

Киноизкуство

5

май



5

киноизкуство

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

1961
М А Й

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Яко Молхов — Размисли за филмовата ре-
жисура : 3

КРИТИКА И РЕЦЕНЗИЯ

2. Максим Наимович — По нови пътища . . 10

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

3. „Балада за България“ — Мария Павлова . 15
4. „Генерал де ла Ровере“ — Ивайло Знеполски 19

ВЪПРОСИ НА ФИЛМОПРОИЗВОДСТВОТО

5. Иван Ботушаров — Чрез материалния сти-
мул — към по-хубави и по-евтини филми 22

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

6. Румен Григоров — Десет дни в Германската
демократична република 27

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

7. Нови сценарии за художествени филми . . 32

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

8. Нина Игнатиева — Сергей Бондарчук . . . 35

ПРЕГЛЕД

9. Бележит филмов режисьор — И. Б. . . . 41
10. Иля Копалин на 60 години — Хр. М. . . . 43
11. Петър Донев — Мисли след един доклад 45

В СЪЮЗА НА КИНОДЕИЦИТЕ

12. Творчески разговор за филма „Призори“ . 49
13. Среща-разговор за документалния филм „Ге-
орги Димитров“. 51

ПИСМА НА ЧИТАТЕЛИ

14. Нашите млади зрители за документалния
филм „Георги Димитров“ 54

КИНОТО ПО СВЕТА

15. Писма от Москва — Михаил Белявски . 56
16. Холивудски контрасти — Илия Рилски . 62
17. ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Ал. Алек-
сандров 69
18. ХРОНИКА 70

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Емил Манов — Пленено ято 1

*На първа страница на корицата: Коста Цо-
нев и Стефан Сърбов във филма „Нощта
срещу 13“. На 4-а страница: Ани Цонева в
кадр от същия филм.*

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ
Редакционна колегия
ДАКО ДАКОВСКИ, ХРИСТО КИРКОВ, ХАИМ
ОЛИВЕР, НИКОЛАЙ ПОПОВ, ГЕОРГИ СТОЯ-
НОВ-БИГОР, д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ, РАШО
ШОСЕЛОВ

Оформление Иван Бояджиев
Коректор-стилист Л. Славейкова

РАЗМИСЛИ ЗА ФИЛМОВАТА РЕЖИСУРА

1

По адрес на българското киноизкуство често се говореше със снизходително недоверие към възможностите му или с ревност за правата му на пълнолетен брат на „старите“ и традиционни изкуства. А в това време зрителите пълнеха залите на кинотеатрите, за да акламират или се разочароват от новия български филм. За десетина години съществуване българското кино завладя масовия зрител, завоюва няколко димитровски награди, получи международно признание. Факт е, че то живее с успехите и грешките си, пада и се вдига, чувствително към всички обществени и естетически веяния, подложено на строга преценка за идеите и майсторството му от една все по-взискателна публика.

Следователно каквито и интонации да има в разговорите за нашето кино, каквито и да са преценките за отделните филми, в съвкупността си те съдържат признанието, че българският художествен филм е част, а за чужбина представителна част от нашата нова, социалистическа култура.

Развитието на всяко изкуство има своя диалектика: така е и с българското киноизкуство. Отначало всички бяхме ентусиазирани от самия факт, че на българския и чуждестанния екран се появяват български филми. По-късно мнозина се усъмниха в неговите възможности. Сега невинаги оставаме удовлетворени от резултатите му, но вече не се съмняваме в неговите възможности. И последното отношение е несравнимо по-трайно, отколкото първите две. Защото всички — и творци, и ценители — усещаме властната необходимост от обновяване, освежаване, идейно-тематично разнообразяване, обогатяване на българското филмово изкуство. Тази необходимост бе посочена категорично в Постановлението на ЦК на БКП за състоянието и задачите на българската кинематография от месец юли 1958 година.

Всички си спомняме горещите спорове, които се водеха както в средата на самите кинематографисти, така и в печата около спецификата на литературния сценарий. Надеждите и разочарованията ни бяха свързани тогава преди всичко с лъкатушенията на един нов литературен жанр — кинодраматургията. Сега тези спорове отшумяха не защото кинодраматургията ни е в блестящо състояние и проблемите ѝ — теоретически и практически — разрешени. Те стихнаха, защото развитието на нашето киноизкуство постави настоятелно и други проблеми, свързани не само и единствено с кинодрама-

тургията. Наистина литературният сценарий е основата на филма. А една добра основа — това е обещание за добра сграда. Но колко пъти върху добра основа са изградени неудобни и грозни сгради? Колко пъти по признати литературни произведения са били създавани посредствени филми?

Сега за всички стана ясно, че литературният сценарий е *художествено* произведение, предназначено за снимането му във филм, и поради това кинематографично художествено произведение, а не нещо друго. Сега ние имаме несравнено по-определено понятие за природата на литературния сценарий, много по-точно усещане както за неговата художественост, така и за неговата кинематографичност. До тази проста истина стигнахме всички и сега спорим за всеки един отделен сценарий дали е художествено-кинематографичен или не е. Но това е спор, породен от степента на възискателността на спорещите, от строгостта на критерия им, от принципиалността им, от културата на художествения им вкус или пък от извънлитературно-художествени съображения. Важното за случая е, че надеждите ни за една утрешна по-съвършена кинематография вече не са свързани изключително с кинодраматургията.

Сега, когато сме видели около петдесет български художествени филма, нямаме основание да приписваме успеха или неуспеха им само на авторите на литературната им основа. Нещо повече — в етапа, в който се намира нашето кино, струва ни се, че претенциите и надеждите ни трябва да се насочат към филмовата режисура. Не можем вече да се задоволяваме с една неактивна режисура, не можем да я извиняваме с творческата ѝ младост. Петдесет филма са вече една солидна школа за майсторство. За едно динамично изкуство, каквото е киното, десет години съществуване, и то при щедри условия, каквито държавата е предоставила на творците му, е предостатъчен срок да бъдат изпробвани силите на всички, които имат някакво участие в създаването на филмите. Настанало е крайно време да се поставят на творческо разискване и проблемите на българската филмова режисура, а не само на кинодраматургията.

2

За професията на филмовия режисьор у нас е писано твърде малко. В отделни по-добри или по-слаби рецензии за излезлите на екран български филми е давана една или друга оценка за работата на режисьора. Но за съжаление филмовата рецензия, за разлика от литературната, трябва да борави с толкова много компоненти, че е почти винаги оценъчна, рядко проблемна. Може би най-малко проблемите на режисурата са били в центъра на вниманието на филмовата ни критика. И трябва да признаем, че не винаги филмовата критика, такава, каквато я имаме, е имала точен прицел за определяне творческото начало в работата на филмовия режисьор.

Лишени от този прицел, ние, критиците, често се облягаме на някои твърде неопределени и общи понятия, обикновено заимствувани от театралната критика, без да усещаме специфичното в художествения труд на филмовия режисьор. Или пък боравим леко с категориите талант и майсторство, пръскайки ги щедро към явления

с различна художествена стойност. И тогава се питаме: може би наистина няма проблеми на кинорежисурата? Може би целият въпрос е в съществуването на талантиливи или неталантиливи режисьори и всичко останало е от лукаваго?

Понякога, когато се откъсваме от живата практика на нашето филмопроизводство, когато заговорим за филмовия режисьор въобще, ние ставаме твърде красноречиви в изискванията си към неговата професия. Според тези изисквания, раздути неимоверно, филмовият режисьор е притежател на универсални таланти и енциклопедически знания. Филмовият режисьор е едновременно писател, художник, оператор, политически и обществен деец, философ и икономист, историк и изкуствовед...

Наистина историята на световното кино познава имената на филмови режисьори, които наложиха своя личен авторитет, на които ние дължим превръщането му във високо изкуство, способно да владее масите и да формира мислите и чувствата им, да ги възбужда искрено и дълбоко. Сергей Айзенщайн, Чарли Чаплин, Всеволод Пудовкин, Рене Клер, Александър Довженко, Кинг Видор, Михаил Ром, Федерико Фелини и други утвърдиха званието „кинорежисьор“ като едно много високо понятие, защитиха ръководната роля на режисьора в киноизкуството.

Но категорията гениалност, с която ние боравим, когато разглеждаме творчеството на тези велики художници, е рядка, изключителна категория. Натрупването на традиции, художествена култура, професионален опит е винаги един процес, без който е немислима изявата на таланта или гения. Без този процес е невъзможно проявяването на изключителното в историята на всяко изкуство. Усилията на много художници култивират почвата, на която може да избуи изключителният талант. Киното поради вътрешните закономерности на развитието си съкращава този процес на натрупване, толкова, продължителен и мъчителен за другите изкуства, в съответствие с динамичното време, в което се е породило. Така можем да си обясним неговото бурно развитие и възмъжаване, появата на толкова славни имена в неговата кратка история.

Но киното е синтез от усилията на много и различни творци. То е винаги колективно изкуство. Филмовото художествено производство е продукт на колективно творчество. Ето защо в киното е възможно създаването на произведения на изкуството само при условие, че принципът за колективността е действувал с пълна сила. Онова, което не е достъпно често пъти за отделния творец, е достъпно за *колектива от творчески личности*. И тъкмо защото забравяме тази способност на киното като изкуство, сме наклонни да приписваме на филмовия режисьор универсалност на таланта му, някаква изумяваща всеобхватност. А най-простият анализ на всяко художествено филмово произведение, дори на шедеврите на световни майстори ще ни подсказва, че зад филмовия режисьор са стояли цяла група художници — кинодраматург, оператор, художник, композитор, актьори, — без творческите усилия на които не би могъл да се яви на екрана никакъв филм.

В синтетичната природа на киното е заложена и онази своео-

бразна особеност на творчеството на филмовия режисьор — да твори не сам, а с колектив от сътрудници, които не подменя, а увелича в творчество. Режисьорът на филма *синтезира* художествения ефект от работата на своите сътрудници, настойчиво се бори за най-висока идейно-художествена ефективност на тяхното *творчество*.

Щом признаем, че филмовото изкуство е синтетично, щом признаем особеното синтезиращо начало в работата на филмовия режисьор, ще признаем и главното творческо зърно в професията на филмовия режисьор — увереното ръководене на целия творчески колектив, който създава филма, към една ясна художествена цел, към една цялостна концепция, изстрадана от режисьора. Режисьорът във филма е преди всичко художник-организатор. Талантът му се изявява преди всичко в една човешка дарба да подбужда към творчество всички свои сътрудници — кинодраматург, оператор, художник, композитор и преди всичко актьорите. Да *подбужда* към творчество, не да подменя творците, да увеличи към изява на дарованията им, не да ги командува, да обединява усилията им към реализиране на своята концепция. За такава деликатна и инспирираща художествена дейност не се иска филмовият режисьор сам да е оператор, композитор или актьор, а рядък, скъп, безценен човешки дар, предразположение на душата му... Не универсалност, а специфичен филмов талант.

3

Културата не е талантът. Културата се усвоява и натрупва като условие за проявата на таланта. Така е и за проявата на таланта на филмовия режисьор. Обаче когато слезем от сферата на мечтанията, когато заговорим не за филмовия режисьор въобще, а за филмовия режисьор и неговото място в творческия процес на нашата кинематография, когато навлезем в нейното всекидневие, ще се сблъскаме с явления и прояви, които не ни дават много основания да се отдаваме на много буйни мечтания.

Разбира се, днешният ден е по-светъл от вчерашния, някои режисьори, между които и дебютанти, защитиха успешно високото звание „филмов режисьор“. Сега можем по-уверено да гледаме на бъдещето на нашата филмова режисура. Но преди да говорим категорично за режисьорски таланти, трябва да поговорим за някои условия, в които вирее и расте талантът на режисьора.

Струва ми се, че в сегашния етап на развитието си нашата филмова режисура се нуждае особено от една повишена възискателност към професионалното ѝ майсторство.

Първото изпитание на филмовия режисьор е срещата му с художественото произведение. Аз съм наблюдавал множество случаи, когато филмовият режисьор просто не може с увереност да каже дали от предлаганото му произведение става филм. Всеки професионал във всяка друга професия трябва да има точно и сигурно око да разпознае годността на материала, от който произвежда своя продукт. Нима това не се отнася за филмовия режисьор? Като не може да отправи към писателя своето високо професионално изискване за художествената идея на произведението, за яркостта на ха-

рактерите и логиката на техните взаимоотношения, да му внуши лаконичността на кинематографичното изразяване, режисьорът се барикира зад непонятната уж за автора специфика на киното и твърде често става конвейерен съавтор на сценария, за да маркира в най-добрия случай примитивни кинематографични връзки между епизодите.

Наблюдавал съм и редките, но толкова по-ценни прояви на висока взискателност и непримиримост към идейните и художествените слабости на драматургичния материал от страна на филмовия режисьор. Няма защо режисьорът да се залавя с екранното пресъздаване на сценария предварително убеден, че има работа с едно слабо художествено произведение. Тази непримиримост е според мен израз на истински и висок професионализъм, който ние трябва с всички средства да поддържа. Ако искаме да се борим искрено с фабричния стандарт, така характерен за западното търговско кино, ако искаме да произвеждаме филми, които носят печата на творческата индивидуалност на режисьора, то за това трябва да поощряваме творческата дружба между авторите и режисьорите, сближаването им на почвата на общността на художествения им натюрел, на търсенията им, на художествения им вкус, на знанието им за живота, на темперамента им. В практиката на нашата кинематография вече се набелязват такива творчески сближавания и безусловно те носят нейното по-добро бъдеще. Около авторите и режисьорите се обединяват, пак по признака на общността на художествените предпочитания, и операторите, художниците и композиторите. Този процес е най-хубавото, което сега става в нашата кинематография, и е път за повишаване художествената ѝ култура.

Второто изпитание за филмовия режисьор, след като е приел сценария, е написването на режисьорската книга, в която се материализира така нареченият режисьорски замисъл. По повод режисьорския сценарий са измислени много честолюбиви изрази и определения. Най-честото е, че режисьорският сценарий е превеждане на литературния сценарий на езика на киното. Случило ми се е да прочета повечето от режисьорските сценарии на български филми. За мен винаги е било важно да разбера от режисьорския сценарий тълкуването на художествената идея за бъдещото произведение, стиловите контури на филма, организацията на филмовия ритъм, време и пространство, характеристиката на поведението на героите — с една дума, да видя бъдещия филм. Но трябва да си призная, често съм оставал разочарован, защото нищо друго не съм виждал освен една условна разкадровка на литературния сценарий и единственото, до което можем да се доберем, е само метражът, и то не винаги точен, на бъдещия филм. От този дебел куп хартия често пъти отсъства най-важното — режисьорска концепция. Без творческо износване на режисьорския замисъл не може да се роди сериозно филмово произведение. Режисьорският замисъл е може би най-сигурният атестат за професионализма на режисьора и отсъствието му — огледало за неговата неспособност да реализира филма като художествено произведение. Иначе — започват трескавите и неврастенични импровизации на снимачната площадка, които често прикриват липсата на

строен творчески режисьорски замисъл. Аз не си спомням обаче в практиката на нашата кинематография да е отказано на един режисьор да постави филма, понеже е представил слаб, примитивен режисьорски сценарий, или да му е върнат за основна преработка. Може би по този начин бихме предотвратили появата на екрана на някои явно посредствени филми.

4

Колкото и да говорим за спецификата на киното, колкото и да са силни останалите компоненти на киното, колкото и да е важна работата на оператора, на художника, на композитора, централно изразно средство в киноизкуството е актьорът. Той е, който живее на екрана, той общува със зрителя, той защитава едни или други идеи, той ни привлича или отблъсква, той ни разсмива или трогва... От правдата на неговата игра зависи дали ще му вярваме или не. От друга страна, само на киноизкуството е достъпно най-интимното приближаване на зрителя до вътрешния свят на един художествен образ, превръщането на зрителя в непосредствен свидетел на най-тънките нюанси в поведението на героя... зримо, не от въображение, подбудено по литературен път. Може би най-специфичното във филмовата актьорска игра е безпределната истина в поведението на актьора, безусловната естественост на актьорското „живеене“ в образа. Постигането на тази безусловна естественост е режисьорският идеал в киното. В тази сфера се появява най-отчетливо режисьорското виждане на жизнената правда, проявява се онзи творчески момент, когато жизнената правда се превръща и издига в художествена правда, заразяваща ни емоционално.

Работата с актьорите — ето най-слабия участък на българската филмова режисура. Дори филмите, които получиха международно признание, са несъвършени като актьорско извяване. Известно е, че актьорите ни са заети в театъра. Твърде често театралното амплуа или физическото покриване на образа е единственият критерий за привличането на актьорите в киното. Досега преживяхме десетки разочарования от този подход при избирането на актьорите, защото екранът увеличи многократно грозното в театралното „амплуа“ на някои актьори. Колко често актьорът играе във филма така, както е свикнал в театъра — във всеоръжие на театралните шампи.

Никакви тънкости на режисьорското изкуство в сферата на ракурсите, монтажа или предметните метафори и символи не могат да спасят от провал филмовия режисьор, който няма качествата да подбуди актьора към филмово, а не театрално актьорско творчество, който няма куража да каже на актьора пред камерата знаменитото, едновременно властно и подбуждащо към търсене на нови решения, станиславското, т. е. режисьорското „не вярвам“.

Тъкмо промишленият характер на филмопроизводството (определено число дубли, календарен план за снимане, нахъсаност в епизодите, почти отсъствие на възможности за репетиране с актьорите, огромни организационни задължения на режисьор-постановчика и др.) изисква от режисьора пълна мобилизация на силите при най-

творческия момент от неговата професия — работата му с актьорите. Компромисите тук са винаги фатални.

Най-често художествените компромиси се правят в името на жанра. Принудени от потребностите на публиката към жанрово разнообразяване на филмовия репертоар, компромисите започват още при приемането на литературните сценарии. В името на жанра се снижават художествените изисквания, започва се производството на филми с предварителното убеждение, че „няма да бъде нещо особено“. И аз разбирам положението, в което изпадат режисьорите — а най-често те са дебютанти, — когато се заемат с поставянето на явно слаби драматургически произведения. Когато в кариерата на младия режисьор шансът му да прави филми, които по начало не са нещо „особено“, се повтори или потрети, това може да доведе до отчаяние или равнодушие — две най-опасни състояния в творческия процес. А погледнато строго, в такова състояние са доста от младите режисьори в нашата кинематография. А има една проста истина: когато нещо не те увлича, не лежи на душата ти — не се залавяй с него. Щом няма универсален талант, не може да се очаква и жанрова всеядност на режисьорите. Всеки трябва да прави онова, което му допада, към което има вкус и разбиране. Налага се следователно една специализация на дарованията на режисьорите. Не търси ли понякога режисьорът от комедията онова, което трябва да изисква от трагедията или психологическата драма, и обратно? Към усещането за комичните или трагичните страни на живота е нужно да добавим една способност към художественото им синтезиране. За това е необходимо да поощряваме процеса на търсенето на „своята тема“, на своя автор, на своя оператор, на своите актьори от всеки режисьор. И тогава ще се получи очакваното жанрово и тематично разнообразие на филма по пътя на едно естествено и художествено развитие, а не по административно разпореждане. Режисьори със свое лице, с изявена творческа индивидуалност — ето в какво е бъдещето на нашата художествена кинематография.

Може да съм краен в изискванията си, но не бих желал да изпадна в положението на кинематографичен шраус. Преди да помечтаем за нови открития в кинематографичния език, за новаторство във филмовата изразителност, бихме се задоволили с наличието на овладели до съвършенство професията си филмови режисьори, оператори, кинодраматурзи. Това е твърдата и реална почва, на която като застанем, можем да очакваме общо повдигане идейно-художественото ниво на българското киноизкуство. Нека работим с наличните дадености и правим по-добро кино, отколкото сме правили вчера.

МАКСИМ НАИМОВИЧ

ПО НОВИ ПЪТИЩА

Не случайно проблемата за художественото майсторство стана през последните години прицелна точка на творческите търсения във всички области на нашето изкуство.

В киноизкуството борбата за по-високо художествено майсторство особено ясно се забелязва в

областта на режисурата, операторското майсторство и актьорската интерпретация на образите. Що се отнася до сценария, в тая област стремежът към високо художествено качество едва напоследък си пробива път. И затова всяка нова стъпка в тая насока трябва да ни радва.

Носи ли от тая гледна точка нещо ново сценарият на Анжел Вагенщайн „Двама под небето“?

Приликата между този сценарий и сценария „Призори“ например (а наред с тях и между няколкото им предшественици) не е само тематична. Нищо чудно няма в това, че Вагенщайн, Кирил Войнов и мнозина други се насочват към темата за нашето социалистическо строителство — това е закономерно и радостно явление. Обаче пръв впечатление, че тая толкова богата и многообразна тема се разработва в твърде тесни сюжетни рамки. Ако прегледаме сценариите от този род, веднага ще видим, че сюжетно те са построени доста еднотипно: на строежа или в подземните галерии попада някакъв своеобразен рицар на бохемщината, „бараба“, който има свой самобитен етичен кодекс, рязко различаващ се от този на другите. И тая колоритна фигура трябва да бъде превъзпитана от колектива от добри и съзнателни работници, които търпят „барабата“, понеже е отличен работник. За подсилване емоционалната атмосфера обикновено този герой се придружава от някаква жена, с която живее незаконно. Другите сюжетни ходове също така не се различават особено помежду си.

Може би ще ми се възрази, че хора от този тип се срещат твърде често по нашите крупни строителни и миньорски обекти. Бих могъл да споря по това — Родопите вече не са Елдорадо и типът на барабата постепенно изчезва от миньорските селища. Но да приемем, че той още съществува и се изявява така ярко, че неминуемо привлича вниманието на писателя. Следва ли от това, че той трябва да бъде централен герой в произведението на изкуството? Отговорът на този въпрос има много важно принципно значение. Защото писателят е всъщност напълно свободен в избора на героите си — всеки опит да му се налагат ограничения или да му се дават предписания в тая насока е опасен. Важното е другаде: от какво е обусловен този избор, каква нравствена проблема се решава чрез образа на героя, каква психологическа характеристика има той и доколко тя

отговаря на поведението му. И ако вникнем по-дълбоко в някои сценарии, ще видим, че погледът на създателите им е бил привлечен само от външния облик на типа, за който говорим, и че всъщност сме свидетели на едно много интересно явление: схематизъм, роден от стремежа да се намери „интересен“, оригинален сам по себе си герой. И доволен от находката си, авторът обикновено води този герой послушно към предварително определената теза, за да ни убеди, че той се е превъзпитал. Следователно сюжетното еднообразие и попадането все на един и същ тип централен герой, както виждаме, е обусловено не от внимателно наблюдаване и осмисляне на действителността, а от повърхностното, бегло запознаване с нея. Взема се това, което бие на очи, без да бъде достатъчно добре обмислена неговата същност и художествена функция. За сценария и за филма „Призори“ се писа вече доста и въпреки противоречията в оценките аз пак ще го посоча като пример за схематизъм и неспособност на сценариста да надхвърли външната видимост на събитията.

Сюжетно „Двама под небето“ наподобява „Призори“ и някои други сродни сценирии. Обаче приликата е само външна, защото идейно-художествената концепция, залегнала в творбата на Вагенщайн, се различава съществено. Сценаристът не търси образи и ситуации, за да илюстрира чрез тях някаква предварително определена теза или за да изнесе на преден план непременно „производствен конфликт“. Неговият прицел е друг. На една от кръстовите на живота се събират случайно две човешки съдби, срещат се двама души — Стефан и Таня — и тръгват да търсят своето щастие. Тяхната мечта е скромна, много скромна. Прокудени отвсякъде, те мечтаят само за едно що-годе спокойно кътче, където да бъдат един до друг. Така попадат в този странен миньорски град, в който хаотично са плъзнали по гърба на планината фабрики, хотели и бараки, а по самото небе плуват вагонетки с руда. Дватама пришълци се вливат в живота на този стар и същевременно толкова млад град, стават част от неговото тревожно битие, сплетено от съдбите на мнозина като тях. Какъв ще бъде животът им занапред? Дали чувството, което ги е събрало, ще се изпепели бързо или ще устои на изпитанията, ще имат ли сили да го бранят от всички, ще издържат ли битката срещу самите себе си? Накъде ще ги поведат техните характери?

Очевидно е, че при тая обстановка сценаристът трябва да се насочи към един конфликт между двамата си герои, който не е обусловен от никакви външни обстоятелства, не е изкуствено привнесен, а извира от самата същност на характерите им. И точно тук Вагенщайн е тръгнал по верен път. Още от самото начало той умело използва лаконичния език на киното, за да нахвърли образите на Стефан и Таня не само в най-общите им контури, но и да загатне тяхната по-дълбока същност. Оставям настрана авторския обяснителен текст — в случая той има стойност повече като указание за режисьора или като литературно допълнение към действието. Самият сценарист не разчита на него (и с пълно право), а търси тези *кинематографични* детайли, които обуславят специфичния филмов рисунок. И трябва веднага да подчертаем, че в това търсене Вагенщайн показва своето истинско дарование. Краткият диалог между Стефан

и шофьора, смачканата трилевова банкнота, хвърлена в полата на Таня, шамарът, загръщането с балтона и пак тая банкнота (последната), щедро предложена и на трактористчето, шишето с лимонада, откраднато от камиона и дадено на трактористчето като отплата за „курса“, разговорът в тръбата — колко много сполучливи детайли, които още в началните епизоди достатъчно плътно и ярко индивидуализират двамата герои, разкриват ни основното в характера им! Това не е резултат на щастливи хрумвания или „находки“, а на упоритата работа по овладяването спецификата на изразните средства на филмовото изкуство.

Обаче Вагенщайн не се задоволява само с първоначалната сполучлива обрисовка. Той продължава да моделира образите, да ни разкрива нови страни в тяхното „аз“. И отделните черти, които са засегнати в началото на сценария, добиват все по-осмислено звучене, подчиняват се на вътрешната логика на характера, тясно се свързват със следващите събития. Стефан се откроява все по-ясно и по-ясно, без каквато и да е дразнеща авторска преднамереност. Ние не се съмняваме вече в доброто начало, вкоренено в душата на този човек и затлачено от толкова много неща. Узнаваме само най-необходимото от неговата прежна биография, скъпернически дадено в няколко реплики на Таня, но тая прежна биография не може да бъде заличена — тя се проявява във всички Стефанови постъпки, в мислите му, в реакциите му. И ние на свой ред допълваме подробностите в минало време — убедени сме, че Стефан е преминал през живота досега, без да се замисля, влачен по течението на най-малкото съпротивление, изработил си своя философия, лесна и удобна за едно полупрIMITивно съществуване. Но той не е успял да изгуби най-важното: чувството на човешкото достойнство, на самоуважение, на вяра в себе си. И точно в това чувство е заложен конфликтът между него и Таня.

Епизодът с пристигането на майката на Таня е връхна точка в този конфликт и Вагенщайн е постигнал в него изключителна сила на художественото въздействие. Ето ни в бедната стаичка на Стефан и Таня. Но как е преобразена тя! Изведнъж се е появило още едно легло, две нови светли одеяла, радио, бродирана покривка, абажурче, в спестовната книжка, поставена на нощната масичка, са вписани дори 5,000 лева. Естествено ние знаем, че това е декор, измислен от Таня за посрещането на майката — всичко е взето от съседите, а в книжката е имало само пет лева, към които младата жена сама е прибавила още три нули. Бедната Таня! Тя е принудена да играе тази комедия, за да убеди майка си, че живеят добре със Стефан, че вече са богати, че ще правят дом. Защото в очите на старицата мерилото за човека е само парата — богат ли е, ще може да се грижи за дъщеря ѝ.

Горката Таня! И тя не се е отърсила докрай от духа на бащината си къща, не може да разбере, че именно с тази комедия най-много ще обиди любимия си. Тя, която е имала смелост да тръгне след Стефан в неизвестността само с една измачкана трилевова банкнота, няма смелост сега да отстои още веднъж вярата си в човека,

когото обича. И в тая фалшива обстановка на мнимо благополучие още по-рязко и тежко звучат злостните реплики на Стефан:

— ... Ако нямаш нищо, тогава те гонят с брадва ... като куче. И правилно. Ако нямаш „Москвич“, не искай баронът да каже: „Щом се обичате, бъдете щастливи ...“

И след това:

— Истината е, че нямаме нищо. Е такъв, какъвто съм, искам да ме уважават ... Милости не щем ... Не ... Гол и бос! Ако не ви харесвам такъв ... пажалуста, можете да си приберете дъщеричката ...

В тая сцена образът се разкрива докрай, израства над другите, завършен в своята вътрешна хармонична цялост. И тук вече съзираме как във втория план на действието изпъква основният идейно-художествен мотив на сценария. Филмовият разказ подчертано надхвърля вече първоначалните тесни сюжетни рамки, за да добие обществено значимо звучене. Стефан израства като отрицател на един стар морал, като човек, който търси нови опорни точки, нов, истински критерий за щастieto и любовта, за човешката стойност изобщо.

Има нещо родно между Стефан и типа на „босяка“, познат ни в миналото и от живота и литературата — този своеобразен философ, отречен от обществото и сам отрекъл обществото, непримирим враг на фалшивия буржоазен морал, затворен в свой собствен свят, неразбираем за околните. Обаче в миналото въпреки авторското съчувствие към тях този тип хора бяха осъдени на загиване, защото нямаха сили сами да се борят срещу обществото. Друг е случаят със Стефан — той не е враг на обществото, нито негов отрицател. Зад него стои една нова сила, която му дава нови възможности: трудът, творческият съзидателен труд. Сценаристът не е подчертал това пряко, плакатно — това само би провалило художественото въздействие, — но то се чувства в подтекста. И в това е умението на истинския творец — без грубо натрапване, без дразнеща преднамереност да постигне насочване на читателя или зрителя към по-широко възприемане на творбата на изкуството, към схващане на нейния по-дълбок, скрит смисъл.

Нарочно се спрех по-подробно на образа на Стефан — не само защото той е главен герой, а и защото при него Вагенщайн най-пълно показва възможностите на своето безспорно дарование. Що се отнася до Таня, тя е изградена като образ в друга гама — по-мека, не така контрастна, с по-приглушено звучащи багри. Впрочем така и би трябвало да бъде, защото и по авторски замисъл тя е по-слаба като характер от Стефан. Струва ми се, че все пак образът би спечелил, ако Вагенщайн усилил някои черти на Таня и по-силно изтъкнел противоречията и в нейния характер, доколкото ги има, разбира се.

Бригадата на бай Иван и изобщо второстепенните герои са обрисувани в едри щрихи, но и при тях сценаристът е проявил умението си да индивидуализира. Особено сполучлив е бургазлията. Тук му е мястото да изтъкне още едно голямо достойнство на сценария. В литературата писателят има много по-широк избор на средства за

индивидуализиране на героя. В сценария външната портретизация няма толкова голяма стойност — тя зависи много повече от актьорското превъплъщение. Основното оръжие в ръцете на сценариста е диалогът и действието. Само чрез тях той може да разкрие това, което отличава един герой от другите не физически, а като характер: особен, индивидуален начин на възприемане света, мислене, отношения към хората, вътрешен свят и т. н. Вагенщайн е овладял това оръжие, особено диалога. За него диалогът не е средство да се съобщат на зрителя известни обстоятелства, които не могат да се покажат чрез действие, а преди всичко средство за изграждане на образа. Да си припомним сцената в „шофмага“, където Стефан и Ичо „се подготвят“ за посрещането на Танината майка.

— Аз не съм ашлак да ме гонят — казва Стефан. — Не съм учил много, но съм чел Макиавели — и той се почуква с пръст по челото — Макиавели, Мопасан, „Убиецът с индийската кърпа“, „Баскервилското куче“. Вики Баум съм чел. Защо да ме гонят? Прав ли съм?

Как се преплитат тук комичните и трагичните нотки. При друг случай бихме се изсмели на това претенциозно невежество, но тук не го възприемаме като вулгарно, не ни дразни. Защо? Защото в тия думи се разкрива истинският Стефан, защото зад тях виждаме един объркан, по своему горд и нещастен човек. И оригиналната образност на неговата реч ни е понятна. Никога не бихме обвинили писателя, че нарочно е търсил барабската пикантна колоритност на езика, за да кокетира с нея. В случая тя е естествена, защото отразява вътрешния мир на героя. Да си припомним това характерно „земляк“ на бургазлията, чрез което той изразява отношението си към Стефан. Колко убедително звучи репликата „Какъв земляк съм ти, бе. Аз съм от Бургас“ — подхвърлена презрително на Стефан. Тя говори по-силно от всичко друго за състоянието на бургазлията, за неприязънта му към Стефан. Именно по тоя начин Вагенщайн е успял да разграничи не само главните, а и второстепенните герои, да им даде сравнително плътен индивидуален облик въпреки спомагателната им функция.

Единствената неубедителна фигура в сценария е партийният секретар Вълчо. Опитите на сценариста да го отличи от традиционния тип на партийния секретар не помагат особено много. Наистина Вълчо не е копие на този стандартен образец на партийен секретар, който населява немалко романи, повести и сценарии, но неговото място в сюжетното развитие не е ясно. Струва ми се, че Вагенщайн го е вмъкнал не от сюжетно-композиционна необходимост, а по инерция или за да не бъде обвинен, че му липсва и такъв образ. Всъщност Вълчо нищо не прави — само се явява от време на време, за да поговори умно с някого от героите или за да даде съвет.

Подчертах вече, че сценарий от този род трябва да бъде изграден много внимателно, с изключително спазване вътрешната логика на характерите, без разчитане на външни ефекти. Първата част на сценария в това отношение е безукорна. До епизода с пристигането на майката на Тания действието е сбито, насочено към все по-пълна обрисовка на характерите, в него няма нищо случайно. Но след кул-

минационния момент авторът сякаш не намира у себе си сили да продължи още този сблъсък на характери и прибегва до помощта на случайни събития. Така конфликтът между него и бригадата избухва заради катастрофата с Ичо. Но това не звучи толкова убедително. Не е трудно за миньорите да разберат, че нещастieto е случайно — впрочем по-късно се вижда, че те са били убедени в това. Следователно конфликтът в случая е построен на нездрава основа — не извира от сблъсъка на характерите, а от недоразумението върху едно случайно нещастно обстоятелство. Мисля, че без този епизод сценарият щеше да бъде по-убедителен — имаме достатъчно аргументи вече, за да „се получи“ разривът между Стефан и другарите му на друга основа. Също така не е достатъчно аргументирано поведението на Тания, която ту си заминава, ту остава, после избягва на въжената линия, а не тръгва при майка си и т. н. Не споря по фактическата приемливост на подобно поведение — изтъквам само, че то е дадено единствено в неговите външни прояви и затова дисхармонира с общия тон на сценария в първата му половина. Изобщо втората половина е лишена в известна степен от вътрешно развитие и здрава логическа спойка и това се чувства някъде доста осезателно. Разбира се, недостатъците, които посочвам, не са органически присъщи на сценария, не го опорочават като цяло. Всъщност те могат да бъдат избягнати сравнително лесно при една преработка или в режисьорската книга.

Връщам се на първия въпрос: носи ли нещо ново сценарият на Анжел Вагенщайн? Струва ми се, че в статията вече е даден отговор. Този сценарий доказва, че няма „нови“ и „стари“ теми, както няма и „изтъркани“ сюжети. Има само умение да намериш новото във всеки сюжет. И ако изброих удивителната еднотипност на някои по-раншни сценарии с подобен сюжет, исках само да изтъкна, че техните автори не са съумели да видят темата по новому, да намерят в нея ново звучене, да обрисуват образите по свой собствен неповторим начин, вместо да ги обедняват и нивелират. Новото в сценария на Вагенщайн е и в това, че неговата жизнеутвърждаваща сила и хуманизъм са резултат на сериозна борба срещу плакатността и повърхностното отношение към действителността. Същевременно сценарият говори и за сериозното творческо израстване на своя автор. Дори и да спорим за всичко друго, не можем да не признаем, че Вагенщайн ни показва сериозно овладяване на толкова трудното майсторство на сценариста. А това е твърде важно сега, когато проблемата за художественото майсторство е решаваща. И аз не се съмнявам, че филмът, снет по сценария „Двама под небето“, ще бъде нов успех на нашата кинематография.

«БАЛАДА ЗА БЪЛГАРИЯ»

(ЕДИН ФИЛМ НА ФРЕНСКИЯ РЕЖИСЬОР ЖАН ЛОДС)

„Не можеш да отнесеш в сърцето си всичко от една страна, която си обикнал. Но можеш да скъташ дълбоко в него една песен от многото слушани... Няколко лица... Топлината на един пейзаж...“

Така завършва филмът „Балада за България“ на френския режисьор Жан Лодс, гост на Студията за хроникални и документални филми.

С тези думи от края на филма ми се ще да започна. Това не са просто хубаво казани думи. Това е откровение. Защото човек наистина не може да накара някого да обикне нещо, ако сам не го е обикнал. Струва ми се, това важи особено много за Жан Лодс. Целият филм — картина и слово — говори красноречиво за чувството му на обич към нашата страна.

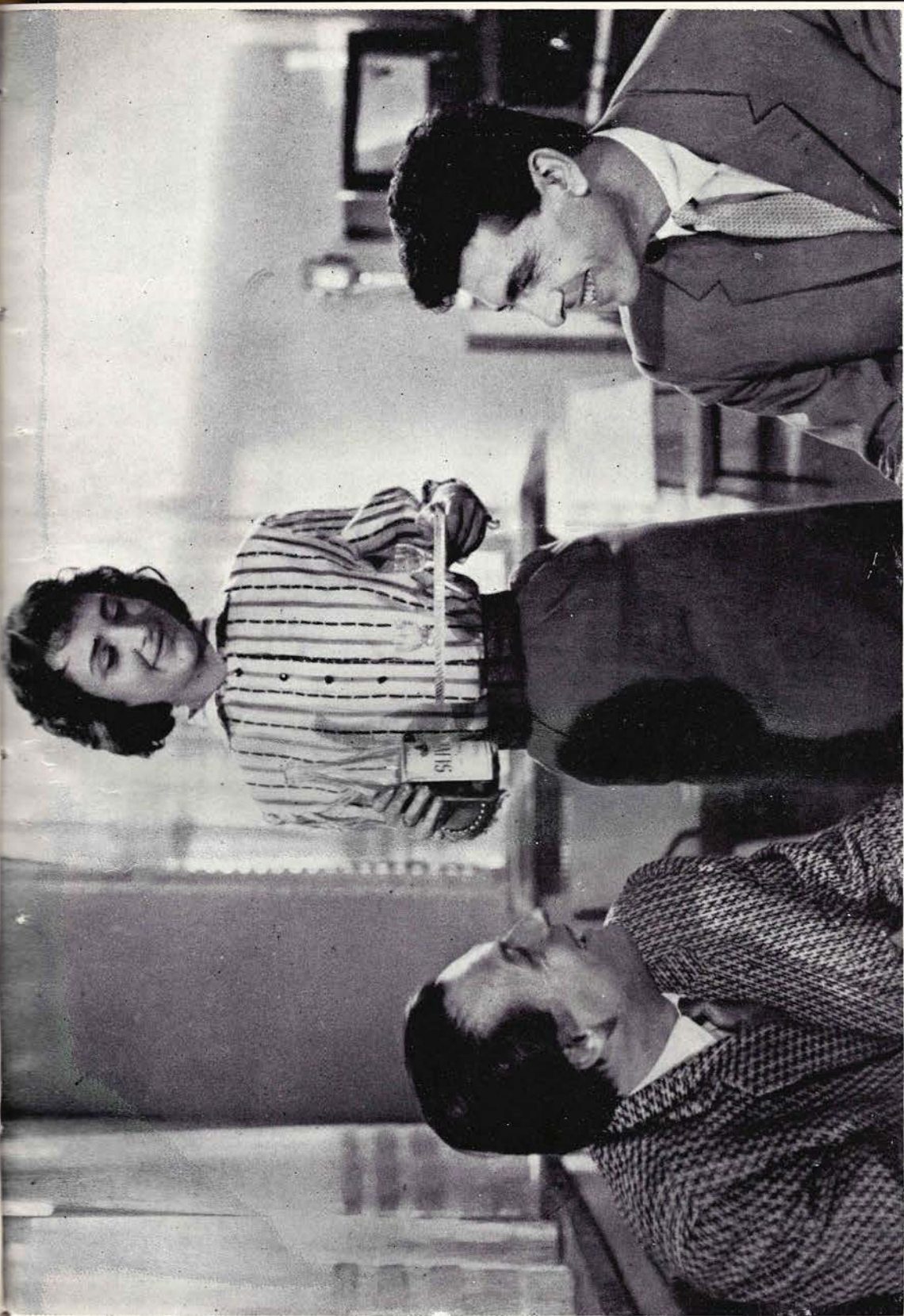
Да се направи филм за България, такава, каквата е днес, да се разкаже за най-ценното от нейното минало, да се покажат хората в тая страна, да се разкрие нещичко от бита им, това не е лесна работа. Трябва сам да разтвориш сърцето си, да разгърнеш дълбоко душата си, за да се добереш до душата на един народ, много лъган и грабен в миналото, но народ твърд, честен, трудолюбив и борчески.

