

6

ЮНИ ЮНІОНЗКУСТВО





6

киноизкуство

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

**1960
юни**

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Необходима е пълна и постоянна мобилизация на силите

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

2. Иван Ковачев — Въпроси на реализма в киноизкуството	6
3. Кирил Илинчев — За филма „Дом на две улици“	17

КРИТИКА

4. Тодор Андрейков — Първи урок	25
---	----

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

5. „Златният ешелон“, „Мамелюк“, „Нечаканата“ — П. Хаджиев.	35
---	----

ПРЕГЛЕД

6. Сергей Герасимов — Размисления за младите	29
7. Актрисата с лице срещу камерата — Мария Казарес	47

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

8. В Студията за игрални филми	51
9. Нови научно-популярни филми	52

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

10. Теньо Казака — С кинокамера в Гвинея	53
11. Антон Софиянски — Скици от Берлин	65

КИНОТО ПО СВЕТА

12. Киното в Гана	67
13. Едуардо Невола	68
14. ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО	70

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

15. Първите български киножурнали — Ал. Александров	72
16. ХРОНИКА	74

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. П. Незнакомов — Маргаритка, мама и татко	3
---	---

На първа страница на корицата: Румяна Карабелова във филма „А бягме млади“ На четвърта страница на корицата: Георги Георгиев и Р. Карабелова в същия филм.

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

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

Оформление — ИВАН БОЯДЖИЕВ

Коректор-стилист — Л. СЛАВЕЙКОВА

НЕОБХОДИМА Е ПЪЛНА И ПОСТОЯННА МОБИЛИЗАЦИЯ НА СИЛИТЕ

На 5 юли 1958 година Централният комитет на Българската комунистическа партия излезе с постановление „За състоянието и по-нататъшното развитие на българската кинематография“.

В един особено важен момент — времето след XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на ЦК на БКП — нашето киноизкуство се беше оказало недостатъчно зряло, недостатъчно мъдро. Движенето му по пътя на истинското социалистическо изкуство беше загубило познатата си твърда определеност, лъкатушеща, издавайки известна неувереност, известно колебание, търсения в неправилна посока, повлияване от неверни пътевказатели. А трябващо да се бърза, да се крачишико и целеустремено, за да се преодолее изоставането. И условията бяха такива, че повече, откогато и да е, благоприятстваха за такъв ускорен и устремен ход.

За всички тия неща говореше постановлението на Партията с тон на загриженост, строгост и предупредителност, който беше най-верният, най-правилно наименуван по отношение на тогавашното състояние и бъдещото развитие на нашето киноизкуство.

И днес ние можем да отчетем някои радостни резултати и тенденции в развитието на нашето киноизкуство, които утвърждават неговия идеологически, политически и морален кредит сред широките народни маси, създават атмосфера на повишено доверие към неговите възможности.

Основната критическа насоченост на постановлението беше по посока на съществуващите в практиката на нашето игрално кино неправилни и вредни тенденции. На основата на някои от филмите, произведени през периода 1956—1958 година, Централният комитет на Партията доказва тенденция към идейно-тематично издребняване, съществуването на стремеж към обективистично, безидейно, абстрактно-хуманистично разкриване на темата, отдалечаване на отделни кинотворци от партийните принципи в изкуството, от социалистическия реализъм. Тази тревожна и безусловно правилна за ония период констатация днес вече представлява почти само един поучителен факт в историята на нашето игрално кино. „Командирът на отреда“, „Дом на две улици“, „Стубленските липи“, „Отвъд хоризонта“, „В тиха вечер“, „Първи урок“ — всички тия факти, макар и качествено доста различни, по един твърде категоричен начин говорят за преодолени идейни колебания, за възстановяване принципите на комунистическата партийност в най-основното и съществено значение на това понятие при подхода и решаването на темите, за възстановяване на частично и временно нарушената връзка между народа и българското киноизкуство. Наред с това намиращите се сега в производство филими, както и готовите сценарии, т. е. онова, което представлява производствената перспектива на нашето игрално кино, от своя страна доказва, че уроците от постановлението са дълбоко и трайно останати, че бъдещето няма да повтори грешките на миналото.

Бързото и успешно ликвидиране на най-серииозната слабост на нашата кинематография от периода преди две години ни дава възможност да осъзнаям особено дълбоко днес ролята, значението и принципиалността на критиката в постановлението. Наред с това ние със задоволство можем да отчетем, че идеологическите колебания, които на времето отразиха част от нашите игрални филми, не са имали и нямат дълбоки и трайни корени в почвата на българското киноизкуство, че Централният комитет беше отново прав, когато изразяваше своето откроящо доверие в творческите сили и гражданскаята доблест на българските киноработници, в тяхната преданост към делото на народа и Партията.

Критикувайки главно игралния филм, постановлението наред с това указаваше и на значителни недостатъци в производството на късометражните — до-

кументални и научно-популярни — филми и специално на художественото разкриване на идеята в тия филми. И нашата нашият късометражен филм от преди две-три години твърде сериозно страда от примитивизъм, схематизъм, многотемие, от декларативен и шаблонен дикторски текст. Научно-популярният филм недостатъчно отразяващ актуалните проблеми на социалистическата наука, недостатъчно подпомагаше трудовата практика и борбата за изпълнение на стопанските планове.

Сега вече могат да се отбележат известни успехи в борбата за преодоляване и на тези слабости. Някои от филмите на документалната студия (например „По волята на човека“, „Петумата от РМС“, „Шатрите горят“) отразяват тенденцията на едно творческо подхождане и решаване на темите, на едно художническо отношение към документалния материал, на овладяване съвременната изобразително-изразна система на документалното кино. С проблематиката си научно-популярният филм днес стои значително по-близко до трудовата практика на труженците в нашата страна. Бързо и успешно се развива българският мултиплационен филм, някои от произведенията на който вече могат да се мерят със съответните произведения на кинематографиите с много по-голяма традиция.

Известно подобрение има и в работата на някои от непроизводствените звени на нашата кинематография, които също бяха обект на критика в постановлението на Партията.

Разбира се, всички тия и още редица положителни резултати бяха обусловени в голяма степен от редица правилни и необходими мероприятия от организационно и кадрово естество.

Изминалите две години представляват достатъчен период от време за осъзнаването и на ония аспекти в работата по осъществяване предначертанията на постановлението, където все още се изостава.

Фактите на нашето игрално кино например все още не дават основание да се констатира желаното израстване в сферата на художественото качество. Само в единични случаи нашите киноработници постигат пълноценния естетически израз на политическото, социално, нравствен и т. н. съдържание и идеи на своите произведения. Ето защо редица от нашите игрални филми не предизвикват характерното за истинското изкуство естетическо вълнение, приемат се равнодушно от зрителите. Отдавна е време да се направят по-организирани, по-смели усилия не само за формалното разбиране и отчитане, а и за осъзнаването по същество на естетическата природа на изкуството и специално на нашето изкуство с оглед на неговото в с е т р а н о израстване. Този или онзи филм не бива да получава индулгенция само или почти само за добрите идеино-тематични намерения на своите автори. Българското игрално кино трябва да се стреми много по-твърдо към внушаване на високите идеали на нашето общество, на великите идеи на нашето време по естетически път, по пътя на истинското изкуство.

Все още нерешен засега остава и въпросът за съвременността в игралния филм. Създадените през периода от излизането на постановлението насам два игрални филма на съвременна тема („Стубленските липи“ и „Пътища“), както и сценарийте „Призори“ и „Миньори“, чиято кинематографическа реализация предстои, представляват само едно начало в решаването на задачата. При това всякаки евентуални концепции на художественото качество в името на темата биха били вредни, защото носят неминуемо компрометиране на самата тема. В това отношение новелата „Пътища“ представлява добър урок. Уместно е след всяко това да напомним оня пасаж от писмото на киноработници-комунисти до ЦК на БКП, където в отговор на критиката от постановлението се казва: „Основни теми на нашите филми ние ще направим темите на нашата съвременност, главни герои ще станат нашите съвременници, сила и същина на нашата драматургия ще стане борбата на нашия народ за пълната победа на социализма.“

Твърде малко са ония късометражни, документални и научно-популярни филми, в които идеята намира истинска творческа защита, находчива, емоционална, интересна филмова реализация. Основният поток на тия филми не свидетелствува за творческо беспокойство, за повседневни творчески търсения в областта на изображението, на звуковата атмосфера, на дикторския текст. У нас все още не може да се отбележи една по-значителна тенденция към преодоляване на изоставането от международния качествен стандарт на документалното и научно-популярното кино. Осъществявайки по-ясна връзка с проблемите, възникващи от трудовата практика на нашия народ, научно-популярната кинематография разработва новите теми неудовлетворително, занаятчийски.

Фактите на българската кинокритика през последните две години не дават основание да се отчете онова качествено израстване, което основателно изискващето постановлението. Тя все още се намира в стадия на констативността и най-общите оценки за филмите. Отделните опити за по-сериозно навлизане в проблематиката на конкретните произведения и на киноизкуството въобще не определят нейното лице. Значението ѝ се свежда и днес почти само до създаване на една по-висока обществена възпитателност към произвежданите филми. Кинокритиката и нейните кадри се нуждаят от организиране и системна работа, от премахването на самотека, от един обединяващ и направляващ център.

Странно е при това положение защо при Съюза на кинодейците с лека ръка бе разтурена секцията „Кинофраматургия, теория и критика“, вместо да се потърсят възможности за оживяване на нейната дейност.

Двегодишнината от излизането на постановлението на Централния комитет на Българската комунистическа партия „За състоянието и по-нататъшното развитие на българската кинематография“ ни задължава да помислим за всички тия нерешени проблеми и задачи.

Въпреки постигнатото онова, което още не сме постигнали през изминалите две години, е така значително, че няма никакво основание за самоуспокоение и почивка. То изисква пълна и постоянна мобилизация на силите на всички киноработници в борбата за създаване на високодейни и високохудожествени произведения, достойни за великите дела на нашата любима Партия и нашия героичен трудов народ.

Творческа трибуна

ИВАН КОВАЧЕВ

ВЪПРОСИ НА РЕАЛИЗМА В КИНОИЗКУСТВОТО

1. Някои изводи от оценките на неореализма

За неореализма е писано много — и когато влиянието му извън Италия се оценява положително, и когато слабостите на филми, в които се открива негово влияние, се критикуват. Интересно е обаче, че когато филмите са идеино значими, влиянието на неореализма се разглежда благоприятно, а когато не са, вината често се прехвърля върху художествената изобразителност, повлияна от неореализма, а не върху методическите позиции на автора. Защото *неореализмът се тълкува механически като просто единство от подход към живота и филмово изображение!*

Но по-серийните изследвания показваха, че не бива да се смесват механически въпросите на метода и стила, на идейното съдържание и стилови принципи за изграждане на формата. Бяха направени важни изводи, които поставят редица централни проблеми за разискване около въпросите на реализма в киното, по-специално — за характера на реализма в социалистическото киноизкуство. В такъв смисъл въпросите на неореализма са по-скоро повод, отколкото проблем... *Проблем е развитието на художествеността в нашия фильм*

Така в статията „Силата и слабостта на неореализма“ от Богемская във в. „Съветска култура“ неореализмът се разглежда като една от формите на критическия реализъм. Този извод поставя и въпроса — какво влияние може да окаже неореализмът върху реализма на социалистическото изкуство по подобие на традициите на критическия реализъм и в миналото, и от съвременното им продължение? По-нататък авторката констатира, че неореализмът като художествено направление се характеризира с „общи черти, които обединяват неореалистичните филми от гледна точка на средствата за изображение“. Този извод поставя и втори въпрос — че изобразителната страна на неореалистичните филми е най-ценено от гледна точка на влиянието на неореализма върху нашето изкуство. Още по-вече този въпрос се налага, когато се правят констатации, както и в тази статия, че неореализмът е „изменил целия кинематографичен език“ на филмите!

А от друга страна, се прави втори извод, че неореализмът е „неопределен в идеологическо отношение и има общодемократичен характер“, което се отнася до втората, вътрешната, изразителната страна на художествения образ във филма. От което следва и окончателният извод на авторката, че качествата на изобразителната страна на неореализма са недостатъчни за социалистическото кино, без социалистическа идейна изразителност.

Подобни изводи — за достойнствата на реалистичното изображение и незадоволителната идейна изразителност на неореалистичния филм — правят във в. „Литературна газета“ К. Зелинский и Г. Бретбурд в статията „Социалистическият реализъм и неореализмът“, където, разглеждайки въпросите на неореалистичната литература, засягат и някои въпроси на киното. В статията правилно се изхожда от основното положение на марксистката естетика — за субективно-обективния характер на художествения образ или за изобразително-изразителната му същност.

За неореалистичната литература те правят извод, че това е „форма на критика на капиталистическото общество“. Основание за това правилно се сочи, че е методологическият подход — разкриване противоречието между личността и обществения ред, — подход, характерен за критическия реализъм.

По отношение на неореалистичните филми авторите пишат, че в изобрази-

телната им страна има „стремеж, ако не в цяло, то в частности да се покаже животът такъв, какъвто е, без украсяване, да покажат пред очите живи хора“. И тук важна е констатацията за относителната самостоятелност на изобразителната и изразителната страна в художествения образ. Това дава основание да се обясни как, от една страна, верни идеи понякога се съчетават със схематичност, илюстративност на изображението, а — от друга страна, реалистичната изобразителност на неореализма понякога се използва за прокарване на реакционни, предимно клерикални идеи в италианските филми, особено напоследък.

За това авторите обръщат внимание, че „би било трешка от наша страна, виждайки идейната недостатъчност на прийомите на неореализма, да не се доопределят неговите художествени и обществени достижения“.

А изводът, че „слабостта на неореализма се проявя в това, че по основному продължавайки традицията на критическия реализъм, той почти не отрази решаващите черти на развитието по посока на социализма“ — сочи, че изобразителната му сила може и трябва да се използува за разкриване на социалистическа идейност именно започто у неореализма, по тяхна констатация, няма ясна идейна перспектива. Такава идейна перспектива той може да има само на социалистическа основа.

Необходимостта от разисквания по този въпрос очевидно произтича от този пасаж в статията, където авторите пишат: „Въпросът за възможностите за творчески търсения вътре в социалистическия реализъм стана един от най-състрите въпроси в частност на дискусиите за реализма в Чехословакия, а в известен смисъл и във Франция, без да става дума за сериозните дискусии, които се проведоха от Института за световна литература „А. М. Горки“.

Въпросите за същността и развитието на реализма изискват задълбочени разисквания и за реализма в киноизкуството! Това се налага не само от необходимостта за изясняване теченията и тенденциите вътре в изкуството на социалистическия реализъм въобще, но и по отношение на разглеждането им във всеки вид изкуство поотделно.

Във в. „Народна култура“ др. Я. Молхов в статията „Неореализъмът и нащето кино“ също констатира, че някои „използват твърде успешно специфичните за неореализма средства и прийоми, за да прокарват ловко завоалирани религиозни иден“, и че „идейната амплитуда на това течение е широка“. Въз основа на това авторът предупреждава против влиянието на методологическите, идейните позиции, които са на по-ниско стъпало от тези на социалистическото изкуство по отношение на осмисляне обществените тенденции. Но от това следва и че ако се подчини изобразителната система на неореализма на социалистическите идеи, това би дало нови възможности на киното.

Ето тези изводи — и в съветския, и в нашия печат — сочат, че когато се подхожда диференцирано — от една страна, с критерия за художествеността по отношение на изображението и с критерия за идейността по отношение на изражението, това става вече достатъчна предпоставка за поставянето на редица въпроси за реализма и формите му в нашите филми.

2. Главни изводи от дискусиите за реализма

Дискусиите за реализма през последните години изхождаха от същината на изкуството като сложно обществено явление. В хилядолетищното си развитие то е поставяло пред теорията различни въпроси за разрешаване — въпроси, на зорли в художествената практика. Между тях има и такива, които са изпълвали неведнъж, но в различни етапи на развитие на изкуството, за ново, конкретно-историческо разглеждане и преосмисляне. Въпросът за реализма също неведнъж е изпълвал и на различни етапи на самото изкуство е бил поставян за ново характеризиране в зависимост от натрупания по-голям художествен опит с оглед и на новите обществени задачи на изкуството.

Сегашните разисквания по въпросите на реализма са закономерен етап за обобщаване на досегашния опит на социалистическото изкуство, за осветяване пътя му напред. И естествено бе там, където има най-голям опит, там да започне това обсъждане — в областта на съветската литература. Но социалистическото изкуство като цяло, както съветското, така и в народнодемократичните страни, също има достатъчно натрупан опит и въпросите за реализма принципиално стоят както пред цялото изкуство, така и пред всеки вид изкуство поотделно, във всяка

отделна страна. Това е и наше задължение — като необходимост, произтичаща от общите задачи, като дълг за принос към общата теория на социалистическото изкуство.

Предпоставка за такива разисквания е и една важна закономерност на изкуството — неговото неравномерно развитие, — констатирана още от Маркс. Но неравномерно е развитието както на цялото изкуство спрямо другите обществени явления, така и на отделните изкуства вътре в рамките на самото изкуство. Защото всяка епоха е давала условия и е изисквала разрешаването на определени задачи от изкуството и от неговите „сектори“. И един или други изкуства са излизали на преден план, замествани после от други изкуства, които стават водещи... Примерно литературата, останала през средновековието в сянка, както и театърът, през Ренесанса излиза на челно място. Нейният художествен опит играе сега водеща роля, затова и въпросите на изкуството като цяло често се разглеждат предимно в нейната област. Но това не означава, че в другите изкуства ге трябва да се пренасят механически. Литературната постановка на въпросите, за съжаление, често автоматично се прехвърля в музиката, киното, архитектурата..., това е едноявление, което сериозно спъва развитието на отделните изкуства!

Има и една инерция от периода на догматизма — да се говори за „изкуство въобще“, без да се подхожда диференцирано, според спецификата на отделните изкуства, или да се говори за „литература и изкуство“, като в понятието изкуство се обезличава всичко друго, а самата литература се откъсва, като че ли не влиза в това общо понятие...

От друга страна, в условията на социалистическото общество има достатъчно условия и е необходимо развитието на всички условия — важно условие за развитието и на социалистическото изкуство като цяло. Затова в областа на редица изкуства е нужно по-активна намеса на теоретическата мисъл, за да се подпомогне развитието им особено когато те не са достигнали нивото на водещите изкуства — примерно балет, архитектура, декоративни изкуства и пр., в сравнение с литературата, театъра, музиката... Още повече това се отнася до такова ново изкуство като киното, играещо обаче централна роля в художествения живот на обществото, но нямащо богати традиции, принудено да решава теоретическите си въпроси с темпото на бързото си развитие!

Практически най-важното сега е — въз основа на теоретическите дискусии и практически опит на българското кино да се поведе широк разговор за реализма на социалистическото кино, да се осмисли целесъобразно досегашният ни опит, да се подпомогне развитието на самото киноизкуство. Това дава възможност да се чутят различни мнения, да се разглеждат от разни страни проблемите независимо, че никой не би се залел да дава генерални и абсолютни определения...

Основните изводи от обсъждането въпросите на реализма в литературата могат да помогнат много за разискванията и в областта на киното.

Общ извод като марксическа теоретическа предпоставка е, че самото реализическо изкуство трябва да се разглежда не „въобще“, а конкретно исторически. А въз основа на това да се тълкува исторически и самото понятие реализъм, да се разглежда в богатството на проявите му през съвременната епоха. Трябва да се изхвърли като метафизическа представата за реализма като нещо едноцветно или като създадено вече от миналите поколения, което трябва само да се „усвои“ наготово, да се комбинира с нова идейност, и да се освободят творчите от обсъждане проблемите му... Това означава също, че проблемите на реализма никога няма да престанат да бъдат актуелни; никога няма да бъдат решени „завинаги“, а ще изпъкват непрекъснато заедно с художественото развитие на човечеството. Реализът е динамична, историческа категория, живо явление, творческо понятие... Това се определя от развитието на самия живот, който създава нова действителност, а с това поставя нови изисквания за изображенето й в изкуството, а от друга страна — от развитието на идеите въз основа на развитието на обществения живот, което налага развитие и търсene нови форми на изразителността на изкуството.

Друг важен извод от дискусията и от самата предпоставка за конкретно исторически подход към проблемите на реализма е, че този подход задължава да се изследва конкретно исторически не само изкуството като цяло, а и развитието на всяко изкуство поотделно! Щом изкуствата не се развиват в права редица, а се изпреварват, изостават... — те си влияят различно, взаимодейству-

ват си при различни условия. От това следва, че характерът на реализма в едно изкуство може да повлияе върху характера на реализма в друго, може да помага или да пречи на оформянето на художествената му изразно-изобразителна система...

Тук не е нужно да се разглеждат всички важни изводи за литературата, не е необходимо и да се споменават различните „работни хипотези“ за общо определение на художественото явление реализъм, предлагани от отделни теоретици. Достатъчно е само да се изхожда от предпоставката за конкретно историческото развитие на реализма в различните изкуства, за да бъдат поставени някои въпроси за развитието на реализма в киноизкуството!

3. Някои основни въпроси на реализма във всички изкуства

Основен проблем за всеки тип изкуство, включително и за реализма, е отношението между идеално и реално, което се проявява конкретно в проблема — какво се изобразява, с каква цел, т. е. какво се изразява чрез изображението. Накратко — отношението между изображение и изражение в художествената об разност.

Всеки образ, т. е. всичко, което е резултат от дейността на човешкото съзнание, е субективен образ на обективните неща. Изображението — това е тази страна на художествения образ, която идва от обекта, която е негово пряко отражение. А изражението — това е другата страна на художествения образ, която идва от субекта, от съзнанието, и представлява косвено, идейно, мисловно отражение на действителността като резултат от колективното мислене на обществото, класата... То се определя от натрупания мисловен материал, обобщения — това са идеологическите възгледи, в основата на които стои определен мироглед, обща представа за света.

Марксистката естетика изхожда от определящата роля на идейното съдържание спрямо формата, с която се изобразяват реалните явления, която цели така да изобрази реалните явления, че да се изрази съдържанието, отношението, идеята на автора... Същевременно марксистката естетика взема предвид и обратното въздействие на формата върху съдържанието поради относителната ѝ самостоятелност, което се отнася и до изискванията, които изображението поставя пред изражението, т. е. това, което се изобразява, при реалистичното изкуство то е отразило и закономерностите на изобразявания живот, и това задължава да се осмислят идейно тези закономерности по тяхната обективна логика, а не произволно...

Необходимо е само да се припомнят тези общи положения, неразбирането на които води до твърде излишни и объркани спорове за реализма. Тук това е необходимо, за да се разграничават условно двете страни на художествената образност. За да се обяснят примерно и констатациите за характера на неореализма, че начинът му на изобразяване на живота може да бъде използван, от една страна, от демократични идеи, от друга, може да бъде подчинен и на реакционни, клерикални идеи. Но от друга — когато е подчинен на реакционни идеи, страда самото изображение, то се изопачава, пригажда се към тези идеи... А когато бъде подчинено на социалистически идеи, възможността да бъдат изобразени закономерностите на живота вярно дава с още по-голяма сила възможност и заверни, обективни идеи...

Важно е също така, като се изхожда от диалектиката на идея и образ, да не се абсолютизира изображението и да се подценява идейният момент. Изображението, колкото и да се приближава до реалността, винаги остава в известна степен условно. Защото то трябва да улови и да разкрие закономерностите на живота, т. е. да типизира, а от друга страна — трябва да изразява идеи, т. е. обобщения, които изискват също известна условност. Освен че самите изразно-изобразителни средства на изкуството са винаги в различна степен условни, и формата се изгражда с тях. Така изображението винаги носи известна мяра условност, зависеща от вида и жанра изкуство, от метода и стила на автора, от самото развитие на средствата на изкуството, техниката... Абсолютизирането на изображението, тълкуването му като стремеж да се доближи максимално до явленията, води до отричане типизирания характер на изображението, до ликвидиране възможността на изображението да носи по-обобщена идея. И това води до натурализма. Натурализъмът е недостатъчна обобщеност на изображението, равнозначно на недостатъчна осмисленост на изображението... Идейното обединяване

води до ликвидиране на изкуството. Условността на изображението е условие за идейността му! Илюзорността на изображението цели да предизвика реални образи в съзнанието, а не да създава „реалности“... Ленин по повод една мисъл на Фойербах пише във „Философски тетрадки“, че изкуството не изисква неговите произведения да бъдат считани за реалност... Това трябва да се припомня за изкуства като киното особено когато става дума за неореализма... — защото опасността тук е като че ли най-реална от подвеждане по „възпроизвеждането“ — копиране на живота от уклона към натурализъм... Особено като се има предвид разпространението на опростителски схващания за реализма като максимална „прилика“ на реалността...

На основание на тези принципи следва да се разграничат и начините за създаване двете страни на художествения образ. Принципите и законите, въз основа на които се осмисля животът, действителността в изкуството, които са във връзка с цялата идеология и специално с естетическите възгledи на автора, в които се проявяват мирогледните му позиции, определят и естетическият подход към живота, а в областа на изкуството те съставляват метода на творчеството. А принципите и законите, по които се изгражда изобразителният строй на произведението въз основа на личния подбор на средства и похвати от „арсенала“ на всяко изкуство, се обобщават от понятието стил. Между тях има взаимодействие и диалектическа взаимозависимост по подобие на отношенията между съдържанието и формата (на определящо и решаващо — както характеризира тези понятия акад. Т. Павлов), без да се идентифицират едната двойка понятия с другата! Методът и стилът са принципните позиции, които определят характера на изражението и изображението. А съдържанието и формата са практическите им носители...

Тук е нужно да се обръне внимание само върху този момент — че диалектическата връзка между метод и стил, почиваща на принципите на определящо и решаващо, води до взаимно тежнение: реалистичният метод да изисква реалистичен стил, а реалистичният стил да се опре на реалистичен метод... Това означава, че реалистичните идеи изискват и реалност на изображението, за да се „опрат“ на обективните закони, отразени от върното изобразяване на живота — това е определящото, първичното. А реалистичността на изображението, като отразява обективните закони, изисква, налага и реалното им осмисляне — това, макар и вторично, е решаващо, т. е. има сила на обратно въздействие върху първичното, може решително да му повлияе. При несъвпадане между метод и стил се стига до противоречие между изображение и изражение, до върно изображение на живота и фалшиво, превзето осмисляне, или обратно — до изопачаване, до пригаждане изображението, до фалшифицирането му, за да „защити“ неверни идеи... Примерно — случаите с неореализма е такъв: правдивото изображение изисква и демократични, хуманитарни позиции на осмисляне изобразения живот, а когато това има за цел да се разпространяват религиозни, клерикални идеи, самото върно изображение става „тенденциозно“, неправдиво, едностранично...

Естествено е съвременното реално мислене да се стреми към реално изображение, т. е. към естетическо осмисляне на реалния живот — каквато е и задачата на социалистическото изкуство. Но самото реално изображение, въпреки че тежнее към реално осмисляне, че дава възможност за това, не е определящо, не винаги се използва за това.

От сложните взаимоотношения между метод и стил тук е нужно да се вземе само една страна: ролята им за създаване изображението и изражението. Методологическата страна — това са проблемите за идейните предпоставки при естетическото осмисляне на изобразителния живот. А стиловата страна — това засяга проблемите на различните системи от принципи и закони, чрез които се използва огромният „арсенал“ от възможности за художествено изображение при всяко изкуство. Всеки стил следователно е съвкупност от принципи и закони, по които се изгражда изображението, по които се създава образният строй на произведението. Художествената образна система на едно изкуство, примерно киното, е богата и широка — всеки стил по особен начин я използва при конкретното изграждане на художествените образи. Така се получават различни стилове — и като цели направления, и като по-малки течения вътре в тях, и като индивидуален стил, т. е. конкретно проявление на стиловото направление.

Изводът от това е, че реалистичната художествено-образна система на киното е богата, широка. Тя се обогатява постоянно от стремежа към развитие на различните стилове. Тя от своя страна дава възможности за формиране на раз-

лъчни реалистични стилове — като се оставят настрана стиловете от миналото и особено антиреалистичните стилове на модернизма...

А неореалистичната система като съкупност от принципи и закони на изображение следва да се третира като неореалистичен стил. Като един от стиловете в рамките на реалистичната художествено-образна система на киноизкуството със свои предимства и недостатъци спрямо други стилови направления в реалистичното кино!

Неореалистичният стил е във връзка с, общо казано, реалистичния подход към живота, към действителността. Но самият този подход, методът на реалистическо осмисляне на живота е различен — той е във връзка с идеите предпоставки, идеологията на демократизма, хуманизма и пр. и идеологията на социализма!

На основата на това следва да се приеме, че неореалистичният стил, съчетаван удачно с критическия характер на прогресивната, демократична идеология на слоеците, противопоставящи се на капитализма и фашизма, може, от една страна, да бъде използван за реакционни идеи и тогава да се деформира и изчезне като стил поради изопачаването на реалното изображение, а от друга — само от позициите на социалистическия идеен подход неореалистичният стил може да се развива и усъвършенствува по-нататък като една от формите за правдиво изображение на живота в киното.

4. За реалистичните стилови направления в социалистическото кино

Художественият образен строй на произведението се изгражда от „арсенала“ изразно-изобразителни средства по известни закони, подчинени на известни принципи. Но самите изразно-изобразителни средства като художествени средства се създават по свой начин с цел да изобразяват обобщено явленията, за да могат да изразяват при изображението и идеите на автора. В тази насока те се усъвършенствват, шлифоват, обогатяват... и са достояние на всички, за да бъдат използвани според метода и стила, към който се придръжа отделният автор. Те не съществуват наготово в природата, а се създават от елементи, подсказани от живота, чрез обобщение, трансформация и т. н. Така се получава графичната линия или петната на светлосянката. Обработката им е дала възможността да изобразяват изразително, целенасочено, осмислено... Такива средства в киното са ракурсът, хоризонът, начините за високо или ниско осветление, движението на камерата — швенкове, кранове, панорами... — плановете, отсечките и т. н. Средствата могат да влизат в определено взаимодействие и на основата на това се създава цяла мрежа от закони за изграждане художествената образна система на киноизображението. Това са законите за създаване на художествените детайли — конкретните носители на осмислено изображение. А законите на съчетаване и използване детайлите — това са вече композиционни закони, характерни за всяко изкуство, и принципиално общи за изкуството като цяло... Примерно — законите на общия и конкретния вътрешнокадров монтаж са филмово средство за изграждане композицията, която като експозиция, завръзка, развитие, кулминация и т. н. е общца за всяко изкуство.

Изводът от тази общца постаповка за характера на образния строй при филма е, че реалистична художествено-образна система на киното е цялата съкупност от средствата и законите, които дават възможност да се изгражда форма, разкриваща реалистични идеи... Но това е само изходно положение. Самият живот е многопланов, многолик, разкриващ безкрайно много страни пред погледа на твореца... За това и строят на идеите не е еднотипен и при еднакви идеологически позиции. А това вече е условие и за безкрайното разнообразие на стиловете вътре в кръга на реалистичната образна система!

Трябва да се отхвърли като догматична идеята, че реалистичният стил е един, че е създаден вече в миналото и остава творците сега просто да го „прилагат“! А от друга страна — да се признава разнообразие на стиловете само от съчетанието със стари стилове от други епохи... Стилове са създавани различни, създавани са в миналото и реалистични. Но социалистическото изкуство предлага безкрайни възможности за творчество, за новаторство както във всички области, така и в областта на стиловете. Не е новаторство това, че някои се връщат към стари стилове, правят хибриди от старо и ново и това минава за творческа „смелост“... Творчество означава създаване на нещо ново... Новаторство е това, което е необходимо сега, налага се от законите на развитието... А стиловата

област е една от изоставените и на практика, и в теорията. Безкрайни са възможностите за развиване на реалистични направления, течения, школи, и лични стилове... Това, че те в основата си ще бъдат реалистични, съвсем не значи, че ще бъдат равнозначни или няма да водят борба помежду си за обхващане естетическия живот на обществото, естетическите свойства на действителността...

Примитивното мислене в нашата теория отдавна спекулира с една недоразбрана идея на Чернишевски, че „изкуството отразява живота във формите на живота“, свеждайки я до подражателство, до копиране, до натурализъм... Въпросът е за създаване, обработване, обобщаване на изразно-изобразителни средства, за художествено обобщено изобразяване „формите на живота“ — това е обогатяване „арсенала“ на киното, това са предпоставките за стиловото богатство и разнообразие на социалистическите филми. Това е творчески въпрос. „Натурфилософите“, подвизаващи се от името на марксистската естетика, са готови да изхвърлят балета, операта, архитектурата, декоративните изкуства... като „недостатъчно“ реалистични.

Не бива да се забравя, че предишните системи на реализма са обслужвали преди всичко буржоазията — от Ренесанса до наши дни, макар и до най-прогресивните идеи, до буржоазния хуманизъм, демократизъм и т. н. Но това трябва само по себе си вече да подскаже, че готови системи и рецепти, готови стилове не могат да се използват. Те трябва да бъдат създавани на друга идейна основа, на друг тип художествено мислене, на други художествени възгледи и вкусове... — съответстващи на душевния мир, на съвременното, ново художествено възприятие, обосновано от новото светоусещане на социалистическото общество. Това е действителна област за новаторство. И ако нашето общество е качествено ново явление, ние не можем безкритично да вземаме на готово нито методи, нито стилове — втори въпрос е да се използува наследството, въпросът за традициите...

Новите идеи изискват развитие на художествената система на изкуството — без това новите идеи ще се изразяват по „старому“! Революционността на наше изкуство не е само в идеите, а и в художествената образност. Някои са революционери по отношение на идеите и страни консерватори по отношение на образността... Други си представят, че новаторството е занимание на модернистите... Точно те не могат да създават новото, тяхното ново е старо, доколкото трансформира старото или служи на овехтели идеи.. Новаторството е наше понятие, наше право и дълг! То е необходимост — така както и във всички области на живота!

Развитието на реалистичната филмова образна система е наше задължение. Цели стилови направления не могат да бъдат взети на готово — техни принципи, закони, средства могат да се използват, когато бъдат преосмислени от друга идейна позиция. Даже такова стилово направление като неореализма не може безкритично да се приеме — това, което води към фактографията, фотографията, битовизма, т. е. това, което идва от тенденцията, че е достатъчно да се „снимат“ животът, той сам по себе си съдържа своите обективни закони — не е приемливо! Недоверието към мисленето, към идеите, към обобщенията, към типизацията... е натуралистична тенденция. Ценното е приближаването до живота, намирането на типичните му прояви в реалия процес на живота, силата на непосредствеността... — у неореализма. Това е предимството му пред превезетия подход за търсene „доказателства“ за иден-схеми вместо конкретно изследване на фактите на живота!

По принцип трябва да се поддържа стиловото новаторство и да се воюва със стиловото елигансство, с консерватизма, с еклектиката... Изобразителността на нашия филм не може да остане в детските обувки на миналото нито да носи вехти обувки от разни „модни фасони“...

Тук трябва да се има предвид законът за неравномерното развитие на изкуството — метод и стилове не се развиват успоредно, автоматично. По отношение на метода ние отдавна сме си уяснили позициите. Но по отношение на стила — на художествената изобразителност — все още не сме надминали класицата, в литературата примерно силата на художествено външнение на романите на Балзак и Толстой и много други... И на това се учим от тях, не на идейност... По отношение на метода им, като се учим, се отнасяме критично, а по отношение на стила не е ли задължително същото? Тук изпъква въпросът за традициите и новаторството, но това е самостоятелен въпрос.

Тук трябва да се подчертает само тази естетическа закономерност — всяко

прогресивно движение в изкуството е развивало художествените системи на отдалните изкуства, защото това е било нужно, за да се решат задачите на съответната епоха. Но в рамките на старите художествени системи и стилове не може да се остане — идеята за развитие налага и художествено развитие, това се изисква от практиката на изкуството, от задачите му да обслужва художествено-естетически течения, реален живот на обществото! Това, което е отговаряло на естетическите възгледи и вкусове, на художествените представи и изисквания, не може да ни удовлетвори, колкото и да са ни близки миналите течения... Дрехите на миналото вече не са ни по мярка... Старомодността не е достойнство освен за безнадеждния консерватор, за „еснафа в теорията“... Ако в известен период на преден план изпъкват задачите за усвояване на класическите достижения, с развитието на социалистическото общество идва закономерно период за акцентиране върху самостоятелността на художественото мислене, за действително новаторство — това е изискване на живота. Не ръководи този, който само рефлектира на миналото, на чуждото... Да се говори за „социалистическа класика“ не е празен разговор, но не бива да остане само разговор...

В киното борбата на стиловите направления има своя специфика!

Понеже то е младо изкуство, по-лесно е да се хвърли поглед върху развитието му най-общо. Може да се потърси как киното е създавало своя художествена образна система и как са се формирали различните й принципи и закони, какво е влияло за стиловите му направления.

Най-близки източници за създаване художествената образност на киноизкуство са били театърът и литературата. Играли са роля и живописта, и балетът, и музиката, и архитектурата... И в кръга на реалистичното кино естествено е, че в първите му крачки театърът и литературата като изкуства с твърде силни реалистични традиции и богат опит са играли благотворна роля. Това обаче е ценно само като предпоставка, като условие киното да „стъпи на краката си“. То може да се развива само когато изработи своя художествено-образна система, когато се ориентира към разработване на такива закони и принципи, които съответстват на спецификата му!

Поради това пътят на реализма в киното — най-общо взето — е път на развитие от решаващото въздействие на реализма в другите изкуства, към изработването на своя реалистична образна система, към освобождаване от „операта“ и търсене своя, специфична образна система. Тя трябва да съответствува на характера на художествените образи в киното, а от друга страна — да създаде условия за оформянето им! Без това няма самостоятелно изкуство — всяко изкуство става отделно изкуство само когато може да създава специфични художествени образи. Защото те именно определят и спецификата му като изкуство!

Тук трябва да се отхвърли наивната теория за „синтетичността“ на художествения образ в киното като мозайка от различни изкуства. Втори въпрос е, че киното е синтетично изкуство поради участието на различни други самостоятелни изкуства в кинопроизведението. Такива синтетични изкуства са и театърът, и операта и т. н. Но художествените им образи съвсем не са „синтетични“, а специфични: музикални, театрални и т. н. Спецификата на киното не е в „мозайчния“ му характер нито в техниката, а в доминиращия тип образност — кинообразът, — на която са подчинени всички други образи, на други изкуства, участвуващи във филма...

Въпросът за спецификата на киното е сложен, многостранен, неизследван въпрос. Това е самостоятелна задача. Тук е нужно само да се спомене, че се изхожда от специфичната кинообразност, защото без тази изходна позиция е излишно да се говори за филмова художествено-образна система, още повече за реализъм на тази система и накрая — за стиловете ѝ...

Главното тук е борбата на киното „за пълнолетие“, за самостоятелна образност. Не става дума, разбира се, за екранизирани спектакли и зрително белетристични повествования, където има „техническо“ предаване на друг тип художествена образност, колкото и да е разпространен този юношески за киното тип филми, който ще остане и като вторично средство... Не те трябва да се анализират за разкриване киноспецификата! Трябва да се изследват типичните кинопроизведения, „филмовите“ филми! Не „Стубленските липи“ с белетристичното си повествование, нито „Пътища“ и „Години за любов“ с наивната си театралност, нито репортажът с „Точка първа“ или „Малката“ — с репортажа, белетристиката и театъра, а може би „На малкия остров“, „Първи урок“ или „Дом на две улици“ и др. дават известен материал за такива изследвания.

Нека се обърнем към практиката! Нима множество сценарии не носят ту литературен, ту театрален вид. Може би според представите на авторите им за законите на „екранизирането“ те са друг тип художествена образност. Разбира се, направени са споровете дали киноизкуството е по-близо до литературата или до театъра? Дали сценарият е кинороман или кинопиеса? Споровете са за „юргана на Настрадин Ходжа“ според известната приказка за спорещите под прозореца му, които му задигнали юргана, когато ги разтървал... — т. е. за асимилиране на киноспецификата. Сценарият трябва да бъде сценарий с филмова специфика и тогава да се утвърди като род литература, а не просто да се причислява към епоса или драмата.

А ако погледнем кинокритиката, ту филмите се разглеждат като литература, ту като театрален спектакъл с цялата система от съответни похвати, термини, маниери...

И самите филми са доказателство! Колко много филми има по типа на романите, даже на трилогиите, епопеите... — и то като се оставят настрана екранизираните романни. И колко много театрално сценични спектакли — без екранизираните пиеци! Някои намират, че това са стилови направления: кинороман, кинопоема, кинодрама, киноспектакъл... Тук понятието стил като едно от богатите понятия се трегира като стилова характеристика при влиянието на едно изкуство върху друго! Така се говори за литературен стил в живописта или за живописен стил в скулптурата, или за кинематографичен стил в романа...

Ако се приеме това стилово деление или даже ако то се приеме за жанрово деление на филмите — и понятието стил, и понятието жанр тук издават само един период в развитието на киното! Това е периодът на пряко влияние на другите изкуства върху киното, влиянието на тяхната образна система съответно и на жанровете им... И това се нарича често стил. Това е преходен етап в развитието на киноизкуството.

