане на протичащото пред нас събитие, разкриващи категорично определен оформен художествен метод на автора, отличаващи се от конвенционалната публицистична форма, но донасящи до зрителя важни, прогресивни мисли за живота, бяха трите посочени по-горе произведения.

Разбира се, на фестивалния екран в Лайпциг преминаха и редица блестящи представители на други, класически направления в документалното кино. На първо място тук трябва да се спомене съветският филм „Хора на синия пламък“ на Роман Григориев, който навремето през 1947 г. създаде съветския документален филм за нашата страна „България“. Година и половина Григориев прекарал със своята снимачна група всред бригадата за комунистически труд, строяща газопровода Бухара—Самарканд—Ташкент. Атмосферата на ориента в градските епизоди, въздушните снимки, които разкриват необятността на пясъчните пустини, срещата ни с най-модерна строителна техника, ангажирана в построяването на този най-дълъг в света газопровод, остават трайни следи в съзнанието на зрителя. Но най-голямото постижение на колектива е майсторски доловеният живот на героите, които изграждат този гигантски строеж. Тук правдата е неукрасена, неподправена и затова завладяваща. Заобикваш веднага тези скромни трудови хора, които с висок комунистически морал преодоляват трудностите на природните стихии, борят се за своята голяма трудова победа. Този филм е прекрасна цветна летопис за един от големите комунистически строежи в СССР.

Режисьорът Валтер Хайновски от телевизията на ГДР е създал с „Акция J“ (награден), показан и по нашата телевизия, един страстен публицистичен филм в архивно-документалния жанр. Използвайки хиляди книжа, фотоси и други архивни материали, Хай-

новски е направил пълнометражен филм за престъпната дейност на г-н Глобке, вдъхновител и създател на расисткото законодателство в третия райх, а днес дясна ръка на канцлера Аденауер. Най-голямото достойнство на тази страстна и емоционална кинотворба е нейното неотразимо политическо въздействие. Този филм навежда към размисъл, истински дълбоко вълнува душата, тръби истината за военнопръстъпниците, разпалва волята за борба у всички антифашисти. Той е ярък представител на документалната школа в ГДР, школа на боева публицистика, която има вече своя голяма традиция. Наред с Андрю и Анели Торндайк Валтер Хайновски се нарежда между най-талантливите ѝ представители.

В същия жанр и стил е решен и чехословашкият филм „Предателството“ (награден), създаден от военната киностудия в ЧСР. В този филм един отличен подбор на кинодокументи от годините 1929 до 1941 онагледява убедително живота и патриотичната борба на чехословашкия народ срещу предателството на своята и чуждата буржоазия и разкрива същевременно важните исторически връзки между главните политически събития от тази епоха. Партийно страстно се внушават на зрителя уроците на историята, които активизират към съзнателна защита на мира.

Не мога да не спомена в тази поредица на успешни публицистични филми и за вълнуващата творба на режисьора Карл Гасс от ГДР — „Allons, enfants, pour... l'Algérie“. С отлични документални снимки и което е по-важно, с редица документални звукозаписи, главно изказвания на немски legionери от френския легион, Гасс, разкрива мръсната и зловеща игра на френските и западногерманските империалисти със съдбата на алжирския народ, когото те искат да лишат от свобода и от националните му богатства, когото те изтребват безпощадно. Силата на този филм е в острото и умно съ-



ГДР — „Allons, enfants, pour... l'Algérie“

поставяне на отношението към Алжир на западните капиталисти и ултраколониалисти и на алжирските патриоти, борците от народноосвободителната армия и хилядите бежанци в Тунис и Мароко. Разобличавайки жестокостта, алчността и низостта на едните, режисьорът възвеличава патриотичния подвиг на другите. Гас не се бои да ни покаже злата участ на стотиците хиляди бежанци, но показвайки ни безмерните страдания на алжирския народ, той категорично и недвусмислено ни сочи кой е виновен за тези жертви. Чрез образа на медицинската сестра от народноосвободителната армия Айха, загубила и мъжа, и децата си в борбата, режисьорът не само придава на филма топъл и интимен тон, но ни разкрива с много любов и героизма на един мъжествен народ, за който ние вече знаем много неща и комуто от сърце желаем победа.

Не е възможно да разкажа за всички 98 филма, които видях на Лайпцигския фестивал. Но доколкото освен документалните филми, които рязко преобладаваха в програмата на фестивала и оформиха главно неговото лице, бяха показани и няколко научно-популярни филма, ще си позволя да споделя някои най-общи впечатления. Три са филмите, които според мен заслужават да бъдат отбелязани тук: „Лъжичката“ и „Гъсениците-процесионки“ (Франция) и „Лен“ (ГФР). Първият от тях е за един експонат в Лувърския музей — мъничка дървена лъжичка от древен Египет с чудно изваяна глава и торс на девойка. Трудно е в този филм да се открие някаква голяма, особена научна познавателност. Той поразява преди всичко с блестящата си операторска работа. Прекрасното цветово решение и раздвижената камера, която просто се любовува, милва и гали този скъпоценен предмет, одухотворяват до такава степен лъжичката, че човек се изпълва с безгранично възхищение пред изаямеството, с което преди 4 000 години тя е била издялана от неизвестния майстор. Другите два филма са от оня жанр, към който принадлежат и повечето наши научно-популярни филми. Но ако ние бихме разработили и темата за гъсениците-процесионки, и вредата от тях, и темата за добиването на лена безспорно много позадълбочено и изчерпателно познавателно, веднага трябва да кажа, че трудно бихме постигнали онова художествено и техническо съвършенство, с което са направени тези два филма. Наред с изумителните макроснимки във филма за гъсениците, с лаконичността и стегнатия ритъм на разказа във филма за лена, наред с остроумната изследователска работа с камерата и в двата филма тези две произведения се отличават преди всичко с високото равнище на звуково-музикалното си решение — един компонент, на който у нас продължаваме да гледаме с някакво недопустимо снизхождение и пренебрежение. Време е вече да сложим край на евтините по ефекта си и подозрително близки по звучене „илустрации“ от готови музикални пиеси, с които с твърде съмнителен успех ние „обогатяваме“ нашите късометражни филми. Бледо, безизразно и старомодно е всичко това в сравнение с оригиналната музика, която звучи от почти всички чужди късометражни филми. Човек трябва да чуе например музиката във филма за гъсениците, за да разбере каква голяма роля тя може да изиграе и за разкриване на такава „нему-

зикална“ тема като биологията на гъсениците-процесионки. Защото и за увиването, и за излюпването, и за драматичната борба между процесионките и мравките е намерен такъв музикален израз, с такова богатство на ритмика и акценти, че за пръв път може би аз видях филм, в който работата на композитора е най-малко равностойна на работата на оператора за общото решение на филма. Почти същото може да се каже и за музиката в „Лъжичката“, в „Лен“ и в още много други научно-популярни и документални филми.

*

На IV лайпцигски фестивал българският документален филм „Светлини и хора“, режисьор-оператор Хр. Ковачев, който бе отличен със сребърен медал на II московски кинофестивал, получи почетен диплом. Това е първата награда, която наш късометражен филм завоюва на този голям международен фестивал. Макар и скромна, наградата е стимул, наградата задължава да се готвим през настоящата 1962 г. още по-добре и по-сериозно за тази най-голяма международна среща в областта на късометражния и документалния филм. Среща не само на филми върху екрана на фестивалното кино „Капитол“, но и на творци, теоретици и критици в Свободния форум, където при действително свободна размяна на възгледи кинематографисти от всички краища на земята провеждат все целенасочен разговор за естетиката на жанра, за перспективите на развитието.

Документалният филм се роди през 1895 г., когато Луи Люмиеер разкрачи триножника на своя „кинематограф“ пред вратите на фабриката си и сие излизащите от фабриката работници. През 1961 г. ние видяхме нашата Земя от 300 км височина през очите на космонавта Герман Титов във филма „Отново към звездите“. Трепкащи, неясни кадри — и едните, и другите, — но все пак *първи документи*, кадри, от които диша епохата, кадри, с които документалистът *стана откривател*.

Да бъде откривател — ето първото и най-важното задължение на истинския документалист. Ние живеем в изключителна епоха, заобиколени сме от изключителни хора — строителите на новия живот, на комунизма. Документалистът трябва да открива за зрителя смисъла на нашата епоха в делата на трудовите хора, да открива светлия, прекрасен човешки образ на тия хора, да смъква маската от човеконенавистниците. Като истински художник той трябва да се стреми да подхожда към предмета на своето изкуство от различни аспекти, с различни средства да изразява своите мисли и чувства. Ограничаването в тъй наречената специфика, изкуствените граници, в които понякога се мъчим да изолираме документалния филм от другите изкуства и другите жанрове в киноизкуството, са пречка за един органичен исторически процес — процес на нормалното развитие и постоянното обогатяване на киноизкуството като цяло.

Такива са някои от по-съществените мисли, които поражда лайпцигският фестивал на късометражни и документални филми 1961 година.

ЗА НЯКОИ КЪСОМЕТРАЖНИ

ЮГОСЛАВСКИ ФИЛМИ

Преди известно време посетих федеративна народна република Югославия. В три студии имах възможност да видя над 30 късометражни документални, научно-популярни и рисувани филми. С читателите на списание „Киноизкуство“ бих искал да споделя някои свои впечатления.

Силно въздействие върху зрителя оказват филмите, насочени против безчинствата на хитлеристите в Югославия. Те напомнят на народа за ужасите на фашисткото варварство. Особено изобличителен е филмът „Поръчение“. С фотоси, запазени вещи и писма на убитите, както и със спомени на съвременници е представена страшната картина на фашистките издевателства. Епизодът за роденото в концлагера дете е разрешен емоционално. Зрителят вижда това дете — днес вече девойка, която пресича площада в Белград, усмихната, спасена от смъртта преди 18 години. Тя е получила име Весна (Пролет). За съжаление този хубав филм завършва твърде песимистично. Финалът би звучал по-силно и оптимистично, ако бяха разобличени с картини и текст съвременните заместници на хитлеристите, ако в него бяха намерили отражение факти за могъщите сили, които са в състояние да обуздаят агресорите, да вразумят бонските реваншисти. Макар че според югославските другари такъв финал е ненужна „пропаганда“, зрителят по-добре би схванал концепцията на филма, по-правилно би се ориентирал в сложната международна обстановка.

Педагогическият проблем във филма „Изгубеният молив“ е разрешен без сухи изводи, констатации и дидактика. С дълбоко възмущение е разкрит детският свят, чистата искреност и непосредственост на малките ученици и същевременно суровата строгост на учителката. Играта на малките артисти е отлична. Сценарната осnova е дала възможност на режисьора да разработи много сполучливо отделни детайли, които точно отразяват психологическото състояние на децата, когато се търси изгубеният молив.

Силно въздействие върху зрителя оказва и късометражният филм „На моя рожден ден“. Той е разработен новелистично. Главен герой е момченце на 5—6 години. То празнува своя рожден ден, обкръжено от безмълвни кукли и играчки, без грижа от страна на неговите родители. Всъщност не то, а те празнуват, занимавайки се до късно през нощта със забавни игри, отделяйки главно внимание на своите прически и тоалети и т. н.

Добре е построен композиционно научно-популярният филм за хартията и книгата. Разказът на диктора е достъпен, популярен,

на места е обективистичен. Във филма са намерили отражение някои любопитни факти, за които има констатиращ текст, без коментар и преценка. Би било полезно по-определено да се коментират някои книги, все още издавани в различни капиталистически страни, например книги с фашистка, войнолюбива и порнографска тенденция. Това не би прозвучало тенденциозно в грубия смисъл на думата. Впрочем няма изкуство без определена тенденция. Главното е тя да не се натрапва, а да произтича органично и естествено от съдържанието, да бъде богато художествено мотивирана и оправдана. В този филм най-високо постижение е финалът. Малко дете с книжка в ръка пресича кръстопът, макар че семафорът дава червен сигнал. Никой не преминава — забранено е! Но регулировчикът въпреки изискванията на правилника дава път на момчето с книгата, дава път на знанието. То пресича спокойно улицата, а встрани насъбралите се коли и хора проследяват неговия път. Този финал е голямо постижение на сценариста, който е същевременно и режисьор на филм.

Някои научно-популярни филми са реализирани с оглед да предизвикат интерес у публиката, макар че не отговарят напълно на научните изисквания. Хора, които не познават биологията, биха гледали с любопитство филма „Невидим свят“. Но той по същество е ненаучен филм, защото не отразява правилно закономерностите в развитието на невидимите организми.

Хубави са филмите на режисьора Гопа от „Вардар-филм“. През последните две години той е създал два филма, посветени на бригадирското движение. Много пестеливо, с точно намерен ритъм и с непринудено външение той разказва за труда на младежите-бригадири. Филмите имат поетична атмосфера и се приемат като песен на труда. Особено сполучлив е филмът за строителите на пътища.

Някои югославски късометражни филми са построени върху основата на обективизма и поради това нямат ясна идейна целенасоченост. Но същевременно немалък е броят на творци, които създават ярки филми против фашизма, за партизанската борба, за труда.

Ст. Стоименов

ТОДОР АНДРЕЙКОВ

БЕЛИТЕ НОЩИ НА КАБИРИЯ

Една проститутка.

Едва ли има нещо по-обидно, по-унизително за човека от тази професия.

Една жена от дъното на живота, от калта. И точно затова нравствената ѝ чистота е потресаващо силна, точно затова незасегнатата ѝ душа блести така ярко, а страстният ѝ стремеж към човешко щастие — така понятен и близък за всекиго — се възприема като остър протест срещу несправедливо устроения живот.

„Нощите на Кабирия“ е голямо произведение на изкуството. Филмът на Федерико Фелини и Джулиета Масина разкрива неизчерпаемо богатство от чувства и мисли — рязко контрастни и тънко нюансирани, гневни и възвишени, дълбоки и достъпни.

Това е един от филмите, за които най-много се е писало през последните години. Целият световен кинопечат отрази появата на този крупен художествен факт. Аз не смея да се заема с цялостен анализ на „Нощите на Кабирия“. Това ми се струва опасно, премного отговорно, особено при ограничени размери. Ще споделя само някои отделни мисли, съпоставки, аналогии, възникнали при и след гледането на филма, без претенции това да бъде критическа статия или дори рецензия.

Фелини, Масина, Чаплин...

На запад наричат Джулиета Масина „Чарли Чаплин с рокля“. И струва ми се, че имат право от всяка гледна точка.

Дребната смешна фигурка, клатушкащата се походка, изключително богатата мимика, нека прибавим и съвършеното боравене с контрастите при изявяване психологическите състояния — сигурно тези белези, които сродяват актрисата Масина с актьора Чаплин, за някои критици и зрители са решаващи за горното определение.

Що се отнася до филма на Фелини „Нощите на Кабирия“ обаче, мисля, че можем да потърсим оправдание на определението и във вътрешната същност на образа. Това е много по-важно. То говори за социалната значимост на италианския филм.

Темата на основната част на творчеството на Чаплин (до Втората световна война) е съдбата на малкия човек в капиталистическото общество. Фелини също се е обърнал към малкия човек в най-чистия му вид. Разбира се, морално, психологически, а не като професия. И за Чаплин е важна моралната стойност, а не професията. „Нощите на Кабирия“ не е филм за проституцията, за проблемите на проституцията. Кабирия е проститутка не за друго, а заради кон-

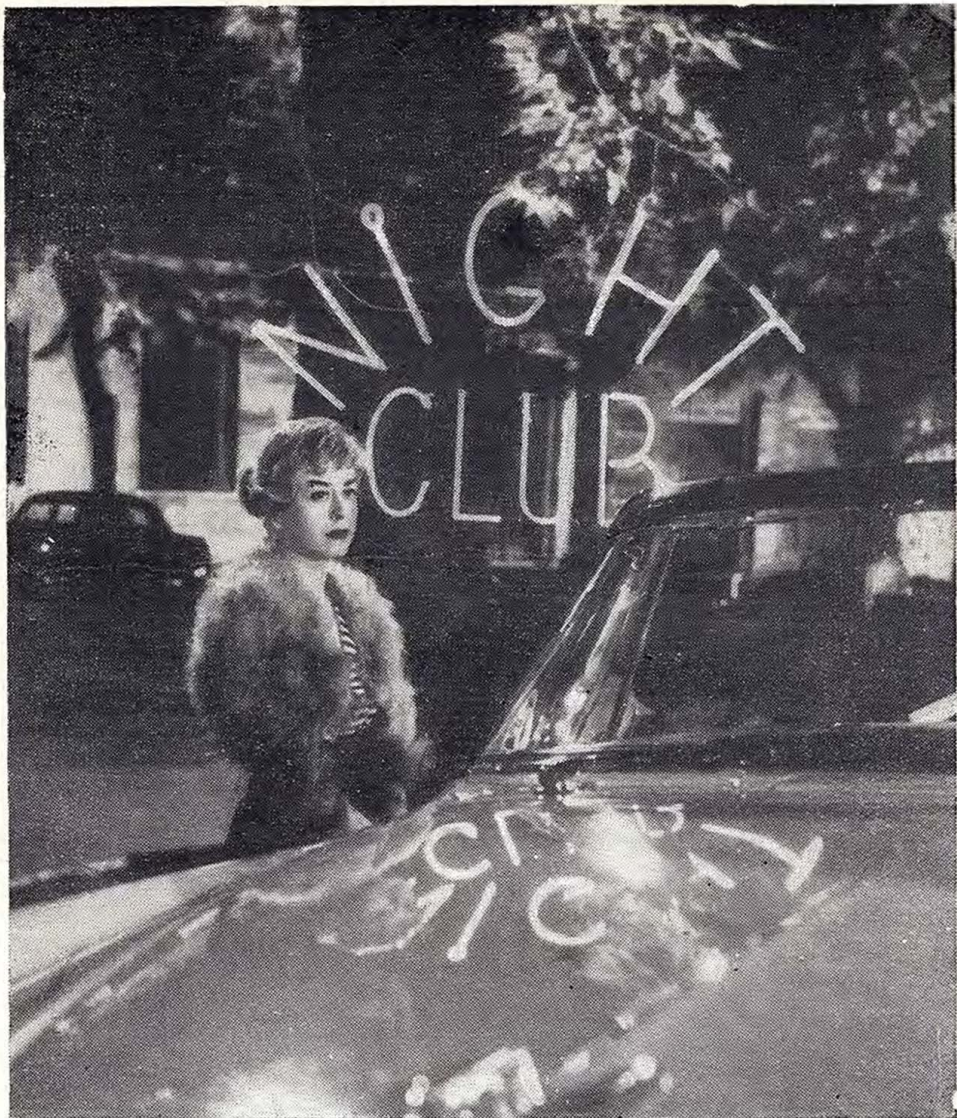
траста, и то контраст именно на социално-психологическа основа — занятието и стремленията. Така хуманизмът и протестът звучат по-силно, по-определено. Борбата на героинята за човешко достойнство добива по-голяма значимост.

Една от най-характерните черти както на малкия Чарли, така и на Кабирия е непрекъснатата борба за човешко достойнство, постоянният стремеж за запазване и дори изтъкване на едно понякога зле разбирано достойнство. В някои случаи този стремеж получава комична окраска. Във филма на Фелини има сцени, взети едва ли не направо от Чаплин. В отношението си към Джорджо, който я ограбва и се опитва да я убие, проститутката Кабирия разкрива високи морални качества, истинско човешко достойнство — без сама да си дава сметка за това, защото действа естествено, не принудено. По-късно, в епизода с Алберто Ладзари, нейната чистота, скромност и мил наивитет сами по себе си говорят много, но в един момент стремежът на Кабирия към достойнство става съвсем комичен: след спонтанно избухнал плач, тя моли известния артист да ѝ даде снимка с надпис, че е била при него.

И Чарли, и Кабирия искат всъщност много малко от живота. Техният идеал е дребен, далеч негероичен, обаче за неговото осъществяване се изискват непрекъснати и истински героични усилия. Това противоречие между машабите на идеала и машабите на борбата за осъществяването му ражда трагизма. По-точно трагизмът се ражда от невъзможността за осъществяване дори на този малък идеал в условията на буржоазния строй, в условията на един чужд и враждебен свят. Това е един от основните изводи на Чаплиновото творчество. Той явно произтича и от „Нощите на Кабирия“. Но точно в този извод наред с безпощадната критика на капитализма прозира и идейната ограниченост на Фелини, както и на Чаплин — неспособността да се видят онези обществени сили, които се борят не за собственото си дребно щастие, а за разрушаването на несправедливостта и с помощта на които малкият човек може да преодолее страшната си самотност.

Безспорно най-положителният елемент във филма на Федерико Фелини и Джулиета Масина е обстоятелството, че малкият човек винаги и все пак се оказва по-силен от съдбата си, по-силен от нещастията, които враждебният свят непрестанно струпва върху му. Фелини и Масина защитават вечната борба, постоянния, неугасващ стремеж към щастieto, в последна сметка — към живота. Точно тези черти най-силно възвисяват безкрайно чистия и светъл образ на малката Кабирия и нейната душа озарява черното „еженощие“ на професията ѝ.

Темата на борбата, на превъзмогването на нещастieto намира своя апотеоз във финала. Финалът на „Нощите на Кабирия“ буквално дублира финалите на големите Чаплинови филми. Чарли, преживял всички премеждия, безброй нещастия и унижения, изпил горчивата чаша, претърпял краха на мечтите си, неуспял да осъществи жизнения си идеал, върви сам по големия пращен път — отначало бавно, тъжно, а след това развеселен и с по-бодра стъпка — все пак поне животът му остава. Абсолютно същият фило-



Джулиета Масина в сцена от филма

софски смисъл, със същата доза обобщение носи и финалът на „Нощите на Кабиря“. При това той е значително по-конкретен, очистен от известната изолираност, вътрешна затвореност и условност на Чаплиновите финали. Това е постигнато с групата на веселите младежи, които заобикалят Кабиря. Те се втурват и разкъсват кръга на тормозещите я мисли, едва ли не насилствено я извеждат от тяхната сфера.

Значителен интерес представлява едно друго сходство между образа на Чарли и образа на Кабиря. И в двата случая се сблъск-

ваме с една малко стилизирана фигура, която действа в нестилизирана, реална среда. Същевременно и при Чаплин, и при Масина тази стилизирана фигура притежава ярки индивидуални черти, които я правят необикновено жива и създават ония многобройни нишки, които свързват условния герой с реалната среда. Тук първостепенна роля играе изключителната индивидуалност на актьорите, която пряко се предава на образите. Условността въобще не засяга психологическата точност и правдивост на преживяването. От своя страна средата е реална и конкретна що се отнася до обстановката на действието и метода за характеристика на другите образи. Обаче по отношение на всестранните връзки с действителността и подробната социална обусловеност на събитията и образите имаме налице значителна обобщеност и дори условност в обрисуването на средата.

Образът на Кабирия е близък до образа на Чарли от „Светлите на града“ и „Модерни времена“ — последните, най-зрелите филми на „Чаплинадата“, — когато героят на Чаплин „загубва своята буфонада и става по-рационален, става по-малко маска и повече човешко същество“ (Чаплин — статията „Вдъхновение“).

Нямам намерение да издирвам и анализирам причините, които са породили това сходство между довоенното творчество на Чаплин и „Нощите на Кабирия“. Важен е фактът. А той показва поне две неща: приемствеността между големите художници със сроден натюрел и огромния резонанс на Чаплиновото творчество, неговата обществена и художествена значителност.

Разбира се, не бива да прекаляваме с аналозите. Не можем да говорим за подражание на Чаплин, за пряко следване на неговия творчески метод от страна на Фелини и Масина. Фелини е напълно съвременен художник. Условността на образа на Кабирия — Масина е значително по-слаба и по-относителна от тази на образа на Чарли: можем да я търсим главно по линията на обобщеността и типичността на образа.

Изследователят на Чаплин Кукаркин дава следната характеристика на образа на Чарли, която е доста уместна и за образа на Кабирия: „Съдбата на вечния и неизменен неудачник Чарли — това е самата оголена същност на безправното положение на човека в капиталистическото общество. Чаплиновият герой — това е идея, която (използвайки израза на Балзак) се е превърнала в персонаж, в тип.“ (А. Кукаркин — „Чарли Чаплин“, стр. 200)

Темата на малкия човек и любовта към него при обрисуването му са характерни и за творчеството на неореалистите. Те обаче решават тази тема на по-друга идейна и художествено-методологическа плоскост. Разликата между неореализма и творчеството на Фелини е доста значителна.

Говорят за творчеството на Фелини като за отстъпление от неореализма (противниците му) или като за продължение (развитиe) на неореализма на нов етап (защитниците му). Защо? Не е ли по-вярно и по-точно да се види в неговото творчество друго направление, различно? Самите италианци никога не са твърдели, че неореализмът е единственото направление в следвоенната италианска

култура. А много неиталиански теоретици и критици застават на една стеснена (и оттук неправилна) позиция и на всяко художествено явление от друг порядък гледат като на *отклонение* от неореализма.

Във филмите на неореалистите преди всичко социалната среда е много по-пълно обрисувана. Героят е свързан много по-тясно с хиляди нишки с обкръжаващата го действителност и с другите хора. Това е съществено идеологическо различие. В неореалистичните филми винаги намира значително място темата за човешката солидарност, към която тема Фелини все още едва си пробива път.

В центъра на художническото внимание на неореалистите е, както се изразява Дзаватини, анализът на ежедневния факт. Те загребват живого в ежедневното му течение, не измислят сюжети, а анализират самата действителност. Не търсят оригиналните, своеобразни характери, а откриват типичното в дребните постъпки на най-обикновените, с нищо незабележителни хора. Явно е, че Фелини далеч не се придържа към тези принципи в своето творчество. Той има вкус и към острите, необичайни ситуации, и към особените характери, и към ярките обобщения.

Католикът против католицизма

Федерико Фелини е убеден католик. Но той е и сетното доказателство, че големият художник в творчеството си превъзмогва ограничеността на миросгледа си.

Големият епизод на „поклонението“ — един от най-майсторски направените и най-вълнуващите — е явно антикатолически. Режисьорски, актьорски (забележително е изпълнението на цялата масовка) и операторски той е така поднесен, че основната мисъл, която се ражда е за нищетата на народа, за бедността и страданието, за несбъднатите мечти. Тази мисъл носи изобличение, тя засенчва религиозния фанатизъм. Даже отправената към бога молба се схваща повече като чисто човешка надежда за добро.

Горчивите думи на Кабирия след поклонението, че нищо не се е променило, че всички са си останали същите, и жлъчният ѝ сарказъм към шествието с хоругвата, внасят, може би въпреки волята на Фелини, съвсем определен идеологически акцент в целия епизод.

Кратката сцена с отец Джовани според мен е много „по-католическа“ от големия епизод на поклонението. Защо Кабирия се привързва към отец Джовани? Той ѝ е близък. Това е човек като нея — беден, животът не му е донесъл нищо хубаво. Но у него има жизнелюбие, оптимизъм, упорство в схватката с живота. Това пленява Кабирия. У отец Джовани съществува надеждата. И тая надежда се крепи на бога и на вярата в него. Кабирия търси надеждата и я прегръща там, където я среща в момента. Но и тук *католичеството* е против *католицизма*. Кабирия отива в манастира не при институцията и при ритуала — това не ѝ действа. Тя търси единствено отец Джовани с човешката му същност, макар и подчинена на религията

Във финала на филма католикът Фелини отново е изцяло против католицизма!

Надеждата от религията отстъпва пред надеждата от живота и в живота. Животът, който смазва, и животът, който крепи, поддържа. На Кабирия помага конкретното събитие — младежите, които се прибират в града. Абстрактното се измества от реалното, от човешкото и конкретното. А това означава крах за религията.

Е в о л ю ц и я т а

За 8 години — от 1952 до 1960 г. — творчеството на Фелини претърпя явно положително развитие.

„Злото на съвременния човек е самотността — писа той в „Ил Контемпоранео“ от 9. IV. 1955. — Тя е заложена твърде дълбоко, в корените на съществуването и никакво обществено опиянение, никаква политическа симфония не могат да бъдат сигурни, че лесно ще я премахнат.“

Действително през 1952 г. Фелини беше създал апология на самотността, вопъл на отчаянието — филма „Безполезните“ (Вителони). Но вече в „Ла Страда“ и в „Нощите на Кабирия“ налице е определен стремеж за скъсване със самотността. Еволюцията на тази тема е в това, че докато в „Ла Страда“ стремежът завършва с крах и жертва, а проблясъкът на човечност идва едва накрая като самонаказание на дивия злодей Дзампано, в „Нощите на Кабирия“ въпреки нещастията свети оптимизъм, и то роден от живота, а не от религията. Филмът завършва с усмивката на непобедената жизненост.

Все по-отчетливо се чувства във филмите на Фелини обвинението срещу обществото за тежката съдба на малкия човек.

В „Ла Страда“ и в „Нощите на Кабирия“ Фелини клейми обществото чрез показване на жертвите. В „Сладък живот“ той отива на по-предна позиция — ударът е насочен срещу галениците на обществото. Художникът изобличава вече тази част от обществото, която е причина — пряко или косвено — за нещастията на другата част.

Тази промяна не идва изведнъж. Според мен епизодът с Алберто Ладзари в „Нощите на Кабирия“ е мостът към „Сладък живот“.

С последния си филм Фелини, независимо от субективните му намерения, със силата на огромното художествено въздействие тласва зрителя към извода, че този свят, морално вече загинал, неминуемо трябва да загине и физически.

ЛЕНИНГРАДСКО НЕБЕ

Отбраната на града-герой Ленинград през време на Великата отечествена война е една героична страница от историята на Съветската страна, която досега е послужила за основа на няколко филма. Новият съветски двусериен филм „Ленинградско небе“, смет по сценария на Николай Чуковский, автор на романа „Балтийско небе“, ни вълнува преди всичко с достоверността на описваните събития и образите на хората, които Чуковский сам е имал възможност да опознае като участник в отбраната на Ленинград. Замисълът на автора да се покаже героичното ежедневие на хората в града, измъчвани от глад, студ, блокада и ежедневни бомбардировки, е много благороден и същевременно много труден що се отнася до неговото кинематографично решение. И тук веднага трябва да прибавим, че в случая авторът на добрия роман не се е оказал много добър сценарист.

Основната слабост на сценария се корени преди всичко в белетристичния подход в разкриването на героичната тематика на филма, която се е нуждаела от много по-ярко кинематографично решение. Основа на тази слабост е големият брой образи, с които авторът е пренаселил сценария — много повече, отколкото позволяват възможностите на един двусериен филм. За автора на сценария са били много скъпи почти всичките му герои от романа и той не е успял да се раздели с онези от тях, които не допринасят особено много за разкриването на темата, но които биха освободили място за по-пълното разкриване на образите на някои от основните герои на филма.

Очевидно основната цел на автора е била да ни разкаже историята на героичната ескадрила — това подсказва и самото заглавие на филма. На практика обаче във филма се е получил и един неправомерно пълен разкъс за живота на хората през тревожните дни от блокадата на града. Това е до-

вело до разводняване на разказа, до забавяне на места на ритъма на действието и отклоняване на вниманието от основната нишка — съдбата на хората от ескадрилата.