Завладян от богатството на българския пейзаж, Жан Лодс с голямо чувство за мярка и усет на опитен художник е съумял да предаде красотата и разнообразието на шедрата българска природа. Добър документалист, свикнал да се ориентира бързо в непознатия материал, той съумява само с няколко кадъра — детайли от древна архитектура, рисунки и пещери, руини или експонати да намери съкровища — подобно на график, нахвърлял само с няколко шрихи верен образ, да създаде интерес към миналото и настоящето на нашата страна.

...„Години наред слънцето събуждало утро след утро и обливало в светлина тази земя, познала не една култура. Земя на българите...“

Оригинално наистина да бъде видяна и разкрита България като място, където са оставили своя отпечатък древни култури — тракийската, римската...

Човек гледа наивните рисунки в пещерата „Магура“, възхищава се на изяществото на изкопаните златни съдове, спира поглед на изсечения в скалите Мадарски конник и изпитва странно чувство: всичко това е познато, видяно, знае се. И все пак ново, интересно, друго. Именно начинът на показването, на разкриването на тези неща, на акцентуването на този или онзи детайл от действителността,



Коста Цонеv, Ани Цонева и Апостол Карамитев из филма „Ноћта срећу 13“



Сцена от филма „Нощта срещу 13“



По време на снимки

станала за нас малко по малко ежедневие, поражда това чувство. И ти става интересно. Знаеш го, а гледаш, сякаш го виждаш за пръв път. Това са нашите поляни, нашите села, нашите заводи, цялата родна земя, видяна през очите на един чужденец.

Като мисля за Жан Лодс, не мога да кажа просто чужденец. Той е приятел. За това говори всеки кадър, всеки най-мъничък детайл от филма. Начинът, по който е подходил Жан Лодс за напразната на филма, е, който създава интерес. В 900-те метра той разказва правдиво и завладяващо за всичко онова, което е чул, видял и преживял по време на своята обиколка из родината ни. Безспорно, създавайки филма „Балада за България“, режисьорът е имал предвид определен зрител — безпристрастния любознателен французин, който никога не е посещавал България. Като активен функционер на френско-българското дружество във Франция той съзнателно се е стремил да събуди интерес към нашата страна и наистина го е постигнал. Особено морето — онова, което чужденците най-много ценят у нас и което се явява първият притегателен център — Жан Лодс е разкрил с голям размах.

Ето го българското Черноморие — и красиво, и модерно устроено. Без плакатност, без натрапване, всеки кадър от този епизод като че ли иска да каже: „Това е България! Елате и сами вижте: не е ли красива страна!“ ...

Разбира се, за това допринася извънредно много хубавата операторска работа на Никола Златанов. Особена прецизност и майсторство личи в пейзажните кадри — с меки, топли тонове, с оригинална композиция на кадъра.

Пестеливо, внимателно, но с голямо майсторство Жан Лодс е загатнал за жертвите на нашия народ в антифашистката борба. Не-

забравим остава кадърът с момчето, което спира пред гроба на загиналия антифашист. Влакът профучава край него, а то стои замислено, с наведена глава. И текстът допълня:

... „Много са българските деца, които научиха да четат имената си върху гроба на своя баща...“

Редят се във филма лица на хора, познали теглото.

... „Историята не е спестила нито една мъка на този народ. Може би затова бръчките по лицата на българите са дълбоки“ — доуяснява текстът замисъла на режисьора. А мен ми се струва, че тук се крие и подтекстът: „Но всичко, което виждате, го направиха те, хората с бръчки по лицата и мазолести ръце. А ето синовете и дъщерите им — вижте техните лица! Лица на хора, познали свободния живот. Това са топли, открити лица — срещнете ли ги и вие, непременно ще ги обикнете!“...

Не са убегнали от око̀то на режисьора големите строежи в нашата страна и той казва просто:

„Ако трябва с малко думи да се опише днешна България, стига само това — една страна в строеж. Страна, в която всяко утро слънцето огрява нови скели...“

Няколко внушителни кадъра от големите наши строежи, макар и разработени в по-далечни планове, говорят образно за импозантното строителство, което неведнъж е изумявало хората на Запад, скептично настроени към развитието на страните на социализма.

Не бива да се отминава сполучливо подбраната музика от композитора Иван Маринов, вшита като пъстра шевица във филма.

„Аз исках да разкажа с този филм нещичко за България — казва за своя филм Жан Лодс, — да разкажа нещо на културната общественост във Франция, свикнала да посещава нашите прожекции. Но с този филм исках също така да поднеса поздрав на стотиците българи, които живеят в Париж, и да им кажа, че с днешна България човек може само да се гордее...“

Вероятно зрителите у нас биха предявили и някои изисквания към режисьора.

За София неведнъж чужденците са се изказвали, че това е един от най-хубавите градове в Европа, а в „Балада за България“ това не се чувства. Столицата на нашата страна почти не е показана. Има малко увлечение и по така наречения „екзотичен лъх“, който винаги търсят да открият в нашата страна хората, които само са чували за нея, а не са я посещавали. Повече са показани лицата на хората от миналото, а не настоящите наши хора — жизнерадостни, весели, ковачи на своето бъдеще. Но тези пропуски не са фатални, не са решаващи. Човек ги забравя. Онова, което остава, е хубавото, трайно чувство за един интересен филм, с много красота, настроение, топлота, един хубав разказ на човек, очарован от нашата страна.

Мария Павлова

Когато говорим за италианския неореализъм, не може да не споменем името на

Роберто Роселини. Това е човекът, който го утвърди със своите прекрасни филми „Рим открит град“ и „Пазиза“; един млад творец, от когото се очакваше много. След тия първи филми обаче творческият път на Роселини се оказва твърде сложен. В безплодните години на мъчителни идейно-художествени залитания той плати тежък данък на католицизма и фалшивата сладникавост на едно щастие, търсено извън борбите на обществото. И ето със своя нов филм „Генерал де ла Ровере“ Роселини отново се връща към своя народ, към своите стари теми и образи, които го утвърдиха като голям художник и показаха къде е неговата сила и неговото място.

Филмът възкресява годините на войната в Италия с документалната точност на първите му творби. Още началните кадри ни потопяват в атмосферата на тия години. По улиците на покрития с развалини град маршируват черноризци, стените са покрити със заповеди на немското военно команданство, съществува недостиг, шири се черна борса, има арестувани почти във всяко семейство. И всичко това е предадено непринудено, находчиво, със замах.

Но не войната и съпротивителното движение, а тяхното отражение, тяхното влияние върху хората, върху техните мисли и чувства стоят в първия план на филма. Към това Роселини е насочил цялото си внимание. Това той изследва в образа на своя централен герой — Бордоне.

Какво представлява този Бордоне? Що за човек е? Той е рожба на прогнилия фашистки режим и войната: аферист, комарджия, изнудвач, полковник или инженер — според случая, — приспособил се към блатото на едно човеконенавистно общество. Ние го виждаме в обществото на пропаднали жени, виждаме го да лицемерничества с немския полковник, безсрамно да лъже и се храни от скърбите на нещастните майки и съпруги. Но въпреки всичко не го намразваме, не го презираме. На какво се дължи това? Во-

„ГЕНЕРАЛ ДЕ ЛА РОВЕРЕ“

дени от чувството си за правда и хуманизъм, авторите не се страхуват, че може

да очернят, да окалят своя герой, защото има неща, които калта не може да покрие — това е силата на човешкото достойнство. Роселини успешно е проникнал и разкрил сложната диалектика на драмата на Бордоне. Неговият герой е жертва на режима. Всичко, което прави, е отчаяна борба за съществуване, за коравото парче хляб, към което всеки протяга ръка. Той е загубил нравствения си облик, но в никакъв случай не е злодей. Достатъчно е да си спомним мъката и усърдието, с които търси парите, необходими, за да остане адвокатският син в Генуа, радостта му, когато успява да „направи нещо“. Той не е лишен от известна топлина и съчувствие, но те са изразени своеобразно в него.

Това не е един застинал образ, а течаща вода, образ, съществуващ и развиващ се в майсторски очертана среда. Пред нас е цялата обществена структура на тогавашна Италия. Ето я жалката и трепереща от страх управляваща върхушка от национални предатели, молеща нацистите за репресии срещу собствения си народ; ето ги и борците от съпротивата; ето ги и аполитичните, подмятани от вълните на живота хора, станали жертва на фашизма и своето малодушие; картината се допълва от утайката човешки същества, не били с никого, нищо не направили, задоволили се само с мръсните си сделки във време, когато стотици умираха не от собствена смърт. Всред всички тези хора живее Бордоне, между тях се провира жизненият му път. А всички хора, с които общуваме, с които влизаме в допир, ни дават или вземат по нещо; ние неусетно се променяме, често незабелязано и за самите нас.

Какво пречи на пропадналия човек да стане и предател? Това е нещо нормално за него. Нали ще спаси кожата си. И ето го мошеника Бордоне, облечен с величието на генерал-герой и натоварен със специална задача в килиите за политически затворници.

Оттук започва истински сложното развитие на образа.

Чак сега виждаме, че широтата и подробностите на описанието в първа-



та половина на филма (до затвора) не са авторско разточителство. Това е като че една продължителна експозиция, която е имала за цел да ни покаже амплитудата на душевното израстване на героя. Широката мотивировка на падението е била необходимо условие, за да прозвучи по-убедително и да се разбере от всички философската концепция, за да прозвучи по-силно патосът на образа.

Между влажните стени на затвора Бордоне намира това, което не може да намери в гъмжилото на големия град. Обстоятелствата правят герой в очите на героин този, който не може да бъде човек всред хората. Тук той ще претърпи влиянието на един непознат досега за него мир от идеи и чувства. Сцените в затвора пленяват със своята правдивост и емоционална заразителност. Прощалните надписи в килията, пропиту с копнежа и мъката на хора, умрели без страх в името на един идеал, първи разтърсват скования от страх подлец. Този мним генерал е заобиколен с грижите и любовта, с възхищението и признателността на ония, които имат толкова малко, но са готови и него да дадат в подетата борба. Неговото прерастване не става изведнъж,

механически. Едни след други, в логичен порядък следват случки и събития, думи и мисли. Живял в образа на генерала, с неговите чувства, мисли, мошеникът и аферистът се преражда и накрая се издига до моралното величие на борците. Но за да стигне дотук, той трябва да премине през ужасите на бомбардировката, в ръцете му да издъхне човек, предпочел смъртта пред предателството, да преживее последната нощ, разпнат между страха, малодушието и възхищението пред твърдостта на борците, между смъртта и живота, животинското и човешкото.

Виторио де Сика майсторски предава тази вътрешна борба, колебанията на своя герой. Той изгражда един сложен характер. Неговата игра е тънка и психологична. Всяка промяна се чете по лицето му, което като чувствителна мембрана отразява и най-слабите душевни трепети. Успоредно с промяната в душевния мир на героя се променя и изразът на лицето. Чертите на смазвания, обрулен от живота човек, плахостта, вечен спътник на дребния мошеник, отстъпват място на сериозното съсредоточаване, решимост и дори величие във финала, когато умира с името на отечеството. В образа на Бордо-

не Роселини и Де Сика са съумели прекрасно да защитят своя хуманизъм, да му дадат обществено звучене. От личната тема, от личната съдба на един дребен мошеник авторите идват до извода за душевното богатство на хората, за силата на техните идеи.

Със замах и психологическо проникновение са обрисувани и останалите герои. От своя страна и изпълнителите са на висотата на своите актьорски задачи (на първо място трябва да споменем играта на артиста Месемер в ролята на нацисткия полковник).

Филмът се отличава с единството на замисъла и средствата, използвани при изграждането на образите и решаването на конфликта. Всичко е предадено пестеливо, просто, без излишни увлечения по игра с камерата, при нещо използване на всички филмови компоненти.

Би могло да се направят забележки и за филмовия разказ, за някои пропуски в работата. На първо място за

увлечението по някои ненужни кадри и сцени (картините на разрушенията, работата в каналите и развалините, спасителните команди, линията на истинския генерал, групичката от нелегални, събрали се в развалините). На места декорите издават миризма на студио. Но, разбира се, не тия слабости определят нашето отношение към филма.

Филмът има трагичен край, но въпреки това неговото звучене е оптимистично, жизнеутвърждаващо по своята дълбока същност. Подобни завършъци сме гледали и друг път, но тук нещо ново се промъква и докосва най-чувствителните струни на сърцата ни. Кара ни сериозно да се замислим.

Филмът достига до силата на признава, до силата на предупреждение към съвременниците. Вярата ни в честните хора по света се увеличава. И макар Роселини да не идва до нашите изводи и идеи, ние възторжено посрещаме тази воюваща творба.

Ивайло Знеполски

НЕ ЧАКАЙТЕ КРАЙНИЯ СРОК — 20 ЮНИ!

Абонирайте се за второто полугодие на сп. „Киноизкуство“. Само абонирането може да Ви осигури редовното получаване на „Киноизкуство“.

Кинодейци и обществени библиотеки, които нямат възможност да се абонират в местните пощенски станции поради липса на свободни бройки, да се отнасят направо до редакцията — ул. „Т. Страшимиров“ № 2, София.

ОТ РЕДАКЦИЯТА

ИВАН БОТУШАРОВ

Чрез материалния стимул —

към по-хубави и по-евтини филми

Постановлението на Централния комитет на Българската комунистическа партия от 5. VII. 1958 г. „За състоянието и по-нататъшното развитие на българската кинематография“ препоръча решителни мерки за издигане идейно-художествените и техническите качества на българските филми, за подобряване организацията на работата и за поевтиняване на филмопроизводството. Един от най-важните фактори, от който до голяма степен зависи успехът на борбата в тази насока, бе въвеждането на материален стимул и за работниците, участващи при създаването на филмите.

От началото на текущата година за пръв път в нашата страна бе въведена премиална система за художествено-творческите, инженерно-техническите и ръководните работници и служещите от филмовите студии, а няколко месеца по-рано и за работниците от различните производствени поделения — отдели, цехове, работилници, филмови продукции и др.

Сега, когато дългогодишната мечта на киноработниците е вече действителност и премиалните системи се коментират оживено в средите им, не е излишно да се посочат някои особености на премиалната система. От друга страна, налага се да бъдат обсъдени и решени редица въпроси от организационен и икономически характер, които ще съдействуват за по-правилното приложение на замисъла, заложен в постановлението на Партията.

Преди всичко трябва да се подчертае, че досегашната система за заплащане труда на работещите във филмопроизводството е много стара и не ги стимулира към постигането на високо качество на филмите и към реализирането на по-добри икономически резултати.

Независимо от количеството и качеството на вложения труд и на постигнатите резултати киноработниците получават само твърда месечна заплата. Има известен стимул само за няколко души основни творчески работници чрез тъй наречената „постановъчна система“, но тя засяга много малко хора. При това постановъчните възнаграждения не са премия, а само еднократно възнаграждение, което се дава на творците на филма вместо заплащането на авторски хонорар.

По такъв начин основната заплата не само не съдействува за постигането на по-високо качество и по-добри икономически резултати при заснемането на филма, но даже е спирачка в тази насока. Има редица случаи, при които за производството на отделен филм

се разходва 2—3 пъти повече време от необходимото и въпреки това целият персонал получава пълни месечни заплати, което естествено утежнява бюджета на филма. Има и обратни случаи — заснемат се филми за много по-кратки срокове от предвидените в норматива и въпреки това снимачният колектив не е възнаграден за своето старание. Ясно е, че ако се работи по-бавно, ще се получат повече заплати. А по-бавната работа довежда до удължаване на снимачния период, което, изразено в пари, представлява десетки и даже стотици хиляди лева преразход по бюджета на филма. От друга страна, киноработниците, които работят добре и създават хубав филм и при това с малко средства и в кратки срокове, получават само морално удовлетворение за напрегнатия труд, безсънните нощи и обтегнатите до скъсване нерви.

Всичко това наложи да се потърси и материален стимул за участващите пряко или косвено при създаването на филма, към по-доброто използване на наличните материали, техника и хора, към разкриване вътрешните резерви и съкращаване сроковете за производство, към повишаване производителността на труда и заснемането на по-голям полезен метраж, към намаляване разходите на филмова лента и т. н.

От друга страна, изхождайки от социалистическия принцип „За равен труд — равна заплата“, се положили усилия премиалната система да се яви като регулатор на досегашната система за заплащане на труда. Разбира се, това не означава, че ще се примирим с недостатъците на съществуващата щатна таблица за кинематографията, с недостатъците в постановъчната система, хонорарната таблица и другите документи, уреждащи начина на заплащане труда на киноработниците. Ще трябва да се продължи борбата в тази насока до постигането на стройна система, уреждаща всички въпроси по заплащането на труда на работещите в кинематографията.

Както във всички отрасли на народното стопанство, постаряхме се и нашата премиална система да се обвърже тясно с крайните резултати от работата ни, т. е. от идейно-художествените и техническите качества на завършения филм, както и от икономическите резултати, постигнати при създаването му. Това беше особено трудна задача. Изказваха се мнения да се дават премии само в случаите, когато са постигнати икономии от бюджета на филма, и то съразмерно на тези икономии. Това по принцип е правилно. Но как да се поощряват онези киноработници, които в рамките на утвърдените нормативи и бюджети, без да са реализирали икономия, са постигнали високи качества на филма? И нима трябва да поощряваме създаването на по-евтини филми, макар и със съмнителни качества? Считаме, че залегналият принцип — да се дават премии само за качествените филми и тези премии да нарастват в зависимост от постигнатите икономически резултати — е правилен и засега задоволява изискванията в тази насока.

Някои може би ще бъдат недоволни от ниския максимален възможен размер на премията — 30% от заплатата на премирания за периода на премирането. Действително той е по-малък от премията, предвидени за другите отрасли на народното стопанство. Но

като се има предвид, че едно снижение на себестойността от един процент в промишлеността, строителството и т. н. е голям успех, при нас такова снижение е нещо обикновено. Ние имаме все още много възможности за съкращаване сроковете и намаляване разходите по производството на филми и считаме, че за всеки филм е възможно реализирането на такава икономия, която ще осигури плащането на максималната възможна премия.

Ако анализираме постигнатите успехи през последните няколко години във филмопроизводството, ще видим, че и без да има материален стимул, повишихме значително качеството на филмите, спестихме значителни средства и особено много съкратихме сроковете за производството. Така само преди 2—3 години нашите филми струваха два-три пъти по-скъпо от сегашните. А да не говорим за сроковете. Преди нормативът от 140 снимачни дни почти никога не биваше спазван. А през 1959 година не само го спазихме, но даже и значително го намалихме, като имаше филми, произведени за по-малко от 100 снимачни дни. Това ние считаме за „рекорд“. А през 1960 г. тези „рекорди“ станаха смешни. Гази година ние произведохме за по-малко от 6 месеца 8 игрални филма при норматив 10 месеца за отделен филм. При това въпреки че пак липсваше техника и павилионна площ, тези 8 филма бяха снимани и завършени едновременно. Качеството на филмите не само че не пострада от кратките срокове, но по предварителна преценка е даже по-високо от предишните години, когато се работеше по-бавно.

Всички знаем, че съкращаването на сроковете води до значителни икономии. Един снимачен ден струва средно 10—12,000 лева, а понякога и значително повече. Това означава, че ако всяка продукция така организира работата си, че произведе 6—8 дни порано филма, целият колектив ще получи правото на максималната възможна премия. Резултатите от производството през 1959 година и особено през 1960 година показват, че е възможно и значително по-голямо съкращаване на сроковете и спестяване на средства, без да се накърни качеството на филмите. Всички сме се учудвали и сме недоумявали по какъв начин в някои чужди кинематографии се произвеждат филмите само за няколко седмици или максимум месеци. Чарли Чаплин подготвя своите филми месеци и даже години и когато завърши с подготовката, само за няколко седмици снима, монтира, озвучава и пуска по екраните своите филми, които винаги са с високи качества. Нормативът на унгарската кинематография за игрален филм е 48 снимачни дни, който се спазва най-строго. При това очевидци твърдят, че унгарските кинематографисти не разполагат с по-богата техника и с по-голяма павилионна площ от нашата и въпреки това произвеждат два пъти повече филми от нас. Подобни примери има още много. Защо и ние да не съкратим сроковете за производство на филми?

Всички сме чели и знаем, че кинопромишлеността на Запад е една от най-рентабилните. Действително голяма част от техните филми са създадени с търговска цел и качеството им е под всяка критика, но и хубавите техни филми също са създадени в кратки срокове, с малко средства и са рентабилни. Защо и нашите филми да не станат рентабилни?

Премиалната система при нас е създадена именно за да съдействува за подобряване качеството на филмите, за съкращаване сроковете и намаляване разходите по производството им. Посочените примери ясно показват, че такива възможности има. Премиалната система ще доведе до разглеждането и решаването на редица проблеми, свързани с организацията на труда и производството, подобряване и снижаване нормативите за разход на лента и материали, на нормативите за сроковете за производство, за уплътняване работното време на редица категории работници в производството, за премахване на явните и скритите престои във филмопроизводството, към по-пълноценно използване на наличната техника и павилионна площ, към все по-голямо използване на комбинираните снимки, рирпроекция, дорисовки и др. методи, водещи до съкращаване на сроковете, до намаляване средствата и освобождаване техника и хора за други продукции.

Премиалната система ще предизвика и въвеждането на по-ритмична работа в студиите и техните поделения. Та няма има кинорботник да е доволен от досегашния начин на работа, когато изпълнението на годишния план се струпва през II-то полугодие, докато през I-то полугодие се е загубило ценно време в умуване, шляене и престои. Нима не може така да се организира работата, че през цялата година да има нормално напрежение в работата, което не би изтощило хората и не би похабило техниката. А ритмичната работа ще доведе както до по-добри качества на филмите, така и до по-ритмичното им пускане по екраните в страната и в чужбина. В тази насока решителна роля трябва да изиграят ръководствата на студиите. Те трябва така да планират и осъществяват производствената програма, че всяка филмова продукция, всеки производствен отдел, цех, работилница, група, бригада и даже работник да имат свой собствен план, добре разчетен, но и добре обвързан с плановете на останалите поделения. В тази насока заслужават похвала усилията на Студията за научно-популярни филми.

Премиалната система крие и известни опасности. Така поради невъзможността да се въведат нормативи при определяне бюджетите на филмите и с цел да се получат по-големи премии има опасност филмовите продукции да предлагат за одобряване високи бюджети, от които лесно да се реализират големи икономии. Това налага органите, одобряващи бюджетите на филмите, да бъдат особено внимателни, като при отчитане на реализираните икономии премират филмовата продукция само за онези икономии, които са плод на усилията на колектива. Трябва да не се вземат под внимание и да не се премират филмовите продукции за икономии по онези пера, които са били вписани само фиктивно в бюджета на филма с цел да се реализират икономии и получат премии.

Крие опасност и актуването на отделни снимачни дни поради неблагоприятни атмосферни условия и др. подобни. В случая студийното ръководство трябва да въведе строг контрол и да признава само онези актувани дни, когато действително е било невъзможно да се извърши друга работа.

Необходимо ще бъде органите, които ще прилагат премиалната система, да въведат добра отчетност по условията и показателите

за премиране. Тази отчетност най-добре ще илюстрира резултатите от приложението на премиалната система.

Несъмнено в премиалната система съществуват и други недостатъци, които в периода на приложението ѝ ще се появят. Това налага тези недостатъци да бъдат обсъдени задълбочено, като се направят компетентни бележки и предложения за премахването им. Нека не се забравя, че у нас за пръв път се въвежда премиална система за филмопроизводството и текущата 1961 г. е пробна в приложението ѝ. Тази премиална система трябва да бъде коригирана така, че да изиграе добре ролята, за която е създадена.

Напоследък освен премиалната система се въведе и нов начин за финансиране на филмопроизводството. Заговори се за известни реорганизации, целящи подобряването и поевтиняването му. Считаме, че е полезно Управлението на кинематографията, Съюзът на кинодейците и Профсъюзът на работниците по просветата и културата да проведат открита среща или дискусия на производствени и икономически теми между творческите и техническите работници, от една страна, и ръководните и икономическите работници — от друга. Такава среща може и трябва да изиграе решителна роля за подобряване филмопроизводството и по-специално на икономиката му.

Под лозунга „За всяка стотинка, за всяка минута, за всеки грам, за всеки сантиметър“ редакцията на в-к „Работническо дело“ започна поход за разкриване допълнителни резерви в народното стопанство. Работниците от филмопроизводството също се включиха в този поход, като, въоръжени с новата премиална система, ще могат в края на годината да рапортуват и отчетат пред Партията и правителството нови, по-големи успехи във филмопроизводството, нови, по-хубави и по-евтини филми.

РУМЕН ГРИГОРОВ
секретар на Съюза на кинодейците

Десет дни

в Германската демократична република

(Бележки от едно пътуване)

Предварително изработената програма за нашето гостуване при германските кинематографисти предвиждаше ние двамата с колелата Христо Писков да бъдем на 19 февруари в Берлин. Няколко дни по-рано Писков бе заминал за Прага, за да търси лек за астigmatизма си, и в уречения ден и час щеше да продължи заедно с мене. Случи се така обаче, че поради мъглата не можахме да излетим навреме и трябваше да пренощуваме в Будапеща. На следващия ден успях да се добера до немската столица, но не през Прага, а през Виена. 24-часовото ми закъснение бе пообъркало не само посрещачите ми, но и Писков, който все пак бе успял преди мене да се добере до Берлин.

На вечерята в чест на пристигането ни бяхме приветствувани като желани гости от ръководството на Клуба на немските филмови дейатели начело с председателя Хари Хиндемит и секретарите Вернер Розе, Герхард Фирбюхер, В. Кернеке. Българската мастика възкреси у мнозина от присъстващите незабравими спомени за дните, прекарани по нашето Черноморие. Особено темпераментен бе разказът на популярния артист Хиндемит, който миналото лято, подобно на някой съвременен Христос, със седем чаши успял да почерпи със сладолед сто немски туристи през обедната почивка на „Слънчев бряг“.

През целия ни престой в немската столица ние бяхме придружавани от секретаря на клуба Фирбюхер и отличната преводачка Илзе Хундсдорфер, които търпеливо ни разведоха из големия град и ни запознаха с неговото минало и настояще. С вечно залепена пура в уста неуморимият Фирбюхер с увеличаща заразителност раздипляше любопитни страници от историята и борбите на своя Берлин.

Когато на 30 април 1945 г. съветските богатири развяха знамето на победата над Райхстага, те видяха един град в развалини. Повече от 70 хиляди сгради бяха разрушени. Петмилионното население бе останало наполовина. Но днес, само за 15 години, ние видяхме как с историческа точност и удивляващо майсторство от руините на Втората световна война се възражда новият Берлин — столицата на демократична Германия. За съжаление, Берлин е разделен и с границата между два свята. Зад Бранденбургската врата се намира Западът. Но тръгнеш ли от нея по Унтер ден Линден до Маркс-Ен-

телс плац, от Александер плац до Сталиналее и от Вилхелм Пикшрасе до Лайпцигер шрасе, навсякъде ще видиш големия замах, с който се съзижда демократичният сектор. С ЕС-бана — надземната железница, с У-бана — метрото и „Волга“-та на нашите домакини ние обиколихме целия град. В покрайнините се разгръща огромно строителство на работнически комплекси. В панелното строителство на същите се използват всички строителни материали, останали от разрухата на войната. На Унтер ден Линден е Немската държавна опера, построена още в 1741/43 г. През войната тя е била съвършено унищожена, но от 1955 г. отново приема своите посетители, възстановена според запазените планове на някогашния архитект.

В тези дни Берлин бе злят в слънце, като че не беше февруари, а май. По каналите на Шпре спокойно плуваха малки шлепове и параходчета. Избързалата пролет е разсъблякла берличани. Надвесени над мостовете, влюбените си шепнат нещо, което никой не бива да узнае. Най-много оживление има пред кината, в които се прожектира филмът „Нормандия—Неман“. Пролетта се чувства навсякъде — и в мравуняка от хора на централната гара „Фридрихшрасе“, и в брезичката, надвесена над гроба на Бертолт Брехт. Покрай зданието на Единната социалистическа партия минаваме по Девичия мост — най-стария подвижен мост, по чудо пощаден от войната. По тесните улички на стария Берлин, водени от занимателния магьосник на словото Фирбюхер, стигаме до прочутата кръчмица „Сврака“ на „златната Елза“. По някакъв странен каприз непокътната през войната се е запазила и тази малка двукатна паянтова къщичка с цялата си обстановка. С интерес се запознахме с все още красивата някогашна собственица, в която е бил влюбен знаменитият художник Хайнрих Циле. Над трите маси до днес стоят прочутите му гравюри, отразили мъката на берлинската беднота. По разобличителната сила той ни напомня нашия Бешков.

За малко можахме да надникнем и там, на Запад. По централния булевард „Курфюрстендам“ в Западен Берлин безумието на неона като че иска да скрие тъмните страни на живота в своя хастичен водовъртеж. Особено крещящи са филмовите реклами. Ето някои от названията на филмите, които се въртяха по екраните: западногерманските „Мошеникът и господ“, „Духът в двореца Шпесарт“, австрийският „Купи си цветен балон“ — с бившия ски-шампион Тони Зайлер, френският „Любовни игри“, американският „Подаръкът на Боса“. Особено пищни бяха рекламите за последния филм на Бриджит Бардо — „Истината“. Киното за документални филми представяше с незавиден успех „Посещението на кралица Елизабет в Индия“.

На 21 февруари в Клуба на филмовите дейци в Берлин се състоя първата наша творческа среща, на която присъстваха специално поканени кинодейци от студиите на ДЕФА и приятели от западния сектор на Берлин, а така също и членове на нашето посолство и много наши сънародници. С повишен интерес бяха посрещнати показаните от нас филми: документалният „Шатрите горят“ (автор-оператор Георги Алурков), научно-популярният „Държавен ансамбъл за народни песни и танци“ (режисьор Лада Бояджиева) и игралният „Бедната улица“ (постановчик Христо Писков). Последният

филм бе привлякъл вниманието на германските колеги на третата конференция на социалистическите кинематографии, състояла се в София в края на миналата година. След доклада, който изнесох за развитието на българската кинематография, зададоха ни много интересни въпроси. В проведената творческа дискусия заедно с похвалите бяха ни отправени и много компетентни критични бележки и по трите филма. Режисьорът Хайнц Фишер отбеляза прекрасната операторска работа в „Шатрите горят“, одобри композицията на филма с изключение на позитивната доказателствена част в края и подчерта динамичния ритъм на монтажа. Като интересен опит му хареса и вторият филм — за ансамбъла на Филип Кутев. Фишер се спря подробно на драматургичните качества и недостатъци на „Бедната улица“, изказа се положително за експресивността и пластичността на главните герои, но отправи упрек към второстепенните, като тези на руския емигрант и Васка, неразкрити докрай. Филмовият критик Алберт Шнайдер, редактор на западногерманското списание „Дойче Вохе“, за пръв път вижда български филми, благодарни за дадената му възможност да види „Бедната улица“, затрогван с човешката си тематика, и обеща да посвети в своето списание страница на българското киноизкуство. Секретарят на клуба Кернеке хареса сценария на „Бедната улица“, но забеляза, че някои от епизодичните герои се издърпват напред, без това да е необходимо. Даде висока оценка за играта на непрофесионалните актьори. Известният художник Фриц Дуда, участвувал активно в съпротивата срещу фашизма, изказа своя нескрит възторг от „Бедната улица“ и от работата на авторския колектив. Той подчерта, че младите герои са продукт на своята улица и затова са влюбени в нея. Само финалът на филма му се видя доста претрупан и неубедителен. Партийният орган в „Нойсе Дойчланд“ в броя си от 26 февруари посвети специална страница на нашата творческа среща и на българското киноизкуство.

Посетихме и колегите от мултипликационната студия в Дрезден. Гостоприемните и темпераментни саксонци ни запознаха с процеса на своята работа, присъствахме и на снимките на най-новия куклен филм, посветен на съветската помощ. Показаха ни и четири рисувани, куклени и комбинирани филма: „Тревога в кукления театър“, „Храбрият Ханс“, „Всички помагат на Теди“ и „Сензация на века“. Остроумните решения на първия филм и публицистичната страстност на последния показват, че тук работи способен, много талантлив колектив. За съжаление, незначително малко от неговата годишна продукция (около 40 филма) прониква на нашите екрани. Дрезденските колеги проявиха голям интерес към творчеството на Тодор Динов и филма му „Прометей“. След прожекцията и на нашите филми проведохме творческа дискусия с целия колектив на студията в „Дрезденер клуб“ — бивш дворец на Август Силния, сега клуб на интелигенцията, надвесен над пълноводната Елба. Дискусията ръководи директорът на студията Карл Дойчман. В откровения разговор, който продължи до полунощ, взеха активно участие драматургът Соня Шнайдер, режисьорите Лотар Барка и Ото Захер, операторката Густл Перин и много други. Тук едновременно с посочването на достоинства в режисьорската и операторската работа,

на музиката и звука единодушно бяха изтъкнати и неореалистичните наеи на „Бедната улица“.

Придружени от секретарката на клуба, разгледахме главния град на Саксония Дрезден, който преди войната е наброявал 650 хиляди жители. През февруари 1945 г. градът бил подложен на варварска бомбардировка от американската авиация, в резултат на която загинали около 130 хиляди души. Сривайки мостовете на Елба и разрушавайки напълно красивия град, американците са си въобразявали, че могат да спрат настъплението на Съветската армия. Но съветските войни стигнаха Берлин. Днес в Дрезден още могат да се видят думи, написани с тебешир, като тези, които ние прочетохме на един вход: „Замок проверен, мин нет — проверял рядовой Ханутин.“ Вечер Дрезден е твърде тъмен, тъй като възстановителните работи в този древен град се провеждат бавно. Един от мостовете носи гордото име на Георги Димитров.

Часове наред се любувахме на уникалните шедьоври на първомайсторите на живописата в световноизвестната Дрезденска галерия. Само една огромна картина от сравнително по-ново време стои наред с образците през вековете — антивоенният олтар на художника Ото Дикс, рисуван през 1932 г. и открит наскоро. След разглеждането на Историческия музей и Музея на зелените сводове, в които се пазят оръжието, скъпоценностите и облеклото на немските крале, след дворците Цвингер и Пилниц спряхме край Художествената академия, където са работили прочути живописци и скулптори. Върху паметниците им, наредени край брега на Елба, и днес дрезденчани слагат свежи цветя. За пръв път в освободената от фашизма Германия Дрезденската филхармония, която през 1948 г. отбеляза своята 400-годишнина, изпълни прочутата „Ленинградска симфония“ на Дмитри Шостакович. По музиката на Шостакович наскоро в Дрезден са завършени снимките на съвместната продукция на „Мосфилм“ и ДЕФА — „Пет дни, пет нощи“, постановка на Лев Арнщам, който разказва за спасяването на Дрезденската галерия.

На проведената в Бабелсберг среща с колектива на научно-популярната студия ние можахме да видим три нови филма от различни жанрове: „Флора, Йоланта и 4-те хиляди яйца“, „Човекът с очилата“ и цветния „Ваймар край Бухенвалд“. Кадрите от последния филм, заснети в черно-бяло в Западна Германия, са варирани в различни тоналности според драматургията на филма.

На обсъждането на нашите три филма взеха участие повече от 20 от основните творчески работници. Всички единодушно изтъкнаха единството на режисурата и камерата, особено на „Шатрите горят“ и „Бедната улица“, добрия монтаж и сполучливото звуково и музикално оформление. Особено сериозен анализ направи Фриц Гебхарт, който подчерта, че нашите филми стоят много над профилите на редица филми от последно време в художествено и идейно отношение. На места те имат само ненужна удълженост.

Като документалист бях изказал желание да посетя и документалната студия, която се намира в центъра на Берлин. Много сърдечен бе разговорът с техническия директор Мюлер, с когото разисквахме общите проблеми пред кинодокументалистите. Главният инженер ме разведе из всичките цехове на студията, запозна ме с ново-

стите в кинотехниката и процеса на производството. Присъствах на озвучаването на поредния нов седмичен кинопреглед. В него бе поместен обект по случай 60-годишнината на главния оператор Ничман, който живее в Западен Берлин, но вече 15 години работи в ДЕФА. Кинопрегледът се озвучава в понеделник, а излиза на екран в петък, понеже неговият тираж е 700 копия и още няколко стоици на тясна лента. Показан ми бе широкоекранният цветен филм „Тържеството на 100-те хиляди“, съвместна продукция с чехите, посветен на общогерманската спартакиада в Лайпциг през 1959 г. Видях и един истински новаторски филм — „Серенада на чистачите“, — който поставя началото на нов жанр в немското документално кино. Късометражният филм описва ежедневието на една младежка бригада за почистване стъклата на Берлин по крайно оригинален начин, с много духовитости и хумор. На изключително ниво са операторската работа на Бремер, режисьорските решения на Шнабел и оригиналната музика на студийния композитор Гродке, изпълнявана от най-добрия немски солист. Съжалявах много, че не можах да се срещна със семейство Торндайк, които бяха заети с монтирането на първата серия от своя документален филм „Чудото на Русия“.

В края на нашето посещение съвместно с другарите от ръководството на Клуба на филмовите дейатели приехме и подписахме плана за дейността през 1961 г. към договора за културна дружба и творческо сътрудничество с нашия Съюз на кинодейците. Между интересните точки за тази година се предвижда редовен обмен на информации за проведените дискусии и мероприятия, съвместен обзор на филмовата продукция, на кинолюбителското движение, сътрудничество при кинофестивалите и филмовите седмици, поддържане идеята за създаване международна федерация на кинодокументалистите, обмен на ръководещи и изтъкнати кинодеятели, разменени обсъждания по специална тематика, задължение за провеждане на решенията, взети на III-та конференция на социалистическите кинематографи, и т. н.