Неговите жанрове ще дойдат от развитието на специфичната кинообразност — различните типове филмова художествена образност ще определят и различните му жанрове. А стиловете трябва да имат естетическа характеристика — экспресивни и импресивни, условни и реални, синтетични и аналитични, фантазии и фантастични, преки и косвени и безброй други направления, които тук не се „подсказват“, а се използват“ стара терминология, от миналите стилови направления... (ако към тези термини някой не прибавя „изъм“ и се забърка да търси това, което сам не може да си обясни!) Става дума за типове реалистична образност, характеризирани се с различие на художествените принципи, за наименование на които сега си служим със стара терминология, докато практиката създаде нова, своя.

За жалост, малко са още филмовите филми, за да има и обилен материал за разискване и уточняване на понятието за стиловете. И това е естествено, докато киното изработва своята специфична образност, характерна на своя актьорски образ, на своя образ на природата, на своя образ на вещите... — за да не се употребяват пак термини като портрет, пейзаж, натюрморт и т. н. от жанровете на други изкуства, макар дълго още да се употребяват „готови“ термини, макар и условно. Защото и те са създадени тогава, когато съответните изкуства са успели да създадат типове художествена образност! Така следва да стане това и при киноизкуството!

Интересно е, че развитието на терминологията в известна област показва борбата за „независимост“, за самостоятелност на човешкото мислене в определена област! Така, както думите свидетелствуват за развитието на човешката мисъл.

Може да се направи общ извод — че в киноизкуството сега съществува група от „литературни“ стилове, група от „театрални“ стилове, от „живописни“ стилове и т. н. Остава да се поспори за филмовите стилове — материал на най-добрите световни филмови произведения!

Доколкото „Броненосецът „Потемкин“ има безспорен филмов стил, доколкото „Домът, в който живея“ поставя въпроса за филмовия стил, дотолкова и „Звезди“, „Политическият вол“, „Рим — 11 часа“ и т. н. поставят редица въпроси за обсъждане.

Необходимо е да се има предвид, че щом реализъмът се развива само като реализъм на отделно изкуство, то киното ще допринесе за художественото развитие на цялото изкуство само тогава, когато намери филмовия си реалисти-

чен облик. А от друга страна — реалистичният му характер не може да се изяви в стари, чужди или еклектични стилове. Съвременният реализъм не може да се разгърне в стилизации, условности или даже в реалните стилове на миналото. Следователно богатството на реалистични стилове е условие и за развитието на реализма в киното! Такава е взаимосъврзаността на изкуството като многостранно, многоголико явление!

Това е принципно положение. А практиката повдига много спорни въпроси. Най-честото явление — това е еклектичният филм, стиловата смесица! Но в „безстилието“ често се срещат отделни находки, оригинални идеи и пр., които също изискват изследване и утвърждаване. Те могат да станат ръководни или поне спомагателни принципи при разкриване на фильмовата специфика, при търсенето на системи от принципи и закони — за кристализиране на фильмовите стилови направления. Защото това е условие за обогатяване художествеността на социалистическия филм, за разкриване и богатството на реалистическото му съдържание, на идеите му!

А реализъмът като цяло ще се развива от взаимодействието на реализма в конкретните му форми при отделните изкуства, в отделните жанрови и стилови направления. Следователно киното ще може да влияе и да се влияе от другите изкуства пълноценно само когато стане равноправно с тях, когато достигне фильмовата си реалистична зрелост!

Но успоредно с процесите на съзряване реалистичната му образна система тя в различни форми се използва от отделни филмови направления досега. Може би не всички тези направления окончателно са кристализирани стилово, като завършени стилове със свои принципи и закони. Може би центърът е още в индивидуалната работа на големите творци... Въпросът е, че неореализъмът представлява едно интересно, богато, оформено, общо взето, филмово стилово направление! Нека още да се спори по окончателното му съзряване като стил и за развитието му...

Но именно във филмовата му същност е ценността на неореализма като стилово направление!

5. Проблеми на фильмовата специфика и неореализмът

Киното се характеризира понякога като „най-реалистичното“ от изкуствата. За това сигурно дава основание реалността на изображението му. Без да се напомня, че реализъмът се определя преди всичко от идеяния подход, основателно е това, че изображението в киното на пръв поглед е „буквално“ жизнеподобие. Затова всяка театрална условност като друга степен на условност в изображението — в декор, костюм, поведение, слово — дразни във филма!

Първо трябва да се посочи, че киното не е изкуство, на което не са достъпни обобщенията на живота, така както и на другите изкуства — напротив, от него се изискват не по-малко високи обобщения, отколкото от литературата, от театъра и т. н. Даже неща, които могат да станат разказ, повест, не всяко са достатъчно обобщени за филм, прозвучават другояче от екрана — филмът се оказва по-обобщен! Следователно висотата на идеите, на социалните обобщения чрез филма е максимална!

Вторият въпрос е за „реалността“ на изобразителната му система. Но това е „иллюзия“ за зрителя обикновено. Той не забелязва монтажни преходи, айншити, напливи, кранове, оберлихти, звуков монтаж... чак до актьорското поведение! И толкова по-добре. Задачата е да се възбуди у него усещане за реалност — което е цел на всяко изкуство, примерно на скулптурата, на живописта и пр., които чрез условността си предизвикват реално преживяване! Без това той не би се смял на статуетката, не би плакал в театъра, не би се възмущавал, гледайки филма, не би се разнежвал от песента... Илюзиите на изкуството става за него „условен“ дразнител, предизвикващ пълноценно, и то синтезирано, осмислено, целенасочено преживяване — това е начин за въздействие на изкуството изобщо: чрез предизвикване на съпреживяване, с моментите на идентификация на зрителя с героя или на противопоставяне... Затова зрителят излиза обновен от залата, от концерта, от изложбата... Преживял една илюзорна драма, една условна трагедия, той ги е съпреживял, това е станало негов личен опит, материал за самостоятелно осмисляне този опит! И в това е силата на

естетическото възпитателно въздействие на изкуството! Така въздействуват „инженерите на човешката душа“!

Спецификата на киното следователно трябва да се търси не в начините, по които създава художествена илюзия — то си има свои начини на обобщаване — осмисляне на живота, на възпроизвеждането му и въздействието върху хората ... Това е вторият въпрос. Първият е, че то създава особен тип художествени образи, които оказват и особен тип въздействие, и в което е незаменимо от другите изкуства! В това, че има своеобразни пътища за въздействие и предизвиква непознати от другите изкуства форми на преживяване у хората!

Този въпрос като цяло следва да се остави за самостоятелно изследване. Нека се дискутира по него. Тук е важно само това — защо неореализмът бе посрещнат с такъв ентузиазъм навсякъде? Разбира се, предимно заради художествената му образна система с нейния специфично филмов начин на въздействие. Самите идеи са интерпретирани многократно и от литературата, и от френски и руски филми и т. н. Близостта на начина му на изображение до филмовата специфика е подкупваща! Сигурно това е „реалната илюзия“ за реалния живот ... По това заслужава да се помисли. И нека анализирането на силата на въздействието при неореалистичната изобразителност, оказала влияние и върху наши, и върху съветски, и върху редица други филми, да се изследва по-задълбочено! Това ще ни приближи към изясняване спецификата на киноизкуството. От това и теорията, и практиката могат само да спечелят!

КИРИЛ ИЛИНЧЕВ

Зв. филма «Дом на две улици»

(БЕЛЕЖКИ НА РЕЖИСЬОРА)

ВМЕСТО УВОД

Филмът „Дом на две улици“ е отдавна вече по екраните на нашите кина. Как беше посрещнат от широкия кръг зрители, това остава да преценят самите те. На известни доста преднамерени и особени оценки на някои от критиците аз ще се спра бегло по-нататък в бележките си. Преди всичко искам да разкажа за някои мисли и проблеми, които са ни вълнували по време на създаването на филма.

Когато режисьорът пристъпи към осъществяването на един определен литературен сценарий, първият въпрос, който той си поставя, това е въпросът, какъв филм ще прави, какво ще каже с този филм на зрителите, ще успее ли да ги развлече!

След правдивата и навременна критика на ЦК, изложена в постановлението от юли 1958 год., нашата кинематография се изправи пред нов момент от своето развитие. Ние, филмовите работници и по-специално творческите кадри, трябваше да преодолеем „мъртвата точка“ и да започнем да създаваме такива филми, каквито са нужни на нашата партия, на нашия народ в борбата му за по-добър живот, за социализъм. Временното увлечение у някои наши киноработници по незначителни, камерни и отвлечени теми трябваше да отстъпи пред една по-голяма и важна задача — създаването на филми високоидейни, обществено значими, вълнуващи.

Извън това предстоеше да се създадат няколко филма във връзка с честването на славната 15-годишнина от 9. IX. 1944 год.

С такива мисли ние пристъпихме към работата върху филма „Дом на две улици“.

СЦЕНАРИЙ

Основната идея на автора на сценария и оттам на филма е да покаже един определен момент от героичната борба на нашата партия, на нашия народ. Това са дните през 1941 год., в навечерието на войната, която започнаха немските нашественици срещу Съветския съюз. Това е времето, когато всеки човек трябваше да определи своето становище, своя път в тази борба.

В сценария „Дом на две улици“ авторът Бурян Енчев е изbral за основна тема живота на три семейства от крайбрежния град,

които живеят в две къщи на един двор. Това са семейството на фабриканта Серафим Ганчев, на неговия главен инженер Калпакчиев и семейството на политическия емигрант от 1923 год. Стоил Стоилов, наречен „бolshevikът“. Между тези три семейства са създадени редица сложни взаимоотношения.

Бурян Енчев е успял да изгради един сценарий, който има свои определени художествени качества и преди всичко високо обществено, идейно-политическо звучене на темата.

Това беше факт, който заслужаваше да бъде оценен, и в момента, когато липсваха още сценарии на значителни теми, беше неправилно един такъв сценарий като „Дом на две улици“ да остава неизползван.

Въпреки известни спорни мнения за качествата на литературната основа и очакванията режисьорът да си „счупи главата“ с този сценарий, аз пристъпих с искрено желание и чувство за отговорност към работата над бъдещия филм. Както тогава, така и сега съм дълбоко убеден, че сценарий с такава идея и такива качества не може и не трябва да остане завинаги в прашните лавици на сценарния „портфейл“.

ЗА РЕЖИСЬОРСКОТО РЕШЕНИЕ — ЗА СТИЛА НА ФИЛМА

Вярно е, че различни режисьори се отнасят различно към решението на дадена тема, към реализацията на една литературна основа. По силата на това обстоятелство искам да кажа няколко думи за своята работа в този филм.

Имайки предвид материала, който предлагаше сценарият — известна схематичност в сюжетното развитие, в решението на образите, в техните взаимоотношения и претрупаност в диалога, — усилията трябваше да се насочат най-напред в отстраняването на тези недостатъци.

С помощта на автора ние се заехме сериозно с преработката на литературния сценарий. До голяма степен недостатъците бяха преодолени. Работата обаче не можеше да свърши дотук. Тя продължи и при написването на режисъорския сценарий, и по време на самото снимане на филма.

В какво бяха насочени нашите усилия.

Преди всичко към изясняване на основната идея, характера на главните образи, техните взаимоотношения, техния език. Те не бяха по начало така ясни и определени, както ги видяха някои критици, „четейки“ сценария чрез готовия вече филм. Но тук не е въпросът за това. Аз ще се спра до известна степен само на статията на др. Яко Молхов, печатана в бр. 2/1960 год. на сп. „Киноизкуство“, защото тя прави опит за доста сериозен анализ на цялостната работа във филма и засяга въпросите, които са предмет и на нашите бележки.

ОСНОВНА ИДЕЯ И ОБРАЗИ

Трите главни образа, за които говори авторът на статията — майката Тина, големият син Кирил и по-малкият Владко, — носеха редица недостатъци в своето първоначално решение.

Майката беше дадена като една доста очукана от живота и примирена със своята съдба жена, която слугува с явно принизено самочувствие у фабриканта и неговата жена. Чак към края на действието Тина правеше опит да излезе от това си състояние (при схватката с легионера Крум, дошъл да прави обиск), но то не беше достатъчно, не изменяше по същество характера на образа.

Вярно е, че драмата на майката съществува още в самия авторски замисъл. Начинът обаче, по който се изявяваща тази драма, не говореше за майка-героиня (макар и измъчена, макар и изстрадала). И във филма Тина носи драмата на своя живот. Но тя е жена на комунист-емигрант, тя е майка на син комунист. Всяко нейно действие, всяка нейна реплика трябва да се съобразяват с това.

Изхождайки от тази основна позиция, образът на Тина във филма беше изграден така, че достойнството на майката беше запазено. Тук тя пак не се включва от самото начало в борбата на големия син — по силата на обстоятелствата, че е много тежко за-сегната от живота и ѝ трябва време, трябват сили да се реши на това. Но Тина има вече положително отношение към тази борба, тя следи нейното развитие.

Да се спрем сега на образа на Кирил. Той носи главната идея на сценария и затова на него трябва да се обърне особено внимание. Известна схематичност в развитието на образа, липса на мотивирани действия, деклариране на партийни и драматургически позиции трябва да бъдат грижливо отстранени, без да се измени, без да се накърни авторският замисъл. Това създаде много трудности по цялата по-нататъшна работа по филма.

Какво беше направено в тази насока.

Най-напред трябва да бъде изчистена, доколкото това позволяващ авторският замисъл, еднолинейността в развитието на образа на главния герой, който вършише всичко сам и от свое име. Като истински член на партията той не можеше и не трябва да действува без нейно знание независимо от това, било ли е то възможно или не. Така, както беше замислен по начало образът на Кирил, беше ясно, че само чрез него самия тази задача няма да може да бъде решена. Това наложи създаването на още един образ — Руско Аламаната. Не е никак прав Яко Молхов, когато твърди, че този образ е излишен. Ако той се премахне по стечание на обстоятелствата, Кирил безусловно ще се върне пак към своята почти анархистична, изолирана от връзка с партията дейност.

Освен това образът на Руско Аламаната безспорно има място в цялостното сюжетно развитие. Неговото явяване допринася изключително много за драматургическото действие. Той има какво да каже, когато се срещат с Кирил първия път пред фабриката и му възлага задачата на партията — да организира младежите за митинг; когато говори на този митинг; когато предава на Кирил решението на партията да излезе в нелегалност и да организира посрещането на подводничарите и т. н. и когато накрая бива разстрелян от полицията за своята дейност.

Тук именно се създава един много важен драматургически мо-



Петър Слабаков и Елисавета Морфова в сцена от филма

мент. Разстрелян заради своята дейност, загинал като герой, а не пребит подло и безславно като Владко, който загива заради своето бездействие, заради своята пасивност. Това нещо Владко разбира в най-критичния момент на своето развитие, на своя живот. И той го признава малко преди смъртта си, когато научава от майка си за разстрела на Руско. Казва с попукани, изгарящи от треска устни: „Разстреляха!... А аз лежа тук... с лице към бялата стена и нищо не виждам, нищо не чувам... Чакам през своя прозорец корабите с червени знамена и съчинявам. Има обречени, чичо Стоимене!...“ — „Те са обречени!“ — отвръща му старият партизанин.

А в това се крие и главната идея на сценария. Тя провъзглежда правотата на основния комунистически принцип — побеждава онзи, който действува в името на великата борба. Побеждава Кирил, който излезе да се бие с пушка в ръка. Побеждава и Руско Ал-

маната, макар че беше разстрелян от фашистките полицаи. Победи затова, че неговият пример накара Владко да осъзнае голямата истина, макар и пред прага на смъртта. Помага и на майката да си припомни още веднъж, че побеждава онзи, който се бори. И тя ще влезе самата активно вече в тази борба.

Нека да си представим сега колко много щеше да загуби основната идея на филма, ако там не намереше място образът на Руско Аламаната. Ако Яко Молхов беше направил по-сериозен драматургически анализ на основната идея, щеше да се убеди, че действително този образ е крайно необходим. Ето че Руско Аламаната не е просто персонифициране на партията, а носител на нейното действие, и то носител с много подтекст, който се вплита в цялата тъкан на сюжета — оттам и в драмата на семейството.

Образът на Владко носеше по начало известна сантименталност, която се явяваше в някои негови действия и главно в репликите. Тук става вече дума и за диалога на сценария. Във филма беше направено всичко възможно да бъде опростена сантименталността, приповдигнатостта и многословието в диалога. До известна степен това е постигнато, но на места диалогът не можеше да бъде изменян по същество. Иначе би трябало да се изменя основно сценарият, а това не беше възможно.

Опитах се с няколко отделни примера да анализирам част от изходния материал на литературния сценарий и сложния процес, който той е претърпял до пресъздаването му във филма. Говори ли това, както се опитва да твърди Яко Молхов, за „творческо равнодушие“ от страна на режисьора и за това, че „не можем да упрекнем режисьора, че нещо е пропуснал или изменил. Всичко е снето с една добросъвестност, която не можем да не отчетем“... Правилни ли са такива твърдения? Явно, че не! Вярно е, че режисьорът не е изменил по същество основния замисъл на автора, но той е положил много усилия да запази авторската идея, да я развива през всички сложни перипетии на преработка на сценария и превръщането му във филм. Аз съм дълбоко убеден, че само така трябва да се постъпва, ако се уважава авторът.

Вярно е, от друга страна, и това, че средствата, които бяха потърсени във формата за решение на филма, не са „главозамайващи“. Не е било поставяно за задача да се показват чудеса на режисура. Кинорежисурата не е самоцел, а средство за разкриване на авторската идея и тя трябва да се съобразява с материала, с който разполага. На съответното съдържание и съответна форма! — това е основен принцип в социалистическия реализъм.

Изхождайки от този принцип, неправилно е във филма „Дом на две улици“ да се търсят такива по сила решения, както във филма „Екипажът на „Надежда““.

Във филма „Дом на две улици“ беше поставена такава основна задача: просто и правдиво да се разкаже за драмата на едно семейство, преминало тежкия път на съпротивата. Затова всички условия както на автор, така и на режисьор, на актьори — на целия колектив — бяха насочени преди всичко към простота, пределна простота

и жизнена правда. Това е също така творческа линия, стил на работа, на търсene.

Ако режисьорът реши да „показва“ майсторство, той може да направи това при всички обстоятелства. Когато един сценарий по начало предлага такива възможности, тогава всичко е по-лесно. Когато обаче сценарият не предлага тези възможности, тогава „показването“ (дори и наречено — търсene на особени изразни форми) се превръща в самоцел и задълбочава недостатъците на литературната основа. Тогава формата се откъсва от съдържанието, нарушиava се необходимото единство. И понеже това прави режисьорът, той ще използува възможността да изявява себе си за сметка на автора и, което е по-лошо, за сметка на цялостното общо художествено решение на филма. А това не бива да се допуска и наасърчава. Това не е полезно.

ЗА РАБОТАТА С АКТЬОРА

Най-сложен беше въпростът за намиране на актьори, които да пресъздават главните образи — ролята на майката Тина, на големия син Кирил и на по-малкия — Владко.

По автор майката беше слаба и съсухrena женица. Бяха пробвани много и най-известни наши театрални актриси на тази възраст. След дълги усилия спряхме се на актрисата Елисавета Морфова от Русенския народен театър. Физически обаче тази актриса не покриваше образа. Този важен за киното изобразителен елемент трябваше да бъде пренебрегнат и да се разчита само на вътрешното покритие на образа. Това, разбира се, е най-важен момент в изграждането на един образ. Но в киното без пълно физическо покритие образът страда и което е по-важно, води и към известно изменение по същество.

Какво например е мислил авторът, когато е охарактеризирал образа на майката като „слаба, съсухrena женица“? Това, че тежкият живот на жената на забягналия в емиграция болшевик, на майката работничка, която е трябвало с цената на непосилен труд и лишения да изхрани двамата синове, постоянно тревоги и грижи са я съсухрили и изтошли. Това не е само измислена характеристика на външния образ, а жизнено вярна, драматургическа необходима същност. За жалост, актриса, която покрива физически и вътрешно образа, не можахме да намерим.

Това наложи значително изменение в трактовката на образа на Тина. Разбира се, ние се съобразихме и с такъв изходен момент, че един човек може да страда и да носи своя голяма вътрешна драма, без физически да е слаб. Но щом това е така, силата на душевната драма трябва да се разкрива главно със средствата за вътрешна изява — мисли, диалог, действия. Това ни принуди да преработим образа така, че да бъдат създадени такива предпоставки. От друга страна, беше използвана възможността образът да бъде изчистен и от известни свои драматургически недостатъци.

Актрисата Елисавета Морфова за първи път играе във филм. Образът, който ѝ предстоеше да изгражда, беше доста сложен като дебют. Тя обаче положи много старание за това свое първо участие в киното. С много упоритост и внимание трябваше да се очистват

театралните привички — приповдигнатост в говора, в мимиката и жеста, в играта без реплика на преден план и пр.

Въпросът с изпълнителя на ролята на Кирил беше сравнително по-пълноценно разрешен. Актьорът Петър Слабаков от Бургаския народен театър и физически, и по творчески натюрел отговаряше за тази роля. П. Слабаков обаче играеше също така за първи път в киното. Тази „коварна“ специфика на филмовата изява създаваше и на него много трудности. Актьор с много вярно чувство за ритъм, той изгражда ролите си по пътя на интуицията. Предварителният анализ на ролята, който води до качествено натрупване на образа, у него става не видимо и постепенно, а чрез вътрешна концентрация и изведенъж. В даден момент той е „усетил“ ролята и тогава тя трябва да бъде отразена, т. е. заснета.

Особена трудност за този вид актьори представлява всеки старт, или да го наречем „началният тон“. Необходима е доста сложна режисьорска маневра, докато предизвика актьора да усети този начален тон. Щом това стане, тогава ролята се получава. Лошото при нас в киното е това, че филмът е разделен на много кадри, картини и епизоди, които се снимат най-безразборно по време и развитие на действието. Това нарушава ритъма на последователната и цялостна изява (която е възможна в театъра) и предизвика известно сътресение в работата на актьора пред камерата, води до неравности и празноти в изграждането на образа. Тази представа се подсила особено много, когато и самата роля носи по начало свои драматургически неравности. Въпреки всичко Петър Слабаков успя да защити успешно своята първа роля в киното. Това се дължи главно на неговото лично актьорско обаяние, непосредственост и искрено чувство. Преодолял първите големи трудности пред камерата, вероятно в следващите филми той ще има възможност да разкрие по-пълно своите истински качества.

Спрях се по-подробно и от различни изходни точки на тези двама актьори, защото те изпълняват най-сложните главни роли и играят за първи път във филм.

Във филма „Дом на две улици“ има дебютанти и в други главни роли — Саркиз Мухибян в ролята на фабриканта, Григор Вачков в ролята на Гуни Хуната, Емил Дойнов в ролята на легионера Крум, Владимир Кецкаров в ролята на вестникарчето Гогето и др.

Разбира се, участието на нови хора в киното не е нещо „ново“, но все пак в този филм това е почти половината от състава на основните герои.

С актьори като Ст. Петров, Гинка Станчева, Анани Явашев, Андрей Чапразов, Любен Желязков работата беше по-друга.

ПО ВЪПРОСА ЗА СТИЛА

В работата с актьора, както и в цялостното решение на филма ние се стремяхме към пределна простота. Актьорите бяха водени съвсем съзнательно към абсолютна лаконичност във всички изразни средства, с които си служеха. Всеки жест, всяка дума трябваше да бъдат точни и отмерени. Всяко чувство и състояние трябваше да

прозвучат искрено и непринудено. Може би в този стремеж някъде не сме получили необходимата сила, пълна изразност, точност. И това е слабост в нашата работа. Но стремежът ни беше да правим такъв филм, такова изкуство, в което силата на художествения израз да отговаря на жизнената правда, без да се стига до натурализъм. Границата тук е много по-чувствителна и работата по-неблагодарна, отколкото ако си служим със сгъстени бои, отколкото да се приповдига, да се подчертава.

Този основен принцип ние възприехме за всички отделни компоненти, които изграждат филма. Към него беше насочено цялото изобразително решение на оператора Трендафил Захариев, на художника Костадин Русаков, на грима, на монтажа, на звуковото оформление.

Ефектност и маниерност, които са много достъпни в киноизкуството, може би действуват върху възприятията на зрителя. Но те не оставят трайни следи у него, защото го отделят от верния живот, от жизнения проблем за сметка на едно мимолетно по-силно усещане.

Ние се стремяхме да правим такова изкуство, в което зрителят става участник в действието, в което падат рамките на экрана, обстановката се изравнява с действителността, съдбата на героите става съдба и на зрителя и изчезва представата, че се възприема изкуство, че се „гледа“ филм.

Може би това е голямата и вечна задача на изкуството. Наистина формите и средствата за неговото разкритие са най-различни. Това обособява една школа от друга, един творец от друг и всеки има своя правда. Но безспорно най-полезно ще остане онова изкуство, което вярно, просто и без преднамерена ефектност ще разкрива человека, неговите чувства и мисли, събитията и обстановката, в които той живее.

Не знам дали във филма „Дом на две улици“ ние успели в тази насока — в този стил на работа. Но това не е лесна задача. Едва ли е възможно да се постигне изведенъж голямо изкуство. Някои критици може би пренебрегват този факт. Те, разбира се, имат право на свое мнение. Но безспорно право на мнение имат и зрителите, за които е предназначено това изкуство. Имат право на мнение и тези, които го създават.

ТОДОР АНДРЕЙКОВ

«ПЪРВИ УРОК»

Въпреки дидактичното му заглавие в този филм няма никаква дидактика. При все това, когато започвам да мисля за него, неволно ме обхващат дидактични настроения.

Сценаристът Валери Петров и режисьорът Рангел Вълчанов създадоха своя втори филм. И резултатите от тяхната работа са такива, че не можем да ги отминем само с полуравнодушна констатация. Съдейки по високото качество на постигнатото, имаме основания да твърдим, че се е родил един творчески колектив, който трябва да служи за образец. Разбира се, не непременно по стил, натюrel, характер на устремленията в изкуството, но по единство и споеност на възгледите, по вътрешна творческа общност. От години в нашите кинематографски среди се говори за създаване на творчески колективи, за необходимостта и голямата полза от тях, за тластъка, която ще внесат в развитието на българското киноизкуство. Творческото сътрудничество между Петров и Вълчанов е едно наистина пълноценно осъществяване на пожеланията. Необходимо е да подчертаем, че изграденият колектив не се състои само от режисьор и сценарист. Една и съща основна творческа група създаде и „На малкия остров“, и „Първи урок“: операторът Димо Коларов, художникът Христо Нейков, композиторът Симеон Пиронков и звукооператорът Дончо Хинов.

В съвместната си работа Валери Петров и Рангел Вълчанов са заедно от самото раждане на замисъла до предаването на готовия филм. Те са почти в еднаква степен автори на своята творба. Тяхното единство започва от цялостното поетическо виждане на действителността, преминава през създаването на литературно-драматургичната композиция на събитията и образите и намирането на най-точното и кинематографично съответствие и завършва с намирането и реализирането на най-дребните, но винаги необикновено изразителни детайли. И все пак напълно реално е да признаем прицата на Петров в областта на драматургията и този на Вълчанов в областта на режисурата и да говорим за първия преди всичко като за сценарист на филма, а за втория — преди всичко като за режисьор.

Валери Петров започва да разказва историята за Пешо и Виолета едва ли не на шега. История, наситена с много лирика, която усещаме най-напред в общата атмосфера на разказа, в лекотата, с която разказът започва от дребните и незначителни случки. После, когато събитията се променят, когато тонът става сериозен, а понякога

дори трагичен, лириката неизменно се запазва в изключително топлото отношение към героите, към техните чувства, към тяхната съдба.

Основната тема на творбата се носи от образите на двамата млади герои. Бедното момче от предградието и богатото момиче от центъра се обичат искрено, обаче напразно ще търсят те „ничията земя“ за своето щастие. Жестокостта на времето, в което живеят, ще ги раздели и ще ги тласне по различни пътища. Той ще поеме пътя на борбата, а тя, покрусена, ще се върне в своята среда. Тук, разбира се, ще си кажат думата и възпитанието, и средата, и неукрепна лостта на характерите. Но голямата вина за погубването на чистите чувства на тези две чисти същества ще остане да тежи върху мрачното време, в което им е било съдено да живеят своята младост. Не напразно непосредствено преди трагическата развръзка авторът вмъква смелата аналогия с Ромео и Жулиета — символ на погубената от предразсъдъците на обществото любов. Наистина съвременните Ромео и Жулиета няма да загинат, но тяхната любов ще бъде разбита от сродни по характер обстоятелства. Гражданският протест и патосът на автора се пораждат от чистотата на погиващите нравствени ценности. Изводът му е само един и той е въплътен в съдбата на Пешо, който поема пътя на борбата за сгромолясването на стария и изграждането на новия светъл свет:

Къде ли песента отива?
Макар със сълзи във мотива,
тя тръгва в път, опръскан с кръв,
към свят щастлив, към свят такъв,
че щом двамина се обичат,
един към друг във смях да тичат
и нищо да не ги боли,
и нищо да не ги дели.
Вървете, пътят е пред вас!
На добър час!
На добър час!

Анализ на сценария няма да правим. Нему беше посветена специална статия, поместена в бр. 11 на списанието от 1959 г. Сега на екраните е завършеният филм и вниманието ни е насочено преди всичко към него като към нов факт на изкуството. Сценарият „Първи урок“ е значително явление в нашата сценарна литература. Филмът „Първи урок“ е значително явление в нашето киноизкуство. Особено що се касае до професионално кинематографическо майсторство, до творческо режисьорско въображение. Ето защо в центъра на вниманието ще бъда поставени преди всичко тези проблеми.

Няколко думи за работата на режисьора с актьорите — създателите на образите във филма. Несъмнен успех за Рангел Вълчанов е извънредно сполучливият подбор на двамата главни изпълнители: Корнелия Божанова — Виолета и Георги Наумов — Пешо. И несъмнен успех за младите актьори-непрофесионалисти е изграждането на тези трудни образи. Двамата младежи, които са точно на възрастта на своите герои, притежават много голям сценичен чар,



Кадър от филма „Първи урок“

искрена емоционалност и непринуденост на поведението. Тези техни качества са чудесен материал в ръцете на способния режисьор. Вълчанов познава отлично психологията на актьорското творчество, при това начинът, по който той подхожда към постепенното изграждане на образа, го улеснява в работата му с непрофесионални актьори: той умеет да разтовари неподгответния изпълнител от сложните професионални задачи и да постигне цялостната линия на образа, свързвайки и съпоставяйки отделните детайли. На това се дължи големият успех в изграждането на двата централни образа. Умело свързвайки ги с талантливите и опитни професионални актьори Г. Георгиев, Г. Калоянчев и К. Коцев, Вълчанов е успял да създаде хармоничен актьорски ансамбъл.

С втория си филм Рангел Вълчанов показва, че напълно е овладял всички изразни средства на киното и умеет да борави с тях свободно, уверено и преди всичко дълбоко осмислено. Ясно е, че за младия режисьор вече няма *terra incognita* в професията. Още в началото на творческия си път той проявява несъмнена режисьорска зрелост.

Вълчанов показва пълно творческо овладяване на монтажа като основен метод за организация на кинематографичния разказ. За монтажа на „Първи урок“ е характерна плавната и изящна монтажна фраза, чистота и вътрешна осмисленост при редуването на различните дължини и крупности. Режисьорът не е любител на особено оригиналните монтажни преходи нито на острите или контрастни съпоставки. Той съсредоточава основните си усилия върху повествователно-ритмичната функция на монтажа. Разбира се, когато е нужно, когато това ще предизвика определени емоции или мисли, подпомагащи разкриването на идеята, той прибягва и към по-особени съпоставки. Така например един от изобразителните лайтмотиви на филма

е метафората с пухкавото бяло облache, което символизира чистотата на любовта между Пешо и Виолета. При това метафората е доста сложна. Тук не се сравняват направо две изображения, а първото, сравняваното изображение, винаги е кадър със значително вътрешно движение, изразявашо нарастване на чувството. С особен смисъл е и монтажният преход между сцената на моста и сцената на „ничията земя“. Бялата пàра на локомотива обхваща героите, погълъща ги и ги издига към облака, а при разсейването ѝ ги виждаме щастливи на прекрасната „неутрална“ полянка. Това оригинално преливане внушава не само желанието им да се скрият от света, но и пълната нереалност на техните стремежи. Трябва да отбележим, че и този преход, и бялото облache са залегнали като решения още в сценария.

Все пак основният идеологически смисъл на изображението в „Първи урок“ се носи не толкова от съпоставката между кадрите, колкото от съпоставката между елементите на изображението в рамките на отделния кадър. Това е безспорно по-модерна кинематографическа концепция. Оттук следва изводът, че Вълчанов обръща особено внимание на композицията на кадъра.

Като най-обща характеристика на композицията на кадъра в „Първи урок“ можем да подчертаем, че тя се определя преди всичко от поведението на актьора в кадъра, като същевременно е обмислена и с оглед на изобразително-смисловото ѝ въздействие. Режисьорът много добре използва фона на кадъра или някои странични елементи на изображението за обогатяване въздействието на предния план. Като особено важен елемент от композицията на кадъра е третиран звукът, но това е проблема, на която ще се спрем отделно.

Композицията на кадъра при Вълчанов е много чиста, като у добър художник, непретрупана с нищо излишно, но същевременно



Артистите Георги Наумов, Георги Георгиев, Константин Коцев и Георги Калоянчев в сцена от филма



Корнелия Божанова в ролята на Виолета

не действува живописно. Не хората и предметите като част от реалния свят се нагаждат към рамката на кадъра, а напротив, режисьорът подчертава, че той налага малката рамка на кадъра върху огромната картина на живота, непрекъснато отделяйки една или друга, по-дребна или по-голяма нейна част. Този стил придава голяма неизвествование. Негови характерни черти са вътрешнокадровият монтаж, динамичната композиция и особено широката употреба на всички видове движения на камерата, използвани така, че понякога да създават впечатление дори за известна небрежност в композицията на кадъра.

Тук трябва да подчертаем значителния творчески принос на оператора Димо Коларов, с когото Вълчанов лесно намери общ език ѝще в първия си филм. За Коларов можем вече да говорим като за оператор от първа величина, майстор, който в съвършенство е овладял своя инструмент — камерата, — както и многобройните и сложни изисквания на филмовото осветление.

Тези качества се проявяват и в абсолютната сигурност и зрелост, придаващи голяма психологическа и художествена изразителност на всяко дори и най-сложно движение на камерата, и в свободата и смелостта на корекциите в композицията, осигуряващи непри-нужденост на актьорското поведение, особено в по-блиzkите планове, и в чудесното настроение на нощните снимки или на епизода „неутралната територия“, и в извяяните портрети на двамата млади герои. Единственият по-серийен упрек, който може да се отправи към Д. Коларов, е, че не е снел добре Георги Георгиев.

За да допълним общата характеристика на работата на Вълчанов върху кадъра, трябва да кажем няколко думи за употребата на ракурсите. Острите, силно подчертани ракурси не са свойствени за

младия режисьор. Нищо по-лесно обяснимо — те биха нарушили онът на непринуденост на разказа, на особена жизнена интимност, присъща на сценариста и на режисьора. В редките случаи, когато използува такъв ракурс, режисьорът изцяло оправдава особената гледна точка. Например силният горен ракурс на двата кадъра, показващи Брата и Васката на малката уличка пред дома на зъболекарката, веднага се оправдава монтажно. Оказва се, че това е гледната точка на самата зъболекарка от прозореца на жилището ѝ. А този ракурс в случая е извънредно изразителен. Разкривайки осенния образ на самотната малка уличка, оградена от студени, високи и мълчаливи каменни здания, той рязко изостря напрежението и подчертава конспиративността на ситуацията.

С особена радост ще анализираме някои от многобройните случаи, когато Вълчанов търси и постига такава организация, такъв отбор, такава съпоставка на материала, които придават на отделния кадър дълбок, обобщен, философски, символичен смисъл, далеч надхвърлящ пределите на конкретното му съдържание. С особена радост — защото почти за пръв път в нашето киноизкуство стремежът към подобни обобщения се е превърнал в една от първостепенните художествени задачи на авторите на филма, целещи пределно яркото разкриване на идеиното съдържание.

Тук няма да се спирате на детайлно разработения втори план и изобразителен фон на действието, който допринася извънредно много за въяното и точно пресъздаване на истинската атмосфера на епохата — на неповторимия колорит на тясната оживена улица в предградието, дребните бедни къщички и прашни криви улички в района на товарната гара, огромната студена мелница и крайградския канал и т. н. и т. н. Повтаряме — става дума за отделни кадри, в които е търсен символичен смисъл.

Да си припомним първата разходка на Пешо и Виолета из предградието покрай канала. Там има един изключително наситен символичен кадър: почти цялата рамка на кадъра е изпълнена от притиснатия в сиво каменно корито канал, снет на далечен план. Само в левия горен ъгъл на кадъра, по самия ръб на брега бавно минават двамата герои, две малки фигурки. Едно свежо и чисто чувство плахо разцъфва на фона на монотонно течащия, изпълнен с мръсотии живот. Смисълът на кадъра е подчертан от два елемента: разстоянието между камерата и обекта и необикновено точната, изразителна композиция.

Пешо пише лозунги по железопътния мост. Изведнъж край двамата младежи изчатват копитата на полицейския патрул. Пешо привлича девойката към себе си — „на ужким“. На преден план в кадъра са те двамата, а в дълбочината на кадъра, между главите им, се отдалечават полицайтите. Главите се доближават — първа целувка. Това е прекрасен символ, построен върху контрапункт между двата основни плана на едно и също изображение. Любовта цъфти, напира въпреки суворостта на времето. Нещо повече — поне засега точно тази суворост ги сближава още по-силно. Аналогичен по постройка, но противоположен по смисъл символ срещаме в края на филма. Двамата влюбени, опиянени от щастие, се завръщат в града.

Те се движат бавно по светлата от луната пуста улица, а между главите им, между очите, които не виждат нищо освен очите на другия, изниква зловещо зиналата врата на полицейската камионетка. Безощадно рухва илюзията, че е открита „ничия земя“. Ако в първия случай видяхме любовта да цъфти въпреки суворостта на времето, сега с мъка наблюдаваме как жестокостта на времето взема връх въпреки любовта и я разрушава, безмилостно погълъща щастietо на Пешо и Виолета — Ромео и Жулиета. Ако още веднъж съпоставим двата кадъра, ще открием един съществен нюанс, постигнат с техническите средства на камерата: в първия случай фокусът е върху предния план — двамата влюбени младежи, във втория случай — върху задния план — зловещата камионетка. По този начин са постигнати верните драматургически и идеологически акценти.

Пак в края на филма влизането на Пешо в таванска стаичка на „Фотинов“ 22 придобива далеч по-обобщен смисъл: Пешо фактически най-сетне „влиза“ истински в редовете на антифашистката съпротива, за него вече няма неизвестни страни на борбата, той влиза в боя, облечен с доверието на бойците. Символичният смисъл на кадъра с Пешовото влизане в стаята се подчертава, от една страна, от композицията на кадъра — камерата, следвайки героя в гръб, спира движението си така, че рамката на вратата образува втора, вътрешна рамка на кадъра, многократно по-силно подчертавайки събитието, а от друга страна — от силната бяла светлина, която облива стаята и неподвижно стоящите в нея членове на нелегалната бойна група.

В „Първи урок“ са употребени и значително по-елементарни символи, като например кадъра с дебнешата от своето гнездо будка джийка и окачения до нея брой от „Сигнал“ със снимката на гледаш през бинокъл германски войник. За щастие тази съпоставка е показвана твърде пестеливо и сдържано.

Кадърът, който се издига до най-сгъстено, най-силно обобщение, който прераства в най-зрял идеологически символ, е смъртта на асистента в подножието на будката с афиши. Това решение е много подробно разработено и анализирано още в сценария. При това неговият дълбок смисъл е разкрит в особено достъпна форма и става ясен дори за най-неизкушения зрител. Тук ще подчертаем само някои допълнително вмъкнати елементи. Изключително удачно намерен елемент е вмъкването в афишите на самата горилоподобна фигура на Ферещанов. Съпоставката необикновено се изостря, а освен това смисълът на кадъра става съвсем ясен и за чуждестранния зрител, който не знае български език. Първоначалният смисъл на съпоставката — пошлостта (на обявленията) и величието на мъртвия — добива съвсем определена, изявена чисто зрително допълнителна окраска — в какво се състои силата на человека: физическата и нравствената сила. Не може да не отчетем и заслугата на актьора К. Коцев. Върху спокойното му лице са отпечатани вътрешна сила, доброта и благородство, които още повече извисяват неговия герой. Накрая ще отбележим, че за зрителя, който добре знае кой беше Петър Ферещанов, този забележителен кадър неочаквано добива и един съвсем нов смисъл.

Смъртта на асистента Бончев предизвиква изключително силни

емоции, покъртва и пречиства душата. И на човек му се иска докрай да изживее вълнението и до известна степен да се успокои, преди филмовият разказ да навлезе в последното си действие. В този смисъл ни се иска да направим една бележка към режисьора: струва ни се, че тук той не е намерил най-удачния монтажен преход към следващия епизод. Успокояващото многоточие на едно бавно затъмнение би било по-добро решение от непосредственото сблъскване на двата епизода.