При това положение режисьорът Владимир Венгеров е бил изправен пред много сложна творческа задача. От една страна, режисьорът е бил принуден да се съобразява с повествователния стил на сценариста, от друга страна, е търсил пестеливо, кинематографично изобразително решение на обемистия драматургичен материал.

Съзнателно режисьорът се стреми към създаване на по-ярък контраст между напрежението на обстановката и спокойния ритъм на действието. Това се чувства още в самото начало на филма. В Ленинград е привидно спокойно. Населението извършва своята ежедневна работа. Паметниците се облицоват с пясъчни торби, по улиците сноват отряди матроси и доброволци. Градът се готви за продължителна отбрана. Един истински фронтов делник, изпълнен с много мъжество, сурова романтика и същевременно с голяма мъка, която ленинградци твърдо понасят. Няма дом, който да не е пострадал от бомбардировките, няма семейство, което да не е загубило скъп човек. Градът е спокоен, но настръхан, изправил се като стена срещу нашественика.

Образите на жителите на Ленинград и защитниците на тяхното небе са предадени от режисьора човешки, топло, с много любов и това до голяма степен компенсира слабостите на сценария.

На няколко места във филма режисьорът е прибегнал до документален приём на разказване. Тук по-динамичният монтаж на кадрите значително освежава действието, създава желаната и в изобразителното решение напрегната атмосфера. Особено характерно е това за епизода преди шурма за разкъсването на блокадата. Неизброими са редиците на снарядите, които са

направили работниците в заводите. Един след друг конвейерите изхвърлят тежки танкове, сгъстили са се редиците на защитниците на града — тези кадри са съпроводени от жизнерадостна маршова мелодия, на фона на която звучи мъжественият глас на диктора.

Актьорът Петър Глебов, известен на нашия зрител с темпераментното си изпълнение на ролята на Григорий Мелехов в „Тихият Дон“, създава в „Ленинградско небе“ един нов образ — образа на сдържания, много преживял майор Лунин. Зад тази сдържаност на Лунин-Глебов се крие обаче душевната чистота на съветския човек, неговото благородно отношение към хората и дълбоката загриженост за тяхната съдба. За съжаление авторите на филма не са дали възможност на Глебов да прояви напълно богатите си актьорски възможности. И тук желанието да се покажат повече героин във филма е довело до обедняване образа на централния герой.

Сполучливо е работил режисьорът с актьорите върху трактовката на образите на старата смяна летци, за които са намерени ярки детайли и действия. Затова и тия образи оставят по-трайни впечатления в съзнанието на зрителите. Между тях се откроява образът на летеца Кабанков в прекрасното изпълнение на Ролан Биков. Актьорът е намерил пестеливи, но изразителни жестове, които ярко характеризират и обогатяват създавания от него образ. След всеки тежък въздушен бой например Кабанков дърпа стола, сваля връхната си дреха и я закача на него, сяда до масата, оглежда мълчаливо другарите си и казва обичайното: „Хилда, яденето!“ Хората около масата се освежават. На зрителя става ясно, че зад привидната бавност и свитост на Кабанков всъщност се крие една силна и волева натура,

която умее да вдъхва увереност и сили на другарите си.

Обаятелен е и образът на самоотвержения летец Серов (арт. Всеволод Пилатов). Ранен и обезобразен във въздушния бой, той с голямо усилие на волята си се възстановява, за да се върне отново в ескадрилата, при другарите, които не са го забравили нито за миг. Но неговата среща с любимата жена също допринася за развояване на разказа. Серов можеше да се срещне с нея и по-рано, за да не е необходимо и ние да пътуваме заедно с него далече в тила на съветската страна, точно в момента, когато в Ленинград кипи подготовката за решителния пробив на блокадата.

От новата млада смяна летци, която идва в ескадрилата на останалия сам майор Лунин, актьорски добре са предадени образите на летците Тарасенко и Кузнецов. Впрочем образът на Кузнецов е и пример за пестелива и изразителна драматургическа трактовка на един второстепенен образ. Вярата в човека — това е основната характеристика на комисаря Уваров. По-добро и пестеливо изявяване на тази черта на образа едва ли би могло да се желае.

Приятно ни изненадва киноактрисата Людмила Гурченко, която досега познавахме само от изпълнението ѝ на комедийни роли. В ролята на младата ленинградчанка Соня актрисата проявява ярък драматичен талант. Възтържествувалата между нея и летеца Тарасенко любов засилва оптимистичното звучене на финала на филма.

Отделните слабости на филма, които изтъкнахме, не пречат за неговото цялостно художествено възприемане. Високо патриотичната и благородна тема е разкрита достатъчно силно, за да ни развълнува, да ни накара да заживеем със съдбата на героите. В това отношение безспорно филмът е принос към поредицата произведения на съветското кино, посветени на Великата отечествена война.

Хр. Мутафов

ЛЕОН ГАРОС ТЪРСИ ПРИЯТЕЛЯ СИ

След „Нормандия — Неман“ съветската и френската кинематография ни поднасят нова съвместна кинотворба — „Леон Гарос търси приятеля си“. Присъгналият на екскурзия в СССР френски репортер търси приятеля си Борис Ваганов, с когото го свързва дружба от хитлеристките концлагери и от съвместната борба за свободата на Франция.

Но да се намери Ваганов в необятната съветска страна е много трудно, защото той е строител и непрекъснато сменя мястото на работата си.

Това именно обстоятелство движи разказа на сценаристите Сергей Михалков, М. Курно, С. Хлебанов и Л. Зорин. То е използвано, за да се „разходят“ Леон Гарос и неговите спътници из различните краища на съветската земя, да се покажат великите строежи на комунизма, животът и творческият труд на съветския народ. Няколко странични сюжетни линии спомогат за по-пълната изява на глав-

ната идея — дружбата между обикновените хора, взели активно участие в антифашистката борба.

Още по сценарий филмът е наситен с лирика, оптимизъм и жизненост. Чувстват се ароматът на лекия френски хумор и целенасоченият хумор на съветската кинокомедия. Тук няма ирония, сатира или сарказъм. Всичко е казано с добродушна дружелюбна усмивка. Затова смехът, породен от действията на главните герои, носи приятна отмора. Безспорно сериозен дял в това има режисурата на Марсел Палиеро, който доразвива качествата на сценария. Умението на Палиеро да разкрива националния колорит на героите си е очевиден. Това особено добре се демонстрира в сцената, когато Маша поканва Фернан на гости и главно в разговора им в нейната квартира. Тази достоверност на образите по тяхната националност е едно от големите достойнства и на сценария, и на режисурата, и на актьорската игра.



Татяна Самойлова в сцена от филма



Френският актьор Жан Гавен в сцена от филма

Разкривайки основната си тема, филмът запознава зрителите с личния живот и с обществената дейност на редица други герои. На първо място с Николай, преводчика, предоставен на разположение на тримата французи, с неговия брат Андрей и годеницата му Наташа. Общо взето, почти всички странични сюжетни линии са здраво сплетени с основното развитие на действието, но някои от тях са недостатъчно обосновани. Например поведението на Наташа в нейните отношения с Николай.

Тази драматургическа слабост обаче не поставя под съмнение успешната работа на Татяна Самойлова, която разкрива образа на своята героиня Наташа с дълбоко проникване в нейните душевни вълнения и пориви. Добре се е справил с ролята на Николай и артистът Ю. Белов.

Макар и по-епизодични, образите на Маша (арт. Л. Марченко) и Андрей (арт. В. Зубков) са обрисувани с доста ярки краски и се запомнят.

Трябва да споменем, че и френските актьори във филма добре изпълняват своите творчески задачи.

Гарос на актьора Л. Зитрон е разкрит многостранно — както като опитен журналист, така и като честен фран-

цузин, който със собствените си очи разучава съветската действителност. Ж. Рошфор в ролята на Фернанд (драматургически най-добрият измежду образите на тримата французи) създава колоритен, свеж, напоен с много сочен хумор и чар образ. Интересен, макар и по-едностранчиво, е обрисуван и образът на Грегуар от артиста Ж. Гавен.

Операторите И. Гарибян и В. Рапопорт много умело разкриват като органичен елемент на действието, а не като негов фон съветския пейзаж, с грандиозните строежи, с прекрасните паркове и здания, с просторните проспекти.

Музиката на Никита Богословски — жива, темпераментна, мелодична — допринася за още по-пълната изява на основната идея на филма.

„Леон Гарос търси приятеля си“ просто и непринудено разказва за обикновените френски и съветски хора, за тяхната споена със заедношество пролятата кръв дружба, за желанието им да продължат тази дружба и сега, в мирните дни. Това е филм за стремежа на обикновените хора да живеят в мир, да работят в мир, да дружат и се обичат в мир.

Ал. Орлов

МАКС ЛИНДЕР

Хубав зимен ден. Върху хлъзгавата повърхност на езерото във Венсанския парк начеващ кънкьор прави първите си стъпки върху леда. Той е мургав, немного висок младеж, с малки черни мустачки и с блестящо бели зъби. Впечатление прави неподходящото му за случая изящно и модно облекло. Младежът явно е нещастен — не е никак лесно да се овладее изведнъж кънкьорското майсторство. А за майсторство при него и дума не може да става. През цялото време дебютантът жестикулира и гримасничи, пада и се влачи по леда, докато стигне спасителния парапет. Любопитни и развеселени кънкьори го заобикалят. Със злополучието си той буди у тях искрен смях. Че как да не се смеят? Те едва ли някога са виждали по-смешна фигура на леда. От контешката външност почти нищо не е останало. Скъпата шапка е своеобразно префасонирана, раираният панталон е съдран, златните копчета на маншетите са се изгубили. Изпадналият „спортсмен“ представлява много смешно зрелище. За него денят е пълен дефицит.

Но обективът на филмовата камера не се смее, а зорко следи всяко негово движение и го запечатва завинаги върху лентата.

Ето така от нещастieto се роди щастието, от злополучието — благополучието за Макс Линдер през зимата на 1907 г. Защото този дебютант върху леда е световноизвестният френски комик, който със своите „Първи стъпки върху леда“ благодарение на правдивото изпълнение и сполучливия образ на „конте“ пожънва огромен успех и утвърждава своя екранен тип. Така изгря първата „звезда“ на филмовия небосклон, която повече от едно десетилетие ще блести по световните екрани.

Нека обаче се върнем няколко години назад, за да се запознаем по-обстойно с творческия път на ненадминатия комик на френското кино.

Току-що разказаната комична случка фактически не е първото излизане на Макс пред филмовата камера.

Истинското му име е Габриел Льовиел. Роден е на 16 декември 1883 г. в Сен Лубе (Жиронд). През 1902 г. завършва консерватория в Бордо с отличен успех. Мечтата му е да направи поприще във водевиля. За това, едва 20-годишен, той идва в Париж, пълен с амбиции и мечти. Труден е пътят към славата. С голяма мъка бъдещата „звезда“ получава ангажимент в театър „Амбигю“, където изпълнява две съвсем малки роли. Шансът да изпъкне всред колегите си е почти нищожен. По-късно постъпва във „Вариете“ като ста-

тист и изпълнител на незначителни роли с още по-незначителен хонорар. Изгледите на младия артист да пожъне сценичен успех са твърде съмнителни. Измежду колегите му в трупата на театъра са и Макс Дирни и Сюзана Лендер. Възможно е артистичното име Макс Линдер да се е родило в резултат от комбинацията на тези две имена.

Един приятел на новопрекръстения артист го запознава с Люсиен Нонге, режисьор във фирмата „Пате“, който го поканва да го посети в студиото. Парите не стигат на Макс Линдер и затова той с радост се отзовава на поканата. Там Фердинанд Зека харесва стройната фигура на хубавия младеж и го ангажира с обичайната надница от 20 франка на ден и допълнително още 15, ако при снимките дрехите на актьора претърпят повреди. Така бъдещият „цар на сменя“ влиза в киното, като продължава да играе и в театъра.

В първия си филм „Животът на Полишинел“ (1905 г.) той остава незабелязан. Едва с втория си филм — „Първите стъпки на един колежанин“, начекаващият киноартист обръща внимание върху себе си. В продължение на четири години той работи непрекъснато под ръководството на различни режисьори от къщата „Пате“ — Люсиен Нонге, Жорж Монка, Луи Гание и др. По-известни негов филми от този период са „Непредвидената среща“, „Обесеният“, „Много горчица“, „Селска идилия“, „Не прегръщай бавачката си“, в които изпълнява ту трагични, ту комични роли и няма още определен екранен облик. Едва в „Първи стъпки върху леда“ той утвърждава своя тип, който публиката изведнъж възприема и приветствува с аплодисменти.

Самият филм е снет с примитивна техника в общи планове, така че Макс Линдер не може да покаже много от своите изразни средства и шумният успех се дължи предимно на типа, който той лансира на екрана.

Точно по това време звездата на „Пате“ Андре Дид, познат във Франция като Боаро, а у нас като Иванчо, заминава за Италия и започва да се снима за торинската къща „Итала“ в серия комични филми под името Кретинети. Овакантеното място продуцентът предлага на вече прочулия се Макс и започва ежеседмично да произвежда по един филм с него. От ден на ден популярността на комика расте. Към края на 1910 г. Линдер е вече световноизвестна звезда. В Париж се открива кино „Макс Линдер“ и славата му затъмнява славата на Сара Бернар.

С рекламна и комерческа цел той предприема турнета в Испания, Германия и Русия. Почитателите му в тези страни му устройват царски прием. Престоя си той използва и за създаването на филми.

Още преди да отпътува за Испания, Линдер осъзнава значението си и заставя Шарл Пате да сключи нов тригодишен договор за по 55 000 франка годишно. За първи път „кинозвезда“ поставя своите условия на продуцент и те биват приети.

След новия договор Макс Линдер става още по-находчив и започва да сътрудничи дори при създаването на сценариите. Така той

се отплаща за щедростта на своя работодател, а Шарл Пате, доволен от касовите успехи на звездата си, повишава хонорара му, който достига до 200 000 франка годишно.

От тази епоха датират и най-хубавите филми на Макс, чиито заглавия включват името му: „Макс Педикюрис“, „Макс Награден“, „Ваканцията на Макс“, „Женитбата на Макс“, „Макс и хининовото вино“ (спред Садул това е неговият шедевър), „Макс колекционер на обувки“, „Макс и осветяването“, „Макс и комисарят“, „Макс практикува всички спортове“, „Макс в Монако“, „Дуелът на Макс“, „Макс виртуоз“, „Макс в манастира“, „Макс и тъща му“ и др.

Макс е улучил точния момент за появата си на екрана. По онова време френската публика е отегчена от безвкусиците, които ѝ са се поднасяли, от „художествените филми“, от дебелашкия комизъм на Андре Дид и други комици, които играели в серийно произведени филми. С големия си талант Макс Линдер успява да издигне френската кинокомедия до висините на изкуството.

Може би ако бе останал на сцената наред със своите талантиви колеги, той не би изпъкнал сред тях и не би направил блестяща сценична кариера. Може би талантът му за там би се оказал недостатъчен. Но в киното благодарение на множеството роли, макар да нямат особена художествена стойност, той усъвършенства своето майсторство. Тук той няма на кого да подражава и това му помага да си изработи собствен стил, неподчинен на театралните закони, а също така и да го наложи на сътрудниците си. В периода от 1910 до 1914 г. Макс Линдер се утвърждава като най-големия киноактьор в света наред с Аста Нилзен и Мери Пикфорд.

Огромното творчество на Макс Линдер за съжаление не е запазено. От негативите на „Пате“ са запазени само 30. Ако се съди по тях, то е доста неравносечно — в част от филмите по остроумие, находчивост и импровизаторска дарба Макс съперничи на Чаплин, а останалите са направо слаби и скучни.

Какви сюжети избира Макс Линдер? Най-често малки комедийки, изградени от наблюдение, с реалистична простота, илюстриращи нравствени черти и характери. Въпреки че идеите са малко или повече налудничави, те са сполучливо схематизирани и сцените се редуват с неумолима логика, каквато по-късно ще срещнем във филмите на Чаплин. И двата колоса на комедийния жанр в киното поставят своя акцент върху играта на главния изпълнител, върху комичните ефекти и финия хумор.

Макс Линдер открива и някои кинематографни закони: нещата трябва само да се загатват, без да се подчертават и внушават.

Играта му представлява непрекъсната гоненица, безсмислена и за нищо, просто за удоволствие. Но тази гоненица има своето оправдание, защото киното е „изкуство на движението“. Обаче Макс Линдер инстинктивно реагира срещу смесването на понятията „движение“ и „раздвиженост“. Още с първите си филми той разбира, че чрез повече гримаси ще може да подчертае личността и таланта си. Въпреки че не постига изразното богатство на „почти неподвижните“ Сесю Хаякава и Чарли Чаплин, Линдер предугажда

предимствата на съдържаната мимика както за актьора, така и за кинематографичното произведение. Той успява да наложи и на сътрудниците тази опростеност в играта, като по този начин запазва равновесието и избягва фрапиращи несъответствия и пречупвания в ритъма на филмите. Именно в това се корени голямата заслуга на Макс Линдер, защото преди него играта на актьора пред обектива е била само низ от несвързани жестикулации. Самият Чаплин казва, че без филмите на Макс Линдер не би станал киноактьор — не би се освободил от нелепия и груб комизъм на английския музик-хол. Макс Линдер е наистина първият филмов артист в света не защото пръв се е снимал във филм, а защото пръв открива разликата между играта на сцена и играта пред обектива на филмовата камера. Тайната обаче на Линдеровия успех се корени преди всичко в способността му да постига типизация на образа. Ако направим списък на типове, създадени от киното в продължение на 50 години, ще разберем, че заслугата на Линдер е именно в това, че пръв създаде тип във филмовото изкуство.

Какъв е типът на Макс Линдер? Вродената му изисканост и кокетство естествено го отвращават от хитрините с грим и костюми, практикувани от тогавашните му колеги, за да постигат груб и просташки комизъм. У Макс Линдер, напротив, няма и следа от нелепости и грубости — има само финес.

Макс Линдер проявява остро чувство към актуалното. В началото на века масите все по-често гледат на буржоазията с прикрита подигравка и ирония. В тон с това настроение комикът изгражда и своя тип. Линдер е син от семейство, който разполага с много пари и чието единствено занимание е да тича-подир момичета и да задоволява прищевките си. Било от безразсъдност, било от липса на житейска опитност буржоазният син изпада в „затруднителни положения“. Но понеже иначе е добро момче, публиката винаги му съчувствува и се радва на традиционно щастливия край. А това Макс Линдер постига, без да накърни безупречния си вид и без да прояви каквото и да е бохемство. Напротив, това той постига с онова достойнство, с онази фасадна безупречност и конвенционална почтеност, характерни за тогавашната буржоазия. Разбира се, и с известна елегантност... черен редингот, жилетка „фантази“, райе панталон, ръкавици, цилиндр или гарсонетка — според случая, лачени ботинки отгоре със сукно и прав бамбуков бастун. Но тази елегантност в никакъв случай не е елегантността на светския човек, а на служещ в модните магазини, взел всичките елементи от конфекционните каталози на големите модни къщи.

Славата на Макс Линдер остава незатъмнена до войната, 1914 г., когато бива мобилизиран и тежко ранен. Появяват се вече нови звезди, които му съперничат: във Франция — Шарл Пренс-Ригаден, а у нас познат като Принц Ригден и... малкият Чарли в Холивуд. Когато обаче Чаплин напуска една от фирмите на Едисоновия тръст „Есенеи“ и преминава в друга, в „Мючуъл“, продуцентите поканват Макс Линдер да конкурира американския си съперник. От 1917 до 1922 г. той на два пъти прекосява океана и се снима в американски филми, но разклатеното му и крехко здраве пречи на неговата продуктивност.

През 1924 г. той се снима отново във Франция в постановката на Абел Ганс: „На помощ“, а през 1925 г. жъне успехи със снимания в Австрия филм „Царят на цирка“.

Този, който от екрана веселеше милиони зрители, в частния си живот е разяждан от силна неврастения и меланхолия, които довеждат до фаталния му край. В пристъп на ревност той убива младата си жена и себе си на 30 октомври 1925 г. в Париж.

Така трагично угасна „щастливата звезда“ на Макс Линдер — остана само типът, който никой от по-сетнешните „царе на смеха“ не дръзна да поднови.

Няма обаче комик, който да не се е запознал с филмите на Макс Линдер. Да споменем само Чарли Чаплин, който освен идеи за сценарии взаимствува от него и известни маниери, въвеждането на лайтмотива, умението да се вдъхне живот на онова, което не може да се разкаже, невероятното да се направи вероятно...

Когато през 1917 г. Макс Линдер за първи път отива в САЩ, Чаплин пише под снимката си следното посвещение: „На Макс Линдер, който менаучи на моя занаят.“ С вродената си френска учтивост, преди да напусне „новия свят“, Макс Линдер прави следното изказване пред един журналист: „Чаплин ме уверява, че моите филми са го вдъхновили да се отдаде на киното. Нарича ме свой професор. Но що се отнася до мен, аз бих бил щастлив, ако можех да псулча уроци в неговата школа.“

На какво се дължи тогава, че голяма част от кинематографичните среди игнорират Макс Линдер, или пък съвсем не си спомнят за него?

Какво е липсвало на този първокласен артист да надрасне постиженията си и да се изравни със своя ученик Чаплин? Липсвало му умението да смесва емоцията със смеха, липсвала му поезия, липсвали са големи социални обобщения. Неговият тип на гуляйджий не трогва, а малкият бездомен бродяга, търпеливо понасяш удари и юмруци от цялото обкръжение край себе си, вълнува и ни кара да се замислим. Водевилът на Линдер не предизвиква емоции и дълбока философска размисъл.

Но каквито и да са недостатъците на този пръв истински комик, той е изиграл немалка роля за формирането на Бъстер Китон, на Харолд Лойд и на великия Чаплин.

Я. Вълчанова

ДОБРО НАЧАЛО

На 14 и 15 декември м. г. във филмовите бази в Г. Оряховица и Мездра се състояха първите по рода си у нас срещи между представители на предприятията „Кинефикация“, ДП „Разпространение на филми“, окръжни народни съвети, Съюза на кинодейците и творчески работници от Студия за игрални филми и Студия за научно-популярни филми, които обсъдиха резултатите от разпространението и използването на българския филм.

Изнесени бяха много данни и примери, които отхвърлиха преднамерената теза, подхвърляна на различни съвещания и в печата, че българският филм бил „изгнанник в собствената си родина“. Нашите пълнометражни и късометражни филми се разпространяват в два пъти по-голям брой копия в сравнение със средния тираж на копията от чуждите заглавия; при съставянето на репертоара на кинотеатрите българските филми се програмират с предимство; като повторения сравнително най-много се търсят нашите филми; по броя на програмите и зрителите българските филми са също на челно място и др.

Отчитайки големите сценарни затруднения, които преодолява СИФ, работниците от киномрежата и филмовите бази същевременно предложиха да се вземат допълнително мерки за по-нататъшното жанрово и тематично разнообразяване на филмопроизводството у нас. Изнесе се, че много остро се чувства нуждата от наши научно-популярни филми из областта на селското стопанство, техниката, дървообработването, хранителната промишленост, машиностроенето и др., особено необходими в лекционната пропаганда на научно-техническите дружества, профсъюзите, ДКМС, организациите на ОФ, окръжните народни съвети и др. Поради липса на подходящи заглавия сериозни трудности се срещат при онагледяването на изучавания материал в училищата по физика, химия, литература, естествени науки, география и др. Изказаха се пожелания за по-нататъшното разнообразяване на седмичния кинопреглед, за включване на повече обекти от чужбина.

Изказалите се режисьори и ръководни работници от СИФ и Съюза на кинодейците спряха вниманието на съвещанието върху някои слабости, които все още се допускат при разпространението и използването на българските филми: отделни грешки в репертоара; лошо представяне в някои случаи на български премиери без необходимата предварителна подготовка; преждевременно сваляне от екран на български филми; слабостта в печатната реклама и пропаганда; ниска култура на кинообслужването в редица кина;

случаи на използване на копия от наши филми в лошо техническо състояние; незадоволително качество на кинопоказа; непрожектиране на български късометражни филми в редица кина и др.

Откровеният разговор между творците на българския филм и тези, които довеждат произведенията на тяхното изкуство до зрителите, ще има несъмнено голямо значение за взаимното опознаване на дейците от различните профили на кинематографията, за преодоляване на съществуващото все още неразбиране и недоверие. Проведените срещи в Горна Оряховица и Мездра, както и срещите, които ще се състоят през февруари т. г. в София и Стара Загора, са само добро начало. Подобни срещи трябва да се организират периодично — веднъж в годината във всяка филмова база. Това изисква делото на българския филм — дело, общо на творците и разпространителите на българския филм!

Божидар Михайлов

За нашите кинолюбители

Я. ТОЛЧАН

ТРИ СРЕЩИ

С БЪЛГАРСКИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

В България, страната за която бях слушал да говорят с възторг всички съветски кинематографисти, които поне веднъж са били там, прекарах двадесет дни през септември миналата година. Двадесет дни, които се изнизаха неусетно, оставили незаличими спомени за една слънчева страна и за братския български народ. Бях дошел на почивка в „Златните пясъци“ край Варна. Радваше ме и мисълта, че ще мога да се срещна с българските кинолюбители, да видя някои техни филми. Още не знаех как би могло да се уредят желаните от мен срещи в определения за цялата ни група маршрут за опознаване на България.

Първата среща стана в Търново. Там има голям клуб на кинолюбителите, ръководен от журналиста Денчо Куцаров. С него ние

сме. както се казва, стари приятели. Нашето запознаване стана през лятото на 1960 г. на Международния фестивал на кинолюбителските филми в Чехословакия, където ние заедно прекарахме няколко дни в гледане на любителски филми и разговори по тях. Преди срещата с търновските кинолюбители той ми разказа историята на града и ми помогна подробно да се запозная в музея с историческото и революционното минало на търновския край.

Срещата стана в помещението на техния клуб. Тук гледахме един от любителските филми — за местен архитект, посветил много години в изучаване на старинната народна архитектура. Създадените от този отличен майстор макети на къщи и обществени здания заемат две от залите на градския музей. За тези макети и за работата на техния създател разказва филмът. Аз мисля, че във всяка страна темата за народната архитектура би била интересна и поучителна. Ние имаме примери за подобни работи — отличния чехски филм за народната архитектура в една тяхна област, очерците на съветските кинолюбители за селската архитектура на Севера и др. Във филма на търновските кинолюбители радват добрият подбор на материала и твърде уелите снимки. Това не е сбор от статични фотографии, снети от една точка (от което страдат понякога и професионални филми за архитектурата), а динамично, живо движение на камерата по улиците, покрай къщите, което е придружено от интересен разказ. Според мен слабост на филма е недостатъчното включване на натурни снимки. В града са запазени редица улици, ъгълчета и отделни здания, които са послужили за модел на скулптора. Филмът би бил познавателно по-интересен и по-обхванен, ако в него бяха вложени натурни снимки на отделни елементи и детайли от постройките. Та нали даже в най-подробно и изкусно направения макет, който в цялост изглежда като натурата, все пак не могат да бъдат направени отделните елементи и детайли на постройките с точност, която би била добра за снимки в крупен план? Аз мисля, че биха могли да се намерят редица интересни и типични детайли, които да бъдат снети и допълнително да се обогати с тях филмът. Такива любителски филми са нужни — те запазват спомена за талантливите народни майстори, полезни са за демонстрации пред учаци се и могат да бъдат използвани като „живи“ експонати за демонстрация пред посетителите на местните музеи.

Безусловно полезна е и другата работа на клуба — очерк за преустройството на големия захарен завод недалече от Търново (Горна Оряховица). В този филм, който е и техническа документация, се разказва как старият завод се е превърнал в съвременно крупно предприятие.

Под впечатление на посещението в градския музей и запознанството ми с историята на града аз мисля, че търновските кинолюбители биха могли да използват извънредно интересния материал от историко-революционното минало на своя град, за да създадат върху него малки филми. Какъв прекрасен образ е например Димитър Благоев, чиято революционна дейност до голяма степен е свързана с търновския район. В музея се пазят негови портрети, снимки, ръкописи, първите български издания на революционна литература.

Върху подобен материал безусловно може да се създаде интересен, съдържателен очерк. Биха могли да се намерят и други значителни теми — революционни и исторически. За редица исторически паметници също биха могли да се направят интересни петминутни очерци, които след това да бъдат обединени в един сборник. Изобщо кинолюбителските филми с изключение на филмите върху документално-производствени теми би трябвало да се правят къси — за не повече от 10—15 минути прожекция. Многословие то много често идва като резултат на претрупването на разказа с ненужни кадри, на неумелия монтаж, на липсата на ясна тема, на лошо построения сюжет. Не трябва да се забравя, че дори на професионалистите понякога не се отдава да задържат дълго вниманието на зрителя.

Следващата ми среща с кинолюбители стана в Пловдив, където ние пристигнахме към края на деня. Разхождайки се по улиците на тоя очарователен град, моите спътници видели табелка на кино клуб. Макар да ми съобщиха за това късно вечерта, аз се отправих на посочения адрес. Какво разочарование — прозорците на клуба са тъмни, а ние утре сутринта заминаваме. И изведнъж, „както на кино“, в момента, когато се обръщах, за да си отида, в прозорците лумна светлина. Отворих вратата и се намерих в пълно с народ помещение. В клуба гледали филм, прожекцията на който свършила точно в момента, когато аз си бях тръгнал.

Дружеската беседа продължи до късна нощ. Аз имам впечатлението, че клубът работи твърде енергично по снимане на филми — за това говорят и систематически пусканите кинопрегледи, които се прожектират в града и в района, и прожектираният пред мен филм „С лице към живота“ (за политехническото образование), и материалите на интересно снетата цветна хроника за посещението на героя-космонавт Юрий Гагарин в Пловдив.

Особено впечатление ми направи другата област от дейността на клуба, която се различава от системата на работа в нашите кинолюбителски студии. Членовете на клуба провеждат всяка седмица безплатни лекции в клубове на предприятия от града и района по история на световното кино, както и широко обсъждане на филми, които им се дават за тия лекции и обсъждания безплатно. Както ми съобщиха пловдивските кинолюбители, с голям успех са минали занятията по изучаване творчеството на Айзенщайн, Пудовкин, Довженко и на френските кинематографисти.

Последната ми среща беше в кино клуба на София, който обединява кинолюбителите от висшите учебни заведения в столицата. Тук кинолюбителите получават пряка творческа помощ от кинодейците-професионалисти. Систематически с тях работят режисьорката Лада Бояджиева и операторът С. Шекерджийски. Общата система на работата на клуба, подобно на клуба в Пловдив, обхваща и разпространяване на знания върху киноизкуството чрез уреждане на прожекции на филми и лекции по въпросите на киното.

Иска ми се да кажа в заключение на срещите с българските кинолюбители:

Можаях да видя само няколко кинолюбителски филма, но болшинството от тях ми направиха твърде добро впечатление. Отдаде ми се да видя репортажа за посещението на Юрий Гагарин в Плов-

див, но ми казаха, че добър материал за посещението на Гагарин в България са снели кинолюбителите в София, Сливен и в други градове. Колко интересно би било да се създаде колективен филм за пребиваването на героя-космонавт в България и да се изпрати за показ на съветските кинолюбители! Ах съм уверен, съдейки по видения от мен материал, че той би могъл да стане отличен филм.