Последния ден ние с Писков отново се разходихме по просторната Сталинале, огрята от пролетното слънце на март. Този ден с трепет влязохме в Трептов парк, където спят вечния си сън 7 хиляди съветски воители от 20-те хиляди, дали живота си за освобождението на Берлин и Германия от фашизма. Възхищение предизвиква мавзолеят с величествения воин-освободител на скулптора Вучетич с широко разтворен шинел и с доверчиво притиснато към гърдите му детенце. В отделен гроб почиват заедно генерал, офицер, сержант и редник — четирима герои на Съветския съюз, които символизират единството на Съветската армия. Никога не ще забравим думите, изрязани около купола на мавзолея: „Сега всички признават, че съветският народ с борбата си спаси цивилизацията на Европа от фашистките погромаджии. В това е великата заслуга на съветските народи пред човешката история.“

НОВИ СЦЕНАРИИ ЗА ХУДОЖЕСТВЕНИ ФИЛМИ

След филма „Калоян“ (постановка Дако Даковски, режисьор Юри Арнаудов, оператор Симеон Пангелов) в Студията за игрални филми бе пуснат в производство сценарият „Царска милост“, деветият от десетте филма, които трябва да бъдат реализирани по плана за 1961 година. В „Царска милост“ писателят Камен Зидаров решава твърде сложна творческа задача — пресъздаване в широк епичен план борбите на българския народ за свобода в навечерието на Първата световна война. Действието на сценария се пренася от развълнуваната атмосфера на революционизиращото се българско село в дворцовите покои на Фердинанд, а оттам — на Южния фронт сред грохота и ужасите на сраженията. Като постановчик на филма ще гастролира отново режисьорът от Народния театър „Кръстьо Сарафов“ Стефан Сърчаджиев.

За поддържане и засилване тенденцията за бързото нарастване на броя на сценариите за филми из съвременния живот Студията за игрални филми в своята настояща дейност дава решителен превес на теми из нашата социалистическа действителност, из живота на работническата ни класа и обновеното ни село.

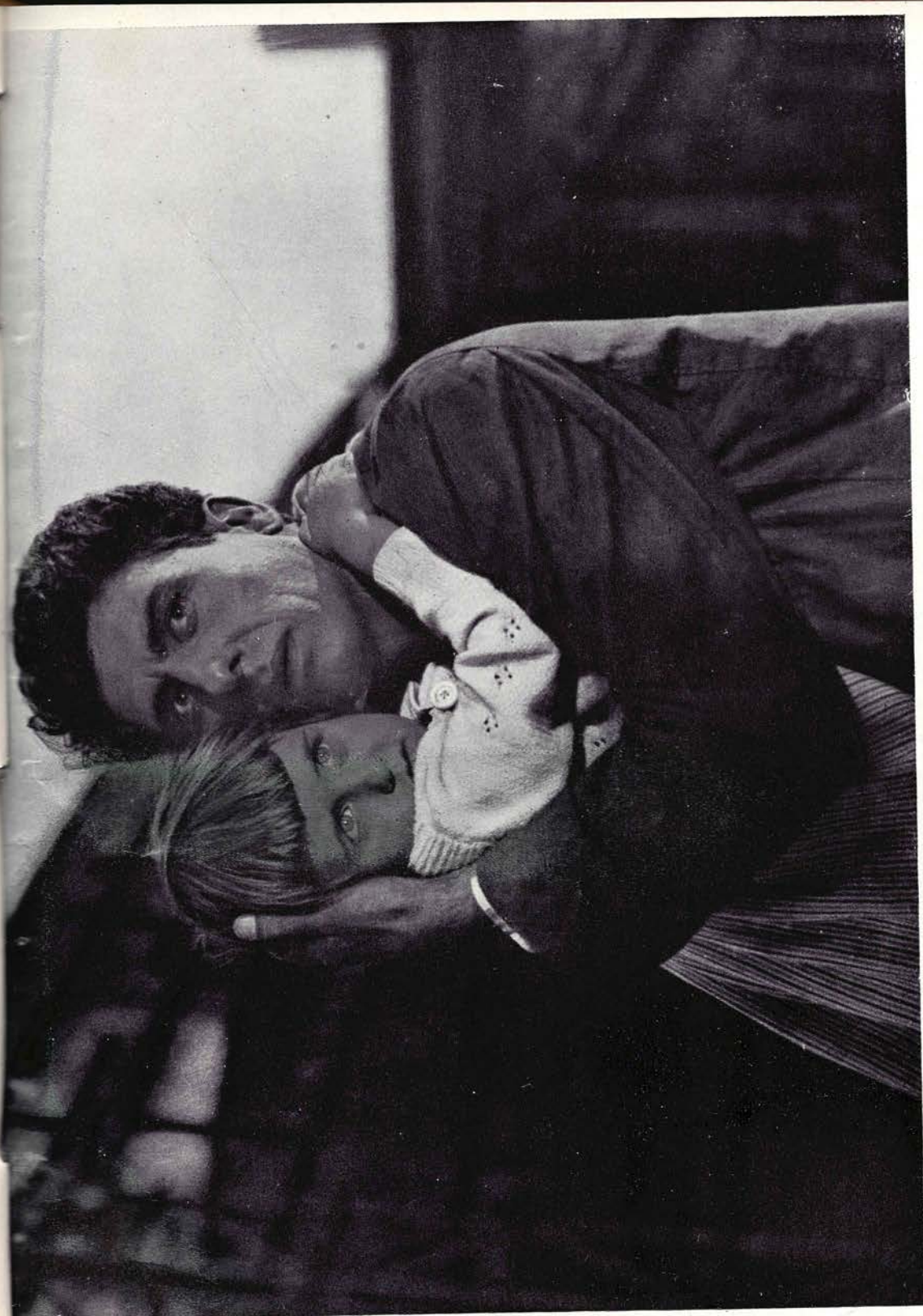
В сценарната редакция на студията се работи над няколко кинотворби със съвременна селска тематика. В една от тях под заглавие „Конникът“ (автор на сценария Любен Лолов) се разказва за конфликта между крилатата, мечтателна младост и вредната апатия на душевната старост.

В едно подбалканско село пристига, завършил последния клас на гимназията, момъкът Симо. В него напират силите на младостта и той иска да работи и твори за преобразяването на родното си село. Неговата предприемчивост и енергия не допадат на заместник-председателя на стопанството, който, изпаднал в лични скърби и неволи, напоследък е изгубил и интерес към кооперативните и обществените работи. В конфликта между двете главни действащи лица се намесва здравата ръка на председателя на обединеното стопанство, който разумно и спокойно предотвратява стихията.

И Петър Бонев със своя сценарий „Бедни роднини“ ни предава един откъс от живота на съвременното българско село. Сюжетът се развива върху новите обществени отношения след уедряването на селските стопанства.

Със съвременна селска тематика е и сценарият на Цилия Лачева „Звездите гаснат призори“. Тук героини са две жени, два характера, противопоставени един срещу друг, две от хилядите селски девойки, които честно и упорито се борят за лично щастие и свое място в новия живот.

В сценария „Черната река“ на Никола Тихолов действието се



Апостол Карамитев в сцена от филма „Нощта срещу 13“. На другата страница
Георги Георгиев в кадър от същия филм.



развива в продължение само на 24 часа, от утрото на една нова година до утрото на следващия ден. И тук централната фигура е една обикновена трудова жена, която обстоятелствата завеждат в планината сред семейства на горски работници. Техният оптимизъм и душевна чистота ѝ връщат вярата в хората и доброто, ограбени ѝ от нейния съпруг.

Вероятно един от тези четири сценария ще влезе в производство още през тази година и ще заеме мястото на десетия филм от плана.

Върбан Стаматов е представил първи вариант на сценария „Тайното оръжие“. Сюжетът на тази кинотворба обхваща последните години от Втората световна война. Група български моряци осуетяват опитите на немците да употребят срещу Съветския съюз едно от новите си оръжия. Главната тема е подвигът, нравствената чистота и сила на обикновените хора, които чрез саможертвата си се превръщат в герои.

Героят в сценария на Милчо Радев „По тротоара“ е млад лекар, за когото всички и винаги прекалено са се грижили. Всяка негова, даже и най-малка постъпка се е разглеждала от целия род. Той е свикнал винаги друг да е зад него, „друг да движи ръцете му“. Такъв той попада в една родопска мина. Там ги няма приятелите на татко, липсват роднините и всички онези, които са го правили плах и неуверен. Сред новата обстановка и среда, погълнат от работата си, която много обича, той се променя изцяло. И когато отново се връща в София, младият лекар вече върви уверено „по тротоара“, той е намерил разковничето на своето щастие.

Анжел Вагенщайн работи нов сценарий на съвременна тема. Този път негов герой е интелигент от средите на народа. Под влиянието на една любов той попада в общество на жени, украсени с известните имена на мъжете или бащите си и които се считат за интелектуален елит на столицата. Това са хора на вернисажите и клубовете, на малката, прикрита зад уморен скептицизъм суета, чийто стил на живот и бездействие е дълбоко чужд на коренните принципи на нашето социалистическо общество, на неговите нравствени и жизнени форми за добро и лошо. Вагенщайн работи сценария под заглавие „Седем недели през седмицата“.

В сценарната редакция е постъпил първи вариант на сценария „До града е близко“, автор Тодор Стоянов. Тематично това произведение се нарежда към творбите за нашето близко революционно минало.

След едно сражение между партизанския отряд и жандармеристите стрядът претърпява поражение. Командуването на партизанската бригада узнава, че нападението на жандармеристите е дело на провокатор. Два дни по-късно в областния град трябва да се състои явка с ръководители на партизанското движение. Ако в града не узнаят за провокатора, има опасност провалът да се разрасне. Трима партизани, между които едно момче, получават задача да слязат в града и да предотвратят предателството. Задачата е изпълнена, обаче единият от тях пада убит.

С подобен сюжет е и сценарият „На границата на живота“. На границата на живота, когато хората разкриват най-пълно своята същност, когато падат маските и душите се разголват, когато вярата у човека в комунистическото бъдеще преодолява страха от смъртта, ко-

гато човек се превръща или в животно, или в герой и се възвисява до безсмъртието.

Герои на сценария са петима партизани, които в един ноемврийски следобед тръгват от отряда на акция. Четирима мъже и една жена минават през горчилото на нечовешки страдания, гонени от жандармерия и войска, в борба с природата и себе си. Комунисти, които завещаха на съвременния човек една нова нравственост.

Автор на сценария е Рангел Игнатов.

Приключенският жанр е застъпен с една детско-юношеска тема, над която работи Анастас Павлов. Нейното заглавие „Капитанът“ подсказва замисъла на автора. Един отряд пионери решават да построят малък речен кораб. Дръзновението им ги увлича. В своето смело начинание младежите намират горещата подкрепа на своя ръководител. В трудната строителна работа те възпитават и каляват своите млади характери.

На съвременна тема за живота на младежите от големия град, за новите отношения между тях, за морала, за любовта пишат сценарии Христо Ганев и Валери Петров.

Бурян Енчев е завършил окончателно сценария „Приказка за златния сандък“, който предстои да бъде обсъден от художествения съвет при студията.

Действието в сценария се развива на едно наше черноморско пристанище. От пътнически кораб под панамски флаг слиза една актриса-българка емигрантка със своя западен импресарио. Тя идва да види своя дом, свои близки от детинството. Актрисата намира своя приятел, сега майор от МВР. Спомените от детинството и юношеството им оживяват с нова сила, макар че между тях стоят изминалите 28 години и различните пътища, по които те са тръгнали. Само в едно денонощие в психологически и емоционален план се разкриват образите на майора, на актрисата и на импресариото. Финалът уяснява дали емигрантката има някаква вина към родината си и приключва идейния разузнавачески двубой между двамата мъже.

В нашето общество все още съществува прослойка от млади хора-интелигенти, които носят в себе си заразата на един морал, чужд на нашата действителност. Те приемат „модерното“ в най-изкълчената му форма и с това кокетират и смятат себе си за по-чувствителни и надрасли другите категории младежи. Опустошавайки се сами, много често те нанасят непоправими беди върху съдбата и на други, случайно попаднали в тяхната среда хора.

Такава е темата на новия сценарий на Петър Донев под заглавие „Стъпала към нищото“, който преди известно време авторът завърши и представи за разглеждане в сценарната редакция.

Сценарият на Радой Ралин „Вероятна история“ е също завършен и представен за одобрение в художествения съвет. Това е една филмова комедия, насочена в главните си линии срещу душители на критиката. Един публикуван фейлетон кара да се почувствуват засегнати едновременно няколко лица с еднакви презимена. Правейки опит да получат опровержение и по този начин да заличат греховете си, те изпадат в още по-смешно положение и се разкриват.

Ако съветът приеме без поправки сценария на Ралин, филмът ще влезе в производство още през тази година.

НИНА ИГНАТИЕВА

СЕРГЕЙ БОНДАРЧУК

(Продължение от брой 4)

С огромно напрежение и увлечение С. Бондарчук работи и над друга роля, вече не от руската, а от западната класика — над главната роля в екранизираната трагедия на Шекспир „Отело“.

Можем да си представим с какво възлнение е посрещнал Бондарчук предложението на режисьора С. Юткевич да се снее в ролята на Отело. И макар да притежавал вече сериозен актьорски опит, той пристъпи към възплъщението образа на Отело с огромен трепет. Та нали историята на театъра от разни времена и на разни народи познава немалко първокласни изпълнители на тази роля. В чужбина на няколко пъти е правена вече екранизация на „Отело“, като последната бе тази на известния американски режисьор Орсон Уелс. Съветският киноактьор, разкриващ за първи път от екрана трагедията на Отело, гребваше да каже *своя* дума, по свой начин да прочете великото творение на Шекспир.

Следвайки замисъла на постановчика на филма, Бондарчук определи така съдържанието на образа: борба за човечност, за правда, за високи права на свободната личност. Отело на Бондарчук се опитва да намери отговор на много важни въпроси, той мисли, размишлява над жизнените явления. И в тези размисли, в това, как мисли и постъпва Отело-Бондарчук, се проявява неговата дълбока хуманистична същност, неговият стремеж към хармония и красота на човешката душа.

Работата над ролята на Отело изискваше от актьора твърде много: постоянна, напрегната мисъл, силен темперамент и накрая — свободно владение на тялото, пластичност, точност на жестовите и движенията. С. Юткевич отделяше голямо внимание на изобразителната страна на филма, поради което от актьора се изискваше много внимателна разработка на външния рисунък на ролята.

Обаче постигайки красота и изразителност на позата, на движението, Бондарчук никъде не се старее да поразит зрителя с „разкоша на трагическия жест“, той никъде не жертвува в името на това дълбочината на проникването в човешкия характер.

Ако говорим за стила в изпълнението на актьора, той се отличава преди всичко със стремеж към простота. На Бондарчук е чужда преднамерената декламация, парадната театралност в играта, той не търси ефектност. И това не е случайно. Отело на Бондарчук е най-малко от всичко виден военачалник, прославен пълководец — той е също такъв смъртен, както другите, той ни е близък със своята човечност, със своята открита душа.

В първата половина на филма Отело-Бондарчук е спокоен, съдържан, той се наслаждава на този покой, над светлото, безметежно щастие. Той е под властта на чудесното чувство на любов към Дездемона — любов голяма, възвишена, чиста... Тук Бондарчук прекрасно предава целостта и красотата на натурата на своя герой, на която е противопоставено злото, двудушието, вероломството. Ето защо така бързо избухва Отело от клеветата, пусната от Яго. Ето защо от този момент нататък, когато в неговата душа се е прокраднало съмнението, спокойният, силният, мъжественият Отело отстъпва място на друг — мятания се в душевна борба и дълбоко страдание Отело. Оттук нататък спокойствието изчезва. Хармонията е нарушена. Възвърнал се е хаосът.

Във втората част на филма играта на Бондарчук придобива нови, съвършено други краски. Сега вече липсва този плавен, размерен ритъм, той е сменен от остри, напрегнати ритми, липсва онзи насочен към собствената душа поглед, мъдрият размисъл — чувствата са се разкрили, нажежили са се до крайност, лирико-поетическите ноти са сменени от тревожно драматическо звучене. Очите — преди светли, радостни, ясни — стават страдалчески, изпълват се със сълзи.

Отлично изпълнени от актьора са знаменитите сцени на „клетвата“ и припадъка. Бесният темперамент и силата на яростта все повече и повече нарастват. Терзанията на Отело са непоносими. Но не безумието на ревнивеца го заставя да произнесе страшните слова „Кръв, кръв, кръв!“ и да сече след това със сабята си в някакъв бяс невидимия враг. Непримиримотостта към всяко зло, към лъжата, към фалша предизвиква тази сила на гнева, на протеста, на отчаянието. Това е „краят на всичко, което е притежавал Отело“. Краят на хармонията, правдата, човешката красота.

Не, лъжата трябва да бъде унищожена! В света трябва да царува правдата. За възмездие Отело влиза в спалнята при Дездемона. С огромна нежност той я гледа, спяща, незнаеща, че смъртта ѝ е вече тъй близо. Той внимателно я гали, целува я... Той я обича както преди! Но злото трябва да бъде наказано даже ако неговият облик е тъй прекрасен. Спокойно, твърдо говори Отело-Бондарчук за това, което очаква Дездемона. В играта на актьора няма лъжлив патос, мелодраматизъм. Възмездието е справедливо — затова колко решителен и непреклонен е Отело: той извършва това в името на любовта и правдата.

Затова какво неимоверно страдание прочитаме в лицето на Отело, когато той узнава, че Дездемона е невинна! Отчаяние, ужас от случилото се... В последния монолог над трупа на Дездемона Бондарчук се издига до висотата на истинската трагедия, разкривайки сложната гама на чувствата на своя герой. Сякаш вцепенен, неподвижен стои Отело до мъртвата си жена. В застиналата, вкаменена фигура има безмерна, тежка скръб. Той започва да говори — проникновено, сърдечно — и в думите му има ново, просветлено страдание на човек, заплатил с такава ужасна цена за правдата, и разкаяние, и любов...

Ролята на Отело бе не само ново потвърждение за творческата зрелост на актьора, на неговото великолепно майсторство, тя му позволи да прояви с пълна сила своите трагедийни възможности.

Работата над образи, създадени от класиците на литературата, над възплъщението на такива реални исторически фигури като Тарас Шевченко даде много на актьора, обогати и неговия мироглед, и неговата художествена палитра. Но, разбира се, Бондарчук не можеше да изпитва удовлетворение от своето творчество, ако неговият репертоар се бе ограничил само с образи от миналото. Връстник на съветската държава, човек, биографията на когото е свързана най-тясно с живота на страната, той се стремеше да покаже на екрана своите съвременници, да разкрие техните характери, техните най-добри черти.

Сергей Тутаринов („Кавалерът на Златната звезда“), инженер Юрий Ершов („Незавършена повест“) и накрай Андрей Соколов („Съдбата на човека“) — ето образите, в които Бондарчук вложи немалко труд, старайки се да ги направи живи, близки до зрителя.

Цялостност на характера, мъжество, жизнелюбие — тези човешки черти особено импонират на Бондарчук. Нему винаги са били близки герои издържливи, силни духом, упорити в борбата. Мислейки за бъдещи роли, за нови образи на свои съвременници, артистът мечтаеше да създаде на екрана крупен, типичен руски народен характер, характер, изразяващ мирогледа, морала на съветския човек, носещ в себе си дълбоко обобщение на нашето време.

Ето защо, когато на страниците на „Правда“ се появи разказът на Михаил Шолохов „Съдбата на човека“, Бондарчук буквално изгуби спокойствието си. В Андрей Соколов той видя същия герой, който тъй много желал да изиграе на екрана, за който отдавна бе мислил, градейки творческите си планове, надничайки в бъдещето...

Още не ставаше и дума за поставяне на филм по разказа на Шолохов, нямаше и литературен сценарий, а Бондарчук вече виждаше кинематографическия образ на Андрей Соколов, вече го „играеше“ за себе си: по рядък начин мечтите на актьора съвпадаха с литературния греой на Шолохов. Обмисляйки бъдещата роля (а Бондарчук бе твърдо убеден, че той трябва да я изиграе и ще я изиграе), актьорът си представяше не само себе си в кинообраза на Соколов, но и целия филм: „Всичко трябва да бъде просто и сурово като самия живот. Това трябва да бъде филм-монолог. Всичко трябва да бъде видяно с очите на самия герой, показано чрез неговите възприятия.“ Постепенно се оформи твърдото мнение — изпълнител на главната роля и постановчик на филма може да бъде един и същ човек: за да се изиграе Андрей Соколов така, както го вижда Бондарчук, той сам трябва да стане режисьор на филма.

Творческото увлечение на Бондарчук, яснотата на замисъла на филма, дълбоко обмислен от актьора, накараха хората да повярват в успеха на бъдещия филм. На Бондарчук, независимо от това, че той нямаше режисьорски опит, предоставиха постановката на „Съдбата на човека“.

Работата над филма премина в упорит труд, в напрегнати творчески търсения. Много сцени се репетираха и дублираха десетки пъти. А ако си спомним, че някои от тях се разиграват под проливен дъжд, при други се снимаха огромни маси хора, а в трети се предаваше суровата, заплашваща с ежеминутна опасност фронтова обстановка, ще стане ясно какви огромни, понякога титанически усилия са били необходими, за да се снимат правдивите, внушителни епизоди.



С. Бондарчук във филма „Серьожа“

И ето Андрей Соколов премина от страниците на книгата върху екрана, а от екрана — непосредствено в живота, защото той вече се възприемаше от зрителя като жив, реален човек, чиято съдба бе близка и понятна.

Какъв се получи Андрей Соколов в изпълнението на С. Бондарчук, какво в него така много вълнуваше, така много привличаше кинозрителите?

Струва ми се, че главната причина за големия успех на актьора е в това, че той съумя в простия, обикновен човек — дърводелец, войник, шофьор — да открие истинския герой, богатира. Бондарчук никога не се опитва да обяви Соколов за изключителна личност, напро-

тив, той всячески подчертава обикновеността, типичността на неговата съдба. Той е също такъв, както хиляди, милиони нему подобни и в това е огромната вдъхновяваща сила на образа, залогът за неговата голяма правда.

В началото на филма, в разказа за довоенния живот ние виждаме Андрей Соколов в най-обикновени житейски обстоятелства: той строи къща, изгражда семейство, своето щастие. В тези малко кадри Бондарчук съумя да разкрие пред зрителя едно от най-ценните и привлекателни в човека качества: душевната чистота, сърдечността на своя герой. Като помислим това, в следващите сцени ние по друг начин ще възприемаме тази огромна, нечовешка желязна воля, това колосално мъжество, които се проявяват в сътлковението с фашисткия враг.

И ето първата схватка, първата борба с противника — на шофьора с летеца. Фашисткният хищник преследва шофираната от Соколов машина, залива го със смъртоносен картечен огън. А Соколов не се предава — той трябва да се промъкне напред, там очакват боеприпаси! Снимката от въздуха е позволила да се разгърне пред зрителя тази най-напрегната сцена, в която летецът преследва като дивеч съветския камион, но не само поради това ние чувствуваме дълбоко възмущение за съдбата на Соколов: кинаопаратът същевременно ни приближава до лицето, до очите на героя и в тях виждаме такава воля, такава решителност „да се спечели боя“, че още по-внимателно започваме да следим това, което става на екрана. Ние сякаш се оказваме редом до Соколов, живеем с неговите мисли, с неговите чувства.

Този стремеж да се разкрият събитията чрез възприятието на самия герой, да се покаже светът чрез неговите очи е характерен за режисьорското решение на С. Бондарчук. Същевременно постановчикът постига едно активно вникване на зрителя във вътрешния мир на героя, активно съвместно преживяване на всички събития.

Така сякаш с неговия поглед ние се оглеждаме наоколо след взрива, който контузва Соколов — към движещата се под краката земя, към кръжащите над главата облаци, към плуващите като в мъгла фигури на немските автоматчици... Да, ние сме изживели заедно с героя усещането за близката, надвисваща над тебе смърт... И същото е в друга една сцена — сцената на бягството. Гледайки бягащия; губещ сили Андрей, ние сякаш заедно с него сме извървели този страшно труден път, почувствували сме как спира дъхът ни, как тежко бие сърцето; и заедно с него за първи път след много време ние се усмихваме, когато виждаме пред себе си ясното небе и чуваме пеенето на птиците.

Когато за постановката на разказа на Шолохов се залови Бондарчук, у мнозина изникнаха опасения: няма ли екранизацията на „Съдбата на човека“ да се превърне в някаква скръбна ода, няма ли да бъдат опоетизирани страданията на героя?

Но Бондарчук пристъпи към кинематографичното възплъщение на разказа като зрял художник. В замисъла и трактовката на темата се прояви мирогледът на съветския актьор и режисьор, в играта на артиста няма трагическа безизходност, няма наслаждение от страданията. При целия си най-дълбок драматизъм филмът е оптимистичен.

Оптимизмът на филма се ражда от онова гордо, светло чувство,

което възниква в зрителя от несломимото мъжество и непреклонността на волята на героя, от неговата издръжливост, от силата на неговия дух.

Андрей Соколов е един от най-значителните етапи в творческия път на Сергей Бондарчук. Това е образ с огромно хуманистично съдържание, онзи крупен народен характер, който сякаш продължава традициите, водещи началото си от Чапаев, Максим и Александра Соколова.

Разбира се, в създаването на този характер решаваща роля игра литературната първооснова на Шолоховия разказ. Артистът получи отличен литературен материал, който му позволи да създаде не-обикновено обемен образ, с голяма психологическа дълбочина.

Ние видяхме как удивително ярко се разкрива талантът на Сергей Бондарчук, когато драматургията на филма го насочва към дълбоко проникване във вътрешната същност на характера на героя. Тогава образите, създавани от актьора, заживяват пред зрителите с цялата конкретност на жизнените черти като реални личности и в същото време като изразени типове на хора от една или друга епоха.

Днес актьорското дарование на Бондарчук се обедини с неговия режисьорски талант. Насочването към режисурата не е случайно за Бондарчук. То е естествено и закономерно за човек, който винаги се е стремил да изрази своя гледна точка, свой възглед за живота и за изкуството. И ние не се съмняваме, че след първия голям успех ще последват нови интересни творби, в които режисьорската мисъл на Бондарчук ще се обърне към най-важните и характерни явления на съвременната действителност.

За хуманизъм, за правдата и красотата в живота, за мир, за високите комунистически идеи се бори със своето изкуство народният артист на СССР Сергей Бондарчук. Създадените от него образи винаги поражда благородни, светли чувства, възбуждат желанието да се прилича макар и в нещо мъничко на видените герои, заставят по-строго, по-взискателно да се отнасяме към самите себе си. Сред умните, мъжествени, твърди духом и красиви по душа герои на Бондарчук се чувствуваш по-уверен, по-силен. Ето защо очевидно са така любими образите, създадени от майсторството на артиста, ето защо е така популярно творчеството на Сергей Бондарчук — един от най-интересните и многообещаващи съветски киноактьори.

Бележит филмов режисьор

Именитият съветски кинорежисьор Михаил Илич Ромм, народен артист на СССР, професор, пет пъти удостояван със званието „Лауреат на Сталинска награда“, кавалер на ордена „Ленин“, създател на редица класически филми със световна известност, навърши своята 60-та годишнина.

Животът на този крупен художник-комунист, на тази неповторима личност представлява едно непрекъснато, страстно търсене на новото.

Михаил Ромм, един от първите и най-изтъкнати майстори на съветското киноизкуство, е роден през 1901 година. Завършил е Факултета за скулптурно изкуство при Висшия държавен художествено-технически институт.

Първите опити на Ромм в киноизкуството датират от 1929 година. По това време той написва сценариите „Реванш“, „Конвейерът на смъртта“ и др. Известно време работи като асистент режисьор. Първата му самостоятелна филмова постановка е „Лоената топка“ по Ги де Мопасан. Този филм е бил завършен през 1934 г. Три години по-късно, през 1937 година, Ромм завършва първия си звуков филм „Тринадцать“, посветен на героичната борба на един малък отряд червеноармейци с многочислена банда от туркменски разбойници в пустинята Каракум.

Голямата си известност в киното Ромм дължи преди всичко на създадената от него през 1937—39 година серия от историко-революционни филми, посветени на великия вожд на съветския народ В. И. Ленин. Първият филм „Ленин през Октомври“ разкрива периода на подготовката и извършването на Великата октомврийска социалистическа революция, а вторият филм „Ленин в 1918 година“ показва дейността на Ленин през първите години на съветската власт. Появата на тия филми стана крупно събитие в историята на съветското киноизкуство. Работата на Ромм над двата ленински филма заслужава голямо изследване. Сергей Герасимов определя режисурата на Ромм в „Ленин в 1918 година“ като шедевър на съветското режисьорско майсторство и като работа на истински болшевик-художник.

През 1948 година във връзка с 25-годишнината от смъртта на В. И. Ленин Михаил Ромм създаде документалния филм „Владимир Илич Ленин“.

Една от най-добрите работи на Ромм е неговият филм „Мечта“ (снет през 1941 година) със сюжет из живота на обикновените хора в Полша. Филмът беше пуснат на екран няколко години след завършването му. За много зрители той мина незабелязано. Но не и за

кинематографистите. Този филм оказа голямо влияние върху работата на много съветски художници, а по признание на някои западни режисьори — също и на тяхното творчество.

През годините на Великата отечествена война Ромм създаде добре известния и у нас филм „Човек № 217“, който разказва за ужасите, преживени от съветските хора в хитлеристките концентрационни лагери. Филмът беше награден на Международния кинофестивал във Франция. През следващите години Ромм създаде филмите „Руски въпрос“ (по едноименната повест на Константин Симонов), двусерийния филм „Адмирал Ушаков“ и „Кораби шурмуват крепостта“ и последния филм „Убийството на улица „Данте“.

Творчеството на Михаил Ромм се характеризира със стремеж към остра драматургична форма, публицистична страстност при разкриване идейния замисъл на произведенията и задълбочена работа с актьорите. Филмите му се отличават с тънкост на изобразителното решение и логична точност при разработката на отделните сцени и епизоди. Ромм е кинорежисьор по убеждение, по призвание, по темперамент. Ромм се роди, за да стане кинорежисьор — казва неговият колега и приятел Каплер, той беше длъжен да стане кинорежисьор.

Президиумът на Върховния съвет на СССР във връзка с 60-годишнината на големия съветски художник и гражданин Михаил Илич Ромм и за големите му заслуги в развитието на съветската кинематография го награди с ордена „Червено знаме на труда“.

Съюзът на кинодейците в България устрои тържествена вечер по случай 60-годишнината на уважавания и обичан от всички български кинодейци Михаил Илич Ромм. На тържествената вечер бе прочетен доклад от Георги Стоянов — Бигор за живота и творчеството на бележития кинематографист. След доклада бе прожектиран филмът от съветската класика на режисьора Ромм — „Тринадцать“.

Михаил Илич Ромм е сътрудник и приятел на редакцията на сп. „Киноизкуство“. При своите посещения в България той винаги с бил скъп гост на редакционния колектив. За неговата шестдесетгодишнина сп. „Киноизкуство“ го приветства от сърце и му пожелава крепко здраве.

ИЛЯ КОПАЛИН НА 60 ГОДИНИ

Шестдесет години, от които близо четиридесет посветени на документалното кино — така може с няколко думи да се определи творческият път на забележителния майстор на камерата Иля Петрович Копалин.

Към средата на двадесетте години в съветския печат се разгръща широка дискусия за пътищата и съдбата на документалното кино. В комсомолските вестници се отделят със своя горещ ентузиазъм и истински младежки жар няколко статии, които утвърждавали принципите на реалистичния кинорепортаж, присъщ на новото, революционно изкуство на образната кинопублицистика.

Под тези статии стои името на Иля Копалин.

Роден в подмосковските села, той отрано познал тежката съдба на бедняка и сам изпитал тежестта и мъката на безрадостния труд при господаря. Когато след революцията идва в Москва, Копалин се увлича по литературата, електротехниката, авиацията, но скоро всичко това избледнява пред неудържимото влечение към киното. Особено много вълнували младия Копалин възможностите и особеностите на документалното кино, открити от Дзига Вертов и продължени от неговите последователи, един от които става и самият Копалин.

Още в самото начало на своя творчески път в киното Иля Копалин е в числото на групата „Кинооко“, която работи под ръководството на Дзига Вертов. Те издават кинопрегледа „Киноправда“ и създават документални филми. Така Копалин възприема творческите принципи на Вертов и става сторонник на чистия документализъм.

Сам Копалин казва, че той е против въвеждането на актьора в документалното кино. Той счита, че всеки вид изкуство има свои, присъщи само за него средства, изразяващи неговата художествена природа. За всеки вид изкуство е възможно едно нещо и невъзможно друго. Според Копалин документалното кино обладава множество досега все още скрити възможности и наш дълг е да ги издирваме. Главен обект на документалните филми трябва да бъде човекът, творец и създател, затова дълг е на кинематографистите да търсят и намират такива методи на снимки, при които героят да изпъква във филма с цялото величие на своите дела. „Ние трябва така да се научим да снимаме нашите герои, че техните мисли, тяхната свободна реч да звучат от екрана убедително и правдиво“ — казва Копалин.

Милиони зрители познават съветския седмичен кинопреглед „Новости дня“. Първите випуски от този кинопреглед, или по-точно от неговия първообраз „Совкино“, са дело на Иля Копалин. Незабравими също остават и неговите вълнуващи киноразкази за геро-

ичния труд на съветските хора, показани във филмите „По ленински път“, „За урожай“ и др.

В 1940 година съветската кинематография създава редица документални филми за възпитаване на патриотичното чувство на съветските хора, като „Освобождение“ на Ал. Довженко и Ю. Солнцева, „Линията Манерхайм“ и др. Между тези филми е и „На Дунава“ на Иля Копалин и И. Поселский.

През периода на Великата отечествена война срещу хитлеристка Германия и империалистическа Япония са били заснети повече от три и половина милиона метра филмова лента. Повечето от този материал влиза в различните документални филми, киноиздания и журналы. Много от този материал преминава през ръцете на Иля Копалин. В началото на 1942 година той заедно с режисьора Л. Варламов създава филма „Разгромът на немските войски под Москва“. През този период Копалин работи напрегнато и освен многото киноиздания създава и филмите „На полска земя“, „Влизането на Съветската армия в Букурещ“, „Освободена Чехословакия“. Последният филм е високо постижение на документалното кино.

Едва отминала войната и ето Копалин е пак заангажиран в напрегната работа. Той ръководи дейността на около сто кинооператори, които снемат по цялата необятна съветска страна епизоди от бурния градивен труд за цветния филм „Ден на победилата страна“. В своите следвоенни филми Иля Копалин разказва за великите строежи на комунизма в Съветския съюз, за строителството на основите на социализма в социалистическите страни, за борбата на народите за мир и светло бъдеще на човечеството. Особено популярни са неговите филми „Нова Албания“ и „Албания“, посветени на настоящето и бъдещето на албанския народ. Албанските кинематографисти-документалисти се гордеят с това, че са ученици на Иля Копалин.

В чест на четиридесетгодишнината на съветската държава Иля Копалин създаде един от своите най-хубави и най-значителни филми — „Незабравими години“. Сложността на този филм се заключава в необходимостта за час и половина да се разкаже за четиридесетгодишния път на съветската държава. С тази задача Иля Копалин се справил блестящо. Той е постигнал най-ценното за документалния филм — художествената образност. На много места режисьорът достига високи поетически обобщения. В композиционното построение на филма, в подбора и съпоставянето на документалния материал, в изкуството на монтажа, в ритмичния строй и музикалния съпровод — във всички компоненти на професионалното майсторство се чувствава страстното отношение на художника към изобразяваните събития. Филмът е истинска кинопублицистика, дълбока по мисли, вълнуваща и най-главното — способна да разпали сърцата на милионите зрители.

Последната работа на Копалин е цветният филм „Град на голямата съдба“, посветен на съветската столица Москва и нейните хора. Своего шестдесетилетие големият майстор посреща с нови творчески замисли, с нови планове за филми, посветени на нашето време и нашите съвременници.

Хр. М.

МИСЛИ СЛЕД ЕДИН ДОКЛАД

През последните месеци творческите работници в Студията за научно-популярни филми проведоха няколко обсъждания, на които поставиха за преценка и критика художествените компоненти на научно-популярното кино, своите постижения и слабости в тая насока. Разгледана беше работата на операторите, на музикалното оформление, на мултипликаторите. Трябва да се каже, че тази инициатива бе полезна, нещо повече — нуждата от нея бе крещяща и не търпеше повече отлагане. Защото въпреки прилично направените напоследък от студията филми, въпреки отделните постижения на някои от режисьорите в техните творби не може да се каже, че успехите ни са успокоителни в сравнение с ръста на съвременния късометражен филм. Получените през последните години един или два почетни диплома на международните фестивали могат да ни радват, но не бива лъжливо да гъделичкат нашето самочувствие. На проведените обсъждания ние трябваше да направим строг преглед на това, което сме постигнали, и това, което трябва да правим в бъдеще, като поставим високо прицелната точка на нашата критика. Тогава може би щяхме да напуснем своите творчески разговори, тревожно възбудени, търсещи и неспокойни. Така ли беше всъщност? Обсъжданията минаха вяло, без видим интерес. Бедата идваше от докладите, които трябваше да поставят, изхождайки от постиженията в световното кино, нови проблеми за разрешение, нови задачи по пътя на развитието ни. Но докладите отчитаха предимно дребните занаятчийски слабости и грешки или теоретизираха пусто върху общи и отдавна познати понятия (до известна степен изключение прави докладът на др. Д. Грива за музикалното оформление).

Наскоро мина и обсъждането на дикторския текст. По този повод искам да споделя някои свои мисли.

Когато един автор, след като е получил или избрал вече темата, върху която ще пише сценарий за научно-популярен филм, и след като е опознал суровия материал, от подбора на който ще изгради своето произведение, не се замисли още в началото на своята работа за „дясната страна“, т. е. за дикторското решение, може да се каже в много случаи положително, че той ще претърпи на филмала сериозни неудачи. Нему, на автора, трябва да бъдат ясни и изразните средства на киното и още ненаписал първия ред, в оня начален творчески стадий на подреждане и оформяне на идеите, те трябва да стоят нащрек в неговото подсъзнание и със силата на сво-

ето оръжие да бъдат огромен арсенал от възможности в неговото въображение. В такъв случай и по такъв начин дикторският текст ще намери своето място и разрешение още в самото начало, ще се яви като пълноценен художествен компонент в по-късно създадената литературна творба. У нас се шири напоследък практиката да използваме за автори на сценарии за научно-популярни филми предимно специалисти в даден сектор от науката, икономиката, техниката и т. н., които уж най-добре щели да се справят с набелязаната тема затова, защото най-добре познавали материала. Ученият, специалистът наистина грижливо и по настояване на редакторите сбито излага съществото на отлично познавания от него материал, но в повечето случаи, да не кажем почти винаги, той е забравил за ролята на музиката и звуковия ефект, за кинематографичния език и композиция, за онай лаконичност, пределна изразност и многозначителност на детайлите и за още много неща, които правят киното кино. Дикторският текст в такива сценарии звучи банално-описателно, сухо-педантично и наподобява маниера на добре изнесена, пределно съкратена лекция. А като се чете такъв сценарий, бързо се открива, че текстът е прибавен там, дето картината нищо не казва, или пък е поставен на много места съвсем изолирано от визуалното решение само защото „това трябва да се каже“. В такива случаи не бива да се разчита на режисьора, който щял да види сценария по свой начин, щял да намери в процеса на реализирането му филмово звучене. След такъв подход вече не можем да говорим за художествено решение на темата. А художествено решение на темата ще рече така да поднесем на зрителя на пръв поглед сухия научен материал, че той неусетно да прикове своето внимание върху екрана, да остане неподвижен на своето място и накрая, изпитал естетическа наслада, да открие, че е разкрил същевременно и частица от огромните тайни на науката. Нещо, което той в повечето случаи не би се заел да очерпи сам от дебелиите томове научна и техническа литература.