По-сериозен упрек към режисьора трябва да отправим за недостатъчно яркото и не съвсем стилно решение на „фантастичната“ според сценария разходка на „ничия земя“. Изобщо в сценария този епизод беше решен по-сполучливо. Във филма не му достига поетично обобщение. Втората му част е несъмнено по-добра. Там вярно са намерени и поведението на героите, и движенията на камерата, и ракурсите, и общият ритъм, и музикално-звуковото решение. Първата част обаче страда от неуместен натурализъм и битовизъм, от ненужни детайли. Особено дразнеща е играта на война. От една страна, тя действува натрапчиво — прозира сухата, недоказана художествено-убедително режисьорска мисъл — атмосферата на времето слага своя отпечатък дори върху бягството на двамата влюбени на „ничия земя“. От друга страна, това решение не е оригинално. Неговият философски смисъл малко дразнещо ни напомня за „Забранени игри“ на Рене Клеман.

* * *

Преди да се спрем на проблемата за звука в „Първи урок“, нека кажем няколко думи за музиката на филма. В лицето на композитора Симеон Пиронков колективът Петров—Вълчанов намери не само сътрудник с общи творчески вкусове, но и така да се каже „най-кинематографичния“ български композитор. Безспорно Пиронков има изключителен усет за съвременна филмова музика.

Музиката в „Първи урок“ е напълно освободена от досадния симфонизъм, от който страдат редица наши филми. Тя има една единствена основна тема — проста и красива мелодийка, чудесно изразяваща богатата гама от емоции, която се съдържа във филмовата творба. Музиката е използвана съвършено пестеливо — тя съпроводя и доразкрива само движението на чувствата и основните драматични сблъсъци. Само с различия в оркестровката и динамиката на изпълнението Пиронков съумява да накара простата мелодия да звучи и весело и тъжно, и нежно и гневно.

Изглежда, че трябва да правим разлика между говорящ филм и зуков филм. Струва ни се, че „Първи урок“ е почти единственият истински зуков български филм. Тук можем да говорим за промислена звукова монтажна партитура още на сценария, а после — значително обогатена — и на самия филм. Можем да говорим за истински творческо схващане и прилагане на звука като драматургически елемент и като елемент на композицията на кадъра.

Преди всичко Вълчанов строго избягва каквото и да било натуралистическо използване на звуковете, макар че не се стреми непременно да провежда и открит асинхрон между изображение и



Константин Коцев в ролята на асистента

звук. Като определено провеждан прийом трябва да отбележим стремежа за създаване на зрително-звуков контрапункт. Все в тая плоскост той умело създава и звукови символи.

Колоритът на оживената тясна улица от предградието, за който споменахме по-горе, е изграден от режисьора главно чрез детайли-рана звукова атмосфера. Трясъкът на каруците и мотоциклетите, грохотът на камионите, виковете на уличните продавачи, крясъците на децата, подвижността на жените от квартала, откъслечният говор на минаващите германски войници, немските маршове и гласът на радиоговорителя, подсвиркванията с уста — това са далеч не всички използвани в случая звукове, които се сумират в една шателно разработена партитура, създаваща незабравимата атмосфера на ежедневието. С такъв успех е изградена и звуковата атмосфера на епизода „Панаирът“.

Ще разгледаме накратко някои по-особени звукови решения. Нека си спомним момента, когато Пешо и Виолета минават под желязопътния мост по време на първата си разходка. Над главите им изтрещява минаващият влак. Този силен звуков ефект играе съвсем определена драматургическа роля, тласка напред развитието на действието, развитието на взаимоотношенията между героите — той пряко предизвиква първия допир между тях, първото физическо сближение, а същевременно характеризира и двамата герои.

Вълчанов създава оригинална звукова метафора в сцената, когато двамата бягат след прерязването на немския кабел. Пуфтенето на маневриращия влак се съпоставя с тяхното напрежение и задъхване, предизвикано и от уплахата, и от бързото тичане.

На много по-висок етап звукът е използван символично в сцената в коридора на училището. Смазаният от бой Пешо излиза в ко-

ридора. След малко се отваря и съседната врата и разплаканата Виолета започва да тича към него. Уви, не към него. Тя дори не го забелязва, преминава край него и се хвърля в прегръдките на родителите си. Тримата излизат от училището и крилата на летящата врата остават да се люлеят след тях. И ето че обикновеният звуков ефект — скърцането на вратата — със страшна сила на внушението изразява цялата огромна мъка на Пешовата душа, горчивото разочарование и непоносимата болка. С какво този звуков символ разкрива така ясно и категорично своя вътрешен смисъл? Тук е приложен необикновено успешно звуковият монтаж — преминаването на един и същ звук в два последователни кадъра. От общия план на източника на звука — люлеещата се врата (от гледна точка на Пешо) — преминаваме на крупен план на изуменото, изкривено от физическа и психическа болка Пешово лице, а скърцането на вратата продължава да звучи още 7—8 секунди извънкадрово. За да се убедим, че създаването на звуковия символ е възможно единствено при това режисьорско решение, достатъчно е да си представим за момент, че звукът се запазва, а изчезва един от двата кадъра. Ако остане само първият кадър с вратата, тогава ще се запази само натуралистическият смисъл на звука. За да получим някакъв съмнителен символичен ефект, трябва кадърът да бъде необикновено дълъг. Ако източникът не бъде показан, а остане кадърът с лицето, за малка част от публиката звукът ще добие символично значение, но за огромното большинство ще остане непонятен, защото налице ще имаме един определено сюрреалистичен прийом.

На два пъти Вълчанов използва много успешно като звуков символ един от най-привичните за атмосферата на действието звуци — локомотивната свирка. Първия път е в сцената на „моста на въздишките“. В наситения с много философски подтекст диалог между Пешо и Виолета остро се врязва звукът на локомотива като първи тревожен намек за това, което няма да се събъ不懈, като първо подсещане за предстоящата раздяла (с такава тревога са наситени и разнасяните от ехото викове на Виолета: „Пешо! Пешо!“ — в епизода на „ничията земя“).

За втори път същият звук е използван във финалната сцена на раздялата между Пешо и Виолета. Той неудържимо се вмъква в звучащата фортисимо музика, за да внесе скръб, за да напомни, че раздялата трябва да настъпи след секунди, че всеки трябва да тръгне по своя път.

По цялостното си решение сцената на раздялата безспорно е един от най-силните моменти на филма. А най-силното в тази сцена безспорно е замяната на диалога с музика и шумове. Двамата влюбени се разделят. Да, те се разделят именно влюбени и затова болката им е толкова сила. И никакви думи на света не биха могли да изразят чувствата, които бушуват в тях. Авторите на филма великолепно са схванали това и са заменили словото с две много по-силни средства за изразяване на чувствата — музиката и мимиката на човешкото лице. За пръв и единствен път простият мотив на музикалната тема звучи с пълна симфонична мощ. А Пешо и Виолета говорят. Не, те викат! Но няма нужда да чуваме техните думи. Нека



Сцена от филма „Първи урок“

речта ни действува единствено като мимика, така е и много по-силно, и много по-изразително в такъв изключително напрегнат емоционален момент. Ето това значи да се използват на всеоръжение всички изразни средства на киното, но не за самоцелен ефект, а за дълбокото разкриване на съдържанието!

„Първи урок“ е свидетелство за творческа зрелост на своите създатели. Нека им пожелаем в богатството на съвременния ни живот да достигнат творческия си апогей.

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

През 400 версти — от Омск, столицата на Колчак, до огнената граница на младата съветска република — фронта — лети един влак, натоварен със злато. Възвръща се на народа законната му собственост, която никога са задигнали белогвардейските банди. Това събитие е написано в историята на Сибирското подполие през време на гражданска война. Него възкresяват във филма „Златният ешелон“ сценаристите братя Тур и режисьорът Иля Гурин.

Интересното събитие обаче твърде недоволително е използвано, за да се разкрият хората, извършили този удивителен подвиг, за да се покаже тяхната неподозирана дързост, издръжливост, съобразителност, преданост на делото на революцията.

Причината за това е в повърхностно разработения драматургичен конфликт. Разбира се, героите във филма „действуват“, но те не срещат никакво сериозно противодействие, не преодоляват истински препятствия, няма в същъства-

ЗЛАТНИЯТ ЕШЕЛОН

с какво да проявят дълбоко ония качества на своите характеристи, които се демонстрират от авторите на филма. Съвсем леко хората от нелегалния център в Омск откриват враг, който им дава необходимите сведения, партизанският отряд е готов и очаква само заповеди, малкото недоразумение при включването на унгареца Йшван в групата, която ще изпълни задачата на Централния комитет, изготвяне плана на акцията, а по-нататък — преминаването през станциите „по разписanie“ — всичко това също не среща противодействие.

Тия слабости на драматургията режисьорът е засилил при работата си над образите и атмосферата на филма. Вероятно в стремежа си да разгърне образите в героичен план той подчертава в актьорското изпълнение твърде рано готовността на героите да изпълнят всякааква задача. От това се получава обратен ефект — намалява се сложността и значението на задачата, а оттам и подвигът на хората, които я изпълняват. Всички герои са твърде уверени в благополучния изход на акцията. Гамата на техните преживявания е значително по-светла от онай, която обикновени хора при такива изключително тежки обстоятелства, при такъв риск, при такава отговорност пред народа биха могли да имат. Изключителното в постылките на героите не израства от почвата на обикновената им човешка природа, а е приписано на характерите им като нещо предварително дадено. Те действуват с такава самоувереност, като че ли хиляди пъти са попадали в значително по-трудни обстоятелства и за тях в момента няма нищо по-лесно от това, да се измъкне един ешелон със злато от Колчаковите и интервентските банди. Лишаването на образите от вътрешни противоречия, липсата на истинска борба при преодоляване на външните препятствия обединява значително съдържанието на филма. Обикновените зрители са заставени да приемат умозрително, на доверие героите от филма, техните характеристики са лишени от право да им вярват дълбоко, да ги разбират, да им съчува-



ствуват, да се вълнуват от тяхната съдба. Тази особеност на режисьорското решение на образите, както и стилът на актьорското изпълнение нарушават жанровата определеност на филма. Режисьорът сякаш се е отказал да създаде едно широко героично платно за борбата на сибирските революционери, а се

е задоволил с изграждането на една криминално-приключенска история.

А историята на „Златният ешелон“ очевидно е давала богати възможности за създаване на истинско вълнуващо кинопроизведение за сибирските большевики, възможности, за жалост, неизползвани.

И този филм черпи своето съдържание от историческите събития, станали в Грузия през 18 и началото на 19 в. — отвличането и търговията с деца на бедни грузински селяни, които били възпитавани и използвани от турските феодали като надеждна военна сила във вътрешните и външните борби на завладения от тях Египет. Тези безотечественици били наричани „мамелюци“.

Историческият материал обаче тук е разработен в твърде различна посока. Сценаристът Д. Рондели, който е и режисьор на филма, е подчинил всичко на стремежа си да трогне зрителя на всяка цена. От този стремеж са продиктувани почти всички сюжетни ходове, изграждането и развитието на почти всички образи. Вместо да разработи по-дълбоко темата за трагедията на човека, останал без родина, сценаристът строи неоправдано филма на две почти равни по значение части, от която първата — детството на Гоча — ненужно натежава и нарушава сюжетното и логическото равновесие в сценария. Картините на прекрасната грузинска природа, мирният, несмущаван от никакви социални противоречия труд на грузинските селяни, спокойствието на тихите, сенчести домове, твърде честите едри планове на красиви грузински деца, изтъкнити от добрина свещеници и неговото патриархално семейство, от една страна, и от друга — отблъскващите физически и нравствено търговци на деца, жестоките турски паши и военноначалници — показват неумението, проявено в сценария, а след това подсилено от режисурата, да се разработват дълбоко и многопланово конфликтите и образите. Самите образи не търсят никакво развитие, ако не смятаме израстването по възраст на героите. Те или са ангелски добри, или нетърпимо лоши.

МАМЕЛЮК

Тази ярка поляризация на образите на героите твърде наивно и дидактично ни натрапва във всеки момент от филма желания от неговите създатели извод. Тук няма място, няма нужда от мислене.

Към това се добавя и външната зрелищна разточителност, към която са се стремили и режисьор, и оператор, вкусът им към екзотиката на турските хареми и на тесните улички на ориента.

Поради тия прични филмът „Мамелюк“ твърде малко напомня за реалистичното изкуство на грузинските филмови творци, което неведнъж ни е вълнувало със своята правдивост и дълбочина.



е филм, в който и до последната сцена е трудно да се пречени какво

точно са искали да създадат авторите му — комедия или драма. Но тази жанрова неопределеност не е неговата единствена беда. Твърде многобройни са и другите му недостатъци. Разностите същетано с една претрупаност на темите. Недоизяснял един проблем, недоизградил една тематична линия, сценаристът скоча на друга, започва трета. Поради това всичко е периферийно, докоснато. Никаква дълбочина, никаква по-смела мисъл, никакво по-оригинално решение. По волята на авторите жизнената правда е подменена на много места с не особено остроумно сглобени ситуации и конфликти. Усилията, насочени предимно по линията на ситуацията и фабулата, са дали свое то закономерно отражение върху образите. По-голяма част от тях остават в един почти непокътнат и неубедителен вид от началото до края на филма. Може да се каже, че почти всички имат прототипове, но не в живота, а в други филми. Много по-дълбока и многостраница е трябвало да бъде например Елза — нечаканата съпруга на мечтания от всички момичета Янис Стагар. В интересната сцена на стълкновението между нея и мъжа ѝ виждаме, че Елза е умна, жизнерадостна, любеща... Но в останалите сцени и епизоди създалите на филма не са вървили по пътя на това търсене на човешкото, оригиналното, неповторимото в характерите, а по отъпкания и лесен път на наивните и неубедителни решения. Твърде бързо и без сериозен конфликт Елза се превръща от ненавиждана „чужденка“ в селото в авторитетна, уважавана и обичана ръководителка първо на комсомолците, а след това и на възрастните опитни рибари. В целия филм не срещаме нито един сериозен конфликт. Там, където такъв конфликт може или

НЕЧАКАНАТА

логично трябва да съществува, той се унищожава още в зародиш от някоя приумица на сценариста. Режисьорът не е работил сериозно за отстраняване на стилните и жанровите несъответствия, а напротив — подчертал ги е в работата си с актьорите. Сравнително добри комедийни образи създават двамата стар-



ци, спекулантката. Но удивително безвкусно са изградени образите на Луци, на Мелания...

В литовския филм „Нечаканата“ съществуват отделни успехи, които говорят, че авторите му имат творчески възможности, които обаче са удавили в преобладаващия поток от шампи.

П. Хаджиева

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ

РАЗМИШЛЕНИЯ ЗА МЛАДИТЕ

През последните години в нашето киноизкуство се появиха много нови имена. Повечето от тях са излезли от Института за кинематография. И разбира се, тяхната творческа съдба не може да не интересува нас, кинематографистите от по-старото поколение. Самото това обстоятелство вече, че повече от половина от филми, създадени през миналата година, са направени от младите, не може да бъде отминато без внимание.

Наистъпни време да заговорим за някои тенденции, които се проявяват в работата на младите.

Младостта всяко име свои преимущества, свои неизбежни слабости и формирането на творческата зрелост е немислимо без широкото обсъждане на най-забележителните им работи.

Казвайки „забележителни“, аз нямам предвид непременно успех. Понякога първото обсъждане обещава на младия режисьор повече, отколкото акуратният краснопис, който копира боязливо признати образци.

Проблемите за новаторството са неразрывно свързани с встъпването в самостоятелния живот на всяко ново поколение художници. Присъщо е на младостта да прави свои оценки на възникващите жизнени процеси, да ги обяснява по свой начин, да търси нови изразителни форми и от това търсene не само не трябва да се оплакваме, а трябва да се отнесем към него с доброжелателно внимание. понеже това е развитието на живота.

Именно в такава светлина искам да разгледам работата на новото режисърско поколение.

Може би най-трудното в тази статия е изборът на имената и тяхното правилно поставяне. Не ще сгреша, ако кажа, че измежду достойните за разглеждане режисърски работи могат да се назоват не по-малко от тридесет, макар и много от тези филми да са само заявки за бъдещето. И може би по-правилно е, преди да се обърнем към списъка на творческата младеж, да си спомним за една от най-забележителните новаторски работи на майстора на по-старото поколение — филма на Михаил Калатозов „Летят жерави“.

Спомням си какво впечатление направи този филм на младежта в нашата студия след първото му преглеждане. Хората излизаха крайно развлечени и аз чувах как още тук, пред вратите, с напълно необикновена горещина изказваха първите си съждения.

„След това трябва да се почне всичко отново“ — говореха някои от младите режисьори.

„Филмът учи да се гледа по нов начин на света и да се изразява по новому.“

После, когато гледах филма, аз лесно разбрах кое е породило тази пламеност на оценките.

Преди всичко филмът поставя с необикновена острота проблемата за развитието на художествените форми в кинематографа. И не само я поставя, но я и решава убедително. Кинематографът като че ли отново оживя. От отпуснатото полусънно състояние, когато неговата динамична изразителност понякога се сменяше с лениво мърморене, кинематографът излезе сякаш с нова мускулна сила на млад атлет. Това не може да не завладее, да не развлече, да не внуши най-примамливи надежди за бъдещето. И младежта разбра това с особена острота, свързвайки непосредствено естетичните открития на филма със своите замисли.

Именно след филма „Летят жерави“ се появиха немалко творби, които можем да наречем просто подражателски, но тъкмо това не бих желал да сторя сега. Аз съм убеден, че дори при очевидната подражателност всички тези работи заслужават най-сериозно внимание.

Стремежът да се събори никак си стената на занаятчийството и преди филма „Летят жерави“ отличаваше някои работи на младите. Уместно е тук да напомним за „Павел Корчагин“ на А. Алов и В. Наумов — филма, който предизвика дискусия не само сред зрителите, но и в средите на киноработниците. Някои поздравяваха искрено талантливите дебютанти, други загадъчно мълчаха, трети им се сърдеха раздразнено.

В края на краината можеха да се разберат и трите тези позиции. Във филма бях забелязани и напречнатото внимание към художествено самоизразяване, и цялата незрелост на младостта, и многото неизбежни слабости. Но като цяло това беше все пак явление обнадеждащо, радостно; в киното дойдоха хора не равнодушни, а искрено желаещи да разберат и дълбоко да оценят явленията в живота, историята на създаването на социалистическото общество.

И трите филма на Алов и Наумов са посветени на Комсомола, на хората, които се намират в онази щастлива възраст, в която у человека се формират убежденията, когато той, пълен с неразпилени още сили, започва да живее. Вече са мият избор от младите режисьори на тази тема не може да не се приветствува като проява на последователна принципност по отношение на света.

Във филма „Павел Корчагин“ режисьорите са показвали на преден план първичните права на киното, на неговата особена, присъща само на него изразителност. Те са успели да възхновят и обединят целия колектив около своята художествена идея, като са сполучили заедно с оператора да възродят някои похвати на някото кино и в зрителното поле на апарата, и в принципите на осветяването, и във вътрешноснимачната композиция, които отдавна вече (и не напразно) са смятани за старомодни и дори архаични.

И в това е тяхната немалка заслуга, макар, повтарям, с прибръзнатостта на младостта те понякога да смесват средствата и целите. Филмът е пресилен със самозадоволяващата се енергия на маниерите за сметка на свободното и естествено разкриване на мисълта, което е така характерно за литературния първоизвор.

Тук можем да си спомним за съотношението между киното и литературата, позволено в „Чапаев“ на Василеви. Нали там именно поразителното съотношение между киното и литературата е предизвикало наистина онзи класически ефект, който и досега остава непреходен и поучителен. Във филма „Павел Корчагин“, разбира се, са се отразили и възрастта на авторите, и другото време, и другите художествени цели. Алов и Наумов едва ли са искали да възпроизведат напълно знаменития роман на Николай Островски. Те дори са нарекли своя фильм иначе; романът е послужил като основа за новата архитектурна сграда с прилагане на други пропорции и фактури.

Трябва ли да оскъддаме за това филма и неговите създатели?

Разбира се, тук всичко зависи от гледището.

Според уроците от „Чапаев“ това е вредна и много наивна заблуда. Но нима може да се спре развитието на живота, а значи и развитието на изкуството, като приемаме за единствен еталон една или друга възникнала реалистична форма? Самият факт на появяването на такъв филм като „Павел Корчагин“ и приемамето му от много голямо число млади зрители кара много и много да се замислят художниките на киното.

Аз си спомних сега за филма „Павел Корчагин“ не за да започна последователен разказ за целия списък на младите режисьори, а само във връзка с онова покъръвване, което предизвика после появяването на филма на Калатозов „Летят жерави“.

Онази динамична енергия в разкриването на жизнения материал, към която са се стремили Алов и Наумов, е намерила своя пълен и завършен израз в творбата на зрелия талантлив майстор Михаил Калатозов.

Успехът на филма вътре и вън от страната беше извънреден и ние основателно се гордеем с такава творба, макар разбира се, да не се отказваме от правото си да я разглеждаме критично.

В новото произведение всеки от нас иска най-малко да се повтори, да тръгне по старата измината пътека; ние постоянно търсим новото, виждайки в новостта важна страна на художественото творчество. Но на всеки художник новостта се открива по различен начин и в това е щастливото свойство на изкуството като

едно от средствата за опознаването на света. За мене новостта — това е преди всичко дълбочината в постигането на света, на неговата реална конкретно-историческа същност. Именно това търся аз като зрител, когато отивам да гледам нов филм. И когато откривам тези елементи във филма, излизам обогатен, но когато не ги намирям, дори при всички блясък на външните изразни форми оставам равнодушен.

Но тук основателно ще попитат какво трябва да се разбира под „дълбочина в постигането“. Ти вървиш по улицата, а срещу тебе се движи поток от хора. Всеки от тях може да бъде участник (да си послужа с кинематографска терминология) в масово събрание, групова сцена, епизод или да бъде изпълнител на главна роля. Представете си обществото от хора в забикалящата ни действителност като несметна сума от главни роли — тук очевидно е заключен онзи идеал, оази най-висша художествена цел, към която с право се стреми художникът на нашата епоха. Дълбоките причини за постъпките на героя, обществените връзки, които определят исторически конкретните особености на неговото битие — ето онази област, в която всеки има право да търси неповторимото ново. Ако аз се застъпвам за превъзходната работа на Калатозов, то е именно в тази плоскост. Аз бих могъл да стравя изцяло упречите си срещу сценария, но това би било несправедливо преди всичко за това, че Розов далеч не е случаен човек в драматургията и неговият талант ми е симпатичен и скъп. Второ, не бих направил това, защото режисьорът на мащабите М. Калатозов в края на краищата заема последователно авторско място и при формиранието на концепцията на произведението, и във всички начини на художественото решаване на филма.

А тъкмо на авторската концепция на филма „Летят жерави“, струва ми се, не достига онази мъжествена анатомия, която разкрива всяка област на живота с единствения стремеж да разбере първопричината на всяко явление.

Патосът на главното, мисля аз, не трябва никога да отстъпва на патоса на второстепенното. А такова главно за всички нас е комунистическата идея. Тя е истинското съдържание на цялата жизнена борба на съвремениците, макар и да се проявява в най-различни мащаби и в безкрайното многообразие на жизнените форми.

Именно в тази борба за комунистическата същност на човека, за неговото новаторско самоутвърждаване в средата на запазилите се още предразсъдъци инерцията на опасните привички, егоистичните самоамнитии са непроходима сила в нашия обществен живот и творческия ни метод, за който ще говорим по-нататък.

И все пак филмът „Летят жерави“ прокара път за развиване на новите реалистични форми. В това е неговото непреходно значение за нашето киноизкуство.

Но не е ли този филм само звено в непрекъснатия процес на обогатяване на кинематографичния език? Не. Такава оценка би била и неточна, и несправедлива. Аз не мога да не съчувствуваам на любовната драматургична колизия, която и в замисъла, и в разработката ми се струва прекалено женствена и повърхностно-капризна, но в най-хубавите сцени филмът притежава онази обаятелна, сила, мъжествена решителност, която единствено отговаря на всички страни на нашия живот, който изисква от човека здрави сили и ясен разум.

И, мисля, че именно това качество на филма е оказало своето решително влияние върху много по-послешни работи на младите кинематографисти. И преди всичко върху работата на Урусовски, бележития съветски кинооператор, за когото камера придоби подвижност и наблюдателност на любознательно човешко око, като накара много и много оператори, а заедно с тях и режисьори, да разберат по нов начин силата на кинематографичното виждане.

Но все още проницателността на окото в повечето филми не съвпада с мярката на замисъла. Тъкмо това обстоятелство е породило редица произведения, в които търсено то на изразителния начин е засенчило напълно за режисьорите тяхната главна цел — проникването в дълбочината на материала.

Към тези творби, аз мисля, принадлежи третият филм на Алов и Наумов: „Вята върът“. В него стремежът към остро кинематографично изразяване върви пред мисълта и чувствата, изпреварва познаването на изобразявания живот. Режисьорското „аз“ взема връх над реалното съдържание на образите.

*

В списъка на тези произведения едно от първите места би могъл да заеме също и филмът „Чуждото дете“ на режисьора Тенгиз Абуладзе. Този филм привлече

напрегнатото внимание и на зрителите, и на критиката. И това, разбира се, не може да се смята за случайно.

Спиряки се на анализа на филма, аз бих желал да проява максимална предпазливост, тъй като за него вече се съставиха крайните съждения: някои са склонни да се възхищават от филма, други напълно го отричат, виждайки в него не нещо повече от едно наивно подражаване на неореалистически образци. Аз не мога да се съглася нито с едното, нито с другото гледище. Преди всичко налице е талант, който много задължава. Талант, според мене, неразвит, несъсредоточен главно поради колебливия, още неустановен светоглед на младия художник. Колко неприятно става, когато в отговор на такива размишления чуваш възражение, че светогледът си е светоглед, а талантът — талант.

Мисли се, че тези две неща представляват от себе си две страни на един цяло. Според мен художник, който се е освободил от необходимостта да изявява своето политическо кредо, художник, който смята, че може да се скрие от всяка жизнена реалност и по такъв начин от обществена критика зад щита на своя талант, е човек или безкрайно наивен, или недобросъвестен.

Друг е въпросът, че такъв художник ще намери всяко своя публика.

Аз съчувствувах най-малко на шаблонния стремеж да се изобрази цялата маса зрители като нещо единно, обединено под хоругвите на правилното мислене, прогреса и добрия вкус. Това е невярно. В масата от зрители вие ще попаднете и на еснафа, и на двуличния Тартюф, и на безсмисления консуматор на живота, загрижен преди всичко над проблема за „повече кюфтета“. И точно тази част от зрителската маса е склонна да се прозява и върти на своите столове, когато на екрана се появява свежа мисъл, засягаща повече или по-малко дълбоко нашите обществени интереси. Именно тези зрители, тропайки с крака и пусвайки, напускат филми като „Поема за морето“ и плюят на „Мъж за Лаура“. Това са еснафи, ще кажете вие, струва ли си да се говори за тях?

Разбира се, струва си и трябва да се говори, защото те влизат в числото на 220-те милиона на нашия народ и тях не можеш никак да ги изхвърлиш от сметките. Следователно трябва да се борим за вкусовете на всеки от тях. Това е наша пряка партийна работа.

Има и други зрители, които не можеш да задоволиш със сладникави шлагтери и други безвкусци. Те имат ясни естетически позиции, които не отиват подалече от „света на изкуството“. Те също отиват на кино за естетиката, така да се каже, на „великото вечно“, прилично закриват уста, прозявайки се при появяването на екрана на едни или други обществени стълкновения, и гледат на наша социалистически свят като на служба, дето нов се показва не самият живот, а новата номенклатура и терминология.

Ето именно в областта на тези елементи на нашето общество е насочен патосът на филма на Абуладзе. Дали е искал той или не, неговото търсение не се е придвижило по-нататък от импресионистичните скици. А нали в основата на кинематографа, в основата на неговия художествен гений лежи не външната, а вътрешната динамика, която успя да открие още в „Броненосецът „Потемкин““ Сергеj Айзеншайн. Самата онази вътрешна динамика, която после помогна да се открие и покаже най-сложният процес на създаването на новия човек във всички наши най-добри филми.

Спомняйки си за филмите от 30-те години, ние често се питаме: в какво се крие тяхната неувяхваща свежест и сила?

Разбира се, ние постигнахме много оттогава, но тогава кинематографистите от моето поколение изпревариха живота с енергията на младостта, като разкриха за себе си най-дълбоките тайни на новата обществена мощ. А след туй по силата на много и много причини, загубили вкус към първооткритията, мнозина от нас обогатяваха само своята професионална техника в това време, когато истинската сърцевина на майсторството всяка се бил стремежът за постигането на живота.

И сега, когато щафетата се поема от нашите млади съратници, ние трябва да съдим техните работи по тези истински закони на изкуството, да не ги мамим, да не замъгляваме главите им с повърхностни комплименти поради едни или други успехи, постигнати в техниката на нашата много сложна професия. Ние трябва да им откриваме търпеливо и настойчиво истинската същност на самата професия, която е толкова отговорна, колкото и професията на литераторите, учителите на живота.

За да обясня напълно своите позиции относно филма на Абуладзе, аз тряб-

ваше да направя това обширно отстъпление, без което бих рискувал да остана неразбран.

Да, филмът „Чуждото дете“ има своя малка истина. Тази истина се заключава в това, че хората в целия свят изобщо си приличат — дори повече си приличат, отколкото са различни. Тази мисъл е **стара като света**. Значително по-нова е мисълта, че хората, родени при цялото своеобразие на съветския социалистически строй, по много неща все още щастливо не приличат на своите предшественици, макар и да носят на своите плещи още тежкия товар, наследен от мръсния и по-дълъг стар свят.

Та в края на краищата именно затова в дискусията за филма „Поема за морето“ така решително прозвуча гласът на прогресивния партийно-интелигентен зрител в защита на този технически много несъвършен, но по същество дълбок нов съветски филм.

Ето тази новост, новостта на постигането на самото „зърно“ на нашия обществен човек липсва във филма на Абуладзе. Макар и акторите да играят с напълно убедителна достоверност, да има отлично режисирани сцени и да е проявен немалък вкус в решаването на другите епизоди, спорещи наистина с безвкусиците на първите. В първия случай може например да споменем завършващата сцена, където децата тичат след влака, а тяхната машеха, не можейки да издържи, скача от вагона. Противоположен пример представя историята с жените-съблазнителки.

Прилича ли животът във филма „Чуждото дете“ на живота на съветският град Тифлис през 1957 или 1958 година? Да, разбира се, прилича, но само дотолкова, доколкото от режисьорите е избран най-отвлеченият аспект за изобразяване на видимия живот. И мене дори малко ме смущава това обстоятелство, че в зрителното поле на режисьора не са попаднали чисто външни белези из живота на съветския град с целия негов градивен, строителен ритъм. Става въпрос не за фона, понеже най-лесно е заради новостта да се покажат на екрана и нудистриални или строителни декори.

Става дума за характеристика на хората, за цялата неповторима особеност на техните обществени отношения, без които не съществува съветската действителност, без които изобразеният живот се превръща в обективна лъжа.

И тук възниква главният въпрос: може ли да се разъясва художествената цел? Да, в природата на киното диференциацията на явленията е една от най-важните особености на художествения процес. Но ние не трябва да забравяме за още по-важната негова особеност: за съзнателното целесъобразно групиране на елементите, групиране, проникнато от духа на осмисляне на фактите, стремежа на художника да проникне в тяхната диалектика, да обедини около главната мисъл всички художествени доказателства.

И ако се говори за приемствеността на Абуладзе от неореалистите, то трябва да се каже, че тя се е отразила в наивно възприемане на най-слабите страни на неореализма — практическа невъзможност да се осмислят докрай целесъобразно всички грижливо възъздадени страни от живота.

По такъв начин особеният полемичен успех на филма „Чуждото дете“ като попивателна книжка открива у един или друг зрител черти на духовна слабост, неразбиране на новия социалистически свят, настъпващ с всичката сила на своите обществени завоевания срещу egoистичната самота — онези черти, които закономерно още са присъщи на част от зрителската маса. Трябва ли ние да направим необходимия отбив поради младостта на автора?

Не, напротив, трябва да кажем за Абуладзе, че неговият талант, изпъкващ ясно в подобностите на филма, иска друго приложение, нуждае се от други мащаби, че неговата творческа съдба сега е неотделима от широтата на политическия му кръгозор, от желанието да види околния свят не в повърхностни, илюзорни, а в дълбоки, действителни връзки.

Необходимо е да се каже това, защото неяснотата, неточността, а понякога и погрешността на неговите взгледи вредят преди всичко на самия художник, поставят го понякога на фалшиви позиции. Мисля, че именно тук трябва да се търси причината за появилите се изказвания на Т. Абуладзе за полската кинематография, печатани във вестник „Заря Востока“, в които еднострочно и некритично са оценени сложните процеси, които стават в полското киноизкуство. Хвалейки без изключение всички работи на полските кинематографисти, Т. Абуладзе не е проявил нито зрелост, нито проницателност на съветски художник.

Искам да се спра също на работата на още един млад режисьор — на филма „Зеленият фургон“ на Г. Хабай. Този филм се оказа със сложна съдба.

Създаден по известната повест на А. Козачински, умно и внимателно преработена за киното от Григорий Колтунов, филмът бе посрещнат отначало в средата на киноработниците с недоумяващо неприемане. Неговата новост се крие преди всичко в литературния първоизточник, за който, както и за всяко интересно произведение, може немалко да се поспори, но което безспорно е отбелоязанс с оригиналния талант на писателя-патриот.

Интонацията на повестта на Козачински е във висша степен оригинална. Разказът се води като че ли от дете, едва встъпващо в съзнателния живот. Действието се развива през време на установяването на съветската власт в Одеса. В повестта и във филма действуват най-различни сили, за които когато става дума за врагове, писателят всяко намира нови нюанси на иронията — ту весела, ту зла. Но когато авторът изобразява своите, интонациите му добиват оттенък на добър, бащински хумор. Именно в тези интонации е очароването на произведението, неговата неповторима и привлекателна особеност. И ето във филма, когато е бил направен, много неща са се оказали непривични, дотолкова непривични, че се намерили немалко желаещи да го поправят, да го изтегнат върху прокрустовото легло на обикновените критически мерки, създадени в редакциите и канцеларите.

Но преди да пристъпим към разглеждането на тази интересна работа, ще бъде може би по-разумно да помислим за някои още недостатъчно изследвани възможности на самия наш метод — метода на социалистическия реализъм.

*

Като метод на революционното познаване на живота социалистическият реализъм е толкова безгранични в сферата на своето действие, колкото е и самият живот. Но най-малко изследваната досега негова страна, мисля аз, е съотношението между самия метод и жанровете — драмата, комедията, трагедията, комичното представление и т. н. По този въпрос съществува още немалка неясност, поради което в него следва да се ориентираме най-предпазливо, понеже теоретичната неразработеност на проблемата се отразява пагубно върху практиката.

За поучителен пример може да послужи опитът с един от най-великите писатели — Н. В. Гогол, — в когото, както е известно, читатели и критика виждаха едновременно и страсен романтик, и неумолим реалист. От неговото перо излязоха, от една страна, „Вие“ и „Страшната мъст“, а от друга — извънредно прилежно-реалистичния „Шинел“, станал наистина пръв урок на цялата руска реалистична школа.

Похватите, с които си служел писателят, в единия и другия случай били дълбоко различни; и все пак ние можем лесно да познаем единната гоголовска интонация. Тя звути дори в най-завършените романтически съчинения и отличава рязко неговото светоусещане например от това на немските романтици и частно на Хофман.

Смята се, че причината за това е тази, че Гогол, особено от времето на „Вечери в чифлика близо до Диканя“, изпъква с цялата си приказна фантастика като истински и убеден реалист, свързан неразделимо с народа. Ненапускащата го лукава весела усмивка, която дава на писателя право да говори от името на пчеларя Рудо Панка, патил много в живота, придава на „Вечерите в чифлика“ непомръкваша сила в народността. Но тъкмо тук остава в сила онази естествена великолепна жанрова условност, която прекрачвайки през времето, е влязла като неизбежен елемент на съвременната реалистична комедия или буфонада. Без тази условност самият жанр по същество не съществува.

Без да се разбира това, не е възможно да се пристъпи към критичен анализ на коя и да е комедия на положения, при това остра комедия на характеристи, дето хиперболата, намираща се на границата на невероятното, участвува напълно законично.

Тъкмо в неразбирането на това задължително условие за жанра са изворите на недоброжелателната критика на „Зеленият фургон“.

Друг е въпросът, че хиперболичната алегория, към която прибягват на практика авторите на филма, не всякога им се удава напълно, че някои епизоди са изпълнени нескопосно, че в тях липсват необходимите за успеха на самия жанр лекота и точност. Но не може да се отрече, че създателите на филма са се съобразявали със законите на жанра, и да ги обвиняваме в това е не само несправедливо, но и вредно.

Възниква друг въпрос: може ли изобщо толкова значително историческо събитие, като установяването на съветската власт в Украйна, да се предаде с един смешен преразказ? Аз мисля, че това обстоятелство най-напред е обезкуражило редактора и критика на филма. Но право е, че такава постановка на въпроса не може да бъде достатъчно сериозна и дълбока. Ако пристъпим с такава мярка към заобикалящата ни действителност, всеки процес, който така или иначе влияе на изграждането на комунизма в нашата страна, е дотолкова важен и сериозен за живота на обществото, че може да се окаже неподатлив за шегуване. Именно от такова превзето съждение най-вече страда нашата комедия.

Свързвайки всички тези размишления с въпроса за сферата на действието на метода на соалистическия реализъм, иска ми се настойчиво да се утвърди правото на соалистическия реализъм за най-широко и най-смело използване на различните жанрови черти — и преди всичко комедийните — в художественото тълкуване на многоликите явления на живота.

Аз успях да гледам три варианта на филма „Зеленият фургон“. Първият вариант ме озадачи и дори разсърди с липсата на чувство за мярка при търсения на комичното и, от друга страна, с наивната непохватност на някои сцени, особено тези, които са свързани с идването на Червената армия в Одеса. Но все пак веднага можеше да се разбере, че филмът е правен от млад художник, надарен със своя собствена интонация, което е така важно при встъпването в самостоятелния творчески живот.

Вторият вариант, създаден в резултат на сериозните критични бележки, ме порази с авторската смелост в онези решителни поправки, които бяха внесени. Казвам авторска смелост, макар че нашата младеж поради душевна простота предполага, че тази смелост най-често се проявява в упорито защищаване на своите понятия много погрешни позиции. В случая авторската смелост би се изразила тъкмо в това, че отдалечавайки се от своята работа на известно разстояние и изслушвайки внимателно другарската критика, авторът на сценария и режисьорът са намерили в себе си мъжество да приемат тази критика не формално, а творчески. Те са дали втора, подобрена редакция на филма, която ми се стори и убедителна, и значителна, повече професионална и донякъде неизгубила своята интонационална особеност.

Затова и трябва да се очуражат авторите, извършили трудната и малко неблагодарна работа в областта на сложния и още неразработен жанр на комедията.

Не трябва безкрайно да стесняваме възможностите на нашия метод, да свеждаме неговия обхват до рамките на канцеларски устав. Това трябва да се каже не за да се защити един или друг вариант на този или онзи филм, а в името на голямия принципиален разговор по повод нашите художествени задачи и начините за тяхното решаване с метода на соалистическия реализъм.

Появяването на „Зеленият фургон“, филм в много отношения незрял, на връща към сериозни размишления относно по-нататъшната разработка на метода на нашето изкуство. Само по себе си пък търсенето на Хабай в областта на комедията прибавя немалко към здравия стремеж на младежта да открие за себе си всичката широта и цялото разнообразие в средствата на реалистичното въплътяване живота в изкуството.

*

Аз вече обясних в началото на статията си, че не мога да разгледам всички и дори повечето последни работи на режисьорската младеж. Но говорейки за младите художници, несправедливо би било да не споменем за цяла група проявили се вече режисьори, между които искам на първо място да назова Г. Чухрай, поставил широко известния не само у нас, но и в чужбина филм „Четиридесет и първият“ и потвърдил своя талант в новия си филм „Балада за войника“. В интерес на истината следва дори да се каже, че „Балада за войника“ е по-скоро не потвърждение, а значително по-ценно и щедро проявяване на чудесния режисьорски дар на Григори Чухрай.

Последният негов филм, получил вече широка оценка, е за режисьорите от по-старото поколение едновременно и отличен художествен подарък, и сериозно напомняне. Напомняне за побеждаващата сила на живата интонация, а най-вече за напрегнатото внимание към светлия вътрешен мир на новия човек, за раждането на който бяха пролети толкова кръв и сълзи. След Чухрай трябва да назова

С. Ростоцки, който разработва последователно съвременния съветски характер в цялото му своеобразие, Ю. Егоров, който изпитва своите напълно формирани сили в различни жанрове на кинематографа; Л. Кулиджанов, в чийто филм „Бащин дом“ се е проявил ярко стремежът към психологично задълбочаване при разкриването образите на съвременниците.