Практиката да се организират самодейни киностудии при кинолюбителските клубове е според мене най-прогресивната и плодотворната. С това се разширява кръгът на хората, които вземат участие в подбора, обсъждането и оценката на обществено полезна тематика на студиите, изобщо в развоя на това ново самодейно изкуство.

Искам да пожелая на българските кинолюбители нови и още по-значителни успехи. Залог за тия успехи са ясното разбиране за задачите на самодейното киноизкуство, което долових във всички разговори, правилната организация на работата в киноклубовете и главно участието в тях на жизнерадостни хора с най-различни професии, които горещо се стремят да се проявят творчески, да бъдат полезни с обществената си дейност в киноклуба.

ЕДУАРД ТИСЕ



Съветското киноизкуство понесе тежка загуба. Почина Едуард Казимирович Тисе, един от най-старите кинооператори, с името на когото са свързани едни от най-крупните победи на съветското и

свеговното киноизкуство. Биографията на Едуард Тисе е живата история на съветското киноизкуство. От първите дни на революцията, през гражданската война и социалистическото строителство до Втората световна война и възстановителния период няма етап от живота на съветската страна, който да не е бил отразен от камерата на бележития кинооператор.

Роден през 1897 г., Тисе получил образованието си в морско търговско училище. Но увлечението му по киното надделяло и той изменил на своята професия. През 1914 г. той снима няколко туристически филма из Скандинавските страни и Холандия, в които проявил художествен усет към изобразителното решение на кадри-те. Първия си опит като военен хроникьор Тисе получил в периода на Първата световна война, фиксирайки върху филмовата лента боевете под Рига и други военни операции. През лятото на 1917 г. той заснима побратимяването на руските и немските войници на фронта.

Първият най-значителен период в творческата биография на младия Едуард Тисе е работата му в кинохрониката през време на гражданската война. През месец май 1918 г. той се присъединява към новосъздадения съветски кинокомитет и веднага започва да работи в колектива „Киноправда“. Отряди от чехословашката армия били завзели Казан. Набързо сформираните отряди от Червената армия, изпратени да освободят Казан, се нуждаели от най-голямата морална подкрепа, която тяхната нова власт могла да им осигури. Така към Западния фронт заминал първият агитвлак „Октомврийска революция“, ръководен от М. И. Калинин. Влакът имал печатарска машина за издаване на вестници и агитлистове, театрална група, която на място пишела и играела пиеси, филмов екип, възглавяван от младия „ветеран“ на киното Едуард Тисе. Един съветски журналист по-късно описва дейността на Едуард Тисе по това време така: „Трудно се задържа на едно място — може би само през нощта. Малко повече се спира само когато трябва да смени касетката на своята кинокамера, изпълнена с взривове, атаки, пушек и пламъци...“ (Сов. екран, 25 януари 1929 г.). Създадените по-късно агитвлакове са били по-удобни и са имали и филмови лаборатории, и монтажни отдели. Но операторът на първия агитвлак Едуард Тисе трябвало да изпраща заснетия материал в Москва. Монтажната работа на този материал била възложена на един млад ентузиаст, 20-годишния поет-експериментатор, който сам се бил нарекъл Дзига Вертов.

Още по това време бележитият съветски кинорежисьор Сергей Айзенщайн забелязал, че журналът „Киноправда“ на Вертов се отличавал с особена снимачна работа. Зад камерата имало едно човешко око с много усет за хубавото. Това око било на Едуард Тисе.

Първото свободно празнуване на Първи май на „Червения площад“ било забележително събитие. Младият кинохроникьор Едуард Тисе, наричан „шведа“, тъй като майка му била от шведски произход, бил определен да извърши заснемането. Още от ранна утрин Тисе бил на площада. В кинокамерата си имал всичко 120 м кинолента — максимумът, който се отпускарал по онова време. Този

ден Тисе видял за пръв път Ленин „Владимир Илич вървеше спокойно и бавно — пише Тисе. — Той беше замислен и задълбочен в себе си, но като погледна към хората, лицето му се разведри от блага усмивка. Илич беше облечен в своето неизменно черно върхно палто и със сив каскет на главата. Преди да стигне камиона-платформа, той се спря, извади малък бележник, записа си нещо и го сложи обратно в джоба си. Като дойде към камиона и ме забеляза, той тихо и сериозно каза: „По-малко снимайте мен, другарю, повече снимайте онези, които ще ме слушат, другарите, които заминават за фронта...“

Съветската страна изживявала напрегнато време. Необходими били филми, които да разясняват на народа идеите на Болшевишката партия, да мобилизират съзнанието на хората. На 27 юни 1918 г. се пуска в производство филмът „Сигнал“ по разказа на Всеволод Гаршин с режисьор Александър Аржатов. Оператори били Тисе и Новитски. След този филм Тисе участва в редица бойни походи на територията на Латвия, Урал, Крим и др., неведнъж заставайки в първите редици на боя, за да заснима кадри от най-ожесточените схватки с врага. В съветската киноведческа литература за годините на гражданската война името на Едуард Тисе неведнъж се споменава при описанието на бойната дейност на операторите през този период. Така при една схватка между белите и червената кавалерия Тисе бил заел позиция върху полуразрушена вятърна мелница. Увлечен в снимките, Тисе не забелязал, че мелницата станала център на конните атаки. С много труд той успял под обстрела на врага да се смъкне с тежкия си апарат от мелницата. Като забелязали тежкото му положение, съветските войници се отправили към мелницата с една тачанка, стреляйки с картечницата в движение. Те поели Тисе и неговата кинокамера, а след малко той вече снимал от същата тачанка бягащата през глава разбита вражеска конница. От неповторимите фронтови снимки на Тисе по-късно бил монтиран филмът „Първа конна армия“.

Междувременно Тисе снимал и в Москва. Той е автор на известните портрети на Ленин, направени през време на II конгрес на Коминтерна. Проявявайки тънък хроникален усет, Тисе успял да заснима такива изразителни пози от участието на Ленин в конгреса, които ни дават пълна представа не само за вожда и трибуна Ленин, но и за човека Ленин. Тези кинопортрети на Ленин са може би най-ценните кинодокументи, които и до днес гледаме с възмущение и благодарност към техния създател Едуард Казимирович Тисе.

Връзката на Тисе с живота и неговият допир и активно участие в борбата му помогнали много за бъдещата му работа в игралните филми. Към тях той се насочва в периода на възстановяването — 1921—1923 г. Първият му филм от този период е „Сърп и чук“ на режисьора Вл. Гардин с главен актьор Всеволод Пудовкин. Освен главен изпълнител в този филм бъдещият крупен съветски кинорежисьор изпълнявал още длъжността асистент-режисьор и асистент на Едуард Тисе. Гардин възложил на Пудовкин и Тисе сзми да заснемат епизода „смъртта на селското дете“ от същия филм. Изобразителната страна на филма била на много високо ни-

во. Тисе отлично чувствувал и умел да придаде времето, в което се развивало действието, неговата социална острота. Както натурните, така и павилионните снимки на Едуард Тисе се отличавали с конкретност и с чистота на изобразителната композиция. Особено силно впечатление правело разнообразието в плановете, ракурсите и многоплановостта на композицията, които по онова време все още малко се използвали в киното. Така още първата сериозна игрална постановка, която Тисе заснел, докато бил все още с войнишки шинел на гърба, го утвърдила като един от водещите съветски оператори и в тази област. Следващите му два филма са: „Това не трябва да бъде така“ на Сабински и „Старият Василий Грязнов“.

От 1924 г. започва творческата дружба между Тисе и Айзенщайн. Още при първата си среща двамата големи творци намерили общ език. Айзенщайн вече познавал работата на Тисе от екрана. Сега с голям интерес и внимание той слушал онова, което Тисе му разказвал за своята кинокамера. Тисе от своя страна проявил голям интерес към големия вътрешен огън, който искрял от Айзенщайн. И двамата се съгласили, че ще могат да си сътрудничат и „Стачка“ бил пробният камък на това плодотворно сътрудничество.

Айзенщайн и Тисе съзнателно изкарват на преден план върху екрана колективното действие, масата народ — в пълен противовес на господстващия дотогава индивидуализъм и тригълната драма на буржоазното кино. Макар че в „Стачка“ прецизността на фотографската изразност не е така ярка, както в по-късните произведения на двамата майстори на киното, филмът произвежда голямо впечатление както на съветските кинозрителни и кинодейци, така и на своите създатели. Айзенщайн окончателно се убедил, че киното е неговото най-голямо призвание, а Тисе, че Айзенщайн е режисьорът, с когото най-добре ще може да сподели своя творчески опит. Във в. „Правда“ излиза голяма статия на Михаил Колцов за филма „Стачка“. „Ние видяхме първото революционно произведение на нашето кино. Слагат се основите на едно истинско ново кино, на една нова култура, която скоро ще почне своя триумфален марш по световните екрани...“ се казвало в статията. Предвиждането на Колцов много скоро се изпълнило с филма „Броненосецът Потемкин“.

Наистина в историята на световното кино това било една революция. По това време в Швеция вече приключва един перисд на разцвет. Неговите най-ярки представители Състром и Штилер, чиято лебедова песен бил филмът „Гюста Берлинг“, вече били на път за Америка, където не създали нищо значително. В Германия след филма „Последният смях“ Мурнау също се качвал на парахода, за да отплува отвъд океана. Във Франция през същата 1924 г. се появява най-доброто, което френският Авангард е дал: „Механичен балет“ и „Антракт“. В САЩ Грифит снима последния си голям филм „Америка“, а Штрохайм — „Алчност“. Появил се забележителният филм на Роберт Флаерти „Моана“. Филмовото творчество извън Съветския съюз достигнало своя връх. Съветското кино със „Стачка“ едва започвало своето изкачване, за да може само след една година с филма „Броненосецът Потемкин“ да надмине всички.

След „Стачка“ Айзенщайн започва подготовката за филм върху „Първа конна армия“ — един сюжет, който бил много близък за Тисе от годините на гражданската война. Докато траела подготовката за филма, на Едуард Тисе било възложено снимането на филмите „Златният резерв“ на Гардин и „Еврейско щастие“ на Грановски.

Но 1925 г. била кръгла годишнина от първата руска революция в 1905 г. По този повод били написани два сценария — „9 януари“ и „1905 година“. За реализирането на втория сценарий бил привлечен Айзенщайн, а работата по филма „Първа конна армия“ била преустановена. Отново Тисе и Айзенщайн се заловили за трескава работа. Успехът на филма се дължал на изключителното творческо разбирателство, с което се характеризира това неделимо хармонично сътрудничество между художника-теоретик Айзенщайн и художника-изпълнител Тисе. Находчивостта на Тисе напълно отговаряла на въображението на Айзенщайн. Ето например снимките по епизода „Одеската стълба“. Тук била необходима нова снимачна техника, която да отговаря на замисъла и на новите монтажни принципи, които Айзенщайн искал да приложи. Тисе се заел да построи релсов път по цялото продължение на стълбата. Епизода снимали няколко камери едновременно. Една ръчна камера била закачена на кръста на един от асистентите, който тичал заедно с подплашената тълпа, скачал, премятал се по земята. За по-голяма достоверност Тисе търсел винаги естествени площадки, върху които да се развива действието. Работата на Тисе във филма „Броненосецът Потемкин“ станала образец за световната игрална и документална кинематография. Видният английски документалист Джон Гирсън твърди, че английското движение на документалния филм се е родило благодарение на филма „Броненосецът Потемкин“.

Бързината, с която бил снет и завършен филмът, бива почти невероятна. Всички снимки от епизода с погребалната церемония били завършени за една сутрин. Целият епизод на палубата бил заснет за един ден. Тисе бил в стихията си. Ходът по снимането на класическия епизод „Одеската стълба“ бил така стремителен, че френският пътешественик Андре Боклер предположил, че гражданската война в Съветския съюз е избухнала наново.

Тисе участвувал най-активно и в окончателното оформяване на филма. В деня на тържественото чествуване на революцията от 1905 г. филмът се довършвал с трескава бързина. Тисе сам занесъл първите части, за да започне прожекцията в Большой театър, а края на филма в последния момент донесъл Григори Александров. Първата прожекция на филма слага началото на неговия триумфален марш по всички екрани на света, който продължава и до ден днешен.

През пролетта на 1926 г. на колектива Айзенщайн — Тисе — Александров възлагат отговорна задача. Те трябвало да снимат филм за политиката на Комунистическата партия за колективизация на селското стопанство. Първоначалното заглавие на филма било „Генералната линия“. Но още в първите месеци групата трябвало временно да преустанови своята работа и да се заеме с нова, още по-отговорна и спешна задача — филм за десетата годишнина от Октомврийската революция, който бил наречен „Октомври“.



„Безсмъртният гарнизон“

Тисе се заел с голям ентузиазъм с новата си работа. Докато в „Генералната линия“ той се стремил към пределна простота в изображението, тук сюжетът и събитията, които трябвало да се пресъздава, давали по-голяма свобода за драматургични решения и в операторската работа. Особено ценен се оказал и неговият голям опит от периода на гражданската война. Заедно с Айзенщайн Тисе прегледал и изучил целия документален материал, който съществувал от годините на Великата октомврийска социалистическа революция. Този материал бил вече предварително издирен и събран от режисьорката Есфира Шуб за нейния голям документален филм „Падането на династията Романовци“. Особено ценни били някои хроникални фотоснимки. Една от тях била снета от покрива на една къща и показва Юлската демонстрация и войниците на Керенски, които стрелят върху демонстрантите. Този кадър в последствие бил така сполучливо пресъздаден от камерата на Тисе, че много често става обръкване и този кадър се приема като документален. Такава е съдбата и на по-голямата част от другите масови сцени на филма „Октомври“, които нееднократно са използвани в документалната кинематография и особено станалите класически кадри от превземането на Зимния дворец.

Филмът „Октомври“ е забележителен в творчеството на Тисе

и за това, че той участвувал в него и като актьор — в ролята на честния германски офицер в епизода на побратимяването между руските и германските войници. Неговото първо и единствено участие в киното като актьор.

След завършването на филма „Октомври“ работата по филма „Генералната линия“ била продължена. Но Айзенщайн допуснал една основна грешка — не се съобразил, че през периода, докато не е работил по филма, колхозното движение се е обогатило с нов опит, който не намерил място във филма. Слабостите се оказали толкова сериозни, че се наложило той да бъде преработен. На 7 октомври 1929 г. филмът излиза със скромното заглавие „Старо и ново“, но неговите основни недостатъци не могли да бъдат преодоляни. По отношение на операторската работа обаче филмът бил безспорно голямо постижение. Преди всичко Тисе успява да опровергае невярното твърдение, че селскостопанските теми не са „фотогенични“. Със своята прецизна работа той доказва, че и селскостопанските теми дават големи изобразителни възможности, стига операторът с любов и разбиране да се отнася към своята работа. Особено голямо постижение били портретните работи във филма. Във връзка с филма „Старо и ново“ Едуард Тисе написал две статии, в които описва своята операторска работа и търсения от него изобразителен стил на филма.

Едва завършил работата си по „Старо и ново“, Едуард Тисе отново за кратко време се връща към документалния филм. Заедно с Роман Кармен той заминава за пустинята Кара Кум, за да снимат работата по нейното облагородяване във връзка с първия петгодишен план. През лятото на 1929 г. Тисе заминава за Германия заедно с Айзенщайн и Гр. Александров със задача в продължение на една година да се запознаят с развитието на звуковия филм. През време на пребиваването си в Европа Тисе снима в Швейцария един документален филм, а след това, когато групата заминава за САЩ, активно участва в разработването на проектите, по които Айзенщайн възнамерявал да снима филма „Една американска трагедия“ на Драйзер. Особено интересна от изобразителна гледна точка е неговата работа в незавършения мексикански филм „Да живеے Мексико“.

След завръщането им в Съветския съюз Тисе и Айзенщайн отново са изпълнени с проекти за нови филми. Някои от тях, като „Бежин луг“ и „Големият фергански канал“, остават не докрай осъществени. Но други, като „Александър Невски“ и първа и втора серия на филма „Иван Грозни“, са забележителни произведения на съветското и световното киноизкуство. Операторската работа в „Александър Невски“ (особено епизода с боя върху леда) и външните снимки в „Иван Грозни“ се изучават като образци на операторското майсторство. Те са образци и на онова хармонично сътрудничество между оператор и режисьор, което е характерно за работата на двамата художници.

Изпълнени с безкрайна преданост и топлота са думите на Айзенщайн за творческата му дружба с Едуард Тисе. За него той казва, че е човек пределно скромен и тих, с невъзмутимо, дости-

гащо до флегматичност спокойствие, но когато е необходимо — изненадващ със своята оперативност и дяволска бързина. В Тисе според Айзенщайн се съчетава мълниеносният темперамент с прецизността на педанта. Оперативен и сигурен в използването на кинокамерата, Тисе същевременно бил дълготърпелив в търсенето и постигането на желания ефект. Друга характерна черта за операторската работа на Тисе била неговата феноменална издръжливост. В ледовете на Севера или в горещите пясъци на пустинята, при буря в морето или свит в ямите под галопиращите конници и танкове, Тисе проявявал издръжливост, която винаги поразявала неговите сътрудници.

В своите произведения Едуард Тисе се проявява винаги като истински съветски художник-комунист, страстен борец за победата на новия обществен строй. Независимо от това, къде снима Тисе — в дореволюционните заводи или из улиците на Петербург, на море или из необятните руски поля, независимо дали в кадрите му има хора, кактуси, пирамиди или оръжия, — той винаги се стреми към пределна изразителност, към обобщен образ на онова, което снима. Неговото творчество оказва голямо влияние върху развитието на киноизкуството и преди всичко за формирането на новата смяна съветски кинооператори. В продължение на много години като професор в Московския държавен киноинститут Едуард Тисе провежда голяма възпитателна и научно-изследователска дейност. Неговите статии и доклади по въпросите на операторското майсторство са преведени на много езици, помогнали са много за популяризирането на реалистичните тенденции на съветското киноизкуство.

Едуард Тисе е работил като оператор и във филмите „Аероград“ на Довженко, „Среща на Елба“ и „Композиторът Глинка“ на Александров, а в създаването на филма „Безсмъртният гарнизон“ той участвувал като оператор и сорежисьор.

Биографията на Едуард Тисе е неразривно свързана с историята на съветското киноизкуство, а неговите филми са едни от най-важните етапи от неговия победен ход по световните екрани. За големите заслуги на Тисе към съветското киноизкуство той беше удостоен с почетното звание „Заслужил деятел на изкуството“ на Руската и Латвийската СССР. Носител е на два ордена „Трудово червено знаме“ и на много медали и отличия.

Светлата памет на човека с голямата душа, на бележития оператор-художник, обществен деятел, патриот и комунист завинаги остава незаличима дияра в сърцата на милионите зрители по света.

Хр. М.

ЗАГОВОР НА МЪЛЧАНИЕТО

От няколко седмици във Франция и Италия се говори за един филм, който се преследва от френските власти още от появяването му и предизвиква в дясната преса на тази страна единодушен, изпълнен с омраза протест. Този поход е предприет срещу филма „Не убивай!“ Негов творец е един от големите прогресивни филмови дейци на Франция Клод Отан-Лара, бившият асистент на Рене Клер, режисьорът на „Дяволът в кръв“ и „Червено и черно“. Публиката на тазгодишния фестивал във Венеция видя филма за пръв път. Той предизвика оживени дискусии, възторжено одобрение, а същевременно и... отхвърляне. Под влиянието на френското правителство журито го лиши от награда. Във Франция той бе забранен. Министърът на културата Малро произнесе присъдата си над него, без дори да го е гледал.

В днешна Франция подобна присъда над прогресивен и анти-милитаристичен по изява филм не е никак случайна; бойкотът на мълчанието достигна своята кулминация в един момент, когато полицията на де Гол преследваше беззащитни алжирски работници, арестуваше, изтезаваше и депортираше, в един момент, когато френски писатели, философи, кинодейци и професори от Сорбоната протестираха в два големи манифеста против войната в Алжир, против расизма в самата Франция и против предателството срещу нейните демократични свободи. Подобно предателство е и присъдата над филма на Отан-Лара. Но какъв е в случая прицелът на тази ожесточена атака? Какво ни рисува филмът?

За сюжет на сценария е послужил действителен случай от 1949 г.: един френски младеж отказва да служи във войската, предпочита да отиде в затвора. Той е достоен вярващ католик, съвестта му и божият закон „Не убивай“ му забраняват да вземе оръжие. Арестуват го и го изпращат пред съда. По това време пред същия трибунал и пред същите съдии стои бивш германски войник, сега духовник, който по време на освобождаването на Париж през 1944 г. е убил по заповед на командира си един френски партизанин. Немският духовник е оправдан — той се покорява само на някаква връчена му заповед, а младежът, отказал да служи в армията, е осъден според законите на военното право на една година затвор, след което положително пак ще му поставят въпроса: „Да или не?“

Един пацифистичен филм? Не, Отан-Лара излиза далеч от границите на едно духовно направление, което днес не е достатъчно, ва да го противопоставим на опасността от война. В началото на

действието ни е представен млад човек, който се опълчва срещу войната подобно на мъченик, от чисто индивидуални, идеалистични настроения. Но този човек постепенно се преобразява: от разговорите си с подсъдимия немец и преди всичко от решението на съда в него се прокрадва съмнението. Той опознава двуличието, лицемерието на католишкото духовенство, което проповядва на християнина почит към живота, а същевременно, когато определената политическа необходимост изисква, благославя със светата си ръка смъртоносните оръжия и оправдава военнопрестъпниците. Прозрял това, той скъсва с църквата.

Отказът и отричането не са всичко, което може да представлява опасност; филмът е създаден в една буржоазна страна и все пак би могъл да подсказва как младежът трябва да постъпва в бъдеще. В случая едно произведение на изкуството се е превърнало в оръжие — самото бясно преследване на филма доказва това. „Всички, които са против този филм, са за войната“, казва Отан-Лара. Филмът е станал оръжие на антимилитаризма във време, когато френската едра буржоазия с ново озлобление иска да въвлече нацията в една мръсна, отдавна загубена война за запазване старата си колониална мощ. Клод Отан-Лара извърши с филма си нещо, което му довлече и хулите на ревностните защитници на „новата вълна“, понеже не се откъсна от своето време, а отрази една от неговите истински проблеми, повдигна обвинението срещу едно табу на своето общество. „Веднъж в живота си, казва Отан-Лара, поисках да създам филм наистина в пълна независимост, най-сетне да дам израз на моите мисли, без да съм ограничаван, без да мисля за цензурата... Един филм, в който от началото до края с пълна политическа окровеност да мога да кажа какво мисля за света в сегашното му положение. Все още ли не е дошъл моментът да викнем „стой!“ на заробването, изцеждането и обезличаването на нашата цивилизация от милитаристичните сили? Не е ли дошъл моментът да викнем „стой!“ на една планета, чиято съдба зависи само от раздрознителността на някои хора, от едно натискане на копчето?“

Още преди една година френското правителство принуди към мълчание учените и хората на изкуството, когато те протестираха в един апел против войната в Алжир. Наистина то устрои комедиантски процеси срещу фашистките генерали, а пък търпи днес кървави расистки погроми по улиците на собствената си столица. Неговите театри изглеждат недокоснати от всичко това, защото с твърде малко изключения те показват само невинни, напълно лишени от обществена актуалност булевардни произведения. Затова не може да се търпи една творба, която подкопава този необременен баналитет. Буржоазна Франция, която се кичи с „най-голяма“ демокрация, иска да наложи върху подобен автор бойкота на мълчанието.

В продължение на дванадесет години Отан-Лара се опитваше да намери продуценти за своя филм. Дванадесет години той им чете сценария си, който винаги биваше отхвърлян под влияние на откритата реакция на „психологичната служба“ при военното министерство. Той търсеше изход и засне по поръчка много филми, за да покаже най-после „Непокорният“ (първоначалното название на

филма) почти със свои средства и с подкрепата на един италиански продуцент. Фестивалът във Венеция реши да отсъди на филма Голямата награда, но Фанфани се преклони пред нареждането на Френското външно министерство и принуди журито само три часа преди обявяването на наградите да го зачеркне от списъка. Насроченото за 20 октомври предаване по френската телевизия на филма „Не убивай!“ бе сменено безшумно и без обяснение с някаква беседа за най-новите модели автомобили. В същия ден италианският министър на културата Фолчи възпрепятства чрез полицейска възбрана представянето на филма в един римски кинотеатър. Копията бяха тайно изнесени от залата и още същата нощ се прожектираха в едно малко, препълнено с хора кино. Пред властите се застъпиха и група писатели, ала филмът остана забранен.

Всичко това звучи твърде авантюристично, но побудите за този привиден фарс са все пак сериозни. Преди година бе осъден на изгнание „Малкият войник“ на режисьора Жан-Люк Годар, днес е подгонен филмът на Отан-Лара. Това е най-новата, неприкрита атака срещу свободата на мисленето, срещу свободата на художественото творчество. Буржоазията е разбрала много добре, че една „опасна“ книга отдавна не притежава силата на един бичуващ филм; неговата идея въздейства еднакво и на интелектуалеца, и на работника от заводите Рено, и на рибарката по пазарите.

Анне Лойвен

ОТ ЩО БОЛЕДУВА КИНОТО

В ЗАПАДНА ГЕРМАНИЯ

Западногерманското кино е „в дълбок упадък“, „тежко боледува“, „зрителите го напускат“. Тези и други такива жалби могат да се прочетат във всяка рецензия, която се появява в печата между Елба и Рейн. И те потвърждават безспорния факт, че западногерманското киноизкуство преживява дълбок кризис, събира плодовете на своята търговска невзискателност и помагане на милитаристите.

Мрачната равностетка не се изменя и от факта, че през последните години във Федерална Германия се създадоха няколко филма с хуманистични и отчасти антивоенни тенденции, които критикуват, повече или по-малко последователно, съвременната западногерманска действителност. Тези филми са твърде малко и не определят репертоара на близо седемте хиляди кинотеатри във Федерална Германия, те не характеризират образа на западногерманското киноизкуство.

За кинематографията на Западна Германия не бива да се съди само от „Рози за господин прокурора“, „Ние, децата — чудо“ или „Мост“. За Западна Германия това са редки, изключителни явления. Можем да назовем всичко четирима режисьори, които създават такива филми. Те са Волфганг Шаудте, Бернхард Вики, Хелмут Койтнер и Курт Хофман. За цялото време от съществуването на

Федерална Германия са създадени не позече от 15 филма (а всичко в Западна Германия са пуснати по екраните повече от хиляда филма), които си спечелиха международно признание с честната критика на хитлеризма и неговите сегашни продължители. Тези филми са добре известни на зрителя в социалистическите страни и затова понякога той е склонен да съди именно по тях за цялата западногерманска кинематография, макар и това да е крайно погрешно.

Не бива да се забравя също, че създателите на тези филми трябваше да се сблъскат с много трудности и усложнения. Наложил им се да преодоляват бойката на неонацистичките елементи, да търсят смел продуцент, който би рискувал своите капитални. Пътят за честните филми беше трънлив и те не се задържаха задълго върху западногерманските екрани. Обикновено те се представяха в отделни кинотеатри. По-голямата част от западногерманската кинопродукция са или милитаристични, или сексуално-еротични филми, безсмислени и оглушаващи комедии и „драми“.

Така през сезона 1960 година кинозрителите във Федерална Германия са гледали 522 филма, от които 98 западногермански и 175 американски. В репертоара можеха да се намерят 31 военни филма, 10 „комедии“ за военния живот, 77 комични военни филми, 38 ковбойски, 25 исторически, 23 битови, а 55 третират проблема за съпругеската изневяра и сексуално-психологически въпроси. Статистиката при института по въпросите за киното в Мюнхен е назовавала само 16 филма с обществено-критическа тенденция, и то засягащи предимно други страни.

И така върху екраните във Федерална Германия властвуват напълно филмите за войната, за армията, за казармите и оказват върху зрителите съответно политическо и психологическо въздействие. Тези филми влияят особено силно на младежта. Те я приучват да мисли за войната, която уж не е „толкова страшна“, насъскват я срещу страните на социализма, пропагандират идеята за „атлантическия съюз“ и неговото братство с бундесвера. Филмите, посветени на „секса“, развърщават младежта и отвличат вниманието на обществеността от онова, което става в страната.

Освен това съществуват и мнимо критически филми. Без да излизат от рамките на буржоазната идеология, те целят да „неутрализират“ недоволните, да им внушат вяра в легендата за „демокрацията“ и справедливостта на капиталистическия свят.

От репертоара на западногерманските кинотеатри и от кинопродукцията във Федерална Германия може лесно да се проследят етапите в политиката и стратегията на бонското правителство.

Веднага след свършването на войната кинотеатрите се напълниха с приключенски, гангстерски и ковбойски филми. Те приучват младежта да свиква с шума на стрелбата, със скърцането на танковете, да гледа кръв; внушават ѝ да прибегва до юмручното право. Скоро дойдоха на помощ военните филми, предимно американски. Те изобразяват войната като някакъв спорт — смесица от жестокост и „рицарство“. Тези филми прославят американските супермени и недвусмислено намекват, че жителите на Западна Германия сега се намират тъкмо от „онази страна на барикадата“, където трябваше да бъдат, и затова трябва да забравят за поражението на Изток и да „внесат своя дял в отбраната на Запада“.

От 1952 г., когато въпросът за ремилитаризирането на Западна Германия стана много актуален, в кинотеатрите нахлу мръсна вълна от филми собствена продукция. Влязоха в действие белилото и червилото, лакировката и блясъкът на божествата. Понскаха бързо да лъснат и обкръжат с ореол хитлеристкия вермахт, неговия щаб и офицерския корпус, да опростят греховете на фашизма и да представят хода на войната в лъжлива светлина. Разбира се, за страдащите на населението в окупираниите от фашистите страни и тези филми не се споменава и дума.

Филмите от този род са много и мюнхенският вестник „Ди култур“ уместно забелязва, че въпреки историческия факт на своето поражение, хитлеровата армия „побеждава по беззащитните екрани на западногерманските кинотеатри“. Целулоидната лента понася търпеливо лъжливите хвалби и реабилитацията на хитлеровите генерали, които заеха отново ръководни постове в бундесвера.

На екраните се появиха също така немалко антисъветски филми, както и филми, пълни с клевети срещу социалистическите страни.

През 1950 г. във Федерална Германия са били представени 224 милитаристични филми. Такива филми не са слизали от екраните нито месец. Харак-

терен за тази серия е филмът „Дивизията Бранденбург“, който представя диверсионната дейност на отдела, в който служил изобличеният нацистки престъпник Оберлендер, бивш министър в ГФР.

От седемдесетте филма, създадени във Федерална Германия през тази година, може да се каже, че само три заслужават внимание. Това са двата филма на Волфганг Щаудте „Черният чакъл“ и „Последният свидетел“. В първия от тях Щаудте изобличава, макар и не с по-малка сила, отколкото в „Рози за господин прокурора“, класовия характер на западногерманското съдопроизводство, а във втория показва деморализиращото влияние на американските окупационни войски върху населението на Западна Германия. Третият интересен и много талантливо създаден филм през тази година е „Чудото в Малахас“ от Бернхард Вики. В него се анализират симптомите на разложението на буржоазното общество.