Науката и техниката в последните години направили неимоверно голяма крачка напред, а не разказваме ли ние от екрана за тия успехи по същия начин както преди десет години? И сега могат да се посочат като образци научно-популярни филми, създадени отдавна. В киното нахлуха нови технически способности и открития. Електрониката предлага своите изумителни ефекти не само в музиката, но и в интерпретацията на дикторския говор. Мислейки върху художественото филмово решение на едно съвременно научно откритие, идват ли ни на ум възможностите, които ни дава електронната реверберация например в конкретни случаи за дикторското звучене? Напоследък все по-често в маниера и дохватите на чуждестранното научно-популярно кино се забелязва стремеж към по-широкото и остроумно използване на мултипликацията, където отделни научни понятия, неуловими или неосъществими в натура, добиват образа на движещи се, рисувани фигури и ситуации. Това пък от своя страна предлага възможност дикторският текст да звучи и се изгражда необичайно интересно, служейки си с остроумни парадокси, каламбури и вицове в добрия смисъл на думата. От екрана блика свеж

хумор, зрителят се смее, завладян от неочакваната шега, и сам не разбира, че запомняйки вица, той е научил нещо, което авторът хитроумно се е стремил да му внуши. Хуморът, здравият хумор в дикторския разказ може да играе огромна роля по пътя на лекото, неусетно разкриване на научните истини.

В нашите филми ние все още обясняваме, обясняваме, а малко казваме, защото не принудим ли зрителя да запомни, лошо сме свършили своята работа. Лошо построеният и вмъкнат в композицията на филма дикторски текст прави много често досадни иначе интересни по избора на материала и темата си филми. Това ни тласна на последък към друга крайност — у нас се появи стремеж (след гледането особено на чужди късометражни филми) да се отказваме напълно от дикторския текст като компонент и да се стремим към чисто визуалното, подпомогнато от музиката и шума, решение на някои теми. Само по себе си това е нещо ново и хубаво, но тук би трябвало да бъдат съобразени редица предпоставки — дали всяка тема позволява такава интерпретация, дали за сметка на оригиналното и изчистеното от неуместното в много случаи вмешателство на диктора решение няма да загубим и яснотата и конкретността на фактите? Ако след един филм като „Панчо Владигеров“, в който след големи колебания, но може да се каже сполучливо, той опит бе направен, нужно ли беше да се подходи със същия маниер към една чисто агитационна тема, като тая за събирането на металните отпадъци? И все пак това бяха наченките на едно търсене, което трябва внимателно, но смело да продължи.

Тук не може да бъде отминат във връзка с ролята на дикторския текст един друг „жанр“, който си прокрадва път в производството на научно-популярната студия. Става дума за така наречените новели. Аз бих определил този род филми като псевдоновели. Те имат всички белези на игралния филм — сюжет с драматургическа функция и ситуации, действащи лица, които участвуват в сюжета с претенцията за образи, белетристична конструкция на повествованието и дори диалог. Тези филми се появяват с доброто намерение да разрешат предимно пропагандно-агитационни, педагогически или морално-нравствени задачи. Дикторският текст тук участвува с незавидното задължение да „индивидуализира“ действащите лица, да обясни техните постъпки, да създава „атмосфера“ или да води действието. Получава се в края на краищата една странна смесица и преплитане на изразни средства, стига се до едни филмчета, които се напъват да предизвикат емоционален ефект, да въздействуват върху зрителя и го покорят, маскирайки се като сродни и близки на пълнометражния художествен филм. Тук не твърдя и не заставам на тезата, че има и трябва да има само чисти жанрове, а просто опонирам срещу нечисти положения. Художественият съвет на студията, когато остане след прожекцията на такъв филм, за да даде своята оценка, дълго се блъска в противоречия и много често му е трудно да вземе правилно решение. „Вълшебната дума“, „Бъди бдителен!“ и други подобни от този род въпреки несъмнената творческа зрелост и умение на техните създатели не оправдаха надеждите и останаха само като пример за нещо сбъркано в стил и изява, нещо,

върху което трябва да се помисли. В тая категория не поставям сполучливия филм на Д. Димитров „Докато не е късно“, в който режисьорът удачно и с мярка е дозирал изразните средства, и неговото произведение има стойността и въздействието на истинска новела.

Разговорът за дикторския текст в научно-популярното кино би трябвало да продължи с голяма загриженост и внимание. Неговото място и значение като един от основните художествени компоненти в късометражния жанр ни задължава да сторим това. Без да имам претенцията да бъда точен и убедителен в своите съждения, аз казах само малко от онова, което може да се каже.

ТВОРЧЕСКИ РАЗГОВОР ЗА ФИЛМА „ПРИЗОРИ“

Възстановената в началото на настоящата година секция „Кинокритика, теория и история“ при Съюза на кинодейците започна творческия си живот с уредената на 17. II. т. г. среща-разговор между членове на секцията и създателите на филма „Призори“. Секретарят на секцията *Р. Шоселов* съобщи, че ще бъдат положени усилия подобни срещи-разговори да се устроят с творческите колективи на всички нови филми. Задачата на тия разговори ще бъде да се установи като една добра традиция редовният обмен на мисли между кинокритици и кинотворци в атмосфера на искреност и другарство, която ще бъде еднакво полезна за всички.

Разговорът за „Призори“* започна с изказването на *д-р Ал. Тихов*, чието мнение за филма е известно на нашите читатели от статията му, поместена в брой 3 на „Киноизкуство“.

Николай Попов сподели общата положителна оценка на филма и изказа мнение, че втората линия в конфликта между Николай и Камарада е разкривала възможности за обогатяване на образите и усложняване на конфликта, но тия възможности са използвани само наполовина. Драматургически недостатъчно е разкрита лиричната нишка, която е загатната в отношенията Николай — Дафинка и от която авторите прибързано се освобождават. . . Попов не споделя мнението на *д-р Тихов* за играта на артиста *Ст. Петров*. Върху един беден драматургически материал според *Н. Попов* артистът изгражда само с няколко шрихи интересен, запомнящ се образ. Независимо от слабостите, които критиката може да посочи, филмът „Призори“ действа емоционално, действа с ярната атмосфера, с актьорската игра, с пестеливостта на режисьорското решение, с подчертания стремеж към реализъм в най-добрия смисъл на тая дума. Макар да има нещо недоизказано във финала, ние знаем, че Камарада е стъпил вече на здрав терен, ще остане на обекта и рамо до рамо със своя спасител ще довърши строежа.

Генчо Генчев, говори за трудностите при разработката на съвременна тема и изказва съжаление, че към трите най-добри филма от нашата продукция в последно време — „А бяхме млади“, „Бедната улица“ и „Първи урок“ — не би могъл да се нареди поне един филм за нашата съвременност. „Призори“ е успех в шурмуването на съвременната тема и като постижение стои на общото ниво на цялото наше изкуство, отразило съвременността. А това ниво все още не е на необходимата висота. Наред с добре намерените реше-

„Призори“ — сценарий *К. Войнов*, постановка *Д. Петров*, оператор *Ст. Злъчкин*, музика — *Г. Иванов*.

ния в „Призори“ има доста неизползвани възможности. Колко добре би било например, ако във финала бяхме видели първо уплахата на Николай при срутването, ако той също в първия момент бе хукнал по инстинкт, за да се спаси, и след това, преодолял страха, се върне да спасява Камарада.

Иван Шулев отбелязва положителното развитие на кинотворчеството и кинокритиката в последно време, повишените изисквания, с които вече посрещаме всеки наш филм. От одобрения сценарий до завършения филм „Призори“ е изминат немалък и нелек път на нови творчески търсения от режисьора и сценариста. Конфликтът е едновременно и опростен, и задълбочен — опростен в това, че са му възложени по-малко функции, и задълбочен със стремежа на режисьора да даде героите в по-дълбок психологичен план. Една от сполуките на режисьора е работата му с актьорите. Тя може да се види особено ясно при актьори, които познаваме и от други филми — като Мирослав Миндов и П. Слабаков.

Борислав Иванов, актьор, говори за необходимостта да се даде на актьора добра драматургична основа на образа, който той ще пресъздава. Без това и най-добрият актьор ще бъде безсилен, както се е получило например с образите на Гено, на бай Диньо, а и на Николай в „Призори“.

Георги Янев е на мнение, че в нашето киноизкуство все още липсва дръзновението при творческите търсения. Несполуките в нашите филми се коренят преди всичко в слабостите на кинодраматургията, в увлечението на сценаристите по литературни образци, които в края на краищата водят до отричане на киното като самостоятелно изкуство. Сценарият на „Призори“ според Г. Янев много прилича на театрална пиеса, изграден е върху една театрална драматургия. В обрисовката на образите са използвани редица шаблони и схеми. Чувствува се, че сценаристът предварително е поставил определени задачи на героите, които предопределят как тия герои трябва да действуват. Неясна е драмата на главния герой — Камарада. Думата е за мъката му по неговия брат и ненавистта към тоя, който го е разстрелял. Тук драмата се поражда много късно, почти във финала, за да бъде бързо ликвидирана. Редица второпланови образи и допълнителни сюжетни линии не са свързани с разкриването на основните образи и главния конфликт. Това може да се каже например за Дафинка и Надя. Г. Янев смята, че при слабата сценарна основа режисьорът Димитър Петров е направил извънредно много, за да се получи един приемлив, добър филм. Много добра е и операторската работа.

Панчо Панчев отбелязва, че „Призори“ не е първото шурмуване на съвременната тема — не трябва да забравяме „Димитровградци“, „Неспокоен път“, „Стубленските липи“ и др. В „Призори“ наистина виждаме една съвсем съвременна, съвсем нашенска атмосфера, макар в него да прозвучава и една по-обща, позната вече тема — положителен герой спасява с риск на живота си отличния производственик, имащ данни да стане нов човек. Филмът е професионално добре направен и в оценката му трябва да бъдем точни, без да прибъгваме към подсилване на добрите му страни само защото е на съвременна тема. Режисьорът Д. Петров проявява добра наблю-

дателност, умение да подбира актьорите и да работи с тях, умение да съгласува търсенията на оператора с общото режисьорско виждане. Режисьорската проява в „Призори“ е една радостна изненада, която ни дава основание да очакваме от Д. Петков нови, по-значителни сполуки.

Стефан Петров, актьор, говори за трудностите при актьорското пресъздаване на един епизодичен образ, за който сценарият не дава достатъчно материал. И малките, епизодичните образи трябва да имат своя даденост, защото те всъщност създават жизнената атмосфера за главния герой, те допринасят или пречат за неговото приемане като конкретен, жив образ. Ст. Петров отправи справедлив упрек към кинорежисьорите, които използват определени актьори за почти еднакви роли в различни филми. Трябва да се гледа на актьора по-широко, като човек с по-сложна душа, способен различно да реагира при различни обстоятелства както всеки друг човек. Тогава няма един актьор да се явява само в „положителни“, друг само в „отрицателни“ образи.

Димитър Петров, режисьор-постановчик на „Призори“, благодари на всички участници в разговора — такъв разговор, какъвто всеки автор в киното би желал да има за своята творба. Той споделя критиките за недостатъчното разработване на конфликта между Николай и Камарада по основната, така наречената „производствена“ линия. Това е недостатък на сценария, който те съвместно с автора са направили усилия да преодолеят, но не са напълно успели.

Втората проблема, която също заедно със сценариста К. Войнов са се заели да решат, е тая за дозировката на двете линии в конфликта между Николай и Камарада — на производствена основа и строго личната. Във филма първата линия значително натежава. Очевидно е обаче, че е трябвало да се направи повече за преплитането и едновременното разкриване на двете линии, на тяхното органично свързване.

— Ако разговорът, който днес водихме, беше станал още когато започнахме работата по снимането на филма, той би ми дал смелост в много от търсенията, би ми помогнал да стигна до по-добри решения — каза режисьорът Димитър Петров.

СРЕЩА-РАЗГОВОР ЗА ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ „ГЕОРГИ ДИМИТРОВ“ (СТРАНИЦИ ОТ ЕДИН ВЕЛИК ЖИВОТ)

В секцията „Кинокритика, теория и история“ при Съюза на кинодейците се състоя на 13. III. т. г. среща-разговор и за документалния филм „Георги Димитров“ (Страници от един велик живот) с участието на творчески работници от Студията за хроникални и документални филми.

Рашо Шоселов разви подробно мислите си за филма, известни на нашите читатели от статията му в брой 4 на „Киноизкуство“.

Яко Молхов отбелязва колко трудно е да се направи филм за Георги Димитров, чийто образ идва не от далечината на вековете, а е свързан с нашата съвременност, живее в съзнанието на всички ни. Молхов споделя схващането, че новото, особено положителното във филма е стремежът да се покаже Димитров не само във величието на историческата му дейност, но и с вникване в личното

на човека, в неговия почти интимен свят — отношенията му с майката, съпругата, сина, приятеля и другаря.

Във филма има и сполучливи, и несполучливи инсценировки — всичко зависи от това, как те са направени, зависи от художествения усет на автора. Спорът, който някога ни въодушевяваше — за или против инсценировката, — според Молхов става вече безпредметен.

В подбора на документално заснетия материал за Димитров авторите също са се стремили колкото е възможно по-малко да ни покажат Димитров в официозните му функции, като са дали преднина на кадрите, в които виждаме общуването на вождя с народа, любовта на народа към него. Великолепен е документалният епизод на погребението. Общо филмът е на равнището на задачата, на темата — художествен документален филм. В един стегнат, лаконичен разказ — цял един живот! Ако тоя филм го гледаме след 10—15 години, неговото въздействие не само не ще бъде намалено, а ще бъде значително по-силно.

Румен Григоров отправя упрек към творческите работници, особено към режисьорите от игралната и научно-популярната студия, които са били поканени за разговора по филма „Георги Димитров“ и не са се отзовали на тая покана. Време е на документалния филм да се отдава нужното внимание и към работата на кинодокументалистите да се проявява повече уважение от страна на творците в другите студии.

Р. Григоров поставя филма „Георги Димитров“ (Страници от един велик живот) на първо място между всичко, което Студията за документални филми е направила в последно време. В него има много режисьорско въображение, много политическа зрелост, много добре намерени съвременни похвати в документалното кино. Но трябва да се отбележат заслугите и на останалите творци, на първо място на оператора Кирил Тошев, който винаги се проявява не само като изпълнител на режисьорските внушения, но и като самостоятелен художник. Същото, макар и не в еднаква степен, може да се каже за авторите на комбинираните снимки, за монтажа, за помощта на художника и др. Хубаво е, когато във всеки филм хората от творческия колектив се чувствуват еднакво заинтересувани в художествените търсения, когато всеки даде максимума от това, на което е способен.

Що се отнася до спора за или против инсценировката, нека практиката го реши. И нека не се боим от експерименти. Редно е дори да се открие пътят пред документалната студия да прави новели с документални прийоми, като използва и игрални елементи в тях.

Р. Григоров е на мнение, че документалните кинокадри за живота на Димитров през последния период на живота му в България са използвани по-неумело, отколкото материалите за по-далечното минало. Вероятно тук се е разчитало повече на първичната сила на тия документални кадри и това е намалило художествените търсения на режисьора и останалите творци.

Генчо Генчев смята, че създателите на филма са решили много добре поставената им трудна задача. Той обаче не споделя схващането, че за режисьора Йордан Величков неговият последен филм е

най-доброто, което досега е направил. По художествено майсторство филмът „Гео Милев“ стои пред филма за Г. Димитров. Режисьорът се е стъписал пред величавия образ на Димитров и сякаш се е ограничил в художествените си търсения. Желателно би било още по-ярко да се подчертае образът на Димитров — бореца от международен мащаб, познат на прогресивните трудови хора от цял свят.

Г. Генчев посочи някои много интересно направени епизоди, в които е използван езикът на документалното кино с неговите метафори и символи — Септемврийското въстание от 1923 година, съпротивата в годините на Втората световна война и др.

Борислав Пунчев подчерта сполуката не само с образа на Георги Димитров, но и с образите на хората от най-непосредственото му обкръжение — баба Парашкева, Люба Ивошевич, Васил Коларов.

Пунчев е на мнение, че почти всички наши документални филми страдат от разностилие. Ако се вгледаме във филмите на Торндайк, ще видим във всеки от тях стилово единство. Независимо от това, че разполага с богат автентичен материал, Торндайк също прави понякога инсценировка или възстановка, но ги прави така, че не можеш да ги различиш от останалия автентичен материал.

Румен Григоров: А когато Торндайк направи филм за Енгелс, това всъщност не беше Енгелс.

Б. Пунчев: Ние обаче го възприехме независимо от това, че когато Енгелс е живял, не е имало кинематография, която да го снима.

За нашите филми това не може да се каже. Не може да се каже донякъде и за „Георги Димитров“ (Страници от един велик живот). И тук не навсякъде допълнително сметото е в стилово единство с автентично снетия документален материал. Тук вече въпросът за операторската работа излиза на преден план. В началото на филма за Димитров авторите са направили инсценировка, която не звучи документално, не е в стила на хроникалното снимане, което единствено би било оправдано. Усложняването на снимките с двойна експозиция, със специално осветление и трикове ги е отдалечило от документалната правда. По съвсем друг начин е решен епизодът с писмото на Коларов — то се чете върху непертенциозно заснети пейзажни кадри, а звучи с огромна емоционална сила. Посочвам тия два примера, че за да подценявам операторската работа, която общо е на високо ниво, а за да илюстрирам мисълта си за необходимостта от единно стилово решение на всеки наш документален филм — заключи Пунчев.

Йордан Величков, съавтор на сценария и постановчик на филма „Георги Димитров“ (Страници от един велик живот), благодари на всички участващи в разговора и подчерта, че направените критични бележки несъмнено ще бъдат полезни за всички творци в документалния филм. Той изтъкна особено участието на оператора Кирил Тошев, с когото заедно са снимали филмите „Гео Милев“ и „Димитър Благоев“ и в лицето на когото той винаги е виждал не помощник, а пълноценен съавтор, творец. В работата си над три филма Величков и Тошев са намерили общ език и вероятно в бъдеще също биха желали да работят заедно.

Председателстващият Георги Янев, член на ръководството на секцията „Кинокритика, теория и история“, отбеляза единодушието в общата положителна оценка, която всички участници в разговора дадоха на филма за Георги Димитров. Темите за новия образ на съвременна България и за образа на Георги Димитров са били две от най-важните задачи на Студията за хроникални и документални филми. Макар че за образа на съвременната наша родина вече са направени два филма, тая задача трябва да се смята все още за решена незадоволително. Образът на Георги Димитров несъмнено ще ни вдъхновява и в бъдеще, но за определен период от време задачата за неговото пресъздаване с езика на документалното кино трябва да се смята за добре решена. Независимо от някои свои слабости, за които тук се говори, филмът „Георги Димитров“ (Страници от един велик живот) е постижение за неговите създатели и за нашето документално киноизкуство.

Писма на читатели

Нашите млади зрители за документалния филм «Георги Димитров» (Страници от един велик живот)

„Животът на Георги Димитров на екрана — задача отговорна, огромна и трудна! Огромна, защото това е живот-епоха от нашата история, от борбите на нашия и международния пролетариат. Трудна — защото трябва да се извая образът на вождя със средствата на документалното кино. Отговорна — защото трябва да се запълни онази празнина за Димитров, която милиони носят в сърцата си“ — пише в началото на обемистото си писмо от 20 страници ученикът Николай Христов Добрев от техникума по механотехника в Пловдив. Правейки много подробен и на места сполучлив анализ на филма, младият зритель си служи с примери като: „Особено умело и въздействащо е отразено Септемврийското въстание през 1923 година. Използвайки силата на динамичния монтаж, режисьорът Величков успява напълно да внуши подема и разгрома на въстанието с помощта на биещи камбани, развито знаме, прелускащ кон и стрелящи дула на оръдия и картечници. Тази сцена е доказателство за високо професионално умение и творческо вдъхновение...“ Завършвайки писмото си, Добрев обобщава: „Филмът „Георги Димитров“ бележи

* Горните извадки са от писма, които редакцията „Средношколска младеж“ при Радио София е получила в резултат на запитванията до своите слушатели, какво им е харесало в документалния филм за Георги Димитров.

настъпващата зрелост на нашия документален филм. В него се събират най-добрите му постижения. Това е филм, който кара сърцето да бие по-силно, главата ни да се вдига по-високо, а душата ни да се изпълни със законна гордост, че сме синове на народ, дал живота на революционера и човека Георги Димитров. Осъвременяването на филма е спомогнало за постигане на още по-висока художествена стойност. Дълга да забележа, че аз писах какво ми харесва най-много, но може и трябва да се каже преди всичко, че на мен ми хареса целият филм, от самото начало до края. Времето, през което гледах филма, сякаш летеше с огромна бързина и просто човек не чувствава кога филмът свършва. . . Много и много хубаво постижение. . ."

Средношколецът Стефан Веселинов Вичев от гр. Русе започва своето писмо така: „Юни 1958 година. В София се провежда седмият конгрес на БКП. Редят се доклади, изказвания. Вземат се забележителни решения. Седмият конгрес показва, че БКП следва заветите на своя вожд и учител Георги Димитров. Това са последните кадри от новия български документален пълнометражен филм. Музиката зазвучава все по-мощно и по-мощно и достигнала връхната си точка, постепенно затихва. На екрана се появяват имената на неговите създатели. Те не са много, защото действащи лица няма, но много са силите, които са положени, за да се появи в кинотеатрите това забележително произведение на нашата документална кинематография, носещо сполучливото заглавие „Страници от един велик живот“. Като се имат предвид качествата, които трябва да притежава един такъв филм, и условията за неговото създаване, може да се каже, че това, което са постигнали създателите му, напълно се покрива с това, което е трябвало да постигнат.“

Димитър Георгиев Киров, ученик в 17-а гимназия в София, в писмото си заявява: „Животът на Георги Димитров е ярък образец на един героичен живот на пролетарски революционер, израсъл из средата на работническата класа. Това е живот, който стана символ на антифашистката борба в света и който и днес въодушевява милиони борци за свобода, демокрация и социализъм. Тази ярка негова биография вълнуващо и конкретно е разкрита във филма.“

Заключението на Веско Евгениев Велинов от с. Ярджиловци, Димитровски окръг, е: „Филмът „Георги Димитров“ ми хареса извънредно много и ми даде възможност да науча много неща за Георги Димитров, които не знаех.“

„ . . . Това, което описах по-горе, са само отделни картини от документалния филм за Георги Димитров. Обаче ако слеem тези картини в едно и прибавим неописаните картини, ще получим една вълнуваща история за живота и делото на неуморимия борец за мир и щастие, на героя от Лайпциг — Георги Димитров“ — бележи в хубавото си писмо Страхил Вангелов Владимиров от с. Ярджиловци, Димитровски окръг.

Мнението на средношколеца Борис Галев от София, ул. „Тр. врата“ 44 е: „Филмът „Георги Димитров“ внушително разкрива живота и делото на безсмъртния учител и вожд на българския народ, на бележития деец на международното работническо движение. Един живот, отдаден без остатък на работническата класа.“

А Цветан Томов от с. Ярджиловци, Димитровски окръг, в края на писмото си възкликва: „Та може ли да не ти хареса нещо от този филм! Няма какво и да ти се хареса най-много. Просто няма лошо, а всичко е хубаво.“

ПИСМА ОТ МОСКВА

ЗАВЪРШЕНА Е КИНОТРИЛОГИЯТА „РАЗОРАНАТА ЦЕЛИНА“

Като към животворен извор, избликващ на повърхността от самите недра на живота, кинематографистите са се обръщали неведнъж към произведенията на забележителния писател-съвременник Михаил Шолохов.

Неголемият разказ „Съдбата на човека“ послужи на Сергей Бондарчук като най-благодарен материал за актьорско и режисьорско творчество. Така се появи великолепният филм „Съдбата на човека“, който завоюва световно признание.

Сергей Герасимов екранизира вълнуващата епопея „Тихият Дон“. Трите серии на този филм бяха високо оценени от съветските и чуждестранните зрители, от критиката, която отбеляза, че в него тясно са се преплели „Съдби човешки, съдби народни“, а това още по определението на великия руски поет А. С. Пушкин е предмет на драмата, на трагедията в тяхното най-високо значение. Но съветската действителност, тенденцията на нейното развитие внесоха в това определение съществена поправка, която така изчерпателно бе изразена от талантливия писател, драматург и публицист Всеволод Вишневски, който нарече една от своите трагедии оптимистическа.

И ето сега в студията „Ленфилм“ режисьорът Александър Иванов завърши огромната работа по екранизацията на романа на М. Шолохов „Разораната целина“. Първата и втората серия на този филм излязоха през миналата година. Сега вече е готова и третата, заключителна серия.

...Звуците на „Интернационалът“ се разнасят от екрана още с първите кадри на филма. Химнът на пролетариите от целия свят се изпълнява от скромен оркестър на младия Гремячински колхоз: две балалайки и цигулка. Скромни са и подаръкът, връчван тържествено на колхозния ковач Иполит Шалий за отлична работа: комплект инструменти, поставени в малък сандък, покрит с парче червен сатен.

Но как тържествено звучи тази музика, колко потресен от всичко, което става наоколо му, е скромният ковач, не намиращ думи, за да изрази своята затрогваща благодарност, каква радостна атмосфера царя наоколо: празнично облечените жени, пристегнали се, вдигнали ръце до козирките казаци. С упоение дирижира оркестъра секретарят на Гремячинската партийна ядка Нагулнов, призив към

всички да работят също така хубаво отправя председателят на колхоза Давидов, наставления към самия Шалий как да произнесе своята реч-отговор дава председателят на селсъвета Размьотнов, своите сочни забележки правят дядо Щукар, Майдаников и други — познати, близки на милионите читатели, а сега и на кинозрителите герои от забележителния роман на М. Шолохов.

Така започва третата, заключителната серия на кинотрилогията.

Началото е многозначително. Наистина в живота на Гремячий Лог може би за първи път се случва нещо подобно: не земята възнаграждава със своите плодове стопанина, оросил я със своята пот, оплодотворил я с неимоверен труд, от резултатите на който той не ще смогне дори да се възползува, а хората, работещи един за друг, враждащи своя труд и надежди в общото дело, чествуват този, който е работил добре — не за себе си, не за своето парче земя, а за всички...

Много неща е трябвало да се случат в Гремячий Лог, преди да стане възможен този малък празник. Много неща ще се случат още и в бъдеще. И всичко това ние виждаме на екрана.

Следвайки романа, създателите на филма ни потопяват в сърцевината на селската действителност, пресъздават правдивата атмосфера на онези дни, когато в труд, в борба, със сурово напрежение на силите се преустройваха положени от векове устои, когато по земята и в душите на хората се прокарваха първите бразди на новия колхозен живот.

Всичко това ние виждаме наистина не в тази пълнота, не с това проникване в дълбините на човешката дребнособственическа психология и в самата същност на социалните конфликти, които са отразени така широко и дълбоко във великолепния роман на М. Шолохов. Но пред нас преминават оживели, станали реални, зрими, получили плът и кръв образи на героите от „Разораната целина“, техните дела преминават основните събития от романа, неговите сюжетни линии, разкриват се сложните взаимоотношения на хората, техните стремежи, мисли, надежди и мечти и ония вътрешни пружини, които заставят всеки от нас да постъпва именно така, а не иначе.

Със силата на изкуството, със силата на своя талант Шолохов, а след него и авторите на филма ни правят сякаш съучастници в събитията. Ние дишаме въздуха на Гремячий Лог, живеем с радостите и горестите на героите от повествованието, на нас са ясни и близки съдбите на всекиго от тях. Съдбите, чувствата, делата на едни предизвикват симпатия, съчувствено желание да им се помогне, да се ободри и увеличи тяхната енергия в борбата за правото дело. Осъждайки тесногърдието, плахостта, неустойчивостта на други, разбираш, че тези хора не могат и да бъдат други, желаеш им по-скорошно прозрение. В образите на трети явно чувствуваш зверската същност на стария свят, оковал душите на хората в зло, свят, в който „човек за човека е вълк“, и ти се иска по-скоро и завинаги да се разправиш с тези хищници, за които няма надежда, че отново ще получат човешки облик.

Как всичко това е осъществено кинематографически?

Оценявайки първите две серии на филма, критиката отбелязва известна илюстративност в киноповествованието. Авторите (сценарият е на Ю. Лукин и Ф. Шахмагонов) като че ли са положили преди всичко грижа главно за съблюдаване сюжетната последователност на романа, да запазят неговите най-значителни епизоди, сцени, откъси. В това те са успели. Но е било необходимо и едно по-чувствително, активно, именно кинематографическо виждане на материала, едно използване в по-голям мащаб на богатите изразни възможности на киноезика за разкриване на съдържанието. Но ако се съди по това, крето е във филма, а не по това, което е могло да бъде, все пак трябва да признаем, че силата на шолоховското произведение, забележително, ярко изписаните образи на неговите герои, сочният народен език — всичко това е налице във филма и му придава дълбоко обществено звучене.

Що се отнася до новата, трета серия, в нея режисьорът, операторът, артистите, всички участници са преодолели значително някои от недостатъците от първите две серии. Образите, характерите на героите са получили по-нататъшно развитие, повествованието е станало по-динамично, много епизоди създават силни, вълнуващи впечатления.

Сега, след излизане на филма на екрана, ти се струва, че не можеш да си представиш Нагулнов, Давидов, Размьотнов и другите герои различни от това, което изобразяват артистите Е. Матвеев, П. Чернов, Ф. Шмаков. Плът и кръв е получил и несретникът дядо Щукар в изпълнението на В. Дорофеев. Убедителен е закоравелият враг Половцев, чиято роля се играе от П. Глебов, така успешно проявил се като Григорий Мелехов в „Тихият Дон“. Много колоритен е и образът на Лушка, жената на Нагулнов, която се стреми да уреди съдбата си край Давидов, но която обича истински само кулашкия син, бандита Тимофей. Артистката Л. Хитяева е намерила за този образ точни и ярки краски.

„Разораната целина“ не стана, за съжаление, шедевър на съветското кино, какъвто можеше да бъде, но е голям и безспорен творчески успех на киноизкуството, което съумя правдиво и впечатляващо да отрази на екрана най-отговорния етап от живота на страната, да покаже как многомилionните маси на селячеството поеха по новия, социалистически път в живота.

КАКТО ПРЕЗ 1917 ГОДИНА

Иска ми се да разкажа за още едно значително произведение на съветското кино, работата над което завърши в киностудията „М. Горки“.

Това е филмът в две серии „Два живота“.

Трудна задача си постави снимачната група, ръководена от режисьора Леонид Луков: да пресъздаде историческите събития, разиграли се от февруари до октомври 1917 година, и при това в същия мащаб, със същия размах, с каквито те са се разиграли в действителност. При това революционното движение, неговото нарастване, подем, преходът от буржоазната към социалистическата ре-

волюция трябваше да бъдат показани „отдолу“ — през очите на един редови участник в това движение, да бъдат разкрити чрез личните съдби на героите.

Нека дадем думата на постановчика на филма Л. Луков. Ето какво казва той:

— Сценарият на Алексей Каплер ме интересува с възможността органически да преплетат общото и частното: да покаже как революционните събития са повлияли върху съдбата на хората, формирали са тяхното съзнание, завладели са чувствата им и как тези обикновени хора — вчерашни работници и селяни, — попаднали отначало стихийно във водовъртежа на революционното движение, под въздействието на живителните идеи на партията на Ленин и самата логика на класовата борба сами се превръщат във войници на революцията, извършват революцията и стават нейна движеща сила.

Всички събития, разиграли се от Февруарската буржоазно-демократическа до Октомврийската социалистическа революция, са показани от гледна точка на двамата основни герои: заклетия монархист капитан княз Нашчекин (ролята се изпълнява от артиста В. Тихонов), сляпо предан на царя и считащ за неотменни класовите условия и привилегиите на буржоазното общество, и редовия войник от Първи картечен полк Семьон Востриков (ролята се изпълнява от артиста Н. Рибников), човек далеч от политиката, повярвал на революционната фразеология на есерите, едва не попаднал в лагера на враговете, но разпознал истинското лице на политическите двуличници и достигнал до правдата, глашатай на която е партията на болшевиките.

Сложно се преплитат съдбите на тия двама герои, те се сблъскват като представители на враждебни класи както в разгара на политическите събития, така и в личните си отношения, когато животът събира Семьон със сестрата на княз Нашчекин (артистка К. Володина), на която картечарят отдава първата любов на своето чисто сърце.

Сценарият е написан в мемоарна форма (за миналото си спомня генералът от Съветската армия Семьон Востриков, седнал с приятели в марсилски ресторант, а него го обслужва, като слуша разказа, келнерът-белоемигрант Нашчекин) с голяма емоционална наситеност, защото Востриков разказва за нещо лично изстрадано, преживяно, скъпо, определило верния, радостен, победен ход на неговия живот.

Всичко това в сценария ме привлече, породило желание да го превъплътят на екрана. Но както ми се стори, щеше да бъде голяма грешка всички тези линии и съдби на героите да се решат камерно, а революционните събития — илюстративно, като фон. На моя творчески маниер е по-близък широкият, епически размах на събитията, в които органически се вплитат множество действащи лица, и ярките жанрови сцени и камерните епизоди, които разкриват личните взаимоотношения на героите: такава сплав от общото и частното, която би пораждала вярна представа и за събитията, и за творците на тия събития. Така се роди решението да се отрази

широко и дълбоко революцията в нейните действително грандиозни революционни мащаби.

За тази цел съвременният Ленинград трябваше да се превърне и външно в стария Петроград и по неговите улици и площади отново трябваше да прошумят многохилядните февруарски манифестации, да се състои грандиозното посрещане на Ленин на Финландската гара, да се разиграе кървавата драма с разстрела на юлската манифестация на питерския пролетариат, трябваше да се разгърнат отново битките на революцията.

Преди да започне снимките, режисьорът Л. Луков посвети половин година на изучаване на материалите, запозна се с разнообразни литературни източници, с мемоари на участници в събитията, с експонати от много музеи. Огромен труд положиха и членовете на снимачната група, които в края на снимките разполагаха с десетина албума уникални фотоснимки, запечатали различни събития и герои от онези дни.

С една дума, колективът не пожали усилия, за да пресъздаде на екрана събитията така, както те са протекли в незабравимата 1917 година. Но когато филмът излезе на екрана, зрителите ще го оценят не по числото на участващите в снимките (общо в целия филм 100,000 души), а по неговите истински високоидейни художествени достойнства.

ПРИ КИНЕМАТОГРАФИСТИТЕ НА АРМЕНИЯ

В предишните писма ние разказахме над какво работят кинематографистите от Белорусия (Минск) и Литва (Вилнюс). Днес ще разкажем за работата и планове на киностудията „Арменфилм“ (Ереван).

Завършен е широкоекранният художествен филм „Северна дъга“ (сценарий Р. Кочар, режисьор А. Ай-Артян). Той разказва за съвместната борба на арменския и руския народ за освобождението на Армения от персийско владичество, за тържеството на високите идеали за справедливост и свобода. Между действащите лица е и авторът на „От ума си тегли“, писателят и дипломат А. С. Грибоедов и други исторически личности.

Готов е също така и филм, поставен от младия режисьор Ларет Вагаршян. Неговият герой е арменски турист, дошъл от Америка да търси свои племенници, които са загубили родителите си в дните на войната.

Нему, идващ за пръв път в Съветския съюз, много неща изглеждат странни и непонятни. Във филма е показана цяла галерия съветски хора: от егоистичния еснаф Степан до активните борци за щастието на народа като скулпторката Татяна Гладкова, работника Остап и сина му Сашко, студента Костя, неговата любима Люба и др.

Във филма оживяват събитията от военните години, показани са любовта на немски офицер със съветска девойка, италианският войник Марчело, който не разбира защо са го тласнали в безсмислената война, и накрая истинските стопани на своя живот — партизаните, между които се сражава и братът на туриста Армениян — Вазген Армениян.

Видял и опознал съветските хора в наши дни, Арменян заминува вече с нови възгледи.

... През сурова ранна есен самолет от линията Москва—Ереван, заобикаляйки буреносен фронт над централния кавказки хребет, се отклонява от трасето и принудително каца в района на ледниците на Сванетия. 12 пътници и членовете на екипажа на въздушния кораб, хора с различни характери и професии, се оказват в необикновени условия на безлюдните високи планини, отрязани от „голямата земя“ с непроходими пропасти. Тяхната „одисея“ продължава само няколко дни, но това са забележителни дни за всеки от тях, когато се разкриват техните характери, моралните им качества, хуманизъм, новото отношение към живота. Авторите на филма като че ли водят полемика с нашумялата на времето пиеса на Бергер „Потоп“, който разказваше как хората от капиталистическия свят в минути на смъртна опасност особено откровено проявяват лошите си черти, придобити поради социалните условия на тяхното битие.

Режисьорът Григорий Медик-Авакян завършва филма „Писмо до царя“. Това е повест за селяните от високопланинското село Зангезура, дошли по различни пътища до революцията. Беззаветно и сляпо вярва в руския цар патриархалният дядо Артън, чиято роля изпълнява народ. артист на СССР Грация Нерсисян. Бори се за своето малко лично щастие силният наивен селянин Манас (артист Хорен Абрамян), като се мята от богатите към бедните и обратно. Дъщерята на кмета-богаташ обича бедния селски учител Осман и заминува след учителя в неизвестността... И още много хора населяват този филм. Колко далеко са в началото те от онова, което скоро ще ги застави с оръжие в ръка да се бият за общото народно дело, а значи и за своето лично щастие...

За първи път студията „Арменфилм“ е пуснала в производство и спортен художествен филм. Това е „Път към Рим“, който разказва за забележителната плеяда съветски гимнастици.

Дипломантът на ВГИК Армен Маранян и завършилият същия институт Марко Осепян създават късометражния филм „Тежвжик“. Художник на филма е също така завършилият ВГИК Степан Андриян. Филмът е дипломна работа на Армен Манарян.

Подготвят се сценарии на актуални теми от съвременността. Националната кинематография на Съветска Армения се стреми да даде своя принос в решаването на общите задачи на съветското киноизкуство.

Мих. Белявски

ХОЛИВУДСКИ КОНТРАСТИ

(Впечатления от холивудските студии)

Първата световна война завърши с много и най-разнообразни дислокации. Тя причини големи щети на народите и разби много илюзии. Но именно тя спомогна и за зараждането на Холивуд, за превръщането му в световна столица на филмовата индустрия и за установяването на американската хегемония в световното кинопроизводство. Този процес се дължи както на икономически, така и на други, странични фактори, в които благоприятното положение на американския континент, отдалечен от бойните театри, играе голяма роля. След системното и безскрупулно унищожаване на отделните филмови компании на трите най-напреднали стари кинопроизводителки Франция, Германия и Швеция Съединените щати фактически си осигуриха монопола на снимане и разпространение на филми не само в своя континент, но и в Европа, а оттам и в целия свят.