При цялата непълнота на този списък работата на всеки от младите режисьори заслужава сериозен критичен преглед.

В заключение иска ми се да кажа, че изявяването на младите говори обнадеждващо за искрен стремеж да се опознае животът, да се опознае своят герой и да се изрази той с онази изчерпваща реалистична пълнота, която прави киното най-народното и любимо изкуство.

И всеки от нас, по-старите другари, е готов да помогне на младежта със своя опит и заедно с това в името на развитието на нашето новаторско изкуство да постави самия този опит под съмнение. Ние сме готови и на това и се радваме когато те, нашите млади приемници и приятели, встъпят с нас в творчески боеве. Нека те знаят само, че едно ние няма никога да им простим: няма да им простим удобното занаятчийство, вулгарното дребно мислене и най-вече — равнодушието, което означава смърт за художника.

Актрисата с лице срещу камерата

Едва ли има актьор, който не е изпитвал голямо вълнение, дори страх, заставайки за първи път пред филмовата камера. Същевременно първият контакт с киноизкуството е пробуждал винаги и дълбок размисъл у всички големи актьори. За своята работа в киното разказва в настоящата статия именитата френска актриса **Мария Казарес**, която развива и някои свои възгледи за ролята и мястото на актьора в киното.

Статията вземаме от сп. „Театърът в света“, тримесечно издание, публикувано от Международния театрален институт с участието на ЮНЕСКО.

Представете си заедно с мен киното . . .

Едно студио, където няма никой, никой, който заедно с вас да преживява измислените събития, които искате да представите като истински. Никой, който заедно с вас да повярва или да разкрие действието, което се мъчите да разкажете . . . то ще се изясни много по-късно, едва след като филмът се монтира, поотреже тук-там, монтира отново, след като се поправи, след като се види от комисия, за да бъде най-сетне представен на публиката, т. е. тогава, когато вие, изпълнителят, сте имали достатъчно време вече три пъти да го забравите.

А засега няма никого, към когото да се обърнете. Пред вас стои невъзмутимото око на камерата, което проника до дъното на душата ви, това ужасно, любопитно и чудовищно преувеличаващо око, а около вас — тридесетина внимателни и безразлични погледи, чиято главна грижа е да избягнат всякаакво вълнение, което би могло да ги отвлече от работата им, състояща се главно в това, да ви наблюдават критично, докато вие преживявате.

*

Отвратително чувство на неудобство! Потискащо усещане, че се намирате в психиатрична клиника. Каква странна операционна зала, където вие, бедният пациент, сте подложен на безстрастна ампутация на чувствата! И понякога — какво неприятно чувство на срам! Не зная дали тия, които никога не са имали нещо общо с киното, могат да разберат тия усещания, но ще се опитам да ги обясня: това е горе-долу същото, както когато някой отива при непознат лекар и последният му казва: „Съблечете се, госпожо.“ Или пък, ако някой изведенъж облече бански костюм посрещ Париж, между облечени хора и е все още с неприятно бяла кожа, която едва би посмял да покаже на пляжа . . . Разбирате ме, нали?

*

Сега вече можете поне отчасти да си представите моите първи сблъсвания с киното. Те бяха болезнени, свирепи, кошмарни! И искрено съжалявам Марсел Карне, който трябваше да ме понася, да ме успокоява и най-после да се отнася към мене с голямо търпение и деликатност, за които още съм му благодарна.

Играех вече от една година в театъра и бях на двадесет години, когато той реши да ме избере за ролята на Натали в своя филм „Децата на рая“. Приех с радост. Макар че моята страсть бе театърът, бях любопитна за всичко, киното ме интересуваше, и аз се възхищавах от Карне.

Започнаха снимките.

Това беше голяма творба. С голям режисьор, големи актьори. Някои снимки

правехме в студиото, други бяха външни. Снимачният колектив беше великолепен. Значителен миманс. Впечатляващи декори. Хубав сюжет, много хубав диалог. Накратко казано, киното още от първия път се показваше пред мен в цялото си великолепие.

Добре, но аз не видях нищо! Не чух нищо. Не забелязах нищо. От целия този период на снимки, когато всички бяха повече от мили към мене, когато бях даже обкръжена с приятели, съм запазила само някакво чувство на тревога, ня пълна обърканост, и преди всичко — на постоянна вина. Струваше ми се, че бях излишна и че появявайки се на снимачната площадка, ще развали всичко.

Първата сцена, която трябваше да снимам, беше тиха и лирична и аз мислех, че съм я почувствува вярно. Това ставаше в „Студио де ла Викторин“ в Ница. Навън беше ужасна горещина, а у мене бяха смесени всякакви температури. Не си спомням точно дали се изпоявях от горещина или от студ, или от треска, или от страх. Помня само, че ми слагаха лед, за да не се разтопи гримът, но когато го махнеха, започвах още повече да се потя. И на всичко това отгоре аз треперех! В началото на сцената не се забелязва много, но когато трябваше да се усмихвам, бузите ми започваха неудържимо да играят. Карне опита всичко, за да ме успокои. „Откъсть върви добре — казваше той. — Отпуснете се!“ Най-след той реши да изгони всички от снимачната площадка, за да се почувствувам по-спокойна, но колкото по-любезен ставаше с мен, толкова по-виновна и излишна се чувствувах аз и толкова повече треперех. Накрая Карне ме попита дали има още нещо или още някой, който да ме смущава, а бяхме останали само операторът, той и аз. Аз отговорих „Вие“. И едва след като той си отиде, можахме да „снемем“ откъса, както се казва.

Това, което препълни чашата на търпението ми, беше първата прожекция на снетия материал, когато открих собствената си личност на екрана. Сломням си, че присъствувах само един път на такава прожекция и след това беше необходимо цялото свято търпение на Карне, за да ме върне отново в студиото. Аз исках да зарежа всичко и да избягам. Нямах стотинка, но исках да платя разноските по моя договор и да замина далече, далече, защото ми се струваше невъзможно да изпитам отново ужасното физическо неудобство, което ме обхвана, виждайки на екрана собствения си образ, отделен от самата мене, независим вече от мене, гледан в гръб и — като връх на всичко — играещ лошо, без да мога вече да спра, за да започна отново, без да мога да изтрия нещо.

След „Децата на рая“ аз се върнах към „моя“ театър с удвоена страст. Но не след дълго един друг режисьор, от когото също се възхищавах (първият му филм „Ангелите на греха“ ме бе развлечувал много), дойде при мен, за да ми възложи този път голяма роля в новия си филм „Дамите от Булонския лес“. Изглежда, че имам борчески дух, защото първото впечатление, което остави у мен киното, вместо да ме обезкуражи, събуди силното желание да овладея нервите и чувствителността си, за да мога да узная, да опозная „това нещо“ — киното — и да научя какво може да направи един актьор в него. Далече от филмовите студии в горещината на „Театър де Матюрин“, обогатявайки доколкото можех опита си на актриса, аз продължавах да си задавам въпроси относно киното.

Кой е истинският създател на един филм?

А кой е истинският изпълнител?

Заедно с филма „Дамите от Булонския лес“ започна и моята настояща кинематографична опитност. Започнах да търся какво място е отредено в това изкуство на актьора. Единственият пример, откъдето изхождах, беше театърът. В театъра (говоря за великите драматични произведения) единственият творец е авторът. Той, неговият текст господства изцяло над всичко. Актьорът е само изпълнител, пресъздавайки чрез едно усилие на въображението и обаянието си образа, създаден от автора. Режисьорът постановчик съгласува в едно общо цяло актьорските изпълнения, грижи се за ритъма на действието, заповядва, с една дума, дирижира както диригентът дирижира своя оркестър.

Но все още всичките тези неща не ми бяха ясни по отношение на киното и аз продължавах да търся. Струваше ми се, че там единственият и истински творец трябва да бъде режисьорът — този нов вид писател, този необикновен художник, чийто инструменти за работа, чрез които вдъхва живот на своята мечта и създава свой собствен свят, не са вече мастило и хартия, четки и бои, а цял механичен комплект от съоръжения, обслужван от многобройен технически персонал.



Людмила Чурилова в ролята на Цвета от филма „А бяхме млади“. Сценарий Христо Ганев, режисьор Бинко Желязков.



Добре, но кой тогава е изпълнителят в киното? Актърът? А какво изпълнява той? Не е ли по-скоро част от всичките тези работни инструменти, никакво оръдие или материал, с който си служат? Бресон потвърди напълно тези мои опасения. Мога да кажа, че тогава той ми се стори въплъщение на типичния режисьор, илюстриращ моята малка теза. Глава и сърце, дробове, бъбречи, ръце и крака на своя филм, той искаше да бъде всеки и всичко наведнъж, да изиграе всичките роли, да напълни сценария, да снима, да прави костюмите, реквизита. Подозирах го даже, че му се иска да бъде самата камера и прожекторите.

Върху снимачната площадка той беше тиранин, изискващ до милиметър, до нотка да се изпълняват неговите указания. Една сълза трябва да капне така, а не другояче, погледът трябва да се вдигне по определен начин — не винаги най-удобен за актьора! Репликите трябва да се произнасят така, както той ги иска. И аз го видях един път да се разхърда пред мен в продължение на двадесет минути, забравил всичко наоколо си, повтарящки една малка фраза, която трябваше да произнеса поривисто: „Ах, Жан, изплашихте ме!“ — за да намери подходящата според него интонация и да ми я наложи, преди да започнем снимането.

Какво става тогава от актьора? Робот? Инструмент? Marionетка?

Сигурно мъчно ще спра, ако започна да разказвам малката история на този филм от началото на снимките, когато Люсиен Богерт и аз пиеме бренди след бренди по заповед и желание на Робер Бресон (според неговите думи той ни наливал, защото искал да изгубим контрол над нервите си — и над собствената си индивидуалност, мисля аз). Докато накрая обезкуражени, изтощени, разсипани, идвайки сът студиото, почти всички актьори изоставяха всичко, което прилича на личен живот или собствена воля, за да предоставят на разположение на нашия нежен тиран (защото на всичко отгоре той беше нежен!) това, което той изискваше: физиката, гласа, който си беше изbral, както човек купува някакъв предмет, мислейки, че ще подхожда добре за украса на камината . . .

Този филм имаше продължителен успех. Той стана даже класик в киното. Значи аз греша. Но това никак не ми пречи да кажа, че никого не съм мразила така, както мразех Робер Бресон в студиото, защото иначе, в живота, аз го обичам много. Да, мразех го от сърце, макар че всъщност в дъното на душата си го разбирах добре. Той доведе до абсурд ролята си на кинорежисьор. Някои постигат същите резултати, като бият актьорите си, за да ги разплачат, и след това да фотографират сълзите им. Това е отвратително и предизвиква презрение. А пък той — той ги убиващие полека, нежно, за да запази външната им обивка. Това е много по-почтено и заслужава омраза . . .

А няма филмът нямаше да спечели, ако беше по-свободен, по-жизнен? Ако ни бяха доверили на нас, актьорите, търсенето на общия стил, вместо да ни го налагат, ако режисьорът ни беше обичал поне малко повече, ако вместо да ни убива, за да унищожи в нас всичко, което би могло да му противоречи, той ни беше обяснил подробно какво иска да постигне. Не мислите ли, че по отношение на вътрешен живот и вярност на преживяванията филмът би спечелил повече, запазвайки пак определения стил, в който бе решен?

Все още аз няма установено мнение. Бресон беше отишъл твърде далече. Все пак той беше един отделен „случай“. Може би киното предоставя на актьора много по-благородно място, отколкото той му бе отредил.

Или пък . . .

Защо тогава изобщо избръгат актьори?

*

Продължих да снимам филми и излезе, че съм била права . . . Малко по малко една цяла страна от живота в киното ме привлече. Постепенно заедно с опита дойде и известно отпускане. И даже прожектирането на готовия материал започна да ме интересува. Малко по малко въпреки отегчението от безкрайните разтракавания преди снимките, въпреки механичността, въпреки моя съкровен срам пред камерата аз започнах да откривам хипнотизираща чар на студиото, на дните, през които снимахме, на гримърните, даже на машините и преди всичко — на светлината. Най-после открих странната поэзия, магията на тази професия, от една страна, и радостите на колективния живот със снимачния екип — от друга. Рядко съм срещала в студиото антипатични и неприятни хора между технически персонал и от този „свят“, който на пръв поглед изглежда абстрактен и безпълтен, съм запазила чудесен спомен за топлота, нежност и дружество . . .

Единственото нещо, което ми липсваше сега, беше аз като актриса да обикнова това, което правя в киното.

Тогава Кристиян Жак ми предложи да играя ролята на Сансеверина в „Пармският манастир“. Първото, което си помислих, бе, че ролята не е за мене. Аз си я представях руса или поне по-светла от мене и по-пищна. Но все пак се изкуших от този образ, който ми беше близък, а и от текста на Стендал. Удаваше ми се възможността за нов опит. Мислех, че пред Стендел и неговото произведение киното ще се преклони и че ние всички ще станем прилежни и скромни изпълнители на авторовия замисъл . . .

Е добре . . . Но не стана така. Киното отхвърля дългите текстове. На тяхно място то трябва да си представя, т. е. да представя зрително разказваните събития, а този, който „представя“, е режисърът. Що се отнася до авторовия текст — той почти изчезва, а това, което все пак е останало от него, бива превърнато във всекидневна реч, за „да звучи по-варяно“. Правят се съкращения, размествания, обединявания на откъси, а аз . . . аз се чувствувах глупава и объркана както по-рано. Единственото, което научих, бяха удобствата, предлагани от киното. Живях осем месеца в Италия (беше чудесно особено като се има предвид, че снимах само през два от тях). Опитах се да обикна работата си в киното, но повече от всяка се питах какво правя тук, след като това, което се изискваше от мене — моята физика, гласът ми, особеният темперамент, — бяха по моя преценка почти противоположни на портрета, който Стендал ни е дал за Сансеверина . . .

*

И най-после Жан Кокто ми предложи да играя Смъртта в „Орфей“.

Ето че един писател, театрал, кинорежисьор ми предлага един нереален образ, на който аз трябва да вдъхна живот. Говорим с него и той даже не спори. Той разпитва, осведомява се. Той оставя във вас впечатлението, че вие сами сте напипали детайли на образа си, докато всъщност няма човек, по-прецисен от него, който по-добре да знае какво точно иска, само че той си дава сметка, че има работа с живи същества. Той ги уважава и обича така, както човекът на изкуството обича своите произведения. И щом като ги е изbral веднъж, той ги използва такива, каквито са, а не такива, каквито би желал да бъдат, за да постигне искания резултат. И тогава работата в студиото става страст.

*

Значи, всичко е възможно? Не зная. Оттогава вече не съм играла в киното. Играя непрекъснато в театъра и колкото повече времето минава, толкова повече започвам да се страхувам от филмовото студио. Струва ми се, че човек или трябва да се отдаде изцяло на киното, или въобще да няма работа с него . . . Що се отнася до мене, театърът ме погълща много повече и задоволява всичките ми стремежи. Радостта, която изпитва актьорът, четейки нова пиеса, когато се стреми да си представи някой образ и да се въплъти в него, увличащата работа на репетициите, дългият, болезнен и чудесен период на търсене и превъплъщаване, връзката с партньорите, намиране единство между целия ансамбъл, приближаването на премиерата, когато пиесата и образите най-после ще се свържат цялостно пред публиката и ще добият окончателния си вид, след това всекидневната борба, за да победиш сам себе си и другите, и понякога редките минути на вдъхновение, когато човек се чувствува истински посрещнат между една голяма творба и публиката — всичко това ми е много необходимо и много скъпо, за да решя да пожертвувам даже и една частица от него за едно изкуство, в което — поне за сега — единственият творец е режисърът, а единственият изпълнител пай-често е камерата.

*

И все пак има хора, родени за киното. Случаят с такава жена като Грета Гарбо винаги ме е смущавал, колкото пъти се замисля над това. Но на мене ми се струва, че големите героини като нея дължат славата си по-скоро на някаква легенда, създадена около тях, отколкото на играта си. Независимо от това, дали те играят божествено като нея или не, тях винаги ги карат да представят образа, който се е създал у публиката за тяхната личност, а не да въплъщават образа на ролята, която изпълняват. Прекалено дълбоко разнищва камерата тези, които застанат пред нея, за да търпи разнообразни въплъщения. Тя изисква от тия, които не са истински артисти, да си останат такива, каквито са в живота, или пък от тия, които имат талант, да се самовеличаят. А за мене призванието, целта, необходимостта на един изпълнител, на един актьор се състои именно в превъплъщаването.

Из нашите студии

В Студията за игрални филми

От месец октомври тази година ще започне снимането на филма „Тютюн“ по един от най-известните не само у нас, но и в чужбина български романи, написан след 9 септември 1944 година.

Авторът на романа Димитър Димов е написал сценария в съавторство с режисьора при Студията за игрални филми Николай Корабов, познат от двата си филма „Димитровгради“ и „Малката“. „Тютюн“ е трета режисьорска работа на Н. Корабов.

Сценарият е одобрен от художествения съвет и пуснат в производство. Творческият колектив е в подгответителен период. Избират се места за натурните снимки, художник-постановчиците Константин Джидров и Вания Дечева рисуват ескизи за декори и костюми, а режисьорът с оператора Въло Радев правят актьорски проби. В пробните снимки участват народните артисти Георги Стаматов и Иван Димов, заслужилите артисти Стефан Савов и

Никола Попов и артистите Стефан Пейчев, Йордан Матев, Иван Кондов, Жени Божинова, Емилия Радева, Невена Коканова, Цветана Островска, Беско Василев и др. За ролята на фон Гайер вероятно ще бъде взет немски актьор. Филмът „Тютюн“ ще бъде двусериен и ще се снима в продължение на около две години.

*

Завършен е окончателно новият български игрален филм „Бедната улица“ по сценарий на Петър Донев. Филмът е постановка на режисьора Христо Писков, а снимачната работа е дело на двамата млади оператори Георги Алурков и Тодор Стоянов. В централните роли участват артистите Коста Цонев, Николина Генова, Надежда Вакъчиева, Валентин Русецки и Лили Енева. Премиерата на филма вероятно ще се състои в първите дни на месец септември.

Нови научно-популярни филми

По плана за 1960 година научно-популярната студия е завършила окончателно следните филми:

„Пътуване в неизвестност“. Цветен пропаганден филм за прелестта на нашата природа и курорти, в които са създадени най-съвършени условия за отдих и развлечения. Дикторският текст е озвучен на няколко езика и филмът ще бъде проектиран предимно в чужбина. Сценарият и режисьорската работа са на Константин Костов с оператор Васил Василев.

Завършени са журналите „Наука и техника“ № 36 — научна информация по строителството във връзка с пленума на ЦК на БКП, режисьор Любен Цолов с операторски колектив, и „Селскостопански новини“ № 11 — популяризация на новите методи в агротехниката, автор-оператор Симеон Карадимов.

По сценарий на Петър Донев режисьорът Стилян Парушев и операторът Сашо Вълчев снеха филма „Спазвайте правилата“. Адресат на това произведение са гражданите пешеходци и водачите на моторни превозни средства, на които е показана полямата необходимост от спазване на правилата за движение.

За новите методи на хранене на селскостопанските животни и използването за храна на корбалита и силбестрова ни разказва научно-популярният филм „Повече мяко — повече месо“. Сценарият е написан от Иван Нестеров и д-р Ничо Иванов, режисьор Младен Несторов.

Цветният среднометражен филм „Кукари“ за нормален и широк еcran разкрива фолклорната екзотика и етнографска ценност на кукерския танц, останал в някои български села от древността.

Режисьорът Януш Вазов и операторът Димитър Китанов са реализирали тази продукция по сценарен план. Филмът е предназначен за чужбина.

Автоматизацията в промишлеността, макар и примитивна, е била цел още на старите китайски и египетски народи. През средните векове тя се е разделяла на един относителен напредък. Филмът „Една мечта в действие“ проследява този дълъг и труден път на автоматизацията в промишлеността, която стига в наши дни до кибернетика. Сценарият е написан от Хaim Оливер, режисьор на филма е Иван Фичев и оператор Димитър Пенев.

„Разказ за старата брава“ — сценаристи Любен Станев и Стиян Парушев, режисьор Стиян Парушев, оператор Сашо Вълчев — е посветен на всенародната акция за събиране на отпадъци. Чрез разказа на една стара брава се проследява пътят на железните отпадъци от мазета и тавани до мартеновите пещи, в които всеки ден се претопяват хиляди тонове старо желязо, за да се превърне в искряща стомана.

Завършен е и научно-популярният филм „Опазване зрението на децата“

по сценарий на Георги Христов, режисьор Огнян Данайлов, оператор Илия Христов.

За монументалния исторически и архитектурен паметник Рилския манастир, просветителски и духовен център през петвековното ни робство, научно-популярната студия сне цветния филм за широк и тесен еcran „Светилникът“. Сценарист Богомил Нонев, режисьор Константин Костов, оператор Васил Василев.

Режисьорът Лада Бояджиева по свой сценарий сне филм за популярния в цял свят Държавен ансамбъл за народни песни и танци. Оператор Михаил Делчев. Филмът е снет за тесен и широк еcran.

Завършен е научно-популярният филм „Шапът по двукопитните“. Сценарий и режисура Величко Копуков, оператор Симеон Карадимов.

По сценарий на Жак Шемтов е снет филмът „Волейбол“. Режисьор Румен Горчев, оператор Михаил Делчев.

Студията за научно-популярни филми е завършила и следните учебни филми: „Квадратно-гнездова сеялка“, „Добиване на чугун“, „Добиване на стомана“ и „Храносмилане у човека“.

Квалификационен семинар за ръководители от кинорежата

За изпълнението на новите задачи, поставени пред киното във връзка с ускореното икономическо развитие на страната и за повишаване културата на населението Министерството на просветата и културата и Управлението на кинематографията развиха редица мероприятия за подобряване разпространението на филмите и квалификацията на кадрите от кинорежата.

В с. Баня, Софийско, бе организиран на две съмени семинар за директорите и инспекторите по културно-масовата работа при ГП „Кинефикация“ и програматорите на ДП „Разпространение на филми“.

Предмет на семинара бяха въпроси на маркс-ленинската естетика, теория и история на киното, препоръки за работа с научно-популярните, учебните и документалните филми и пр. Паралелно с лекциите бяха прожектирани и обсъдени редица филми, разменени бяха мисли и споделен опит по някои технически, финансови и други въпроси.

Семинар за млади киносценариисти

По инициатива на Съюза на кинодейците в България и Съюза на българските писатели бе организиран курс за млади киносценариисти. Двадесет млади писатели из средите на белетристи и поети в продължение на 1 месец получиха общи теоретически и практически познания по кинодраматургия и по спецификата на киноезика. Слушателите се запознаха с особеностите на композицията на сценарния сюжет, с изграждането на образите, с подбора на темите и пр. На семинара освен общообразователни лекции, които бяха четени от професионални сценаристи, режисьори, оператори и др., се проведоха и практически упражнения, на които се разглеждаха идеите за киносценарии, написани от курсантите. Освен тези занимания значителна част от учебното време бе отделено за гледане и анализ на популярни филми на световната кинематография и на български кинопроизведения.

През погледа на кинематографиста

ТЕНЬО КАЗАКА

С КИНОКАМЕРА В Гвинея

Черна Африка. Екзотика, духовна тъмнина, суеверия. Слънцето винага изгрява и уgasва в зенит. Небето блести като разтопен метал, а земята гори като жарава. Въздухът е тежък и душен — четиридесет градуса на сянка. Небоятни лесове и непроходими савани, дивна тропическа природа и необикновен животински свят. И на всяка стъпка изненади, на всяка крачка възможности за смъртна опасност.

Смътната представа за черния континент не ми даваше покой. Всичко, което бях чел и слушал за онзи далечен и непознат свят, завладя мислите ми, потисна радостта ми и внесе в душата ми много тревога и смут.

Сломням си минутите при раздялата на летището. Силехме се да изглеждаме бодри и весели, а мъката напираше в очите ни. Като че ли заминавахме за другия свят. Децата не сдържаха сълзите си. А баба Султана, майката на Борис Шарланджиев, ме целуна и рече:

— Да ги пазиш, момчето ми, и да се върнете живо-поздраво...

Самолетът хукна по дългата бетонна пista и ние не разбрахме кога металната птица се откъсна от земята. Но чувството, че се издигаме нагоре и все по-нагоре, властно изпълни сърцата ни. И заедно с това като че ли изчезна всяка тревога и смут — остана само трепетът от очакваната среща с един нов, непознат свят, с един народ, който неотдавна се е отърси от веригите на колониалното робство и още живее с опиянението от победата.

Република Гвинея се намира на 8,000 км от нашата страна. Дотам ние прелетяхме на няколко етапа: София—Виена, Виена—Париж и Париж—Конакри. Най-интересен ми се стори последният полет. От летище „Орли“ поехме в полунощ. За няколко секунди могъщите мотори на огромната метална птица ни отнесоха в тъмната небесна бездна и скоро звездното сияние на френската столица потъна в мрак. Летяхме на 4,000 м височина с 450 км в час. Повечето от пътниците, които ни заобикаляха, вече се унесоха в сън. Не спяхме само ние, четири-мата български кинодокументалисти. От време на време операторът Жеко Русев ме побутваше по гърба и ми подхвърляше някоя шага. Огледах се към другата страна. Там другият оператор Борис Шарланджиев и организаторът Шиньо Чернев продължаваха да бъбрат. За сън и дума не можеше да става. В главата ми се въртяха най-различни неспокойни мисли. Летяхме над Пирините, а фантазията ме носеше все по на юг, сред джунглите и саваните, сред змиите и зверовете, между черните хора и племена. Най-много мислех за бъдещия филм. Да сутринта не затворих очи. Под нас не се мяркаха никакви светлинни. Сякаш цялата исланска земя приличаше на безкраен затвор, погълнал живота на измъчния народ. По някое време спрях за по-дълго погледа си напред. Една зелена светлинка трептеше пред мен. Скоро забелязах втора светлинка, която неизменно блестеше пред очите ми. Това бяха сигнализните лампи на самолета. От време на време между тях бучящият мотор изхвърляше огнени кълба, примесени с дим, очертаващи контурите на гигантското крило, което разсичаше простора.

Обърнах се назад, срещнах уморения поглед на Жеко Русев.

— Не спиш ли? — запита ме той.

Не затваряха очи и другите двама. А вече летяхме над Гибралтар. Навън все тъй властно ни обгръщаше непрогледната тъмнина. Само двете светлинки на крилото продължаваха да трептят, а между тях като из кратер изригваше огнената дира на ревяния мотор. Умората надделявале, очите ми се затваряха, вече

се предавах на съня, когато Борис Шарланджинев скочи от мястото си и без да се съобразява със спящите, се развила, сочейки с ръка към източка. Всички пътници се надигнаха от местата си. Гледката ни порази. Бях удивен от картина, която се изтръгваше из тъмнината и разцъфтяваше на бледия хоризонт. Сякаш нечия неземна ръка скришом от света с чудотворна вещина започна да нахвърля фантастичните багри на африканския изгрев. По цялото протежение на разсейвания се небесен фон като видение се очерта огромен оранжев пояс, украсен тук-таме с тънки светлосини ленти. Светлините се меняха всеки миг, цветовете се преливаха едни в други, ставаха ту го-светли, ту по-тъмни, докато оранжевият пояс почервя, заблестя и започна да трепти, да изльчва златисто сияние, отскубвайки от мрачината контури на остри планински върхове. Намирахме се над мароканските височини. Избѣднѣй като по ^{да}дакът ^знак оранжевият пояс избледня, стопи се и изчезна, отстъпвайки място на изгряващото слънце, чийто огромен огнен диск, понесъл пурпурната мантиня на изгрева, изплава над голите планински хребети.

НАД САХАРА

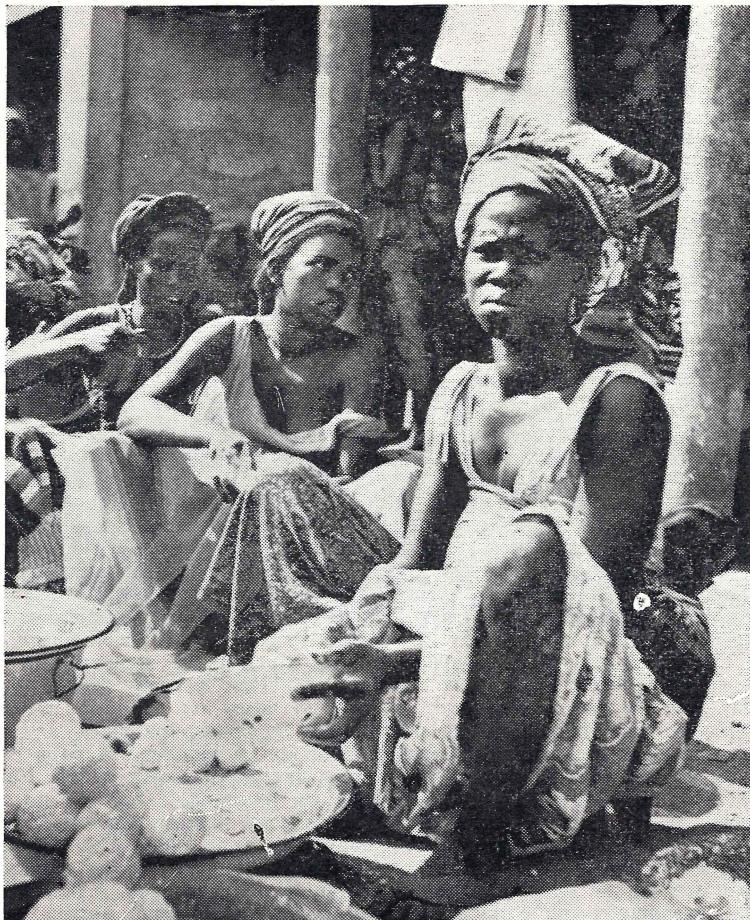
Настипи новият ден. Но с това настипи и първото ни разочарование. Само с един жест, за един миг като че ли чудодееен майстор избърса хоризонта и погуби приказната красота на изгрева. Слънцето заблестя в зенит, разтопи се по цялото небе и навред настана противна светлина, задух и горещина. Самолетът слезе на 2,000 м височина. Под нас се откриваше ~~без~~зръдна, еднообразна равнина, застлана от безбрежни пясъци, навляща скръб и отчаяние. Летяхме над пустинята Сахара. Никакъв признак на живот. Тук-таме се мяркаха малки храст и отделни обгорени дръвчета, напомнящи на наказани войници. Четири часа все същата картина. По едно време самолетът се отклони на запад и разпери криле над океана. Под нас се откри широка водна ивица, която приличаше на огромна река. очертала течението си между брега и корпуса на самолета. Оттук нататък пейзажът под нас започна да се мени. На много места водата навлизаше в сушата, различаше пясъците, образувайки големи ръкави, малки острови и тесни полуострови. Един куриоз на океана ни накара да се преместим откъм страната на Шиньо Чернев, който ни даваше знак да се доближим до неговия прозорец. Долу тихата и спокойна вода беше побеляла от огромни медузи.

— Вижте, вижте! — обади се непознат пътник и посочи с ръка океана. На няколко пъти, насочени към брега, се показваха огромните туловища на 5—6 акули. В същия миг, когато следяхме движението на хищните животни, самолетът загърби, отпусна се и пропадна надолу. Слязохме на 500 м височина. Разбрахме, че някой от моторите се е повредил. Но упахата ни не беше за дълго. Разнесе се спокойният глас на придружителката. Тя извести късата заповед на капитана Клар и апелира за пълно спокойствие. Летяхме ниско и близо до брега. Всичко се виждаше до най-големи подробности. Картината не се изменяше. Отляво безкрайна пустиня, отляво — безбрежен океан. Тъй продължи петнадесет-двадесет минути. Моторите отново забучаха дружно, носът на въздушния кораб се понесе нагоре и ние пак се извисихме в небесата.

Първата ивица зеленина съзряхме чак към обед. По всичко личеше, че Сахара е останала зад нас. Очите ни не се откъсваха от сянката на самолета. Зелените площи се увеличаваха с всяка измината минута. Под нас блеснаха водите на широка, криволичеща река. Назоваваха името ѝ — Сенегал. Това означаваше, че нашият полет навлиза в областта, към която се стремим. Наблизаваше Дакар, най-големият град на Френска Западна Африка.

На летище Дакар се приземихме около един часа, в най-голямата горещина. Още не бяхме слезли от самолета, когато почувствувахме топлия полъх на тропика. Жестоката горещина, тежкият задух ми притиснаха гръдта, свят ми се зави, едва поемах дъх. Наоколо из целия район на летището се ширеше страхотен пущинак, камениста земя, ниски поччернели треви и обгорели храсти. Всички проверки и услуги на летище Дакар се извършиха от местни служители. Това бяха първите черни хора, с които се срещнахме по време на нашия полет. Направи ни силно впечатление, че те са много внимателни, крайно учтиви и услужливи.

В широкия и прохладен салон на ресторанта ние бяхме нагости с богата, питателна храна и всевъзможни ледени напитки. Истински сюрприз беше сервираното на кисело мляко. Останахме очудени от вида и вкуса му. Съвсем нашенско. Сякаш пристигнало с нас от България. Заинтересувахме се. Скоро тайната беше



Гинейки на пазар

разбулена. От дълго време в Дакар живеел един българин, който е известен в целия онзи край с хубавото кисело мляко. С повищено национално чувство ние се отправихме към бучация самолет. Заехме местата си, стегнахме широките колани, получихме традиционното бонбонче и пак се понесохме на юг към екватора. Оттук нататък пейзажът коренно се измени. Около нас се появиха бели пухкави облачета, цяла флотилия копринени платна плуваха по синкавия хоризонт. Под нас от брега на океана, докъдето погледът достигаше, се зеленееха безкрайни гори и девствени лесове. Много често сянката на самолета пресичаше зелените води на огромни реки. Те бяха широки, дълбоки, потънали в тресавища и джунгли. Зад нас изчезна и Португалска Гвинея. Останаха броени минути. Теренът, над който летяхме, ставаше все по-зелен, растителността все по-буйна, реките все по-широки и пълноводни.

ПЪРВИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ ГВИНЕЯ

Най-после Конакри. Самолетът описа широка дъга, наклони криле и пред очите ни се разкри чудна панорама. Кацнал върху тесен полуостров, заобиколен от сините води на океана, потънал в цвят и зеленина, като на длан очерта контурите си южният град. Бели, гиздави постройки, широки асфалтни булеварди,

ясно очертани квартали, а по улиците коли, моторетки, многооброен народ. В залива на пристанището над високите корабни мачти се вееха знамена от различни националности.

Самолетът направи нов голям кръг и още по-стремително се наклони към сушата. Отлетяхме на отвъдната страна. Под нас блеснаха водите на широка река, профукахме над гъста гора и... тежките гумени колела пробягаха по спасителната писта.

За първи път ни срещаха без формалности. Дори не ни поискаха документите. Вместо това любезните гвинейци ни стискаха ръцете, усмихваха се дружелюбно и ни упътваха. Заслугата за това внимателно отношение към нас са паднаха на др. Димитър Събев, секретар на българското посолство, дошъл да ни посрещне.

От летището се запътихме към града, отстоящ на 15 км. Голямата открита черна лимузина на посолството ни изведе и понесе по асфалтния път. Впечатлението се занизаха още от първите минути. Пътувахме между познати и неизвестни нам тропически растения. Кокосовите и маслените палми се издигаха най-високо. Далече зад тях, в дълбочината на терена, се простираха безкрайни тревисти полята, познати под името савани. Тук-таме сред гъстите, високи треви стърчаха като колоси огромни ширококлонести дървета, наречени фромажета. Мярката се и гъсти бамбукови тръстики, хрести от кобла и маньок, величественото дърво манго. По цялото протежение на пътя между вечнозелените дървета се гушеха малки спретнати колиби, направени от глина, бамбук и трева, които от пръв поглед напомняха за примитивния живот на обитателите им. Хората, които се мярката край тях, крачеха лениво, присядаха под сенчестите дървета, изглеждаха напълно безразлични към заобикалящата ги среда. Децата пред колибите тичаха и се гонеха съвсем голи из пепелта. Най-силно впечатление ни правеха отминаващите жени. Гвинейките се славят със своята пластичност и красота. Те са високи и стройни, силни и лекоподвижни, много чисти и спретнати. В тази страна цялата домакинска работа, местната търговия и физическата работа, свързани с бита и живота на семейството, са отредени за жената.

Гвинейките носят всичко на главите си. Цели товари банани, дрехи за пране или друг багаж се мъкне от сутрин до вечер от едно на друго място. Ние често срещахме жени, понесли на главата си тежки товари, а на гърба им привързани сляха невръстни деца. Всичко това ни се виждаше като в сън, като че ли пред нас се изнлизаше широкоекраенна цветна филмова лента. Само другарят Събев и шофьорът Васил Модрев не се трогваха. Нищо не им правеше впечатление. За тях новото бяхме ние, зер в тази далечна страна те са единствените българи, а такива като нас идваха за първи път. Ние гледахме, искалихме очи от заобикалящата ни среда, а Събев само ни питаше и разпитваше. Но вместо отговор на свой ред ние го обсипвахме с въпроси. Единствен Васил Модрев не влизаше в тон с нас. Той само пъшкаше, фучеше, махаше с ръка и нареджаше:

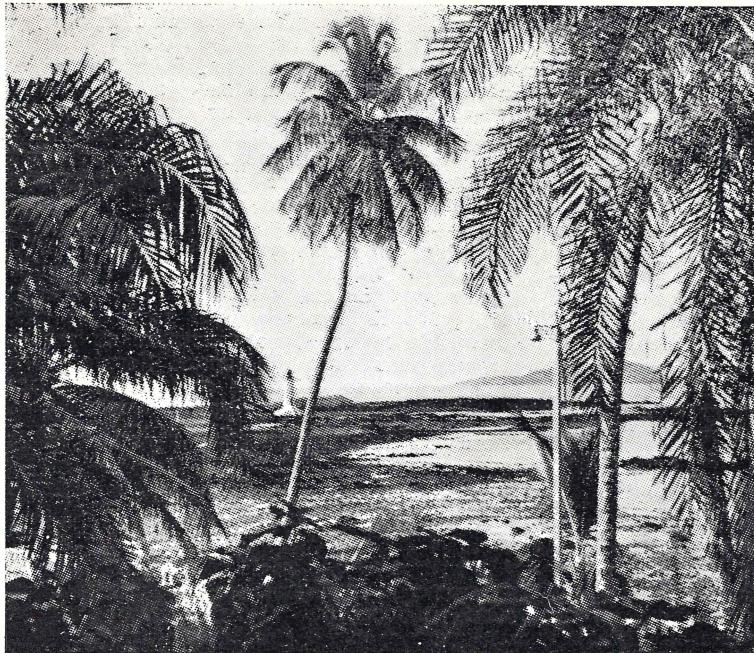
— Няма да ви е леко, другари. Ще има много да патите. Тук змиите са повече от хората. В посолството за няколко месеца убихме три. А жената още не може да дойде на себе си. Преди да тръгна насам, през краката ѝ се промъкна питон. — Шофьорът намали скоростта, обърна се към мен, смръщи руците си вежди и добави: — И това е тук, в Конакри. А какво ви чака в джунглите, господ да ви е на помощ...

Не усетих кога стигнахме до „Хотел дьо Франс“, една бяла, великолепна постройка, потънала в буйна растителност, издигната край самия бряг на океана.

— Искам да ви предложа една изненада — усмихна се другарят Събев и още не слезли от колата, той ни разкри намеренията си.

В наша чест той и един служител от съветското посолство наумили малка разходка в околностите на Конакри. Местността била разположена в голяма джунгла и обещавала необикновена за нас изненада. Умората от дългия път ни налагаше да откажем, но загадъчната разходка ни заинтригуваше и ние приехме с охота отправената ни покана.

Само за няколко минути се намерихме в просторните слънчеви стаи на хотела. Настанихме багажа, изкълахме се набързо, преоблякохме се, Жеко и Борката грабнаха за всеки случай камерите и слязохме долу. Нямаше време да разпитваме. Двете коли забръмчаха по обратния път към летището. Водеше съветската кола. Скоро тя се стрелна по шосето за град Киндия. Не мина и



Пейзаж от крайбрежието на океана край Конакри

половин час, когато „Победата“ се отклони от асфalta и потъна в червения път всред високи треви. Навлязохме в непроходими савани. Напред, изчезнала в прашната диря, летеше първата кола, а след нея ние. Освен високите до два човешки боя треви, избуяли от двете ни страни, не виждахме нищо. Завоите следваха един след друг. А вече настъпваше залезът, първият тропически залез за нас. Цялата природа се готвеше за отмора. Назад се възкаряваше необикновена тишина. Чувство на тревога и гордост обзвезмаше всекиго от нас. По пътя и най-вече в завоите все по-често започнаха да се мяркат загадъчни фигури. Думите на Васил Модрев зашракаха с човка сила в главата ми. Все си мислех, че ако не на единния, то на другия завой ще изскочи някой хищен звяр или ще пресече пътя ни гигантски питон. Колко пъти се сепвах, загледан в поклащащите се треви, и след туй се успокоявах, когато виждах някой черен човек, свръял се в тях, докато се разминем.