Нито един от филмите, в които макар частично и косвено се критикуват неофашистите и реваншистите, не може да разчита на подкрепа от страна на официалните кръгове. Достатъчно е да кажем, че през тази година на международния кинофестивал във Венеция западногерманските власти искаха да представят антисъветския филм „Дяволът свири на балалайка“ и пасквилът против ГДР „Бягство в Берлин“. Не е чудно, че тези безцеремонни фалшификации не бяха допуснати на фестивала.

След този инцидент една част от западногерманския печат призовава към бойкот на италианските филми и обвинява италианските кинематографисти в „антигермански тенденции“, защото създали няколко филма, изобразяващи антифашистката борба на своя народ. Както вече бе съобщено, бонските власти неведнъж изявяха претенции да станат цензори на западноевропейската кинематография. Тази киноцензура според мисълта на нейните инициатори трябва да затвори пътя на истината за фашизма в миналото, истината за милитаризма и реваншизма в наши дни.

От известно време в кинематографията на Федерална Германия се забелязва нова тенденция. Милитаристичните филми там се произвеждат съвместно с кинематографистите от другите страни на НАТО. В тези филми нарочно се заличава разликата между агресията и отбранителната война. Хитлеровата войска се поставя на една дъска с армиите на народите — жертви на фашистката агресия. По такъв начин се оправдава сегашният „атлантически съюз“ и се поощрява ремилитаризацията на Западна Германия.

Целта на тези филми е не само да реабилитират хитлеровите генерали, но и да ги въведат през черния вход по паркетите на иатовските салони, да ги направят симпатични на обществеността в страните на Западна Европа. Но тази задача — да се накарат народите да забравят ужасите на Втората световна война и престъпленията на хитлеристите — не е лека.

Типичен пример за „атлантически“ военен филм е цветният и панорамен филм „Под десетки знамена“ (съвместна западногерманска и италианска продукция). Той струва два и половина милиона долара и е финансиран от същата онази фирма „УФА“, която създаваше подобни филми с благословията на Гьобелс. Режисьорът е италианецът Дино де Лаурентис. Темата на филма е пиратският рейс на крайцера „Атлантис“ в Индийския океан в началото на Втората световна война. Крайцерът се приближава към корабите на противника под флага на някоя неутрална държава и ги потопява най-често заедно с пасажерите и екипажа. По такъв коварен начин капитанът на крайцера Бернхард Роге потопил 22 кораба.

Филмът „Под десетки знамена“ не само оправдава пиратските методи на хитлеристката война. Той отива по-далече. Във филнала, когато англичаните потопяват крайцера и неговата команда го напуска, пленникът на пиратите, един английски морски офицер, се обръща към Роге с думите: „Спасявайте се, капитане! Такива хора като вас ще ни трябват след войната“.

Тези думи, както и целият филм, получават особен смисъл, ако напомним, че сега Роге е контраадмирал във военноморския флот на Западна Германия и командир на войските на НАТО в района на Балтика. На него трябва да се подчиняват флотите на Норвегия и Дания.

Политическият курс на западногерманската кинематография се определя от това, че нейната главна финансова опора е прочутата „Германска банка“, която е миналото финансираше Хитлер. Надзорът на киностудиите се упражнява от така наречената „Комисия за координация на психологическата отбрана“. В нея

влизат представители на Военното министерство, на Министерството на вътрешните работи, на църковните власти и на така нареченото Министерство по общо-германските работи, което би било по-уместно да се нарече Министерство за диверсии против ГДР. Комисията е подчинена на канцеларията на Аденауер, която се възглавява от такава личност като не безизвестния Глобке.

Банкрутът на много кинофилми и постоянното намаляване броя на кинозрителите (през 1956 г. 817 милиона, а през 1960 г. 606 милиона зрители), както и съкращаването броя на създаваните филми от 120 на 80 годишно застави кинематографистите в Западна Германия да се замислят за бъдещето на десетата муза.

Според едно съобщение на агенция ДПА съдържателите на 300 кинотеатра са принудени сега да търсят купувачи или да отдават помещенията си за други цели, понеже кинотеатрите не са рентабилни. Повече от 40 кинотеатра в Хамбург, Мюнхен, Франкфурт на Майн, Висбаден и Бон вече са превърнати в търговски помещения.

Перспективите са доста мрачни. А какви изводи правят продуцентите?

Те не могат може би да измислят нищо по-лошо и по-самоубийствено от онова, което вече направиха: обърнаха се към правителството с молба за опека и помощ на киното, за надзор над кинопродукцията и награждаване! А това означава доброволен отказ от известна самостоятелност в избора на темите и пълно подчиняване на контрола на клерикалната и милитаристичната цензура...

Така продуцентите сами режат клона, на който седят. Трудно е да си представим, че при тези условия могат да се появят такива филми като „Ние, децата-чудо“, „Рози за господин прокурора“ или „Панаир“. Такива филми за нищо на света не биха получили награда от 14-милисния фонд за подкупване на продуцентите и режисьорите. Полезно е този факт да се знае от онзи, който изучава въпроса за „свободата“ на творчеството в Запада.

Даниел Люлински

Литература

по въпросите на киноизкуството

КОЛЕСНИКОВ. Н. А. и Г. В. СЕНЧАКОВА. Актеры и роли. Очерки о молодых артистах кино. Москва, Искусство, 1961, 187 стр. с илл. и портр.

Книгата съдържа редица очерци, посветени на младите актьори на светското кино, имената на които съвсем отскоро са се появили по афишите и екраните, но които вече са станали любими на многочислените кинозрители: А. Баталов, Е. Бистрица, И. Извицка, З. Кириенко, Т. Конюхова, И. Макарова, Р. Нифонтова, Т. Самойлова, О. Стриженов, Л. Харитонов, Н. Рибников и др. Към книгата е дадена и подробна филмография на филмите, в които са участвували споменатите актьори.

МОСФИЛМ. Статии, публикации, изобраз. материалы. Редколегия. И. А. Пырьев и др. Москва, Искусство, 1961.

Вып. П. Работа над изображением. 340 стр., с илл. 14 л. илл. и цв. илл. Настоящий сборник е втори пореден випуск на периодичното издание, предназначено да покаже на по-широк кръг читатели творческия път и практиката на колектива на киностудията „Мосфилм“.

Докато в първия випуск обобщаващата тема на поместените в него литературни материали беше сформулирана под заглавието „Работа над филмите“, тук основната тема е „Работа над изобразяването“.

Сборникът е разделен на пет главни дяла: I. Албум на художника. II. Изкуство на оператора. III. За своя труд. IV. Из историята на киното. V. През очите на критиката. Поместени са общо 18 статии от известни съветски киноведи, кинорежисьори и изтъкнати ръководители в киностудията „Мосфилм“.

ОЧЕРКИ истории съветского кино в трех томах. Под ред. Ю. С. Калашникова и др. Москва, Искусство, 1961.

III. 1946—1956. 780 стр., с илл., 14 л. илл.

Третият, богато илюстриран том от Очерци по история на съветското кино обхваща първото десетилетие от следвоенния период на развитието на съветското киноизкуство.

За разлика от предишните два тома настоящият трети том не е подреден в хронологични раздели. Тук развитието на съветската кинематография се разглежда в цяло — с оглед на нейните качествени изменения, станали особено в последните години след XX конгрес на партията.

Томът обхваща Въведение от Д. С. Писаревски и 10 самостоятелни очерка, както следва: 1. К. К. Параманов. Социалистическата действителност във филмите от последно време. 2. Р. Н. Юренев. Кинокомедията. 3. Р. Н. Юренев. Филмите за Великата отечествена война. 4. Н. М. Зоркая. Историко-революционните филми. 5. Р. Н. Юренев. Биографичните филми. 6. Л. П. Погожева. Екранизация на класически произведения на литературата. 7. И. Л. Долински. Детското кино. 8. С. С. Гинзбург. Художествена мултипликация. 9. С. В. Дробашенко. Документално кино и 10. Б. А. Алгшулер и М. Д. Нечаева. Развитие на съветския научно-популярен филм. Накрая са дадени две подробни филмографии на художествените и документалните филми от разглеждания период, указател на заглавията на всички обхванати филми, указател на имената и списък на всички илюстрации, поместени в тома.

ШОХИН, К. В. О трагическом герое и комическом персонаже. Москва. Искусство, 1961. 56 стр.

В тази брошура е разработена една от основните проблеми на театъра и киноизкуството, свързана с въздействието на художествения образ върху зрителя. Чрез анализ на различните жанрове в драматургията и кинодраматургията авторът разяснява какво отличава трагичния герой от комичния и защо първият винаги предизвиква нашето горешо съчувствие, а вторият — само смях, осъждане и съжаление.

ФИЛМОВОТО изкуство на кинолюбителя.

Книгата представлява ръководство-помагало за любителите кинематографисти. Авторът изрично изтъква, че това ръководство не засяга трлкова филмовата техника, колкото филмовата творба.

ЕДИН НЕОСЪЩЕСТВЕН ПРОЕКТ ЗА СНИМАНЕ ФРЕНСКИ ФИЛМ
В БЪЛГАРИЯ

Февруари 1937 г. Българските кинолюбители и филмови дейци са силно развълнувани, вестниците и списанията оживено коментират сензационната новина — в България ще се снима френски филм. Всяка седмица популярното списание „Илюстровано кино“ раздава любопитството на читателите си: „Френски кинорежисьор в България“, „България — филмов обект“, „В Рила ще се снима филмът „Балкан експрес“...“

След месец-два новината отшумява. Още веднъж (вече за кой път!) нашите съграждани ще трябва да се примирят с рухането на един проект, който обещаваще толкова интересни неща. Но да проследим как са се развили събитията.

В края на януари 1937 г. в София пристига внезапно младият, но вече широко известен кинорежисьор Пиер Бийон, придружен от опитния кинооператор Никола Топорков и от няколко административни лица. Няколко дни по-късно, в началото на февруари, те заминават за Рилския манастир, откъдето правят еднодневни екскурзии из Рила. След завръщането им в столицата журналистите вече узнават пълни подробности около тяхната мисия.

Френската филмова компания „Херо филм“ е възложила на Бийон снимането на филм по романа на Жан Бомарн „Китайската рибка“. Бийон има вече зад гърба си 9 игрални филма, снети само за 3 години (един от които — „В служба на царя“, по съвпадение се прожектира през време на престоя му в „Славянска беседа“), и е изпълнен с амбиция да постави един голям зрелищен филм. Модерното му космополитно загледче „Балкан експрес“ вече ни подсказва отчасти неговото съдържание — екзотична, авантюристично-любовна драма. Интригата се развивала всред снежна планина, в близост до някакъв манастир. Около триста скийори трябвало да създадат атмосфера на прочут зимен курорт. Въпреки че подобни условия за външни снимки има в изобилие из френските Алпи, решено било да се поднесе нещо по-ново на зрителя, някакъв по-екзотичен и непознат пейзаж. Все в тази насока се е възнамерявало да се снимат и „сцени от битка на нашия народ“, като за целта режисьорът бил заведен в Горна Баня, където се е възхищавал на нашите народни песни и кършени хора. Изборът на нашата страна бил повлиян от интереса, който са възбудили в Париж красивите български пейзажи в „Михаил Строгов“ и „Порт Артур“. Външните снимки на които са правени у нас. Освен това за първи път в чуждестранните киноматографи се е възнамерявало да се снимат и „изгледи“ от София, която по думите на режисьора фигурира във филма „като ням участник в интригата“.

Че филмът е бил замислен като значително произведение, говори и фактът, че за главните роли са били ангажирани прочутият още тогава Пиер Френе и популярната в Италия, Германия и Франция „кинозвезда“ Кете фон Наги.

За снимките в България е била предвидена огромната на времето сума от 3 милиона франка.

Както съобщава печатът, гостите са „останали очаровани както от величествеността на Рилския манастир, така и от възхитителната околност, сама по себе си възшебен декор за външни снимки“. Решено било снимките да започнат в началото на март с г. и да продължат през целия месец — около три седмици в Рила и останалите дни на други места из София и страната. Управата на Рилския манастир обещала за целта пълното си съдействие, централните власти също не се скъпели на обещания.

И... въпреки това филмът не е бил снет у нас. В интервюто си в Париж пред кореспондента на „Илюстровано кино“ Бийон обяснява подробно причините за неосъществяването на този проект. Наизрядно той чакал няколко седмици в Париж да му съобщат за подходящо за зимни натурни снимки време — „хубав и дълбок сняг при силно слънце“. Напук на всичко тази година в цяла България зимата била мека. Това заслонило, изглеждало, и колебанията на снимачната група, възникнали още в България по повод на друго важно обстоятелство: мъчната проходност на Рила. „Наистина, заявява режисьорът, вие имате великолепен пейзаж за зимни снимки, но вашите планини са лишени от птица“ и добавя: „Нямате въздушни линии, нито зъбчати железници, за да можем да се изкачим на онези места, където бихме могли да направим най-съвършени снежни снимки“. Всичко това отежнявало бюджета на филма с „огромни разходи“ и идеята била изоставена. Зимните планински снимки са били направени през март-април с г. в областта Дофине, Френските Алпи, недалеч от Гренобл и Шамони.

От първоначалния проект останало само намерението да се снимат няколко „изгледи“ от София и Рилския манастир, за да се запази все пак космополитният характер на филма. Поради неизвестни причини обаче и това малко не е било осъществено. В края на краищата заглавието на филма било сменено и от „Балкан експрес“ става на „Мълчаливата битка“ или както още е известен, „Китайската рибка“. Така осъщественият филм не станал голямо оригинално произведение, каквото е била първоначалната разбивка на неговите създатели, и не е оставил почти никаква следа в историята на киноизкуството.

Няма съмнение, че ако натурните снимки на филма бяха направени в България, от това ние бихме имали двойна полза: пропагандиране красотите на нашата родина, в чужбина и поставяне на нашите филмови дейци в допир с една по-висока филмова култура, което, както справедливо се е надявало „Илюстровано кино“, би допринесло за развитието на филмовото дело у нас преди Девети септември.

Ал. Александров

ДОКУМЕНТАЛНИТЕ ФИЛМИ ПРЕЗ 1962 ГОДИНА

И тази година централно място в творческите планове на Студията за хроникални и документални филми заема темата за нашата забележителна съвременност. Желанието и стремежът на колектива е да разработва и претворява на екрана важни и интересни събития, явления и обществени въпроси, които интересуват и вълнуват нашите кинозрителители.

За грандиозното строителство и гигантските мащаби на кремиковския комбинат по сценарии на Рашо Шоселов режисьорът Христо Мутафов снима филм в растеж. За строителството на друг крупен обект и за неговите герои-строители Никола Шивачев е написал сценария „Марица-Изток“, който ще бъде реализиран от режисьора Иван Досев. Документален очерк за живота на строителните работници под заглавие „Строители“ от Георги Георгиев ще снима режисьорът Б. Пунчев.

Сценарият „От бряг на бряг“ от Нюма Белогорски и Блажо Стоянов е посветен на моряците и служителите от Българския морски търговски флот. Филмът ще бъде снет от режисьора Белогорски.

Някои наши рационализатори получиха за своите открития световно признание и известност. Излезли от средата на народа, тези изобретатели допринесоха много за бързия възход на промишлеността ни. Сценарий за техния професионален и личен живот е написал Георги Христов под заглавие „Нови хора“. Филмът ще бъде реализиран от Иван Досев.

Филмът „Гори и хора“ студията посвещава на работниците от горските стопанства. Сценарият е написан от Николай Хайтов, а режисурата е поверена на Христо Мутафов.

През тази година Студията за документални филми ще снима пет филма с историко-революционна тематика. На първо място трябва да споменем „Георги Кирков“ (автори на сценария Христо Маринов и Йордан Величков), посветен на литературната и политическата дейност на видния ръководител на социалистическото движение у нас. Филмът ще бъде поставен от режисьора Йордан Величков. „Балада за Средна гора“ по сценарий на Теофил Теофилов и Лада Бояджиева, режисьор Юли Стоянов, ще разкрие пред зрителя хайдушките и партизанските традиции на нашето Средногорие. По сценария „Генерал Заимов“ (автори Генчо Попцвятков и Румен Григоров) режисьорът Р. Григоров ще постави филмов очерк за безсмъртния подвиг и за живота на видния български патриот и военен деятел, който загина в името на свободата ни. По случай 20 години от създаването на Отечествения фронт Хаим Оливер е написал сценарий под заглавие „Под знамето на Отечествения фронт“. Филмът ще бъде реализиран от режисьора при студията Милен Гетов.

Петият историко-революционен филм е „Подводничари“ — за няколко български емигранти, които през 1941 г. се завърнаха в родината и се включиха във въоръжената борба срещу монархофашистката диктатура. Автор на сценария е Иван Йорданов, режисьор Иван Попов.

„Поема за Черноморието“ по сценарий на Теню Казака, режисьор Милен Гетов, ще бъде филм за прелестите и курортите на нашето крайбрежие, а „Шумят дъбравите“ по сценарий на Христо Горов, режисьор Стефан Чалгаджиев — филм за миналото и настоящето на Лудогорието, за новия живот в този край.

По своя сценарий „Хора и бури“ Христо Ковачев ще снима филм за работниците от метеорологическите станции у нас.

За творчеството на пролетарския художник Александър Жендов по сценарии на Георги Стоянов-Бигор ще бъде снет документален филм от режисьора Милен Гетов. От същия жанр ще бъде и филмът за големия български певец и артист Михаил Попов. Сценарият е написан от двамата документалисти Иван Попов и Барух Лазаров, които ще бъдат и режисьори на филма.

Диригентът на юношеския хор „Бодра смяна“ Бончо Бочев е написал сценарий за живота и творчеството на хора, който е популярен не само в нашата страна, но и в чужбина. Заглавието на сценария е „Софийските славейчета“. Филмът ще бъде снет от режисьора Поликсена Найденова.

Наред с документалните филми с неотслабващо темпо колективът на студията ще работи и седмичните кинопрегледи и периодични журналы със сюжети от нашия и чуждия обществен политически и културен живот.



Големият съветски кинорежисьор Иван Пирев навърши 60 години. Художник с ярко дарование и огромен темперамент, той възплъти в своето творчество много черти от руския характер. Неговите филми „Партиен билет“, „Трактористи“, „Свинарка и пастир“, „Секретарят на райкома“, „В шест часа вечерта след войната“, „Сказание за сибирската земя“, „Идиот Влязоха в светлия фонд на съветското и световното кино.“



Милен Колев и Лиляна Ботева във филма „Царска милост“. Постановка Стефан Сърчаджиев.

СССР

В Киевската студия сега се снима филм „Законът на Антарктида“. За основа на неговия сценарий е взет истински случай — спасяването на белгийска научна експедиция в Антарктида от съветски летци. Снимачната група на студията начело с режисьора Т. Левчук неотдавна се е завърнала от киноекспедиция в Елбрус. Сега на групата предстои още по-далечно пътешествие — в Антарктида. Никой от украинските кинематографи не е правил снимки на толкова далечна „натура“.

Злободневност и актуалност, стремеж да се отразят най-важните събития на нашите дни са характерни за позечето произведения на украинската кинематография. От 37-те игрални филма, които трябва да бъдат пуснати в Украйна през 1961—1962 г., 29 ще бъдат на съвременна тема — ще показват труда и битата на строителите на комунистическото общество. За работниците и колхозниците ще разкажат филмите „Три дни“ (режисьор В. Ивченко), „От деня на раждането“ (режисьор А. Маслюков и М. Маевская), „Денят ще бъде хубав, Иване“ (режисьор В. Денисенко); на възпитанието на младите таланти ще бъде посветен филмът „Фрося“ (режисьор С. Ташков).

Филмът-кинороман „Два живота“ е най-новата кинотворба на режисьора Леонид Луков (по сценарий на Алексей Каплер). В съдбата на двамата герои на филма — аристократа княз Сергей Нашекин и бившия селянин картчаря Семьон Востриков, — в техния жизнен път, думи, чувства и постъпки, в тяхното непосредствено участие в революцията авторите на филма са достигнали до широки художествени обобщения.

Филмът е построен като разказ на очевидец, изповед на редника Семьон Востриков (артист Николай Рибников). „Два живота“ вече е пуснат по екраните на Съветския съюз и се посреща с интерес от зрителите, оживявайки пред тях забележителните революционни дни през Октомври 1917 г.

Новият филм на „Молдава-филм“ се нарича „Човек отива към слънцето“. Неговият герой шестгодишният Санду, малко човече с умни и мечтателни очи, се отправя на далечно пътешествие. Той е слушал, че ако върви към слънцето в една посока, може да обиколи цялата земя и да се върне на същото място. И

Санду тръгва по непознатия свят. За един ден малкият научава много за живота и смъртта, за истинската цена на човека, за любовта и труда, за войната, за щастието. Стремешт на човека да познае света, неговата страст към вечно търсене — такава е главната мисъл на сценария. Филмът се поставя от режисьора М. Калик.

*

През 1956 съветските филми са били проектирани в 59 страни, през 1958 г. — в 76 страни, а през 1960 г. — в 122. Филми-рекордьори са „Летят жерави“, който е представен в 100 страни, „Балада за войника“ — 67, „Четиридесет и първият“ — 55.

От 1932 г. повече от 260 съветски филма са удостоени с награди на 145 фестивала. През 1953 г. са създадени 15 филма, поставени от съветските кинематографисти от България, ГДР, Индия, Китай, Румъния, Финландия, Франция, Чехословакия, Югославия и други страни.

*

Двусерийният филм „Битка по пътя“ (по известния едноименен роман на Галина Николаева) е вече пуснат по екраните на Съветския съюз. „Битка по пътя“ е десетият филм на режисьора В. Басов и както пише в „Советская культура“, „най-добрият и най-сполучливият“.

ПОЛША

Полското кино добива все по-голяма известност зад граница. Неотдавна са били проведени седмици на полския филм в Монтевидео (Уругвай), Лондон и Осло.

*

Очакват се в най-скоро време премиерите на два нови полски филма „Историята на зълите пантофки“ и „Заплатата“, снимани от колектива „Илюзион“. Колективът е замислил да реализира тази година готовите вече сценарии: „Клубът на кавалерите“ и „Снеговете плават“, интересна психологическа драма, която ще бъде поставена от Йежи Пасендорф.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Скоро ще бъде пуснат по екраните на стра-
та новият словенски филм „Репортаж, пи-
сн с примка на шия“, поставен по книгата
на Юлиус Фучик.

*

В Прага е излязла книга на чехословаш-
та кинокритичка Мария Бенешова за твор-
чеството на видния майстор на кукления



Апостол Карамитев и Виолета Донева във филма „Двама под небето“. Постановка Борислав Шаралиев.



Петър Слабаков изпълнява една от централните роли във филма на режисьора Дучо Мундров „Пленено ято“. Сценарий Емил Манов.



Жоржета Чакърва изпълнява централната женска роля във филма „Хроника на чувствата“. Режисьор Любомир Шарланджиев.



Георги Наумов и Ана Пруциел във филма „Слънцето и сянката“. Режисьор Рангел Вълчанов.



Гинка Станчева и Катя Чукова в сцена от филма на режисьора Петър Василев „Специалист по всичко“.



Зипанда Кириенко в ролята на Мариана от филма „Казаци“.

филм Иржи Трика. Книгата е озаглавена „От Шпалачка до Сън в лятна нощ“ и е богато илюстрирана. М. Бенешова си е поставила за задача популярно да разкаже за творчеството на Иржи Трика и за неговите най-интересни произведения. Както отбелязва чехословашката критика, особено съдържателни са главите „Във вълшебната работилница на Трика“ и „За филмите на Трика зад граница“.

ГДР

Значително събитие в културния живот на ГДР е новият телевизионен филм „Възмутена съвест“. Това е телевизионен роман в пет части, които са били поставяни няколко вечери поред.

Телевизионният роман „Възмутена съвест“ не може да се забрави скоро — пише във вестник „Зонта“ Волфганг Йохс. — Той ни кара да се замислим, тревожи съвестта на много зрители. На какво се дължи това? Авторите на филма не само са избрали важна тема, но са намерили и правилния път за нейното разрешаване. Те са изходили от преживяването на героя на филма — бивш командир, който през време на Хитлеровата война е спасил град Грайсвалд (тази роля се изпълнява от Ервин Гешонек). Той е честен човек, чиято пробудена съвест излиза от казновото мислене. Убедително е пресъздаден превратът в съзнанието на героя, извършващ се трудно и болезнено. Неговата съдба е съдбата на стотици хиляди и милиони немци.“

*

Мартин Хелберг поставя новия исторически филм „Черната галера“, който разказва за борбите на холандците срещу испанските завоеватели в шестнадесетия век.

РУМЪНИЯ

В началото на тази година режисьорът Лулиан Миху ще започне снимането на филма „Треска“ — психологически филмов разказ за пътя на един млад лекар, който отива на работа в малко селце, разположено в делтата на Дунава.

Ион Попеску-Гопо завършва своя пръв дългометражен игрален филм. Това е комедия, носеща названието „Бомба“.

*

Известният режисьор на детски филми Синиса Иветици готви филма „Романтично лято“. Филмът разкрива страници от борбите на патриотичните сили малко преди освобождаването на Румъния от фашизма. В работа е и детският филм „Вход забранен“. За основа на сценария е взет действителен случай — спасяването на едно дете.

УНГАРИЯ

Всеки нов филм на Золтан Фабри, един от най-талантливите унгарски режисьори, се очаква в Унгария с нетърпение. Най-новият негов филм се нарича „Мач в ада“. Действието на филма се развива през Втората световна война в един концлагер за политически затворници. За тържественото отпразнуване на рождения ден на Хитлер немците заповядат да се създаде от концлагеристи футболен тим, който да се срещне с тима на немските войски, разположен около лагера. В уречения ден унгарците, насърчавани от другарите си, играят по-добре. Мачът е към своя край. За да спасят положението, немците създават паника, откриват огън и из опразнения терен остават единадесет трупа.

ИТАЛИЯ

Неотдавна в Италия е заведено интересно съдебно дело. Ищец е известният италиански режисьор Роберто Роселини, а ответник — продуцентът на американската фирма „Колумбия“, финансирала постановката на новия филм на Роселини „Ванина Ванини“. Спорът се водил за големите изменения във филма, направени от продуцента без знанието на режисьора. Роселини заявил пред журналисти: „От принципиални съображения аз настоявам да бъдат лишени продуцентите от правото по собствена инициатива да внасят съществени изменения в завършения от постановчика филм.“

Не е известно как ще приключи тази тъжба. Но съдбата на осакатения филм е известна: той претърпя пълен провал на Венецианския фестивал през 1961 година.

*

На 24 ноември 1961 г. всички киностудии в Италия преустановили работа. Следвайки призива на Италианската федерация на кинодейците, режисьори, сценаристи, художници и оператори прекъснали снимките на филмите в знак на протест срещу цензурата, която, използвайки фашисткия закон от 24 септември 1923 г., забранява пускането на екрана на филми, които се отличават с остро социално съдържание или бичуват фашизма и милитаризма. Италианските кинодейци настояват за пълно премахване на цензурата, по-специално за премахване на фашисткия закон, приет от правителството на Мусолини още през 1923 г. Те настояват да бъде отхвърлен проектът на новия закон за цензурата, който християндемократите възнамеряват да представят в най-близко време в палатата на депутатите.

Целта на новия законопроект е да свърже окончателно ръцете на италианското кино, разобличаващо стръшните язви на съвремен-



Сцена от новия съветски художествен филм „Мир на новороденото“. Постановка на Александър Алов и Владимир Наумов. Този филм през 1961 година на международния кинофестивал във Венеция получи втората от двете главни премии — Специалния златен медал на журито на фестивала „за оригиналност и новаторство“.



Сцена из новия съветски художествен филм „Битка по пътя“. Производство на „Мосфилм“ 1961 година.



Клаудиа Кардинале, Жан Клод Бриали и Мишел Морган във филма „Лъвовете са разявени“. Режисьор Анри Бернон.



Кадър из цветния пълнометражен филм „Отново към звездите“, производство на московската студия за научно-популярни филми. Герман Титов на космическия кораб „Восток-2“.



Тереза Миколаецук изпълнява централната роля в новия полски филм „Злато“.



Бурвил изпълнява централната роля във филма „Удоволствията на града“.

на Италия. Законопроектът е насочен не само срещу филми, разказващи истината за ужасните условия, в които живеят милиони италианци.

Да подчини италианското кино на диктата на католическата църква с нейния абсурден човеконенавистен морал, да има възможност да забрани всеки филм — ето за какво мечтаят авторите на законопроекта.

Борбата срещу цензурата в Италия придобива принципиално значение на борба за свобода на творчеството.

*

Както съобщава италианското списание „Еспreso“, много често редица филми, разрешени от органите на цензурата, се задържат и даже конфискуват въз основа на личното мнение на някой чиновник от прокуратурата. Често пъти това са съвсем несведущи хора. Така например Пиетро Тромби, генерален прокурор при Миланския касационен съд, е направил такова признание: „Що се отнася до мен, аз ходя рядко на кино и все повече се убеждавам, че заслужават да се гледат само филмите на Дисней.“ А Кармело Спаньо-ло, републикански прокурор, при разглеждане въпроса за забраната на филма на Микеланджело Антониони „Приключение“ е заявил: „От два месеца не съм бил на кино поради траур. Ако не бях служебно задължен, не бих гледал този филм. Предпочитам ковбойските филми.“

*

Известният италиански артист Раф Валоне е драматизирал романа на К. Рошфор „Почивката на войника“. Това е първият опит на артиста в драматургията. Сам Валоне е изпълнявал една от главните роли в пиесата, чиято премиера се е състояла в парижкия „Театър де Пари“.

*

Силвана Мангано, Анета Стройберг и Виторио Гасман ще изпълняват главните роли в новия филм на Роберто Роселини „Черна душа“.

*

Марио Моничели, автор на филма „Голямата война“, снима „Другари“, един филм за първата стачка в Италия.

ФРАНЦИЯ

Арман Гати, чийто филм „Кошарата“ бе награден на Международния филмов фестивал в Москва, най-после е намерил едно кино в Париж, което се е съгласило да представи неговия филм.

Всеки филм на Роберт Бресон е събитие за френската кинематография. Сега режисьорът работи своя шести филм: „Жана д'Арк“. Във филма не ще участва нито един професионален артист. Двадесет и осемте изпълнители на главните роли са хора, които за пръв път застават пред камерата. С тях, както е заявил Бресон, „може да се моделира като с чиста филмова лента“.

Анри Жак Клузо, автор на познатия у нас филм „Възнаграждение за страха“ и на нашумелия напоследък филм „Истината“ (с Брижит Бардо), готви филма „Лице в лице“ с участието на Симона Синьоре и американския артист Юл Брайнер. Филмът ще разкаже историята на една жена, отвлечена през последната война от нацистите в Германия. След дълга раздяла тя отново е у дома, при своя любим мъж, но силното чувство, което е имала към него, вече е изпепелено.

„Една седмица от живота“ — така се нарича новият филм, който сега подготвя за снимане режисьорът Клод Шаброл. Главните роли ще бъдат застъпени от Даниел Дариьо и Жан Пол Белмондо.