През немите „триумфи“ на Дъглас Фербанкс, на Пола Негри, на Рудолф Валентино, на Рамон Новаро се стигна до звуковите „завоевания“ на Ал. Джолсон, Фред Астер и Джинджер Роджерс, на Джуди Гарлан и Мики Руни, на Джанет Макдоналд и Нелсон Еди. Наред с музикалните и ревю-филми Холивуд заля света с еднообразните си ковбойски и гангстерски филми. През целия този период на материален възход на американската киноиндустрия не липсваха и значителни художествени постижения. Дейвид Грифит със своя забележителен филм „Раждането на една нация“, в който за пръв път се раздвижи кинокамерата и бяха внесени технически нововъведения, които напълно обособиха новото изкуство и го отделиха от театъра; Франк Капра с великолепните си социални комедии „Мистър Дийдс отива във Вашингтон“, „Това се случи една вечер“, „Не можеш да го вземеш със себе си“; Джон Форд с незабравимите „Гневът на мравките“, „Предателят“ и „Дилижансът“; Орсон Уелс с „Гражданинът Кейн“ и „Дамата от Шанхай“ и Престън Стърджис с „Странстванията на Съливан“ ще останат като блестящи примери за смели творчески търсения в областта на критическия реализъм. Тези и няколко други подобни американски филми бяха редките, щастливи изключения от утвърждаващото се правило на сив индустриален шаблон, който служеше на определени, макар и ловко прикривани, реакционни политически цели. Като че ли мотото на киноиндустрията беше: „Забавлявайте масите с повърхностни весели филми, плашете ги с разни гангстерски и псевдонаучни страхотии, но за бога, не им давайте самостоятелно да мислят!“ Защото истинските ръководители на киноиндустрията — банковите среди от Уол стрийт —

прекрасно разбираха, че филми с морални проблеми, със социален сюжет неизбежно биха подтикнали зрителите към размисъл и към произнасяне присъда над неетичната, експлоататорска стопанска и политическа система в страната.

Втората световна война завърши по доста различен начин. От нея Съветският съюз излезе още по-укрепнал и множество други страни по света отхвърлиха своите противонародни капиталистически режими, като се наредиха на страната на социалистическия лагер. Холивуд обаче този път излезе твърде зле засегнат от войната. Докато съветското кино укрепваше и се развиваше както технически, така и художествено в традициите на Пудовкин и Айзенщайн, докато във френското и италианското кино въпреки известни неизбежни лутания, налагани от обстановката, се забелязваше едно възраждане и раздвижване след мраза на фашистката зима, американската кинематография изпадна в застой и дълбока криза.

Причините за острата холивудска криза могат да бъдат сведени до следното: на първо място стои ниското художествено равнище. Зрителите в Съединените щати не искат вече да гледат серийно произвеждани филми с повтаряни до втръсване сюжети, правени по един и същ начин, в които само артистите и заглавията са различни. На второ място — благодарение на големите „революционни“ промени и усъвършенствувания в техниката на американската кинопромишленост стойността на кинопродукциите се увеличи неимоверно много. И на трето място — появи се един много опасен в капиталистическия свят конкурент — телевизията. С покачването на броя на телевизори в частните домове започна силното спадане на посещенията на кинотеатрите, които в много случаи се налагаше да бъдат закривани.

През 1951 год., когато имах възможността да се срещна с продуцента на „Великия Карузо“ Джеси Ласки, който току-що беше завършил този филм и му предричаше голям успех поради универсалния характер на сюжета и гласа на главния изпълнител Марио Ланца, спомням си, че той беше все пак доста песимистично настроен за бъдещето на Холивуд. Ласки е един от символите на Холивуд. Започнал да играе във филма, да режисира и по-късно да продуцира филми от самото зараждане на Холивуд заедно с Мак Сенет и Чарли Чаплин, той беше се развил и забогатял заедно с развитието и забогатяването на филмовия град. Но за съжаление, както и Холивуд, Джеси Ласки не можа да порасне духовно и да разбере истинската роля на киното. В разговора, който имахме в кабинета му, обикнен с автографи на кинозвезди и със статуетки и сребърни плаки, многобройни награди за вярна служба на „Метро-Голдуин-Майер“, той ми каза: „Но Вие не можете да разберете, млади момко, че задачата на киното не е нито да поучава, нито да възвисява, а чисто и просто да забавлява!...“

За голямата криза в американското кинопроизводство сочат и самите цифри. От 580 филма годишно до 1943 год. продукцията сега е спаднала на около 240. Но и тази цифра не показва истинското положение на запустялост и застой в Холивуд, защото от тези филми близо половината се правят в Европа или други страни — заради

по-ниските производствени разноси там, — както и в телевизионните киностудии в Нюйорк. Изпращането на киноекрани по други страни цели още и добиването на „реализъм и автентичност“. Този стремеж обаче се изразжда в сив натурализъм, защото му липсва дълбочина и идейна осмисленост.

На един неофициален прием в Бевърли Хилс, центъра на резиденциите на богатите кинозвезди и продуцентите, ми направи впечатление, че никой от присъстващите там не разговаряше по някакви проблеми на киноизкуството. На това „парти“ бяха поканени между другото и хора като продуцента Дори Шери, помощник на Луис Майер и шеф на сценарния отдел; актрисите Жуана Крауфорд и Шърлей Темпл, авторите Хенри Фонда и Брюс Кабот, както и други, по-малко известни кинодейци. Скоро след като всички поканени се събраха и пиха за здравето на празнуващия рожден ден домакин, жените се отделиха в една стая със своите разговори за тоалети и курорти, а мъжете се разделиха на две групи: едната седна да играе бридж, а другата — да разговаря за най-новите модели коли и за играта голф. През цялата вечер не успях да чуя нито дума за някакъв художествен или технически въпрос, засягащ някои от филмите, които много от присъстващите бяха наскоро завършили или още снимаха.

Трябва да обясня, че играта голф взема много важно място в живота на всеки „бизнесмен“. Тя е не само спорт, а чудесен случай за сприятеляване, уговаряне и сключване на сделки сред спокойна обстановка, в лоното на природата. А пък различните марки коли и коя година са произведени те определят социалното положение на собствениците им. От това, каква кола притежава той, в кой клуб членува, от големината на къщата му и броя на слугите му зависи до голяма степен кредитът му в разните банки и развитието на работата му. Бил той режисьор, артист, сценарист или продуцент, той би могъл да получи контракт и повиши цената си, ако покаже, че е независим финансово и може да чака и избира.

Серийното производство в Холивуд се върти главно около пет типа филми:

1. Музикални (ревюта) — от сорта на „Мелодията на Бродуей“, „Развод преди брака“, „Младежи на оръжие“ и пр.; и псевдооперни — като филмите на Диана Дюрбин, на Джанет Макдоналд, на Марио Ланца и на Ецио Пинца.

2. Исторически, или наричани още „колосални“, които са по сюжет от библията, от езическата древност или пък от средните векове — като например „Бен Хур“, „Десетте божии заповеди“, „Кръстоносци“ и т. н. В тях играят хиляди статисти, много животни и зверове и струват милиони долари.

3. Ковбойски и авантюристични с удивително еднообразна фабула.

4. Псевдопсихологични, като „Спиралната стълба“, „Лаура“, „Змийската яма“, „Гост в къщата“ и др., които разглеждат психопатологични случаи, перверзни склонности с известна доза от еротизъм и садизъм.

5. Гангстерски и филми на ужаса, в които по открит и пряк на-

чин се действа върху първичните, низши инстинкти на зрителя.

Холивудските музикални и исторически филми въпреки своя буржоазен фон и плиткост са сравнително безобидни и безопасни. Не така обаче стои въпросът с гангстерските филми и филмите на ужаса.

Този род филми водят произхода си от Германия на хаоса след Първата световна война. По времето на пълно отчаяние и обезверяване в собствените си сили, по времето на триумфалното шествие на пиесите на Август Стриндберг и на книгата на Освалд Шпенглер „Залезът на Запада“ в Германия Роберт Вине сне експресионистичния филм „Кабинетът на д-р Калигари“ — един свят на луди, населен с мании, чудаци и убийци. Този сюжет беше подет и продължен от „Носферату“, „Дракула“ и „Д-р Мабuze“. Някои американски продуценти бяха очаровани от „възможностите“, които предлагаха тези сюжети, и от примамливото въздействие, което те оказваха върху широката, безкритично настроена публика. И от Холивуд се заредиха „Франкенщайн“, „Синът на Франкенщайн“, „Дракула“, „Дъщерята на дракула“, „Чуждите ръце“, „Блуждаещият мъртвец“, „Зомби“ и т. н.

Когато интересът към тях започна да намалява, на помощ временно дойдоха научно-фантастичните романи. Филми като „Птица от други светове“, „Край на нашия свят“, „Тайнственият спътник“, „Марс напада Земята“ отразяват до известна степен бурното развитие на науката и техниката през последните 10 години. Но те, за съжаление, му дават преди всичко сензационен хахарактер и го използват за нова, съвременна разновидност на „черната“ серия филми. Сега чудовищата и убийците са от други светове, като техните престъпления са по-ужасни и по-фантастични. Мирови катастрофи, катаклизми, паника — с това са изпълнени тези антихудожествени филми, които би следвало да бъдат отминавани с насмешка и пренебрежение, ако не нанасяха непоправими щети на младежта, а понякога и на незрели възрастни хора. Според официални данни едни от причините за разпространението на престъпността у младежите в големите американски и западноевропейски градове — извън лошите условия и общото спадане на морала — са горепоменатите филми, програмите по телевизията и тъй наречените „хорър комикс“, т. е. цветните популярни списания, които дават в серийна илюстрирана форма разни криминални истории. С това фантастично-научният роман, който беше създаден и наложен от Жул Верн и Хърбърт Уелс, се изроди в сегашната си психопатологична и вулгарна форма.

Тъй както Бродуей в Нюйорк е център на театралния живот в Америка, така и Холивуд е неговият филмов център.

Намирането на работа в Америка не е лесно, но особено мъчно е то в Холивуд. Дори да бъде човек фигурант в холивудските филми, той трябва да е станал първо член на Професионалния съюз на статистите. Но това е трябвало да стане преди години. Сега вече не се приемат нови членове. Профсъюзът на статистите има членство от около 3500 души, които се смятат за предостатъчни за нуждите на киностудиите, особено при днешното положение. Тяхната работа и съществуване е много несигурно и с напредването на възрастта им бь-

дещето им изглежда мрачно. Много от тези хора са дошли преди двадесетина или повече години в Холивуд, гонени от нуждата за препитание и от легендите за големите възможности и високите заплати. Някои от тях са мечтали да бъдат открити там, когато играят „тълпа“, но такъв случай не е запомнен дори и когато модните киножурнали съчиняват подобни романтични истории за внезапното откритие на някоя нова кинозвезда. Новите киноартисти биват „откривани“ обикновено, след като са играли в няколко популярни пиеси на Бродуей, създали са сполучливи образи, за които обширно е било писано в печата, и след това са били подложени на пробен филмов изпит. След участие в един филм и сключване на сравнително продължителен контракт, киноартистът, макар и изпълнител на малка роля, може да се запише в „Скрипн актьорс гилд“. Този профсъюз е добре организиран, богат и може да води резултатна борба с кинопроизводителите, когато поиска. Това обаче става рядко. Известни са само две стачки досега. Най-новата — която стана миналата година — беше за получаване на допълнително възнаграждение за стари или нови филми, показвани допълнително по телевизията. Киноартистите успяха да се наложат, като спряха филмовото производство във всички студии на Холивуд за повече от месец и кинопритежателите образуваха специален фонд, от който ще се изплаща занапред малък процент от постъпленията на всеки участник във филми, показвани по телевизията.

Съществуват и профсъюзи на режисьорите и на сценаристите, които поради малобройно членство и разпокъсаност в идейно отношение не са толкова влиятелни. Много по-важен е Профсъюзът на кинотехниците, в който членуват всички оператори, осветители и друг помощен персонал. Той също е един богат и добре организиран профсъюз, но както всички други профсъюзи в Съединените щати, няма никакви политически аспирации, а се задоволява само с периодични искания за увеличение на надницата. (От същия недъг страда почти цялото профсъюзно движение в САЩ днес. Докато в началото на века Американската федерация на труда и Конгресът на индустриалните организации — двата най-мощни профсъюза в Америка, наброяващи общо 15,000,000 членове — бяха бойки, политически тела, защитаващи всестранните интереси на американското работничество, днес до голяма степен тяхната дейност е неутрализирана от десничарско ръководство или изцяло парализирана от гангстерски елементи, заели ръководни места след премахването на сухий режим.)

Най-влиятелен безспорно е Съюзът на кинопроизводителите, тъй като освен официалната правителствена подкрепа има и подкрепата на Съюза на банкерите и индустриалците. Не бива обаче да се мисли, че в Америка няма честномислещи, хора с истински демократични възгледи. Както във всички други области на изкуството, така и във филма има все още доста хора, които критикуват и се възмущават от съществуващия порядък. Това са главно сценаристите и режисьорите с прогресивни убеждения и двама-трима наистина независими продуценти, като Бен Хект, Пади Чайевски и Станли Креймър.

През апогея на „маккартизма“ между другите интелектуалци подложени на гонения, бяха и кинодейците. Група сценаристи и режисьори от Холивуд бяха повикани във Вашингтон пред нарочната комисия във връзка с работата и убежденията си. Те отказаха да отговорят дали са комунисти или не. Тогава бе изготвен прочутият „списък на 10-те“. На лицата, фигуриращи в него, бе отнета работата и бе забранено да се наемат на нова работа. Това, както можете да си представите, е ужасно наказание както за самите прогресивни творци, така и за семействата им. Тези хора и някои други, които сами не можеха да търпят повече цензурата и духовното убожество на Холивуд, го напуснаха и заминаха за Европа. Между тях бяха такива имена като Орсон Уелс, Престън Стърджис, Едуард Дмитрик, Оливия де Хавиланд, Диана Дюрбин, Сам Уанамейкър и др. Уелс прекара около 7 години в Италия, Франция и Англия; Дмитрик също, а Стърджис почина миналата година в Париж. За него Джон Форд беше казал, че е най-забележителният режисьор от Грифит насам.

Процесът на изработване на един филм в Холивуд технически е еднакъв с този в която и да било друга страна. Но подготовката за пускането му в продукция е различна. Пред независимия продуцент спънките са доста големи. След като намери сюжет, който го е развълнувал, той трябва да се опита да заинтересува един добър режисьор и поне двама известни киноартисти. С този актив и с актива на няколко сполучливи филми, правени от него в миналото, той ще се опита да заинтересува някоя банка или застрахователен институт. Ако финансистите след грижливо проучване на фактите кажат, че този проект е солиден, те ще авансират нужната сума за определен кратък срок и срещу огромна лихва. Банкерите фактически стават партньори във филми, като ползват обикновено 45 на сто от печалбите. От останалите 65% независимият продуцент трябва да плати наема за студиото, заплатите на режисьори, сценаристи, артисти, техници и др. помощен персонал и да остане и за неговото възнаграждение, както и известен малък запас, който да му позволи търсене на нов сценарий и поддържане на бюро със секретарки, машинописки и т. н. Освен това независимият продуцент трябва да има съгласието — и това е може би най-важното — на някои от големите филмови компании за разпространението на неговия филм в страната и чужбина. Без такъв договор той може да е направил шедевър, но филмът не ще достигне до екран. Такъв случай имаше Станли Креймър със своя филм „Стоманената каска“. Сюжетът беше из корейската война, през време на самата война. Разпространителите решиха, че обективният, хуманен характер на филма има антимилицитаристични тенденции и ще подкопае морала на американския войник. Те отказаха да го показват във веригата свои кина. Найсетне Креймър беше принуден да направи известни промени с прибавяне на нови сцени, които видоизмениха доста много филма, и той видя бял свят. Разбира се, има и друг вид независими продуценти, които никога не се натъкват на спънки от този характер. Те са хора, които правят филми съвсем по общоприетия кодекс на Холивуд с единствената цел за печалба, със сремежа да доказват, че разбират

занаята, и с желанието да бъдат приети като редовни, щатни продуценти в някоя от големите филмови къщи.

Илия Рилски

(Следва)

КАН — 1961

На френския лазурен бряг в курорта Кан от 3 до 16 май се провежда единадесетият международен кинофестивал. Тази година на него се състезават двадесет и пет страни: Аржентина, Белгия, Германия, Канада, Китай, Бразилия, Дания, Франция, Великобритания, Гърция, Унгария, Индия, Италия, Израел, Япония, Ливан, Люксембург, Норвегия, Холандия, Полша, Румъния, Чехословакия, САЩ, СССР и Югославия. Ди-

ректорът на международния кинофестивал в Кан Робер Фавр льо Бре е заявил, че повечето от страните участнички ще се представят с по един игрален и един късометражен филм. Наградните филми и киноартисти ще бъдат удостоени с прочутата Златна палма.

Пак в Кан от 2 до 12 септември тази година в един от известните и традиционни кинозалони ще се състои четиринадесетият международен кинолюбителски фестивал.

АВСТРАЛИЙСКОТО КИНО

Австралийската кинематография е в упадък — констатира австралийският вестник „Таймс“ в статия, посветена на този въпрос. Миналата година в страната е бил произведен само един филм — „Семейство Сандоунър“, а и той е производство на една от най-големите холивудски компании „Братя Уорнър“.

За тази година се предвижда да бъдат произведени три филма, но тяхното бъдеще поради недостиг на средства е крайно несигурно.

От войната досега в Австралия са произведени около 40 филма, но и този малък брой всъщност не отразява реалното положение, защото по-голямата част от тях са филми на американски и английски компании. Единствената австралийска фирма, която работи сравнително редовно — „Садърн интернешънъл“ (6 филма от 1954 г. насам), миналата година не е произвела нито един филм.

Къде трябва да се търси причината за упадъка на австралийската кинематография? Причината се крие преди

всичко в нежеланието на местните капиталисти да кредитират производство на филми, докато тяхното разпространение не бъде предварително осигурено. Това обаче мъчно се постига, защото разпространението на филмите в Австралия е в ръцете на чуждестранни търговски фирми, предимно американски и английски. 70% от кината (включително 24 от 25-те кина в Сидней) са собственост на три търговски организации — „Хойто“, „Грейтър Юниън“ и „Метро Голдуин Майер“ — и трите контролирани от чуждестранни кинокомпани. Така например по-голяма част от акциите на „Грейтър Юниън“ са притежание на английската организация „Ренк“. Естествено, че в кинозалите на тази компания се прожектират не австралийски, а английски филми.

Австралийската кинематография — една от най-старите в света — преживява сериозна криза под ударите на американските и английските монополи.

14 май 1906 г. В столичния всекидневник „Дневник“ се появява любопитна реклама:

„Представителство на француски фирми и фабрики в София.

Автомобили — всякакви видове

Електрически машини. Кинематографи.

Машини за шев и пр.

В. Д. Бешев (магазин „Перлов“)“

На пръв поглед — нищо особено, рекламата като реклама. Кой би могъл да подозре, че думата „кинематограф“, включена между другото в тези непретенциозни редове, открива нова страница в историята на киното в България. За какви „кинематографи“ собствено става дума в случая? В България по онова време не съществува нито един постоянен кинотеатър и само няколко подвижни кина и чуждестранни „киновояжори“ демонстрират пред нашите съграждани така популярното на Запад филмово изкуство. В продължение на 10 години то се е превърнало вече в любимо зрелище на децата и полуобразованите тълпи. От година на година броят на зрителите нараства в геометрична прогресия. В набързо приспособени помещения и бараки се отварят нови кина. За тяхното оборудване се създава нова индустрия — за производство на проекционни апарати и други киносъоръжения. И ето че някоя френска фирма е решила, че е дошло време да се опита да спечели от своите „кинематографи“ и в малката и изостанала България. Българският търговец Бешев се е събланил от същата перспектива и поема представителството на фирмата. Помествайки горната реклама, той слага начало на търговията с кинематографи в нашата страна (обявления за пораджба на кинематографи срещаме и преди това, но те се отнасят до разни видове домашни кинематографи, подобни на днешните диафильми).

Можем със сигурност да предположим, че поне през следващите няколко години рекламата на Бешев не ще да е привлякла никакви клиенти. Или поне те ще да са били не повече от 2—3, колкото кина са се появили у нас до края на 1908 г. Реклами от подобен род не ще срещнем чак до началото на второто десетилетие на века.

В 1911 г. солидното предприятие „Модерен театър“ покрай вноса и търговията с филми рекламира и своите вносни кинематографически апарати, модели „Пате Фрер“, „Гомон“ и „Матадор“. В отличие от Бешев „Модерен театър“ не само продава, но и инсталира на място апаратите. За кратко време той осъществява десетки инсталации в провинцията.

Доходността на този нов вид търговска дейност постепенно създава многобройни конкуренти на „Модерен театър“. С внос и инсталиране на кинопроекционни апарати започват да се занимават и други фирми, специализирали дотогава с доставки на разни машини. Най-старото предприятие от този род е техническото бюро на Марко Шехтер. Между другата си дейност в 1912 г. то започва търговия с „комплектни модерни кинематографни инсталации заедно с електрическо осветление, мотори бензинови и система „Дизел“.

Солидно предприятие за внос на проекционни и снимачни апарати е и складът на Бено Фишер в София, който открива свои представителства и в Скопие, Пловдив, Лом, Плевен, Варна и др.

Оживена дейност в тази област развиват и още няколко чуждестранни и български фирми: представителството на „Пате Фрер“ в София (от 1913), „Електрическо кинематографическо бюро Вълчев—Денчев“ (1914) и др. Между тях се разгаря остра конкурентна борба. Всички се надпреварват да рекламират в печата своята фирма, изтъквайки преимуществата, които предлагат — акуратното и солидно изпълнение на поръчките, „умерените“ или „най-износни цени“ и т. п. Ето ви образец на тогавашна реклама на качествата на апаратите: „Кинематографи „Матадор“

модел 1911—12 г. за театри и зрелища с 50% по-евтини само за конкуренция.

Главните предимства на „Матадор“, модел 1911—12 г., са: 1) Никакви трептения на картините, 2) Тихо и кротко работене на апарата, 3) Всеки оператор може сам да си монтира апарата, с което „Матадор“ няма нужда да се изпраща назад във фабриката, 4) Гарантира най-добро запазване на филмите (картините), 5) Регулятор, който спира целия апарат, вследствие на което се избягва разваляне на филмите (картините) и най-важното, че предпазва от пожар, който може да избухне от запалване на филмите, 6) Апаратът е отделен от коледетата (механизма) посредством желязна стена.

Преди да си набавите кинематограф, питайте цените у представителската къща на Хр. Ц. Устабашев, ул. Кърняградска № 7.“ (Дневник, 24. XII. 1911).

Такава е картината на търговията с проекционни апарати и други киноматериали до Първата световна война. През следващите десетилетия до 9 септември 1944 г. положението остава почти същото. Многократното увеличаване на кинорежата се съпровожда с непрекъснатото засилване вноса на чуждестранни киноматериали. Ставите довели фирми една след друга се закриват и на тяхно място изникват десетки нови: „България—филм“, „Тон—филм“ — Н. Русев, М. Бургунджиев, „Балканско вносно-износно акц. д-во“ и много други. Всяка от тях е представител на някоя, най-често германска фирма като Филипс, Поливокс, Кланг-филм и т. п.

В 1930 г. във връзка с усиленото търсене на тонфилмови апарати се прави опит и за национално производство на такива. Електромашинната фабрика „Енергия“ на фирмата „Кондратенко и С-ие“ приспособява някои чуждестранни марки на проекционни апарати и създава 4 типа апаратури за тонфилм. Изглежда, че те са били доста съвършени и най-вече, много по-евтини от вносните, което им осигурява бърз пласмент в провинцията. С апаратури на Кондратенко са били инсталирани предимно малки кина в Ямбол, Ст. Загора, Червен бряг, Лом и др. По-късно обаче фирмата прекратява дейността си.

Едва през годините на народната власт бе създаден завод за киноапарати, който осигурява масовата кинификация на страната.

А. Александров



Писателят Павел Вежинов е автор на нов сценарий за комедиян филм под заглавие „Специалист по всичко“.



„Специалист по всичко“ ще бъде поставен от режисьора при Студията за игрални филми Петър Василев.

СССР

Пускането на новия широкоекранен филм „Повест за пламенните години“ е важно събитие в творческия живот на колектива на киностудията „Мосфилм“. След първото проектиране на филма членовете на художествената колегия на студията — режисьори, артисти и критици — възторжено са изказали своите първи впечатления за това ново произведение на киното. Ето някои от тези изказвания.

С. Юткевич: „Този филм със силни и гръмки думи говори за това, което не може да не вълнува всеки честен човек. Той говори не само за миналото и настоящето, но и за бъдещето. На него е присъден като на истинско произведение на изкуството дълъг живот.“

С. Бондарчук: „След „Повест за пламенните години“ всеки, който би се насочил към военна тематика, трябва да гледа и да гледа този филм, за да продължи това, което е направено от Довженко и Солнцева: тук за огромното събитие в живота на народа — за Великата отечествена война — е казано всичко с пълен глас. Това е велико произведение за великите дни на нашата история.“

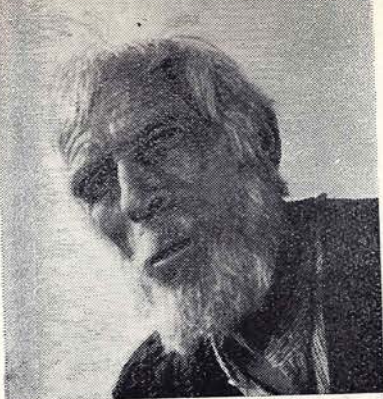
Л. Арншам: „В творчеството на Довженко най-ценното е това, че художникът не мисли как ще се приеме филмът, не мисли как по-лово да създаде у зрителя това или онова настроение. Довженко е художник, който мисли страстно да говори за това, как трябва да живее човек, как трябва да обича своята родина, своята работа, жената, с която се е срещнал, как трябва да воюва, как трябва да бъде честен човек, как да бъде красив в любовта, в мъката, в щастието. „Повест за пламенните години“ е филм, възхваляващ живота.“

Също така високо са оценили това ново кинопроизведение и останалите изказващи се В. Суриц, В. Строева, Е. Дзиган, А. Зархи и други. Много от тях са отбелязали, че впечатленията от „Повест за пламенните години“ са толкова силни, че е невъзможно веднага да се проанализира филмът.

*

В киностудията „Максим Горки“ се снима „Горин сменява работата си“. „Героят Дима Горин, човек доста „градски“, финансист по образование, попада в тайгата и започва да

работи в една комплексна бригада по строежа на линия с висок волтаж. Той отива в тайгата не от трудов ентусиазъм, а защото девойката Галина Березка, в която е влюбен, работи също в тайгата, и той иска да живее по-близо до нея. Всекидневното съприкосновение с другарите по бригада, хора чисти по душа и високо нравствени, действуват благотворно върху Горин. Те съвсем не го превъзпитават, а просто не приемат някои черти от неговия характер. Ролята на Дима Горин се изпълнява от Александър Демяненко. Главната женска роля играе Татяна Конюхова.



Народният артист Константин Кисимов в ролята на иманяря от филма „Вятърната мелница“. Режисьор Симеон Шивачев.

Ще бъде създаден още един филм за тайгата, посветен на писателя-изследовател Владимир Арсениев. Филмът се нарича „През тайгата“ и се снима от студията „Моснаучфилм“. Сценарият е написан от драматурга И. Болгарин, по мотиви на популярната книга на Арсениев „Дерсу Узала“. Ролята на Арсениев изпълнява артистът А. Шестаков, ролята на неговия верен спътник Дерсу — артистът от алматинския театър К. Джакибаев.

В „Мосфилм“ е организирано още едно творческо обединение. В него влизат писателите Г. Бакланов, Г. Березко, Ю. Бондарев, В. Тендряков, Ю. Трифонов, режисьорите Б. Бернет, Е. Дзиган, А. Роом.

150 филма ще създаде тази година Централната студия за документални филми и много от тях ще бъдат посветени на двадесет и втория конгрес на Комунистическата партия и ще отразяват значителни събития в живота на съветската страна.

На войната и мира — тема, вълнуваща цялото човечество — ще бъдат посветени два филма. Първият от тях — „Великият подвиг на съветския народ“ — разказва за героичните дела на съветските хора, удържали гигантска победа в Отечествената война. Вторият филм — „Ден на мира“ — ще разкаже за мирните стремежи на съветския народ.

„Редом с вас“ е названието на филма, който ще покаже новия облик на съветския човек, готов за подвиг в името на родината, в името на щастието на своите другари. Със същата тематика е и филмът „Втора професия“, отразяващ многостранните интереси на съветския човек.

Над пълнометражен филм за национално-освободителните борби в Африка работи режисьорът А. Медведкин.

Очаква се в скоро време да бъде пуснат пълнометражният цветен филм за героичната борба на кубинския народ.

Михаил Калатозов заедно с писателя В. Розов работи върху създаването на филм с простото название „Школа на живота“. Филмът



Артистът Коста Цонев във филма „Нощта срещу 13“ изпълнява ролята на майор Панов.



Иван Кондов и малката Албена Салабашева в сцена от „Маргаритка, мама и аз“. Режисьор Генчо Генчев.



Френският кинодокументалист Жан Лодс по време на снимането на филма „Балада за България“.



На преден план Анани Явашев в ролята на боксьора Николай Жарков от филма „Последният рунд“.



Из документалния филм „Светлини и хора“. Сценарист Г. Стоянов-Вигор, режисьор-оператор Христо Ковачев.

ще бъде посветен на проблемата за днешната младеж, която проблема занимава целия свят без оглед на обществения строй. Младежта от целия свят иска да бъде по-друга от миналото поколение. Исква да направи впечатление с нещо ново, необикновено, често стига до всевъзможни ексцентричности, виждайки в това бунт срещу съществуващата действителност. Този вид бунт е изразен във западните филми „Beat generation“, „Angrymen“, „Die Halbstarken“, „Les Tricheurs“. Калатозов спира своето внимание върху тази част от съветската младеж, която не желае да бъде като своите бащи. Исква да бъде по-модерна, по-принципна, иска да намери своето истинско място на земята. Кой има право със своя мироглед и своя начин на живот — старите или младите? Това е един въпрос на глед прост, но много труден и сложен за разрешаване даже и в една така хармонична действителност, каквато е съветската. Това са проблемите, които Калатозов и В. Розов поставят в своя нов филм „Школа на живота“.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Новият филм на режисьора Вацлав Гайер „Седмият континент“ разказва за строежа на един голям напоителен канал в Южна Бохемиа. Една от главните роли във филма се изпълнява от Ярослав Марван.

*

Ладислав Хелге е един от най-талантливите чехословашки режисьори от младото поколение. Той е автор на филмите „Училище за бащи“, „Самотният път“, „Селото край границата“ и „Сестрата“.

Сега Ладислав Хелге е завършил „Пролетна буря“ — филм за февруарските събития през 1948 година, в които взе участие и една част от студентската младеж. Главната героиня, студентката Яна Стиборова, внимателен и честен човек, преживява тежка драма — остър конфликт със своя баща и своя любим. Сценарият на филма е написан по мотиви на известната книга „Гражданинът Брихт“.

Режисьорът Ярослав Мах работи цветния широкоекранен филм „Валс за един милион“ — музикална комедия, която разказва за преживяванията на група млади хора през време на втората спартакиада в Прага.

*

Филмът „Обвинителите“ е посветен на борбата между старото и новото, между бащите и децата, конфликт, неизбежен за новото време. Авторите на филма — режисьорът Вацлав Кршка и сценаристът Ян Илек, създавайки този филм, са водени от желанието да покажат, че и животът в село не е по-лош, отколкото в града, че и тук хората могат да оби-

чат и да живеят пълноценно, стига да имат желание за това.

ПОЛША

Режисьорът Конрад Каленцки завършва филма „Другият човек“ по повестта на Кажимеж Конжевски „Зимни цветя“.

*

По сценарий на известния полски писател Бохдан Чешко режисьорът Войчех Хас ще снима филма „Злато“. Действието на филма се разиграва на фона на строежа на голямата електроцентрала в Турошове. След завършването на „Злато“ Войчех Хас ще постави филм по разказа на Кажимеж Брандис „Как трябва да бъде обичана“. В творческите планове на режисьора принадлежи и екранизирането на романа на Болеслав Прус „Кукла“. Предвидено е за екранизиране и друго забележително произведение на Прус — „Фараон“. Тадеуш Конвицки и Йежи Кавалерович вече работят сценарий за филма.

ГДР

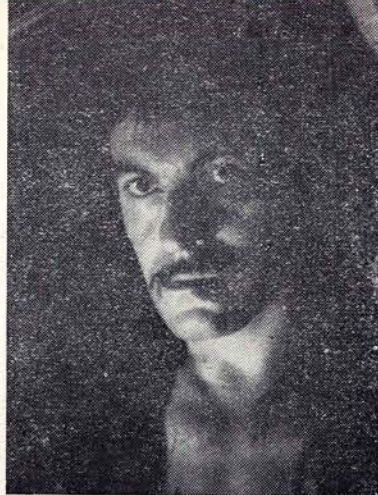
По случай 63-ия рожден ден на Бертолт Брехт в Берлин се е състояла премиерата на неговата филмирана пиеса „Майка Кураж“ с участието на Хелене Вайгел и Ернст Буш.

*

На 31 август 1939 година нацистите, за да намерят повод за своето нахлуване в Полша, инсценират измислено нападение срещу радиопредавателната станция в Глайвиц. Тази нощ е паднала първата жертва на Втората световна война (преоблечен като полски войник концлагерист от Заксенхаузен). Новият филм на Дефа „Случаят Глайвиц“ разкрива пред зрителите гнусните провокационни действия на нацистите. Филмът е поставен от режисьора Герхард Клайн, който в продължение на една година е събирал материали, за да даде правилно осветление на тези събития. Автори на сценария са Волфганг Колхаас и Гюнтер Рокер.

ИТАЛИЯ

„Да живее Италия“ — така се нарича филмът, разказващ за славните подвизи на народния герой на Италия Джузепе Гарибалди. Филмът е поставен от видния режисьор Роберто Роселини. Роселини показва във филма истинския Гарибалди — Гарибалди героя, Гарибалди пълководец и в същото време простия сърдечен човек. Ролята на Гарибалди изпълнява популярният италиански артист Ренцо Ричи. Режисьорът се е постарал



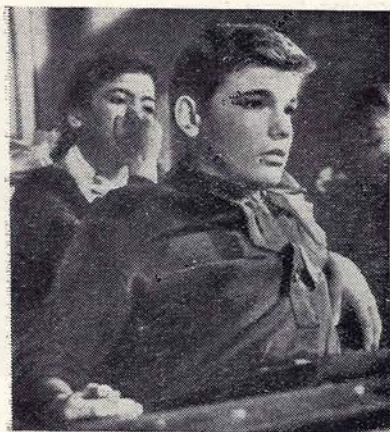
Актьорът Георги Георгиев в кадър от филма „Стръмната пътека“. Постановка Янко Янков.



Две сцени от новия съветски филм „Повест за пламенните години“, посветен на борбата на украинския народ през Втората световна война. Филмът е създаден от режисьора Юлия Солнцева по сценарий на покойния ѝ съпруг, големия съветски кинодраматург и режисьор Александър Довженко.



В центъра актьорът В. Каюров в ролята на Ленин от новия съветски филм „Началото на века“.



Саша Кобозев в ролята на Колка от съветския художествен филм „Моят приятел Колка“. Филмът е режисьорски дебют на А. Мита и А. Салтиков.



Татяна Самойлова във филма „Леон Гарос търси своя приятел“.

изобрази във филма историческите събития на гарибалдийската епопея колкото е възможно по-достоверно.

Ето какво говори сам Роселини за филма: „Аз се поставях да се поставя в положението на очевидец на събитията от миналия век и да следя за подвизите на Гарибалди със своята камера и по този начин да мога да отразя най-важните епизоди от гарибалдийската епопея. Ако би трябвало точно да определя характера на моя филм, аз бих го нарекъл кинематографическа хроника от 1860 година. Във филма няма нито един измислен епизод. Кадрите следват в строг хронологически и исторически порядък.“

*

„От четири години мечтая да осъществя този филм и напразно търся продуцент. Щастлив съм, че най-после намерих човек, вървящ в моя проект“ — е заявил Виторио де Сика след свършване на разговорите с Дино де Лаурентис, който е дал съгласието си да финансира снимането на филма „Страшният съд започва в 16 часа“ по сценарий на Чезаре Заватини. Филмът ще покаже държането на различни хора при вестта за свършването на света.

В „Страшният съд“ ще участвуват Жан Моро, Тото, Анита Екберг, Пауло Стопа, Виторио Гасман, Силвана Мангано, Симон Синьоре, Алберто Сорди, Фернандел, Едуардо де Филипо. Снимките ще бъдат направени в Неапол, Рим, Швейцария, Франция, Съединените щати.

*

През есента на 1943 година хитлеристите поискали от еврейската община в Рим 10—20 килограма злато, за да не предприемат масова депортация. Златото било предадено в срок. И все пак това не могло да спаси бедните евреи и хиляда и петстотин души от Рим били откарани в Освенцим. Тези драматични събития ще бъдат тема на новия филм „Златото на Рим“ на Карло Лицани.

*

Лукино Висконти, автор на на шумелия филм „Роко и неговите братя“, ще филмира съвременния роман „Леопард“ от Т. Ламдуси. Филмът ще бъде снет в Сицилия, където преди тринадесет години бе създаден неговият забележителен филм „Земята трепери“.

*

От екраните на италианските кина е снет филмът на френския режисьор Жул Дасен „Никога след неделя“. Той е снет по искане на самия автор, тъй като италианската цензура е изрязала от филма няколко съществени епизода. „Това не само изменя характера на моя филм, но и прави съвършено неразбран образа на главната героиня“ — заявил режисьорът, обяснявайки своето искане за снемане от екрана на „Никога след неделя“.

Пол Павио снима в Париж своя втори пълнометражен филм „Портрет-робот“ (така се нарича във Франция криминалистичното описание на престъпника, създадено по показания на свидетели). Както и първият му пълнометражен филм „Панталаскас“, „Портрет-робот“ засяга темата за самотността на човека в големия град.

През 1960 година във Франция са създадени 124 филма, от които 43 са съвместна продукция с други страни. Най-голям касов успех за сезона 1959/60 година в Париж са имали филмите „Опасни връзки“, „Пленникът и кравата“, „Соломон и Саба“ и „Сладък живот“.

43-ма режисьори са снели през 1960 година своя първи самостоятелен филм.

По екраните на Франция се е появил напоследък новият филм на Жюлиен Дювие „Булевардът“. Това е шестдесет и третият филм на този виден френски режисьор. „Булевардът“ е снет по известния роман на Робер Сабатие с участието на Жан Пиер Ло (изпълнител на главната роля във филма на Трюфо „400-те удара“). Това са преживяванията на един юноша от Монмартр, неговите срещи с различни хора, първата любов и първите разочарования, които го довеждат до решението за самоубийство.

Ето какво е написал след премиерата на „Булевардът“ до режисьора Дювие авторът на романа Робер Сабатие: „Рядко писател е бил доволен от филмирането на своето произведение. Гледайки филма „Булевардът“, аз забравих, че съм автор на романа, и с цялото си сърце вземах участие в това, което се разиграваше на екрана.“

Режисьорът Кристиан Жак в сътрудничество с Жак Реми пише сценарий на филм за знаменитото пътешествие на Марко Поло.