Постепенно пейзажът се промени. Колата навлезе в гориста местност. От двете ни страни се появиха палми и широколистни дървета. В далечината се чуха гласове. Край самия път се мяркаха колиби. Малкото селище, което виждахме за първи път, се състоеше от няколко рода. Полуголи мъже и жени бяха насядали върху коравата земя, млади момичета в пъстри носии чукаха в големи чутури ориз, а децата, голи и боси, изтичаха към колата, извикаха нещо на родния си език, откривайки белите си зъби.

Колкото се отдалечавахме от селището, толкова по-девствена ставаше природата и по-буйна растителността. Пътят се промъкваше между непроходима джунгла, първата джунгла, която се разстилаше пред погледа ни. В един затътен край, където пътят се губеше, настигнахме първата кола. Намерихме се край блатлива местност, потънала в тръстика, тресавище и кал. По-встрани, заобиколени от гъста гора, сребрееха тихите води на голямо езеро. Сънцето вече залязваше. Неговата разтопена гръд заливаше със синкало-виолетово сияние цялата околност. Отблъсъците на бързо сменящите се светлини се плъзгаха по огледалната повърхност на езерото и то лъщеше като полирano сребро. Постепенно сънцето угасна. Припадна здрач. Загълхнаха и последните крясъци на

животинския свят. Над джунглата настана загадъчна тишина. Само закъснелите птици и щурците нарушаваха тържествения покой.

— Погледнете натам! — извади ни от унеса гласът на Събев.

С плавни, красиви движения към вътрешността на езерото плуваха няколко черни. Напред гребеше едър, силен мъж, а от двете му страни като ято летящи птици го следваха останалите. Дързостта им ни порази. Не вярвахме на очите си. Скоро обаче те се гмурнаха във водата и когато излязоха на повърхността, с бързи движения, издавайки тревожни крясъци, се устремиха назад към тревистия бряг.

— Посмотрите, посмотрите! — с много тревога в гласа извика жената на съветския човек и ние отправихме очи по посока на вдигнатата ѝ ръка.

От другата страна на езерото по посока на забързаните плувци с голяма скорост и изящен стил се иссеще друг плувец. Не се долавяше никакъв шум, нито движение на ръце. Меката синкова мрачина, едва докосната сребристата вода, не ни позволяваше да видяхме добре. Само контурите на главата и загадъчната следа зад нея ни караше да тръпнем от уплаха. Когато водната диря прекоси средата и навлезе в най-осветената част на езерото, ние изтръпнахме. С широко разтворени челюсти, на които лъщяха два реда остри зъби, към брега се носеше хищен крокодил. Разбрали, че е закъснял, той плесна с опашката си, разлюя тихата вода и потъна в нейните гълбини.

НА РАБОТА

На следващия ден ни предстоеше трескава работа. Вместо постепенно привикване към природата и климата ние решихме да се заловим с изпълнение на задачите, считайки, че така по-лесно ще преодолеем евентуалните кризи, които ни предвещаваха тежките условия на тропика. Предстоеше ни да се представим на съответните власти, да потърсим тяхното съдействие, да се впуснем в проучване на материала и заличнем снимачната работа. Освен това трябваше да направим няколко обекта за седмичния кинопреглед. Така че време за губене нямаше.

В определения утринен час ние се срещнахме с др. Събев и заедно тръгнахме към Министерството на информацията. По стръмната тясна вита стълба ние се качихме в приемната, където ни посрещна секретарката на господин Диоп Аласан. Тя ни покани да седнем и почакаме минута-две, тъй като при министъра имало човек. Докато се запознаем с обстановката, вратата се отвори и пред нас застана набит, среден на ръст черен мъж с европейско облекло, колосана яка и тъмна вратовръзка. Непознатият се здрависа с другаря Събев и започна да се ръкува с нас. Запознахме се, беше господин Сал, главен директор на железниците.

— Като ви остане време, заповядайте при мен — рече той на френски и се отдалечи от нас.

В това време секретарката вече беше известила за нас и с голяма любезност ни съпроводи до отворената врата. В кабинета министърът беше сам. Той се ръкува с всеки от нас, подканяйки ни да заемем столовете край бюрото му. Огледах се, опипах с очи кабинета му. Обстановката най-обикновена: бюро, няколко стола, желязна каса, три телефона, два портрета на стените. Единият на Секу Туре, а другият на Нkruma, вожда на Гана. Господин Диоп Аласан свали палтото си, запретна ръкавите на бялата си риза, покани ни да запалим и неуспешно поведе с нас приятелски разговор.

— Много се радвам — започна с топъл глас той, — че вие сте вече тук. Ние сме напълно уверени в приятелските чувства на българския народ към нас и вярваме, че вашата група ще направи приятелски филм.

Оттук нататък разговорът ни стана още по-непосредствен, още по-сърдечен. Ние разказахме за нашите намерения, за идеите на бъдещия фильм. Изглежда, че те се понравиха на министъра, защото той през цялото време кимаше одобрително с глава и повтаряше „се са“ или „bon“, „bon“.

Помолихме за три неща: разрешително за снимане из цялата страна, водач и сигурна кола за големите експедиции. Още се водеха разговорите, а господин Диоп Аласан вече даваше наредления по телефона.

От Министерството на информацията се запътихме към Министерството на външните работи. То се намира в центъра на града и се помещава в една



Снимачната група на водопада на реката Диани

хубава бяла двуетажна сграда, пред която се извисяват две великолепни палми. По широкото стълбище ни поведе дежурният полицай. В просторния салон би трябвало да чакаме дълго, тъй като имаше много посетители. За голяма наша радост обаче и тук всичко се уреждаше по спешност. Известията за пристигането ни чиновник дойде при нас, поклони се любезно и ни покани да го последваме. В средата на комфортния кабинет ни посрещна весел и засмян господин Фуде. Едър, силен и елегантен, той ни покани да седнем на меките удобни кресла. И докато се мъдрехме, откъде да започнем, той подхвана непринуден разговор.

— За българите сърцата ни са винаги открыти. Много се радваме, че пристигна ваша снимачна група да направи филм за нашата страна.

Ние вече знаехме на какво се дължи това приятелско чувство. Българското правителство своевременно призна независимостта на Република Гвинея и първо в света изпрати свой пълномощен министър. По този начин нашият посланик Георги Танев стана доайен на дипломатическото тяло в Конакри, а българската легация спечели симпатиите и уважението на гвинейските власти.

— Чувствувайте се като у дома си — предразполагаше ни господин Фуде и нареди да донесат нещо разхладително. — Ние сме много благодарни за изключителния прием, който е оказан на нашите делегации във вашата страна. Гостоприемството на българския народ е било трогателно.

Третият ден от нашето пристигане се случи неделя. Съвети, учреждения, магазини — всичко беше затворено през този ден. Черните жители на столицата се отдаваха на страстна молитва и пълен покой, а белите — на различни развлечения. Едни заминаваха на лов, други бързаха за водопада Калета и река Нонкуре, трети разпъваха палатки по романтичния плаж, а четвърти надуваха платноходки или с моторни лодки навлизаха далече из океана. За път се пригответхме и ние. Следваше да заминем за остров Касса и започнем снимачната работа. Натоварихме се здравата и тръгнахме за пристанището. Нямаше десет часа, а термометърът показваше 35 градуса на сянка. Сънцето отдавна се топеше в зенит и сипеше огън връз нас. Задух и горещина потискаха града. Случи се така, че тръгнахме и без разрешително. Такова следваше да получим на другия ден. Но нали бяхме в приятелска страна, все ще я наредим някак!

Корабчето, с което трябваше да отплуваме, чакаше своите пътници. То беше старо, но още запазено и надеждно. До него се спуснахме по многобройни камени стъпала. Настанихме се в предната част до самия нос на корабчето. Постепенно малката палуба се изпълни с народ. Дойдоха и много черни. С изненада узнахме, че и до този момент черните пътници нямали право да заемат места в предната част. По стар навик те се настаниваха отзад и там оставаха до пристигането на острова. Корабчето се числише на флотационната фабрика, собственост на канадски капиталисти, заграбили богатствата на острова.

В определената за тръгване минута моторите забумтяха, водата зад витлото побеля и тласна корабчето напред. Поехме из вътрешността на пристанището, промъквайки се между многобройните океански кораби, пристигнали тук от всички краища на света. Опитният моторист ловко манипулираше и умело извеждаше корабчето из маневреното поле на пристанището. Скоро заплувахме по тихите води на океана. Картините, които ни заобикаляха, бяха очарователни. Пред нас все по-ясно се очертаваха високите скалисти брегове на остров Касса, а назад все по-бързо чезнеше бялата гръд на града, потънала в буйната зеленина. Напред и през дирята на корабчето с голяма скорост се плъзгаха бели или пъстроцветни моторни лодки, карани от европейци, тръгнали на разходка с целите си семейства. На различни места, пръснати по океана, като орехови черупки се люшката малки, първобитни лодки с по един човек, стискащ мрежа или тежка кука в ръце.

Жеко и Борката не снемаха камерите от ръце. Всичко, което ни заобикаляше, беше интересно и неповторимо. Ето там, от лявата ни страна, се люшна цяло стадо медузи, големи като водолази. Наз друго място пред носа на корабчето съвсем неочаквано, като устремени от водата излетяха цяло ято малки пъстроцветни риби, които се задържаха два-три мига във въздуха и след туй потънаха като фойерверки в гълбините. Викът на един от екипажа накара всеки от нас да изтръпне. Изтичахме назад. Лицата на хората бяха променени, погледът им смутен. Но дирята на корабчето се мъкнеше огромно туловище. Изгладняла акула дебнеше зад нас. Потънала в горния слой на пенливата вода, тя докосваше с гладкия си гръб повърхността, очертавайки контурите на зловешкото си тяло и хищно разтворената си уста. Тревожните мисли не ни напуснаха дори и тогава, когато разбрахме, че акулата се е отказала от преследването и се е отдалечила завинаги от нас.

На остров Касса пристигнахме на обед в най-големите горещини. Корабчето бавно и внимателно докосна високата стена на кея. По една отвесна въженца стълба се изкачихме горе. Чудехме се на примитивното обслужване на пътниците. Тогава още не знаехме, че край тези брегове имаечно движение на водата и че в момента е имало пълен отлив. Водата се е била изтеглила към океана и затуй корабчето се губеше ниско под стръмната стена. Но само след пет-шест часа, обяснен ни мотористът, водата ще нахлуе властно по африканския бряг и същото параходче, с което следваше да се върнем, щяло да бъде на равнището на кея.

На острова ни срещна задуха и тежка марания. От нажежената каменистая земя се надигаше горещина, която идваше на огнени вълни, които сякаш ни обгръщаха с пламъците си. Имахме на разположение около четири часа. За това време трябваше да заснемем откритите бускитни рудници, флотационната фабрика, селището и да навлезем във вътрешността на острова. Със себе си мъкнехме и тежък трирак статив. Жеко залости камерата на него и натисна копчето. Моторчето зашумя и модерната флотационна фабрика влезе в лентата. В това време Борката се щураше насам-натам, търсейки удобно място за снимане. Чудех се какво му влезе в акъла. И докато го разбера, той изтика близо до първата колиба едно съборено дърво и започна да се катери по него. Търселя човекът хубава гледна точка и затова се метнал върху сламата, и то без да питая някого. Бързината и страстта, с които се отдаехме на работа, привлече вниманието на местните жители към нас. Помислихме си, че ей сега ще дойдат, ще ни зяпнат в ръцете и камерите, ще ни дадат всичко, което пожелаем, ще се чудим как да се отървем от тяхното гостоприемство. Но за наше изумление никой не дойде да каже дори „добър ден“.

Въодушевени от успешно направените първи кадри, ние се понесохме напред по червения път, минаващ край туземното селище. Всичко, което се изпречваше

пред очите ни, беше много интересно и необикновено за нас. Малките схлупени колиби привличаха най-силно вниманието ни. Направата им е най-примитивна. Зидарията има форма на кръг и е висока около метър, метър и половина. Въсъщност това е една кръгла стая, „апартамент“, в който живее цялото семейство: мъж, няколко жени и многобройна челяд. Колибите са гъсто прилепени, изглежда, струпани на квартали по родове, а между тях има мегданни, градини, зеленина. Животът на гвинеца е много близо до природата. От нея той взема всичко за бедното си съществуване. Жилищата на туземците са направени в места, които могат да им осигурят елементарна храна за живееене. До всяка колиба има хлебно дърво, наречено „папай“. То е ниско, с големи листа в горната част на стъблото. Под тях, струпани един до друг, зреят едрите вкусни плодове. По целия район на селището в най-голяма близост с колибите виреят кокосови и маслени палми, памплумуси, банани и невкусните, но силно хранителни коша и маньок.

— Всичко има, дал аллах! — избодоти Шинъо Чернев като маневрен локомотив, грабна статива и тръгна напред.

— Не е живот това, Шинъо... — додгони го гласът на Жеко, спрял се да намести обектива на камерата.

Една жена къпеше голото си момченце в дървено корито. Над гъстите ѹ смолисти коси пъстреше голям тюбан, на стройното ѹ тяло горяха ярките цветове на дълга рокля. Около нея между колибите се навъртала жени и деца. Картината беше много колоритна. Жеко съобрази и пътят вдигна камерата да „грабне“ един хубав момент от бита и живота на този народ. Останахме слизани от пристъпа на жената. Тя се отскубна от ръката на стискащото я дете, издаде зловещ и страшен крясък, обръна към нас озлобеното си лице и като пантера връхлетя върху зашеметения оператор. Какви думи произнесе, ние не разбрахме, но заканата ѹ беше страшна. Само дето не го повали на земята и дето не ни сграбиха мъжете, появили се изневиделица край нас. Не знаехме с какво сме прегрешили. Изглежда, че ни помислиха за някакви злонамерени хора. А може би майката помисли, че Жеко вдигна пушка срещу сина й, та тъй отведнъж се озвери. Никакви разправии не биха ни помогнали. Но да обясняваме ком сме и ѹто сме, нямаше смисъл. За нас не те, а самият господ-бог тук не знаеше нищо.

Прибрахме си апаратурата, поклонихме се до земята и забързахме по червения път, чезнец към вътрешността на острова. Не знаехме какво да приемем. Правехме първите снимки, а ни срещнаха на нож.

Горещината и задухът се усилваха. Ращеше и тревогата от току-що случилото се. Най-много се плашихме от неизвестността, която ни очакваше в непознатия остров. Всичко ни минаваше през ума. На километър от колибите, на самия огнен път, зад стръмния тревист завой спряхме, за да решим бъдещия план за работа. За връщане и дума не можеше да става. Корабчето тръгваше в четири часа, а беше още един и половина. Какво да правим? Вината за одiseята носех аз. Без водач, без документ, без известие до местните хора аз не биваше да водя групата на риск.

— Така ако я караме, бай Тенъо — упрекна ме Борката, — май някъде и маслото ще ни светят.

Един от групата предложи да се върнем и останем край кея, друг предложи да изчакаме тутка часа на връщането и тогава да се приберем. Имаше различни предложения от подобен род, но те не се приемаха. Решихме и тръгнахме напред. Насочихме се по червената прашна ивица към стръмния край на острова, където растителността беше най-гъста. Из пътя, криволично между треви и палми, нямаше жив човек, не се долавяше признак на никакъв живот. Вървяхме повече от при нуда, отколкото от желание. Сълънцето напичаше до обгаряне, жегата стана не-поносима, лицата, вратовете и голите рамена почвереняха. В бързината не си взехме и шапки, главите ни се къпеха в пот. Само дето че сълнчесахме. От пътя не смеехме да се отделим. Страхът от змии ни следваше по петите. Умирахме за сянка и вода, но по пътешките не смеехме да се отделим, в гората се плашихме да влезем. Вървяхме, мълчахме, всеки я кроеше по свому. Най-после някъде по средата на пътя срещнахме трима малчугани, понесли на главите си грамадни товари дърва. Заснехме ги и тръгнахме пак напред. По-нататък срещнахме други две момчета. Едното от тях знаеше френски. Жеко и Борката, които ползуваха добре говоримия език, влязоха в разговор. Научихме много неща. Разбрахме, че дяволът не е толкова черен, поотпуснахме се, като че ли гледахме с други очи. Пейзажът ни пленяваше. Буйните треви, стръмните склонове, покрити със зелена растителност, високите палмови стволи с огромните разперени листа, през които прозираха

синкавите води на океана и белият кораб с червеното знаме на мачтите, не ще забравя никога. Камерите пак забръмчаха. Върху прашното лице на Борката засия светла усмивка, разведри се и душата на Жеко.

Изминахме още един километър. Стигнахме до полите на стръмния хълм. От мястото, на което се намирахме, се разкриваше ненагледна панорама. Сред китни градини, разположени между двата бряга на океана, заобиколени от всевъзможни тропически цветя, се кипреха една от друга по-гиздави къщурки.

— Това е градчето на белите — рече момчето на френски и двете другарчета спряха сред пътя.

Не искаха да вървят по-нататък. Ние им благодарихме, дадохме им по сто франка и продължихме сами. Пътят се извираще между сини, розови, пъстроцветни вили, обкичени от покрива до основите с декоративни хрести и цветя. Стигнахме до края на пътя, до края на вилното градче. Нито в къщите, нито по дворовете, нито по пътя и пътеките срещнахме човек. Навред владееше тишина и пустота. Слычевите лъчи пареха по кожата ни, горещият въздух ни облъхваше на вълни, умората все по-властно пълзеше по телата, жаждата ни мъчеше до смърт. Едва се мъкнехме по нажежената земя. Не повдигахме очи, не искахме да се поглеждаме, тъй противно ни беше всичко в онзи час. Знаех си, че всичко се трупаше на моята глава, но какво да направя! Хубаво, че се случиха добри колегите — не ругаеха, не се сърдеха, понасяха всичко с напукани, прехапани устни. Напред продължаваше да крачи Шиньо, след него Борката, а след тях рамо до рамо ние с Жеко. Малката тясна пътечка влизаше в широк двор, чиито отворени задни порти водят в друг двор и ето че се намерихме пред райските врати на царството небесно! На фирмата пишеше „Клуб, ресторант, биариј“. Влизохме вътре. Храна, каквато исках, напитки, колкото щещ. През копринената завеса се озовахме на дворната площадка, кацнала до брега на океана. Под ширококлонестите пинии на няколко маси, уморени от ядене, допиваха чишите си няколко бели двойки. Ние заехме свободната маса на две крачки от облите камъни, по които се гонеха лениви води. Обстановката промени настроението ни, възвърнаха се силите ни.

Зачакахме с нетърпение черният келнер да дойде при нас. Изтече минута, изтече втора, изтече и петата минута, а той не се отбиваше на нашата маса. Дори и не ни поглеждаше. А всяка минута мъкнеше за съседните маси печени пилета, ледени бутилки с руйно вино, пилзенска бира, цитронади и разни тропически деликатеси. Гладът задраска с нова сила по стомасите ни. Наложи се на два-три пъти да почукваме по масата. Пак никой не дойде. Тогава Шиньо и Борката отдоха да се разправят. Върнаха се с увиснал нос.

— Не дават!

— Защо? — запита Жеко.

— Защото никой не знае за нашето идване — измърмори Борката и начумереният му поглед спря въръз мен.

— Идете отново — върнах ги аз — и им кажете да дадат храна, че дяволите ще ги вземат. Кажете им, че ние сме кинохроникьори и че за хрониката вратите са отворени в целия свят.

Уви, и втората атака не даде резултат. Патронът, както черните наричаха шефа на заведението, не искал да стане от леглото си, а само той можел да нареди да ни дадат храна или питие. Да се молим повече не струваше.

— Сега ми е ясно защо са се натискали колонизаторите да идват тук. — Жеко смиръщи русите си вежди, процеди през зъбите си проклятие и като нарами камерата, излезе напред.

Гладни, озлобени и мълчаливи тръгнахме по обратния път. На същото място, до което ни оставиха двете деца на идване, от горната страна към нас приближаваше строен, пъргав младеж. Запознахме се. Назова се Со Мамаду. Помолихме го да ни заведе на местния плаж. Той прие с удоволствие. Но преди да тръгнем, решихме да се разделим на две. Ние с Жеко и Мамаду да тръгнем по пътечката, която се губеше в пожътелите треви, а Шиньо и Борката да се върнат и заснемат за всеки случай вилното градче. Нека да го имаме, може да ни потрябва. Разбрахме се, като си свършат работата, да се намерим на плажа. Уговорихме сигнализите и паролите за всеки евентуален случай. Полуголият младеж ни поведе по тясната стръмна пътечка. Напред бързо крачеше Со Мамаду, след него Жеко, а най-подире аз. Навлизахме в гористата местност на острова. Тревите от двете ни страни ставаха все по-гъсти и по-високи. Изведенъж босоногото момче подскочи и се дръпна назад. На пътя ни с изваден език преплитаха тела две отровни змии.



Лиановият мост над реката Диани

Изплашихме се. Предупреждението на Васил Модрев, че островът гъмжи от змии, беше основателно. Въпреки всичко продължихме напред. Скоро тревата оредя, оредя и гората. Пътешката ни отведе сред многобройни палми, извисени край широкия вътрешен залив на острова, до големия плаж, покрит със ситен, черен пясък.

Тук под палмите намерихме няколко рибари и берачи на кокосови орехи. Полуголи, с леки одежди на слабините, те ни срещнаха дружелюбно. Оставихме си при тях багажа и тръгнахме към брега. Попаднахме в часовете на прилива. Изкачихме се на голите, стръмни канари. От тях гледката беше очарователна. Цялата група острови, съединени под водата, очертаваха един огромен покрит с вечна зеленина пръстен, потопен в тихите сини води на Атлантика. Нейде в далечината, там, където островният пръстен се снишаваше до повърхността на водата, се очертаваше силуетът на бяла сграда, кацнала върху раменете на самотен остров. Жеко вдигна камерата и зашари с нея по околността. Доволни от заснетите кадри, ние се върнахме при рибарите. Двама от тях дълбаеха голямо дърво. С остри мачети и длета те оформяха туземна лодка, тип „пирог“, каквито се срещат в изобилие по тези страни. Те са къси, тесни и остри като совалка. За направата им не се изискват нито гвоздеи, нито ламарина, нито гайка, нито болт. Цялата издълбана от дърво, тя е спасението за рибarya, плувнал с нея по пълноводните реки или в безбрежния океан. Половин час не се откъсваха очите ни от силните, сръчни ръце на майсторите. Техният първичен труд и примитивен живот ни трогваха.

Неочаквано Жеко грабна камерата и без да помисли за змиите, хукна през

тревата към близките палми. Отправих очи натам, където той насочи камерата. По гладкото стъбло на най-високата палма един черен бързаше към върха. Той така ловко се катереше, че обективът на апарат едва го догонваше. Бързината се улесняваше от лиановия обръч, който опасваше отвесното дърво и кръста на берача. Човекът се катереше не успоредно, а вертикално на стъблото, стъпвайки на целите си ходила. Това става така: прилепи той обръча за дървото и се изопне силно назад. После поеме инерция, тласне обръча с тялото си напред, освободи стъблото и пробяга две крачки нагоре. След туй пак опре обръча в стъблото, изолне се назад, тласне тялото си напред и пробяга две крачки нагоре. И всичко се извършва с такава бързина, че мъчно може да се разбере кое как и кога става. Само за пет-шест секунди той се намири под огромните листа. Щом се намести на удобната страна, в ръката му лъсна тежък меч, с който замахна веднъж, замахна втори път и на земята тупнаха едри като главата ми кокосови орехи.

Жеко не сваляше камерата от върха на палмата. Но дали е успял да „хване“ слизането, не знаех. Сякаш не човек, а орангутан се спусна на земята. Пъргавият туземец взе един от орехите, обели зелената му кора, отсече върха му и го подаде на мен.

— Пий! — каза на своя език той, което газ разбрах повече от жеста, отколкото по думите му.

Надигнах ореха и допрях устните си до кръглата дупчица. От нея потече бяло, хладно, вкусно мляко. Ореха подадох на Жеко. И той пи с наслада. После от него пи и черният. Пи и го върна в ръцете ми. Един подир друг ние пихме пак. Туземецът плесна с ръце, издаде силен крясък и повика другарите си. Направило му силно впечатление, че ние сме пили от орех, от който е пил и той.

Разделихме се с най-добри пожелания. Придружени от Со Мамаду, ние тръгнахме към кея. През просторния плаж, на който се гонеха няколко малчугани, ние се врязахме в гъста сенчеста гора. Но скоро излязохме над селото до самия път, водещ към пристанището. Не искахме да оставим лоши мисли у хората и затова помолихме момчето да ни заведе в селото и ни представи на властите. Заведоха ни под едно вековно дърво, под сянката на което имаше група хора. Доведоха един от членовете на управата. Първата му дума беше „са ва“? Отвърнахме в един глас „са ва биен“. С тези две думи започна нашият разговор. Скоро около нас се струпа цялото село. Докато се разположим по дебелите корени, дветри момичета донесоха няколко бутилки с ледени питиета. Още не бяхме си отдъхнали, аeto че пред нас се стовари голям казан, пълен с варен ориз. Похапнахме заедно с новите си приятели, като загребвахме с шепа направо от казана.

— Са ва? Са ва? — питаше за кой ли път непознатият общественик на селото, а ние отговаряхме в един глас все същото: „Са ва биен, са ва биен“.

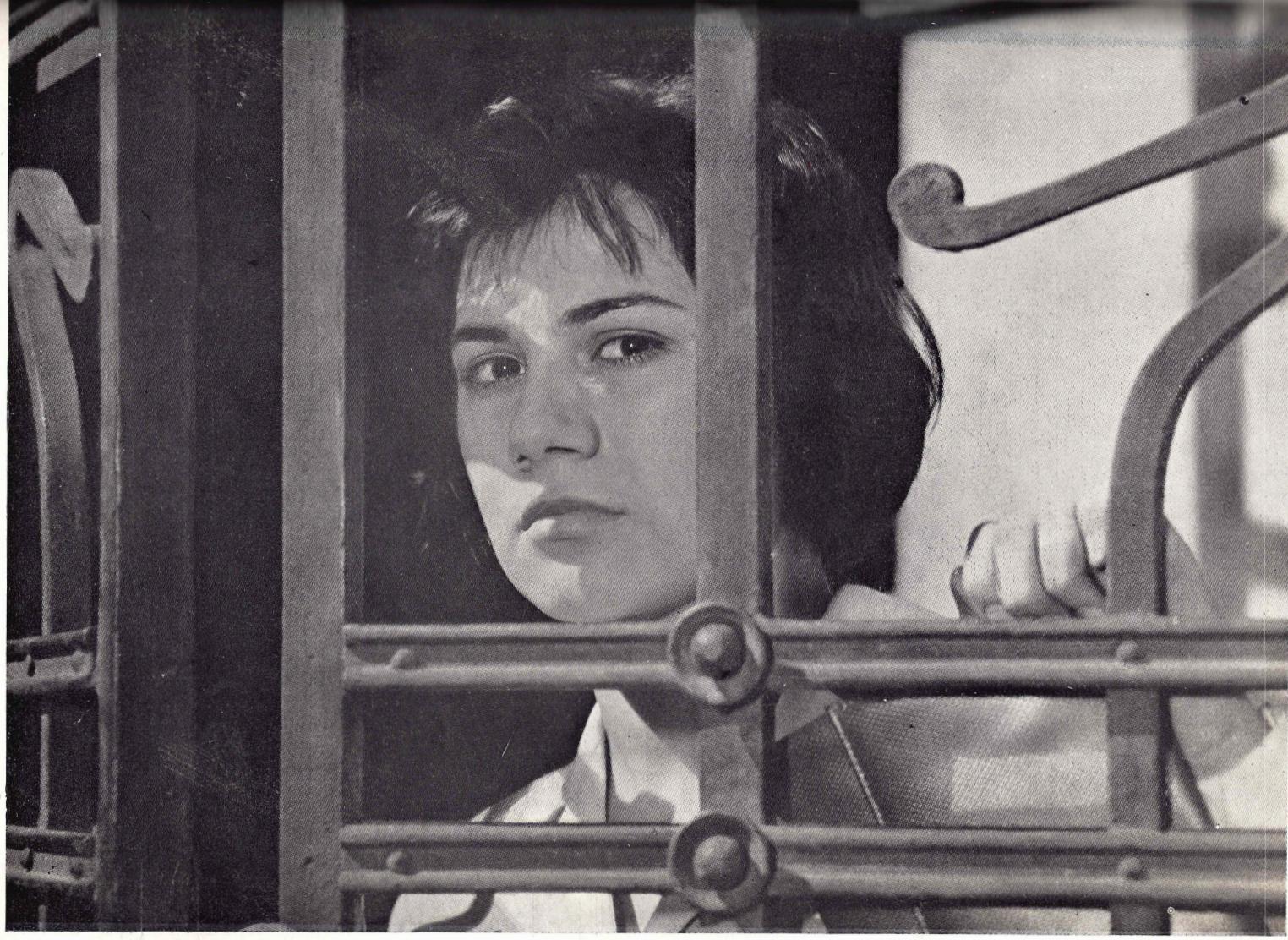
Най-сетне разбрахме и истинските причини за лошото ни посрещане в началото. Работата била много прости. В Гвинея, както и във всяка страна, има ред и власт, които трябва да се уважават.

— Без известие от падтията — натърти друг местен деец — трябва да знаете, че все тъй ще ви посрещат. Знае ли командантът — добави той, — всичко ще бъде на ред.

— Са ва? — усмихна се срещу нас старейшината и си подаде яката ръка.

— Мерси биен! — отвърнахме всички в един глас и съпроводени от шумната тълпа, се запътихме към старото корабче.

(Следва)



Румяна Карабелова в ролята на Веска от филма „А бяхме млади“



Роман Григорьев и Иван Трифонов в сцене из фильма «А охана млади».

АНТОН СОФИЯНСКИ

СКИЦИ ОТ БЕРЛИН

За този, който за пръв път посещава Берлин, потресаващо впечатление прави минаването по булеварда „Unter der Linden“. Разрушенията от войната още личат. Особено по едната страна на този огромен и прекрасен булевард още стърчат полуразрушени сгради. А какви сгради! В порутените стени, в клюмналите и обезобразени статуи, в изпокъртените орнаменти може да се види колко красота, колко идеи и чувства, вложени от художници и архитекти в продължение на векове, стихията на войната с един замах е разрушила.

А хора, много хора непрекъснато минават. Те като че ли са свикнали с картина.

На този булевард, близо до Бранденбургската арка има неголяма нова сграда. Тя прави впечатление с надписа, който има на фасадата: Kuratorium für den Aufbau nationaler Gedenkstätten in Buchenwald, Sachsenhausen und Rawensbrück. На стената са изложени табла със снимки от тези лагери. Разгледах ти и отминах. На стотина метра оттам е Бранденбургската арка, която охраняват постове, тъй като тук е границата между Източен и Западен Берлин.

Трябаше да се върна. Стигнах пак до същата сграда. Пред таблата със снимките бях спрели двама души — мъж и жена. Жената високо и оживено говореше нещо на мъжа, като му сочеше една от снимките. Последният никак неловко и смутено се озърташе и след миг промърмори нещо и отмина.

Понеже несъзнателно бях спрятал за момент, жената ме забеляза, приближи се бързо, хвани ме за ръкава на балтона и ме приведе до таблата със снимките. Преди да успея да ѝ кажа, че съм чужденец и не разбирам добре немски език, тя започна бързо да говори, като сочеше една от бараките на снимката, под която имаше надпис Rawensbrück. Явно се страхуваше да не избягам и аз.

От онова, което говореше и както го говореше, разбрах, че тази жена е била пет години в лагера Rawensbrück, в бараката, която сочеше. Тя изговаряше всичко никак напречнато и несвързано — проличаваше, че в ума ѝ има нещонередно.

Намерих удобен момент, когато тя спря за миг да говори, и успях да ѝ кажа, че съм българин и че мъчно разбирам немския говор. От това тя като че ли се възбуди още повече.

— Не! Вие трябва да разберете!

Забързана тя бръкна в чантата, извади и ми показва нещо като паспорт, на който беше портретът ѝ, облечена като концлагеристка, с познатите раирани дрехи и номер на гърдите.

Колкото и да бях смутен от неочекваната случка, аз бях вече заинтересуван. Жената забеляза, че с интерес отново погледнах снимката с бараката, която тя сочеше, и до нея другата снимка, която представляваше крематорната пещ на лагера. Когато бях спрятал погледа си на втората снимка и разглеждах пещта, жената изведнъж се оживи и с поглед, в който вече лесно се четеше безумието, никак гърлено, мъчно разбирамо започна да говори.

— Аз бях тук. Те ме доведоха до вратата. Колко страшни бяха пламъците — те излизаха от прозорците. От тези прозорци — горе. Цели колони от хора влизаха и изчезваха там. Аз бях в една от тези редици. Стигнах десет метра от вратата... Пламъците бяха страшни... много страшни... те излизаха и от най-горните прозорци.

Макар външно да пазеше самообладание, погледът ѝ съвсем изгуби нормалния си израз. С никакъв вече съскащ глас, с повече особени съгласни, подобни на нашите „ч“ и „ш“, тя продължи почти шепнешком:

— От този момент нищо не помня. Помня само пламъците. Те не ме изгориха. Не знам защо и как е станало. Нямаше кой да ми каже. Тези, които бяха около мен, са изгорели в пещта. Когато дойдох на себе си, лежах на циментовия под в едно голямо празно помещение... пламъците излизаха и от най-горните прозорци...

Тук жената се задуши и закашля. Замъркна. Настипи тягостен момент. Постепенно по израза на лицето ѝ пролича, че започва да се съвзема.

— Извинете — по-спокойно, но вече смутено заговори тя, — аз искам да кажа на много хора колко страшно и лошо нещо е войната. Те ме чуват, но дали разбират? Не зная... Вие сигурно ме разбрехте!

Дали по смутения и безпомощен вид, който имах, докато тя говореше, и който се дължеше освен на вълнението и на усилието и напрежението да разбера на чуждия език това, което разказваше тази непозната жена, но тя остана с убеждението, че съм я разбрали.

Успокойла се, някак забързано и смутено тя каза на два-три лъти „извинете“ и „довиждане“, след което се отдалечи.

Останах за момент и продължих да гледам фигуранта на тази скромно облечена, едра жена, на около 50 години, без шапка, със съвсем побелели коси, която бързо се отдалечаваше.

В истинността на историята, която тя разказа, не можех да се съмнявам. Явно — ужасът пред вратата на крематорната пещ и пламъците са я разстроили умствено. Сигурно през останалото време тя е нормална, но при вида на пещта върху снимката тя пак преживява ужаса и безумието я обхваща в болезнената форма, която наблюдавах.

На другия ден трябваше да посетя по работа студията за игрални филми на „Дефа“ в Бабелсберг край Берлин. Един любезен колега ме развеждаше и показваше онова, което е забележително и интересно в това голямо и хубаво предприятие. Пред един от павилионите той ме предупреди, че тук работят и трябва да се движим внимателно и тихо, без да говорим. Каза ми, че снимат филма „Leute mit Flügeln“, режисиран от Конрад Волф, постановчика на съвместната българо-германска продукция „Звезди“.

Застанахме зад камерата, която беше отправена към сцена, пред която се стъпих. Вътрешността на дълга, много дълга барака, в която се вижда тесният коридор, от едната страна на който са наредени на два етажа наровете. Гъсто набълъскани на наровете лежат хора с раирани дрехи на концлагеристи и номера на гърдите. Главите им се подават от края на наровете към коридора, извърнати с погледи, отправени към края на бараката, където са камерата, режисьорът и другите сътрудници. Снимаше се кадър от филма — инцидент между концлагеристите от края на бараката и друг концлагерист, който вероятно беше „предател“. Картината беше много сила: тази маса от еднакво облечени с раирани дрехи хора, с изпити, някис почти разкривени лица, с погледи, в които мъката се е преобразила в злоба, отправени към „предателя“.

— Бухенвалд! — пропищена ми колегата.

Още при първия поглед върху тази сцена в съзнанието ми нахлу вчерашният инцидент на „Unter den Linden“. Със съжаление помислих, че най-напред трябваше да видя тази картина в ателието, а след това да срещна жената, която е преживяла ужаса на тези лагери. Тогава можех да ѝ кажа:

— Да. Милиони хора помнят и знаят колко лошо нещо е войната и ужасите, които тя носи. Те се борят да не допуснат тя отново да избухне. Ето и с най-масовото и силно въздействуващо изкуство — киното — честните и добри хора пак говорят за страданията и ужасите, които тя е преживяла, че са много хората, които са за мира и се борят против войната.

Размишлявайки по-късно върху описаната случка, припомнх си проведените в края на миналата година разговори в Дома на киното при обсъждането на въпросите за съвременната тема в нашето киноизкуство. Там се повдигна въпросът, дали епохата на последната световна война трябва да се счита за съвремие.

Сега за мен отговорът е ясен. При художественото превъплътяване в киното на епохата на последната световна война темата ще бъде съвременна. Та в

тази тема ще се говори за хора, с които живеем, с които работим, които срещаме всеки ден. Ще се говори за наши съвременници — за тези, които изнесоха с ума и силите си борбата за победа на свободата, за други, които само можаха да страдат в коннека за тази свобода, или за трети, които се бореха против светлината. Всички тези хора ни заобикалят — първите величаем като герои, вторите, изстрадалите, тачим като мъченици за един светъл идеал, а третите — не-навиждаме.

Съмнява ли се някой дали борбата за мир е съвременна тема? Сигурно не! А кой по-убедително и по-правдиво може да ни говори против войната освен героите и страдалците от последната война. Предупреждението за ужасите на войната, което изстрадалата концлагеристка от Rawensbrück отправя към хората по улиците, много малко ще допринесе в борбата за мир. Но когато тя заговори на екрана, нейният глас и нейното страдание ще бъдат чути и разбрани от милиони хора.

Киното по света

Киното в Гана

През 1957 година върху картата на света се появи новата независима държава Гана. Макар и много млада, новата африканска държава има една от най-добре организираните филмови служби в цяла Африка. Характерно в дейността на тази филмова служба е, че още от първия ден на свободата тя най-активно се е включила в задачите, изникнали пред новата държава.

Досега са произведени вече около 60 фильма, повечето от които са предимно предназначени за местни възпитателни нужди, за учебни цели, за популяризиране на важни обществени проблеми като здравеопазването, внедряването на механизацията и др. Интересно е да се знае, че за разлика от някои други африкански страни, където кинодейците са европейци, в Гана работят около 40 души местни кинодейци. В цялата филмова служба има само трима европейци специалисти.

Един от най-интересните филми, направени в Гана, е „Прогрес в Койокром“, късометражен филм, в който много убедително се показват значителните постижения, направени в един район на страната през годините на свободен живот. Други два документални филма — „Детето на Амену“ и „Менза си строи къща“ — са с ярко изявено социално съдържание, в които важните обществени проблеми за грижите за децата и жилищното строителство много нагледно и убедително се показват върху екрана. Операторската работа на филмите е много добра и по мнението на специалистите може да съперниччи на тази от европейските и американските филми. Отличителното в тези филми е техният непринуден филмов разказ, което позволява на широката маса зрители лесно да възприемат съдържанието на филмите. Извършените досега наблюдения от местните органи на културата и просветата показват, че тези филми играят огромна възпитателна роля сред местното население. Това е накарало правителството да засили финансовата подкрепа на филмовата служба.

Най-голям успех досега са имали филмите „Към прогрес“, „Гана 1957 го-

дина“, „Свобода за Гана“ и др. В тези филми най-ярко е отразен всенародният стремеж към нов живот и национален прогрес. Днес филмовата служба работи още по-уверено за разрешаване на важните обществени задачи, които стоят пред младата африканска държава. Големи грижи се полагат за по-масово използване на киното в училищата с учебна цел, за изясняване на научните проблеми със средствата на киното. Създават се също така много филми, предназначени за борба против предразсъдъците, суеверията и изостаналостта, наследени от колониалното робство. Снимат се специални филми за техническото обучение на работниците, с които се подпомага овладяването на новите машини и механизацията, която бързо си пробива път в Гана. При едно такова целестъобразно използване възможностите на киното съвсем оправдан е изключително големият интерес, който населението на Гана проявява към своите филми. Документалният филм в Гана е вече една жизнена необходимост и се търси от зрителите при всяка кинопроекция.

Този интерес към документалния филм вече дава отражение и в интереса към игралните филми. Все по-често се забелязва, че онези игрални филми, които имат по-богато възпитателно съдържание, привличат повече зрители и филмовите разпространители, макар и частници, са принудени да се съобразяват с тези изисквания на зрителите.