Френските интелектуалци отново вдигат глас на протест срещу надвисналата опасност от фашизма под режима на де Гол. Апетът е бил подписан от 182 души, между които Лви Дакен, Жан Ефел, Пиер Каст, Елза Триоле, Жан Пол Сартр и др.

ИСПАНИЯ

Видният кинорежисьор Хуан Антонио Бардем („Главната улица“ и „Смъртта на велосипедиста“) е подготвил сценария „Никога нищо не се е случвало“. Събитията, описани в сценария, се развиват в едно денонощие и са свързани с пристигането на група хористки в едно глухо село. За съжаление филмът може би няма да се осъществи, тъй като правителствените власти са забранили снимането му.

В Мадрид е започнал процес срещу група културни дейци, обвинени в „незаконна пропаганда“. През февруари 1956 г. те организирали „конгрес в защита на свободата, на културата и университетите в Испания“. Процесът се води при закрити врата поради особен характер на престъплението. Привлечени са под отговорност режисьорът Хулиян Манкос, писателят Хернандес Лопес Пачеко, режисьорът на филма „Когато избухна мирът“ Хулио Диаманте, Матео Ногерос и др.



„Знамето на ковача“ е заглавието на новия широкоекранен филм на таджикската киностудия. За сюжет на филма е използван най-ярък епизод от безсмъртната поема на А. Фирдоуси „Шах-Наме“.



„Тримата мускетари“ на Дюма се филмира отново, този път от френския режисьор Бернар Бордерне.



Известният френски кинокритик Жорж Садул със съпругата си Рут Садул на една изложба в Москва.

„Поканете бедния човек на масата“ е названието на новия филм на известния испански режисьор Берланга, познат у нас от филма „Добре дошъл, мистър Маршал“. Филмът е сатира, насочена срещу лицемерните благодеяния на богатите хора в Испания. Берланговият филм е трябвало да бъде изпратен на фестивала във Венеция, но цензурните власти след случая в Кан с филма на Бунюел „Виридиана“ са отказали да поемат отговорност и са осуетили неговото представяне.

ШВЕЦИЯ

Ингмар Бергман е започнал снимането на нов филм под условното название „Съобщението“, в който още веднъж повдига религиозни, етични и философски проблеми. Събитията се развиват в малко градче в Средна Швеция в продължение на два часа. Главните герои са четирима: рибар, неговата жена, очакваща дете, млада учителка и един свещеник. Прочел във вестниците тревожните новини за нова, атомна война, рибарят е обхванат от ужасен страх. Никой от близките, които го заобикалят, не може да му каже нещо успокоително, тъй като всеки е погълнат от своите собствени вътрешни конфликти и съмнения. Филмът завършва със самоубийството на рибаря.

Както всички досегашни филми на Бергман, така и „Съобщението“ ще бъде снет на черно-бяла лента.

В Стокхолм се е състояла премиера на филма. „Момъкът на дървото“ на режисьора Арне Суклоф. Филмът повдига актуални въпроси, свързани с живота на днешната младеж в Швеция. Критиката дава висока оценка на филма, наричайки го „едно от най-забележителните произведения на шведската кинематография.“

САЩ

... Гълпа от озверени расисти с викове преследва бяла жена, която държи в ръцете си чернокожо дете. Това е картина от съветския филм „Цирк“, снет през 1936 г. И макар че от постановката на филма е минало повече от четвърт век, събитията, развиващи се в него, не са отживели. Неотдавна в САЩ се е повторила подобна история. Младата шведска артистка Мей Бритън, поканена на работа в Холивуд, се е „осмелила“ да се омъжи за негъра-артист Семи Девис. Американските расисти веднага разгърнали ожесточена кампания срещу артистката, особено след като тя родила чернокожо момиченце.



По случай 250 години от рождението на великия руски учен, поет, мислител-материалист и просветител М. В. Ломоносов ленинградската киностудия завърши филма „Син на Русия“. Режисьор Л. Шапиро. На снимката Л. Галис в ролята на Ломоносов.



Популярната френска филмова актриса Брижит Бардо неотдавна бе шантажирана от терористите на Тайната организация на ултраколониалистите. С гражданска доблест Бардо даде гласност на този шантаж на страниците на парижкия вестник „Експрес“. В писмото си до главния редактор между другото тя казва: „Аз не ще се поддам, защото нямам намерение да живея в една нацистка страна“.

Пред Мей Бритън се затворили вратите на американските киностудии. Но когато талантиливата артистка била поканена на работа от не една европейска фирма, американските филмови бизнесмени се обезпокоили. Дискриминацията си е дискриминация, но да се изпусне такава доходна „звезда“ е жалко. Било обявено, че американските продуценти са готови да финансират филми с участието на Мей Бритън, но не в Америка, а в Европа.

*

„Античервените филми в САЩ обикновено търпят провал — е заявил в американският седмичник „Верайети“ продуцентът Винсент Шерман. — Холивуд не е пуснал още нито един антикомунистически филм, който да притежава художествени качества или поне да има касов успех.“

Посочвайки различни причини за това, „досядно“ явление, Шерман накрая обвинява авторите в неразбиране на комунизма. Не трябва да се забравя, пише той, че обещанията на комунистите за много хора в света са напълно реални.

*

В Нюйорк се е състояла премиерата на най-новия филм на Станлей Крамер „Нюренбергският съд“. Американската критика счита, че това е най-заябележителното произведение на режисьора. Както обикновено, и в този филм на Крамер, главните роли са поверени на едни от най-видните американски артисти, между които Спенсер Траси, Монтгомери Клифт, Марлен Дитрих, Бърд Ланкастър, Джуди Гарланд.

*

Режисьорът Мартин Рид е започнал снимането на отдавна замисления от него филм „Приключенията на един млад човек“ по новелата на Елчст Хемингвей. В ролята на героя на новелата Ник Адамс играе артистът Ричард Боймер.



Зас. арт. Никола Попов (Шинко) и Мирослава Стоянова (Лила) във филма „Тютюн“ I серия. Сценарий Димитър Димов и Николай Корабов, постановка Николай Корабов.



Фернандел в ролята на „Динамитният Джек“ от едноименния филм на режисьора Жан Бастиа.

КРАТКИ

Неотдавна в Москва е била проведена седмица на френския филм. В продължение на седем дни били представени филмите: „Всичкото злато на света“, „Тримата мускетари“, „Капитан Фракас“, „Орлето“, „Прекрасната аме-

риканка“, „Истината“ и „Ударите на съдбата“.

На петия кинофестивал в Сан Франциско голямата награда е била присъдена на мексиканския филм „Анимас-Трухано“. Награда за най-добра режи-

сура е получил съветският филм „Чисто небе“ (режисьор Григори Чухрай).

*

Австрийският вестник „Експрес“ помеща остроумна рецензия, състояща се от три думи. За американския филм „Тринадесетте жертви на доктор Десмон“ рецензентът написал „Аз съм че-тиринадесетата“.

*

Неотдавна в Копенхаген е била отбелязана осемдесетгодишнината на Аста Нилзен, най-значителната артистка от ранния период на датското кино, която вече няколко десетилетия не играе във филма.

*

Милен Демонжо, една от най-популярните френски артистки, играе главната женска роля в новия криминален филм на режисьора Жак Дари „Риффи в Токио“. Нейн партньор е Петер ван Ейк.

*

Японският филм „Човешки условия“ е засега най-дългият филм. Той трае девет и половина часа (с две паузи по двадесет минути на обед и следобед). Да се намери билет за този филм не е лесно. Обикновено билетите се разпродават за няколко седмици напред.

*

Карл Шел, най-младият брат на известната артистка Мария Шел, започва

своята кариера в киното във филма на режисьора Джон Хустън за живота на Фройд, където ще изпълнява една от главните роли.

*

Кърк Дъглас, известен американски артист, ще изпълнява главната роля във филма на италианския режисьор Винченцо Минели „Две седмици в чужд град“. Кърк Дъглас, който е не само артист, но и продуцент, е започнал снимането на нов исторически супергигант за завладяването на Мексико. В неговите планове влиза и реализирането на филма „Мъжествените хора са сами“ — разказ за това, как трудно е днес да бъде човек честен.

*

Френският режисьор Ив Чиампи снима в Сенегал филма „Свобода I“. Това е първият френско-сенегалски филм, тъй като в снимачния екип участват и сенегалски оператори, а и повечето от ролите са поверени на хора от местното население.

*

След „Улицата на бедните влюбени“ ще бъде филмиран още един роман на италианския писател Васко Пратолини — „Семейна хроника“. Филмът ще бъде поставен от Валерио Дзурлини.

*

Известният западногермански артист Хайнц Рюман ще изпълнява главната роля във филма „Такъв лъжец“.

К. Спасов, А. Маринович

ЗЛАТНИЯТ ЗЪБ

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии —

Фирма над голяма масивна двукрила врата.

ПРИСТАНИЩНО УПРАВЛЕНИЕ

ВАРНА

Склад № 3

ВНОСНИ СТОКИ

Началникът на склада завъртва два пъти ключа на секретната брава, опитва дали е заключен солидният катинар и се упътва към кея, където на фона на свег-
леещия здрач се очертават корпусите на десетки кораби. Управителят на склада се
поспира, пали цигара и се заглежда към един маневриращ кораб, който поема към
открито море. На носа на кораба е написано с металчески латински букви името
му — „ЮПИТЕР“.

Мрачното, оскъдно осветено помещение на склада за вносни стоки е почти
препълнено с огромни сандъци, бали, бурета и др. Тишина. И изведнъж — лек
металчески шум. Капакът на едно от буретата, от чийто надписи на чужд език
личи, че са пълни с рибни консерви, се повдига. От бурето се показва изрязаното
лице на мъж с неопределена възраст, с бели кичури в косата и ниско подстри-
гани мустаци. Мъжът се оглежда, излиза безшумно с чанта в ръка от бурето, като
отново го затваря с капака, оглежда още веднъж склада, спира погледа си на
малко прозорче без решетки горе на тавана, приближава се и ловко започва да
се катери по сандъците към осветеното отвън прозорче.

Пътнишки влак се носи с голяма бързина в тъмната нощ.

Купе на първокласен вагон. На седалнището до вратата, откъдето се вижда
целият коридор на вагона, е седнал човекът от бурето и се мъчи да чете на ид-
ващата от коридора светлина. Освен него в купето са майка със заспало на скута
и дете и възрастен мъж, който закусва. Вратата се отваря. Милиционерският лей-
тенант Ненов учтиво козирува.

— Моля, паспортите за проверка!

Закусващият мъж остава с отворена уста.

— Откога пък проверки?!!

Човекът от бурето едва забележимо трепва.

— Обикновена милиционерска проверка! — усмихнато обяснява Ненов.

Човекът от бурето и пътниците му започват да търсат за паспортите си.

Влакът лети в нощта. Коминът на локомотива бълва черен дим и искри.

В купето отново е настъпила тишина. Майката и детето спят, а възрастният
мъж се завиза с шлифера си и също се готви да задреме. Човекът от бурето е
прибрал книгата, държи в ръката си незапалена цигара, преструва се, че задрямва,
но внимателно наблюдава коридора. В дъното на коридора, до прозореца, е заста-
нъл невисок набит мъж с очила без рамки и голяма чанта в ръце — облеченият
цивилно старши лейтенант от контраразузнаването Горанов. Лейтенант Ненов,
който извършва проверката, излиза от последното купе, затваря вратата и се
обръща към прозяващия се на прозореца Горанов.

— Вашият паспорт, моля!

Разузнавачът вади паспорта от вътрешния си джоб и го подава. Прели-
ствайки го, лейтенантът незабелязано пхва между страниците малко листче.

— Заповядайте!

При затварянето на паспорта Горанов успява да прочете написаното в бележката: „Първото купе до вратата. Фалшиф паспорт на Крум Драганов Илиев!“

Забавянето при тази проверка, макар и незначително, явно прави впечатление на човека от бурето, който до края на разказа ще се нарича Крум Илиев. Привидно спокойно той пали цигара, взема от багажника чантата си и старайки се да отвори безшумно вратата, излиза в коридора. Това става в момента, когато в дъното се вижда униформеният лейтенант, който влиза в съседния вагон и човекът с очилата без рамка, който се упътва към тоалетната. Крум стон няколко мига надвесен над прозореца, после хвърля цигарата си навън, дебнешком се упътва към края на вагона и привидно небрежно се спира пред вратата на тоалетната. Зад нея едва чуто долитат думите:

— Тук 501... 501... Чувате ли ме?

— — — —

Лека кола „Волга“ се носи по асфалтирано шосе. Фаровете осветяват преминаващите с голяма бързина завои. До шофьора е седнал цивилно облечен майорът от ДС Димо Огнянов и втренчено наблюдава стрелката на километража, която се движи между 100 и 120. Отзад са седнали двама цивилни оперативни работници. От високоговорителя на радиопредавателя се чува познатият глас на Горанов:

— ... Тук е 501! ... Влакът за София... Чувате ли ме?

Огнянов засилва звука.

— Тук 501... Нося пакета!... Нося пакета... Отговорете!

Огнянов грабва микрофона на радиопредавателя:

— 501... 501! — заговарва той припряно. — Тук 25... Тук 25. Пази пакета... Пази пакета!... Чакай ни във влака!... Край!

— Давай, Киро! — заповядва на шофьора Огнянов и се обръща към седналите отзад разузнавачи. — На гарата ще се качите във влака. Горанов ще ви посочи човек. Да не се изпуска из очи! Аз ще се движа успоредно с влака. Връзка ще държим по радиото.

— — — —

Лицето на слухтящия пред вратата на тоалетната Крум има свиреп израз. Той стваря безшумно вратата из вагона и се отдръпва в момента, когато от тоалетната излиза Горанов. Само за миг разузнавачът зърва изкривения образ на Крум, чийто юрмук се стоварва със светкавична бързина върху междуочнието, между носа и челото на лейтенанта. Очилата без рамки изхвъркват и се разбиват, а Горанов се блъска в полуотворената врата на вагона и изчезва в мрака на пошта.

— — — —

Локомотивът изсвирва пронизително и влакът започва да намалява скоростта си. На стъпалото на един от вагоните се вижда силуетът на човека от бурето, който се визира в тъмнината. Скоростта на влака продължава да намалява. Мъжът скача по посока на движението върху железопътния настил...

— — — —

Влакът е спрял пред слабо осветения терен на малка гара. От какалнята излизат двама цивилни разузнавачи, слезли от Волгата, и се качват единия в първия, другия в последния вагон. На шосето пред гаровото здание е спряла Волгата. Спуснал стъклото на прозореца, Огнянов вижда как помощниците му се качват във влак и кимва на шофьора. Колата тръгва. Малко след това и влакът бавно потегля.

— — — —

Минало е време. Волгата се носи с неособено голяма бързина по шосето. Изведнъж по високоговорителя на радиоприемника се чува глас:

— 25... 25... Тук 312... Тук 312... 501 е изчезнал!... 501 изчезнал!... Пакетът също...!

Огнянов се заглежда недоумяващ пред себе си и силно стиска челюсти.

— — — —

В същата поза, със стиснати челюсти, но вече в униформа на майор от ДС, Огнянов стон прав в кабинета на полковник Динко Янев в министерството и слуша упреците на началника си.

— Не се мъчи да се оправдаваш! — нервно се разхожда из кабинета си Янев.

— Когато съобразих варианта със склада, бурето беше вече празно! — обяснява Огнянов.

— Тъкмо това е първата ти грешка, особено след като бяхме предупредени, че ще прехвърлят човек! ... Седни!

Огнянов сяда в креслото.

— Втора грешка е проверката на паспортите! Кой нареди на Горанов да прави проверка?

— Никой. Навярно инициатива на Горанов...

— Третата ти грешка е, че си го оставил да действа сам във влака! Защо не го е арестувал, щом го е открил?

— Заповедта беше да го проследи, а не да го задържи! Затова и поиска по радиото нашата помощ.

— Добре му помогнахте! — с горчивина казва полковникът.

Огнянов изглежда поглед. Янев се изправя зад писалището си.

— Жалко за прекрасния Горанов! Толкова обичаше работата си!

Янев пали цигара и мълчи няколко минути.

— Смятам за излишно да подчертавам — заговаря той вече спокойно — колко много си задължен да разкриеш и да се справиш с негодника от бурето!

— Слушам, другарю полковник! — оживено отвръща Огнянов.

— Кога очакваш материалите от аутопсията на Горанов?

— Най-късно утре.

— Ела тук да видим откъде да започнем!

Огнянов застава до началника си зад бюрото, на което е поставен бял лист, разчертан с молив: в средата голям правоъгълник с надпис в него „резидент?“, от правоъгълника лъчеобразно излизат 6 прави линии, завършващи с по-малки правоъгълници. В петте са поставени въпросителни. В шестия е написано „Ваня“.

— Красива картина! — говори Янев и почуква с молива си по листа. — Не ти завиждам! Загадка с шест неизвестни и единствена нишка — хубавицата Ваня...

— Ясно! — потвърждава Огнянов.

— Тут делое ясное, что дело темное! — обичаше да казва един наш съветски колега.

— Сега знаем и човека от бурето — забелязва Огнянов.

— Да кажем! — усмихва се Янев. — Макар че като не го познаваме, все едно, че не го знаем!

Докато говорят, Янев изтрива с гума въпросителната в един от малките правоъгълници и написва: „човекът от бурето“.

— — — — —

„Човекът от бурето“ — Крум Илиев — невъзмутимо чете вестник всред навалищата пред кино „Севастопол“. По едно време вдига поглед и като човек, разсеян се за малко, бързо сгъва вестника и скача в ремаркетото на вече засилилия движението си трамвай № 4.

— — — — —

Трамвай № 4 се носи с голяма скорост по булевард „Стамболийски“. Необикновено ловко Крум скача в движение и застава с разтворени крака на платното на улицата, загледан в отдалечаващия се трамвай, от който не скача никой друг. Крум се усмихва самодоволно, но в следния миг трепва. Някой го е хванал за лакета. Мигновено Крум свива юмрука си и рязко се обръща. Пред него е застанал милиционер. Погледът на Крум се изостря и се спира между двете очи на момъка.

— Защо скачате в движение, гражданино? — строго пита регулировчикът.

Крум бързо се овладява и гузно се усмихва. Юмрукът му се отпуска.

— Виноват, другарю милиционер! Отминах спирката, а бързам...

— При такива бързания стават злополуките, я! ... Два лева глоба!

Крум плаща глобата и се отдалечава все така гузно усмихнат от милиционера. Милиционерът също се е засмял.

— — — — —

Синя таксиметрова „Победа“ се движи по бул. „Георги Димитров“. Седнал за шофьора, с букет от живи цветя, Крум пуши и оглежда движението.

— — — — —
Колата спира пред входа на гробищата. Крум плаща и я освобождава. Пазейки завет на кибрита си при паленето на цигарата, той внимателно се озърта. Нищо подозрително. Крум влиза в гробищата и тръгва по централната алея, като се вглежда в забитите табели с номера на парцелите. № 145. Крум се отклонява и тръгва из парцела. Алея 89. Той влиза в алеята и с очи брои редиците от гробове. Погледът му се спира на добре поддържан гроб, покрит с цветя, със скромен каменен кръст. Крум бавно се приближава и спира пред кръста.

РУМЯНА П. ЛИПОВСКА

род. ХАДЖИМИЛЕВА

1923—1946

Под надписа е взидан портрет на миловидна млада жена с руси коси.

За част от секундата погледът на Крум угасва и той леко се олюлява, като че ли още миг и ще рухне, но бързо се съвзема, слага букета пред кръста, сяда на скованата до гроба дървена пейка и вторачва поглед в портрета.

— — — — —
Лицето от портрета оживява — просълзеното лице на стройна, красива млада жена, която Крум пуска от обятията си, изтичва бързо и се качва на бавно потеглилия ешалон с войници за фронта. Миг след това Крум, всъщност капитан Продан Липовски, облечен в бойна униформа с отличителни знаци на капитан, се показва на прозореца на едно купе, на което е застанал и се усмихва друг капитан, рус, с изпъкнало чело. Жената гича успоредно със засилващия хода си влак и настига вагона на мъжа си. Последно ръкостискане.

— Чакам те! — развълнувано извиква Румяна.

Крум усмихнато кима с глава. Погледът на Румяна се спира на застаналия до Крум капитан. Тя се усмихва приветливо и маха с ръка.

— На добър час, капитан Луков!

— Благодаря! — също маха с ръце Луков.

Влакът се отдалечава и се загубва зад завоя, но на прозореца на вагона продължава да стои Крум, вперил навлажнения си поглед в посоката, където остана Румяна.

— — — — —
В брадясалото, бинтовано лице на седящия в гестаповския кабинет човек мъчно може да се познае красивият капитан Липовски, който с усмивка напусна софийската гара. От новата бойна униформа са останали само зацапани дрипи. Само очите на Липовски (Крум) са запазили острия си блясък. Зад бюрото е седнал едър мъж в гестаповска униформа. На стената зад него — голям портрет на Хитлер.

— Значи, отказвате? — с леден глас пита гестаповецът.

— Отказвам! — издържа погледа му Крум.

— Повтарям! Не ви предлагам предателство, а служене на...

— Не! — сухо повтаря Крум. Аз съм военнопленник и...

— Вие сте глупак, капитан Липовски! — без външен, студено го прекъсва фашистът. — Ще изгните из лагерите!

Крум мълчаливо навежда глава.

Фашистът изчаква миг, нервно се изправя и натиска звънеца на бюрото си.

— Отведете го!... И с първия ешалон!

Двама гестаповци грубо повличат Крум.

— — — — —
Монтажна поредица, която трае колкото да преминат над картините в двойна експозиция цифрите 1945, 1948, 1951, 1953, 1956, 1957 и 1958.

А. Късна есен. Мъгли лаят по земята. Телена мрежа. В далечината — силуети на паянтови лагерни постройки. На преден план Крум допушва угарка, хвърля я в калта, загъва се в дрипавия си шинел и бавно тръгва към постройките...

Б. Конски вагон, препълнен с военнопленници. На решетъчното прозорче е подал глава Крум и жадно поглъща чистия въздух. Влакът се носи из пуста, еднообразна равнина...

В. Каменна карпера. Група военнопленници работят с последни усилия. Между тях е брадясалият, сбърчкан, но все още як и издръжлив Крум... Затъмнение.

— — — —

Просветяване. Познатият кабинет на гестаповеца. На негово място е вече млад, елегантен, приветлив чужденец, облечен цивилно. Той е седнал на кресло пред масичка, на която има бутилка с безцветно питие, високи чаши, резанчета лимон, бутилка сода. На другото кресло седи Крум, обръснат, поохранен, в прилични цивилни дрехи, но явно застарен с години — набръчкан, побелял, прегърбен.

— Решете по съвест — любезно му се усмихва новият стопанин на кабинета.

Крум горчиво се усмива.

— Не вярвате ли? — чужденецът отпива от чашата си. — Ние не сме нацисти, капитан Липовски... Чухте условията ни. Вие сте свободен! Можете да ги приемете, а можете и да се върнете в България.

Крум сваля от устните си вдигнатата чаша и вперва поглед в събеседника си. Чужденецът издръжва погледа, отива към бюрото си и вади от чекмеджето някаква папка.

— Но преди да решите, позволете... — той вади от папката един брой от в. „Работническо дело“, разгръща го и започва да чете: — Нов процес срещу бивши офицери! Осъждат се на смърт чрез разстрел... пети: бившият капитан от българската армия Продан Алексов Липовски — за д о ч и о — за конспиративна дейност и дезертьорство по време на Отечествената война... Заповядайте! — и чужденецът подава на Крум вестника.

— „Работническо дело“ — пояснява той.

Крум грабва вестника, влива очи в посоченото място и ръцете му се разтреперват. Буквите започват да играят пред очите му...

Най-после той отпуска вестника и промълвя с треперещи устни:

— Не!

И в тази дума има много повече мъка и недоумение, отколкото злоба. И постепенно очите му се проясняват, той се оглежда и като хвърля вестника на бюрото, се изправя.

— Не може да бъде! Аз бях пленен!

Чужденецът се е приближил, застанал е до Крум и го гледа право в очите.

— Не вярвате ли?

Крум също така упорито го гледа.

— Не! — решително отвърща той.

Чужденецът се усмихва и вдига рамене.

— Жалко!... И отказвате?

— Да!

— Ваша работа, капитан Липовски!... За всеки случай — чужденецът вади от джоба си картонче и го пъха в малкото джобче на сакото на Крум — запазете телефонния ми номер! Свободен сте!

Крум тръгва към вратата, без да види протегнатата му ръка и тънката коварна усмивка, която пробягва по устните на чужденеца.

— — — —

Типично немско кафе-дансинг. Работното време още не е започнало. Келнерите подреждат масите. Оркестрантите от джазовия оркестър вадят инструментите си и шумно ги настройват. Крум влиза в заведението, сяда на най-изолираната маса и поръчва нещо на приближилия се келнер. Келнерът донася чаша коняк и чаша вода. Крум машинално пали цигара, мъчи се да събере мислите си, хвърля блуждаещ поглед към празния локал, към оркестрантите, отпива глътка коняк, опира чело на скопчените си ръце и затваря очи. Сам не знае колко време е седял така, най-вероятно волята си да се справи с хаоса от бушуващите в съзнанието му мисли. Шумният туш, с който оркестърът започва изпълнението на някакъв танц, го стресва. Той отваря очи и наново оглежда заведението. Почти всички маси са вече заети предимно от младежи и девойки. Разсеяният поглед на Крум постепенно се съсредоточава върху един рус мъж с изпъкнало чело, на негова възраст, седнал също на по-отделна маса, облечен в износен спортен костюм, небръснат. В мъжа лесно може да се познае капитан Луков, който замина за фронта с Крум. На масата пред мъжа недопита чаша бира и

листове за писма. Луков мисли известно време и започва бързо да пише. Крум като че не може да повярва на очите си, изправя се като хипнотизиран и се упътва към русия мъж. Двойки бързо запълват дансинга и започват да играят някакъв екстравагантен танц. Затзил дъх, Крум се спира пред масата на Луков.

— Богдане! — с глух, чужд глас прошепва той.

Русият мъж трепва така силно, че изпуска писалката си. Вдига поглед и бавно се изправя, втренчил широко отворените си от изненада очи в Крум. Няколко мига двамата се фиксират.

— Продане! — изригтява Луков и се отпуска в обятията на Крум. — Продане! — затриса се Луков от бликналите в гърдите му ридания. — Сядай, сядай!

Развълнуваният Крум помага на Луков да намери стола си и сяда до него. Притиснал ръце към лицето си, русият мъж плаче като дете. Крум го врегръща.

— Успокой се!

— Не мога... Нервите ми не издържат!...

Бясната музика съвсем не хармонира с вълнението на двамата мъже, чужди на общото настроение, на всичко, което ги заобикаля. — Най-после Луков се съвзема.

— Значи си жив? Къде беше толкова години?

— По лагери... А ти какво търсиш тук?

— Преди няколко месеца успях да избягам от България... Гладувам, работя по постройки и чакам пари от брат ми да замине за Щатите. А ти какво ще правиш?

— Ще се върна в България.

Богдан подскача.

— Ти си луд! Не знаеш ли, че имаме там смъртни присъди.

— Лъжеш! — стиска челюсти Крум.

— Изобщо ти имаш ли представа какво стана през тези години в България?

Танцуващите на дансинга са обхванати от някаква истерия и все по-бясно ускоряват ритъма на трескавия танц.

— При следствието разказах за смелостта ти при пленяването на немския майор и за раняването ти от избухналата мина... На процеса показанията ми не бяха прочетени и ти беше осъден на смърт само въз основа на твърдението на политическия ни командир, че си преминал на страната на врага... С други фалшиви процеси, а и без процеси ликвидираха и останалите офицери-непартийци. Лазаров, Генов и Венци ги избесиха...

Крум втренчва очите си в него.

— Какво стана с майка ми? С жена ми? — неочаквано запитва той.

— След процеса изселиха майка ти, а Румяна изпратиха на лагер...

— И?

Богдан го гледа и не смее да продължи. Изведнаж от очите му напорово бликват сълзи и той си разридава. Крум стиска като с клещи китката му.

— И?

— В лагера заболяла от скоротечна туберкулоза... Освободиха я, за да не умре там...

Риданията наново прекъсват Луков.

— Кажми какво стана с Румяна? — почти изкрещява Крум.

Луков се изправя и поема дълбоко дъх.

— Умря в София... бременна... Погребаха я през нощта... Успях да се промъкна в гробищата и с очите си видях.

Крум се е вкаменял. Обхванало го е някакво внезапно, необяснимо спойствие.

— Истина ли е това, което казваш? — пита той с равен леден глас.

Луков го гледа право в очите.

— Кълна ти се в най-святото... В паметта на мама!

Крум пуска ръката му и остава няколко мига неподвижен. Душевна борба е изписана на лицето му.

— Къде има тук телефон? — пита той глухо.

— В дъното, до вратата...

Крум се изправя, вади от джобчето си даденото му от чужденеца картонче и без да го погледне, се упътва към дъното на локала, блъскайки се във връщащите се от дансинга двойки.

— — — — —

Познатият от началото на разказа силует на чуждестранния кораб „Юпитер“. По стълбичката от кея към палубата се изкачва Крум с чантата, костюма и цялата физическа характеристика, описана в епизода на излизането му от бурето. Лицето му има затворен, зъл израз.

— — — — —

Същият израз на седналия на пейката до гроба Крум, чийто поглед все още е вторачен в емайлирания портрет на кръста — неопровержимо доказателство на думите на Луков.

— Извинете! — връща го към действителността женски глас.

Крум трепва, за миг излиза от съсредоточеността си и се обръща. Пред него е застанала красива млада жена, в пълен траур, с черна забрадка, без никакъв грим.

— Имате ли кибрит?

— Имам запалка! — спокойно отвърща Крум.

— Бихте ли ми услужили да запаля кандилото?

— Моля...

Той ѝ подава луксозна запалка, на чиято гладка страна е гравирано: „Спомен от Ханс“. Ваня — така се нарича красивата жена с траура, прочита надписа и се усмихва заговорнически на Крум, чийто израз е все още непроницаем.

— Благодаря ви.

Младата жена се навежда над фенера на съседния гроб, запалва със запалката парче вестник и го доближава до кандилото.

Крум хвърля още един поглед към кръста с портрета и се оглежда. В този ден и по това време гробищата са безлюдни.

— Благодаря ви! — връща Ваня запалката на Крум и фамилиарно го хваща под ръка. — А сега да вървим! Прилепът ще се зарадва на подаръка от Ханс.

Крум въздъхва с облекчение.

Двамата тръгват по пустите ален и се приближават към гробищната черква... Ваня пуска ръката му.

— Тук се разделяме. Вземате трамвай № 2 за Двореца на пионерите, намирате ул. „Зелена гора“ № 6 — първия етаж вдясно. Там е квартирата ви.

— Първият етаж вдясно... — повтаря Крум.

— Аз ще ви изпреваря... Ще ви чакам там...

Двамата се разделят и тръгват в различни посоки.

— — — — —

Квартирата на Крум — скромно наредена ергенска стая.

Ваня е свалила черната забрадка и красотата ѝ изпъква още по-ярко. Крум оглежда стаята.

— Да не губим време, — казва Ваня със сух делови тон и отваря вратата на гардероба. — Костюмите ти! — тя се усмихва. — В интерес на работата ще трябва да си говорим на „ти“.