„Това ще бъде — разказва режисьорът — филм за откритията. Ние ще минем с камерата през Ирак, Иран, Непал, Индия, Тайланд до Пекин. Ален Делон ще изпълнява ролята на Марко Поло. Негов баща ще играе Жан Марс. Бих желал да ангажирам за роли във филма съветския артист Черкасов, Бриджит Бардо и някоя от големите китайски артистки.“

Във френските студии в най-близко време ще започне снимането на два нови филма. Клод Шаброл ще постави филма „Офелия“. Това ще бъде нова версия на „Хамлет“ с участието на Жулиет Мение и Андре Жослен в главните роли.

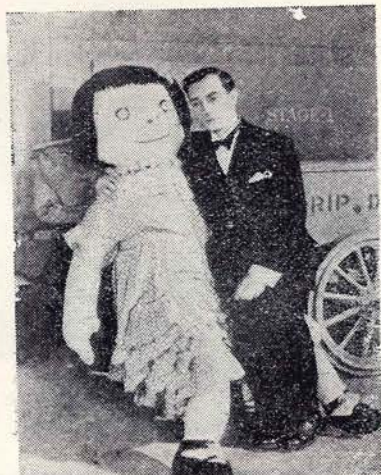
Робер Бресон готви филма „Процесът Жана д'Арк“, в който главните роли ще се изпълняват от артисти, които додогова никога не са заставали пред камерата.



Съветските артисти Васили Меркуриев (вляво) и Николай Черкасов (влясно) в Нюйорк. В средата — американският киноактьор Ернест Боргнин.



Две документални снимки из архива на съветското кино: горе — знаменитият съветски кинорежисьор Сергей Айзенщайн на работа пред снимачната камера; долу — среща на Айзенщайн с Пол Робсън.



Знаменитият филмов комик Бъстер Китон в една от своите класически пози.



Мишел Морган и Бурвил във филма „Фортуна“, снет по романа на Мишел Брейтман.



Лоран Терзиев и Антонела Луалди в сцена от френския филм „Момчетата“.

Преди известно време в едно от кината на Лондон бил прожектиран филмът „Потопете военния кораб „Бисмарк“, разказващ за унищожението на най-големия кораб от Хитлеровия военноморски флот. Когато се свършила прожекцията, всички зрители излезли от залата с изключение на един. Той бил мъртъв. По-късно станало ясно, че този същият човек през Втората световна война е бил матрос на английския кръстосвач „Шефилд“, който е участвувал в потопяването на „Бисмарк“. Лекарската експертиза установила, че смъртта е настъпила вследствие тежко нервно сътресение. Бившият матрос не е могъл още веднъж да изживее този ужас, макар и гледайки го само на екрана.

*

През последните години доста често явление в западното кино е появяването на комедийни филми със сюжет из Втората световна война. Всички те в една или друга степен напомнят класическия роман на Ярослав Хашек „Приключенията на храбрия войник Швейк“. Така е възникнал и новият английски филм „Мистър Питкин в тила на врага“. Мистър Питкин е скромнен майстор по строеж на пътища. Когато започва Втората световна война и черната сянка на фашизма надвисва над Европа, милиони хора отиват да се бият със зловещите сили на реакцията и мрака. За мистър Питкин това няма никакво значение. Той продължава да поправя пътища и мостове спокойно, без да бърза. Но скоро и той бива повикан в армията и с десантни войски минава в окупираната от хитлеристите Франция. Логично би било, че сега Питкин ще почувствува и разбере какво значи война. Но авторите на филма (сценаристи Д. Девис, Г. Блайт, Н. Уйздом, Е. Лесли, режисьор Д. Керетерс), верни на своя стремеж да се смеят над всичко и всички, измислят положения, едно от друго по-нелепи. Колкото повече се развива действието, толкова филмът буди все по-голямо недоумение у зрителя и въпреки че всред действащите лица има и участници в съпротивата и храбри войници от съюзните войски, макар и да звучат слова на патриотизъм, не за това разказва филмът. Да се посмеят зрителите над забавните приключения на Питкин, да се представи войната като повод за хихикания — ето цялата програма на създателите на филма „Мистър Питкин в тила на врага“. И ако образът на Швейк е оръдие на гневна социална сатира, ако той служи за безжалостно осмиване на закостенелостта и глусотата на обкръжаващата го действителност, то на дребнавия, ограничен и празен Питкин е съдено само да забавлява публиката.

ЕМИЛ МАНОВ

ПЛЕНЕНО ЯТО



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

1.

Улица в един от крайните квартали на София. Малки къщи. дюкянчета и работилници с гръмки имена, кафене „При бай Цако“, в чиято сянка двама пенсионери играят табла, две босоноги момчета, които подритват парцалена топка. Наблизо навярно има ковачница, защото от време на време се чуват звънки удари на чукове върху желязо.

Всичко това ние виждаме, вървейки успоредно с един мъж на средна възраст по тротоара на улицата. Мъжът е облечен като дребен еснафлия и има съвсем добродушен вид. Той чете фирмите, номерата на къщите и се прозява. Когато парцалената топка го удря в гърба, той не се разсърдва, а усмихнато я подритва на момчетата. После спира пред едно малко прихлупено дюкянче. Фирмата на дюкянчето се полюшва над главата му — тя е окачена на една пръчка, прикрепена някак към стената: „Модна шивачница Париж“. Човекът се навежда и наднича през затворения прозорец в шивачницата.

Вътре работят двама души. Възрастният майстор крои нещо на тезгяха, а до прозореца един млад калфа работи на шевната машина, която гърми като развален трактор. Дебеличките устни на калфата са свити на фунийка от съсредоточено внимание, русият перчем пада на очите му.

Няколко мига човекът оглежда внимателно двамата шивачи. После влиза в дюкяна:

— Добър ден — казва той усмихнато.

— Добър ден — вдига глава майсторът. — Какво обичате?

— Имам малко работа с Христо.

Калфата е озадачен. Той бавно става, кани се да зададе въпрос, но посетителят го изпреварва:

— Много здраве от бай Антон.

Христо хвърля бърз поглед към майстора си и се спуска към посетителя, стиска ръката му като на стар приятел. Двамата излизат навън.

Двамата вървят по улицата. Младежът пита нещо, но човекът слага пръст на устните си — почакай да се отдалечим... Те се приближават до една лека кола „Мерцедес“ — черна и стара, — която е спряла до тротоара. До колата стоят един млад човек в шлифер и един възрастен, едър, с мека шапка, която хвърля сянка върху неподвижното, безстрастно лице.

Калфата учудено се визира в тая картина, а спътникът му го побутва напред. И изведнъж в очите на младежа се появява ужас. Той се стъписва, блъсва спътника си, но онзи измъква от джоба си пистолет. Едрият и този с шлифера се спускат и заедно с еснафлията натикват младежа в колата.

Едрият сяда до шофьора, хлопва вратата и „Мерцедесът“ бързо потегля. Изчезва на първия кръстопът.

Всичко това става така бързо, че дори двамата пенсионери не успяват да доловят смисъла му. Ударите на ковашките чукове продължават равномерно да звучат.

2.

От червеникавата декорирана с бръшлян сграда на Агрономическия факултет излизат група студенти. Те се закачат помежду си, смеят се, спорят... Лекциите за този ден са завършили.

Един от студентите, килнал фуражка на тила си, спира на площадката пред стълбите и се озърта, търси някого с поглед. Толкова неспокойно търси, че не забелязва колежката си, която се промъква зад гърба му. Девојката захапва држката на чантата и с две ръце нахлупва фуражката му над очите. Докато той се мъчи да прогледне и оправя буйния си черен алаброс, тя се смее с безгрижен смях, люшкайки чантата си като махало на часовник.

Момъкът също се смее, но при тях се спира още един младеж и тогава усмивката му постепенно става кисела, заменя се с израз на комична досада. Той подканя нетърпеливо девојката да тръгнат, надявайки се да се отърве от „другия“. Скритом му прави знаци да се махне, но другият не отстъпва — той тръгва от другата страна на момичето.

Тримата вървят нагоре по Дървенишкото шосе — нататък, където ги зове ярката зеленина на гората, и ние ги виждаме в гръб. Двамата съперници непрежъснато говорят, извили глави към момичето, като се мъчат да привлечат вниманието му, а зад гърба му си хвърлят не дотам приятелски погледи... Най-сетне първият студент се спира и говорейки на момичето, решително сочи с пръст гърдите си, после съперника: избирай — мене или него? Момичето се смее, клати глава, замисля се. После, намерило разрешение, тиква пръсти едновременно в гърдите на двамата. Ама че отговор...

Те продължават пътя си. Сега и двамата кавалери мълчат и момичето учудено обръща глава ту към единия, ту към другия. И тримата не обръщат внимание на познатия ни черен „Мерцедес“, който ги настига и спира до тях. От колата изскачат двама души и застават пред тройката.

Първият студент бавно вдига ръце и тръгва към колата...

3

... Един техник в син комбинезон човърка нещо в радиоапарата, поставен на работната му маса. Изправя се и замислено почуква с пръсти по дървената кутия. Той е млад човек — двадесет и четири-пет годишен, със строго, малко неподвижно лице, стиснати устни и твърд поглед, който издава волеви качества и наред с това известна ограниченост на понятията му за света и хората.

Техникът поглежда към съседа си, а след това и към другите двама колеги, които работят гърбом към тях. От горния джоб на комбинезона си той изважда сгънато вестниче със ситен шрифт и прекрива към съседа си.

(Някъде навън се чува познатото бръмчене на „Мерцедеса“ и стихва.)

Техникът бутва по рамото съседа си и скрил вестничето в голямата си шепка, посяга да го пхне в джоба му. Но нещо го кара да се обърне. Той мушва бързо вестничето под радиоапарата и тутакси вдига ръце над главата си...

... Двор на малка фабрика. Из двора са пръснати купища желяза, железни тръби, един стар парен котел. Обедна почивка е и работниците, насядали кой къде, дето завърне, са разгънали на коленете си хартии и кърпи — хранят се.

Плещест момък, гол до пояса, с изчернено, лъснато от пот лице, се мие на чешмата, а до него чакат реда си двама негови другари. Той ги поглежда изпод око, усмихва се и като слага пръст на чучурката, насочва към тях водна струя. Двамата отскачат, ругаейки, след това се спущат да си отмъстят. Започва весела борба около чешмата.

(Избръмчането на „Мерцедеса“.)

Момъкът се освобождава от противниците си и побягва със смях из двора. Изведнъж той се спира и усмивката гасне на лицето му. Бавно повдига ръце...

... Едно семейство привършва обедна. Мъжът, тридесет и пет-шест годишен, чете вестника си на масата. Жената продължава да храни с лъжичка малчугана, който е седнал на скута ѝ. Шестгодишно момиченце, седнало до майка си, се опитва да ѝ помогне в трудната задача.

(Избръмчането и затихването на „Мерцедеса“.)

Мъжът хвърля вестника и избързва до прозореца. За миг безпомощно се оглежда, почесва олисяващата си глава. След това изтичва в коридорчето, изкачва се по една тясна дървена стълба и почуква по капака на тавана. Отгоре също се чува трикратно почукване...

На тавана до прозорецето на капандурата е легнал по корем сдър човек с прошарени коси. Присвитите сиви очи напрегнато се взира надолу, към двора на къщата, капки пот оросяват високото чело. Човекът ги бръсва с опакото на ръката си. После скача на крака, приближава се до капака на пода и се прислушва. Измъква от джоба си пистолет.

Затъмнение, в което прозвучават няколко изстрела.

4.

Едрото безстрастно лице на човека, когото видяхме да сяда до шофьора на „Мерцедеса“ в първия епизод. Сега той е опрял лакти на бюрото си и мълча-

ливо с хищни очи наблюдава нещо пред себе си. Върху бюрото освен трите телефона лежат наредени пистолет с два резервни пълнителя, купчинка от две ръчни бомби „лимонки“ и някакъв продълговат гумен печат с грубо нарязани букви, вестник „Работническо дело“.

Но не тези предмети наблюдава полицейският инспектор. Погледът му се плъзга някъде над тях, към отсрещната стена на кабинета...

До стената в една редица, с лице към полицаия стоят петима от шестте арестувани: нелегалният с прошарените коси, студентът, радиотехникът, широкоплещистият шлосер и укривателят на нелегалния. Липсва само шивашкият работник. Петимата — гологлави, по ризи или наметнали палтата си, без колани на панталоните, в обувки без връзки — едва се крепят на краката си. Дрехите им са измачкани и изпокъсани, лицата изпити и брадясали, обезобразени от синини и отоци...

Край тях са застанали четирима агенти, почтително обърнати към инспектора, очакващи заповеди.

Но инспекторът не бърза. Той запалва цигара и се обляга на стола си. После изважда от чекмеджето няколко изписани на ръка листа хартия и небрежно ги хвърля на бюрото.

— Добри показания... от гледище на конспирацията — казва той сериозно, но в очите му блясва насмешка. — Упоритите ние уважаваме и..., ги бесим...

Той смуква от цигарата и продължава:

— За цял месец учтиви разговори по две странички бабини деветини... Не членувате в никаква организация, нямате връзка помежду си, не се познавате. Позната песен... И мислите, че с това ще отървете главите си?

Мълчание. Инспекторът се обляга по-удобно на стола си.

— За съжаление тези играчки тук говорят вместо вас... Освен това ние знаем достатъчно... Питате се какво знаем?

Инспекторът се засмива, пуша кълбенце дим към тавана.

— И така, да установим ролите.

Той посочва с цигарата си към нелегалния и започва да говори и от този момент нататък ние виждаме последователно лицата на тези, за които говори.

(Лицето на нелегалния.)

— С тебе сме стари познати — звучи гласът на инспектора. — От двадесет и пета година... Иван Стойлов Керемидчиев, бивш учител, главна професия — партийен функционер. Сегашна функция? Организатор на бойни групи под нелегалното име Антон.

(Леко потръпване по лицето на нелегалния.)

— За петнайсет години ти на два пъти влиза в затвора. Вярваш ли, че и този път ще излезеш? Не, разбира се, ти си човек със здрав разум. При това ти стреля срещу нас... С кого си поддържал връзка? С него.

(Лицето на радиотехника.)

— ... с радиотехника Владимир Костов, командир на бойната група...

(Радиотехникът хвърля тревожен поглед към Антон.)

— Непредпазлив мъж: носи партийния вестник в джоба си. Командир на трима „бойци“, двама от които са налице: Борис Андреев...

(Лицето на студента.)

... младеж, който щеше да стане агроном, ако не бе се заловил да прави печат за позиви и да укрива ръчни бомби, и Петър Славов по прякор Пешо Късият.

(Лицето на младия шлосер.)

— С него се виждаме за пръв път — надявам се и за последен. Що се отнася до застрахователния чиновник Васил Филипов...

(Лицето на укривателя на Антон.)

— ...той е кротък човек. Стар член на партията, държан настрана от всякаква организационна работа, акции и тем подобни. За да бъде „чиста“ квартирата му за нелегални... Вярна ли е картината?

Петимата мълчат. Инспекторът саркастично се усмихва.

— Мълчите? Нищо, друг е говорил вместо вас...

Петимата неспокойно се размърдват и не могат да скрият тревогата си. Инспекторът със стремителен жест се навежда, угасва цигарата си.

— Сещате се вече, че и Христо Велинов, третият член на бойната група, е тук. Той пристигна заедно с куфара си...

Инспекторът подритва с крак един голям стар куфар, сложен до бюрото на пода.

— ... който вместо с конци и хастари е пълен с тротилови фишеци. И така...

Инспекторът кимва на един от агентите, който стои до вратата, и той я отваря. В рамките на вратата стоят двама стражари — те крепят под мишниците шивашкия работник. Впрочем някой едва ли би го познал сега — той е по риза, останал само кожа и кости, главата му е клюмнала, устата завързана с кърпа.

Инспекторът наблюдава реакцията на петимата, после се обръща към Христо:

— Е, юнак?

Христо бавно вдига глава: той забелязва петимата и не може да откъсне поглед от тях.

— Тези ли са? — пита високо инспекторът.

Христо премества поглед от петимата към инспектора.

— Тези ли са? Говори!... Ах, да, свалете му кърпата.

Кърпата е махната, но все едно — Христо не може да произнесе и дума с разбитата си, подута уста. Само отрицателно клати глава. Мълчание.

— Как?

Инспекторът губи своето спокойствие, скача и блъска с юмрук по масата. Освирепял той е впил очи в Христо.

— В такъв случай — обръща се той към агентите — изпълнете заповедта. Изведете го вън от града и без много шум...

В очите на Христо се появява ужас. Той няма сили да проговори и отново върти глава: не, не, само това не!

— Ще говориш ли? Познаваш ли ги? Кого познаваш? Този, този, този — инспекторът е излязъл пред бюрото и сочи с пръст последователно Владимир, Борис, Петър.

Главата на Христо клюмва — да, познава ги.

— Тези двамата? — сочи полицаят нелегалния и укривателя му.

Христо поклаща глава, отрича.

— Добре, това е вероятно...

Инспекторът дава знак и агентът затваря вратата. Инспекторът се обръща към петимата:

— Сега ще говорите ли вие? Бандити!...

Но петимата, окопитили се от предишната сцена, мълчат и с ненавист го гледат: не, те няма да говорят.

5.

Една сива затворена камионетка, която много прилича на хладилник за месо, излиза иззад Дирекцията на полицията и се насочва към нас. След нея — една открита многоместна полицейска кола.

На завоя на Львов мост двете коли намаляват ход. В откритата кола седят шестима стражари с карабини с натъкнати ножове между коленете си, а до шофьора — един старши стражар с шмайзер. Колите минават по моста и отново завиват по бул. Сливница — от другата страна на канала. Те вземат скорост: оголелите тополи край реката и лицата на редките минувачи лудо бягат назад... Нов завой — по улица Раковски към центъра на града...

В затворената камионетка — гъст полумрак. Светлина се прецежда само през двете надупчени вентилационни кръгчета на страничните стени на камионетката. На едната скамейка са насядали петимата, които видяхме в стаята на инспектора, на другата се е свил Христо.

Мълчанието нарушава пръв студентът Борис:

— Къде ли ни карат?

Никой не отговаря. Борис се надига, опитва се да погледне през дупчиците на вентилатора.

— Където и да е, най-лошото свърши, момчета — казва Антон...

Нещо от панорамата на ул. Раковски, която се движи в обратна посока, на бул. Дондуков, който пресичае... Нов завой вляво, по ул. Аксаков, и картината се успокоява...

Двете коли са спрели срещу градинката на Военния клуб. Стражарите скачат на улицата. Старшията отваря задната вратичка на камионетката и командува:

— Излизааай! Бързо, бързо!...

Пръв скача от камионетката Антон, стискайки едно вързопче под мишницата си. Той примигва, разтрива очи, оглежда се. Стражарите са образували шпалир до входа на съседната сграда. Над входа — голяма избеляла табела: „Софийски окръжен военно-полеви съд“.

От камионетката са излезли и останалите петима. Те всички са в балтони, изключая Петър, който е по късо палто, и всички — с вързопчета в ръцете. Лицата им са брадясали, но следите от побоите са изчезнали — само Антон и Христо още накуцват.

— Тръбай, не се май! — командува старшията.

И шестимата един след друг, всеки следван от своя стражар, изчезват във входа на съда.

6.

Шестимата стоят пред една маса в старо канцеларско помещение. Зад масата седи възрастен поручик в бойна униформа, очевидно от запасните офицери. Носът му е позачервен, очите му подозрително блестят. Той изважда от една папка няколко листа хартия с еднообразен надпис „Обвинителен акт“, изписани гъсто на пишуща машина, и се опитва да прочете имената, които стоят под надписа, като ту приближава, ту одалечава листа от очите си. Мърмори:

— Дявол го взел... Къде оставих очилата си?

И с неуверени движения тършува по масата, в чекмеджето, после намира решение на въпроса:

— Господа, всеки да си намери акта. Дръжте!

И побутва към шестимата обвинителните актове. Борис ги взема и четейки имената, ги раздава на другарите си. Всички впиват очи в листовете.

— Е-е-е, после ще... четете — казва недоволно поручикът и махва с ръка. — Сега слушайте, господа. Сега е — той поглежда ръчния си часовник — единадесет часа, втори ноември 1941 година. Точно така... Ерго, до единадесет часа на трети ноември, тоест утре, имате право да подадете възражения. Толкова... Изведете ги — обръща се той към старшията.

Старшията козирува и дава знак с глава. Шестимата тръгват.

Поручикът гледа след тях с известен израз на съжаление, поклаща глава и когато вратата се затваря, измъква от страничното шкафче недопита бутилка коняк. Проявява се, после надига бутилката.

7.

Камионетката е спряла пред тежката сива сграда на Централния затвор. Последен от нея скача Христо.

Старшията, провесил шмайзер на лакътя си, звъни на двукрилата входна врата на затвора.

Заобиколени от стражарите, шестимата чакат, потъпкват на едно място. Те оглеждат високите стени, които ограждат затвора, кулите на часовите, малките зарешетени прозорчета. Антон се почесва по врата и въздъхва:

— Ясно-о! Пак в старата квартира...

— Съвсем по Данте: след Ада — в Чистилището — казва Борис. Той поглежда стражарите и в очите му блясва весела искрица.

— Я трай, бе, какви ги дрънкаш — мръщи се един млад старателен стражар.

— Казвам, господин старши — обяснява невъзмутимо Борис, — че държа-

вата ни има яка опора в лицето на затвора.

— Я трай! Че ти кажем яс една подпора... — обещва се стражарят. Между това вратата на затвора се отваря. Появява се един възрастен тъмничар с връзка ключове на поясока си. Той кимва на старшията, взема от ръцете му някакъв списък, поглежда с професионално безразличие към арестантите и махва с ръка: влизайте.

8.

Една ръка хваща палеца на друга и я притиска върху тампон за печати, след това — върху някакъв документ. Хваща втори палец... Трети...

— Тези — в Осмо отделение... — казва един мъжки глас...

И шестимата — предшествувани от надзирател и следвани от друг — вървят из тесен, полутъмен коридор, който води към вътрешността на затвора. Първият надзирател отваря една врата от железни пръти, изчаква да минат затворниците, заключва я след тях. Няколко крачки след това отваря друга врата...

Надзирателят и шестимата излизат на „колелото“. Това е централната част на затвора, която съединява двете големи триетажни крила.

Тук ги посреща характерният шум на затвора — смес от гласове и тракане на налъми, което много напомня тракането на воденичните колела. Те вървят в шпалир от криминални затворници, облечени в шарено, на сиви и бозави ивици, казионно облекло. Затворниците им правят път, мълчаливо ги наблюдават.

Само едно младо късо с миши очички се ухилва насреща им:

— Момчета, и вас ли гепяха киризичните, бе?

В отговор друг затворник, висок, сух, с гъсти вежди, го перва по тила така, че кепето му отхвърква.

— Келеш! Не виждаш ли — хората са политически!

Шестимата вече се качват по стълбичките към втория етаж...

И по-нагоре — по стълбите към третия и последен етаж. Става все по-пусто и по-тихо...

Един набит млад рус надзирател излиза от „дежурната“ на третия етаж и отключва вратата на Осмото отделение. Сега той поема шестимата затворници.

Както на колелото на етажа, така и в коридора на това отделение е безлюдно, тихо, мрачно. Няколко слаби електрически крушки хвърлят мътна жълта светлина в тъмната надлъжна шахта, по циментовите пътеки, по двата реда врати на киляите. На тези киляи са окачени черни табелки с някакъв бял надпис.

Шестимата вървят бавно след надзирателя и изпод око, смръщено разглеждат обстановката — тя им действа потискащо. Надзирателят спира пред една от вратите, отключва я.

— Влизай! — заповядва той, подрънквайки с връзката ключове.

9.

Вратата зад шестимата тежко се захлопва и те неволно се обръщат назад. Вслушват се: отвън ширква ключът в ключалката, резето бива блъснато в своята дълбока дупка в стената...

Шестимата се оглеждат. Те са натикани в „единочка“ — тясна гола килия, под чиято мазилка се чувства камъкът, от който е изградена. Малко, високо прозорче с желязна решетка. Единствените предмети в килията са една чугунена кофа с каяк и един гол сламеник, хвърлен напреки на килията, в дъното, под прозорчето. Подът е от червеникава фама, разкъртена тук-таме.

Няколко мига шестимата се въртят из килията, почукват по стените, опитват се да погледнат през малката кръгла шпионка на вратата. И застиват в мълчание. Антон скритом ги наблюдава.

— А видяхте ли каква табелка има на вратата? — пита тихо Христо и гласът му след дългото мълчание звучи неприятно дрезгаво.

Всички мълчаливо обръщат глави към него.

— На нея пише „смъртен“... — казва Христо.

— Това значи, че не сме безсмъртни — казва леко Антон. — Сядайте, другари, да се огледаме...

И пръв се отпуска на сламеника, като оставя вързопчето до себе си. Останалите насядат кой къде може. За Христо няма място. Той сядна на чугунения капак на кофата.

Васил, прилепил рамо до рамото на Антон, мрачно потърква коляното си: — Ревматизмът ще ме изяде тук. Как ще се спи на тая мръсотия?...
— Не се бой, няма да е задълго — казва Владимир. — Военните са делови хора...

Останалите потиснато мълчат. Може би те за пръв път сериозно се замислят над това, което ги чака. Петър измъква от джоба си обвинителния акт, разгъва го, чете.

Антон потръпва с рамене под изтъркания си балтон и оглежда другарите си. Всички са навели глави — унесени в мисли, всеки затворен в себе си, в своята съдба... Едва забележима тъжна усмивка раздвижва за миг лицето на Антон. Той отваря уста да каже нещо, но се разколебава — какво да им каже?

И изведнъж запява тихо, със същата тъжна усмивка:

„Смело, друзья! Не теряйте
бодрост в неравном бою.
Роди́ну-ма́ть вы спася́йте,
че́ст и свобо́ду свою...“

Петимата вдигат глави — те са изненадани и от песента, и от това, че пее Антон. Този ли е суровият партийен функционер, който два часа се е отбранявал със стрелба срещу полицията?...

Борис също подхваща песента и лицата на всички бавно просветват. Само Христо е навел глава, мълчи.

„Если погибнут придется
в тюрьмах и шахтах сирых,
дело всегда отзовется
на поколениях живых...“

Песента е подета и от другите, тя звучи с все по-голяма вътрешна сила. Хората и сега гледат пред себе си, но очите им са други!...

Едно почукване по вратата прекъсва песента. През кръглата шпионка едно око наднича в килията.

— Здравейте, момчета — казва прегракнал тютюнджийски глас.

Шестимата се спогледват. Антон става и отива до вратата:

— Здравей... Ти кой си?

— Метачът на вашто отделение — казва гласът. — Бай Панайот от долния етаж, от криминалните. Ама съм лежал с ваши хора...

Антон се усмива:

— Наши хора има ли тука?

— Имаше, откараха ги в Плевен... Ако ви трябва нещо, тука съм. Потрспайте само, ама леко.

— Добре — казва Антон. — Благодарим.

И се връща към мястото си.

За миг в коридора виждаме същия затворник, който бе свалил кепето на колегата си преди малко. Той се отдръпна от вратата, продължава да мете, като свирка нещо игриво и потропва с налътните си.

10.

Антон отново сяда. Говори:

— А сега да помислим заедно... Няма какво да крием от себе си — положението ни е тежко... След хитлеристкото нападение срещу СССР това е първият политически процес. Ще ни съдят по най-кратката процедура, военен съд... От нас те ще искат да направят плашило за народа... Трябва веднага да изпратим телеграма до домашните си — да наемат адвокати...

— Няма смисъл — махва с ръка Владимир. — Искам да кажа — за адвокатите...

— Докато сме живи, всичко има смисъл, а човек е жив, докато се бори — казва тихо Антон. — Телеграмите — това е едно. Второ — поведението ни пред съда: ще поддържаме показанията си, дадени пред полицията — никаква организация, никакви връзки, никакви имена. Трябва да пазим честта на партията пред фашисткия съд... Що се отнася до Христо... — Антон внимателно насочва поглед към Христо, сякаш очаква онзи да каже нещо, но Христо мълчи и не повдига глава. — Като изключим оръжието, което намериха у него, Борис и у мен, той засега е единственият коз на обвинението...

— Той ни окачи на въжето — не се съдържа Владимир.
— Предател — казва тихо Петър, без да вдигне глава.
— Млъкнете — прекъсва ги Антон, изчервявайки се от гняв. И се овладява. — Дали е предател или не — това ще видим... Това ще реши партията... Много ще зависи от неговото държане пред съда. Той трябва да каже пред другарите си, какво мисли да говори там.

— Аз не съм му другар — казва студено Владимир.

Тогава Христо вдига глава и за пръв път среща очите на другарите си. В погледа му пламти някакво ожесточение и то все повече го обзема. Той бавно се изправя, дави се в думите си:

— Добре... аз съм предател... Аз не издържах. Ами вие какви сте? Светци? И вие сте предатели — крясва той изведнъж. — Вие сте говорили преди мене, на мен ми четоха ваши показания и тогава аз написах... Вие мене ме окачихте на бесилката, вие!...

Той целият трепери, обезумял от мъките на съвестта, от ненавист, от страха пред утрешния ден. Петимата изумени го гледат.

Владимир става и прави крачка напред със свити юмруци.

— Владо! — спира го гласът на Антон.

Владимир застива на мястото си.

Настъпила е тишина, в която хората се опитват да осмислят станалото.

Антон е устремил поглед към Христо.

— Какви показания? Чии бяха те?

Христо, обезсилен от гневното избухване, се отпуска върху кофата. Тихо, сякаш на себе си:

— Не знам. Не ми казаха. Но те знаеха всичко.

— Лъжеш — казва Петър.

Владимир се обляга на стената, оглежда подозрително другарите си.

Антон гледа него:

— Кой друг е правил признания?

— Не аз — казва рязко Владимир.

Останалите един след друг поклащат отрицателно глава.

— Ще разберем скоро — казва Антон и се обръща към Христо. — Във всеки случай пред съда ти трябва да отричаш, иначе всички ще загинем...

Христо мълчи — и все повече навежда глава под погледите на другарите си.

11.

Нощ е. Шестимата спят върху сламеника, тясно притиснати един в друг, облечени, покрити как да е с палтата си. Измъчени, брадясали лица, сън на изтощени хора.

Петър се стряска на сън и едно мъчително „А-а-а-а!“ клокоти в гърлото му. Той отваря очи, оглежда се ужасено и като разбира къде е, с облекчение изтрива потта от челото си. Обръща се на другата страна и тутакси заспива.

В същия миг електрическата крушка под тавана светва. Спящите се размърдват. Някъде навън в коридора гръмват резките звуци на ръчен звънец, с каквито свикват децата в училище. Звънецът бие дълго и шестимата един след друг се събуждат, търкат очи. Антон сяда, протяга ръце, разтвива врата си, който се е схванал от студа и неудобното легло.

— Ставайте, момчета — подканва той другарите си. — Сега ще ни отворят.

Всички се надигат. Само Васил още примлясва и дори се усмихва на сън. Антон го разтърсва и той уплашено, преди да е отворил очи, сяда върху сламеника. Мърмори:

— Ех, да ме беше оставил още малко. Бях си при децата, при булката...

Видът му е толкова нещастен, че всички се размиват. Младите скачат и се опитват да се раздвижат в теснотията на единичката. Петър блъсва Борис, после Владимир — предизвиква ги на борба. Двамата настъпват към него. Притиснат до стената, Петър изведнъж вдига ръка — стойте — и я слага на ухото си. Всички в килията застиват на местата си, ослушват се, но не чуват нищо.

— Какво има? — пита тихо Владимир.

— Не чувате ли — казва Петър, като слага нежно длан на стомаха си и навежда ухо надолу, — не чувате ли как ми свири на тънката жичка?

Смях. Борис и Владимир се хвърлят върху него, той се брани.

— Лакомия — вика Борис, — цял месец го хранят в полицията и пак е гладен. Искаш ли бюрек с кисело мляко? А кюфтенца искаш ли?...

Петър със страдалчески вид му запушва устата с длан.

Щракват ключалката и мандалото на вратата и тя се отваря. Русият надзирател, клатейки в ръка връзката ключове, подозрително гледа развеселените затворници.

— Де карцер, де — мърмори той. — Тука да не е механа, бе. Хайде, десет минути за мивката.

Антон се приближава до него:

— Слушай, не ни плаши — казва той тихо. — За измиване ни се полага половин час.

— За вас е друг режимът — мънка намръщено надзирателят.

— Защо?

— Де да знам... Оплачете се не директора.

Антон не му отговаря. Обръща се назад и през рамо:

— Владо, вземи кофата. Ще дежурим поред...

Владимир грабва чугунената кофа и всички се изсипват в коридора, тичат към умивалнята и клозетите в дъното на отделениято...

Докато се мият и се бършат с носните си кърпи, в умивалнята влиза метачът Панайот. Този път той не държи метла, но под мишницата си е притиснал доста обемист пакет.

— Сабаларосун, момчета — казва той и ги оглежда с острите си очи, Погледът му спира на Антон, той се приближава към него, подава му пакета: — Това е за вас, малко храна...

И той се ръкува с Антон, а след това с всички поред.

— От кого е? — пита Антон.

— От нас, криминалните. Ние също разбираме по малко... — смива Панайот.

— Благодаря — казва Антон.

— Няма нищо. Аз от вашите другари добро съм видял...

— Колко време лежиш?

— Седемнайсет години.

— За убийство?

— Аха.

— И кого уби, бай Панайоте? — любопитствува Борис.

— Едно такова младо като тебе — поглежда го със студена насмешка Панайот. — Братчето на чорбаджията. Заварих го с жената в бояджийното и... с френския ключ по главата.

— Седемнайсет години — казва замислено Васил. — Що ти е трябвало.

В светлите очи на Панайот се появява жестока искрица.

— Море, сега да оживее, пак го утрепвам... Е, било, що било.

Той махва с ръка към челото си и излиза. След него излизат и нашите затворници, тръгват към килията си. Петър се навежда над пакета, носен от Антон, души с нос:

— Ммм, мирише на топъл хляб и салам — определя безпогрешно той.

Борис го хваща за носа и го изправя. Насгроието у всички е повишено.

На вратата на отделениято се появява „викач“ — криминален затворник, чиято длъжност е да носи бележките за свиждане, пратките, писмата. Той поглежда едно листче в ръката си и вика:

— Иван Стоилов Керемидчиев.

Антон трепва.

— При адвокат — казва викачът.

12.

Еднообразният звънлив ромон на налъмите...

Пред нас се открива дворът на затвора — с високите стени и кулата на ъгъла, на чието прозорче неподвижно стои часовая, с четирите „жарета“ — павирани пътеки във формата на четириъгълници.

По крайните две карета бързо се движат в една посока затворници в своите шарени казионни дрехи. По средата на каретата стоят надзиратели и в своите черни униформи твърде много напомнят гарвани. Има нещо убийствено еднообразно в това механично кръгово движение на затворниците, в отпуснатите пози на тъмничарите...

Третото каре е пусто. По четвъртото — до дърводелната работилница на затвора, — срещу което е застанала патрулна двойка войници, бавно крачат нашите затворници без Антон. Най-отпред са Владимир и Борис, на няколко крачки след тях — Петър и Васил и накрая на същото разстояние — Христо.

Владимир бутва с лакът Борис и кимва към двамата войници, застанали до стената срещу карето:

— Каква чест, а? Тия, изглежда, само нас пазят.

— Аха — отвръща разсеяно Борис.

Той с тъга и копнеж е вперил поглед в синята грамада на Витоша, която се издига самотно над затворените стени.

— Виждаш ли я милата — казва той тихо. — Там си правехме конференции, там се запознах с една девойка. Ех, братле, каква девойка!... Преди два месеца само...

— Дааа... Височки са — отговаря съвсем не на място Владимир, гледайки някъде пред себе си.

— Кои са височки? — пита сепнато Борис.

— Стените...

Борис се вглежда в другаря си.

— Невъзможна работа — въздиша той. — Трябва да имаш криле...

А след тях разговарят полугласно Васил и Петър.

— Нищо не знаеш ти, млад си още — казва Васил и по навик подръпва дясното си ухо с лявата ръка. — Семейството, Пешо, връзва и ръцете, и краката. За децата не може да не мислиш...

— Пък аз имам годеница в Добруджа — казва Пешо, като пхва залък хляб в устата си. — Самичък съм, старците ми умряха... — И се усмихва някак виновно. — Тъкмо се бях накарал да се женя...

Той преглъща залъка си, сетне вади кутия с цигари, запалва, жадно смуква. Досега се — поднася кутията на Васил, настига Борис и Владимир:

— Запушете. От много мислене файда няма.

Владимир отрицателно поклаща глава, а Борис се колебае. После взема една цигара и неловко припалва.

— Защо правиш глупости? — срязва го Владимир.

— Все едно — Борис се задавя от дима, но се смее: — За един порок повече свети Петър няма да прави въпрос.

Петър се обръща да дочака Христо, но поглежда към Владимир и се колебава. Затваря кутията и я мушва в джоба си.

Христо навежда глава и тръгва по-бавно...

Петорката е направила една-две обиколки на карето. Сега тя е с лице към сградата на затвора. И всички се спират.

От железната вратичка на сградата излиза Антон, придружен от един надзирател. Възрастният надзирател, който стои в центъра на карето, недоволен и уморено подвиква:

— Движение, момчета, движение. Хайде, да не се наказваме...

Сега групата се движи бавно, тясно обкръжила Антон, очаквайки думите му.

— Бай Антоне, не ни мъчи — казва Борис. — Какво каза твоят адвокат?

— Немците под Москва са спрени, очаква се обрат...

— И?...

— Толкова можа да каже... Освен това той внимателно е прегледал делата на всички ни. Само Христо е правил признания. Говорил е за Владимир, Петър и Борис, за бойната група.

Владимир хвърля свиреп поглед към Христо и бързо тръгва напред. Останалите, с изключение на Антон, го следват. За момент Антон, вгълбен в мислите си, и Христо вървят заедно.

— На мен наистина ми четоха чужди показания — казва Христо, гледайки в краката си.

— Лошо, момко — казва Антон тъжно. След това се замисля: — А всъщност остава един нерешен въпрос: кой е пуснал полицията по моите дири? За мен

в дирекцията никой не е говорил, с мен ти нямаше връзка... Тогава кой? Нима в организацията навън има провокатор!

Викачът отново се появява, приближава се към карето.

— Кой от вас е Христо Велинов?

— Аз — вдига глава Христо.

— При адвокат.

Христо тръгва с викача.

Бие звънецът, който прибира затворниците по килиите.

13.

Останалите петима влизат в килията си и вратата се захлопва зад тях. Тук е по-студено, отколкото навън, където светеше есенното слънце, и хората неволно потръпват, трият ръце, намятат се с балтони и с каквото могат. И така е тясно и потискащо между тези четири стени...

Няма какво да се прави — те сядат на единственото място, където може да се седне — на голия сламенник. Борис се увива в балтона си, после дръпва към себе си Петър, който е по късо палто, и го загръща с едната половина. Обляга глава на стената.

— Казваш, бай Антоне, утре е процесът. А какво ще правим с Христо?

Въпросът е малко неочакван. Владимир вдига глава, рязко:

— Какво има да се разсъждава?

— Мен Ремсът и Партията са ме учили да разсъждавам — отвърща хладно Борис и се обръща към другите. — Мисля, че постъпваме неправилно, като го изоставяме. Не може така... Какво искаме — да загине?

— Ще загинем всички и все заради него — казва Владимир.

— Не говоря за физическата смърт — казва Борис. — Има неща и по-лоши...

— Така ли? — подхвърля насмешливо Владимир.