Първият опит за игрален филм е „Момчето Кумасену“. Правят се и други опити за игрални филми с изключителното използване на непрофесионални актьори и масовото участие на местното население. Успехът на тези филми в Гана и в съседните африкански страни е сериозен стимул, който вероятно ще доведе до бързото развитие и на местната игрална кинематография, която ще има свой характерен облик. Африканските народи много остро реагират и демонстрират своето нежелание да гледат онези филми, които показват Африка само като живописен декор за приключенията на белия човек, „великия ловец“, и черните хора като негови слуги. Негрите наричат тези филми „романтическа на лъзовете“ и ги смятат за обидни, поради което ги бойкотират. Като се изключат тези филми, желанието за сътрудничество на кинодейците от Гана за съвместни продукции с други страни е голямо. Но тъй като повечето от западните кинопродуcentи се интересуват само от екзотиката на Африка, младата кинематография на Гана и другите африкански свободни държави все по-често се обръщат за сътрудничество към кинематографите на социалистическите страни.

ЕДУАРДО НЕВОЛА

Най-младият професионален актьор на италианското кино Едуардо Невола е едва на 11 години. Досега той вече е участвувал в шест филма като главен изпълнител. Два от тях — „Железничарят“ и „Мъж с къси панталони“ — се ползват със заслужен интерес и сред нашите зрители. Когато Пиетро Джерми, режисьорът на филма „Железничарят“, подготвял снимането на филма, изпитвал най-голямо затруднение в намирането изпълнител за ролята на малкия Сандрино. Съвсем случайно той срещнал малкия Едуардо с неговата майка и го ангажирал веднага. И макар че тогава Едуардо бил само на се-

дем години, той изведнъж станал много популярен сред зрителите.

Едуардо Невола има чудесна памет и само за няколко минути заучава своите реплики. Освен това той много лесно схваща онова, което режисьорът желае от него. Още от самото начало той играел така естествено и с такова вживяване, което учудвало и самия Джерми, който нееднократно през време на снимането на филма възкликал: „Как можах да те намеря!“ или пък, като се обръщал към майката на детето, казвал: „Госпоjo, това не е дете, това е вашият мъж-джудже!“

Едуардо Невола много бързо усвоил



Едуардо Невола

спецификата на киното, никога не се плашел от камерата и сложните декорации, търпеливо се оставял да го грижат и обличат и с голямо усърдие правел онова, което се иска от него във филма. Извън снимачната работа обаче той си оставал истинско дете, не по-малко забавен, отколкото върху самия еcran. Всякога той бил любимец на снимачния колектив, с който работи. Той обича да се завира навсякъде из снимачния павилион. Много често прави остроумни шеги и дяволии, като умеет да се държи сериозно след това, така че никой да не подозира, че той е виновникът. Когато Джерми му казвал, че е изиграл добре дадена сцена, той се радвал така много, както когато му казвали, че си е направил отлично домашното упражнение.

По отношение на киното Едуардо Невола си има свое гледище. На него той гледа като на нещо, което му отнема от времето за игра. Но щом блеснат светлините на прожекторите, той става неузнаваемо сериозен и работи с увлечение, забравил всякакви игри. Не-

говото вживяване в ролята е така силно и убедително, че често пъти той произнася думи и реплики, които звучат по-убедително, отколкото измислените от сценаристите и затова не са редки случаите, когато се възприемат онези реплики, които Едуардо подсказва на режисьора и автора. Той не обича хората, които му говорят като на дете. Когато нещо го вълнува, той най-напред размишлява надълго върху него, преди да заговори за това на своите родители или другарчета. Но когато всичко му е ясно, той не може да се стърчи да не го сподели с всичките си близки хора.

При снимането на филма „Мъж с къси панталони“, където той изпълнява основната роля, режисьорът отначало се плашел как ще протече работата с малкия Едуардо. Но всичко минало много леко. Методът на работа бил да се възлага на детето всяка задача поотделно: догони автобуса, залепи афиша и пр. И не били необходими никакви по-нататъшни хитрости, за да се застави малкият актьор да разговаря

ласкаво с коня, да пише писмата на неграмотните влюбени, да играе карти с възрастния, да спира колите по пътя и пр. Това, което ни поразява в Салваторе, героя на филма, е разкриването на душевното богатство. Наистина на места Салваторе е безпомощен, трогателен и предизвикващ съчувствието на зрителя, но той никъде не е жалък, а напротив, упорит и последователен в търсенията на своята майка.

Обикновено когато в някой филм се появяват деца-актьори, зрителите каз-

ват: „много са сладки“ или „много са симпатични“ и след това бързо ги забравят, тъй като и самите деца много бързо израстват и така потъват в сянката на забравата. Това обаче не важи за Едуардо Невола, чиято детска не-принуденост и актьорска зрелост отдавна са му спечелили славата на добър актьор и с всяка измината година тази слава все повече и повече се увеличава.

Х. М.

Литература по въпросите на киното

АРХАНГЕЛЬСКИЙ, С. И. Учебное кино. Москва. Учпедгиз. 1959. 264 стр. с илл.
(Библиогр. в конце книги — 29 назв.)

Учебното кино. Учебно пособие по техника и методика на учебното кино, предназначено преди всичко за студенти от педагогическите институти. Книгата може да бъде използвана и от по-широк кръг читатели: учителите в средните учебни заведения, работници в областта на кинематографията, от всички любители на киното.

Изложението на материала е подредено в три основни раздела:
I. Общи въпроси на техниката и методиката на учебното кино. II. Елементи от техниката на учебното кино. III. Елементи в теорията и методиката на учебното кино.

БАРАНОВ, Г. С., В. Г. Пелль и А. А. Сахаров. Справочник по технике киносъемки. Москва, Искусство, 1959. 690 стр. с илл. 1 л. черт.

Справочник по киноснимачна техника. В този справочник са представени материали по основните раздели на съвременната киноснимачна техника. Справочникът е предназначен за кинооператори, инженерно-технически работници, работници в киностудиите, а така също и за студенти във висшите учебни заведения по кинематография, за специалисти от различни области на науката и техниката, които използват киноснимането в своята научна и производствена работа.

ФЕРРАРА, Джузепе. Новое итальянское кино. Пер. с итал. Ю. А. Добровольский. Ред. и примеч. Н. П. Абрамова. Москва. Изд. иностр. лит. 1959. 258 стр. 18 л. илл. (Для науч. библиотек) — Статья Р. Юренева. Реализм италианских фильмов.

Нового итalianско кино. Този труд на прогресивния италиански кино-критик и изследовател Джузепе Ферара, появил се на италиански език през 1957 г., е посветен на въпросите около възникването и оформянето на неореализма в италианското киноизкуство. Авторът излага тук своите възгледи за развитието на неореализма от момента на неговото зараждане до наши дни, като отделя значително внимание и на творчеството на най-крупните кинорежисьори и най-важните техни филми от неореалистичното направление.

Книгата се отличава с голямото богатство на приведените в нея факти и широката трактовка на въпроса, включително и засягането и разглеждането на социалните и политическите условия в Италия.

Книгата обхваща четири основни самостоятелни дяла в хронологичен ред: I. Трудни години. II. Първи следвоенни години. III. Киното в зенита на славата и IV. Леки години.

BROZ, Jaroslav Myrtill Frida. *Historie československého filmu v obrazech*. 1898—1930. Praha, Orbis. 1959. 239 S. ill.

История на чешкия филм в картини. 1898—1930. Издаденият сборник-албум, първа част от замисления двутомник върху историята на чешкото кино, е посветен на 60-годишнината от създаването на киноизкуството в Чехословакия.

Авторите, професионални работници в областта на историята на киното, са събрали в 200-те страници на своя труд от обществени и частни сбирки 622 интересни и за съвременника документални снимки за първите 30 години от историята на чешкия филм. Събранныте фотоматериали те са допълнили с обширни текстове, които съпътствват отделните снимки. Тия снимки възпроизвеждат картини от филмовото минало, изтъкват заслужили чешки филмови дейци от миналото, някои от които участват и при изготвянето и съставянето на сборника.

В края на тази интересна публикация е приложен пълен азбучен списък на хората от чешкия филм за годините 1898—1930 с необходимите данни за режисьори, сценаристи, оператори и актьори. Сборникът завършва с пълен хронологичен указател на заглавията на всички чешки филми, появили се в разглеждания период — 1898—1930.

MICHALEK, B. *Sztuka faktów. Z historii filmu dokumentalnego*. Warszawa, Filmowa agencja wydawnicza 1958. 184. p. 6. f. ill.

Изкуство на фактите. Из историята на документалния филм. В този интересен, оригинален труд авторът се е постарал да информира читателя за някои от най-важните моменти от историята на документалния филм. Интелектуалното движение, което се зарежда в 30-те години на нашия век в най-напредналите страни в областа на киноизкуството в света, създава фактически и теорията на документалния филм.

Книгата има две основни отделни части, които са посветени на изкуството на документалния филм и най-вече на творчеството на двама бележити филмови творци: бащата на документалното киноизкуство Роберт Флаерти и на Йорис Ивенс, чиято сложна артистична филмова кариера е минала през всички области на документалното кино.

Авторът на книгата определя документалния филм като най-важната крачка напред във филмовото изкуство, която по думите на известния кинотеоретик и режисьор Паул Рота „представлява в историята на киното най-същественото и плодотворно постижение“.

MICHALSKI, Cz. *Bez nich nie ma filmu*. Warszawa, Filmowa agencja wydawnicza, 1958. 144 p. ill. 16 f. Ш.

Без тях няма филм.

В предлаганата книга е направен опит да се даде на едно място една по-пълна и по-точна информация за работата на филмовите дейци от различните специалности. Авторът е разгледал последователно работата на 10-те главни филмови специалисти: сценариста, режисьора, оператора, директора на продукцията, актьора, звукооператора, сценографа, композитора и киножурналиста. При самото описание на работата и ролята им в процеса на реализацията на филма авторът се е постарал да даде и една обща картина за поставянето на един филм.

Книгата не е предназначена толкова за хора, които отдавна се занимават и ищтресуват от филмово изкуство и вече са свързани с филмовия свят. Авторът е искал да задоволи любопитството на любителите на киното, на обикновения читател, филмов зрител, който би трябвало да може да си обясни защо гледаният от него филм му е харесал или не.

На края на книгата е даден речник на по-важните филмови термини, както и подробна библиография на литературата по засегнатите проблеми.

Д. К. Боннаков

Исторически Календар

ПЪРВИТЕ БЪЛГАРСКИ КИНОЖУРНАЛИ

4 юни 1919 г. В столичния кинотеатър „Модерен театър“ започват да се „играят“ първите български кино журнали „Луна“, произведени от едноименното акционерно дружество.

Появяването на тези кино журнали, далечни предшественици на днешния „Седмичен кинопреглед“, е резултат от дългогодишна еволюция на кинооператора у нас, чиито главни моменти ще разкажем.

Интересно е да се отбележи, че хроникалният филм „Посещението на цар Николай на световното кино Луи Люмиер, е фигурирал и филмът „Слизането на конгресистите“, показващ слизането от парахода на участниците във фотографския конгрес в Нюйорк сюр Сон през юни 1895 г., с който се слага началото на хрониката в киното. Скоро след това хроникалните филми се налагат като един от най-разпространените и популярни жанрове в киноизкуството.

Интересно е да се отбележи, че хроникалният филм „Посещането на цар Николай в Париж“ фигурира в програмата на първото известно засега кинопредставление в България, състояло се през м. февруари 1897 г. в Русе. По-късно ние често ще срещаме упоменаването на хроникални филми, показвани на представленията на пътуващи из страната чужди и наши подвижни кина.

В програмите на първия български кинотеатър „Модерен театър“ още от началото на съществуването му (1908 г.) се включват редовно и хроникални филми. Вестниците от тези години са изпъстрени с отзиви за живия интерес, който са предизвиквали у кинозрителите тези филми.

Този естествен интерес на публиката към хрониката е бил умело използван от дирекцията на кинотеатъра, която само няколко месеца след излизането на първия в света седмичен кино журнал (1909 г.) „Пате журнал“ го включва редовно в програмата си начиная от м. юни 1910 г. Любопитен е фактът, че след няколкомесечното му проектиране от м. август с. г. вероятно по реклами-спекулативни причини журналът е преименуван в „Модерен вестник“. Първоначално той се рекламира като „иллюстрация на седмичните приключения из целия свят“. С особено усърдие „Модерен театър“ го рекламира, когато в него се намира обект, отнасящ се до България. Такъв е случаят с отразяването от „Пате журнал“ на многобройните пътувания на Фердинанд из Европа: „Посещението на Н. В. Цар Фердинанд в Париж“, „Погребението на английския крал Едуард... с изображение на Фердинанд“ и т. п. Тази верноподаницка пропаганда е срещала съпротивата на прогресивните кинозрители, които на едно представление са освиркали демонстративно появяването на кобурга в кинопрегледа.

„Пате журнал“ под оригиналното си или побългарено заглавие (напр. „Илюстриран вестник на Одеон“) се проектира редовно и в другите кинотеатри.

След въвлечането на България в Първата световна война през есента на 1915 г. „Модерен театър“, имащ вече зад себе си неколкогодишна практика в производството на хроникални и документални филми, изпраща на фронта собствени кинооператори. След успеха на първите техни военни-хроникални филми кинотеатърт прави опит за издаването и на специални военни кино журнали. Първият от тях се проектира от 4 до 8 януари 1916 г. и според съобщенията във вестниците е съдържал следните обекти: „Н. В. Царят в Ниш като машинист в първия трен София—Ниш, разрушени мостове, сръбски пленници, Ниш и укрепленията му, пленени топове от голям калибър, освободените от българите австро-унгарски пленници, картечници в поход и пр.“

Вторият „Български военен журнал“ отразява също събития от настъпването в Сърбия (цитирам по печата): „Военен транспорт на пиротската гара, върхът „Плоча“, Ниш, генерал Христов с щаба си, нишката крепост, „Св. Илия“, „Св. Никола“, пленени ордъни, старовремски топове, забележителности в Ниш, Ястребац, последната опора на крал Петър, разрушен грамаден мост над Морава и пр.“

Вероятно по-нататъшното издаване на тези журнали се е окказало непосилно за възможностите на „Модерен театър“, тъй като повече съобщения в печата за тавива не намираме. Съдържанието на излезлите два броя говори, че те са били про-

пти с монархически и шовинистически идеи и са изиграли огромна роля и въздействие върху кинозрителите.

Ограниченият военен характер на заснетите в тях обекти не ни дава право да ги поставим в началото на българския седмичен кинопреглед.

Скоро след края на войната новообразуваното акционерно дружество за търговия и производство на филми „Луна“ се заема със задачата по примера на напредналите европейски страни да организира издаването на седмични кинопрегледи, или киножурнали, както още ги наричат тогава.

Според рекламиите във вестниците те вече са съдържали „снимки от всички събития из политическия и обществен живот на България“, т. е. се отъждествяват със съвременното понятие за кинопреглед. В. „Утро“ от 7 юни с. г. се отзовава много ласкателно за тях, като твърди, че „снимките са тъй ясни и моментите тъй добре подбраны, че софиянци масово посещават театъра и изказват възхищението си“. По-друго мнение за тях изказва по-късно антиправителственият седмичник „Развигор“, който в една статия от 30 септември 1922 г. пише:

„Ако д-во „Луна“ между другите си многообразни задачи беше си поставило за цел, може би доста претенциозна, и да произвежда филми. И действително произведе доста изобилино няколко журнала, които, кой знае защо, представя с голем шум винаги пред правителството, а почти никога пред обществото.“

Коя е причината за прекъсването на издаването на тези журнали, не ни е известно. Най-вероятно причината ще да е липсата на значителни капитали и слабото развитие на киномрежата у нас по това време. Във всеки случай въпреки краткотрайното съществуване на киножурналите „Луна“ те са оставили значителна следа в историята на българското киноизкуство и са положили началото на българския седмичен кинопреглед.

Ал. Александров

ХРОНИКА



Валентин Русевски и Коста Цонев в сцена от филма „Бедната улица“. Режисьор Христо Писков.



Епизодът „Посрещането на Червената армия“ във филма „Бедната улица“.



Георги Георгиев и Иван Трифонов в сцена от новия български филм „А блягме млади“. Сценарий Христо Ганев, режисьор Бинка Желязкова, оператор Васил Холиолчев.

СССР

„Серьожа“ — така по името на малкия герой се нарича филмът, който се поставя в студията на „Мосфилм“ от младите режисьори Г. Данелия и И. Таланкин по известната повест на З. Панова. Зрителите ще видят как постъпва в живота Серьожа, как този малчуган постепенно и трудно започва да разбира „кое е добро и кое е лошо...“

Не е лека задачата на Сергей Бондарчук, изпълняващ ролята на Коростелев, човек с широка душа, вторият баща на Серьожа. И досега от страниците на вестници и списания не слизат портретите на двамата герои на „Съдбата на человека“, войника и русокосото малко момченце. Те много приличат на Серьожа и Коростелев. Даже такъв талантлив майстор на превъплътванията като Сергей Бондарчук има над какво да се замисли, за да не се повтори. Пред Ирина Скобцева, играеща ролята на майката на Серьожа, съществува същата опасност. Тя току-що е изпълнявала ролята на майка в двата последни филма „Анушка“ и „Срещу зората“.

*

В Киев с интерес се очаква филмовата комедия „Спасете нашите души“, която сега се работи в студията „А. П. Довженко“ от режисьора А. Мишурин. Героят на комедията Юрко Цимбалюк, неотдавна завършил морската академия, заминава на далечно плаване. В морето радиострантата Леся Гордиенко приема сигнали за тревога: яхтата „Елис“ се запалила. Съветските моряци се притичват на помощ. Цимбалюк спасява стопанката на яхтата, дъщеря на индустрисела Мойсфилд. От благодарност семейството поканва Цимбалюк на гости. Тази необикновена визита поражда множество забавни положения. В главните роли участвуват младите артисти П. Федосеева и А. Беляевски, студенти в театралния институт.

*

Володя Василев е ученик от 5 клас в средно московско училище. Той ще изпълнява ролята на пионера Р. Гуляев във филма „Чудотворна“. Три хиляди деца в продължение на два месеца са били пробвани, преди да му бъде поверена ролята. По сценария момчето става ордие в ръцете на тъмни сили, които го обявяват за новопоявил се светец... Работа отговорна. На Володя предстои да създаде психологически сложен образ, изискващ голъмо душевно напрежение. Режисьорът на

„Чудотворна“ Владимир Скуйбин възлага немалко надежди на младия артист.

*

Известно е, че в първите години след Октомврийската революция на кинооператорите било необикновено трудно да проникнат в помещения, където са ставали важни срещи и събрания. Веднъж Ленин попитал кинооператора Петър Новицки какво пречи най-много на неговата работа. Операторът отговорил, че освен острая недостиг на филмови ленти той среща големи трудности при посещението на такива места, където може да направи актуални и интересни снимки. Тогава върху удостоверилието на Новицки, издадено му от кинокомитета, Илич написал три изречения. Той молел безпрепятствено да бъде допускан предявителят на този документ в зданието на Совнаркома. Накрая поставил своя подпись: Председател на СНК В. Улянов (Ленин).

KHP

Западногерманската преса отбележва необикновено големия скок в развоя на китайската кинематография. „Щутгarter цайтунг“ пише: През 1949 г. филмовото производство в Китай е било почти незначително и отиването на кино се е смятало за лукс. Броят на кината не надминавал цифрата 600 (и то само в градовете), а сега в Китай има 15 хиляди кина, като пътуващите посещават и най-отдалечените места. Нараснал е необикновено много и броят на кинозрителите. Така например трите фильма „Лин Тсе-хсу“, „Буря“ и „Новата история на стария войник“ са били посетени само за един месец от 420 милиона зрители за 540 хиляди сеанса.

*

Китайското списание „Киноизкуство“ е публикувало откъси от книгата „Моят живот в киното“, спомени на забележителния артист, един от най-старите майстори на националния театър Мей Лан-фан. Мей Лан-фан започва да играе във филма в 1920 г. (филм-спектакълът „Чун Сян се учи“). Той е играл главните роли в такива неми филми като „Небесната фея хвърля цветя“, „Красавицата Си ши“, „Му Лан постъпва в армията“ и други. Както в театъра, така и в киното Мей Лан-фан създава изключително женски образи. Големият артист разказва за своите срещи с К. С. Станиславски, Мери Пикфорд и Чарли Чаплин.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

От 20 до 27 февруари 1960 г. под лозунга „За по-тясна връзка на киноизкуство-



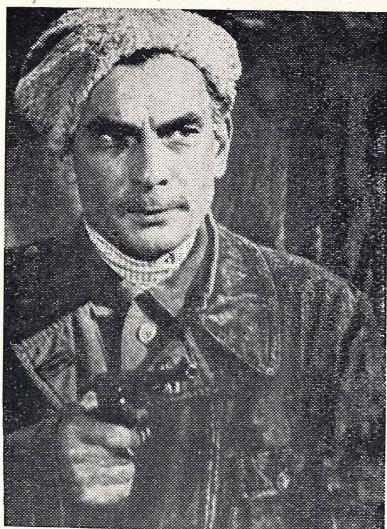
Операторската работа в новия български филм „Тютюн“ е поверена на Вълло Радев.



Емилия Радева в кадър от филма „Концерт“. Режисьор Коста Наумов.



Владимир Иванов и Жана Прохоренко са изпълнители на централните роли във филма „Балада за войника“.



Петър Глебов във филма „Разораната целина“, снет от режисьора при Ленинградската студия Александър Иванов по романа на Михаил Шолохов.



Немският филмов режисьор Канрад Волф (на преден план) по време на снимането на новия филм на „Дефа“ „Хора с криле“.

то с живота на народа“ в град Пилзен се е състоял вторият фестивал на чехословашкия филм. Докладите и дискусиите на творческата конференция били посветени на три важни проблеми: за съвременността в киноизкуството, за отразяване във филма живота на селото и младежта и за филмовата комедия. Единадесетте фестивални програми дали възможност на зрителите да си създадат представа за миналогодишната чехословашка филмова продукция.

Почетни дипломи и награди на фестивала са получили пълнометражните филми „Крал Шумави“, „Майски звезди“, „Репетицията продължава“, „Скали и хора“, „Самота“. От късометражните филми са били отличени „Внимание, мода!“, „Районна спартакиада“, „С очите на камерата“, „Правилен курс“, „За място под слънцето“.

ПОЛША

Филмовият колектив „Илюзион“ заедно с колектива „Студио“ в най-близко време ще започне снимането на филма „Дневникът на Давидко“ (по неотдавна публикувания вълнуващ документ за годините на окупацията). Филмът ще бъде поставен от режисьора Александър Форд. Воичех Зукровски пише сценария за филма „Пътят към дома“ по бележките на Куници, командир на полските партизани от международния партизански отред през последната война. Колективът „Илюзион“ е замислил отново обща работа със западногерманската фирма „ССС-филм“. Това ще бъде филм за Гривицката провокация (станала известна от материали по Ниорнбергския процес), извършена от немците един ден преди нападението на Полша в 1939 год.

*

Както съобщава полското списание „Филм“, артистката Ева Книжевска („Перел и диаманти“) е била призната от филмовата академия в Париж за най-добрата задгранична артистка. Другата лауреатка на академията е Емануел Рива („Хирошима, моя любов“).

ГДР

Студията за трюкови филми на „Дефа“ в Дрезден е запланувала за тази година снимането на 25 филма, от които седем за деца от предучилищна възраст. Особено внимание заслужава кукленият филм „Негърчето Но-баси“ по сценарий на известния писател Лудвиг Рен. Сега се работят и куклените филми „Храбрият трамвай“ и „Поздрав на гълъба“. В работа се намира също рисуваният филм „Борба в синьото ядро“ — за света на атома.

ФРАНЦИЯ

Сред многото филми на „новата вълна“, които напоследък се появиха във Франция, кинокритиката отбелязва като особено удачен филма „Панталаскас“ на Пол Павио, режисьор, който досега е работил само кътсометражни филми. Панталаскас — така се нарича героят — е чужденец, дошъл в Париж да търси работа. Изпаднал в крайна мизерия, отчаян, той решава да се самоубие. Спасяват го работници от един от крайните квартали на Париж. Спасяват го и искат да му помогнат, за да не посегне отново на живота си. Но Панталаскас не знае почти нито дума френски и не може да се разбере с тях. Започва се нощна разходка по Париж, Париж на бедните, Париж на мизерните домове и малки кръчмички. Тук героят се среща с много хора, които проявяват необикновено внимание и грижи към него. Такава е идеята на филма — да покаже солидарност между обикновените прости хора. Ролята на Панталаскас се изпълнява от малко известния артист Карл Шудер.

*

След известно отсъствие Бриджит Бардо е отново пред камерата. Тя прави пробни снимки за филма „Истината“ на режисьора Анри Клузо, където ще изпълнява главната роля. Това е историята на една девойка, която убива своя любим. Бриджит Бардо ще играе главната роля и в екранизирания роман на Марсел Паньол „Фани“, който ще се работи в Холивуд от режисьора И. Логан. Главните мъжки роли ще бъдат застъпени от Шарл Боайе и западногерманският артист Хорст Буххолц. Повечето от снимките ще бъдат направени в Марсилия.

*

Тазгодишният филмов фестивал в Кан е бил открит с американския филм „Бен-Хур“. Филмът не слиза вече седмици от еcranите на САЩ и Англия.

*

В парижкия „Експрес“, бр. 451, Жан Ку във формата на диалог със самия себе си атакува френската „нова вълна“, упреквайки я в сектантство, снобизъм и духовна пустота. Дано гласть на режисьорите от „новата вълна“ — пише той — не бъде само в името на „чистия филм“, към който се стремят...

*

С голям успех се играе в Париж филмът „Звезди по обед“ на режисьора Марсел Ишак. Това е сюженет алпийски филм с много документални снимки. Откъде носи наименование-



Младият съветски режисьор Суламиф Цибулин е завършил филма „Малките“, посветен на възпитанието на децата и подхода на възрастните към тях. На кадъра един от героите на филма.



Френският актьор Марк Касо в кадър от съветско-френската продукция „Нормандия—Неман“.



Сцена от американския филм „Марти“. Режисьор Далберт Ман.



На преден план съветският актьор Николай Рибников във филма „Нормандия—Неман“.



Популярната и много талантлива филмова актриса на ГДР Анекатрин Бюргер.



На преден план английският актьор Лауренс Харвей във филма „Пътища на високия град“.

то си? Небето, гледано от много високи върхове, има такава дълбока синевина, че може и през деня да се видят звездите — оттам „Звезди по обед“.

ИТАЛИЯ

Както съобщава западната преса, по инициатива на Чезаре Заватини и Леонид Репачи през август ще се състои международен филмов фестивал в Порета Терме, близо до Болония. Проектът за фестивала се ползва с поддръжката и симпатията на най-видните италиански сценаристи и филмови режисори, които са обявили вече своето участие в работата на журито. Ето имената на някои от тях: М. Антониони, А. Блазети, Луиджи Кварини, Джузепе де Сантис, Виторио де Сика, Федерико Фелини, Карло Лицани, Васко Пратолини, Роберто Роселини, Марио Солдати и Лукино Висконти.

Организаторите на фестивала в Порета Терме не скриват, че той възниква в противовес на венецианския фестивал и че не ще има неговия търговски и космополитен облик. На новия фестивал ще бъдат допуснати само филми, засягащи важни съвременни проблеми. В седем тържествени вечери ще се представят само седем филма. Най-добрите от тях ще бъдат наградени със златна статуетка, изваяна от Периче Фацини. Също-ще се проведе конкурс за най-добър (нереализиран още) филмов сценарий, чийто автор ще получи един милион лириети награда. Седем най-добри сценарии ще бъдат издадени във формата на албум.

*

Фестивалът във Венеция ще започне на 21 август, но събитията, които сега се развиват около него, не предвещават нищо добро. Както е известно, миналата година в журито на фестивала не е имало нито един представител на страните от социалистическия лагер. Тази година като че ли въпросът с журито ще се усложни още повече. Луиджи Аманати, досегашният председател на фестивала (от 1956), е назначен за директор на Италианската филмова академия, а на негово място идва Емилио Лонеро, секретар на католическия филмов център. Ясно е, че новият председател ще провежда политика, съобразена с нареддения от католическия филмов център. В знак на протест една част от членовете на комисията на венецианския фестивал са подали оставките си, заявявайки, че „назначенето на Емилио Лонеро придава на фестивала такъв характер, който е несъвместим с нашето учение.“

*

Последното интервю на Виторио де Сика с кореспондент на американската агенция UPF още веднъж показва при какви трудни усло-

вия работят кинематографистите в Италия.

„Бих желал хората да престанат да ме наричат артист — е заявил В. де Сика. — Не съм артист по призвание. Играя във филми, за да печеля пари. В известни моменти актьорството даже ме измъчва и при пътва възможност се връщам към истинската си професия на режисьор.“ Лицето на Виторио де Сика се прояснява, когато той започва да говори за своя отдавна замислен филм „Последният съд“ започва в шест часа след обед“ по сценария на Чезаре Заватини. Това е съвременна приказка-сатира, насочена срещу еснафското разбиране на живота. В главните роли ще участвуват около тридесет артисти. Епизодичните — двеста, а също и много статисти. Над този проект Де Сика работи отдавна, но тъй като филмите на този отличен режисьор не са много касови, той не може да намери продуцент. Напоследък той е в преговори с югославянската студия „Авал-филм“, която се е заинтересувала от сценария. „Независимо от резултата на разговорите — е заявил Де Сика — нямам намерение да се откажа от този филм.“

*

По екраните на Италия се прожектира новият филм „Сержантът в снега“, поставен от Ермано Олми по едноименния роман на Марио Щерн. Филмът разказва за разгрома на италианската армия по Дон в началото на 1943 г.

*

1960 година обещава да бъде плодотворна за италианската кинематография. Първите филми „Следователят“ на Луиджи Дзампа и „Приятният живот“ на Федерико Фелини са добър указател. Понастоящем интересни филми работят Лукино Висконти — „Роко и неговите братя“, Ренато Кастрелани — „Разбойникът“, Роберто Роселини — „Нощ над Рим“, Валерио Зурлини — „Война в Африка“, Марко Моничели — „Веселият смаях“.

АНГЛИЯ

Известният английски документалист Пол Рота е приел предложението на западногерманската фирма „Реалфилм“ за снимането на документален филм за Хитлер.

ГФР

За най-добър западногермански филм тази година е бил признат филмът на режисьора Бернард Вики „Мост“. Същият филм



Юрген Форрип, известен на нашите зрители от филма „Звезди“, изпълнява централната роля във филма „Бялата кръв“.



Алек Гинес и Кей Уорш в английския филм „С устата на художника“. Режисьор Роналд Ним.



В. Авдюшко в съветския филм „Всичко започва с пътя“.



Жулиета Масина в кадър от филма „Нощите на Кабирия“.



Младата чехословашка филмова актриса Яна Брейкова във филма „Барон Мюнхаузен“.

е получил първа награда на фестивала в Мар дел Плата (Аржентина) и австраийски почетен диплом за „пропагандиране във филмовото творчество идеята за мир и дружба между народите“. Бернард Вики е автор също на пацифистичния документален филм „Зашо сте срещу нас“.

*

Ползващият се с голяма популярност в Западна Германия млад артист Хорст Буххолц ще играе главната роля в англо-немския филм „Бунтовникът“ и в американския филм „Едно, две, три“, който сега режисьорът Били Уайлър снима в Берлин.

*

Западногерманският печат съобщава за още един нов немски антивоенен филм „Младите гневни мъже“ (режисьор Волф Рила) — разказ за живота на трима бивши войници в Германската федерална република. „Младите гневни мъже“ е остра сатира и протест срещу възраждащия се милитаризъм.

*

Известният режисьор Хелмут Койтнер е започнал снимането на филма „Чаша вода“. Койтнер е заявил, че ще снеме пролога и началото на филма в черно-бяло, останалият филм ще бъде цветен. Всеки артист ще бъде облечен в костюм с определен цвят. Например Хилде Крал в ролята на леди Чърчил — във виолетово, Сабина Синиен (Абигай) — светлозелено и т. н.

*

Западногерманският артист Харди Крюгер е заявил във връзка с антисемитските и профашистки демонстрации в ГФР пред кореспондент на английския вестник „Ивнинг Стандарт“: „Необходимо е да се премахнат от училищата учители с нацистко минало. Новоото поколение трябва да бъде възпитавано в здрав дух и обективно да се информира за това, което е станало с нашата страна.“ Понататък Крюгер, който като юноша принадлежал към организацията „Хитлерюгенд“, добавил: „От собствен опит зная как лесно може да се разверти душата на децата от нацистките идеи.“

П. НЕЗНАКОМОВ

МАРГАРИТКА, МАМА И ТАТКО

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека | литературный | сценарий

ПРОЛОГ

София от птичи поглед. Площади, градини, булеварди, улици и улички покриви, покриви . . .

Говорител: Колко много хора живеят в този град . . . Ето ги . . . (разък навлизане в самия град) те бързат по улиците, влизаат и излизат от учрежденията и магазините, тъпчат се в трамваите и тролейбусите . . . приличат се на слънце по пейките в градините (две бабички сънливо подрусяват бебешки колички) . . . обичат се (двама влюбени младежи преминават по алеята, хванати под ръка) . . . и не се обичат вече . . . (пенсионер чете вестник, а до него седи жена му, гледа напред със поглед и държи между краката си пазарска мрежа с моркови). Хора, хора, хора . . . беззрижни и загрижени, весели и тъжни, млади и стари . . . И всеки живее по своему. И съдбата на всеки е различна от съдбата на другия, както са различни фасадите на сградите по тая улица . . .

Обикновена софийска улица. Дълъг низ от сгради — ниски и високи, нови и остарели, светло и тъмно боядисани.

Говорител (с внезапно хрумване): А какво ли би станало, ако проникнем заедно с вас, драги зрители, в една от тези сгради . . . Може би ще се натъкнем на интересни човешки истории . . . Ето тук например . . .

Висок пететажен жилищен блок с малко мрачна фасада, с тесни прозорци, без балкони. Вход. Дълъг ред пощенски кутии. Стълбище. На първата площадка врата с бяла емайлирана табелка — „Семейство Върбанови“

Говорител (чете на глас табелката): Семейство Върбанови . . . Хм! . . . Кратко и ясно, но нищо не ни подсказва . . . Я по-добре да отминем тая врата . . .

Втора врата.

Говорител (чете написаното на табелката и на прикрепенния под нея картон): „Илия Керанов — хидроинженер. В командировка съм. Ще се върна на 15-ти.“ До 15-ти остават седем дни, а ние нямаме време за чакане . . .

Трета врата. Табелка „Йончо Тинтеров — зъболекар. Приема всеки ден от 16—18 часа“

Говорител (с уплаха в гласа): Не, не, не, благодарим . . . На следващата врата няма никакъв надпис.

Говорител: О-о-о, каква дискретност! Тези хора не обичат, изглежда, да им се бъркат в работите. Е добре, няма да им се бъркаме . . .

Пета врата. Малка месингова плочка с надпис:

*ПЕТЪР ПЕТРОВ — писател
МАРИЯ ПЕТРОВА — актриса*

Отдолу с топлийка е забодено мъничко бяло листче, на което с разкривен детски почерк е написано:

и МАРГАРИТКА — дете

Говорител (личи, че се е усмихнал): Петър Петров . . . Петър Петров . . . Кой беше този Петър Петров? . . . Ах, да . . . детският писател . . . Пишеше приказки . . . Май че ще се спрем тук!

Вратата се отваря. Антре, хол, библиотека с много пъстри книги. Край един от шкафовете стои прав една малко пълен мъж, облечен в сив пулlover, обут в домашни пантофи, със запалена лула в устата. Той разгръща увлечено някаква книга.

Говорител: Това трябва да е самият писател Петър Петров. Макар че, да си признаям, ние имаме малко по-друга представа за писателите. Поне да имаше очила...

В библиотеката влиза стройна жена, облечена в черен костюм, с чадърче под мишница. Косите ѝ са прибрани в кок. Лицето ѝ е красиво и строго.

— Отивам на представление — казва тя.

Мъжът продължава да чете книгата си.

— Отивам на представление — казва по-високо жената.

Мъжът се стресва, отпуска надолу книгата, поглежда разсейно към жената.

— А?... А, ти ли си! Къде отиваш?

— Току-що ти казах.

— Каза ли... Е, прощавай!... Аз нещо... нали знаеш...

Жената поклаща глава с лек укор — как да не зная... И излиза.

Говорител: А това очевидно е актрисата Мария Петрова. Остава да видим и Маргаритка... детето...

Вратата на библиотеката се открехва и вътре наднича русока-са глава, която веднага се скрива.

— Ела, ела! — казва мъжът със сивия пулlover и по лицето му изведнъж грейва разнежена бащина усмивка. — Покажи се, де... хората искат да те видят. (Към невидимия говорител с извинителен тон): Пред чужди хора е малко срамежливица... А на всичко отгоре и постоянно боледува... Хайде, покажи се, де... няма нищо страшно.

През открехнатата врата се промъква бледичко русо момиченце, изтичва и се скрива зад гърба на мъжа, откъдето поглежда плахо със сините си очи. Мъжът я погалва лекичко с ръка по главата.

— Видя ли... никой не те изяде... Ааа, но тя пак има температура! (Той слага длан на челото на момиченцето.) Дааа... и то доста висока. Хайде бързо в леглото!

Мъжът вдига момиченцето на ръце и го изнася от библиотеката.

Говорител: И така ние се запознахме с тримата обитатели на този дом. А сега нека им дадем думата и да оставим всеки от тях да разкаже за себе си.

Появяват се надписите на филма.

МАРГАРИТКА, МАМА И ТАТКО

1. ТАТКО

Маргаритка лежи в широкото ниско легло до прозореца. Под мишницата си стиска термометъра. Аз съм седнал до нея с разтворена на коленете книга.

Изваждам термометъра, поглеждам го, поклащам загрижено глава.

— Колко? — пита Маргаритка.

— Трийсет и осем и една десета. Лошо.

— Пак тая мръсна ангина! — казва с тон на познавач Маргаритка. (След малка пауза): — Ще викаш ли доктор?

— Ами... май...

— Уф, аман вече от тия доктори! — тръска яката на нощницата си Маргаритка.

На входната врата се звъни.

— Мама! — надига се от леглото болната и в очите ѝ светва радост.

Дълбоко разочарование. Не е мама, а повиканият тайно доктор. Маргаритка скрива глава под одеялото, но докторът отхвърля долната му част и усмихнато я гъделечка по босия крак. Чува се заглушеното кискане, после изпод одеялото се подава разрошената глава на Маргаритка.

— Пак ли инжекция? — пита нацупено тя.

Докторът вдига рамене и започва прегледа. Бърка с лъжичка в устата на Маргаритка, кара я да вика „ааа“.

— Да-а-а-а — обръща се към мене той. — Ангина, разбира се. Пак е яла сладолед.

Аз поглеждам строго към Маргаритка. Тя свежда виновно очи. После тихомълком се обръща по корем и вдига покорно нощницата си.

Докторът бие с опитна ръка инжекция в малкото задниче. Маргаритка хапе възглавницата, примигва от болка и щом изваждат иглата, се усмихва през сълзи. Докторът написва рецептата и ми я подава.

— Както винаги по три пъти дневно от сиропа. Вечер — компрес. Да пази стаята три-четири дни!

Той щипва Маргаритка по бузата.

— Всяко удоволствие са заплаща, моето момиче.

Изпращам доктора до вратата.

— Не върви много добре малката — казва ми той. — Трябва ѝ повече слънце, въздух... Игра ѝ трябва...

— Софийско дете, докторе! — въздъхвам аз. — Къде да играе... наблизо няма градина. Ние с майка ѝ сме хора заети... През лятото ще я заведем на село.

Докторът си отива. Приближавам до леглото на Маргаритка.

— Хайде почвай да четеш! — заповядва ми тя. — Зарад тая инжекция сега ще ми четеш до сутринта.

Усмихвам се, сядам под лампата и вземам книгата. Маргаритка изважда изпод възглавницата си своето блокче, разтваря го на първия лист, обляга се удобно и както винаги, когато ѝ чета приказки, се готови да рисува.

— ... И тогава страшният зелен змей излязъл от пещерата и полетял към царската дъщеря — произвучава равно и монотонно гласът ми.

Поглеждам с едно око към блокчето. Там вече е нарисуван змеят. Той прилича на някакво кенгуру с крила и страшни закривени зъби. Оцветен е кой знае защо с оранжева боя.

— Къде си виждала такива оранжеви змейове? — питам усмихнато аз.

— Зелената ми боичка е счупена — обяснява ми Маргарита. — И какво само надничаш... Чети си там!

— ... от устата му излизали дим и пламък — чета аз.

2. МАРГАРИТКА

Дим и цламък. И ето го оживява страшният оранжев змей, огъва се дългото му люспесто тяло, разтварят се огромните му криле. Той протяга лапите си със закривени нокти и сграбчва през кръста изплашената царска дъщеря. Но това не е никаква царска дъщеря. Това е мама с черните, навити в кок коси. (Освен това през цялото ѝ тяло е написано с главни букви МАМА.) В косите ѝ обаче блести мъничка златна коронка. Мама се бори със змея, бие го през лапите с новото си чадърче, дърпа се от неговата страшна прегръдка.

Но змеят се навежда все по-близо към хубавото ѝ изплащено лице.