Крум кима. Девойката му подава два паспорта.

— Два паспорта! Единият на името на Стефан Кочев, адвокат, другият — забравих името — е само за краен случай. Пери имаш ли?

Крум пак кима и пита:

— Кога ще се видя с шефа?

— Утре. На тази бележка е написано времето и мястото на срещата ви и моя адрес. Ще ме търсиш само ако е изключително необходимо.

— — — — —

Вечер. Центърът на София. Луминисцентно осветление. Неоновы реклами. Шадраванът с многоцветните струи пред Партийния дом. Неспираш поток от тежки коли... На ъгъла пред хотел „Балкан“ е застанал Крум и гледа монументалните здания, светличите, движението, хората, които изпълват тротоара. Изразът на лицето му е странен. Той не може да скрие почудата и възхищението си от новия, непознаваем вид на столицата. Но ето край него минава офицер. Занал под ръка млада русокоса жена. Лицето на Крум изведнаж се изопва. В погледа му блясва омраза и ненавист. Той тръгва бавно по тротоара и се блъсва в някакъв минувач.

— — — — —
Немного посетен софийски ресторант. Малък оркестър изпълнява потпури из опери. На най-закътаната маса седят пред бутилка вино и още недокоснати парчета торта скромно, но елегантно и с вкус облечена млада жена, в която по-наблюдателният поглед би познал красавицата в пълния траур, която се срещна сутринта с Крум на гробищата, и един строен мъж с открито, засмяно лице и черни коси на едри вълни. — капитанът от артилерията Васил Кирчев, облечен в нов, цивилен костюм.

Настроението на двамата е повишено. Кирчев е стиснал на масата ръката на Ваня и не сваля от лицето ѝ влюбения си поглед.

— Хайде, засмей се, Ваня!

— Остави ме, моля ти се! — нервно отвръща жената. — Как искаш да съм весела, когато едва се завърна от едно пътуване и се готвиш за друго.

— Службата е такава!

— Никога не съм обичала офицерите и как да се случи на моята глава... — не довършва фразата си Ваня и вдига начумереното си лице към мъжа.

— Съжаляваш ли? — тихо пита Кирчев.

— Не... — също прошепва Ваня и на свой ред стиска ръката му. — И колко ще траят проклетите ти опреснителни курсове?

— Не зная, Ваня! Може би три дена, може би и месец...

— Ти си луд! — рязко дърпа ръката си сърдитата Ваня. — Месец! Как можа да го кажеш?!

— След това ще ме направят майор и навярно ще мина в отдела, за който чакам три години.

— Какъв отдел? — с едва доловима тревога пита Ваня.

— За новата техника.

— Красота! — с ирония прошепва Ваня и обръща глава.

— Защо?

— Защо ти са нови отговорности? Само да преперя още повече.

— Ще се успокоиш. Другия месец вземаме заедно отпуските си и излизаме за трийсет дена!

— Моят отпуск е по-малък.

— Ще го допълним с неплатен!... Искаш ли да танцуваме?

Ваня се сърди още миг-два, после отмята коса и става пъргаво от стола. Оркестърът е засвирил танцова музика. Засмени, хванати за ръка, Кирчев и Ваня се загубват между танцуващите.

— — — — —
Кабинетът на полковник Янев. Прав пред бюрото, Огнянов довършва доклада си.

— Заключение от аутопсията е, че смъртта на Горанов е настъпила още преди да падне от вагона... от силен смъртоносен удар между очите, носа и челото.

— Специалитет на познатата школа! — процежда Янев и след пауза сменя темата на разговора. — А таоят помощник майор Радев от един месец е получил задачата си и досега — нищо! Шпионите продължават да преминават под носа ни по този дяволски нов канал...

— Каза ми, че още се ориентира.

— Докога? — повишава тон полковникът.

— Търпение и здрави нерви! Вие сте ни учили така, другарю полковник! Двамата се поглеждат и се засмиват.

— — — — —
Фирма до входа на голяма жилищна кооперация:

Д-р ИВАН ДЕЛИЕВ

хирург-зъболекар

3—6

освен четвъртък

Крум сваля погледа си от фирмата и закования под нея номер на сградата и влиза във входа.



Кирил Ковачев и Надежда Вакъчиева в сцена от филма „Пленено ято“. На другата страница сцена от същия филм. Режисьор Дучо Мундр



— — — — —
Той звъни на вратата на апартамент със същата фирма в по-малък формат. Отваря му д-р Делиев, човек на около 55 години, едър, с остри черти и басов глас.

— Днес не приемам! Не четохте ли долу?

— Моля ви, докторе! Ида чак от Толбухин... Зъбът е инфектиран под коронката.

Делиев го поглежда с присвити очи, вдига рамене и го пуска да влезе.

— — — — —
Крум е седнал на зъболекарския стол, към който се приближава облекният бялата си престилка Делиев, с чукче и длето в ръце.

— Отвори си устата!... Коя е коронката?

Крум показва един от кътниците си. Делиев ловко изважда коронката и влиза в съседната до кабинета стая, на чиято врата има плътна завеса.

— — — — —
Зад завесата е застанал висок слаб мъж. Когато Делиев минава край него, той понечва да го последва, но зъболекарят доста грубо го блъсва обратно към завесата. Това е Милия, лична охрана на Делиев и палач на резидентурата. С ръка в джоба, Милия пак застава на наблюдателницата си зад завесата.

Под светлината на силна лампа зъболекарят вади от коронката микропластинка и я разчита на някакъв прибор, подобен на микроскоп:

1. Приносителят, смел терорист, е точно такъв, какъвто ви трябва. Използвайте го ефикасно!

2. Чакаме бързо сведения за дейността на поделението в родопската местност „Пирамидите“. Точни координати. Това е задача № 1!

3. Подгответе операция „бетон“. Ще получите заповед за изпълнение!

4. Нареджания ще получите с песните!

5. Новия канал използвайте само при положение „Ф“!

6. 10-и не е доволен от вас! Чакаме резултати!

„LZ — 13“

— — — — —
В кабинета Делиев се е изправил до Крум.

— Значи, ти си прехваленият възпитаник на Файз? — пита той сухо.

— А ти ли си Прилепът?

— Прилепът не съществува вече! Ще забравиш и физиономията ми, и името ми, и тази квартира, която, все едно, аз напускам днес. Връзка с мен ще търсиш само в краен случай чрез Ваня, и то не в салона, а в квартирата ѝ!... До второ нареждане ще стоиш у вас и ще излизаш само вечер. Ето ти пари!

— Чакай, господчи докторе! — цедейки думите си казва Крум, изправя се с целия си ръст и хваща като с клещи ръката на Делиев.

— — — — —
Седналият зад завесата в другата стая Милия също се изправя и вади от джоба си пистолет.

— Да се разберем! — чува се суровият глас на Крум от кабинета. — За пари работиш ти и твоите агенти!

Милия прави учудена гримаса.

— — — — —
Крум почти е допрял лицето си до лицето на Делиев.

— А аз съм дошъл да мъстя, за себе си, за жена си! Не пари, а задачи чакам от тебе.

— Да вляза ли, докторе? — чува се тънкият глас на Милия иззад завесата.

— И тоза ли има? — пита злъчно Крум и пуска ръката му.

— И това!... И по-лошо, ако не се подчиняваш! — студено отговаря зъболекарят и разтърва китката си. — Седни!

Крум остава праз. Делиев вади от чекмеджего на бюрото си затворен плик и го слага на масата пред Крум.

— Вътре е твоята декларация пред Файз! Адресирана е!

Крум сваля погледа си към плика и прочита написаното:

„МВР. Държавна сигурност. София.“

— Е... и? — блъсва плика той.

— Там навярно много се интересуват от убиеца на офицера във влака! — фиксирайки го, говори зъболекарят.

— Заплашваш ли ме? — просъсква Крум.

— Просто те предупреждавам!

Делиев прибира плика в бюрото си, вади от шкафа бутилка коняк, чаши, лимон, захар и ги поставя на масичката.

— А сега на работа! Сядай!

Делиев налива на двамата и вдига своята чаша.

— И аз съм тук, шефе! — чува се тънък глас и зад завесата се подава ръката на Милия.

Делиев се засмива, налива и третата чаша, слага лимон и захар и я пхъ в подадената ръка, която за миг изчезва зад завесата.

— Наздраве! — чука се Делиев с Крум. — За първата ти задача!

— Наздраве! — чука се Крум и стпива солидна глътка. Лицето му е все още затворено, но в очите му проблесва любопитно пламъче.

— Наздраве! — чува се иззад завесата.

— Трябва да се премахне един виден комунист, инженер в Министерството на народната отбрана, началник...

— — — — —

Вечер. Тиха софийска улица. Инженер Лилев с чанта в ръка се движи бавно по тротоара, спира се пред отворена витрина на магазин за плодове и зеленчуци, оглежда плодозетите, които не му харесват, отминава, купува си от една будка цигари и весник, пресича улицата и се отправя към алеите на на-срещната градина. Двама цивилни разузнавачи го следят неотклонно от раз-стояние.

През това време се чува гласът на Делиев:

— ...на поделение със специални секретни задачи и някаква нова техника в Родопите, известно под името „Облак“ ... Всяка вечер инженер Лилев в точно определено време се прибира в къщи, охраняван от двама цивилни разузнавачи. Предполага се, че в чантата, която винаги носи със себе си, се намира докумен-тацията по структурата, системата за обучение и данни за въоръжението на това тайнствено поделение ... От тебе се иска ...

— — — — —

Вход на жилищна кооперация на неособено оживен софийски булевард. Ин-женер Лилев влиза във входа, пали автомата на осветлението, показва се пак на вратата и леко кимва към бавно движещите се по отсрещния тротоар разуз-навачи, които се разделят и тръгват в различни посоки.

— — — — —

Площадка пред асансьора на жилищната кооперация. Лилев натиска коп-чето за повикване на асансьора и докато чака, се заглежда в едрият мъж, заста-нал с гръб към него, който чете списъка на живеещите в кооперацията.

— Кого търсите, другарю? — любопитствува Лилев.

— Доктор Стаменов! — отговаря, без да се обръща, Крум.

— На третия етаж, дясно, в дъното! — обяснява Лилев.

Асансьорът е спрял долу.

— Качете се с мене! Ще ви покажа!

— Благодаря! — смъква Крум.

Двамата влизат в кабината. Асансьорът започва да се издига и се изгубва нагоре към етажите.

— — — — —

Улицата, на която е квартирата на Ваня. По тротоара бавно се движат Кирчев и хваналата го под ръка Ваня. Липсва настроение. Мълчат.

— И колко ще траят тези курсове? — прекъсва мълчанието Ваня.

— Не зная, Ваня! — тихо отговаря капитанът. — Може два дни, а може и месец.

— Ти си луд! — рязко дърпа ръката си сърдитата Ваня. — Месец? Как можа да го кажеш?

— Службата е такава — усмихва се Кирчев и на свой ред хваща Ваня под ръка.

Наближават входа на квартирата ѝ.

— Ще ми пишеш всеки ден!

— Изключено! Забранено е... Но непрекъснато ще мисля за тебе!

Спират се пред входа. Продължителен поглед. Продължителна целувка.

— Чакам те! — изтичва в дворчето Ваня. — На добър час!

Кирчев тръгва бавно по тротоара. Скрита във входа на съседна сграда, млада двойка излиза прегърната на улицата и тръгва след капитана.

— — — — —

Стълбищна площадка пред два апартамента на най-горния етаж в жилищната кооперация на Лилев. От единия апартамент излиза жена на средна възраст, вади от чантата си монета за асансьора, отваря вратата му и изкрещява. На пода в кабината лежи нагънат трупът на Лилев.

— — — — —

В кабинета на полковник Янев един от придружаващите Лилев разузнавачи довършва доклада си.

— ...и както винаги, той ни кимна, ние се разделихме и се прибрахме.

— Свободни сте! — обръща се към двамата Янев.

— Слушам!

Двамата разузнавачи излизат.

— Говорете...

Полковникът не знае името на изправения до бюрото му майор.

— Майор Джамджиев — представя се младият мъж. — В чантата на инженер Лилев са се намирали поверителни документи и планове за организацията и учебната работа на поделение 30—52 — „Облак“.

Седящият през цялото време мълчалив в креслото Огнянов просто подскача.

— Какво?

— За щастие — продължава майорът от МНО — още при получаването на документацията по настояване на Лилев за всеки случай отделните документи са били зашифровани. Оригиналите се пазят в министерството.

— А ключът на шифъра? — припряно пита полковникът.

— Ключът също се намира в министерството!

— Но как...? — недоумява Огнянов.

— Инженерът имаше феноменална памет — бърза да отговори Джамджиев, отгатнал недоизказания въпрос на Огнянов. — Той помнеше целия ключ наизуст и работеше с документите без него...

— Възможно ли е дешифрирането на документите без ключа? — пита Янев.

— Изключено!

— Значи? — мъчи се да обобщи Огнянов.

— Жалко само за прекрасния Иван Лилев! — с нескривана мъка в гласа си отговаря майорът.

— Благодаря ви, майор Джамджиев! — приключва разпита полковникът и подава ръката си.

Джамджиев напуска кабинета. Янев и Огнянов се гледат няколко мига мълчаливо. На вратата застава адютантът на полковника.

— Доктор Тошков от „Пирогов“! — докладва той.

— Да влезе!

Влиза запъхтян млад човек с очила и още с бялата си болнична престилка. Без да чака поканата на Янев, той докладва на един дъх:

— Инженер Лилев е още в безсъзнание, но животът му е във от опасност. Ударен е с тежък предмет, вероятно юмрук, между двете очи в долната част на челото.

Янев и Огнянов се спогледват многозначително...

— — — — —

На сугринта. В квартирата на Ваня. Пак мълчалив и затворен в себе си, Крум седи на едно кресло и отпива от голяма чаша изпускащо пара кафе. Права пред огледалото, Ваня оправя косите си и говори:

— Шефът е във възторг от тебе! Не може да те нахвали...

— Не ме интересува! — рязко я прекъсва Крум. — Говори за новата ми задача!

Несвикнала на такива обноси, Ваня се обръща учудено, после вдига рамене и продължава:

— Новият ти обект е на „Слънчев бряг“ и, по-точно, лагер „Хоризонт“, където летуват синчетата и дъщеричките на видни комунисти!

Крум се оживява и вдига глава.

— Е, и?

— Те трябва да заболелят от дизентерия!... Необходимото ще ти бъде изпратено.

Крум рязко се изправя:

— Аз съм дошъл да разчиствам сметките си с бащите, а не с децата!

— По този начин ще се компрометира и целият курорт!

— И това не ме интересува.

— Такава е заповедта.

— Съобщи на „онзи“, че няма да я изпълня!

— Днес нямам връзка с него.

— Потърси!

— Все едно — до решаването на въпроса трябва да се махнеш от София! Държавна сигурност и милицията са вдигнати на крак след убийството на инженерера.

— — — — —

Крум излиза от кооперацията, в която живее Ваня, колебае се за миг в коя посока да тръгне и леема към центъра на града. На отсрещния тротоар млада майка прави снимки на отскоро проходило детенце. Майката и децата наоколо се заливат от смях, когато бебето безшумно, размахвайки ръчички, пристъпва и залита.

— — — — —

Върху бюрото на майор Огнянов са наредени към 15-тина снимки. Първият план на всички фокуси е зает от веселото бебе, а на заден план е входът на жилищната кооперация, в която живее Ваня. На вратата са застанали най-различни хора: домакния с пазарска чанта в ръце, стар пенсионер, който тъкмо извежда на верижка рунтаво бяло куче, две студентки, работник с кожена чанта с инструменти в ръце и т. н. И отделена от поредицата, снимката на излизания Крум. Снимката е в ръката на Огнянов, а до него са се изправили помощникът му Алексиев и униформеният лейтенант Ненов, който правеше проверката на паспортите във влака.

— Никакво съмнение, Ненов? — сияещ от удоволствие пита майорът.

— Никакво съмнение, другарю майор! — удивено отвръща лейтенантът. — Пътникът с фалшивия паспорт.

— Благодаря!

Ненов излиза.

— Пред квартирата на Ваня! — говори повече на себе си Огнянов, — Жалко, че не са го проследили... Но ти ще го намериш! От днес това ще бъде главната ти задача, Алексиев! — обръща се майорът към помощника си.

— Разбрано, другарю майор!

— Но се пази от юмрука му!

— Нека се опита!

— — — — —

Застанала права в средата на кабинета на Делиев, Ваня едва съдържа нервните си.

— Защо отказва? — беснее зъболекарят.

— Не зная! — троснато отвръща Ваня.

— Трябваше да му внушиш, че...

— Не можах! — рязко го прекъсва тя.

Делиев присвива очи.

— Или си харесала този пехливанин и го щадиш? Спа ли вече с него?

Без да каже нищо, Ваня се спуска към вратата със завесата, грабва от масичката до нея тежък пепелник и замазва към Делиев.

Изад завесата се показва тънката, жилеста ръка на Милия, който стиска силно китката ѝ.

— Не така, дете! Уважавай възрастните — влиза невъзмутимо в кабинета Милия.

Ваня изпищява от уплаха, изненада и болка и полита. Пепелникът се разбива на пода. Милия прихваща припадналата девойка и я слага на кушетката. После и налива капки успокоително. Делиев я наблюдава със студено презрение.

Ваня идва на себе си и хвърля пълен с омраза поглед към Милия.

— Значи и ти си тук? — просъсква тя.

— Без мене накъде, малката? — с детинска усмивка отговаря бандитът. Застанал с полугръб към Ваня, Делиев пита:

— Кога пак ще ти се обади онзи убиец?

Отпаднала, изтощена, Ваня отговаря като автомат:

— Не зная.

Делиев се обръща към нея, изненадан от сломенния ѝ глас.

— Стегни се! Нервите ти не са в ред — казва той и за миг я поглежда със съчувствие.

Ваня изхлипла и закрива лицето си с ръце.

— Не мога повече да издържам... Не ми стигат страхът и напрежението, ами трябва да търпя и лигавщините на оня чобанин.

— Не бди несправедлива, малката! — подмята Милия. — Кирчев е красив и елегантен мъж, по който си падат всички жени на София.

— Всички слугини на София! — избухва изведенна Ваня. — Защото им мерише на цървул и чесън... Като си помисля, че пак ще се върне и ще трябва да го целувам...

— Кога ще се върне? — прекъсва я рязко Делиев. — Обади ли ти се?

— Телеграфира ми, че пристига утре вечер с пловдивския влак.

— Какво? — трепва зъболекарят. — Защо не ми каза веднага?

Той прави няколко крачки из стаята и заговорва развълнувано, като на себе си:

— Толкова кратки „опреснителни курсове“!... Значи съм имал право. Бърза инспекция на обекта в Родопите след смъртта на Лилев и изчезването на документите!

Делиев бързо сяда до Ваня.

— Ти мечтаеш за лека кола, нали?

Ваня го поглежда учудена.

— В други ден ще имаш собствен „Дофин“, ако утре вечер на гарата успееш...

— — — — —

На обяд. Верандата на ресторанта на Копитото. Заети са само две-три маси от млади двойки. Забил неவிждащ поглед в разстилящата се долу панорама на столицата, Крум бавно пие мастика. Чува се шумът от мотора на спиращ автобус. На верандата шумно излизат група весели, празнично облечени мъже и жени. Ако се съди по букета на една от девойките, празнува се сватба. Келнерът бързо се спуска и се покланя на един от новодошлите — млад мъж със силно побелели коси над слепоочията, облечен в елегантен сив костюм, с цветче на ревера.

— Заповядайте, другарю полковник! Отдавна не сте идвали...

— Така се случи, Славчо — отвръща полковникът. — Днес съм кум и не искам да се изложам...

— Бъдете спокоеч, другарю полковник! За колко души?

— За колкото ги изброиш.

Келнерът започва да съединява масите и групата шумно се настанява по столовете.

Веселите гласове изваждат Крум от задълбочаването му и той с безразличие оглежда новодошлите през рамото си. Изведенж погледът му се спира на полковника, който, прав, диктува поръчката на келнера. Очите на Крум за миг се втрещават, а после се разширяват. Той съвсем обръща гръб към групата и се навежда над чашата си. Не след дълго Крум използва избухналия громък смях на компанията, измъква се незабелязано и изчаква келнера на входа между верандата и ресторанта.

— Една мастика — 6 и 70! — поема сервитьорът подадената му банкнота от 10 лв и бърка в джоба си да върне.

Крум му прави знак да не връща остатъка.

— Кой беше този полковник с прошарените коси? — като че ли между другото пита той, но силното му вълнение все пак се забелязва.

Келнерът се замисля.

— Полковник... полковник... — рови той из паметта си. — Едно особено име...

— Не е толкова важно! — маха с ръка Крум.

— Един момент! Сега ще попитам управителя! — бързо изтичва към ресторанта келнерът.

Крум започва да диша бързо и бърше избилата го по челото пот.

— — — —

Привечер. Бръснаро-фризьорски салон в София. Голямо движение на влизащи и излизащи мъже и жени. В средата между двата салона, в ослепително бяла престилка, Вania е седнала на касата и сърчно върши работата си. Към нея се приближава Крум, подава ѝ бележка за плащане и столова банкнота. Вania бърка в чекмеджето да му развали парите. Между двата се повежда едва чул, бърз разговор.

— Съобща на шефа, че приемам! — процежда Крум.

Само за миг ръцете на Вania престават да бъркат в чекмеджето и веднага след това започват да нареждат върху касата дребните банкноти.

— Как така внезапно реши? — пита тя.

— Размислих... Не искам да се караме с доктора.

— Умно!

— Кога трябва да замина?

— Утре на обяд ще ти кажа. Помни! Лагер „Хоризонт“!... 97 лв! Заповядайте! — високо говори тя и му подава парите.

Крум излиза, а Вania вдига слушалката на намиращия се до нея телефон.

— — — —

Делиев нервно оставя телефонната слушалка и стои няколко мига замислен. Легнал на кушетката, Милия се занимава с любимото си занятие: духа с уста върху лъскавото дуло на пистолета си и го бърше със снежнобяла кърпа...

— Какво го прихващат този дивак? — приближава се към кушетката зъболекарят. — Сутринта откажа, а сега се съгласи!

— Ютията ми е почистена? — двусмислено подмята Милия.

— Утре се погрижи за вечерята на Вania с нейния офицер. Нещо изискано.

— Бъди спокоен.

— Вечерта — продължава Делиев, без да обръща внимание на бърбенето му — ще отидеш на гарата да се увериш лично, че Крум ще замине за Бургас, а също така и да видиш дали нашата Медуза ще успее да отвлече капитанчето си!

— Слушам! — подмигва хитро Милия.

— — — —

Наведен на един от прозорците на първокласен вагон, Крум пуши замислен. Влакът с надпис „София—Бургас“ тръгва. Скрит зад една колона, Милия гледа отдалечаващия се влак, изпраща му въздушна целувка и бързо изтичва към изсипало: се множество от току-що пристигналия пловдивски влак.

Хванати под ръка, Вania и Кирчев с мъка си пробиват път през навалищата към изхода. В едната си ръка капитан Кирчев носи малко куфарче-несесер и служебна кожена чанта.

— Не те пускам и толкоз! — говори полусериозно, полушеговито Вania.

— Бъди разумна, Вania! Аз съм военен... Ще прескоча до министерството, а после ще остана при тебе колкото искаш.

— Само за 15 минути! Все едно, че влакът е закъснял...

— И това е вярно — отстъпва Кирчев. — Но... само за 15 минути — леко се усмихва той.

— — — —

Вратата на хола се отваря и на нея застават прехласнати Вania и Кирчев. Малката масичка до кушетката е покрита с деликатеси, а върху бюфетчето светят бутилки със съблазнителни напитки. Вania побързва да скрие собственото си моментно учудване от вкуса и майсторството на Милия.

— Виждаш ли? — повлича тя капитана към кушетката. — След половин час всичко щеше да загуби и свежест, и красота. Сядай!... — посочва тя с ръка

наредената маса. — А после, докато приготвя вечерята, ще прескочиш до министерството. Няма ли да съблечеш мушамата си?

— Не!

Кирчев поглежда часовинка си и се усмихва.

— Една минута мина...

Той оставя куфарчето си на пода, а чантата на коленете си.

— Аз още не съм те почерпила...

— Не бива да пия — казва той, но Ваня е вече пред него с две чашки в ръце... Кирчев я поглежда, усмихва се още веднъж малко виновно, рязко посяга и преди да надигне чашата, отсича:

— Един грях води към друг! Наздраве! Минаха 7 минути!

— Наздраве!

Чашките звънват...

— — — —

Влакът за Бургас се носи с голяма бързина из Тракийската равнина. Продължително изсвирване на локомотивната свирка.

— — — —

Крум е седнал до прозореца в едно първокласно купе и гледа неподвижно като хипнотизиран в една точка. На канаето срещу него се е изтегнал пътник и хърка. От малкия високоговорител в купето се чува дрезгав женски глас:

— Наближаваме Стара Загора!

Крум взема куфарчето си и излиза от купето.

— — — —

Оживена железопътна гара. От един вагон на спрелия влак слиза Крум и се загубва в тълпата към изхода на гарата.

— — — —

Въпреки плътно спуснатите завеси светлината на деня е нахлула в хола, в който спи капитан Кирчев. Той се раздвижва, отваря очи, оглежда се, без да обръща глава, мъчи се да събере мислите си, пак затваря очи и миг след това скача като опарен. Първият му поглед е към стола до кушетката. Чантата е там. Залитайки, Кирчев се впуска към спалнята на Ваня.

— Ваня! Ваня!

— Ваня също не е добре, капитане — чува се гласът на Делиев.

Кирчев се обръща и машинално посяга към пистолета си. Застанал на вратата за кухнята, зъболекарят го фиксира със стоманения си поглед.

— Излишно, капитане! Вие няма да гръмнете! — подхвърля Делиев няколко патрончета в шепата си.

Разкراчен пред спалнята на Ваня, Кирчев прилича на стъписан див звяр, току-що блъснат и затворен в клетка.

— Да не губим време! — Делиев сяда на кушетката. — Седнете и се помъчете да ме разберете!

— Ваня! — изкрещява пак Кирчев.

— Излишно, излишно! — все така спокойно говори зъболекарят. — Разбира се, аз не съм сам тука, но Ваня засега я няма... Нали? — извиква високо той.

— Няма я, капитане! — чува се тънкия глас на Милия от кухнята.

Кирчев съобразява, взема чантата, сяда на стола и я слага на коленете си.

— Не се безпокойте — чантата е непокътната! — приветливо се усмихва Делиев.

— Що за игра? — със стиснати зъби пита капитанът.

— Много опасна, капитан Кирчев! Вие спехте... а документацията беше внимателно извадена, заснета и върната обратно в чантата. Фотокопията на поверителните документи са вече във от границите...

Кирчев стиска главата си с ръце и затваря очи.

Делиев изчаква няколко мига и започва със спокоен, тих глас:

— Интересувам се за вас от месеци, откакто постъпихте в министерството... Зная, че сте сирак, ерген, с вкус към хубавото...

— — — — —

Минали са два, може би три часа. Празните улици на столицата постепенно се изпълват с бързащи за работата си хора. Засилват се шумът и движението. Срещу квартирата на Ваня е спрял мотоциклетист. Той ядосано оглежда машината, навежда се към мотора, без да забрави да хвърли поглед към интересуващата го жилищна кооперация.

— — — — —

Разговарящите в квартирата на Ваня са променили местата си. Променило е вече и настроението. Делиев е седнал в креслото до масичката, на която е сервирано кафе и ликьор. Кирчев се е отпуснал на кушетката. Облечена в пеньюар, Ваня го е хванала под ръка, сгушила се е в него и от време на време го поглежда с големите си очи. Измъченото лице на офицера говори красноречиво за изживяната криза. Зъболекарят дочита някакъв списък, съгва го и го прибира във вътрешния джоб на самото си.

— Всички началници на отдели вписани ли са? — пита Делиев.

— Всички.

— А началникът на отдел 216А?

Кирчев вдига учудения си поглед.

— Говоря за инженер Лилев! — фиксира го зъболекарят.

— Почина преди няколко дни.

— Заместникът му?

— Още не е назначен... Преместиха целия отдел неизвестно къде.

— В най-скоро време искам да зная името на заместника на Лилев и новия адрес на отдела! — просто заповядва Делиев.

Кирчев като че не го слуша, потънал в мислите си.

— А как ще върна сега документацията? — запитва той внезапно.

— Спокойно и без страх. Наредил съм данните да не се обявяват в чужбина по-рано от един месец. Дотогава... — не довършва фразата си Делиев.

Ваня се притиска още по-плътнo към Кирчев.

— Всичко зависи от изпълнението на онова, за което говорихме — отпива от ликьора зъболекарят.

— Пак твърдя — оживява се Кирчев, — че няма никакво специално поделение със специални задачи по границата! И съм...

— Аз пък твърдя — рязко го прекъсва Делиев, — че ти не знаеш всичко, което става в МНО!... При назначението на новия началник на отдел 216А сигурно ще станат промени, които ти трябва да използваш... Ще действуваш крайно предпазливо! Имай предвид, че разкриването на нашата, на нашето... — търси думата зъболекарят и изведнаж се усмихва, — на нашето семейство е поверено на един от най-способните млади офицери в контраразузнаването, някой си майор Христо Радез. Засега се знае само, че е рус, строен и много подозрителен... Чува ли си за него?

Кирчев се замисля.

— Не — уморено се прозява той.

— Изморен си! — съчувствено казва Делиев и се изправя. — За помощник в работата ще ти дам най-добрия си агент — „Златният зъб“. Ще го повикам веднага.

Кирчев също се изправя и като автомат взема куфарчето и чантата си.

— Бъди сигурен, че никога няма да съжаливаш за срещата ни тази нощ — подава му ръка Делиев. — Щом имаш новини, ще дойдеш да ти пломбирам зъбите.

Кирчев го гледа като зашеметен и излиза, придружен от Ваня.

В хола влиза Милия с бутилка ракия и тананика някаква сватбарска песен. Делиев го гледа учудено.

— Това пък какво е?

— Блага ракия! Нали си имаме нов зет в семейството! Да ни е честит!

— Кретен! — изсъсква влязлата Ваня, отива в спалнята си и затръшва вратата.

— Не е лъжа — усмихва се Делиев и излиза.

Милия остава с бутилката в ръка.

— — — — —

Огнянов просто се втурва в кабинета на полковник Янев.

— Нали ти казах, другарю полковник! — забравя дори да поздрави той. — И новият стопанин, резидентът цъфна на портрет!

Огнянов му подава някаква снимка.

— Зъболекарят доктор Иван Делиев, местна стока!

— А този? — кой знае защо с усмивка пита Янев, когато взема в ръката си друга снимка.

— Капитан Кирчев — сериозно отговаря Огнянов.

— Вярно! Бях го забравил — махва с ръка Янев. — И все пред квартирата на онази красавица!

— Положението му става сериозно. Трябва да помислим, другарю полковник.

— — — — —

Квартирата на Делиев. Зъболекарят зарежда лентата на портативния магнитофон. В стаята се втурва Милия.

— Тази сутрин е пристигнал, шефе!

— С кого говори? — намръщено пита Делиев.