— По едно време в полицията — казва тихо Борис — се усетих накрая... Още миг и щях да проговоря, да моля за пощада. И точно тогава онези ме развързаха, върнаха ме в килията. Там аз си помислих — какво би останало от мене, ако бях проговорил? Страшно... И този страх ми помогна да изтрия. Искам да кажа...

— Интелигентщини! — прекъсва го Владимир.

— Искам да кажа — повтаря упорито Борис, — че Христо не е ренегат. Сили не са му стигнали...

— Интелигентщини! — повтаря и Владимир.

Тука Борис не издържа и поглежда другаря си право в очите.

— Вярно е, аз съм интелигент. А ти какво си? Среден техник — значи полунинтелигент. Това е по-лошо.

— Ей, ама вие сериозно се заяхохте — обажда се тревожно Петър.

— Аз знам едно — твърди ядовито Владимир. — Който се е подхлъзнал веднъж, свлича се на дъното.

Борис притваря очи от досада.

Антон през цялото време замислено е слушал спора им. Той изважда от джоба си една дървена табакера, потъмняла от годините, запущва, хлопва капачето ѝ, в горния край на което е гравирана цифрата 1925.

— Аз също съм интелигент — казва той тихо, гледайки в табакерата. — Двадесет години бях учител. Възпитавал съм ремсисти. Как? Учен ги да се вглеждат в живота, в историята, в бъдещето. Да разсъждават...

Всички са обърнали очи към него.

— По едно време намерих работа чак в едно гранично село, в Добруджа — продължава Антон. — Моят колега учител беше ловджия, отличен стрелец. А там — ята диви патици, диви гълъби... Знаете ли как постъпваха птиците, когато някой от тях почнеше да пада? Те само съгъстваха строя и продължаваха да летят — все по-бързо и по-високо, — за да избягнат опасността. — Пауза. — Ние не сме птици, ние сме ято хора. И когато някой от нас почне да пада, ние сме длъжни да направим нещо...

Тишина. Пръв я нарушава Владимир:

— Ние не сме птици, но и Христо също не е птица.

Вратата на килията се отваря. Надзирателят пропушта Христо и затваря вратата. Христо стои бледен и зашеметен.

— Е? — пита Антон.

Христо го поглежда с блуждаещи очи, облизва пресъхналите си устни.
— Адвокатът каза — гъгри той... — всички сме на бесилото. Само ако си признаем пред съда...

Той се обляга на стената, закрива лицето си с шепи и бавно се свлича на пода.

Всички го гледат втренчено. После отвръщат глави от него.

14.

Лицето на Христо, който седи опрян на стената, но не спи. Сега в очите му няма ужас. Те гледат някак уморено, угаснало и от време на време леко поклаща глава, като да повтаря до затъпяване една и съща неизтребима мисъл. Останалите спят в състения мрак под прозорчето.

Един от тях се раздвижва, надига се, сяда, като се намята с балтона си. Той пали цигара. Ключката кибрит го осветява за миг — това е Антон — и ние разбираме, че той също не е заспивал; така ясно очите му се взират в Христо.

Той протяга табакерата си към Христо, но онзи не го забелязва. Антон го бутва по рамото. Христо се стряска. Той плахо посяга към табакерата...

Двамата мълчаливо пушат в тъмното. Антон вдъхва и — горестно:

— Как можа да допуснеш това, момко!...

Цигарата на Христо застива пред устата му. Той гледа неподвижно пред себе си, сякаш се вслушва все още в нечий глас. И изведнъж се разридава:

— Искам да живея... искам да живея — хълца той.

— Та нима аз не искам? Нима другарите ти не искат да живеят?

— Аз също държах, стисках зъби... А после...

— Разбирам, после страхът, болките са надвили.

Хлипанията на Христо утихват. И след пауза:

— Не бяха само болките... Бай Антоне, вярвай ми. Петнайсет дни ме мъчиха и аз тръпях, мълчах. Казах си — по-скоро да ме убият, да се свърши. От смъртта не ме беше страх... А те ми прочетоха след това онези показания. Тогава аз в килията през нощта изведнъж си помислих, че няма смисъл вече да тръпя, че вече нищо няма смисъл...

— Как тъй нищо? И делото? И комунизмът?

— И делото, и комунизмът... Казах си — щом има между нас подлещи и предатели, между нас, комунистите... значи няма смисъл. Значи всичко е напразно и комунизъм също не ще има... И тогава ме хвана грозен страх, не исках вече да умирам...

Мълчание. Припламванията на цигарата осветяват тъжното лице на Антон.

Той се вира в лицето на Христо.

— Загубил си вяра в другарите си — казва замислено Антон. — Лошо!... А утре сме на съд. От твоето държане зависи животът на Пешо, на Владимир. Какво мислиш да правиш?

Христо се сепва, поглежда към Антон, навежда глава:

— Искам да живея — шепне той.

— Може би ще живееш... А след години децата ти ще те попитат: как умряха твоите другари?

Мълчание. Христо е изпаднал сякаш в предишното си вцепенение.

15.

Надзирателят на осмо отделение върви по коридора, следван от един нисичък, дебел затворник и от Панайот. Нисичкият носи един стол и едно дървено куфарче, а Панайот — купчина изпокъсани, измачкани и пожълтели от изпарения затворнически шинели и кепета.

Надзирателят отваря килията на шестимата.

— В девет часа на съд — обявява той. — Да сте готови.

И се връща към входа на отделениято.

Панайот и дебелият влизат в килията. Докато Панайот поздравява със своето „сабаларосун“ и остава на сламеника багажа си, другият, приклепнал, разтваря куфарчето и вади оттам ръснарски инструменти.

— Днеска на стъргата — обръща се Панайот към нашите затворници. — Да ви е леко, момчета.

— По-мръсни парцали не можа ли да намериш? — мръщи се Антон, като подритва казионните дрехи.

— Тези дадоха, тяхната мама... — свива рамене Панайот. — От бракуваните. — И се обръща към бръснаря: — Да обръснеш добре хората, разбира ли? Не с този бръснач, вземи другия. Мошеник! Пазиш го за спекулантите? Врата ше ти извия.

Бръснарят го поглежда страхливо, но изпълнява нареждането.

— Кой е пръв? — пита той, като се изправя.

Пръв сяда Антон. Бръснарят му слага кърпата...

Една ръка с чук, която занитва тежка верига на нечий десен крак. Това е кракът на Борис. Останалите стоят готови — обръснати, облечени в дрипите, под които се виждат гражданските им дрехи, с кепета на главата. Те са прихванали веригите си. До тях стои надзирател.

Борис пристъпва и веригата му звъни. Сега всички имат вид на окаяни разбойници. Борис не може да се сдържи:

— Хм, дано не ни срещне някоя бременна жена...

— Без приказки — казва надзирателят. — Тръгвайте!

И шестимата тръгват след него.

16.

Пред военния съд на ул. Аксаков до самия вход стоят група жени и мъже. Те спорят нещо със стражаря, който е застанал на входа. Други трима стражари преграждат улицата и отсрещния тротоар, където са се струпали любопитни граждани.

Групата пред входа престава да спори със стражаря. Обръща глави. Гледа по протежението на улицата. Жената на Васил дръпва към себе си двете деца — малчугана и момиченцето — и шепне:

— Стойте мирно. Сега ще видим татко...

По улицата се задават познатата ни затворена камионетка и черна полицейска кола. Двете коли спират пред съда...

Стражарите, предвождани от старшия, скачат от своята кола и по команда зареждат карабините си. Старшият отваря вратичката на камионетката. Оттам един след друг излизат шестимата, скачат тежко на платното на улицата, гърмейки с веригите си.

Групата до вратата се спуща към тях, стражарите им преграждат пътя. Но докато те се суетят, а старшият се гневи и вика, затворниците успяват да разменят по някой знак с близките си:

Една възрастна жена, пребрadena с кърпа, бръсва две сълзи от очите си и уплашено се визира — такъв окаян вид има нейният син. Христо я гледа унило, също нажален, кимва й...

Жената на Васил е вдигнала на ръце двете си деца, за да могат да видят над стражарските глави татко си. Васил им се усмихва, праща им въздушна целувка...

Антон кимва и се любовува с очи на сина си — млад войник, с едва набол мъх на горната устна...

Младото момиче, което бяхме видели при арестуването на Борис, се провира между другите и застава пред стражарите. То едва познава колегата си, устните му потрепват... Борис ѝ маха с ръка, след това шеговито се мръщи (има си хас да зареве момичето тъкмо сега) и изведнъж, вземайки важен и независим вид, изправя глава, свива устни, сякаш подсвирква нещо. Момичето се усмихва, но устните му потрепват по-силно и то бързо примигва с очи. Не, не, няма да плаче, разбира се...

Владимир сдържано се усмихва на една млада жена и на двама старци (мъж и жена), които стоят от двете ѝ страни. Младата жена е бременна и се опира на ръката на свекъра си. Свекърът ѝ гледа сина си, строго свъсил вежди, и някак укорно, поклаща глава: ех, виж ти, на какво дередже позволихте да ви докарат...

И само Пешо няма кому да кимне. Той се оглежда малко виновно и крачи след другарите си към вратата на съда, но в последния миг зърва един младеж, който притичва към групата на близките. Пешо изфа в усмивка, а младежът дига ръце и му показва: стискам палци. Пешо го успокоява с жест, но получава един приклад в гърба си и с леко залитване хлътва към вратата...

Стражарят махва на близките: могат и те да влязат.

17.

Дълъг тесен коридор, от който се влиза в съдебната зала. Два прозореца, обикновена врата насреща. Дъното на коридора е заградено от двама стражари, останалите седят на дървени пейки край стената, сложили карабините си между коленете. Тук са се сгрупали и близките на подсъдимите — те стоят прави, за да могат иззад гърбовете на стражарите да гледат в преграденото пространство: там, също на дървена пейка, са насядали шестимата. Те гледат към близките си и „играта“ с мимики и знаци продължава. От време на време затворниците разменят тихо по някоя дума, от време на време поглеждат към стария стenen часовник с махало, окачен в дъното на коридора. Той показва девет без десет минути. В мигове на тишина махалото му чука особено отчетливо. Текат минутите...

Жената на Васил, която държи малчугана на ръце, бутва по рамото един от стражарите.

— Може ли да пусна детето при татко му?

Стражарят се колебае, поглежда към старшията.

— Нека върви — казва старшията. — Дете е...

Жената слага детето на пода:

— Хайде, мило, ето го татко, виждаш ли? Ето го хее там...

Васил се изправя, плясва с ръце да привлече вниманието му, но детето все още не може да свикне с вида на този страшно облечен и остриган негов татко и пристъпва съвсем плахо... Момиченцето, което жадно наблюдава цялата сцена, внезапно се мушва между двамата стражари и изтичва при баща си, хвърля се в прегръдките му. Тогава се решава и малчуганът...

Васил сяда, слага го на коленете си, с другата ръка прегръща дъщеричката, целува децата и тази група приковава вниманието на всички. Затворниците закачат и милват малките, стражарят поклаща глава и въздиша — навярно и той има деца.

Малчуганът и момиченцето са щастливи. Васил ги разпитва...

— Е, какво правите в къщи, слушате ли мама? Или само на игра сте го ударили?

— Ние сега много не играем — казва сериозно момиченцето.

— Защо?

Момиченцето поглежда баща си и устните му треперят.

— И таз хубава — сърди се уж бащата. — Трябва да играете и да сте весели. Татко скоро ще си дойде...

Момиченцето кимва, то е тъжно. Но малчуганът е зает с друго:

Той се занимава с веригата на баща си и задава въпроси:

— Защо ти е това желязо?

— За да ме държи. Да не ме духне вятърът.

— А защо да не те духне?

— Защото ще плачат стражарите.

— А защо?

— Защото — щипва го баща му по носа.

Малкият се позамисля, после моли:

— Разкажи за Кумчо Вълчо.

— Е, друг път...

— Разкажи...

В този момент на вратата на залата се появява разсилният:

— Пазете тишина! Да влезе подсъдимият Иван Стоилов Керемидчиев!

Лицата на всички са развълнувани и съсредоточени. Антон става, повдига веригата си и придружен от един стражар, влиза в залата. Вратата след него се затваря.

Стенният часовник отмерва девет удара.

18.

Малка съдебна зала.

В дъното подиум с дълга заседателна маса, покрита със зелено сукно. Зад масата седят четирима военни: председателят, двамата съдебни заседатели, прокурорът. Вдясно от съдиите седи секретарят — цивилен. Върху масата са наредени веществени доказателства. На стената, зад главите на съдиите — голям портрет на цар Борис III. Пред подиума — малък пулт с кръст и евангелие върху него. Няколко реда обикновени столове, разделени от пътека, запълват залата. Между първия ред и подиума има разстояние и там, до стената, е масата на адвокатите — те са петима.

Всичко това се разкрива с приближаването на Антон, когото ние виждаме в гръб, към съдийския подиум. Антон спира до пулта с кръста и евангелието, стражарят — малко назад и встрани. Сега над плещите на Антон ние ясно виждаме тримата съдии и прокурора: председателят е полковник на годините на Антон, със стегната в яката на униформата къса шия и пълно лице. Той леко е присвил очи и наблюдава подсъдимия със зле скривана ненавист; десният заседател е по-възрастен от него майор в бойна униформа — очевидно от запасните. Той е опрял лакти на масата и човърка ноктите си с някаква пилчка, като от време на време хвърля любопитен поглед към подсъдимия; левият заседател е възрастен капитан, също от запасните офицери — той малко презрително измерва от глава до пет подсъдимия, в същото време несъзнателно драска нещо с молив на белия лист пред себе си. Прокурорът е кадрови офицер, майор, със слабо бяло лице и дълъг нос, който странно го оприличава на портрета на Борис III.

Антон е блед и спокоен и само потрепването на челюстните мускулчета издава слабото му външение. Той също разглежда своите съдии. Мръдва с крак и веригата иззвънява.

Председателят разтваря папката пред себе си и чете в нея:

— Иван Стойлов Керемидчиев, четиридесет и три годишен, родом от Сливен, вдовец, осъждан, вероизповедание... живущ..., хм, без постоянен адрес и тъй нататък. — Той вдига глава и поглежда Антон. — Знаете ли в какво се обвинявате?

Антон кимва.

— Признавате ли се за виновен?

— Не — казва Антон.

— Кажете тогава, каквото има да кажете...

Антон се замисля един миг. И поглежда съдията:

— Нямам какво да кажа.

— Наистина при тая богата биография... Обяснете защо стреляхте срещу полицията.

— Не желях да попадна в концентрационен лагер.

— Значи, гузен негонен бяга?

— За полицията не е тайна, че съм комунист.

Председателят се изчервява, изоставя иронията си:

— Искаш да кажеш — престъпник, агент на Кремъл?

Антон гледа председателя право в очите. Тихо и внушително:

— Кои са престъпниците и чуждите агенти... народът ще съди.

Той иска да каже още нещо, но адвокатът му го изпреварва:

— Господин председателю, протестирам срещу тоя начин на разпит. Съдът трябва да се придържа...

— Нямайте думата — рязко го пресича председателят и се обръща към Антон: — А кои според тебе са престъпниците?

Антон се колебае, мускулчетата на лицето му заиграват.

— Онези, които въвлякоха България в престъпна война. Народът ги знае.

— Народът! Самозванци! Вне ще говорите от името на народа!

— Който се бори за щастието на народа си, има право да говори от негово име — казва Антон.

— Достатъчно! Говори по делото.

— По делото? Стрелях срещу полицията. Никога не съм убил. Това е всичко.

— То стига, за да те окачи на въжето — обажда се десният заседател.

— Зная...

Васил, прегърнал сина си и момиченцето, им разказва за Кумчо Вълчо, но мисълта му явно не е в приказката:

— Потопи си опашката в реката, рекла Кума Лиса, и ще хванеш риба. Тя му вързала едно гърне за опашката и Кумчо Вълчо...

Той поглежда часовника. Синът го хваща за брадата и обръща лицето му към себе си:

— Разказвай...

— И Кумчо Вълчо потопил опашката и почнал да чака. А през нощта реката замръзнала...

— Васил Стоянов Филипов — вика от вратата на съдебната зала разсипаният.

Васил трепва силно. Целува децата си и ги отправя към майка им. И тръгва, следван от един стражар...

Останалите четирима гледат след него и мълчат. Напрежението им расте. Владимир се навежда зад гърба на Борис и хваща за лакътя Христо, който седи на края на пейката:

— Ти реши ли какво ще говориш, бе?

Христо дръпва лакътя си и се отвърща.

— Мисли му — съска Владимир.

Христо го поглежда — със страх и ненавист. Борис хваща ръката на Владимир и го отстранява. Тихо на Христо.

— Помисли, братле. Ако не за другите, за себе си помисли.

И отново мълчание.

Махалото на часовника отмерва секундите...

20.

Стрелките на циферблата показват единадесет. Единадесет удара звучат в тишината.

Близките на подсъдимите, насядали по пейките, мълчат и се вслушват — дали в ударите на часовника или в гласовете, които смътно долитат от съдебната зала?

Малчуганът слиза от пейката, оглежда се. Омръзнало му е да седи на едно място. Тръгва към мястото, където по-преди седяха шестимата. Единственият останал в коридора стражар го пропуска, дори го щипва по вратлето.

На пейката е останал само Христо. Той е подпрял лакти на коленете си и е скрил лице в шепите. Детето се приближава до него, дръпва го за ръкава. Христо стреснато вдига глава.

— Къде е татко? — пита малчуганът.

Христо мълчи. Помръдва устни, но не може сякаш да произнесе и дума.

— Къде е татко, бе чичко?

Христо втръчено гледа детето и то малко уплашено се отдръпва. После побягва назад при майка си. Христо механично го проследява с очи и... се сблъсква с погледите на близките, втръчени в него. Те всички са видели сцената и сега в очите им има учудване и недоумение, и неми въпроси.

Христо сякаш няма сили да се откъсне от техните очи...

После той поглежда часовника, поглежда вратата на съдебната зала и се изправя: на вратата се е появил отново разсипаният. Христо се загръща в шинела си, потръпва с рамене.

— Подсъдимият да влезе — казва разсипаният, обръщайки се към стражаря.

— Хайде — казва стражарят.

21.

Дрънчейки с веригата си, Христо се приближава към съдийския подиум... На предната редица столове вече седят другарите му, които са разпитани. Христо спира пред съдиите.

Председателят на съда го гледа внимателно. После се навежда към левия заседател и му пошувва нещо на ухото. Заседателят кимва, оставя молива си върху листовата хартия, на която е успял да изрисува разни фигури, човешки лица, дамски глави... Председателят се усмихва и слага папката пред себе си.

— Христо Георгиев Велинов, двадесет и три годишен, роден в София, неженен, неосъждан... — произнася той ритуалните думи. — Кажете, Велинов, признавате ли се за вичовец?

Христо мълчи. По челото му са избили капки пот... Той неволно поглежда към другарите си: Владимир е свъсил вежди, Петър го гледа с презрение, Борис върти глава — не, не бива да признаваш, — Васил въздъхва. Очите на Антон го гледат с тъжен укор, дори, колкото и да е странно, с някакво съчувствие. После Антон отбягва погледа му и навежда глава, сякаш се срамува от нещо.

Сега Христо гледа в краката си. От напрежение вените на челото му са изпъкнали, една едра капка пот се стича по бузата му.

— Не — казва той през зъби.

Председателят се навежда над масата, за да чуе по-добре.

— Какво? Говори по-високо!

— Не съм виновен — казва Христо и изтрива челото си.

Председателят поглежда прокурора, онзи с недоумение свива рамене и за-
дава въпрос:

— Искаш да кажеш, че си бил увлечен от други в това престъпление, така ли?

— Никой не ме е увличал. Нищо не е вярно.

— Кое не е вярно? — подскача от мястото си председателят.

— Обвинението... В полицията ме принудиха...

Председателят побеснял удря с юмрук по масата:

— Достатъчно! Седни, разпитът свърши.

Прокурорът става от мястото си:

— Моля да се вземат под внимание показанията на обвиняемия пред по-
лицията.

Христо сяда на края на редицата столове, между Антон и адвокатската маса. Адвокатът му ядосано намества очилата си, навежда се към него и шепне:

— Глупак! Сега се сърди на себе си...

— Не искам да ме защитаваш — казва рязко Христо и се отвръща от него.

Антон хваща ръката му, която лежи на коляното, и я стиска.

22.

Часовникът в коридора отмерва един удар.

Близките на подсъдимите още седят по пейките. Малчуганът спи в скута на майка си. Момиченцето се е притиснало до рамото ѝ.

Вратата на залата се отваря и разсилният казва:

— Можете да влезете. Съдът се оттегли на съвещание.

23.

Близките на подсъдимите влизат в залата и всеки търси с очи своя човек. Пресреща ги адвокатът на Антон.

— Издействахме свиждане — казва той. — Можете да поговорите с близките си...

Войникът, синът на Антон, спира до него, пита го с поглед.

— Каквото можахме, направихме — казва адвокатът с тон на лекар, който не-
вярва твърде в оздравяването на болния.

Войникът бърза към предната част на залата, където затворниците и близ-
ките им вече се прегръщат, а старшията на стражарите вика:

— Сядай. Сядай и не мърдай много...

Всички се разместват на групи на първите два реда столове. Антон до-
чаква прав сина си и без да продумат, двамата силно се прегръщат. Антон затваря
очи. Когато ги отваря, в тях блести влага.

— Е, как си, момчето ми. Как те пуснаха от казармата?

— Ротният ми командир, знаеш ли, е свесен човек... Ти как си, татко?

— Както виждаш... — Антон сяда и увлича сина си до себе си. — Ти
си мъж, няма какво да крия от тебе — този път лошо загизихме. Ако се случи
така, че... останеш сам, ще живееш при чичо си Стоил. Ние с него сме се
разбрали.

— Мълчи, татко, нищо няма да се случи.

— Пред истината не бива да затваряме очи — казва Антон тъжно усмих-
нат. — Какво да се прави... — Той млъква и гледа пред себе си. Синът при-
тиска ръката му към бузата си. — Да... А сега слушай. — Антон понижава
глас. — Аз мислих много по нашия провал, търсих причините... Нас ни е предал
провокатор.

Синът стреснато го поглежда, иска да запита нещо.

— Не знам кой е — пресича го Антон, — но той е навън, на свобода и върши своето черно дело... Аз държах връзка нагоре само с двама души: Апостол и Котовски. И само те знаеха за бойната група. Запомни тези имена: Апостол и Котовски... Предай това на чичо си Стоил и... нека другарите да внимават.

— Запомних — кимва синът.

— И нека побързат... щом открият нещо, ще ми съобщиш, ти знаеш как. — Антон въздъхва някак облекчен. — А за мен не се тревожи. Сега вече — каквото сабя покаже и честта юнашка — шегува се той.

Синът мълчаливо и скръбно притиска ръката в бузата си...

Близко до тях са седнали Борис и колежката му.

— Ще кажеш на приятелите да се пазят, не се знае откога съм бил под наблюдение — говори тихо Борис.

Девојката кимва. Борис я гледа, слага ръка върху нейната, но тя полетява и издърпва, поглеждайки го малко сърдито.

— Значи „не“? — въздъхва Борис. — Тогава... привет на Колката.

— Защо пък „тогава“?

— Защото е късметлия...

— Не съм забелязала такова нещо — казва сърдито момичето. Един миг то се позамисля, после сваля от палтото си една евтина брошка — кученце, космат и муцунесто, изправено на задните си лапи — и я тиква в ръката на Борис. — Ето ти — да си спомняш... приятелите.

— Приятелите?

— Да.

— О, жестока жено — казва Борис с въздишка и момичето се разсмява. — Така и ще си умра, без да те разбира.

— Не говори глупости!

— Мерси.

И той милва кученцето по главата...

Ето ги Христо и майка му. Христо е замислен, мрачен, държи ръката на майка си. И изведнъж се навежда, целува я.

— Ти за мене да не мислиш, чуеш ли? — казва майка му. — Аз все ще издайна, дорде те пуснат... Колко ми трябва на мене. Ще препирам чуждо, ще плета... Сине, адвокатът извади свидетелство за баща ти, че е убит на Европейската. Рече — ще те отърве.

— Дано — казва Христо. — Ех, майко...

— Ще, ще... А другарите ти все питат за тебе. Той ни е герой, викат. Христо навежда глава, крие очите си...

А по-нататък по столовете: Петър и приятелят му, които си шушукат нещо и се смеят; Васил, прегърнал с две ръце жена си и децата си, наставнически им говори нещо; Владимир, седнал между майка си и бременната си жена, докато баща му малко завистливо поглежда отстрани.

— Щом е така — казва Владимир на жена си, — внимавай, лежи по-вече. И в къщи няма да оставаш, ще идеш в родилен дом.

— Не ме е страх — усмихва се жената. — Ти повече за себе си се грижи...

Изведнъж жената млъква и усмивката ѝ гасне. Всички бавно се изправят... От вратичката зад съдийския подиум излизат председателят на съда, заседателите, прокурорът.

.24.

Подсъдимите стоят в една редица пред пулта с кръста и евангелието. Зад тях са застанали стражарите, а между раменете им надзъртат тревожните лица на близките.

Тежка тишина, в която се чува само шумоленето на хартия...

Това е председателят на съда, полковникът, който нервно оправя листовите на резолюцията и избягва да срещне очите на хората, които чакат. Сега той е блед, със стиснати устни. Когато започва да чете, гласът му е дрезгав от възбуждение и той начесто заеква, лицето му добива още по-смръщен и свиреп израз:

— Резолюция на Софийския окръжен военно-полеви съд по дело номер 23 от тази година... Като разглежда всички обстоятелства по делото... и като взе под внимание, че нелегалната Комунистическа партия след започване на войната на

изток е засилила своята подривна дейност и е взела курс на разпалване на гражданска война... което прави престъплението на подсъдимите особено опасно за вътрешната сигурност... съдът реши...

Бърз поглед към залата.

— Осъжда... Иван Стоилов Керемидчиев... по член 2, 4 и 16 от закона за защита на държавата... на смърт чрез обесване.

Каменна тишина. Съдията за миг устремява поглед напред — той иска да види ефекта от присъдата... Среща очите на Антон. Нервно навежда глава.

— ...Борис Петков Андреев... по член 2 и 16... на смърт чрез обесване. Борис неволно мръдва крачка напред и вдига високо глава. Той е смъртно бледен. Тишината става страшна.

Сега гласът на полковника само се чува:

— Христо Георгиев Велинов... по член 2 и 16... на смърт чрез обесване...

Ръката на Христо изтръзва веригата и тя с грохот пада на пода. Антон и Петър навреме го подкрепят от двете страни. Той остава прав... Но лицата на съдиите се разплуват, залата се върти и се люлее около него. И в този шемет, и в тази глухота, които сякаш са обхванали всички, само от време на време се връзва, но вече слабо и отдалече гласът на полковника:

— Владимир Димов Костов... на доживотен строг тъмничен затвор... Петър Симеонов Славов... на петнадесет години строг тъмничен затвор. Васил Стоилов Филипов... петнадесет години...

И отново лицето на полковника. То става все по-ясно, по-близо и сега можем да видим, че по него се стичат ручейчета пот. Той разкопчава яката на куртката си, набира въздух:

— Имате право на касационна жалба — в двуседмичен срок!

25.

Шестимата, сега вече без вериги, но все още в казионните дрипи, изкачват стълбите към третия етаж, към осмо то отделение на затвора. Те стъпват бавно, тежко, размерено, плещите им са превити като на носачи, помъкнали огромни товари — особено това личи у „смъртните“. Разтегнати във върволица по един, те мълчат. Христо, който е пръв, от време на време се спира, сякаш да поеме дъх, и задържа движението. В движението на тази мрачна върволица се чувствуваша страшна умора и обреченост.

На колелото на третия етаж хората спират, докато придружаващият ги надзирател отива да повика надзирателя на осмо отделение. Владимир поема дълбоко въздух и го изпуща шумно през колелцето на устата си:

— Пуфф. Слава богу, свърши се. Съвсем капнах...

Петър го поглежда ядосано и свива вежди: Владимир се сепва, хвърля гугузен поглед към „смъртните“, прехапва устни: разбира каква глупост е казал. Мълчание. Осъдените на живот и осъдените на смърт неволно са застанали в две групи и между тях сякаш е легнала една невидима и непреодолима бразда.

Най-сетне Антон вдига глава и — с една бледа усмивка:

— Слушайте, защо мълчим? Нима лошо мина нашият процес?

И като среща погледи, пълни с мъка — тихо:

— Все едно, момчета... Веднъж се живее, веднъж се и мре — стига да е достойно, по мъжки.

Това е една неприкрита въздишка, изтръгнала се от гърдите му.

— Нищо не се знае, бай Антоне — казва стеснително Петър.

Идва надзирателят на отделениято. Той се приближава бавно, като гледа малко плахо, изпод вежди осъдените.

— Свалете дрехите — казва той, — Панайот ще ги прибере.

Те събличат казионните дрехи и ги хвърлят на куп. Тръгват към отделениято. Христо е забравил кепето на главата си. Надзирателят го сваля от главата му и го хвърля в купа, но Христо не реагира...

Първите три килии на отделениято са с отворени врати. Надзирателят се спира пред първата:

— Един от смъртните да влезе тук.

Борис поглежда Антон и той му кимва. Борис махва с ръка на другарите си и влиза. Надзирателят заключва килията... Във втората влиза Антон... На прага на третата застава Христо. Той се оглежда назад, към другарите, сякаш търси помощ. Няма сили да прекрачи. Надзирателят го блъсва и дръпва вратата...

Останалите трима влизат в старата си килия.

Коридорът на отделението е пуст и мрачен. Надзирателят отива към дъното му, където е кръглият контролен часовник. Той дръпва лостчето на часовника — чува се рязко шракане.

26.

На обратния път на колелото надзирателят стъпва почти на пръсти, мъчи се да не вдига шум... Той застава пред вратата на Христо, вдига капачето на шпионката и наднича вътре в килията.

Килията — в кръглият отрязък на шпионката. Христо е седнал на чугунената кофа вместо на сламеника, с който сега сам разполага, и е втренчил поглед пред себе си — тъп и безжизнен. Вдига ръка към гърлото си, сякаш не му стига въздух. Стисва шията си и лицето му се подува, почервява и това го изважда от вцепенението.

Скача на крака, трескаво тършува из джобовите си. Вади късче молив. Моливът е със строшен връх — той чопли с нокът меката дървесина, гризе я, за да открие графита. После надрасква на стената четиринадесет чертички, като все повече забавя движенията си. И най-отдолу една дълга дебела черта — графитът пак се счува.

Той стои и като омагьосан гледа тези чертички. Стресва го едно почукване по стената отляво, откъм килията на Антон. Почукването се повтаря. Христо машинално посяга да отговори, но дръпва ръката си. Хвърля се по очи на сламеника си и раменете му се тресат.

Надзирателят се отдръпва и наднича в съседната килия...

Антон, прав, се ослушва — чака отговор на почукването си. Почуква трети път. Отговор няма. Той вдига вежди, замислено навежда глава. После прави крачка към високото прозорче в дъното, вдига глава, разправя плещи: визира се неподвижен в разграфеното от решетките късче небе, по което плуват бързи, тъмни, космати облаци. Прошарените му коси сякаш се сливат с облациите...

Борисовата килия...

На стената в дъното, вързано с някаква връв за прозореца, се люлее бакелитовото кученце, което Борис получи в съда. Постепенно то забавя движението си, увисва мирно, но една ръка отново го залюлява.

Борис лежи по гръб на своя сламеник под прозореца, подложил ръце под главата си, с очи, устремени в тавана. Навярно така е обичал да лежи и мечтае като юноша... Но сега лицето му добива болезнен вид, погрознява от мъчителни мисли. Той тръсва глава, за да ги прогони, бутва отново кученцето, наблюдава го.

Кученцето се люлее и смешно се върти на връвта.

27.

По същия начин се люлеят два големи ключа. Една ръка държи връвта, на която са окачени...

Това е надзирателят на отделението. Той е опрял лакти на железния парпет на шахтата при входа на отделението и скучаешо наблюдава затворниците, които се връщат от умивалнята или се разхождат бавно из коридора, използвайки вечерното отключване на килиите. Недалеч, пред килията на Антон, са се облегнали на парапета Антон и Борис, а малко по-настрани — Христо. При него идва Пешо и припалва цигарата си.

Надзирателят се изправя и оглушително чука с ключовете по парапета:

— Прибирай се по килиите!

— Имаме още шест минути — казва Антон, като поглежда ръчния си часовник. Надзирателят прави кисела физиономия, излиза на колелото...

Антон вади от джоба си табакерата, предлага цигара на Борис и сам запушва. Гледа замислено табакерата, усмихва се.

— Знаеш ли откога я пазя? От двадесет и пета година. Подарък ми е от един другар — дърводелец. Сам я беше направил в затвора, в единичката... Разстреляха го.

Двамата мълчаливо пушат. Борис поглежда към Христо, после тихо — на Антон:

— Днешният ден смята ли се?

— За какво?

— За двуседмичния срок...
Антон дръпва от цигарата си, поглежда го внимателно:
— Мисля, че от утре почва да тече. Адвокатите ще подадат касационните молби в последния ден... Страх ли те е?
— Не — казва прибързано Борис.
— А пък мене ме е страх — усмихва се меко Антон, като гледа пред себе си. — Тъжко сега не ми се мре, когато се вижда краят на фашизма... Може и да отменят присъдите, а?
И той хвърля поглед към Христо, който напрегнато се прислушва в разговора.

— Вярваш ли? — пита Борис.
— Всичко е възможно. Зависи много от работите на Изток.
Христо се вглежда в шахтата, в криминалните, които трополят на долния етаж, и нервно смуче цигарата си.
— Изобщо много неща могат да се случат за две седмици — чува се гласът на Антон. — Пък и касационното решение може да се забави. Но ние трябва да се подготвим за най-лошото...
Лицето на Христо помръква. Ръката му, която държи цигарата, потреперва. Петър мълчаливо слага ръка на рамото му, но той се дръпва и тръгва към килията си.
Чуват се удари на ключове по железния парапет и глас:
— Прибирай се по килиите!

28.

Шестимата се разхождат по карето. Облачен ден, духа студен вятър. Високите части на Витоша са побелели... Сега шестимата са в своите дрехи, вдигнали яките на балтоните си. По средата на карето надзирателят потропва с ботушите си.

Затворниците са наредени по двама, но вървят в тясно сбита група. Борис разказва нещо, ръкомахайки, останалите се смеят. Христо крачи уморено — брадясал и равнодушен. Очевидно не е спал през нощта.

Антон, който върви до него, го поглежда изпод око. Дръпва го за ръкава и те изостават малко от другите.

— Слушай, какво така си клюмнал? Пред съда се държа, а сега...

Христо мълчи.

— Ти кому се сърдиш? На другарите си?

— Никому не се сърдя — казва Христо, но гледа встрани. — Сега вече е все едно, с нас е свършено.

— Може да е свършено, но не е все едно — смъмря го тихо Антон, тъй като минават край надзирателя. — Постегни се. Не бива да даваме повод на врага да злорадства...

Христо мълчи, в очите му се събира озлобление. И избухва:

— Не бива, не бива! Омръзна ми вече...

— Шт, тихо — Антон го стиска за лакътя и поглежда към надзирателя.

— Какво искаш от мен? — кресва Христо. — Какво сте се заловили за мене?

Нали Пешо и Вlado отърваха главите, нали постигнахте своето. Оставете ме на мира!

Антон се спира и един миг го гледа изумен. Спрели са се и другите. Надзирателят с любопитство наблюдава сцената.

— Ех, ти... ремсис — казва тихо Антон и отминава.

И отново Христо върви сам, след другите. Разстоянието между тях и него расте...

29.

Христо е сам в килията си. Той е прав, опрял се е на стената и не може да откъсне очи от чертичките, които сам бе надраскал: четири от тези чертички са пресечени от по една отвесна черта така, че са се образували кръстчета...

Отвън, от коридора внезапно се чува гласът на надзирателя, който командва: „Стани, мирно... Господин директорът на затвора.“

Христо се сепва, изправя се, обръща глава към вратата.

Директорът на затвора, възрастен мъж с добре избръснато лице, в бал-

тон и мека шапка, е застанал пред отворената килия на Антон. Зад него стоят надзирателят и главният надзирател. Пред него, по средата на килията, е застанал Антон.

Един миг двамата внимателно и мълчаливо се гледат — директорът с тънка усмивка, Антон сериозно и спокойно.

— Не ме ли познавате, Керемидчиев? — казва директорът.

— Много добре помня... Старозагорският затвор — усмива се с лека ирония Антон. — Особено карцерите.

— А-а, не бива да бъдем злопамятни — с притворно съжаление поклаща глава директорът. — Карцерите са само възпитателно средство. Някои от вашите станаха после добри граждани.

— Какво да се прави, във всяко стадо и мърша...

— О, все така непримирим... Докрай, а? Нещо да се оплачете?

— Няма от какво — вдига рамене Антон. — Само... да ни бяхте разрешили баня. Вашите колеги от полицията не се грижеха твърде за хигиената.

Директорът го поглежда, замислено върти глава. И се обръща към главния надзирател:

— Да им се даде баня. — Към Антон: — Както виждате, уважавам старите си врагове. Слабост... Довиждане.

И отминава към килията на Борис.

Надзирателят отваря Борисовата килия, командува. Борис бавно се вдига от сламеника си. В ръката си държи книга с изписани листчета между страниците. Директорът мълчаливо протяга ръка, взема книгата, прелиства я.

— Учите френски? Много добре... Дали ще успеете да го изучите?

— Времето ще ми стигне — отвръща Борис.

— Хм... По-добре да се бяхте занимали с немски. Или... руски.

— От руския се ползувам вече. А немски... няма смисъл, скоро ще излезе от мода.

— А от карцер не се ли боите? — казва заплашително директорът.

— Никак. Пневмония или въже — не е ли все едно.

Директорът прави знак на надзирателя и той затваря килията. Директорът, смеейки се — на главния надзирател:

— Коров българин. Жалко!... Впрочем той знае, че няма какво да губи.

— Тъй вярно — усмива се угодливо главният надзирател.

Тримата се спират пред вратата на Христо. Директорът чете името му на мукавения картон, окачен под табелата „смъртен“. Обръща се към надзирателя и с движение на главата и ръката го пита: този ли?

— Тъй вярно — отговаря надзирателят.

Той отключва вратата. Директорът прави знак с ръка и надзирателят и главният надзирател се отдръпват в коридора.

Директорът влиза в килията.

— Добър ден, юнак.

— Добър ден — смъква Христо.

— Какъв си мрачен — казва „съчувствено“ директорът, като оглежда стените на килията и се спира пред надрасканите с молив чертички. — Какво е това? Хм, броиш дните? — Той поглежда Христо. — Естествено, естествено... Военните нямат навик да отменят присъди. Освен ако...

Христо цял трепва, превръща се в слух.

— Освен акооо... — провлича директорът, продължавайки да разглежда килията. Той блъсва вратата, за да надникне сякаш зад нея, и вратата се затваря... — сам се погрижиш за себе си. Към касационната молба — една декларация, че се отказваш от комунистическите си идеи... Не, разбира се, не обещавам, но понякога това средство помага...

Той се обръща към Христо. Христо е навел глава и мълчи.

— Едно късче хартия срещу живота. Пък ти пак си вярвай в каквото щеш. Жал ми е за младостта ти, момче.

Христо мълчи, все по-ниско навежда глава. Директорът го гледа изпитателно, после си тръгва. С усмивчица:

— Довиждане. И не драскай по стените...