3. МАМА

... И точно тук, в сянката, която хвърлят на улицата дърветата от парка, ТОЙ изведнъж спира колата, обхваща рамото ми и мълчаливо ме привлича към себе си. Би трябало веднага да го отблъсна, да кажа нещо шеговито, което би го охладило, но никакво сладко безсилие обхваща цялото ми тяло. Едва виждам в тъмното лицето му, красивото и умно лице, което се приближава до моето. И с мъка се опомвам. Слагам ръка на гърдите му, внимателно го отблъсквам от себе си. И шепна:

— Не бива, не бива... Нали говорихме...

Той се усмихва и аз разбирам, че ако сега той отново ме притегли към себе си, че бих могла да се противя. Затова издърпвам ръката си от неговата, измъквам се бързо от колата и изтичвам по пустата улица.

Тичам, тичам, без да се обръщам. По-скоро, по-скоро при своите...

4. МАРГАРИТКА

Притискам блокчето до гърдите си, лежа със затворени очи и чувам гласа на татко:

— ... Царската дъщеря се борила със сетни сили, но чувствува, че змеят е по-силен от нея и ще я победи. Тогава тя си спомнила за храбрия юнак, който скочил с коня си до нейния прозорец, и за неговия приятел джуджето Педя човек лакът брада. Извадила от пазвата си конския косъм, който ѝ дал юнакът, и го дуихала. Чул се гръм...

И наистина се чува гръм. Вихър преминава през стаята и през гъстата гора. Змеят уплащено обръща глава. И вижда нещо страшно. Вижда как от моето блокче излиза голям, половината син, полови-

ната червен кон. На седлото един зад друг са седнали Храбрият юнак и джуджето Педя човек лакът брада. Пианото в хола засвирва само и под звуците на неговия марш конят препуска към змея. Храбрият юнак е, разбира се, татко със своя сив пуловер и с къщните обувки на краката. Не е сварил да се преоблече. Но сега на лявата му ръка е прикрепен кръгъл щит, а в дясната си ръка стиска острозвърхо копие. На главата си е сложил шлем с орлово перо, но той му е голям и му стои много смешно. От тръскането на коня постоянно се смъква на очите му или се криви настраана. На седлото зад него се друса джуджето Педя човек лакът брада. Това съм вече аз. Облечена съм в червени джуджешки дрехи, имам островърха шапка със звънче накрая и дълга бяла брада, която се развява зад гърба ми. Обута съм в новите си лачени обувки, а на кръста ми виси колчан за стрели.

Нашият синьо-червен кон лети вихreno под звуците на марша. Змеят пуска мама и уплашено се дръпва назад. Мама не крие радостта си. Това разгневява змея, той бълва огън и дим и се приготвя за бой. Татко вдига копието и ох!... какво страшно става усмихнатото му лице. Конят се изправя на задните си крака и се хвърля срещу змея. Закипява лют бой. Татковото копие се забива в тялото на змея, но това, изглежда, е един много хитър змей. Той вади от джоба си шише с рибено масло, изпива го на един дъх и раните му веднага зарастват и мускулите му стават два пъти по-големи. И той с нова сила се хвърля срещу татко, като бълва огън и дим. И ето татко се закашля от дима. Той киха отчаяно и изпуска копието. Напразно го удрам с длан по гърба. Киха и киха, а змеят това и чака. Отваря зъбатата си уста, за да го глътне. Мама закрива ужасено очите си. Тогава аз се изхлувам от гърба на коня, вадя и аз шише с рибено масло, намръщвам се, но все пак изпивам половината. Тогава разтварям колчана си, измъквам една спринцовка, издебвам змея изтозад и му слагам една хубава инжекция в задника. Той изревава от болка и започва да се мята по земята. Движенията му стават все по-бавни и най-после главата му се просва на килима. Татко поставя длан на челото му и казва с показалец, насочен към тавана:

— Ангина, разбира се. Пак е ял сладолед.

Змеят отваря уста за последен път и от гърлото му изведенъж се разнася рязък и продължителен звън...

5. ТАТКО

Трепвам от дрямката и изпущам на пода книгата с приказките. Маргаритка отваря стреснато очи.

— Това е вече мама! — вика радостно тя. — Аз ще се скрия, а ти ѝ кажи, че ме няма.

Тя премята одеялото над главата си.

Отваряме външната врата. Наистина е мама. Поглеждам часовника си.

— Представлението закъсня — казва мама, като минава покрай мен, без да ме погледне. — А вие спяхте ли? Десет пъти звънни...

— Маргаритка е болна — казвам аз. — Има температура...

— Болна ли! Само това липсваше сега. Викахте ли лекар?

— Викахме. Ангина.

— Е да — въздъхва мама. — Аз си знаех, че ще се разболее. Казах ти го още като се върнахте онзи ден от реката. Тя трябва да се пази, разбери го това!

— Но детето има нужда и от слънце — оправдавам се аз.

— Слънце, слънце, а не можем да се отървем от болести. И пианото изостава... и френският... И в училище работите не вървят както трябва.

— Брей, не вървят! — обажда се от леглото Маргаритка, като отмята одеялото. — Вчера на контролното реших и двете задачи...

— Ооо, ти тук ли си? Защо не си в своето легло?

— Защото ми е скучно все в едно легло.

— От кого пък си я научила тая дума скучно?

— От тебе. Нали каза на леля Роза, че ти е скучно.

Мама се намръщва.

— Глупости! — казва сърдито тя. — Хайде в спалнята! Ще ти направим компрес и да спиш!

— Ако искаш да знаеш, те вече ми биха инжекция.

Мама ме поглежда въпросително. Аз кимам с глава.

— И компресът няма да ти се размине.

Тя тръгва с бързи нервни крачки към кухнята. Аз се навеждам, вдигам Маргаритка и така, както е завита в одеялото, я отнасям в нейното легло.

— Нещо е сърдита мама — пошепва ми в ухото тя.

Да, и аз сам виждам, че тази вечер мама някак не е на себе си, раздразнена е от нещо, смутена е от нещо. Сигурно представлението не е минало добре.

6. ТАТКО

Лежим с мама един до друг в широкото двойно легло. Будни сме. Мълчим. Мама гледа в тавана, мисли си за нещо свое. Аз протягам ръка, докосвам с пръсти твърдата ѝ черна коса. Тя се дръпва рязко, сякаш съм ѝ причинил болка.

— Какво има?

— Нищо — шепна аз. — Исках да си поговорим... Ти напоследък си станала някак странна... отчуждила си се от нас... Сърдиш се за нищо и никакво...

— Глупости! — прекъсва ме бързо мама. — Така ти се струва. Уморена съм, това е всичко. И нервите ми не са в ред... Нали знаеш как е пред премиера...

Мълчание.

— Ролята ли не върви? — питам тихичко аз.

— И ролята... И въобще... Остави ме сега, моля ти се! Спи ми се.

Тя се обръща гърбом. Аз гледам към нея със сбърчен чело, после ставам, отивам до леглото на Маргаритка, завивам я, оправям компреса на гърлото и прокарвам длан по сгорещеното ѝ чело. Тя

извиква нещо в съня си, отваря очи, познава ме, усмихва се и за-
говорва бързо-бързо:

— Ти ли си, татулко? Пък аз помислих, че е старата сива ве-
щица с брадавицата на носа. Искаше да ми сложи още един компрес.
Наистина ли си ти?

— Аз съм. Хайде спи!

Тя затваря успокоено очи. Аз отивам в библиотеката, запалвам
лулата си и дълго се разхождам напред и назад в тъмното.

— Аз пак се разхождам напред и назад в библиотеката, но вече
съм облечен в сивия си пуловер и обут в къщните обувки. Сядам зад
бюрото, отварям пищещата машина, паля лулата си. През прозо-
реца наднича яркото пролетно слънце. Слагам лист на машината и
пиша:

*ПРИКАЗКА ЗА СИВАТА СТАРА ВЕЩИЦА С БРАДАВИЦАТА НА НОСА
И ЗА МОМИЧЕНЦЕТО, КОЕТО ОБИЧАЛО ДА ЯДЕ СЛАДОЛЕД.*

7. МАМА

В спалнята съм. Репетирам ролята си. Откъм библиотеката се
чува тракане на пищеща машина. Това натрапчиво тракане днес осо-
бено ме дразни.

Падам на колене на пода. Протягам умолително ръце напред:

Ела, аз моля те смиreno
и ето ме на колене,
ще ти разкажа откровено,
а ти повярвай ми поне.
Кълна се, всичко бе от ревност,
ела и чуй ти моя зов,
ела при мене, моя радост,
горя от пламенна любов...

Не, не върви... Излиза така фалшиво, така глупаво... От-
пускам ръце, затварям очи. И пак, за кой ли път вече от снощи, ми
се мярка онова лице, което се приближава в тъмното до моето. Раз-
търсвам глава и лицето изчезва. Отново протягам умолително ръце
напред:

Кълна се, всичко бе от ревност...

Ох, това тракане на машината просто ще проглуши ушите ми.
Така не може да се работи... не може да се работи...

8. МАРГАРИТКА

Пак съм на това глупаво кръгло столче пред пианото. Пръсти-
те ми удрят лениво по клавишите. А на всичко отгоре компресът още
ми стяга гърлото. Будилникът на пианото показва десет часа. От-
пускам ръце.

— Уф!

И сякаш чувам мързеливите си мисли:

„Ще си умра на това столче от скуча, а трябва да седя тук до
единайсет. Иначе мама ужасно ще се сърди. А пък ми се играе...

ама нямате представа как ми се играе... Днес ми е рожденият ден в края на краищата... Днес ако не си поиграя, кога?...“

Поглеждам крадешком към вратата на спалнята, снемам будилника от пианото и бързо връзвам малката му стрелка с половин час напред. Сега вече е по-весело. Мога да си посвири мъничко.

9. ТАТКО

Пиша бързо на пишещата машина. До мен достигат вялите акорди на пианото. Изведенъж свиренето спира. Ослушвам се, ставам от бюрото, поглеждам към хола през стъкленото прозорче на вратата.

Маргаритка е наредила от двете страни на пианото всичките си играчки: Мързеливия Мечо, Заю, куклата Дрънда, Глупавата гумена патка, слона Бимбо, Палячото и котенцето Мао. Тя им говори със строг глас, а на носа си е закрепила някакви стари рамки от очила.

— Сега ти, Глупава гумена патко, ще изsvириш десетото упражнение за лява ръка!

Патката се покланя и заема място в полата на Маргаритка. А самата Маргаритка засвира с лявата си ръка.

10. МАРГАРИТКА

Гумената патка е седнала на кръглото столче, свири с лявото си крило и, разбира се, свири много лошо. Страшно съм недоволна.

— Не си си научила днес урока, Глупава гумена патко! — карам ѝ се аз и я поглеждам строго през очилата. — Срамота! А още си и чавдарче. Тая синя връзка не ти е за укращение. Слагам ти тройка за срока. Сега да свири Мечо!

Мързеливият Мечо сяда тромаво на столчето. Той взема няколко тържествени ниски акорда. Мечо може да е мързелив, но е най-добрият ми ученик.

— Вземете пример от Мечо! — обръщам се към останалите ученици. — Виждате ли с какво чувство свири. Хайде сега да седне Дрънда!

Куклата Дрънда се покланя, като разперва с две ръце пъстрата си рокличка. На розовото ѝ олющено лице се появява нейната нахална усмивка.

— Упражнение № 28 за пръстите! — заповядвам аз сърдито, защото тая кукла от добро не разбира.

Куклата засвирва с късите си, изгризани наполовина пръсти.

— Много лошо, много лошо! — чува се от библиотеката гласът на татко.

— Лошо, защото свири Дрънда — отговарям аз, като поглеждам засрамено към вратата на библиотеката. Никак не обичам, когато някой от „големите“ ми се бърка в работите. Винаги всичко се разваля. Ето и сега — куклата Дрънда изведенъж се озовава в по-

лата ми. А честна пионерска дума, тя преди малко си седеше на столчето и сама свиреше проклетото упражнение № 28. А и всички-те ми други ученици пак са се превърнали в прости играчки...

О-о-о, но какво е това! Будилникът показва точно 11 часа. Скачам радостно от столчето, грабвам будилника и хуквам към спалнята. Мама стои на колене с протегната напред ръка и гледа сърдито към стената.

— Мамо — викам аз от прага, — готово! Точно единайсет.

Мама ме гледа и като че ли не разбира какво ѝ казвам.

— Че кога мина това време! — проговорва най-после тя.

Извсвири ли всички упражнения?

— Всичко. От игла до конец. Татко е свидетел. Той чу.

— Браво, моето момиче!

Тя става бързо и ме целува по челото.

— Видя ли, че свиренето не е толкова скучно.

Аз кимам с глава, макар че малко ме напушва на смях.

— А след обед мога ли да изляза с татко?

— Къде ще излизаш с това гърло?

— Ще ми купува подарък за рождения ден. А то гърлото вече мина.

— За училище боли, а пък за излизане изведенъж мина...

— Е, ти пък сега... Може ли?

— Хайде! — разрешава най-после тя. — Само че няма да махаш компреса. Чу ли?

Какво ще чувам! Аз вече съм изхвърчала в хола.

11. МАРГАРИТКА

Влизаме с татко през централната врата на ЦУМ-а. Запътваме се веднага към ескалатора, защото татко знае как обичам да се возя. Но не щеш ли, някакъв познат спира татко и го заприказва. Мене ме забравят. А пък аз не съм дошла да се държа за татковото палто. Скачам на долното стъпало на ескалатора и се понасям нагоре.

— Татко, ще те чакам при гумените играчки.

Той кима разсейно с глава и продължава да си приказва със своя познат. Аз се качвам на първия етаж. Ах, какви интересни витрини има тук. Пълни с всякакви играчки: жирафи, петли, лебеди, крокодили, жаби...

Преминавам, подскачайки, от витрина на витрина. После ми омръзва и се качвам на втория етаж — при платовете. След туй на третия — при готовите дрехи. Дълго гледам как мерят палто на една дебелана. Продавачите я стрелкат със страшни очи, а тя все не харесва и не харесва...

И изведенъж си спомням за татко. Ами че той сигурно вече ме чака при гумените играчки. Изтичвам надолу по стълбището. При щанда за играчките няма никакъв татко. Ами сега! Дали не приказва още със своя познат. Изтичвам в партера. И там го няма.

Качвам се с ескалатора на най-горния етаж. Търся навсякъде. Надничам в телефонните кабини, в асансьора, зад щандовете. Татко никъде го няма. Потъна сякаш в земята.

Тичам от етаж на етаж, провирам се между хората, пречкам се в краката им. Хубав подарък ще ми купят сега! Спират се. Трябва да помисля какво да правя. Над главата ми гърми високоговорителят: „Внимание, граждани! Изгубено е портмоне с паспорт на името на Недялко Иванов и 80 лева. Който го намери, да го донесе в радиослужбата!“

Изведнъж се плесвам по челото. Ами да, разбира се. Хуквам към партера, бълсвам се в никаква жена и тя си изтървава мрежата с покупките и най-после ето ме пред една врата, на която пише „Радиоинформационна служба“. Отначало ме дострашава, после чукам, отварям вратата и влизам вътре. В стаята има бюро с микрофон по средата. Зад бюрото седят двама души, мъж и жена, и ядат кифли. Спират сред стаята, почесват се по главата и не знаят как да почна. Жената ме забелязва и пита:

— Какво има, момиченце?

— Тук ли, другарко — придобивам кураж аз, — предават по радиото?

— Тук.

— Тогава може ли да предадете, че татко се е загубил?

— Какво!? — прихват двамата зад бюрото. — Баща ти ли?

Жената дори се задавя от смях. Мъжът я тупа по гърба.

— Какво се смеете, другари? — казват им аз с укор. — Той е много разсеян... Казах му да ме чака при гumenите играчки, а пък никакъв го нямам...

Мъжът и жената продължават да се смеят. Слагам ръце на кръста си и ги гледам сърдито. Какво смешно има тук?

— Как се казва баща ти? — пита най-после мъжът.

— Петър Петров — почвам аз бързо. — Един такъв... малко пълен... Със синът таке на главата... Като ходи, все се поклаща... ей така...

Показвам им как ходи татко, а те пак се смеят. Мъжът отива при микрофона и съобщава, като все още се хили: „Внимание! Внимание! Загубен е баща на име Петър Петров със синът таке на главата. Който го намери, да го доведе в радиоинформационната служба. Повтарям: загубен е баща...“

12. ТАТКО

Търся Маргаритка, дето се казва, под дърво и камък. Надничам в телефонните кабини, зад всички щандове. Страшно съм ядосан. Май ще ѝ дърпам ушите, като я намеря. Високоговорителите гърмят нещо, хората се спират, слушат и примират от смях. И само аз не обръщам внимание на това, което се съобщава. Малко ли глупости дрънкат по високоговорителите.

По едно време към мен се приближава милиционер.

— Извинявайте, гражданино, ама да не сте вие Петър Петров? — козирува той и се хили до ушите.

— И да съм аз — казвам сърдито аз, — вас какво ви интересува това?

— Ами от пет минути вече ви търсят по радиото. Чуйте!

Ослушвам се. „Загубен е баща на име Петър Петров... —

търми над главата ми високоговорителят. — Който го намери...“

В първия момент нищо не разбирам. После почвам да се смея. Смея се от цяло сърце, както отдавна не съм се смял.

— Ако обичате, да ви заведа до информацията — казва милиционерът. — В края на краишата аз ви намерих...

Тръгваме надолу към партера. Пред нас се разтваря шпалир от смеещи се хора. Всички искат да видят загубения баща. Най-после влизаме в някаква стая. Първото нещо, което виждам, е Маргаритка, моята уж срамежлива Маргаритка. Тя седи в едно кресло, клати крака и яде шоколад. А наоколо ѝ са се струпали десетина души от управлението на магазина и я разглеждат с развеселени лица.

— Изгубеният се намери — докладва милиционерът, като козирива. — На втория етаж при седми щанд...

13. ТАТКО

Двамата с Маргаритка звъним на външната врата. Отваря ни мама. Тя ни поглежда с подозрителен поглед, очите ѝ със съръщени вежди се спират на трите огромни пакета, с които сме се натоварили.

— Какво е това? — питат тя.

— Подаръкът — отговаря Маргаритка.

— Какъв е тоя подарък?

Ние с Маргаритка се споглеждаме и най-после набираме кураж.

— Лодка.

— Какво!?

— Лодка — повтаряме ние и отстъпваме две крачки назад. — Най-обикновена гумена лодка...

— Има даже и платна — казва Маргаритка и се скрива зад гърба ми.

— Прекрасно! — казва мама със спокойствие, което предвещава буря. — А отде взехте толкова пари, уважаеми?

Ние мълчим.

— Спестихме си пари и я купихме — казва най-после Маргаритка, като все още стои зад гърба ми. — Татко отдавна ми е обещал, като стана на осем години. И от моята *гъ*-сичка дадох всичките пари. И нали сега му излиза нова книга...

— Тъй! — изслушва ни внимателно мама. — А ти все още нямаш пуловер и палто.

— Не ми трябва палто.

— О-о-о! А сигурно много ти е притрябвала тая глупава лодка.

— Трябва ми, защото ще правим през лятото околосветско пътешествие — излиза смело напред Маргаритка. — И лодката съвсем не е глупава, а гумена...

Колкото и да е сърдита мама, все пак се усмихва мъничко. Ние използваме смекчаването на положението и заговорваме един през друг:

— Ти само да я видиш, мамо, и съвсем друга песен ще запееш — казва Маргаритка. — Цялата е синя като... като... синята ти рокля, а пък платната ѝ жълтини... Ще я кръстим „Вапца-

ров“, нали и той е бил моряк. И ще скитаме по океаните . . . И аз ще стана здрава и силна и ще имам котва на ръката си . . .

— Ще вземем и теб на пътешествието — обръщам се към мама и аз. — Ще бъде чудно хубаво. Ще се къпем, ще лудуваме . . .

Лицето на мама се помрачава.

— Вашите фантазии край нямат — казва тя замислено и като че ли малко тъжно. — Е, правете каквото искате! Аз съм вдигнала ръце от вас.

Тя влиза в кухнята. Ние си смигаме заговорнически и пренасяме пакетите в Маргариткината стая. Засукваме ръкави, разкъсваме обивката хартия и скоро целият под се изпълва с безразборно разхвърлените части на лодката.

Оглеждаме тоя хаос.

— Така май няма да върви работата — казвам аз замислено. — Трябва да си изберем капитан.

— Как не се сетихме по-рано! — плесва се по челото Маргаритка.

— Да пристъпим тогава към избора! — заявявам тържествено аз. — Предлагам за капитан да бъда избран аз като по-опитен и стар. Приема ли се?

— Приема се! — също така тържествено и с вдигната глава отвоявя Маргаритка. — Аз пък ще бъда моряк, а мама — главен готвач!

— Приема се! — на свой ред гласувам аз.

— Ама, татко — почесва се по главата Маргаритка, — като тръгнем по море, аз пак Маргаритка ли ще се назвам?

— Ами как?!

— Моряк . . . пък Маргаритка! . . . Не може ли юнга Вилямс?

Аз се обръщам гърбом, за да не могат подчинените да видят усмивката ми. След малко съм отново супер, както подобава на положението ми.

— Добре, така да бъде! — казвам с властен капитански глас.

МАРГАРИТКА

Погледжам се и . . . чудесно! . . . на мен са се появили същите странни моряшки дрехи, каквите нося на картийките юнга Вилямс.

— Аз пък ще бъда капитан Грант! — казва татко и тутакси и на него се появяват някогашни капитански дрехи и високи до коленете ботуши. На лицето му пониква кръгла червена брада. А от устата му се подава извита моряшка лула от морска пяна.

— Ей че славно! — подскочам наоколо аз. — А мама?

— Измисли де!

— Най-смешно ще бъде мама да е негърът Снежко. Нали и той е готвач.

— Е да, ама тя е бяла.

— Нищо, ще я намажем с боя за обуша . . .

Вратата на стаята се отваря и вътре наднича мама с черно като катран лице, с къдрава къса коса и бяла шапка на главата. Същински готвач Снежко.

— Ела да си видиш тортата! — обръща се към мен готвачът,

Но на нас с капитана сега не ни е до някаква си там сухопътна торта.

— Добре де! — махам нетърпеливо с ръка.

Готовачът Снежко слага ръце на кръста си и дълго ни гледа.

— Хайде, Маргаритка е дете — поклаща глава той и се обръща към капитана. — Ами ти . . . тая лодка ти май за себе си я купи . . .

Не обръщаме внимание на тия думи и готовачът си излиза. Заеднаме се със сглобяването на лодката. Татко се изправя с целия си капитански ръст и командува:

— Юнга Вилямс!

— Ест, сър — отговарям аз по моряшки и заставам мирно с ръце, опънати по шевовете на моряшките ми панталони.

— Дай ми ребро № 3!

— Слушам, сър.

Подавам ребро № 3 и капитанът го поставя на мястото му. И скоро почва да личи, че това, което сглобяваме, наистина е лодка. Поставяме мачтата.

Заставаме отстрани и се любуваме. Ето това се казва подарък за рожден ден. Но тъкмо в това време влиза готовачът Снежко. И е сърдииит.

— Маргарито — казва той, — гостите вече пристигат, а ти още не си облечена.

Ех, тази мама — как не вижда, че съм облечена в най-хубавите дрехи на света!

Поглеждам се, но ето на — пак всичко се развали: няма ги вече на мен дрехите на юнга Вилямс; и татко е в своя сив пуловер; и мама не е с черно лице и бяла шапка на главата.

Изглежда, че рожденият ми ден вече започва. Мама бързо ми навлича новата рокля и сресва косите ми. И ето ме облечена, сресана, напълно готова. Мама отваря вратата и ме пуска да мина напред.

14. ТАТКО

Оставам сам в стаята. От нямане какво да правя довършвам сглобяването на лодката. Поставям кормилото, привързвам вантите на мачтата.

В стаята влиза Маргаритка.

— Татко — казва тя, — ти няма ли да дойдеш оттатък?

— Имаш ли гости?

— Имам, ама само големи — казва недоволно Маргаритка. — Нашите от класа отишли на екскурзия с другарката и няма да дойдат. А оная кукумявка пак се довлече.

— Коя кукумявка?

— Леля Роза. Донесе ми гумена кукла. Аз съм втора година чавдарче, а тя — кукла . . . Сигурно пак ще ме кара да свиря на пианото. И онзи е там . . . — тя снишава гласа си, — режисьорът от маминия театър . . . шоколаденият . . . Пак ми подари шоколад.

Аз се намръщвам. Не зная защо, но не обичам никак този режисьор, този умен красавец, това светило в театралния свят.

Влизаме един след друг в хола. Оглеждам гостите. Те са шест души: белокосият професор от горния етаж с шишкавата си добродушна съпруга, мамината колежка леля Роза, още една двойка артисти, мъж и жена, които слабо познавам, и най-после режисьорът Димов, висок красив мъж с посребрена коса, с безупречно бяла риза и също така безупречен възел на вратовръзката. Той е в добро настроение и, изглежда, току-що е разказал нещо интересно, защото всички погледи още са вперени в него. Само мама е някак безпокойна и като че ли недоволна от нещо. Може би аз пак не съм се държал както трябва... ето — гости дошли на рожден ден, а мене никакъв ме няма, сглобявам лодки в Маргариткината стая, не съм си сложил дори едно сако на гърба.

— Откъсна се най-после от своята лодка — казва нервно мама. — За рождения ден на дъщеря си купил за себе си подарък. Можете ли да си представите — лодка... истинска лодка. А къде ще плуват с нея, един бог знае...

— Брей! — обажда се в моя защита Маргаритка. — Ами по океаните...

— Въщност това е много оригинално! — казва леля Роза (тя наистина прилича на кукумявка). — Изобщо твоят съпруг, Маня, не обича да прилича на обикновените хора...

Ръкувам се поред с гостите.

— Да ви е жива дъщеричката! — казва с умиление шишкавата съпруга на професора. — Откъснала ви е главата, толкова прилича на вас...

Промъквам се тромаво между столовете, стискам протегнатите ръце с глупаво-любезна усмивка на лице. Стискам и ръката на режисьора и за миг забелязвам как мама нервно оправя косата си.

Сядаме с Маргаритка на двата празни стола около масичката. Мама донася празничната торта от кухнята. Това е чудесна шоколадена торта и в нея са набучени осем бели свещи. Мама драсва кибритена клечка и запалва една след друга свещите. Маргаритка изтича и загасява електрическата лампа. Сега съвсем ясно личат изписаните на тортата с бял крем букви Ч.Р.Д. Всички ставаме прави. Пламъците на свещите осветяват лицата ни отдолу и ние приличаме на средновековни заговорници в момента, когато полагат клетва.

— Честит рожден ден! — пожелават на Маргаритка всички гости, а леля Роза я щипва по бузата, нещо, което тя особено мрази.

— Хайде сега Маргаритка да ни изсвири нещо на пианото — пляска с ръце същата тази леля Роза. — Чуваме, че свири великолепно.

Сияещото дотогава лице на Маргаритка се помрачава. Тя поглежда към мен, сякаш търси помощ. Но аз вдигам рамене. Щом такива лели са си наумили да измъчат едно дете на рождения му ден, те не се спират пред нищо.

— Хайде! — казва насърчително шишкавата съпруга на професора. — Тарантелата! (Тя знае целия репертоар на Маргаритка, защото, нека не забравяме, живее на горния етаж.)

Маргаритка тръгва към пианото, сякаш я водят на заколение. Сяда на столчето, поглежда още веднъж към мен, прави гримаса,

почва да свири и, разбира се, още в началото сбърква. Обръща се с разтреперано лице към гостите и престава да свири. Отново поглежда към мен, после към мама и отново засвирва тая проклета тарантела. Но към средата пак сбърква. Жената на професора ръкопляска, за да заглади впечатлението. Останалите гости се усмихват от приличие.

— Хайде остави! — казва мама. — Стига!

Маргаритка отпуска ръце, изведнъж се разплаква, скача от столчето и изтича в своята стая. Мама запалва лампата. После с помощта на леля Роза и другата артистка загасява свещите, разбрязва тортата и поднася на гостите. Неловкото положение се оправя.

Аз вземам моето и Маргариткиното парче торта и отивам в стаята с лодката. Маргаритка лежи на леглото, главата ѝ е под възглавницата, раменете ѝ потреперват от плач. Дърпам я за роклята. Тя още по-дълбоко заравя глава под възглавницата.

— Сам ли да ям торта? — питам аз.

— Не им искам тортата, не им искам нищо! — рита с крак Маргаритка.

— Тогава ще дам твоето парче на Кукумявката.

— Брей! — надига се изпод възглавницата рошавата глава с все още разплакани очи. — Дай го тук!

Подавам чинийката.

— Хайде сега да си направим един банкет! Това е рожден ден, не е шега. Осем години вече живеем на този хубав свят.

Маргаритка се усмихва, избърска с длан сълзите си и отхапва голямо парче от тортата. Аз също не оставам назад и двамата дъвчим с пълни уста, като се гледаме с развеселени очи.

— Матроси, на кораба! — командувам аз.

Качваме се на лодката: Маргаритка на носа, аз отзад на кърмата. Вдигаме голямото жълто платно и то стига чак до тавана.

МАРГАРИТКА

И вятърът надува платното. И над нас летят чайки и огромни, огромни албатроси. И стените на стаята се отмесват, и таванът изчезва, и там горе над нас блестят едри златни звезди, които светят по силно дори от абажура. Морето реве, вълните разклащат кораба и го понасят на своите пенести гребени. И тъкмо в това време влиза мама.

— Гостите си отиват — казва тя. — Бихте ли благоволили, съзаклятници такива, да се явите в хола и да си вземете довиждане.

Няма какво да се прави. Измъкваме се покорно от лодката. Изгасват звездите на тавана. Изчезват чайките и албатросите. Морето престава да реве и стените на стаята застават на мястото си. Излизаме в хола. Гостите си обличат палтата и шлиферите в антрето. Ръкуваме се отново с всички. Шоколаденият режисьор ме щипва по бузата. Мама изпраща гостите по стълбите. Наплюнчвам пръста си и изчиствам мястото на бузата ми, дето са се допрели пръстите на режисьора.

15. МАМА

Изпращам гостите по стълбите. А Николай... този неразумен Николай остава нарочно последен.

— Не трябваше да идваш днес — прошепвам му аз. — Не е хубаво това... Защо дойде? През цялото време се чувствувах като престъпник...

— Е, какво да правя? — отговаря също шепнешком той.

Въздъхвам тежко — той е непоправим. Тръгвам бързо нагоре... и без това се забавих повече, отколкото трябва...

16. ТАТКО

Седим двамата с мама в кухнята. Вечеряме. Сами сме (Маргаритка си е легнала вече). Не ни се яде. Бавно отпиваме от чашите чай.

— Струва ми се — казвам аз малко неуверено, — че днес за малко не развалихме съвсем празника на детето...

— Кажи си направо — прекъсва ме мама, — че аз съм виновна за всичко.

— Защо ти да си виновна... Всъщност...

— Е добре — избухва изведнъж мама, — аз съм лоша, невъзможна майка. Аз не разбирам нищо от деца. Аз се занимавам с всичко друго, но не и с детето си. Нали това искаш да кажеш?... Тогава гледай го ти, аз няма да се меся... Играй с него, вниквай в психологията му... И да видим каква глезда ще стане...

— Няма да стане глезда — твърдя упорито аз. — Познавам си хората...

Мама вдига рамене. Тя сега е малко засрамена от своето избухване. Мълчаливо отпиваме от чая.

— Кога ще ви бъде премиерата? — питам аз само да наруша мълчанието.

— Другия петък.

— Е как? По-добре ли върви сега?

— Не зная. Изгубих вече представа.

Отново мълчим.

— Ти... — почвам аз бавно, като търся думите — напоследък не споделяш с мен своите тревоги...

Мама трепва и в очите ѝ само за миг сякаш се мярва уплаха.

— Измисляш си разни работи — казва тя бързо. — Като мине премиерата, всичко ще се оправи...

— Дано се оправи! — казвам аз. — Така не е съвсем добре, нали?

— Да си лягаме вече — казва вместо отговор мама. — Късно е... Аз съм уморена...

Ставаме и един след друг, и за пръв път чужди един на друг, отиваме в спалнята.

17. МАМА

Лежа с отворени очи в леглото и сякаш чувам собствените си объркани мисли:

„Разбира се, че той е прав... Затова и избухнах, защото зная, че аз съм виновната... И за днес... и за всичко, което става напоследък. Николай не трябваше да идва... И аз се измъчих... и измъчих и другите... Едно е ясно — така не може да се живее повече... Аз трябва най-после да решавам. Не бива повече да живея така раздвоена, така объркана... Това е нечестно. Ето сега се страхувам да се обърна към другото легло... Ами ако и той не спи сега... ако той ме гледа сега?... Ще се досети, ще разбере... А това е ужасно!... Поне да можех да заспя...“

Поглеждам към съседното легло. Нищо не се вижда в тъмното. Спи ли той или се прави, че спи?

18. ТАТКО

Събуждам се. Съседното легло е празно. През отворения прозорец навлиза слънцето и от него спуснатата завеса изглежда цялата позлатена. Поглеждам към будилника на маминото шкафче. Часът е седем без пет.

— Ставаааай! — викам по войнишки.

От детското креватче се надига сънена русокоса и рошава детска глава.

— Болестта свърши — викам аз. — От днес сме на училище.

— Колко е часът? — питам главата, без да отваря очи.

— Осем.

— Ой!

Очите се ококорват уплашено, ритнатото юрганче отскача нагоре и дребното телце в дълга нощница се прехвърля през оградата на креватчето.

— Защо не ме събуди по-рано?

Очите на Маргаритка изведенъж ме поглеждат с подозрение.

— Или лъжеш? Кажи честна пионерска!... Я да видя!... Седем без пет.

Тя ми се заканва с пръст.

— Зная те аз какъв си. Можех да си поспяя още пет минути. Тъкмо сънувах, че съм синът на джунглите...

— Хайде не стой боса тута! — прекъсвам я аз. — Бягай в кухнята! И да си измиеш зъбите!

Маргаритка сбърчква нослето си.

— Чу ли?

— Чух де... Не съм глуха... Всеки ден все за тия зъби се хваща...

Отиваме тичешком в кухнята. Както си е по нощница, Маргаритка отваря крана на чешмата, намокря показалците си и изтрива с тях лекичко само очите си. Майка ѝ я наблюдава внимателно.

— Ето плодовете на твоето възпитание — казва тя.

Обръщам се. Маргаритка най-старателно мие зъбите си с мъничката си четка. От устата ѝ изскуча пяна, очите ѝ светкат весело. Хващам ръката ѝ и я обръщам с дланта нагоре. Пръстите още са изцапани от снощната торта.

— Тук не е минавал сапун — казвам строго аз.

Маргаритка измърморва нещо през пяната, но не може да се разбере какво.

— Изплакни си устата и тогава говори! — викам аз.

Маргаритка прави, каквото ѝ казвам.

— И Всезнайко не си е мил ръцете — обръща се тя към мен със сериозно лице. — Пък цяла книга пишат за него.

Не мога да сдържа усмивката си, но все пак пъхам сапуна в ръцете ѝ и пускам крана.

След малко, измита и вчесана, облечена в черна ученическа престилка, със синя чавдарска връзка на шията, Маргаритка седи на масата и с нацупено лице пие неизбежната чаша мляко.

— Все мляко... все мляко... — мърмори тя под носа си.

— А какво желае госпожица принцесата? — пита мама.

— Желае... желае... — Маргаритка бърчи челото си — желае перка от акула. Били много вкусни. Когато юнга Вилямс...

На външната врата се звъни. Маргаритка скача от масата и грабва захвърлената на канапето чанта.

— Стефка и Мара. Отивам! — вика тя, маха ни с ръка и изтича навън.

Чува се как се отваря вратата, еква смях, вратата се затръшва и настъпва тишина.

— Пак не си е изпила млякото! — поглежда в чашата мама. — Ти трябва вече сериозно да поговориш с нея.

— Ще поговоря — обещавам аз и изведнъж се усмихвам. — Но и на мен, да си кажа право, ми се яде перка от акула.

Този път и мама, строгата ни мама, не може да сдържи усмивката си.

— А аз се чудя на кого прилича това дете! — казва тя и усмивката чудно разхубавява лицето ѝ.

Аз се приближавам до нея, протягам ръце, хващам я за раменете, искам да я привлека към себе си. За пръв път от толкова време я виждам развеселена. Струва ми се, че отчуждаването, което толкова ми тежи, вече се е стопило. Но тя отмахва ръцете ми, студена сянка преминава по лицето ѝ и заличава усмивката ѝ.

— Какви са пък тия нежности сутрин!

Аз навеждам смутено и мъничко засрамено глава.

— Отивам на репетиция! — казва с обикновения си тон мама. — А вие си сгответе вашата любима перка от акула. Няма да ви се сърдя.

Тя излиза.

Отивам в библиотеката. На един от рафтовете, опряна върху книгите, има снимка на мама. Там тя е съвсем млада, усмихната, цялата грее от щастие. Вземам снимката, въртя я в ръката си, поставям я отново на мястото ѝ.

„Какво ли става с нея?!“

Вдигам в недоумение рамене.

— Дявол знае...

Сядам зад бюрото, отварям капака на машината, слагам лист, замислям се. Пръстите ми машинално тракат по клавишите. На белия лист излиза, напечатана с главни букви, фразата: „ДЯВОЛ ЗНАЕ... ДЯВОЛ ЗНАЕ... ДЯВОЛ ЗНАЕ...“

Запалвам лулата си. Скучно ми е. Тъжно ми е.

19. МАРГАРИТКА

Вървим към училището със Стефка и Мара. Още е рано. Гоним се, блъскаме се с чантите по гърбовете, дърпаме една на друга косите си. Минаваме покрай книжарницата.

— Я-а-а, баща ти! — вика изведенъж Мара.

Оглеждам се стреснато назад.

— Къде е?

— Ей го на витрината!

Зная, че се шегуват, но все пак хвърлям един поглед към витрината. Я-а-а, ама наистина — татко е там. Той ми се усмихва от страницата на една разтворена книга. Чета заглавието: ПРИКАЗКИ ЗА СЛЪНЧЕВОТО МОМИЧЕ. Това трябва да е новата му книга Ех, тоя татулко!... Такъв смешен, пък пише книги като писателите. Не, ще умра, ама ще вляза в книжарницата да видя какво става там.

— Вие отивайте! — обръщам се към Стефка и Мара. — А пък аз ще вляза да си купя блокче. Хайде отивайте, де!

Изчаквам да се скрият зад ъгъла и се вмъквам в книжарницата. На щанда за детски книги на първия ред са наредени пъстрите таткови приказки. Пред щанда стоят мъж и жена, а помежду им се дига на пръсти някакво топчесто, още неграмотно момченце.

— Я подайте ония приказки! — казва жената. — Да, тия за слънчевото момиче.

Книжарката подава една от книжките. Жената я разтваря, разглежда картинките. Цяла съм се превърнала на слух. Чакам с нетърпение какво ще каже. И само да ми каже нещо лошо...

— Трябва да е интересна! — проговорва най-после жената. — Искаш ли да ти я купим, Пенчо?

— Не искам. Искам конче — глези се проклетото хлапе.

— А ти какво ще желаш, момиченце? — обръща се към мен втората продавачка.

Стрескам се и се обърквам:

— Аз ли?... Ами... едно блокче. Колко струва?

— Два лева и 40 стотинки.

Давам парите. А едното миоко е все към щанда с детските книжки. Все пак жената купува татковата книга на малкия глезъль.

— Друго нещо? — пита продавачката, като ми подава блокчето.

— Кой? Аз ли?... Ами... един молив... Колко струва той?

— Левче.

Изваждам от джоба всичките си пари и ги слагам на длантата си. Точно шейсет и пет стотинки.

— Няма ли нещо по-евтино?

Продавачката ме гледа учудено.

— Имаме гумички.

— Дайте една гумичка!

Плащам и пъхам гумичката в джоба си. И пак поглеждам към щанда. Има нови купувачи — една баба, която води за ръка момиченце на моите години. Бабата разглежда една от татковите книжки и нещо се цупи.

— Не съм го чувала тоя писател — фъфли тя. — Трябва да е някой от новоизлюпените...

Я гледай тая глупава баба! Не била чувала... Че това е моят татко.

— А пък аз съм го чувала — казвам сърдито на бабата. — И никакъв новоизлюпен не е той, ами...

— Ти, моето момиче — чувам зад гърба си гласа на продавачката, — както си се залисала, май ще изтървеш училището...

— Кой? Аз ли?... Колко е часът?

— Осем.

— Ооой!

Изхвръквам от книжарницата и колкото ми държат краката, хуквам към училището.

20. МАМА

Репетираме на сцената с декор и костюми. Долу в празния салон свети само лампата на режисьорската масичка. Не виждам лицето на Николай. В осветения кръг се вижда само ръката му, която взема и оставя цигарата в пепелника.

— Стой! Спри, Мария! — прозвучава гласът му.

Спирате репетицията. Очакваме какво ще ни каже. Той става от стола, идва съвсем близо до рампата. Сега мога да различа чертите на лицето му, виждам как блестят очите му.