— С управителя на Слънчев бряг!

— Къде се е губил цяло денонощие?

— Де да го знам!

Делиев включва радиоприемника си и го наглася на определена вълна.

— Този тип не ми вдъхва доверие... още от началото — мърмори той под носа си.

— Може да е изпуснал влака! — прозява се Милия и се изтяга на кушетката. — А може и бургаското вино да му е харесало... Пък ако искаш, можем и да го „освободим“!

— Телеграфирай му да се върне веднага! — след кратко размисляне нарежда зъболекарят и застава при радиото.

— Слушам, шефе! — Милия скача и излиза от стаята.

От високоговорителя се чува приятен мъжки глас, който започва да пее френска песен в ритъма на „Ча-ча-ча“. Делиев включва магнитофона.

— — — — —

По пясъка на плажа на Слънчевия бряг бавно върви замисленият Крум, спира се пред два пътепоказателя, заковани под прав ъгъл на забит в пясъка кол: „Към лагер „Хоризонт“ и „Към лагер „Чайка“. Взира се няколко мига в двата надписа и все така, без да бърза, тръгва в посоката на табелата „Към лагер „Чайка“...“

— — — — —

В квартирата на Делиев се носят звуците на познатата френска песен, възпроизвеждана от магнитофона. Седнал до масата, зъболекарят съсредоточено записва думите на песента. Над него се е надвесил Милия и наблюдава внимателно.

— Дръпни назад муцуната си! — с гримаса на отвращение казва Делиев, след като спира апарата и връща обратно лентата. — Не мога да понасям волята на отвратителната ти ракия.

Милия покорно слага длан на устата си.

— Какво да пръзя, като си заключил хубавия ни коняк! — въздъхва той.

Делиев повторно пуска същия стих на песента и продължава да записва. На листа се подрежда четиристишие от сантиментална френска песен. Ръката на зъболекаря поставя цифри върху думите, които триково се превръщат в други цифри, и после в разшифрован български текст:

— Координатите на поделението остават най-главната задача! Реализирайте междувременно операция „Бетон“! Със „Златният зъб“ постъпете по ваша преценка! Бавно действузате! 10-ти е недоволен!

— Идиоти! — смачква нервно хартията Делиев. — Лесно им е там!

— Затова ни се плаща! — усмихва се Милия и поднася към Делиев огъня на запалката си.

Зъболекарят изгаря разшифровката и се замисля.

— Кога ще очистим Крумчо? — с детска усмивка пита Милия.

— Има време — съобразява Делиев. — Най-напред той и Самунът ще проведат операция „Бетон“.

— А каква е тя? — все така наивно пита Милия.

— Не е твоя работа! — срязва го зъболекарят. — Дай коняка да оправя бонянието си от гадната ти ракия! — подхвърля му той ключ.
С един скок Милия е при шкафа.

— — — — —

Пред квартирата на Делиев Крум се преструва, че търси някакъв номер, спира се пред фирмата на зъболекаря и влиза във входа.

— — — — —

Крум седи на зъболекарския стол. До него се е изправил Делиев, с неизбежното зъболекарско огледалце в ръка.

— Казах ти! — уморено говори Крум и някак особено „добродушно“ оглежда зъболекаря. — Пийнах повече в Бургас, изпуснах рейсовете и останах за другия ден.

— Прав ли бях, шефе? — чува се тънкият глас на Милия от лабораторията. Крум злобно поглежда към завесата.

— Довечера ти предстои сериозна работа! — променя тона Делиев.

Крум се привежда нетърпеливо напред.

— Много ни пречи един железопътен строеж... До разсъмване трябва да изчезне!... Ще работиш със Самуна, много смел и предан наш човек, специалист по хамалските задачи, но с ограничено въображение...

Откъм лабораторията се дочува смес от квичене и смях.

Без да обръща внимание на поривите на Милия, Делиев продължава:

— Ще се срещнете във влака, който тръгва в 21.45 часа за...

— — — — —

Кабинетът на полковник Янев. Той и Огнянов са се надвесили над една снимка на Крум, фотографирани в момента, когато излиза от жилищната кооперация, в която е кабинетът на Делиев. Фирмата на зъболекаря личи ясно от входа.

— Казах ли ти аз, че ще стъпи на килимчето ни! — възбудено говори майор Огнянов.

— Две точки за тебе! — смее се Янев. — Но да не си правиш пак самокритика?

— Този път, не! — клати глава Огнянов. — Грижата за него има лично Алексиев.

— Така! — казва след малка пауза Янев. — Да видим какво се очертава сега.

Той сваля поглед към познатия бял лист, на който с молив е начертана предполагаемата схема на резидентурата. В средата голям правоъгълник, в който е написано „д-р Иван Делиев“. От централния правоъгълник излизат пет прави линии, към пет по-малки правоъгълника. В единия от тях е написано „Ваня“, в другия „Кирчев“, в третия „човекът от бурето“. Ръката на Янев изтрива с гума въпросителната. В останалите два е поставена по една въпросителна.

— Краят приближава — казва Огнянов.

— Дано! — усмихва се Янев.

— — — — —

Пълно второкласно купе в пътнически влак. До вратата един срещу друг са седнали Крум, който както винаги е потънал в мислите си, и облеченият цивилно старши лейтенант Алексиев, помощник на майор Огнянов. Офицерът чете някаква книга. Минава време. Крум вади цигара, излиза в коридора, пали я и застава на прозореца, диагонално на погледа на наблюдаващия го Алексиев. След малко от съседния вагон излиза широкоплещест мъж, приближава се до Крум, пали цигарата си от неговата и повежда някакъв разговор, който лейтенантът не може да чуе. Това е Самунът.

— Чисто ли е около тебе! — хили се той глуповато.

— Мисля — също се усмихва Крум.

— Сега ли да уговорим или?...

— Като слезем! — прекъсва го другият и се обръща с гръб към прозореца.

Самунът също се обръща. Известно време двамата пушат мълчаливо. Изведижд Самунът се сеща нещо и отново подзема с глуповатата си усмивка.

— Я ми разкажи как му свети маслото на оня във влака?
Внезапно в очите на Крум пламва някакъв проблесък. Той поглежда събеседника си, усмихва се особено и хвърля поглед навън през прозореца.

Влакът се носи с голяма бързина по един наклон...

Крум се обръща към Самуна.

— Нещастieto му беше, — някак особено оживено започва да разправя Крум, — че вратите на тоалетните във влаковете са много тънки!

Самунът го гледа с недоумение. Крум се смее нервно.

През стъклото до вратата на купето Алексиев наблюдава двама души, които явно водят някакъв лек разговор, обичаен при случайните запознанства във влака.

— При тоалетната чух шифровано предаване... И когато онзи излезе...

— Милиционерът ли? — мъчно разбира Самунът.

— Не! — Крум търси думи да обясни по-ясно. — Слушай! Кимни ми за сбогом в случай, че някой ни наблюдава, и влез в тоалетната. След малко ще дойда и ще ти покажа точно как стана всичко...

Алексиев вижда как двамата разговарящи си кимат за раздяла. Самунът тръгва към изхода на вагона. Крум се обръща, стои известно време загледан навън и бързо тръгва към тоалетната. Шом стига до вратата ѝ, навежда се и полугласно казва:

— Излизай сега с гърба напред!

Самунът отваря вратата и започва да излиза гърбом.

— Така ли излезе онзи глупак? — пита той.

— Точно така! — шепти Крум. Лицето му е придобило дивия израз на безпошаден убиец.

Той незабедяно отваря вратата на вагона и в момента, когато Самуна се показва цял от тоалетната, Крум бързо го обръща към себе си и стоварва юмрука си върху челото му. Самунът полита в мрака навън, тъкмо когато се чува остро тракане на колелата на преминаващия по железен мост влак. Всичко това трае по-малко от минута.

Алексиев е свалил книгата си и поначва да стане, за да излезе навън, когато откъм тоалетната се задава Крум, приближава се до прозореца, пали спокойно цигара и се вглежда в тъмната нощ.

Оживена железопътна станция. От спрелия влак слиза Крум, преглежда разписанието и се упътва към пълния с хора бюфет. Алексиев не го изпуска от очи...

В кабинета на Огнянов. Той и Алексиев са седнали един срещу друг в креслата пред бюрото.

— На гара Рид взе чантата си и слезе — довършва доклада си лейтенантът. — Влезе в бюфета, изчака обратния влак и се върна в София.

Огнянов размисля няколко мига...

— Не познаваш ли човека, с когото е говорил в коридора?

— Не — отвръща Алексиев.

— Не си го изпускал из очи? — фиксира Огнянов помощника си.

— Може би само за по-малко от две минути, когато влезе в тоалетната.

— Къде е сега?

— От гарата отиде направо при Ваня. Наблюдението продължи капитан Андреев.

Крум е пред касата на Ваня в бръснарския салон.

— Бяхме се уговорили да се срещнем на гара Кладенец. — Той не дойде. На гара Рид слязох и се върнах обратно — спокойно говори Крум и се прави, че проверява върнатите му пари.

— Ще предам! — прошепва Ваня.

Огнянов и Алексиев преглеждат едно след друго досиетата с портрети на чужди агенти.

— Не е този! — клати глава Алексиев. — Не е този... Не. Не!...

Звъни телефонът.

— Майор Огнянов слуша... Веднага... Полковникът ни вика! — обръща се Огнянов към помощника си.

Двамата бързо излизат...

...Също така бързо влизат в кабинета на полковник Янев, който стои прав до бюрото си.

— Тази сутрин един кантонер е намерил близо до моста преди гара Рид трупа на мъж на средна възраст — бавно говори Янев, загледан в някакво досие пред себе си. — Следствието установи, че това е отдавна търсеният бандит Нейчо Михалев.

— Самуна! — възкликва Огнянов.

— Същият — сухо произнася Янев и отваря корицата на досието, на чиято първа страница е залепен портретът на Самуна.

— Пътникът от влака! — възкликва Алексиев.

— Убит с удар от тежък предмет между двете очи.

Тримата остават за миг неподвижни, споглеждат си.

— Юмрукът, който твоят човек е стоварил през двете минути, прекарани уж в тоалетната — обръща се Огнянов към Алексиев.

— Но как?

— Въпросът не е вече как! — прекъсва Янев лейтенанта. — А защо? Защо „човекът от бурето“ е убил съучастника си?

Пауза.

— Нещо ми минава през ума! — пръв заговаря Огнянов. — Крум Илиев е завербуван в чужбина, а другите са тукашни...

— Е, и? — следи внимателно думите му Янев.

— Не, не... Нищо определено! — обърква се в мислите си Огнянов.

— Само объркана логика... Трябва да се провери... Във всеки случай едно е положително: с този човек става нещо.

— Да го арестуваме! — избързва Алексиев.

— В никакъв случай! — рязко реагира Огнянов.

— Не бързайте! — спира ги с ръка Янев. — Тук трябва да се помисли сериозно. Имаме още неизвестни. Майор Радев например ми съобщи такъв план...

В кабинета на Делиев Крум е седнал на малка масичка и мълчаливо закусва. Зъболекарят говори по телефона.

— Другарката Попова? ... Кажете ѝ моля, като дойде, да се обади на вуйчо си... Благодаря!

Шумно, както винаги, в кабинета влиза Милия.

— Снощи Самуна е казал на хазияте си, че заминава по работа. Излязъл и досега не се е върнал!

Звънецът звъни сигнално. Делиев се оживява.

— Махайте се и двамата. Ти върви да ядеш в другата стая, а ти — на мястото си.

Крум взема закуската си и минава в другата стая. Милия се упътва към завесата.

— Миля! — настига го гласът на Делиев.

— Да, шефе!

— Какво ще кажеш за историята със Самуна?

— Намирисва! — души във въздуха Милия.

Звънецът звъни повторно.

— После ще говорим. Бягай!

Милия се скрива. Делиев излиза и малко след това се връща с Кирчев, когото е хванал под ръка.

— Къде се губи толкова време? Започнах да се тревожа!

— Бях на обиколка с генерала.
— Сядай и разправай!
— Тръгнах съвсем внезапно и нямах начин да ти съобща, че ме назначиха адютант на генерала...
— Чудесно! — просиява зъболекарят.
Кирчев кърши кръста си и прави болезнена гримаса.
— Ще ме почерпиш ли нещо? — пита той.
— Разбира се! — забързва се Делиев. — Какво стана с отдела.
— Премести се в зданието на министерството.
— Нов шеф?
— Още няма. Засега го ръководи лично генералът.
— Bravo! — пълни чашките зъболекарят. — Значи, всичко се нарежда...

Адютантът ще свърши добра работа...
— Кой знае! — Кирчев изпива на един дъх чашката си, която Делиев веднага напълва. — Генералът ми няма доверие.

Ръката на Делиев с бутилката остава във въздуха.

— Глупости! Защо тогава те е взел за адютант?

— Поне засега — продължава мисълта си Кирчев. — Бившият адютант ми предаде всички поверителни преписки с изключение на една особена металическа папка, на която видях номера на отдела. Генералът я прибра в касата си.
— Щом касата се отваря с ключ, тази папка ще мине през ръцете ни. Не ставай излишно мнителен!

— След като завършихме официалната обиколка, генералът внезапно реши да остане за няколко дни на почивка в Левин!

— Какво чудно?

— Сега му е най-малко до почивка. Ясно е, че искаше да остане сам. Дори ми даде колата си да обиколя близките си из този край.

Делиев се замисля. Кирчев изпива пак на един дъх чашката ракия и отново разкършва кръста си. Лицето му е изкривено от болка.

— Какво ти е?

— Нищо! — мъчи се да се засмее капитанът. — Без малко щях да стана жертва на сантименталността си! — Като срещна неразбиращия поглед на зъболекаря, продължава: — Отбих се в родното си село. Аз съм от Равно, в местността Пирамидите...

Делиев едва забележимо потрепва.

— Понска ми се да видя местата, където съм играл като дете. Обиколих околността и тръгнах към една скала, на която като малък съм мечтал по часове. Едва се изкачих, някой от някъде изкрещя „стой“ и около мене изсвириха куршуми от автоматен откос. Скорих долу, изтърках се и побягнах, но се ударих много лошо в кръста. После ми казаха, че от известно време местността се охранява строго със заплаха за стрелба без предупреждение.

Делиев е станал и се разхожда възбудено.

— В най-скоро време ти трябва да проникнеш в тази забранена зона! — зловядва зъболекарят.

Кирчев гледа с широко отворени очи и нищо не разбира.

— На всяка цена! — продължава нервно Делиев. — Ще те придружава за охрана и за помощ най-добрият ни сътрудник!

— Невъзможно! — изправя се уплашено капитанът.

— Ще стане възможно! — прекъсва го зъболекарят и отваря вратата на съседната стая. — Разбраш ли? Ваня ще те свърже със...

— — — — —

Кафесладкарница на оживена софийска улица. На маса до големия прозорец е седнал Крум и се вглежда в уличното движение. Чашата бира пред него е недокосната. Дошлата келнерка оставя на масата кутия „Родопи“. Крум гледа двете кутии с цигари — донесената и другата, в която има още няколко цигари. Мисли известно време, после вади самописка и чертае върху гърба на калака на една от кутиите схемата на резидентурата, но не с правоъгълници и имена, а с кръгове и инициали.

В големия централен кръг написва „д-р Делиев“, после задрасква буквите „елнев“ и остава само „д-р Д“; от кръга в средата чертае пет прави линии, за-

вършващи с малки кръгчета, в които написва съответно буквите „В“, „К“, „М“, „С“. Петото кръгче остава без инициали. После се усмихва злобно и върху буквата „С“ слага кръст, колебае се за миг и слага кръст и върху буквата „К“.

Като че завършил някаква игра, Крум прибира кутините с цигари в джоба си и пак погледа към улицата. В този момент пред сладкарницата спира „Москвич“, управляван от Кирчев. Крум оставя на масата една банкнота, излиза бързо и сяда до Кирчев в колата. Двата са облечени в работни дрехи на пътуващи геолози. Колата потегля и се загубва зад първата пресечка.

— — — — —

Родопите. Път сред гора от вековни ели. Сред дърветата пълзи на талази бяла мъгла. От височината на равнището излиза колата с двамата шпиони, движи се известно време по шосето, после отведнаж завива по някакъв едва забележим страничен път, навлиза в самата гора, провира се между стволовете и спира на място, където гъстите дървета и шубраците правят невъзможно минаването нататък. Дватама слизат мълчаливо. Кирчев заключва колата и тръгва.

— Момент! — настига го шепотът на Крум. — Дай ми единия ключ от колата!

Капитанът го гледа учудено.

— Всичко става — студено пояснява Крум. — Не отиваме на сватба.

Кирчев се усмихва и му подава единия ключ. После двамата тръгват полуприведени между дърветата.

На височината, скрит между шума и храсти, се е притаил секретен пост от двама войници с автомати в ръце. Долу между дърветата се вижда спрелият „Москвич“ и отдалечаващите се в гората мъже. Единият войник, който гледа през бинокъл, вдига слушалката на походен телефон.

— Буря!... Буря!... Тук Мълния!... Мълния!... Приемай! В района спря чужда кола със софийски номер 68—58. Двама мъже, облечени като геолози, се движат на север!...

След това войникът изслуша някакво нареждане и завършва разговора.

— Тъй вярно, съгласно нареждането! Слушам!

Затваря телефона и се навежда към другаря си.

— — — — —

Кирчев и Крум се прсмъкват между скалите на един гол връх, от който се открива панорамна гледка на цялата околност. Спират се.

— Тази местност до насрещната верига се нарича Пирамидите — обяснява Кирчев. — Тя е забранената зона. Прави снимки и вземи данни за кроки! Но бързо!

Кирчев ляга и пропълзява към края на скалите. Крум прави бързо няколко снимки, записва цифри и знаци в тефтерчето и пропълзява до капитана. Дватама се опускат наново към гористите участъци долу.

— — — — —

Дватама се движат между елите и почти едновременно се спират. Пред тях забита на кол дъсчена табела с надпис:

„ЗАБРАНЕНА ЗОНА, СТРЕЛЯ СЕ БЕЗ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ!“

Шпионите тръгват успоредно с табелата и се загубват в гората...

И ето ги пред друга табела със същия надпис, поставена под малък ъгъл. Кирчев поглежда Крум.

— Ясно! — шепти последният. — Кръгово охранена зона!

— Ще влезем тук! — казва Кирчев. — И нататък само ще пълзим...

Дватама вадят пистолетите си, зареждат ги, лягат и запълзяват навътре в забранената зона...

Из шубраците излизат Крум и Кирчев. Капитанът се спира и започва да се оглежда. Крум го следи напрегнато. Спрели са се на ръба на стръмно дере.

— Я, дявол да го вземе! — говори със стиснати зъби Кирчев. — Тук трябваше да има пътека към прохода през дерето... Почакай да огледам!

Капитанът понечва да тръгне, но Крум го хваща за ръката.

— Предпочитам да не се делим! — мрачно го гледа той.

— Налага се! — рязко отвърща Кирчев, дръпва ръката си и бързо се спуска по корем надолу по стръмнината.

Останал сам, Крум премисля нещо, поглежда пистолета си, хваща го за дулото и се скрива настрана в гъсталака, съвсем близо до мястото, където се спуска Кирчев.

— — — — —

На височината, на другата страна на дерето — грижливо прикрито картечно гнездо. Войниците не свалят биноклите си от низината.

— — — — —

Стиснал дулото на пистолета, Крум е коленичил и втренчил поглед към мястото, откъдето трябва да дойде Кирчев. Той е напрегнал така нервите и вниманието си, че нито чува, нито забелязва капитана, който допълзява зад гърба му.

— Намерих пътеката! — прошепва Кирчев.

Крум подскача като ужилен, рязко се обръща, изправя се и замахва с дръжката на пистолета. Този миг е достатъчен за Кирчев. Той се навежда светкавично, хваща летящата към главата му ръка с оръжието и с хватката през рамо залепва нападателя на земята. Крум изстенава болезнено и се спуска към изпадналия от ръката му пистолет. В този момент от насрещния наклон затрещават откоси на картечница. На втора... Пропукват и автомати. Всичко става за мигове. Крум грабва пистолета и побягва напред.

— Злягай между дърветата! — чува се гласът на Кирчев. — И не се обръщай, защото ще стрелям!

Крум напред, Кирчев зад него с пистолети в ръце бягат зигзагообразно между дебелите стволове. Стрелбата отзад се засилва. Бегълците се спускат по стръмен склон. Кирчев не изпуска из очи съучастника си. Изведнаж Крум се препъва, стрполява се на земята, изревава от болка, изтъркулва се няколко пъти и остава неподвижен. Изпреварилният напред Кирчев се спира, обръща се и вижда проснатия в шумата Крум, който диша тежко и пшшка болезнено. Кирчев допълзява до него.

— Какво стана?

— Изкълчих лошо крака си! — едва сдържаш стона от болките си отвърща Крум.

Стрелбата продължава.

— Качвай се бързо на гърба ми! — заповядва Кирчев и протяга ръце да му помогне.

— Махай се! — с ярост изкрещява Крум и грубо блъска протегнатите ръце. — Остави ме! Спасявай себе си, подлец!...

Но няма време да довърши. Юмрукът на капитана се стоварва под челюстта му. Дърветата се завъртат пред очите на Крум. После всичко потъва в мрак и той загубва съзнание. Кирчев използва тези няколко момента на несвест, ловко измъква пистолета му, бързо мята Крум на гърба си и се скрива в шубраците.

... Шумът от изстрелите се отдалечава и оредява. Залитайки от умора, Кирчев с последни сили мъкне тежкия си товар. Крум е дошъл в съзнание и упорито мълчи. Завой. Прикритие зад скалите. Стрелбата в далечината постепенно затихва. Кирчев се спира на поляната зад скалите, тръшва Крум на земята и сам се струпоява изнемошял на няколко метра от него. Двамата дишат тежко, гледат се с ненавист и мълчат. Кирчев препипва джобовете си.

— Дай ми една цигара!

Крум вади и нервно хвърля кутията си с цигари и кибрит. Кирчев отваря пълната кутия и с треперящите си от умора ръце се мъчи да извади цигара. За миг зърва начертаната в сладкарницата схема, вади бързо цигара, затваря кутията, хвърля я обратно, пали и хвърля кибрита. Пак мълчание. Крум развързва обувката си и разтрива подутия си крак. Постепенно и двамата се успокояват.

— Защо искаше да ме убиеш? — запитва неочаквано капитанът.

Крум се е облегнал на скалата и пуши.

— Презирам подлеците! — отвърща той с леден глас, загледал събеседника си право в очите. — А ти защо ми спаси живота?

— Защото не си подлец!

Свил очи, Крум го гледа с недоверие.

— И все пак съжалявам, че не те пречуках! — продължава той със същия тон.

Кирчев се мъчи да смукне от загасналата си цигара. Вади от джоба си и захвърля на Крум пистолета му. Крум го грабва и импулсивно се повдига.

— Стреляй! — казва спокойно капитанът и продължава да смуче изгасналата си цигара. — Един изменник на родината ще убие друг! Голяма работа...

— Аз нямам родина! — прекъсва го Крум. — Родина имаш ти! И тя ти е дала всичко... Но гадове като тебе са алчни...

Съвсем неподходящо за нажеженото настроение Кирчев се примъква до Крум и иска да запали цигарата си от цигарата му. Крум потръпва и се дърпа. Вади кибрита си и го подава на капитана.

— Хванах се на хорото! — спокойно говори Кирчев.

— Ще се пуснеш! — рязко възразява Крум.

— Не мога... късно е...

— Страх ли те е?

— Може би...

— Хватката ти преди малко не беше на страхливец... Крум се усмихва ехидно. — Нито на артилерист...

— Интересно какво би казал Делиев, ако чуеше разговора ни! — спокойно измества разговора Кирчев.

— Заплашваш ли?

— Мисля гласно.

— Все ми е едно... Аз съм обречен! Знаеш ли какво значи обречен? Назад кал, тия и присъди... Отпред — пропаст... Ден по-рано или по-късно...

Крум говори като в бълнуване. Кирчев се изправя.

— Трябва да се махнем оттука! Можеш ли да вървиш?

— Мога!

Крум поривисто понечва да се изправи, но изстенва от болка и рухва на земята. Кирчев внимателно го прихваща през кръста, изправя го и двамата тръгват надолу по пътеката. Крум върви с пистолета си в ръка.

Слънцето пада зад родопските масиви. Силуетите на двамата мъже се отдалечават...

— — — —

Делиев разглежда увеличения от направените снимки, с нанесени по тях топографски знаци.

— Тук... — иска да обясни нещо Кирчев.

— Ясно! Дотолкова разбирам! — прекъсва го зъболекарят и прибира снимките. — Значи това е всичко?

— Казах ти, че охраната е непробиваема. Едва се спасихме!

Делиев се обръща към изтегнатия на кушетката Крум с вдигнат болен крак нагоре.

— Няма смисъл да седиш тук. Върви в къщи да си правиш компреси.

Крум се надига и тръгва към вратата.

— Кога да ти се обадя?

— Аз ще те потърся.

Крум излиза, като изпраща последен изпитателен поглед към Кирчев. Делиев и Кирчев остават сами.

— Да кажеш нещо? — фиксира го зъболекарят.

— Нищо! — вдига рамене Кирчев.

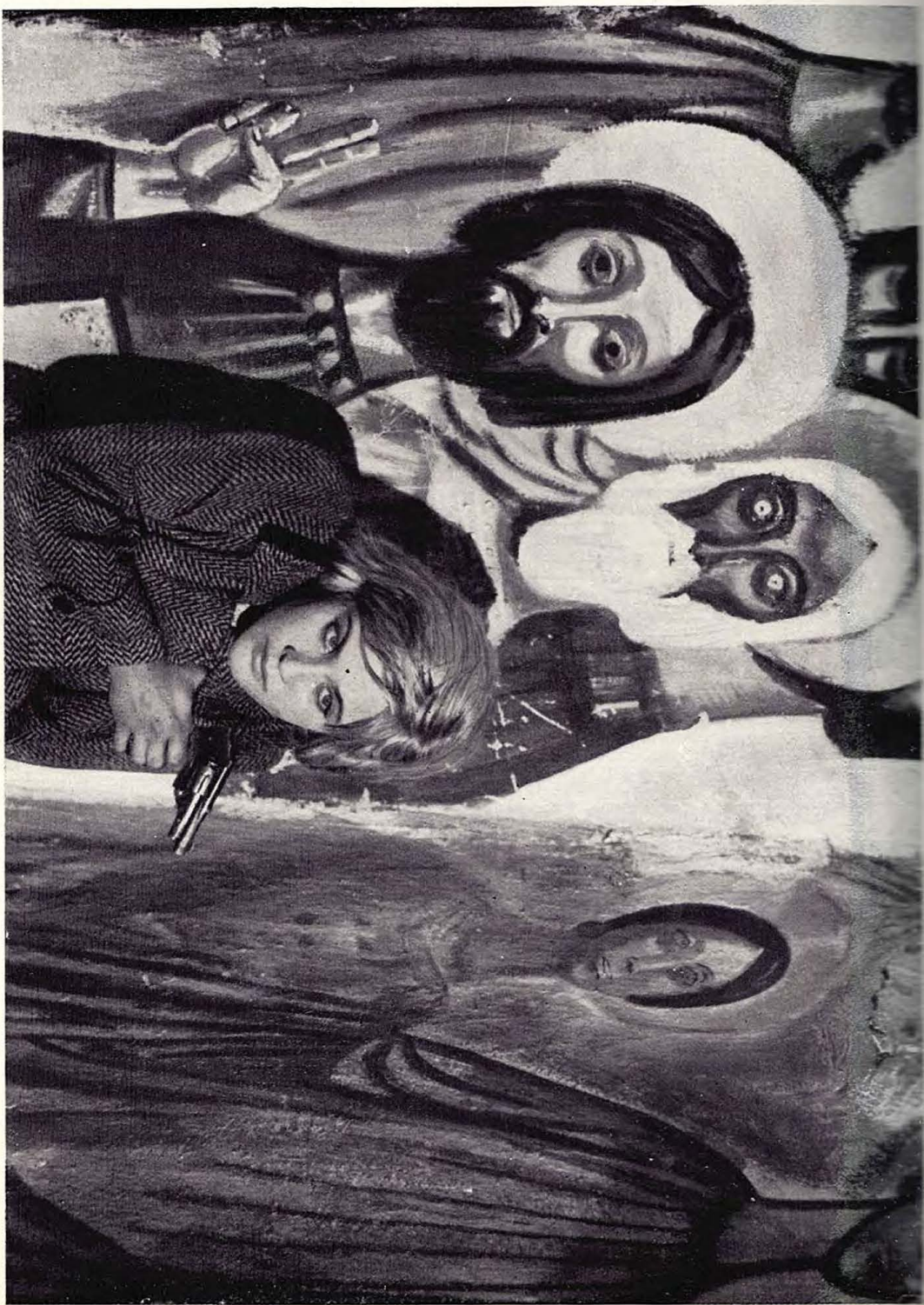
— Добре! Да минем към последния етап — металическата папка!

— Много е рискувано.

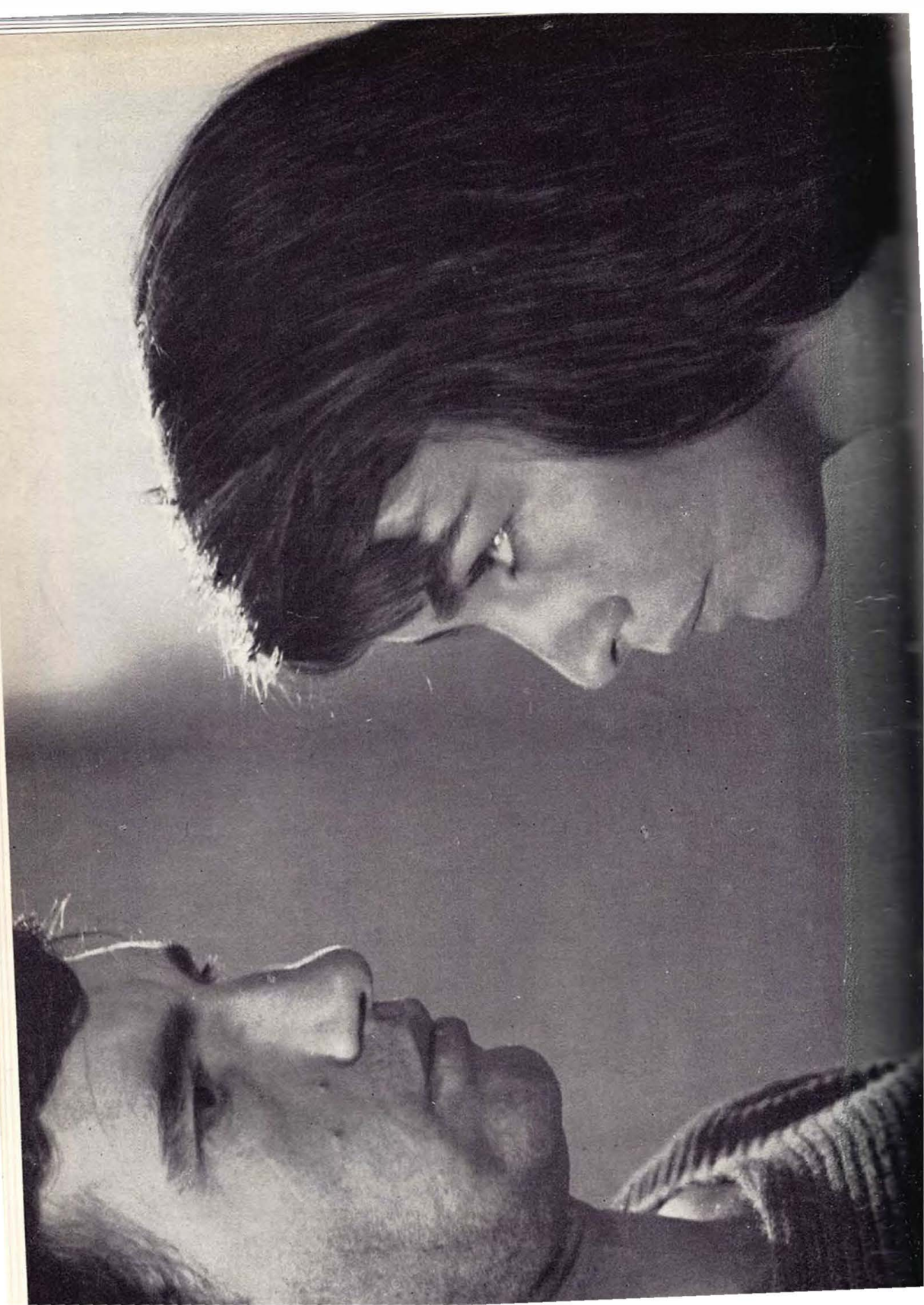
— Та кое ли в нашата работа не е рискувано!... Това точно копие от ключа на касата ще намали риска. — И той подава на капитана секретен ключ за каса. Кирчев го поема, замисля се и бавно го слага в джоба си.