Христо прави крачка след него, сякаш иска да го спре, но нещо го приковава на място. Вратата се хлопва под носа му.

насят чугунените си кофи и се отправят към мивките и клозетите.

Последен излиза от килията си Христо. Той не забелязва в първия миг Борис, който го очаква пред килията му, и кофите им се чукват една в друга. Очите им се срещат.

— Директорът много се забави при тебе — казва Борис. — Какво става? Христо се колебае.

— Мисля за старата — казва той, гледайки встрани. — Без мен тя ще умре от глад, на улицата. Онзи каза, че една декларация...

Борис мълчи, гледа го и в очите му гори мъка. Хваща го за ръката.

— Братле — моли го той тихо. — Братле, няма да направиш това. Защо ти е после животът?

— Разбира се, няма да го направи — казва Антон, като се приближава. Христо мълчи. Борис навежда глава и отминава с кофата си.

31.

Христо се връща в килията си, оставя кофата, пада на сламеника си. Лицето му, очите му... Ужасът в тези очи расте, разширява ги, лицето полека-лека се изкривява, губи човешкия си вид. И на фона на тези страшни очи минават картини от ежедневието, което следва.

Вечер. Той се разхожда в коридора на осмо отделение, преди да го затворят, а другарите му са се събрали в дъното на коридора и нещо си говорят. Когато се приближава към тях, те мълкват и го гледат...

„Кофтето“ слага баката на прага на килията и му сипва чорба в канчето, оставено на пода. Той взема канчето, гребва една лъжица, едва преглъща, нещо го дави...

Сутрин. От умивалнята излизат петимата, изтриват лицата и шията си, наежени от студа. Минават край Христо, който се е опрял на железния парапет и е вперил очи в шахтата. Антон, който минава последен, се спира, гледа го и ядосан, и нажален:

— Чувай, ела на себе си. Вземи, умий се поне...

И той му подава сапунерката си. Христо се отвърща.

На карето. Христо върви сам. Той върви все по-бързо, настига и отминава другарите си. И карето сякаш се завърта в обратна посока. Завъртат се, отначало бавно, след това все по-бързо стените с кулите, сградата на затвора, дърводелната, криминалните, които се разхождат по съседните карета. Целият свят сякаш се върти в една безсмислена игра пред широко отворените, пълни с ужас очи на Христо...

32.

И ето Христо задрасква още една чертичка на стената. Сега те са останали само две, останалото е с кръстчетата.

Христо е изтощен, брадясал. Той ляга на своя сламеник и затваря очи, движи устни — говори нещо на сън...

Вратата на килията се отваря и на прага застава надзирателят.

— Ставай, момче — вика той усмихнат.

Христо скача на крака, търка очи.

— Вашите дойдоха... — казва надзирателят.

И наистина зад гърба му наднича усмихнатото лице на червеноармеец — с петолъчка на фуражката.

— Хайде, свободен си — казва надзирателят, докато червеноармеецът изчезва някъде.

Христо прекрочва напред, все още не вярва на очите си и на ушите си и изведнъж луда, бясна радост огрява лицето му. Той блъсва надзирателя и хуква по коридора. Излиза от отделението, тича по колелото, слиза по стълбите... Железните врати, водещи към изхода, са отворени и той ги минава една след друга. Спуска се към последната — тази, която извежда на улицата. Но там е застанал надзирателят... Христо се спира, стъпва се.

— Не отгук — смее се надзирателят. — Тука е за мъртъвци.

Христо се хвърля някъде встрани. Но пред него отново стои надзирателят. Побягва на другата страна, но и там стои същата черна фигура...

Христо извиква и се събужда. Студена пот тече по лицето му. Той гледа

миг-два, докато осъзнае, че всичко е било сън, и постепенно в очите му проблесва мисъл.

Той скача, спуска се към вратата, ослушва се. Като чува стъпките на подковани ботуши, почуква: веднъж, два, три пъти. Вратата се отваря и в пролуката лицето на надзирателя:

— Ти какво искаш, бе? Полудя ли?

Христо диша тежко:

— При директора... Той ми обеща...

— Ууу, това ли било то? Е, трябва да доложя... Директора го няма сега.

Утре.

— Утре ще е късно — шепне трескаво Христо.

— Бе, ти от човешки език разбираш ли?

Христо обезсилен мълчи, отпуснал ръце.

33.

Надзирателят затваря вратата и отминава. Спира се пред килията на тримата, отсъства капачето на „шпионката“...

Петър, Владимир и Васил са насядали на своя сламеник. Петър държи в ръката си писмо, на коленете му е разкъсаният плик. Но не чете. И тримата, дочули стъпките на надзирателя, които са спрели пред килията им, са прекъснали разговора.

Стъпките на надзирателя се отдалечават, заглъхват. Петър продължава да чете писмото си, поклаща глава:

— Плакала е, завалийката: гледай как го е размазала. — И той показва зацапаното писмо на другарите си, разчувствувано подсмърква. Сгъва нежно писмото и го пъха в джоба си. — Да видим какъв е армаганът от Добруджа.

Той взема малкото колетче — зашито в бяло платно с химически надпис, — разкъсва конците, измъква един бял, кръгъл хляб и три кравая луканка. Поднася един към носа си:

— Ммм... поезия, братче.

— Още има бял хляб в България — смее се Васил. — Виж ти...

Петър мисли един миг. След това изважда от вътрешния джоб на палтото си лъжица за чорба, опитва с пръст изострения ѝ край, който му служи за нож, и разрязва хляба на две. Отлага едната половина:

— Това за другарите.

Слага върху половинката един от суджуките, колебае се. Прибавя още един.

— И това.

— Правилно — одобрява Васил.

— Останалото е наше — казва Петър и млясва от възжеление.

Той се кани да отреже от луканката, но Васил спира ръката му:

— Дайте по-напред да шурмуваме юфката. Дорде е топла.

И слага по средата една алуминиева тенджерка, тримата, въоръжени с лъжици, шурмуват... Но Владимир дъвче бавно, забравя лъжицата пред устата си. Петър го гледа, побутва го с лакът:

— Яж, братче. Те, мислите, край нямат.

— Тия дни трябва да роди — въздъхва Владимир. — А с това сърце... не знам как ще е.

— Не бой се — казва Васил. — И мойта има порок, пък два пъти ражда.

Известно време тримата мълчаливо ядат. После Петър казва:

— А какво ли правят другарите в единичките? ... Знаете ли, аз като ги гледам, все някак се чувствавам виновен, дето нямам смъртна присъда. Знам, че не съм виновен, и пак...

Сега и тримата дъвчат бавно, унесени в мислите си.

34.

Ето какво правят другарите в единичките...

Антон се разхожда из килията си: пет крачки до вратата и пет обратно. На сламеника му лежи разтворена книга — омръзнало му е и четенето. Спира разходката, ослушва се.

Вратата на килията се отваря. Панайот с мрежа с продукти в ръка, придружен от надзирателя. Той подава мрежата на Антон, смива му весело:

— От синчето, бай Антоне. Ще черпиш.

Подава му бележката. Антон опразва мрежата, като подрежда на пода: шише с мляко, типов хляб, увит във вестник, нещо, увито в омазнена хартия. Антон отвива хартията: голямо парче кашкавал. Отчупва от хляба и кашкавала и подава на Панайот:

— Берекет версин — казва Панайот. — Чорбата днеска беше хептен тънка.

Антон разписва бележката и му я връща. Надзирателят затваря вратата. Антон се прислушва, докато стъпките се отдалечат. След това изважда тапата на шишето с мляко, обляга се на вратата така, че закрива с гърба си шпионката, и нетърпеливо чопли с нокът долния край на тапата, докато оттам се отделя едно малко парченце. Отвътре измъква микроскопична хартийка, развива я внимателно, чете: „Мили татко, готвим делегация до Министерството на правосъдието и Народното събрание. А по онзи въпрос — още нищо. Има мнение, че може и да не е така. Целува те Бойко.“

Антон разочаровано и с досада свива устни. Обляга лакът на стената и слаба глава на дланта си: провокаторът още не е открит.

В килията на Борис. Студентът седи увит в балтона си. На коленете му е разтворена френската книга, но той не чете. Вперил очи нагоре в прозорчето, той е някъде далеч оттук. Притваря очи и тихичко, без думи, тананика „Гурбетчия“. В тъжните звуци на песента е събран целият му копнеж по живота, по свободата, по любимата.

Но само бакелитовото кученце, увиснало на стената, чува тази песен.

35.

Дружен смях предшествува следващата картина...

Смеят се нашите затворници. Те са на колелото, чакат надзирателя да ги изведе на двора. Христо, малко настрани, пуши, надвесен над кръглата шахта.

Борис продължава да рецитира собствени стихове:

„Аз я любя, тя нехае, аз я викам, тя се мае...“

кой ли дявол ме прихвана да я срещна отзарана?“

Другарите му се смеят. Владимир недоумява:

— Защо пък е това „отзарана“?

— Заради римата — въздъхва Борис. — Нищо, не пречи. Не е там бедата. Бедата е, че тя нехае.

По-нататък обсъждането продължава вече в по-сериозен тон.

— Ама ти приказвал ли си с нея както трябва? — пита делово Петър.

— Приказвах. Съвсем сериозно. Но тя всичко взема на смях.

— Ех, интелигенция — махва с ръка Петър. — Все ги завъртате и отвъртате... А според мене трябва да ѝ поставиш въпроса ребром. Или — или и точка.

— Поставил съм го всякак — казва Борис. — Не отговаря.

— Значи изтървал си влака — твърди намръщено Петър. — Лежи повече по корем, ще ти мине.

Антон и Васил се смеят.

— Младост, а, Васка? — казва Антон. — Забравили сме ги ние тези работи... Борка. Пешо е прав — още на първото свиждане — въпроса ребром.

— Само свиждане да ни дадат...

Всички се усмихват. От дежурната иде надзирателят. Той отваря уста да даде команда, но в това време от долния етаж се чува вик:

— Серафиме, Серафиме.

Надзирателят се навежда над шахтата:

— Заповядай, господин главен.

— Христо Велинов да слезе. При директора.

Надзирателят намира с очи Христо, кимва му:

— Хайде.

Петимата, замръзнали на местата си, смръщено гледат към Христо. Той тръгва, без да погледне встрани, бавно слиза по стъпалата.

— Христо! — извиква с болка Борис.

Христо се спира за миг, но не се обръща. И продължава пътя си.

36.

В кабинета на директора влиза Христо, съпроводен от главния надзирател.

Директорът седи зад своето бюро и дописва нещо. В стаята има още един човек — едър мъж в елегантен костюм, който е застанал до прозореца с гръб към стаята така, че лицето му не се вижда.

Директорът вдига глава.

— А!... Ела насам, седни тука. — И когато Христо сяда на един стол до бюрото с лице към прозореца, той кимва с глава на надзирателя: излез... — Значи, реши се — продължава той. — Дай да видим какво си написал.

Христо вади от джоба си един сгънат лист и го подава. Директорът го разгръща, хвърля един поглед.

— Забравил си да го подпишеш — казва той. — Вземи.

Подава му и самописката си. Христо я поема с трепереща ръка, навежда се над листа. По челото му избиват капки пот. Той слага един грозен, разкривен подпис.

— Дай — протяга ръка директорът и поема листа.

Христо жадно следи израза на лицето му, облизва засъхналите си устни.

— Има ли надежда? — пита задавено той.

— Има. — В очите на директора блясва насмешка и той отмества поглед. — Само че... както казах вече, не гарантирам.

— Господин директоре...

— Какво да се прави — въздъхва директорът. — По-нататък зависи от касационния съд. Той може да реши и така, и иначе...

Христо бавно се изправя, блед и напрегнат. Закрива лице с шепите си. Сложило го е съзнанието, че с него са се погаврили, а животът му е погубен... Той стои. Трябва да си отиде, да направи някаква крачка, а не може да мръдне.

— Аз гарантирам — чува се глас и Христо отпуска ръце.

Човекът, който стоеше гърбом при прозореца, се е обърнал — това е познатият ни вече полицейски инспектор. Той се приближава с енергични стъпки, взема от бюрото на директора декларацията, сяда в креслото срещу Христо.

— Това нещо е несигурно — говори той, като почуква пренебрежително с пръст по хартията и я оставя на масичката пред бюрото. — Никой няма да му повярва... Има само един начин.

Христо го гледа и мълчи. Инспекторът бавно пали цигара, смуква. Подава на Христо кутията с цигарите си. Изчаква го да запали. Христо жадно пуши.

— Има един начин само... Да избягаш от затвора.

Христо смаяно го гледа, поглежда директора.

— Ние ще ти помогнем — продължава инспекторът. — Ще избягаш и ще се укриеш у някой от другарите си. Две-три години ще живееш нелегално, ще се издигнеш в партията...

— Не разбирам... — мълви Христо.

— От време на време ще се срещаш лично с мене... После, след две-три години, ще те освободим от всички задължения.

Христо е разбрал. Той мълчи и в очите му отново се появява ужас. Устните му треперят.

— Страх ли те е? Няма от какво да се страхуваш. Ти вече подписа това. Остава ти само още една стъпка... Е?

Страдание изкривява лицето на Христо. Пръстите му изпускат цигарата на килима. Той с труд поема въздух.

— Боиш се от другарите си? — усмихва се инспекторът. — Никой няма да знае освен ние тримата.

Сега Христо не гледа в него, приковал е поглед в декларацията. Изведнъж той се навежда, грабва листа хартия.

Инспекторът скача от стола си.

Надзирателят отключва една килия. Отвътре изскача с пешкир и сапунера Борис и веднага се спуска към килията на Христо. Повдига капачето на шпионката и се вира вътре. Бавно се отдръпва от вратата.

Останалите четирима са се скупчили около него. Антон също се навежда

на шпионката, изправя се. Петимата се спогледват.

— Господин надзирател — казва Антон, — къде е другарят ни?

— Не знам — вдига рамене и се подсмива надзирателят.

Петимата мълчат, втренчили очи в него. Антон продължава:

— Трети ден вече го няма. Искаме да знаем какво сте направили с него.

Иначе няма да мръднем оттук.

Надзирателят го гледа смяно.

— Ама вие... какво, бе? Бунт ли ще вдигате? — И се окоптва: — Я ти веднага в килията!

Той прави крачка към Антон, повдигайки заплашително полата на шинела си, за да измъкне пистолет. Но останалите четирима заобикалят Антон. Петър и Борис застават пред него.

Надзирателят се стъписва, оглежда се за помощ. Поднася към устата си сигналната свирка.

— Ние не искаме нищо, освен да ни кажете къде е Христо — казва спокойно Антон. — Защо си създавате неприятности?

Това действа. Надзирателят отпуска ръката със свирката, усмихва се криво.

— Харно, нека е вашата... Другарят ви е при криминалните.

Петимата мълчат, дори не се поглеждат: съобщението отговаря на техните страхове и предположения.

— Лъже — казва неуверено Борис.

— Сам си поиска човекът — свива рамене надзирателят...

И ето — петимата крачат притихнали и примирени по карето. Те не разговарят помежду си както друг път и всеки е зает със своите мисли. Петър пуши. Борис гледа внимателно към съседните карета, където ромолят налътните на криминалните.

— Все пак там го няма — казва с надежда той.

— Много просто — пускат го с другата смяна — обажда се Владимир. — Борка, Борка, какво ти казвах аз...

— Изглежда, че си прав — казва Антон.

Мълчание. Антон крачи мрачно, загледан в краката си. Борис го дръпва да изостанат малко. Тихо:

— Дали е минала касацията? Вече трети ден от срока.

— Може и да се забави — казва Антон. — Дано се забави още, това ще е добър признак...

Продължителна пауза. Антон въздъхва замислен:

— Дявол го взел... ами ако наистина съм събркал!

— За какво? — пита Борис.

— За провокатора... Ами ако няма никакъв провокатор? Представи си, че ние грешим, че не сме домислили всичко.

— Другарите въвн ще разберат, не мисли за това.

— Лесно е да се каже — усмихва се горчиво Антон. — Да обвиниш невинния, да хвърлиш подозрение върху другарите си не е по-малко престъпление от самото предателство.

— Според мен ти си постъпил правилно, че си предупредил.

— Да се надяваме. И дано по-скоро се разбере, по-скоро...

Антон прегръща Борис през рамото и двамата вървят така.

38.

Лицето на Христо в гъст полумрак. То е отслабнало и обрасло с тъмна, още рядка брада, очите са хлътнали, трескаво блестят.

Чува се рязък звук на голям ключ, който се превръща в ключалката. Снопче светлина от електрическо фенерче шари около Христо и сега ние виждаме, че той е седнал на циментовия под на малка тясна килийка, а краката му опират на отсрещната стена. Едно канче с вода и изсъхнал залък хляб лежат до него.

Снопчето светлина пада на лицето му и едва сега той трепва, болезнено замижава.

— Ставай! — заповядва един прегракнал глас.

Все така, със затворени очи (защото фенерчето следи лицето му), Христо се надига бавно, изправя се. Пред него в рамките на вратата се чернее фигурата на някакъв надзирател.

— Излизай! — казва надзирателят и се отмества от вратата.

Христо механически прекрива прага на килията...

Двамата излизат на дъното на „колелото“ — над тях е въжената мрежа. Христо се спира, трие очи с юмруци, примигва. Не може да свикне на дневната светлина. После тръгва — бавно, несигурно, олюлявайки се. Когато се изкачват по стълбите към първия етаж, надзирателят е принуден да го подкрепи.

Ето ги при вратата, която извежда на двора.

— Вашите са на карето — казва надзирателят. — Или...

Едва сега Христо излиза от своето вцепенение.

— На карето — казва той.

— Бе, ти едва се крепиш — колебае се тъмничарят.

— На карето — повтаря Христо и жадно вдишва въздух...

Христо крачи към карето, вперил очи в другарите си, които стоят и го чакат. Той има вид на пиан — походката му е вдървена. Той с всички сили се мъчи да надвие слабостта си.

И ето го застанал пред другарите. Това са хората, по-близки от които няма на света, без които животът губи смисъла си... Той се опитва да каже нещо, мърда устни, преглъща, но нито звук не излиза от гърлото му — само по лицето му се стичат сълзи.

Разтреперан целият, Борис прави крачка към него. Антон го хваща за рамото.

— Ти къде беше? — пита той, съдържайки вълнението си.

— В кар-це-ра — мълви Христо.

Борис се хвърля към него и вече никой не го удържа. Една прегръдка. И от очите на Борис, на сантименталния интелегент, също капят сълзи.

После той прегръща Христо през рамото и го повлича със себе си. Бръсва позорната влага от бузите си и се вглежда с усмивка в лицето на възкръсналия си другар. С комична скръб поклаща глава:

— Ех, братле, сам си си изпросил карцера...

Петър, който не престава да дъвче нещо, ги настига, широко усмихнат, изважда от джоба на балтона си половин кифла и я тиква в ръката на Христо.

Христо алчно дъвче, преглъщайки заците заедно със сълзите си, и лицето му в този миг е съвсем детско.

Той поглежда Борис и очите им се срещат. Борис му смива, вдига глава и засвирива с уста весела песен.

Лицето на Антон, който гледа младите — гордо и щастливо.

39.

Шестимата се връщат от двора — излизат на колелото на третия етаж. И спират да почакаят надзирателя, който ще им отвори отделението. Всички са в повишено настроение.

Шестимата чакат. Те са се опрели на парапета и гледат надолу в шахтата: по другите етажи си тече всекидневният живот на затвора. Владимир се обляга до Христо, поглежда го отстрани. Поднася му кутия с цигари. Христо удивено вдига вежди. Но Владимир се престорва, че не разбира немия му въпрос:

— Пропуших... Вземи.

Двамата палят цигарите си.

— Дръж, да имаш за после — подава Владимир цялата кутия.

— А ти?

— Мога и да потрая...

Това е всичко, което казва Владимир, но то стига на Христо. Той поглежда още веднъж към бившия си командир и с разтреперани пръсти поднася цигарата към устата си.

Антон слага ръка на рамото на Владимир, прави му знак и онзи се отдръпва. Антон разрошва Христовата коса, плесва го по бузата.

— Калпазанин, акъла ни изкара. — И в очите му блести влага.

Всички са се струпали около тях, мълчаливо се усмихват.

Трополене на налъми ги кара да се обърнат. От стълбището излиза високата суха фигура на Панайот. Той се приближава към тях с малко странен израз на лицето, криво усмихнат, избягва погледите им.

— Здравейте, момчета — казва той. — Как е работата? Я, и Христо се е върнал... Ошгелдим, мой човек!

— Здравсти — казва Антон. — Новини носиш ли?

— Няма, нищо не съм чул. Ами приказвахме преди малко с един приятел доле. Та му разправях аз... На времето като смъртен цяла година влачих верига. С нея лягах, с нея ставах. Оттогаз гледайте какво ми остана за спомен. — Той вдига десния си крак, дръпва крачола на казионния панталон — малко над глезена личи тъмен белег, който опасва крака му. — После касацията потвърди присъдата ми и аз още една година чаках: а-а-а да ме обесят! Сърцето ми тогава се разклопа... Помилвах ме. А съдиите ми до един изпукаха, хе-хе.

Той се смее някак изкуствено и шестимата с удивление го гледат: какво му е хрумнало да им разправя тази история, която вече знаят — ни в клин, ни в ръкав. Панайот помълчава, потъпква на място и изведнъж ядосано маха с ръка, поглежда Антон. Тихо, озъртайки се:

— Тая сутрин военните са потвърдили вашите присъди. Ама вие... не мислете... не се бойте...

Шестимата стоят попарени от страшната вест. Антон пръв се окопитва.

— Отде знаеш? — пита той.

— От канцеларията — отвърща Панайот. — Имам там приятел.

Тягостно мълчание. Христо човърка нещо на дланта си.

— По-добре — казва той, без да вдигне глава. — Веднъж да се свърши!

— Дали ще ни дадат поне свиждане? — пита Борис.

Въпросът му увисва в тишината.

40.

През нощта — в килията на тримата осъдени на живот.

Владимир и Васил са си легнали, покрити с одеяла и балтони. Петър седи на сламеника загърнат и в мрака често светка цигарата му.

Гласът на Владимир:

— Хайде, стига си пушил, издушихме се. Лягай вече.

— А ти защо не спиш? — отвърща вяло Петър.

Владимир се надига, сяда до него.

— Дай да запаля...

Двамата пушат и мълчат. В коридора се чуват приближаващи стъпки и те настръхнало се ослущват. Надига се и Васил. Стъпките отминават.

— Не са те — казва облекчено Петър. — Това е дежурният.

— Стига вече — казва нервно Васил. — Хайде да спим. И без това не можем помогна.

И той отново ляга, завива се през глава...

В коридора надзирателят шраква контролния часовник и се връща към колелото, като се прозява. Ужасно му се спи...

В килията на Борис. Борис стои облечен, опрял ръка на стената, и се вслушва в стъпките. Облекчено притваря очи, смуква от цигарата си...

Не си е лягал и Антон. Той седи в балтона си на сламеника и също се ослущва един миг. После вади нещо от вътрешния си джоб, драсва клечка кибрит. Това е последната снимка на сина му — млад, усмихнат войник с кривната кепе... Клечката угасва. В тъмното Антон поднася снимката към устните си...

И колкото и странно да е — само Христо спи. Умората го е повалила. Той е заспал облечен, неспокойно се обръща в съня си.

41.

В затъмнението — бие звънецът, с който се будят затворниците.

Утрото. Надзирателят отваря килията на тримата и те изхвъркват отвътре, едва не го събарят.

— Вие шо, пошурахте ли, бе? — вика той сърдито.

Никой не му отговаря. Тримата оглеждат пустия коридор, устремяват очи към килиите на смъртните... Надзирателят тръгва нататък и те жадно следят движенията му. Той отваря първата килия. Излиза Христо.

Тримата се спогледват щастливо усмихнати. След това се спускат към Христо, прегръщат го, блъскат го по гърба. Христо също се усмихва. Към тях се присъединяват Антон и Борис и сега всички вкудо, прегърнати през раменете и през кръста, отиват към умивалнята. Борис свирка своята весела песничка. Всички са недоспали и щастливи.

И това настроение, приповдигнато и жизнено след първата страшна нощ на очакването, не ги напуска през целия ден. То все расте.

...Ето ги в умивалнята. Борис изтрива лицето си с кърпата, а след това насочва струйка вода от чешмата право в шията на Петър. Двамата се сбоиричкват, другите се отдръпват и се смеят... Влиза Панайот с метлата, поздравява със своето „сабаларосун“, на което нашите отговарят с „хаиролсун“. Панайот слага тържествено пръст на устните си и шумът затихва:

— Момчета, новина за вас. Немчурята под Москва — на пух и прах..

— Как?

— Вярно ли е?

— Кой ти каза?

— Шшт... вярно е. Блъскали ги и с въздушна артилерия.

— Каква артилерия?

— Ей такава... качена на самолети. Голямо бягане е паднало.

Антон оглежда другарите си и очите му блестят. Сграбча през раменете Васил и Христо, които са му под ръка, и със задавен от възлнение глас:

— Другари!... Другари, това е началото на края. Разбрахте ли? Сега вече нищо не е страшно... Сега вече и нашите фашисти много ще си помислят.

Радостта подлудява по-младите. Борис и Петър танцуват някакъв дивашки танц, после минават на ръченица, останалите им подпласкват. Панайот вади от пазвата си сгънат вестник, смигва на Антон и го пхва в джоба му.

— Хайде, излизайте да мета — вика той.

...Ето ги на карето. Паднал е първият сняг, едва покрил земята. Прехвъркват снежинки. Те вървят бързо, за да се стоплят, оживено разговарят — очевидно коментират новината. Петър загребва сняг и си отмъщава с точен удар — кепето на Борис пада. Борис се кани да влезе в бой, но гласът на викача, застанал на вратата и размахващ бележки в ръка, го спира.

— Политиката на свиждане — провлича викачът.

Затворниците се споглеждат.

— Другари — казва Борис. — Прокурорът май е слушал Радио „Москва“.

42.

Помещението за свиждане. Това е продълговата циментова стая, разделена на две от една двойна преграда: откъм страната на посетителите — гладка телена мрежа, откъм страната на затворниците — решетка от отвесни железни пръти. Между двете преградки остава тясно коридорче за надзирателя.

Сега през телената мрежа се виждат тъжните, напрегнати лица на нашите затворници, които бяхме видели в съда. Липсва бременната жена на Владимир, но пък се е появил един възрастен, непознат за нас селянин. Всички мълчливо чакат.

Отсам решетките се отваря малка врата. Шестимата влизат, търсят с поглед своите близки. Първите възклицания: „Борка, здравей!“ „Синко, ето ме, тука съм“... „Христо, майка“...

Хората от двете страни на решетките се спускат напред с еднакъв порив, впиват се с ръце и гръд в студеното желязо. В първите няколко мига те разговарят само с очи и никакви слова не могат да предадат този ням разговор. Във всеки случай затворниците са по-бодрити и спокойните.

Надзирателят е влязъл в коридорчето между двете прегради.

— Имате десет минути — обявява той, като поглежда часовника си.

Какво са десет минути за тези хора? Надзирателят не е от чувствителните, но и той разбира това. Обръща се гърбом и се отдалечава на самия край на коридорчето...

Шестнадесет души разговарят едновременно, но никой не чува съседите си... Синът на Антон сега е в цивилно облекло и изглежда съвсем юноша. Той е пхнал пръсти в телената мрежа и ноктите на тези пръсти са побелели.

— Татко, татко!...

— Кураж, мойто момче. И говори, искам да те слушам.

— Аз... аз съм добре — мъчи се да се усмихне синът. — Чичо Стоил ти праща поздрави.

— Чакай. Най-напред... какво казват приятелите? Установиха ли нещо?
 — Да. Казаха — горещ боен привет и за нищо да не се тревожиш.
 — Чакай. Откриха ли кой е?
 — Да. Апостол. Видели го да влиза в заведението при Лъвов мост.
 — И? — Антон напрегнато се взира в очите на сина си.
 — После сам признал. Обезвреден е... От приятелите — благодарност.
 Антон мълчи, преглъща от възмущение, прекарва ръка по челото си.
 — Слава богу — мълви той.
 Христо и майка му. Старата жена изтрива една сълза:
 — ...Имам си, имам... Сто лева си имам. В сряда ще ти сготвя бобец, ще ти донеса... Пази си, майка, здравето. Хората разправят, че там, дето ви държат, било само цимент. Да не хванеш простуда...
 — Ти не слушай хората, мамо, нищо ми няма... Виж какво, носи много здраве на Радка.
 — Коя Радка, бе сине?
 — На бай Георги железаря момичето — свежда очи Христо.
 — Ау, и ти досега да мълчиш — плесва ръце майката. — Ще ѝ кажа сине, ще ѝ кажа...
 Владимир и срещу него майка му и баща му.
 — А тя как е? — пита Владимир. — Какво каза лекарят?
 — Нищо ѝ няма — казва майка му. — Ще полежи още някой ден и ще си дойде. То ние, жените, все сме с болни сърца.
 — А синът ти — казва гордо баща му — излезе точно четири кило без двама грама. Мъжага. Ще ти го донесем да го видиш.
 — Ами — сопва се майката. — На тоя студ. Приказваш си...
 — Е хайде, не се карайте — усмихва се Владимир. — Пазете го само, по-често го показвайте на лекар...
 Борис и срещу него познатото ни вече момиче и един възрастен мустакат селянин в ямболска носия.
 — Та така — казва селянинът. — Майка ти я хвана поясницата, други път ще ти я доведе... Ами ти как си, здрав ли си?
 — Държа се, нали на тебе съм се метнал.
 — Дръж се — ръмжи с мечешка нежност бащата. — Дръж се, че виж каква хубава мома те чака. — И той смива към момичето, подръпва мустак. — Хайде, поприказвайте си. — И се отдръпва настрана.
 Момичето се усмихва смутено, долепя се до мрежата.
 — Поздрав от приятелите — казва то. — На Изток нещата тръгнаха добре...
 — Знам — пресича я Борис. — Те сега едва ли ще посмеят да изпълнят присъдите... Слушай, Мария, времето свършва. Поставям ти въпроса ребром: него или мене?
 Момичето го гледа с големите си нежни очи и този път никак не се мръщи. Но Борис е неумолим — той иска да чуе:
 — Него?
 Момичето свежда поглед, поклаща глава отрицателно.
 — Мене?
 Изчервено, момичето кимва. Борис цял сияе, не знае какво да прави с щастие си. А трябва да направи нещо. И той прегръща Васил, който е най-близо, и му лепва една звучна целувка.
 Васил го гледа като треснат. Момичето се смее, смее се и Борис.
 Рязко чуване на желязо и гласът на надзирателя:
 — Времето свърши, тръгвайте!

43.

И завършъкът на този радостен ден...
 Шестимата, носейки своите кофи, се завръщат от умивалнята. Те се струпват пред килията на Антон, някои палят цигари. Още по една дума, преди да влязат в килиите си.
 — Значи — казва Владимир — бягали са цели сто километра. А баща ми каза, че и у нас, в Пирина, се появили партизани.
 — Вече го сричаш за десети път — смее се Борис. — Кажеш нещо ново.

— Че отде да го взема?
— Измисли го.
Петър блъсва Владимир по рамото и също се смее:
— Не му обръщайте внимание, татко Владо се е побъркал от радост.
Трябва да черпи.
— След три месеца, като излезем на свобода — казва Христо.
— А бе, нека са шест, да не са повече — хили се Васил.
Познатото чукане на ключовете по железния парапет.
— Хайде, другари, лека нощ — казва Антон.
— Лека нощ, другари...
— Лека нощ...

44.

В килията на тримата още не е угасена светлината. Петър и Владимир са си легнали, но не спят. Васил сваля палтото си, после сяда на сламеника, развързва обувките.

— Тази вечер не е студено — казва той. — Да не би да са пуснали парното?

Той става и отива до единствената дебела тръба на парното отопление зад вратата, слага длан върху нея.

— Момчета — казва зарадвано. — Тая нощ няма да зъзнем.

Връща се и си ляга. Тримата лежат по гръб, гледат в тавана. Петър подхваща разговор:

— Добре сме. Немците на източния фронт са по-зле от нас... — след пауза: — Владо, ти мислил ли си какво ще правиш, като победим?

— Чакай по-напред да победим — отвърща присмехулно Владимир.

— Не, все пак... Аз много пъти съм си мислил и не мога да си представя какво ще бъде. Знам — ще прогоним капиталистите, ама все пак не ми е ясно точно как...

— Веднъж властта да вземем — казва Владимир и очите му блесят. — Другото е лесно. Властта да вземем...

— А Ленин, виждате ли, казва, че оттогава започва трудното — обажда се Васил.

— Все си е друго, когато ти командуваш — шегува се Владимир.

— Хич не обичам тая дума — казва Петър. — Мене досега все са ме командували. Като малък пасях селските говеда и всички ми заповядваха, после пък майсторът в работилницата... Аман!

— Че ти не командувай, като не обичаш — отвърща резонно Владимир. — Какво значи според тебе диктатура на пролетариата?

Васил се смее:

— Леле-мале... А според тебе — какво значи?

Владимир пренебрежително свива рамене. Петър въздъхва:

— Хубаво ще бъде. Веднъж да дойде само Червената армия! Да няма чорбаджии, да няма бесилки, да няма затвори!...

И тримата замлъкват, всеки вдаден в своите мисли.

45.

Светлината отдавна е угаснала. Тримата спят — спокойно и равно дишат в отоплената за пръв път килия. Снежната нощ навън хвърля бели отблясъци в зарешетеното прозорче. От цялата картина вее необикновен покой...

И внезапно — един вик разкъсва тишината на заспалия затвор.

Петър се събужда, надига се и разбутва другите двама. Тримата се гледат в очите и се ослушват. Викът се повтаря, преминава в прегракнал рев, след това в тънък писък — и секва. После — множество бързи стъпки по коридора...

— Извеждат нашите — шепне с треперещи устни Петър.

Тримата отхвърлят одеялата, скачат, спускат се към вратата. Опитват се да погледнат през шпионката, прилепват глави към хладната ламарина...

Двама надзиратели извличат на колелото Христо. Той почти е увиснал на ръцете им. Главата му е окървавена, ръцете и устата — вързани...

В килията си Борис е вече прав. Той трескаво стяга колана на панталона

си, който е успял да навлече. Ръцете му треперят и целият той се тресе. Залита, опира се на стената. Силно, трикратно почукване откъм килията на Антон.

Треперейки, Борис гледа нататък — не може да съобрази... И изведнъж впира ръце в лицето си, после силно го търка. Овладеява се. Грабва палтото си и го облича направо върху долната риза. Стои и се ослушва, притиснал ръце към гърдите си — чуването от Антоновата килия продължава — по три пъти, с паузи — и това чуване, равномерно и обмислено, сякаш му повтаря: „Кураж, кураж, кураж!...“

Антон в килията си, облечен, по палто, продължава да чука по стената и спира само за да се ослуша. Той е страшно блед, но владее и мислите си, и движенията си. И когато чува отечно почукване от Борисовата килия, с приличен жест прекарва длан по челото си...

В килията на тримата. Скупчени до вратата, те слухтят и очите им са огромни и трескави. Васил преглъща със сухо гърло и бързо шепне:

— А може да не са те... Може да бият... в дежурната... някой криминален?

Владимир и Петър тежко дишат. Те поглеждат за миг към Васил и отново слухтят...

Антон се навежда, събира остатъка от дрехите си, увива ги в балтона. Един миг се замисля. Вади молив и лист хартия и слагайки хартията на стената, пише: „Прощавай, сине. Бъди мъж!“ Вади от джоба си дървената табакера, изтърсва от нея цигарите и слага вътре сгънатото листче. После пхва табакерата между увитите дрехи и се изправя. Сега той е готов.

И наистина множеството стъпки трополят по коридора, спират пред неговата килия. Вратата се отваря. В отвора ѝ — надзирателят, двама войници с натъкнати ножове на пушките. Надничат иззад тях лицата на директора на затвора, един поручик в амуниция, познатият ни полицейски инспектор. Ако излезем вън, ще видим още: двама цивилни — един агент и прокурорът, — главният надзирател и още двама надзиратели с тежки железни пръчки в ръцете.

Преди някой да е произнесъл и дума, Антон прекрочва навън. Зловещата свита се стъписва, войниците опират ножове в гърдите му.

— Не така, момчета — казва тихо Антон. — И аз имам син войник.

Войниците отдръпват ножовете. Директорът кимва на надзирателите. Двама от тях хващат и извиват назад ръцете на Антон, цивилният агент му слага безелници. След това слагат превръзка на устата му. Но той врътва глава, освождава за миг устата си, вика:

— Прощавайте, другариини!

Запушват устата му. От килията на тримата долитат гласове:

— Прощавай, бай Антоне. Другари!

— Сбогом, Антоне...

Отвеждат Антон. Черната свита се премества към Борисовата килия. Надзирателят отваря вратата и за всеки случай се отдръпва назад.

Борис е застанал по средата на килията — бледен, впил поглед в палачите си.

— Хайде — завърта глава надзирателят.

Един миг Борис оглежда килията си — така се оглежда домът, който напускаш завинаги. Погледът му спира на бакелитовото кученце, което виси на стената. Той се пресяга, сграбчва го и го откъсва от връвта. Стиска го в юмрука си. После се обръща, пхва ръце в джобовете си и в очите му, устремени към зловещата публика, която с животинско любопитство го наблюдава, расте дързост. Той засвирва „Интернационалът“ с уста и тръгва твърдо към вратата.

Двамата надзиратели хващат ръцете му. Борис извиква:

— Прощавайте, другари! Смърт на фашизма! Смърт на...

Запушват устата му...

— Прощавай, Борка! — крещи Петър и започва да блъска с юмруци по вратата на килията.

— Борка! — вика Васил и също блъска с две ръце по вратата.

Владимир се оглежда, грабва капака на чугунената кофа и замахва. Ударът му звучи като топовен изстрел.

Ето че ударите зачестяват, умножават се, наподобявайки картечна стрелба, сливат се в една обща канонада — към тримата са се присъединили и долните етажи на затвора. Дууууууу! Ду-ду-ду-ду-дуу: — гърми огромната сграда.

И съпроводени от този грозен, последен салют, тримата вървят по заснежения двор към бесилката. Те са боси, по ризи, с вързани ръце и уста. Христо е по средата, подкрепян от раменете на другарите си. След тях са войниците със своите ножове и цялата глутница на палачите, които страхливо поглеждат към тъмнещия затвор.

Пред тях, в глухия кът на затвора, гори светлина и върху стената, над главите на титулованата тълпа, очакваща зрелището, тъмнее сянката на бесилката, люшка се под студения ноемврийски вятър сянката на въжето с клупа.

Тримата спират за миг, сякаш да наберат сили за следващата крачка. Те са втренчили погледи напред, в играта на черните сенки. После главите и погледите им се издигат нагоре и все по-нагоре — към нощното небе, червеникаво от светлините на големия град, и те стоят, надраснали своята гибел. Те не могат да извикат, да се простят още веднъж с живота, но този вик намира в гърдите им и той звучи в нощта на фона на тъмнежа, който иде от затвора:

— Другарии!...

Този вик се издига към облаците, които тъмни и буреносни, се носят по небето. И сякаш от него облаците светлеят, нощта преваля.

Над Витоша в един къс чисто небе затрептява леко предутринно сияние...

Адрес на редакцията : ул. Тодор Страшимиров № 2, тел. 4-33-11. Абонаментите се внасят във всички п. т. т. станции : за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 25. III. 1961 г. Пор 1582

Държавен полиграфически комбинат „Лим. Благоев“