— — — —

Схемата на резидентурата, направена от Янев, е върху бюрото на генерал Калчев. Това е точно копие от схемата, която Златният зъб бе начертал върху кутията си. Моливът на полковника показва последния останал с въпросителна правоъгълник, в който личи буквата М.



Мирселава Стоянова във филма „Тютюн“. На другата страница Васил Попович и Жоржета Чакорова в сцена от филма „Хроника на чувствата“!



— Остава само този — сянката на резидента, която ще изскочи на повърхността заедно с шефа си — казва полковникът.

— А убеден ли си, че в резидентурата на „Прилепа“ няма и други агенти, които ние не знаем?

— Абсолютно, другарю генерал. Тази схема е безспорна! Това е съставът на резидентурата.

— Добре... Какво предлагаш?

— Моля нареждането ви да пристъпя към арести.

— Това е лесно. Но какво ще стане с канала, който е известен само на Делиев?

— Имам достатъчно доказателства. Ще го притиснем и той ще признае!

— Не можем да разчитаме само на това. Трябва да си вържем кончето предварително.

— Не забравяйте поведението на „човека от бурето“. Има опасност той да ги подплаши и да обърка нашия план — мъчи се Янев да убеди генерала.

— Добре — изправя се Калчев. — Тогава операцията ще започне така...

— — — — —

Квартирата на Ваня. В хола Делиев нервно гледа часовника си.

— Много закъсня!... Какво точно ти каза?

— Че трябва да те види на всяка цена.

— Беше ли...

Делиев не довършва, защото звънецът звъни сигнално. Ваня изтичва и се зръща с Кирчев, облечен цивилно. Той е развълнуван и диша учестено.

— Моля те, Ваня, чаша вода!

— Един коняк? — обажда се Делиев.

— Не, не, вода! — отпуска се Кирчев до масата.

Зъболекарят сяда насреща му.

— Какво става?

Кирчев го гледа право в очите.

— Край!... Провал!

Делиев трепва. Кирчев изпива на един дъх донесената му вода.

— Разправяй!

— Снощи успях да измъкна папката! — започва вече по-спокойно, но все още пресекливо капитанът. — Ношес заснех всичко. Ключ за разшифроване на някакви стратегически формации. Тази сутрин отидох рано в министерството, за да върна папката в касата, но генералът ме беше изпреварил. Заварих го да работи. Някакво предчувствие ме накара да използвам едно служебно излизане и да скрия оригинала и копията вън от града.

— Умно! — казва Делиев.

— Половин час след като се върнах, генералът потърси папката и вдигна тревога. Аз лично се обадих на майор Радев от Държавна сигурност. Разследването започна веднага. Използувах суматохата, измъкнах се, преоблякох се и дойдох тук.

— Сигурен ли си, че не си проследен?

— Съвсем!... Видя ли какво стана с твоето бързане? — нервно се изправя Кирчев. — Следствието ще се насочи най-напред към мене и... — не довършва той, тръшва се на един стол и хваща главата си с ръце.

— Дяволът не е толкова черен! — приближава се до него и се мъчи да го успокои Делиев. — Ще трябва само да ускорим всичко с един ден... За тебе връщане няма!... Оттук с автобус до гара Искър... Там ще вземеш най-невзрачния влак и — право във Велинград!

— Велинград ли? — учудено се обажда Ваня.

— С папката, разбира се! — не ѝ обръща внимание Делиев. — Довечера в ресторанта на Клептуза ще пристигне Ваня. За останалото ще се погрижи тя... Имаш ли пари?

— Не! — изправя се Кирчев.

Делиев изважда от джоба си няколко столовеви банкноти, подава ги и стиска ръката му.

— Пази се много!... Остават ни само часове... Може би утре по това време ще пием джин на някоя веранда към спокойно, безбрежно море.

... Да се обадя ли от Велинград?

— Не. Ваня ще дойде във всички случаи!
Изпратила Кирчев, Ваня се връща.
— Защо не тръгнах с него?
— Глупачка! За да пипнат и тебе ли, ако го следят? ... Сега слушай, ако той стигне във Велинград ...

— — — — —

Седнал до масата в квартирата си, Крум пише. До него преполовена бутилка коняк. По лицето му е изписано спокойствие, дори безгрижие и лекота. В интервалите, когато не пише, той отпива направо от бутилката и весело си тананика.

— — — — —

Делиев нервно обикаля кабинета си и прибира в малък куфар прибори, които изважда от взиданата в стената каса.

— Спри това идиотско предаване! — крясва той на седналия до радио-апарата Милия. — И слушай какво ти говоря.

— Е, какво, де? Разбрах! В 9 часа ще го взема в камиона при Враня. До Чепеларе ще го пречукам и ще остана да те чакам в ханчето на Рожен.

— Няма да пиеш!

— Няма! Но не разбирам защо ще минаваме по стария канал?

— Защото е по-сигурен. Случката с капитана никак не ми харесва.

— А поверителните документи?

— Кожата ни е по-скъпа!

— — — — —

От бръснарския салон на бул. „Витоша“ излиза Ваня. Тя върви бавно по тротоара, спира се пред витрините, после свива по улица „Гочо Гопин“ и уверила се, че не я следят, бързо сяда в спрелия наблизо нов „Дофин“ и потегля.

— — — — —

В един гараж довършват монтажа на нов номер на тъмносиния „Волга“. Облечен в нов спортен костюм, старши лейтенант Алексиев нервно обикаля около колата.

— По-бързо, Шопе! Закъснявам ...

— Готово, другарю старши лейтенант!

Алексиев и един разузнавач се качват в колата и потеглят.

— — — — —

В своята квартира Крум е седнал на леглото и слуша Делиев с израз на безразличие, дори на тъпота. Очите му блестят като възпалени от изпития коняк.

— Запомни добре! — говори Делиев, седнал до масата, на която е оставил пътниското си куфарче. — Довечера в 7 часа на гара Искър ще чака камион „Шкода“ Сф 96—21, който ще те откара на мястото, където ще се срещнеш с другите. Оттам ще поемеш пакета с поверителни документи, който ще пренесеш през границата ...

Крум бавно се изправя, накуцва, леко позалита, приближава се до масата и отпива от почти празната вече бутилка.

— А ти? — говори той междувременно.

— Ще отвлека вниманието им при евентуално проследяване и ще мина по друг канал. Стига си пил!

— Нищо ми няма! — отвръща Крум и сяда пак на леглото си, като пъха незабелязано ръка под възглавницата. — А сега седни и слушай един малък разказ.

— Няма време за приказки! — нервничи Делиев.

— Седни, моля ти се! Не ме карай да ставам лош при раздялата ни. Седни! Тонът и изразът на Крум респектират Делиев и той сяда на стола.

— Връзвай накъсо!

— Добре! Живееше един честен български офицер, капитан Продан Алексков Липов ...

Движението по тихата лозенска улица е слабо. Двама работници — единият в брезентов комбинезон, другият в спортен костюм — с жалони в ръце нивелират улицата. Работникът с комбинезона — майор Огнянов — се приближава с тефтерче в ръка към човека със спортния костюм — полковник Янев.

— Закъсняват разузнавачите, другарю полковник.

— Късно се обадохме! Ще дойдат... Нивелирай, нивелирай! — усмихва се полковникът.

В стаята Крум продължава разказа си.

— Извергът Луков изигра виртуозно ролята си. Хвзнах се. Повярвах и за присъдата, и за смъртта на жена ми. Това беше жестока, нечовешка лъжа!... След това 12 месеца школа за диверсанти. И пристигнах тук...

— Не разбирам какво общо има това с мене — започва да нервничи пак Делиев.

— Кротко! Ще разбереш. Историйката е към края си... Но негодникът Луков направи една грешка с едно име... Ти беше озадачен, когато най-напред от Казах, а после приех задачата за заразяването на детския лагер „Хоризонт“... След като отказах на Ваня, отидох да обядвам на Копитото...

Ретроспекция. Продължение на епизода на Копитото. Крум нервно пуши и чака изтичания в ресторанта келнер, който не след дълго излиза.

— Полковник Венцислав Панчаревски! — съобщава той.

— Припознал съм се — смотолея Крум, маха с ръка за сбогом на келнера и бързо излиза навън.

Крум бавно се движи по тротоара срещу МВР.

Гласът му:

— Не беше трудно да направя справка и да разбера лъжата за смъртната ми присъда... Първият ми порив беше да се предам и да призная всичко... Каква полза?... Не можех да очаквам нито прошка, нито дори снизхождение... Тогава реших друго...

След няколко мига колебание Крум бързо свива по първата пресечна улица.

Облегнал глава на ръцете си, той седи на скамейката при гроба на жена си, втренчил поглед в каменния кръст, потънал в мислите си.

Гласът на Крум:

Трябваше да разбера истината и за жена си... От милицията узнах къде са се изселили родителите й... Тогава ти съобщих, че приемам да замина за Слънчев бряг. Слязох на Стара Загора. През деня, в който изчезнах и за който ми иска сметка, аз...

Ретроспекция. Селски мегдан с паметник. Крум оглежда излизащите от площада улици и тръгва по една от тях.

Чисто измазана селска къща с градина пред нея. Крум натиска бравата на скоро боядисаната врата. Тя е залостена.

— Кого търсиш, момче? — подава глава от съседния двор едър, запазен старец с големи бели мустаци.

— Някой от Хаджимилевите.

— Закъснял си! — усмихва се старецът. — Хаджията умря преди три години...

— А жена му? — пита с тревога Крум.

— Изпрати в понеделник внучето си на лагер и замина на гости на сина си в Търново — обяснява словоохотливият старец.

Крум отмалява и се опира на оградата.

— Внуче ли? — изхриптява той.
— Какво? — не чува старецът. — Ела тука де, че да не се провикваме.
Не без усилие Крум влиза в китната градина на стария и сяда на пейката до чиста маса под сенчесто дърво.
— Ваша милост какъв сте? — пита старецът.
— Адвокат — овладял се е Крум.
— За добро или за лошо?
— За добро, за добро!
— Та какво питаше ти?
— За какво внуче каза преди малко?
— Синът на дъщеря им... На Румянка...
Крум се опира на масата и напъва цялата си воля да не припадне.
— Ти коймай не ги познаваш добре? — пита старият.
— Не! — пести думите си Крум.
— Румяна им беше най-малката. Ожени се за офицер. Тогава старите отидоха да живеят в София. През войната убили зет им. Някакъв негов съвипустник станал предател и искал да направи Румяна шпионка. Какво си запнал, бе соплянко? — сопва се дядото на внука си, който неусетно се е приближил и заслушал. — Ха, върви да играеш!

Детето избягва.

— Румяна била трудна в последния месец... Скарала се с шпионина и той я убил!... Отнесли я с линейката. Преди да умре, лекарите успели да извадят живо детето й...

Крум се отпуска на масата. Старецът не го забелязва, защото пали цигара и продължава:

— Държавата му отпусна народна пенсия заради баща му. Старите си го прибраха тук и си го отгледаха... Я! Какво ти е, бе момче!... Лошо ли ги стана?... Я, бе, Ванко, дай стомната!... Пий!... Старецът е вдигнал за раменете Крум, чийто очи блуждаят. — Пий още!

Крум се опитва и се мъчи да се усмихне.

— Мина ми... Благодаря ти... — Отпил от стомната, той намокра челото си с шепа студена вода. — Сигурно от автобуса...

— Искаш ли да хапнеш? — навежда се над него старецът.

Крум се съвзема.

— Няма нужда! Благодаря! — пали той цигара и пита, като че между другото. — На какъв лагер отиде момчето?

Старецът сяда на мястото си.

— Че помня ли го я!... Ванко, бе! — обръща се той към малчугана, който донесе стомната и с любопитство оглежда Крум. — На какъв лагер отиде баща ти Продан?

— Лагер „Чайка“ на Слънчев бряг! — на един дъх отговаря момчето.

— — — — —

Ретроспекция. Крум е спрял на брега и гледа двата пътепоказателя: „Към лагер „Хоризонт“, „Към лагер „Чайка“. Тръгва по посока на лагер „Чайка“.

— — — — —

На фона на курортния комплекс Слънчев бряг по влажния пясък край морето върви бързо Крум. Постепенно той забавя хода си. В цялото му поведение, в забавящите се стъпки се долавя вътрешна борба, колебание. Той се спира и вдига очи нагоре. Пред него се издига с вкус украсена дървена арка с надпис лагер „Чайка“. Погледът му се спуска надолу. Крум затваря очи и се залюлява. Отваря очи поглежда инстинктивно свития юмрук и бавно тръгва назад. От лагера долита весела глъчка. Виждат се играещи на плажа и къпещи се в морето младежи. Крум се обръща и отначало бавно, после все по-бързо и накрая тичешком се връща в посоката, от която дойде.

— — — — —

Стаята на Крум. Здрач. По челото на Делиев е избила пот.

— Избягах, защото бях убиец! — говори Крум, като че на себе си. Ти и твоите господари ме направихте убиец!

— Аз не знаех, честна дума! — задавя се от страх Делиев.

— Знаеш си, гадино! — Някаква екзалтация на омраза и жажда за мърт е обхванала Крум. Говорът му е смесица от съскане и хъркане. — Да имаш дете и да не посмееш да го псгалиш! Най-подло да е убита жена ти и да не можеш да отмъстиш на убиеца! Да си уважаван от цял народ като храбро и честно загинал офицер, а да си принуден да се криеш като подгонен звяр! Знаеш ли какво е това, скот?

Крум се изправя и тръгва към зъболекаря, който инстинктивно също се изправя и с изцъклени от страх очи бавно отстъпва назад. Без да сваля очи от него, Крум обръща пречештата на пътя му маса. Куфарът и бутилката изхвъркват настрана. Недобре затвореният капак се отваря и на пода се разпиляват вещите на Делиев, pistolетът му и много банкноти — наши и чужди.

— Аз ще се кача на камиона и ще замина... — продължава Крум, спрял се за малко, докато Делиев опира гръб о стената. — Съжалявам само, че няма да мога да видя Файз и изверга Луков, защото ти сигурно си заповядал на слугата си да ме убие...

— Не е вярно!... Ще видиш!... — вече с молба в гласа простенва Делиев.

— Ще му бъде малко трудно да изпълни заповедта ти, но... ще видим... Аз трябваше, трябваше да видя тоя Луков... — говори като в бълнуване Крум. — Той има такива хубави очички и местенце между тях... С каква наслада бих стоварил юмука си там... Ударът, на който две години ме учехте... Той втрещва безумния си поглед в очите на Делиев и бавно тръгва към него.

— Но и ти имаш удобно чело... много удобно...

Съвсем неочаквано Крум изпуска нарочно pistolета, който шумно пада на пода. Делиев поглежда към него и в този миг юмрукът на Крум се стоварва между очите му. Делиев полита и се струполва безжизнен върху разпилените на пода банкноти. Крум поглежда проснатото тяло, оглежда с празния си поглед стаята, взема от пода pistolета си и бавно излиза, без да гаси осветлението в стаята.

На улицата „работниците“ по нивелацията са привършили работата си и прибираат инструментите. Когато от вратата на насрещната къща излиза Крум и спокойно тръгва към близкия площад, Янев дава знак на Огнянов да го проследи.

— А вие? — пошепва майорът.

— Ще дочакам другите и ще вляза. Дръж непрекъснато връзка.

— Слушам!

Работникът с брезентовия комбинезон тръгва след завилия в пресечката Крум. Янев вдига поглед към осветения прозорец на къщата.

Зашеметеният, но не убит Делиев бавно отваря очи, надига се, оглежда с угаснал поглед стаята, домъква се до леглото и сяда. В краката му са разпилените банкноти и търкозилата се буталка с коняк. Делиев отпива на един дъх останалите няколко глътки, постепенно се съвзема и вече съсредоточено оглежда стаята и пръснатите по пода предмети и пари.

Крум се е спрял пред пощенската кутия с надпис „Бърза поща“. Вади от джоба си изписаните листове, слага ги в плик, после хвърля още един поглед върху направената от него схема на резидентурата, пъха и нея в плика и го пуска в кутията. Пликът е надписан: „МВР, отдел държавна сигурност — тук“.

Крум се загубва между минувачите, следван неотклонно от работника с брезентовия комбинезон.

Вечер. Полковник Янев оставя двата жалона до вратата на градинката, от която излезе Крум, и вдига поглед към прозореца на неговата стая. На завесата се откроява за миг и изчезва профилът на мъжка фигура. Янев се изправя, премисля, поглежда часовника си и бързо се упътва към къщата.

Делиев събира от пода последните банкноти, когато вратата се отваря шумно и на прага застава човекът в спортния костюм. Миг на учудване. Делиев граб-

ва пистолета си. Но Янев е имал вече време да се ориентира и пъргав като котка, с един скок се намира при Делиев. Бърза майсторска хватка и пистолетът изхвърква далеч встрани. Още една светкавична хватка. Делиев полита над легналия на пода Янев, удря се силно в стената и загубва за миг съзнание. Това е достатъчно за полковника да извади от джоба си две въженца и да завърже ръцете и краката на проснатия престъпник. Делиев се свестява, разбира какво е станало и изпраща всички сили да скъса въжетата.

— Не си хабете силите, господин докторе! — казва спокойно изправеният до него Янев. аз съм служил на границата.

— — — — —

Велинград. В почти празния ресторант на Клептуза седят Ваня и Кирчев пред две чаши бира.

— Хапни още нещо! — подканя я капитанът. — Път ни чака!

— Нищо не ми се яде! — нервно отговаря тя.

Кирчев поглежда през витрината към спрелия до насрещния тротоар „Дофин“ на Ваня.

— Жалко за новата ти кола.

— Харизмам я на народната власт! — казва с насмешка Ваня, а след това прави движение и гримаса на нескривано отвращение. — След няколко дни ще карам поне „Опел-капитен“!

— Сигурна ли си?

— Абсолютно!

— А нашата любов? — иронично пита Кирчев.

— До границата, капитанче! — усмихва му се Ваня. — След това само сърдечно приятелство... ако изобщо се видим пак...

— Какво чакаме сега?

— Да светнат пет последователни пламъчета от кибрит насреща... Поръчай ми нещо силно, моля ти се! От тази бира измръзнах...

— Какво например?

— Измисли ти.

— Един ром! — обръща се Кирчев към минаващия келнер.

— Затваряме вече, другарю!

— На бърза ръка! — убеждава го капитанът. Келнерът отминава. — Смяташ ли, че мога да разчитам на обещанията на Делиев? — обръща се Кирчев към Ваня.

— Напълно! И той, и шефовете отгътк са много щедри.

Келнерът носи рома. Ваня го изпива до половинна. Кирчев плаща сметката на чакащия келнер, който прибира приборите от масата и си отпла.

— Ти не се ли вълнуваш? — пита Ваня.

— Никак!

— Блазе ти! аз съм само нерви.

— Светват! — прошепва Кирчев, загледан навън.

Ваня изпива докрай чашата си. Дватамата стават и излизат.

— — — — —

През прозореца на „Волгата“ Огнянов наблюдава отдалечаващите се Кирчев, Ваня и още един висок, кокалест мъж с плетена шапка на главата.

— Пробиват като бацили! — говори Огнянов на седящия до него разузнавач. — Сега Велинград...

— Да тръгваме ли, другарю майор?

— Има време. Ще изчакаме командира на заставата...

— — — — —

Из почти опустелите улици на Пловдив се движи камионът с Милия и Крум. Камионът свива по шосето за Асеновград.

Малко след него в същата посока се насочва „Мерцедесът“ с Алексиев.

— — — — —

През гориста местност се движат безшумно Ваня, Кирчев и водещият ги мохамеданин Мустафа.

— Няма ли наблизо застава? — тихо пита Кирчев

— Не! — отговаря Мустафа. — И това е хубавото.
Гората започва да оредява. Недалече се провижда малка поляна и някакъв дол

Достигат последните дървета. Мустафа се спира. Пред тях се е проточила дълга разорана ивица.

— Това е граничната полоса — сочи той към ивицата. — Оттатък вече не е българско! Там са предупредени и ви чакат...

Ваня бръква в чантата си и подава на водача дебела пачка банкноти. През това време Кирчев оставя чантата си до дънера на близкото дърво и вади кутия с цигари.

— Благодаря Мустафа! — говори Ваня.

— Аз си тръгвам, а вие... Луд ли си! — гневно вика той на Кирчев, който пали със запалка цигарата си.

Мустафа посяга да го удари по ръката, но остава неподвижен. В ръката на Кирчев блясва дулото на пистолет.

— Горещите, гад! — звучи металическият глас на Кирчев.

— Васко! — недоумяващо изкрещява Ваня, хвърля се и грабва чантата му.

— Не мърдай! Пусни чантата. Горещите!... Любовете ни беше дотук, нали?

Тонът на изпитана не оставя място за колебание и Ваня изпълнява заповедта му.

Наблизо се чува шум от стъпки по съчките.

— Майор Радев! — чува се нечий тих глас.

— Да! — отговаря капитан Кирчев.

— Майор Радев! — по-високо се обажда нечулият отговора командир на граничната застава, който се показва между дърветата, придружен от четирима граничари с насочени автомати.

— Тук, другарю капитан! — ориентира го Кирчев-Радев.

Ваня е занемяла от учудване. Към тримата се приближава групата гражданци. Само за няколко мига ръцете на Ваня и Мустафа са здраво вързани на гърбовете им, а сами те претърсени и обезоръжени.

— Но как може Кирчев-Радев? — истерично изкрещява Ваня.

— Може, може! — усмихва се Радев и прибира пистолета си. — Капитан Кирчев умря през нощта в квартирата ти. Оттогава започна да работи майор Радев.

— Значи ти?...

— Ще имаш време да го проумееш!... Довиждане, Ваня!

Радев тръгва към командира на заставата, но се сеща нещо и пак се обръща към олюляващата се Ваня.

— А „Дофина“ ти наистина ще предам на народната власт.

Радев се сбогува с граничарите и се изгубва в гората по обратния път.

Ваня се струполява на земята.

— — — — —

Кабинетът на Янев. В обичайната си поза, прав до бюрото, полковникът слуша доклада на Радев.

— ...Суета и алчност, примесени с непримирима омраза към всичко ново, всичко наше, надъхана от родители, от средата и от господарите и... Уверявам ви, другарю полковник, че жената като класов враг е по-опасна от мъжа!

Янев процежда своето:

— Дааа! — и отмята на отворената пред него схема на резидентурата. — Ликвидирахте Ваня!... Можем да смятаме за ликвидиран и Кирчев, нали?

Полковникът вдига очи към усмихнато кимания Радев и се намръщва.

— Върви да махнеш тази черна възка от косата си, че не мога да те гледам!

— Слушам!

Радев се упътва, но е спрял от гласа на Янев.

— Момент! Забравих да те поздравя за майсторската ти постановка на престрелката и инцидента в Родопите! Чудесна режисура!

— Имам слабост към приключенческите филми! — усмихва се Радев. — При това...

Той е прекъснат от прозвучалия от приемника глас на Огнянов.

— Говори 25... 25... Чувате ли ме? Намирам се в Бачково.

— Огнянов! — извиква Янев, изтичва към апаратурата, натиска някакво копче и говори по микрофона:

— Слуша 8! Слуша 8! Предавай!

— — — — —

Във Волгата до-шофьора е седнал Огнянов, облечен все още в брезентовия си комбинезон, и предава по микрофона. Зад него са Алексиев и двама разузнавачи.

— Предавам! — продължава доклада си майорът. — Камιονът пое шосето по дефилето на Чая. Ясно е, че посоката му е каналът в Устово. Преследваме ги, без да ни забележат. Чакам нареждания.

— Задмини ги! — чува се гласът на Янев по високоговорителя. — И при първа възможност след Наречен ги арестувай! Край!

— Тъй вярно, ще ги арестувам! — изключва предавателя Огнянов и се вглежда в тъмнината на пътя, осветяван само от габаритните фарове на колата.

— — — — —

Камιονът „Шкода“ със софийски номер 96—21 се показва иззад един завой, преминава бързо равнището и се скрива зад друг завой.

Малко след това същият път е изминат от Волгата на Огнянов и групата му.

— — — — —

В кабината на камiona Милия умелс държи кормилото и тананика с досаждащо постоянство един и същ мотив от някакъв блудкав шлагер. Крум с притворил очи и мълчи.

— Спиш ли? — престава най-послед да скимти Милия.

— Не!

Крум се изправя и поглежда навън.

— А защо мълчиш?

— Не ми се приказва.

Крум наново се обляга и оглежда профила на Милия.

— Ти завърши ли нещо?

— Да не съм луд да уча! Изкарах пети клас в италианското и започнах да помагам на стария... Цицах пари от петте ни кръчки и ги пусках в аперитива на конкуренцията!

Милия се изсмихва глупаво на плоската си шега, вади от джоба на ризата си две цигари, подава едната на Крум, бърка в джоба на вратата на колата, намира запалката си и пали цигарите.

— Ти убивал ли си хора? — внезапно го пита Крум.

Милия е изненадан.

— Да! — отвръща той, след като премисля. — Двама партизани като мобилизиран, а после и един тип, който искаше да предаде бившия шеф.

— Не ти ли тежат на съвестта? — все така спокойно пита Крум.

Милия го поглежда учуден и пак насочва погледа си напред.

— Ти ли ме питаш това, светецо?

— Аз.

— Не ми тежат, Напротив! С всеки очистен комунист се приближава...

Милия не довършва фразата си. Прекъсвани светлини на фарове показват, че кола отзад иска път. Покръй камiona профучава синя „Волга“.

— Пак някой директор отива да хайлазува в Пампорово! — със злоба подмята Милия.

— — — — —

Волгата преминава с голяма скорост завоите. В мрака назад все по-далече остават да светят фаровете на камiona.

— — — — —

Крум наново се е отпуснал на облегалката и е притворил очи.

— Какво? — подхваща отново разговора Милия. — Ти да не страдаш, че си убиец?

Крум едва забележимо трепва. Див пламък проблясва в очите му, но той успява да се овладее, дори да се прозине.

— И да ти обясня, няма да ме разбереш.

— Сложна ти е душата, а? — иронизира Милия.

— Не, а защото си свиня.

Милия подскача.

— Слушай! — замлъква той и се замисля. — Само от тебе не мога да се обидя, разбойнико.

Крум не отговаря. Милия затананиква безвкусната си мелодия.

— — — — —

Във Волгата Огнянов пуши и довършва някакъв разказ. Придружаващите го слушат с интерес.

— Когато узнал истината, той обръща яростта си към съучастниците си и започва да ги избива...

Пауза.

— И какво ще стане сега с него? — запитва Алексиев.

— Съдът ще реши.

— Ако вън сте съдията, другарю майор? — усмихва се хитро лейтенантът. Огнянов също се усмихва и се обръща към помощника си.

— Навярно също като тебе бих се колебал много!

После поглежда през прозореца.

— Свий зад тази скала и спри, Киро! — заповядва той на шофьора.

— — — — —

Волгата прави рязък завой и спира зад една скала. Всички светлини се загасват. Четиримата разузнавачи слизат и се прикриват зад канарата. Най-напред Огнянов, а след него и останалите вадят и зареждат пистолетите си.

— — — — —

Милия поглежда през прозореца. Вляво на шосето тъмнее бездната към реката.

— Четири пъти съм минавал границата и пак съм се връщал. И сега ще откарам шефа и ще се върна.

Преструващият се на заспал Крум отваря очи, поглежда за миг Милия и загадъчно се усмихва.

— Или ще живея като човек...

— Какво? — прекъсва го Крум.

— Ти спиш ли?

— Бях задрямал.

— Казвам, че или ще живея като човек, или да вървя по дяволите!

— Върви и ме остави да спя! — прозява се Крум.

— — — — —

Разузнавачите зад скалата.

— Идат! — прошепва Огнянов. — Готови!

В далечината светват фаровете на Шкодата.

— — — — —

Милия пак е затананикал. После вади цигара от ризата си и посяга към джоба на вратата, но вместо запалката си, светкавично вади пистолет. Крум е дебнал всяко негово движение. Преди дулото да се насочи към него, Крум скача и стоварва юмрука си върху челото на Милия.

— Не, Мили! — изхърква Крум. — Аз ще остана последен.

— — — — —

Очакващите зад скалата виждат как приближилият се на около 200 метра камион рязко спира и фаровете му угасват. Няколко мига четиримата недоумяват.

— Става нещо! — задъхано говори Огнянов. — Да вървим! Не! Чакайте!

В този момент фаровете на камиона отново светват и той бавно потегля.

— — — — —

В кабината на колата трупът на Милия е облегал на дясната седалка. Крум кара бавно, замислено. После натиска по-силно педала на гаста. Още по-силно, още! Колата се понася напред.

— — — — —

Огнянов и придружаващите го виждат как камионът потегля напред, стремително се насочва към пропастта и изчезва в нея. Всичко става за мигове. Разузнавачите бързо изтичват към мястото на катастрофата. От кабината лумват отблясъците от взрива на експлодиралия резервоар. Надвесени над стръмнината, Огнянов и другите виждат буйно горящите останки на разбитата кола.

... А на калното шосе ясно личат следите от гумите, които водят от мястото на завъртането на кормилото до ръба на пропастта...

Адрес на редакцията: Тодор Страшимиров № 2, тел. 4-33-11. Абонаментите се внасят във всички п. т. т. станции — за България 5 лв., за чужбина 7 лв.

Дад. на за печат на 25. XII. 1961 г. Пор. 1643
Държавен полиграфически комбинат „Дим. Благоев“

Цена на отделен брой 50 ст.