— Все още не правиш това, което трябва — казва той. --- Разбери, Мария, ти имаш свободен, смел характер. Тук, в Прадо, сред қавалерите... сред веселието и блясъка на мадридското общество ти забравяш всичко... задължения и така нататък... въобще всичко, което те е интересувало и запълвало живота ти досега... Ето това пълно освобождаване искам да ми дадеш... това е, което ти липства. У теб като че ли има някаква задръжка... ти още не можеш да се отدادеш изцяло на любовта... А ти си силен характер, ти не би трябвало да търпиш такива средни положения...

Слушам всичко това и ми се струва, че във всяка негова дума има скрит някакъв друг смисъл.

— Ти май не ме чуваш, Мария? — долита отново до мене гласът му. — Нещо си разсяяна днес.

— Не, не съм разсяяна — казвам аз. — Но не зная... Не съм съвсем убедена...

— Помисли и ще видиш. Хайде сега... внимание! — той плеска с ръце: — Почнете от третото появяване на Херарда „Какво пък, гледай, кой те спира?...“ Нали така беше?... И по-стегнато... С повече страст!... Но кой шуми там? Какъв е тоя звънец?...

21. ТАТКО

На вратата се звъни: два пъти бързо едно след друго и след това един път продължително. Това е тайната сигнал на Маргаритка. Ставам от бюрото и отварям външната врата. Навън стои Маргаритка и лицето ѝ е тъжно и само в очите се тай дяволит блясък.

— Какво има? — питам аз. — Изпитаха ли те?

— Да — отговаря тя с плачлив глас. — По аритметика.

— Влез вътре, де! (Тя затваря вратата зад себе си.) Е?

— Тромбе.

— Какво е това тромбе?

Маргаритка описва с пръстчето си във въздуха една голяма тройка.

— Как тъй тройка! — правя се на изненадан аз. — Нали учи?

— Учих, ама на. Като излязох на дъската, и ми се схвана гласът. Още май не ми е минала ангината.

— Я дай бележника!

Маргаритка изважда от джоба си свития на тръба бележник и ми го подава с наведена глава, като едва сдържа смеха си. Отварям страницата за успеха и чак тогава смехът избухва — радостен и тържествуващ.

— Шест бе, шест бе, татулко. Шестичка.

Разтварям ръце. С един скок малкото телце увисва на шията ми.

— И още една изненада има — шепне ми в ухото тя. — Видях в книжарницата новата ти книжка. Една жена я купи. А пък една баба каза, че не познавала такъв писател... Всякакви баби има, нали?

Пускам Маргаритка на земята и прегърнати през кръста влизаме в кухнята.

— Познай какво имаме за обед? — казвам аз.

— Зная... Перка от акула.

Аз кимам с глава.

— Слушай сега какво, татко — забърборва бързо Маргаритка, — като си дойде мама, да не вземеш да изтърсиш, че имам шестица. Ще кажеш: „Тройка...“ И ще кажеш: „Това дете не го искам вече, щом е такъв слабак...“ И ще кажеш още: „Трябва вече да обърнем другия край и да почнем с бой...“ И ще бъдеш сърдит, чули? А пък аз ще стоя в ъгъла и ще плача. Да видим как ще се ядоса, а?

— Ясно.

— Само че — поклаща глава Маргаритка — как ще станеш сърдит, като си ми такъв усмихнат... Същински Швейк. Ще те познае тя...

Започваме да нареждаме масата. Нарязваме хляб. Пригответяме салата от пресни краставички. Оглеждаме с гордост наредената маса.

— Сега вече мама може да дойде, а? — казвам аз.

Сядаме от двете страни на масата.

22. МАМА

Вървим с Николай по тесния дълъг коридор, който води от гримьорните към служебния вход. Така съм уморена днес от тая противна и дълга репетиция. Търкам с пръсти слепите си очи — това винаги ме облекчава мъничко, когато съм в такова състояние.

— Глава ли те боли? — тихичко ме пита Николай.

— Не зная. Потисната съм. Сцената в Прадо не върви и не върви...

— Защо? Последния път мина чудесно...

Поглеждам го, за да разбера дали говори истината или само се опитва да ме утеши. Той ми се усмихва настърчително.

— Ще видиш, че ще стане. Няма нищо страшно... Много си се уморила, нервна си... А аз съм дълбоко убеден, че ще стане... И така е добре, но ще видиш на премиерата... А сега просто си се уморила...

Гласът му ми действува така ободряващо. Аз също се усмихвам и ето — тази противна болка в слепите очи сякаш изведнъж изчезва.

Слизаме по стълбите към служебния вход. Портиерът ни отваря вратата. Ето ни в мъничката градинка зад театъра. Чувствува се вече, че лятото наближава. Такава ярка и плътна е зеленината на дървата. И хората ми изглеждат някак безгрижно отпуснати в леките си дрехи и кой знае защо ми се струва, че всички без изключение са щастливи.

— Ти вече навлезе в самата същина на образа — говори увлечено Николай, — а това е най-важното... Вече разбра какво искам... Херарда е жена, която руши всянакви препгради... която знае какво иска и умее да го постигне...

Разхождаме се из градината и той все говори и говори... Аз почти не го слушам, но лека-полека спокойствието и очарованието на това майско пладне изпъльва и мене. И аз също се чувствува сега безгрижно отпусната и... дали е вярно... и като че ли щастлива...

Излизаме от градината. Тръгваме по тясната сенчеста уличка, която излиза на булеварда. Минаваме край мъничка сладкарничка с нацъфтели цветя на разтворената витрина.

— Да пийнем ли нещо? — предлага Николай. — По един коняк. Зная, че обичаш.

За момент се поколебавам. После влизам смело вътре. Какво пък... Нима е толкова лошо да изпиеш един коняк с човек, който... който...

— Два коняка! — поръчва Николай на възрастната жена, която седи зад чистия бяло боядисан тезгях.

Сядаме един срещу друг на една от трите кръгли масички. Жената донася коняците.

— За тебе... За успеха ти! — казва Николай и вдига чашата си. В погледа му има нещо, което виждам за пръв път...

23. ТАТКО

Подпреди глави с ръце, ние чакаме да се върне мама. Чакаме, чакаме, а никой не идва. Маргаритка се прозявва унило.

— Няма май да си дойде — казвам аз и също се прозявам. — Ще си ядем сами.

Отварям тенджерата и сипвам на Маргаритка голямо парче пържен черен дроб. Тя го помирисва със сърчен носле.

— Татко, това май не е перка от акула.

— Не е, моето момиче — казвам аз.

— Их, защо не идва тая мама... Колко весело щеше да бъде... Аз тая шестица специално за нея я получих...

— Сигурно е останала в театъра — казвам аз. — Нали утре им е премиерата. Яж сега!

— Отяде ми се вече от чакане — казва Маргаритка и блъсва чинията.

24. МАМА

Бързам към театъра. Ето го главния вход. Рано е и още няма публика. Спирам се за момент пред големия афиш, поставен до самия вход

СОФИЙСКИ ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР
ПРЕМИЕРА
ЛОПЕ ДЕ ВЕГА
ИЗОБРЕТАТЕЛНАТА ВЛЮБЕНА

Участвуват (по автора): заслужила артистка Ана Велева, Мария Петрова, Венко Милев и т. н.

Постановка
Николай Димов

Изтичвам към служебния вход. Портиерът ми отваря, стиска палците си и ми казва усмихнато:

-- Успех!

Ох, ще видим! Така съм развлънузана. Тичам нагоре по стълбището . . .

25. ТАТКО

Редя в букет току-що купените червени лалета. Букетът е скромен, но никак не е лош. Маргаритка седи наведена над малката си работна масичка. Ръцете ѝ до лактите и цялото ѝ лице са изцапани с туш. Езичето ѝ е изплезено. Пред нея се вижда бял лист, на който са залепени пъстрι картички, изрязани от списание „Дружинка“. Надничам над рамото ѝ. На листа с едри, черни и разкривени печатни букви е написано тържествено послание до мама. То гласи:

МИЛА МАМО,

Поздравяваме те от цялата си дълбока душа за интерпретацията на ролята. Пужилаваме ти да станеш луреат. Целуваме те и ти поднасяме този букет от незабравки.

*Ваша почтенна дъщеря
Маргаритка + Татко*

Чета и с мъка сдържам смеха си. Маргаритка ме наблюдава с тревога.

— Има ли грешки?

— Малко — успокоявам я аз. — Само че отде я измисли тая интерпретация?

— Не съм я измислила аз — обижда се Маргаритка. — Четох я в програмата. Интер-та-ция . . . не знаеш ли? Уж си голям . . .

— Добре, добре! — смея се аз. — А сега, почтенна дъще, да си обличаме парадните дрехи и да вървим!

Парадните дрехи не са обличани от доста отдавна. Вратовръзката странно стяга несвикналия ми врат. Черното сако е малко тясно в раменете. На ризата липсва най-важното копче, но работата някак се оправя с помощта на една безопасна игла. Маргаритка също е готова, но в бързината е забравила да измие изцапаното си с туш лице. Измиваме го с общи усилия, като употребяваме за тази цел четката за нокти. Най-после вземаме букета, привързваме за него посланието с бяла панделка, хващаме се под ръка и тръгваме за театъра с най-тържествена стъпка.

Ето ни във фоайето. Здрависваме се с разни познати. Всички щипят криещата се зад гърба ми Маргаритка по бузата. Даваме шлиферите си на гардероба и гардеробиерката също щипва Маргаритка по бузата. За да се отърве от подобни неприятни неща, тя тръгва по стълбата за балкона, като държи двете си длани на бузите. Среща ни шишковата съпруга на професора.

— Какво ѝ е на Маргаритка? — пита с участие тя. — Зъбките ли я болят?

— Ами! — отговаря Маргаритка. — Всички ме щипят.

Тя маха едната си длан, за да покаже зачервената си буза.

— Ох, на леля горкичкото! — казва професоршата и я щипва по бузата.

Маргаритка прави гримаса и изтича към вратата на балкона.

Настаняваме се по местата си в средата на първия балкон. Маргаритка вади от чантичката си мъничкия си театрален бинокъл и го поставя на обвития с червен плюш парапет така, както правят „големите“. Салонът е вече пълен. Появява се диригентът и оркестърът засвирва. Маргаритка свива юмрукчета на гърдите си и затваря очи, сигурен знак, че е много развлечена. Завесата се отваря. Ах, колко е хубаво всичко там на сцената: синьо южно небе, бяла испанска църква, малко фонтанче пред нея, обградено от тъмнозелени кипариси. Излизат две облечени в черно испанки и мъж със сабя и лъскави бели дрехи. Появява се и мама, но това е никаква чудна, непозната мама. Облечена е в ярка червена рокля, наметната е с черен шал, косите ѝ са събрани в дълга плитка, която виси на рамото ѝ. На ръцете ѝ блестят пръстени, на гърдите ѝ висят огърлици. А най-интересното е, че мама не говори както обикновено, а в стихове:

Какво пък — гледай, кой те спира.

Без туй изпълваш ме с досада.

Ти вече няма да получиш

ни капчица любовна радост...

Ох, как се вълнуваме ние двамата с Маргаритка — ами ако мама събърка нещо, ако се смuti! Чак когато завесата се спуска и се чуват ръкоплясканията, сърцата ни се отпускат и ние преставаме да стискаме палци. Във вълнението си Маргаритка дори не се е сетила да употреби бинокъла.

— Ще отида в гримъорната да видя мама! — заявява решително тя и изтича към служебната врата на балкона.

26. МАРГАРИТКА

Тичам по мрачните и дълги коридори. Пазачът пред входа за сцената ме познава, отдава ми чест по войнишки и ме пушта нататък. Втурвам се в дамската гримърна. Там е пълно с преобличащи се испанки. Хвърлям се на шията на мама, заравям лице в блестящите ѝ огърлици.

— Много хубаво беше, мамичко! — шепна в ухото ѝ. — И министрите ръкоплясаха...

Мама се смее възбудено и щастливо. И другите испанки ме прегръщат и целуват и ме щипят по бузата. Измъквам се от прегръдките и изскачам навън. На прага едва не се сблъсквам с шоколадения режисьор. Разпервам ръце и припремвам пътя му.

— Не може да се влиза. Обличат се.

Той се усмихва и посяга да ме щипне по бузата, но аз съм побърза и я закривам с ръката си. Той престава да се смее, поглежда ме някак особено и влиза в съседната мъжка гримърна.

27. ТАТКО

Маргаритка се връща на балкона. По лицето ѝ личат три отпечатъка от начервени женски устни.

— Мама е много добре — вика ми отдалече тя. — Не се беспокой!

Сяда до мене на стола и прошепва в ухото ми:

— Гримърката обеща да направи и на мене като мамина коса.

— Ти, момиченце — казва възрастната жена, която седи отдясно, — изглежда, си „вътрешна“ тука?

— Уха — отговаря гордо Маргаритка, — как няма да съм „вътрешна“, когато мама играе.

— Коя е майка ти?

— Херарда. Има я в програмата на снимка. Оная с червената рокля.

— О-о-о, тя ли! Браво!

— Тя сега в колко други роли ще играе.

— Тъй ли! А ти каква ще станеш, като пораснеш? Артистка ли?

— Ами! Те са много заети. Ще стана моряк. Ще карам кораб с платна.

— А баща ти какво работи?

— Нищо. Той е писател.

Жената се смее.

Завесата се отваря. Започва второто действие. В него мама се проявява като буйна и страстна испанка — танцува с разни кавалери, урежда си срещи с тях, оставя се на един, този с белите дрехи, да я целуне. Поглеждам към Маргаритка и за свое удовление забелязвам, че е недоволна. Сумти нещо, бърчи чипото си носле. Навеждам се към нея и прошепвам:

— Не ти ли харесва?

— Не — заявява без никакво колебание тя.

— Защо?

— Ей тъй.

— Кажи защо, де!

— Много е едно такова... любовно... А мама най-много не ми харесва. Като свърши, ще отида и ще ѝ кажа...

Аз я гледам озадачено.

— А на тебе харесва ли ти? — поглежда ме изпитателно тя. — Защо позволява на онзи там... с белите дрехи да я прегръща... Какъв ѝ е той?

— Шшшт... тихо там! — чуват се зад нас гласовете на възмутените зрители.

Отново вперваме погледи към сцената.

Представлението свършва. Публиката е станала на крака и ръкопляска на кланящите се артисти. Аз също ръкопляскам, а Маргаритка все още като че ли е недоволна и ме поглежда озадачено. Сред артистите се появява и режисьорът Димов. Той е в черен костюм и се кланя усмихнато на всички страни. После целува ръка на артистките. И на мама. Отново се кланя към публиката, като повежда напред мама и я държи за ръката. Завесата се затваря. Тръгваме с Маргаритка към гардероба.

Двамата с Маргаритка влизаме през служебния вход и се запътваме към гримърната. Аз стискам в едната си ръка букета с посланието. Завиваме по тесния коридор. Аз вървя напред и изведнъж спiram като поразен от удар. Хващам Маргаритка за рамото и я дърпам назад. Тя не трябва в никой случай да види това, което видях аз. Там в дъното на коридора сами, близо един до друг, стоят мама, още в испанските си дрехи, и режисьорът Димов. Той ѝ поднася огромен букет от някакви блестящи бели цветя. Мама се усмихва уморено и щастливо. И той я привлича към себе си. И мама не се противи... не се противи...

Потърквам челото си, като че ли видяното може да се разсее. Другата ми ръка конвултивно стиска дръжката на букета, на нашия скромен мъничък букет от червени лалета.

— Какво ти стана, татко? — пита Маргаритка, като ме гледа уплашено и се мъчи да се освободи от ръката ми, която отново я стиска за рамото. — Защо спря?

— Не бива сега! — мъча се да се съзвезма аз. — Ще я чакаме вън. Тук не пускат.

— Как тъй не пускат! — чуди се Маргаритка. — Я върви след мен!

— Не! — крясвам аз и я дръпвам рязко назад.

Маргаритка разбира по тона и по лицето ми, че не бива да ходи сега нататък.

Бавно се връщаме към служебния вход. Букетът виси надолу. На него привързано с бяла панделка се вижда написаното с разкривени печатни букви послание.

Букетът виси надолу, белее се привързаното за него послание. Вървим с Маргаритка по нашата пуста в този час улица. Мълчим. Маргаритка ме поглежда от време на време с плах поглед, иска да ме попита нещо, но все не се решава. Най-после се престрашава:

— Защо не ѝ даде букета, татко?

Аз не отговарям. Изведнъж тя се притиска до мене. Слагам ръка на рамото ѝ и така, прегърнати и самотни, както никога досега, влизаме в нашия вход. Минаваме край кофите с боклук. Аз поглеждам букета, колебая се за миг и го хвърлям в най-близката кофа. В тъмното остава да се белее само белият правоъгълник на посланието.

28. МАМА

Излизам от служебния изход, като притискам до гърдите си големия букет от бели цветя. Така съм щастлива, така щастлива... А в същото време като че ли съм и малко гузна... Посрещат ме усмихнати и развлънувани лица. Навсякъде се виждат цветя, много цветя. Тук са всичките роднини и близки на артистите. Тука са сигурно и моите. Те не дойдоха в гримърната. Сигурно ме чакат тук. Спират се на изхода и търся с очи в тълпата.

Няма никого от тях. Някаква съмтна тревога ме пронизва цялата. Тръгвам между хората, търся, няма ги. Изтичвам до главния вход. Но и там няма никого. Публиката отдавна си е отишла. Голямата желязна врата е заключена, вътре във фойето е тъмно. Боже мой, къде са?... Да не би?... Боя се и да помисля за това.

Изтичвам отново до задния вход. И тук тълпата е опредяла. Последни хванати под ръка двойки се изкачват по стъпалата на стръмната тясна уличка. Прехапвам устни, продължавам да търся с поглед, надничам дори в тъмния вход насреща. Няма никого.

От служебния изход излиза Николай в новия си шлифер, усмихнат, елегантен и самоуверен. Но тази негова самоувереност сега ме дразни и наранява. Все пак аз не съм още негова собственост...

— Какво правиш тук, Мария? — стъпвам се учудено той, като ме забелязва. — Хайде на банкета! Закъсняваме...

— Да... разбира се... ей сега! — отговарям аз разсеяно и продължавам да се оглеждам. Няма никого.

Тръгваме нагоре по стълбичката. На горното стъпало отново се обръщам назад. Николай ме хваща под ръка, но сега аз не мога да му позволя това. Внимателно, но настойчиво отмахвам ръката му. Той ме гледа учудено.

Там на отсрещния тротоар е гарирана колата му. Пресичаме мълчаливо улицата. Още веднъж се обръщам. Пред служебния изход е пусто. Тъжно свети електрическата крушка над вратата.

29. МАРГАРИТКА

Мътната и прашна електрическа крушка едва осветява площадката пред нашия вход. Отварям по-широко вратата и подавам глава навън. Бърр, че страшно! Оглеждам се страхливо, набирам:

кураж и се измъквам на площадката. Само по нощница съм и ми е студено. Но трябва да се върви. Като се подпирам о стената, слизам бавно по стълбите. Как тупа това мое страхливо заешко сърце. Ето ги, тъмни и страшни като великан, кофите с боклук. В първата от тях се вижда букетът с червените лалета. Изтичвам, протягам ръка и го грабвам. От кофата изскуча нещо черно със зелени зловещи очи, голямо като тигър. Полетявам с писък нагоре по стълбите, а тигърът се носи с огромни скокове след мен.

Подпряла съм се о камината в хола. Едва си поемам дъх. Усещам как под нощницата трепери цялото ми тяло. В такъв случай най-добре е да си плюе човек в пазвата. Такаааа... Сега ми е по-добре. Слагам букета във vazата на камината, оправям посланието така, че мама да го види още от вратата. После влизам на пръсти в спалнята и се прехвърлям през оградата на креватчето.

— Къде беше? — чува се гласът на татко от неговото легло.

— Да пия вода — лъжа го за пръв път истински аз. Как да му кажа! Лицето му през цялата вечер беше такова едно тъжно и чуждо.

Леглото му изскърцва, но, слава богу, той не пита нищо повече.

30. МАМА

Влизам на пръсти в хола, като държа обувките си в ръце. Почти нищо не съм пила, а главата страшно ме боли. Едва издържах на този банкет. Запалвам лампата. И първото нещо, което виждам, е букетът от червени лалета във vazата на камината. Хвърлям обувките, изтичвам, грабвам букета и зачитам белия лист, прикрепен с панделка за него. Отпушам се в креслото до камината и съзлзите ми, тежки и мъчителни сълзи на разказание, напълват очите ми, потичат по бузите ми. Нека си текат... Притискам до устата си това бяло трогателно листче.

Вратата на спалнята се отваря и на прага застава Петър. Погледът му се среща с моя. Гледаме се дълго и аз разбирам... той всичко знае. Не издържам и свеждам глава.

— Събудих ли те? — питам глупаво, сякаш не виждам, че той въобще не е заспивал.

31. ТАТКО

Отварям вратата на спалнята. Да, тя е. Седи без обувки в креслото до камината, притиска букета от лалета до гърдите си (как ли го е намерила в боклука!) и плаче. Погледът ѝ се среща с моя... такъв жалък, такъв виновен поглед като на малко дете, кое то току-що е счупило скъпа играчка. Гледаме се дълго, тя не издържа и свежда глава.

— Събудих ли те?

Колко нелепо звучи въпросът ѝ в такъв момент.

— Не — отговарям аз. -- Не ми се спеше.

Мълчание

— Къде изчезнахте след представлението? — започва някак трескаво да шепне тя. — Защо не дойдохте да ме видите? Толкова ви чаках... търсих...

— Наистина ли?

Пак този поглед на виновно дете.

— Слушай, Мария — казвам аз решително, — ако ние сме ти омръзнали... ако смяташ, че ти пречим на работата, би могла да ни го кажеш честно и открыто. Така не бива да живеем повече...

Тя се надига от креслото, вдига ръка, като че ли иска да се запази от моите думи, после отново сяда и като гледа надолу и стиска букета в ръцете си, започва да говори:

— Не зная... така съм объркана... Нищо не съм решила... Но тази вечер разбрах, че не мога без вас... че сте ми страшно скъпи... и детето... и ти. Най-добре е да се махна за известно време... И без това тръгваме на турне. Ще поживея сама... Действително съм объркана... — тя ме поглежда умолително: — Появярай ми!

— Вярвам ти — казвам аз тихо. — А ние с Маргаритка мечтаехме да отидем всички заедно някъде с лодката... На море... или на някакво езеро... Мислехме, че там всичко ще се уреди и ти пак... Е нищо, ще отидем сами... А този... този човек (колко е мъчно да се произнесат тези думи)... ти знаеш... ще дойде ли с вас на турнето?

— Не — отговаря тя решително и аз разбирам, че казва истината. — Той няма да дойде. А после ще решаве какво да правя... Той... — тя се запъва — той също ме обича... Но между нас — тя ме поглежда право в очите — досега не е имало... Само това... след представлението...

— Остави това! — прекъсвам я аз. — Да, сигурно така ще бъде най-добре... да заминеш сега... На детето ще бъде, разбира се, мъчно... на всички ни ще бъде мъчно... Но така е най-добре... Ще отидем сами на село...

Тя протяга ръка и напипва моята. Аз не я отблъсквам, но тя чувствува, че сега в моята ръка няма топлина. Пръстите ѝ бавно се откъсват от моите.

— Кога ще заминеш?

— След три дни.

— Добре. Детето нищо не знае и не бива нищо да узнае. Като свършат училище, ще го заведа някъде на село. Ще оставим адреса си тук в къщи. Ще чакаме да дойдеш и ти на село... ако се върнеш при нас, разбира се...

Чува се приглушеното ѝ изхлипване. Но аз не се навеждам надолу, не протягам ръка. Сега не бива да се прави нищо повече... А и не искам да правя нищо повече...

32. МАРГАРИТКА

Качила съм се на стола и поглеждам през стъклото към хола. Мама и татко разговарят нещо, но така тихо, че нищо не чувам. А после мама започва да плаче. Защо плаче?... Татко не ѝ се кара, пък и букетът си беше на мястото. И въобще защо плачат „големите“? Нали са големи?...

Ой... бързо в леглото, че те май идват насам. Едва сварвам да се вмъкна под одеялото и те влизат в спалнята.

33. ТАТКО

На гарата. Блъсканица, шум. От прозорците с букети в ръце са се надвесили заминаващите на турне артисти и артистки. Аз и Маргаритка стоим под прозореца на мама. На всички ни е тъжно и някак неловко.

— Да си вземаш лекарствата! — заръчва мама на Маргаритка. — Да ядеш много череши. И да свириш все пак на пианото. Не бива да се изоставяш...

Колкото и да ми е тежко, аз се усмихвам. Тази наша мама по отношение на пианото е непоправима.

— Дрехите ти са в скрина. Да се преобличаш всеки три...

Тя изведенъж прекъсва заръките си и по лицето ѝ минава сянка на смущение. Обръщам се. Към нас се приближава режисьорът Димов. Й за пръв път, откакто го познавам, този самоуверен човек изглежда объркан и някак не на себе си. Той не се е бръснал от вчера, крайчетът на яката на ризата му стърчи над ревера на сакото. Като ме вижда, той още повече се смущава.

— Добър вечер! — подава ми ръка, но аз тъкмо в това време гледам към часовника на перона и не забелязвам ръката му. Димов я прибира сконфузено и като не знае какво да прави, бръква в джоба си, изважда шоколад и го подава на Маргаритка. Тя го взема, без да каже благодаря.

Димов се обръща към мама:

— Замиnavate ли вече? (Като че ли не вижда, че заминават.) Е, на добър час!

Гласът му звуци развълнувано. Той протяга ръка, мама едва я стиска, като поглежда скришом към нас. Тя е съвсем, съвсем смутена. Ние с Маргаритка стоим на страна. Аз едва се сдържам да не избухна. Това, което се разиграва пред мен, е съвсем извън реда на нещата. Какво се тика тук този чужд човек? Да върви по дяволите!

Влакът изсвирва и тръгва бавно. Димов пуска ръката на мама, обръща се рязко и се смесва с тълпата изпращащи. Мама поглежда виновно към мен и сякаш търси прошка. Но аз извръщам глава. В този момент почти я ненавиждам. Тя би могла да ми спести това... Но защо... да върви и тя по дяволите!... Не я искам вече... не я искам...

МАМА

Влакът тръгва и всичко, което става там долу на перона, ми се струва като някакъв объркан хаотичен сън. А той не обръща глава, той не ми назва една думичка за сбогуване, той сигурно ме мрази сега...

Маргаритка се откъсва от ръката му и тича редом с влака.

— Довиждане, мамооо! — чувам тъничкото ѝ гласче. — Ще те чакаме на село. Да видиш колко весело ще бъде с лодката... Чуваш лиин?

Чувам, как да не чувам, детето ми, но дали някога пак ще ми бъде весело?

Влакът тръгва все по-бързо. Маргаритка изостава назад, става все по-мъничка и по-мъничка. Нямам сили да ѝ махна с ръка. Струва ми се, че няма да я видя вече, че я губя завинаги...

Влакът завива и всичко изчезва. Отпускам се назад на седалището, затварям очи... Нима всичко е свършено?

МАРГАРИТКА

Влакът изчезва зад завоя и отнася мама със себе си. А тя дори не ми махна с ръка. Усещам как очите ми се изпълват със сълзи, но бързо ги изтривам. Изтичвам назад при татко и пъхвам ръката си в неговата. Тръгваме към изхода. Край нас бързат оживени и весели хора.

— Татко — питам аз, — защо мама беше такава?

— Каква?

— Ей такава на...

Той нищо не отговаря. И ой... какъв е намръщен! Никога не съм го виждала такъв... Дори и оная вечер, когато се връщахме от театъра.

Бъркам в джоба си и изваждам шоколада на режисьора. Яде ми се, но не зная защо този шоколад не искам да го ям. Поглеждам го още веднъж и го хвърлям на паважа. Някакъв дебел човек стъпва отгоре му и го смачква. Така му се и пада! Сега ми става по-леко на душата. Настигам татко и пак пъхвам ръката си в неговата. Милничкият, милиничкият ми татко...

34. МАРГАРИТКА

Седя отново по нощница на кръглото столче пред пианото. На пюпитра до нотната тетрадка съм поставила маминия портрет. Напоследък ми е страшно мъчно за нея.

Свири с най-голямо усърдие тъкмо проклетото упражнение № 28. Свършвам и се обръщам към портрета:

— Сега добре ли беше, маменце?

И може да ви се види чудно, но мама кима с глава от портрета.

— Добре, моето дете! — казва ми усмихнато тя. — Хайде сега с лявата ръка и да си лягаш!

Свири и с лявата ръка. После вземам портрета на мама, лягам си в креватчето, целувам го и затварям очи. И чувам гласа на мама, който иде от портрета и ми пее, както някога, когато бях съвсем малка:

„Нани, нани, детенце, затвори оченце...“

Как сладко се заспива така...

35. ТАТКО

Влизам в спалнята. Запалвам лампата над моето легло. А-а-а, тука има нещо! На стената е прикрепена с топлийка една изрязана от червена хартия дълга стрелка, на която пише: „Към изненадата!!!“ Върхът на стрелката сочи към нощното шкафче. Там лежи ня-

каква обвита в зелена хартия книжка. Разтварям я. Това е бележникът на Маргаритка. Вътре са наредени четири шестици и една петица по пение. Отивам с бележника в ръка при леглото на Маргаритка. Тя спи, отметнала одеялото, и притиска и в съня си към гърдите портрета на мама. Дълго я гледам и се усмихвам, без сам да зная защо. Толкова е хубаво да наблюдаваш заспало дете.

После вземам къс хартия, написвам с дебел червен молив „Благодаря за отличните бележки! Утре на обед тръгваме за село. Капитан Грант.“ Прикрепвам листа над леглото ѝ така, че да го види, щом се събуди. Завивам я. Загасвам лампата.

36. ТАТКО

Заедно с Маргаритка редим големия куфар. Слагаме дрехи, обувки, чорапи, пуловери. Сместваме и десетина шишета с лекарства за апетит и усилване. Стягаме раницата, пакетите с лодката, въдици, сакове за пеперуди. Най-отгоре в куфара Маргаритка поставя портрета на мама. Притискаме капака на куфара с колене и едва успяваме да го затворим.

Отваряме куфара и капакът отскача нагоре. Маргаритка взема портрета на мама и го поставя на шкафчето до новото си твърдо желязно легло. Ние току-що сме пристигнали на село и вече сме в новата си квартира — мъничка, белосана с вар стаичка с прозорец на юг към планината. Цялата стаичка е изпълнена със слънце.

Окачваме дрехите си на простата дървена окачалка. Аз редя на стария скрин в тъгъла шишетата с лекарствата. От отворения прозорец долита до нас приятен звън на медна хлопка.

— Татко — пита плахо Маргаритка, — мога ли да изляза и да си поиграя на двора?

— Можеш, разбира се. Нали за това сме дошли.

Тя излиза. Аз вадя от куфара останалия багаж и го подреждам из стаята. Маргаритка се втурва през вратата със сияещи очи.

— Татко — съобщава с тайнствен глас тя, — в задния двор има теле.

— Брей!

— Татко бе, мога ли да си поиграя с него?

— Може, разбира се. Само внимавай да не те мушне.

— Няма. Първо — то е много възпитано и второ — рогата му са съвсем мънички.

Тя отново изтича навън, но след малко рошавата ѝ глава се подава този път през прозореца.

— Татко, питах хазяйката как се казва телето, а тя вика, че нямало име. И аз го кръстих Васил.

Главата се скрива, но след миг отново надниква през прозореца.

— Татко, дай ми твоя гребен!

— Защо?

— Трябва ми. На моя зъбците са много нагъсто.

Подавам гребена. Маргаритка изтича нанякъде. Я чакай да видим какво ще прави с гребена това дете!

Отивам и аз в задния двор. Там няма никого. Надничам под

сайванта. Маргаритка е прегърната през шията мъничко сиво теленце и разчесва с моя гребен пухкавата му козина.

— Коман тю е бел, коман тю е жоли! — говори му тя ласкато на френски.

После ме вижда, млъква смутено и скрива гребена зад гърба си.

— Вие станахте приятели, а?

— Татко, да видиш само какво умно теленце — окопитва се от смущението Маргаритка. — Всичко разбира. На френски му говорих и френски разбира. Татко, може ли да накъсам малко цветя?

— За това трябва да питаш хазийката.

— Питай я ти!

— На мене не ми трябват цветя. И после нали решихме по пътя, че ще станем смели и самостоятелни хора.

Маргаритка пуска неохотно шията на телето и изтича до мъничката пристройка насреща, където ритмично трака станът на хазийката.

— Разреши — излиза тя оттам със светнalo лице. — Разреши също аз да водя телето на закуска.

— Не се казва закуска, а паша...

Сядам на пейката край оградата и се грея на слънце. Маргаритка бере цветя, сплита венец и го нахлузвава на шията на телето. След туй влиза в къщи и донася моето огледало за бръснене. Поставя го пред музуната на телето, за да види и то колко красиво е станало.

В това време иззад плета, който огражда задния двор, надничат чорлавите глави на няколко селски хлапета. Те гледат какво върши Маргаритка с телето и изведнъж започват да се кискат. Едно от тях, черно като дяволче, хвърля буца пръст и удря телето. Телето се дръпва уплашено назад и хуква към сайванта. Маргаритка поглежда с недоумение към плета.

— Ей! — викам аз. — Ами ако дойда...

Чорлавите глави се скриват зад плета. Чува се топуркане на боси крака, приглушено кискане.

— Хайде на разходка! — предлагам аз на Маргаритка.

— Ама ще вземем и Васил!

Кимам с глава и тръгваме по пътя, който води към планината. Пред нас подтичва телето с пъстря си венец.

— Как ли ще се зарадва майка му, като го види — казва Маргаритка. После се замисля и пита: — А къде е майка му, татко?

Вдигам рамене.

— И тя ли е на турне?

Не казвам нищо, само мълчаливо притискам до себе си малката русокоса главица.

Стигаме до една горска поляна с мека зелена трева, обградена с храсталаци. Аз сядам на пъстра сянка под един храст, изваждам книгата, която нося, и се зачитам. Маргаритка отива да пасе телето, като го държи за късото въжение.

37. МАРГАРИТКА

Това теле, щом разбра, че татко го няма, съвсем полуля. Иска да пасе все по-далеч и по-далеч. Ще се загубим из тия храсталаци.

А не смея да му пусна въжето. Как ще отговарям после пред хазайката!... Почва да ми става вече страшно... Какво е това зловещо свирене, дето се чува в храстите? А и гората е съвсем близо, а там, отде да знаеш, може да има диверсанти и разбойници. Ето зад ония дървета май прибягват някакви хора. Идват насам. Пет-шест са, въоръжени са до зъби, а пък аз съм сама с Васил... Ох, страх ме е. Къде да бягам? А тоя глупав Васил хич и не ще да знае, че сме обградени от диверсанти. Пасе си най-спокойно и дори сам ме влече към тях. Да пусна ли въжето? Ама чакай! Това май не са диверсанти... Това са ония момчета, дето се смееха, когато слагах венеца на Васил. Съвсем близо са вече. Заобикалят ме от всички страни, а лицата им са сърдици и страшни. Ще ме бият ли? Гледат ме и мълчат и държат в ръце пушки и саби. Най-после главата ми, русо момче с вирнат нос и рана на челото, пита:

— Какво правиш тук в забранената зона?

Вземам си дъх и отговарям, а гласът ми предателски трепери:

— Нищо. Паса Васил.

— Кой е този Васил?

— Телето.

— Това ли теле?

— Това.

— Че какъв Васил е той, ма! — прихва изведенъж главата ми.

Не виждаш ли, че е женско.

Всички момчета се превиват от смях. А аз гледам в земята и цялата горя от срам. Как не ми казаха, че телето е женско. И татко уж то видя...

— Ти откъде си бе, телчарке? — пита отново главата ми, като все още се смее.

— От София — отговарям аз и едва се сдържам да не заплача. — Днес пристигнах с татко.

— Ох, софиянка! — поглеждат ме присмехулно момчетата. — Значи зоза!

— Не съм зоза.

— Ами каква си?

— Момиче... чавдарче...,

Момчетата правят подигравателни гримаси.

— Чавдарче била!... А баща ти какъв е? — пита черното като дяволче момче, което хвърли в двора бузата пръст.

— Писател. Пише детски книги.

Момчетата се споглеждат недоверчиво. Хайде де, на нас ли тия. Главата ми бърка в торбичката, която виси на рамото ми, изважда една смачкана и овехтяла от пипане книга и ми я показва, като смига хитро на приятелите си.

— Такива ли книги пише баща ти, а?

Поглеждам. Ах, та това е татковата книжка „Приказки за слънчевото момиче“. Само че едва може да се познае. Толкова се е измърсила. Все пак целият ми страх изведенъж изчезва. Сякаш някой застава до мен и ми казва: „Не бой се! Аз съм с тебе.“

— Такива, я — казвам вече съвсем смело. — И ако искаш много да знаеш, тая книжка е написана от татко. Има ли там на втора страница един портрет?

Момчетата се споглеждат, но този път в погледите им няма присмех. Главатарят отваря книгата.

— На коя страница каза?

— На втора.

— Има тук един човек — поглежда главатарят. — Той ли е баща ти?

— Той, я.

Момчетата събират глави над книгата. Разглеждат внимателно портрета.

— Май че е той! — казва черното момче. — Аз го видях, като пристигнах у чичо Груд. Пуши с лула. Един завеян такъв...

— Ти си завеян — прекъсвам го аз.

— Я не обиждай! — сопва се черното момче и вдига сабята си.

— Манго, стоп! — скрива му се главатарят, хваща го за ръмoto и го дърпа назад. После се обръща към мен:

— Къде е сега баща ти?

— Ей там долу в храстите. Чете. Той винаги чете.

— Трябва да проверим тая работа! — казва на своите хора главатарят. И към мене: — И мисли му, ако лъжеш.

— Проверете си! — вдигам нехайно рамене аз.

— Партизани, след мен! — командува главатарят. — Тръгвай и ти с нас!

Момчетата се строяват в колона по един и хукват към храстите край реката. Аз търча най-отзад, като дърпам телето за въжето. Попаднала съм, значи, сред добри хора. Пък аз ги помислих за диверсанти...

38. ТАТКО

Продължавам да чета, макар че слънцето вече е огряло главата ми. Изведнъж до мен долита вик:

— Таткоооо!

Обръщам глава. През поляната към мен тича, като дърпа зад себе си телето, моята Маргаритка. Зад нея търчат пет-шест босоноги, въоръжени с пушки и саби селски хлапета. Маргаритка стига до мен, хвърля се на шията ми. Момчетата се спират на трийсетина крачки.

— Ох, какъв страх съм брала да знаеш — шепне ми в ухото Маргаритка. — Помислих ги за диверсанти, а те били партизани... И защо не ми каза, че телето било женско?

— Много съм го видял твоето тело.

— Трябва да ги виждаш тия работи... Знаеш ли как ми се смяха.

— Кой ти се смя?

— Партизаните. И не вярват, че си бил писател. Дойдоха да проверят. Казват, че си бил завеян...

— Тъй ли! — усмихвам се аз. — Я да се запознаем тогава с тия неверници.

Тръгваме заедно към партизаните. Те пристъпват смутено от крак на крак. А най-високият партизанин държи в ръка някаква книга и поглежда ту в нея, ту в мене.

— Този им е командирът! — прошепва ми Маргаритка.
— Здравейте, партизани! — викам аз.
— Здраве желаем! — отговарят нестройно партизаните.
— Видя ли, че е той! — бута с лакът командира един хлапак, черен като дяволче.
— Защо сте изплашили тъй моята Маргаритка, а? — приближавам се аз.

Партизаните отстъпват малко назад.

— Не знаехме чия е — отговаря командирът. — Мислехме, че е зоза.

— Разбрахте ли, че не е?
— Разбрахме. А ти, чично, вярно ли е, че си написал тая книга?
— Вярно е — кимам с глава аз. — Харесва ли ви?
— Хубава е — казва някак неуверено черното момче. — Само че все приказки...

— А ти какво искаш?
— Ами... за приключения... Да има бой...
— Много си войнствен, бе другарю — смея се аз.
— Вярно е, той все се бие — казва най-малкото от момчетата. — И вчера ме би...
— Тихо там! — въздорява ред сред хората си командирът.
— Значи разбрахме, че сме си наши хора — казвам аз: — Сега вече сигурно ще станем приятели. А вярно ли е, че сте имали тук някакъв язовир?

— Вярно е — оживяват се момчетата. — Тая пролет го довършихме. Като вървите все по реката и там долу... хей зад ония върбалаци... там е язовирът... Езерото е дълго три километра.

— А може ли да се къпе човек в него?
— Може, ама ние не знаем още да плуваме.
— Ние с татко ще ви научим — обажда се зад гърба ми Маргаритка. — Ние сме стари моряци... Имаме и лодка.

Момчетата отново я гледат недоверчиво.
— Е, довиждане, юнаци! — казвам аз. — Ще се видим утре на язовира.

— Довиждане! — размахват сабите си момчетата.
Тръгваме с Маргаритка и телето към село.
— Сега трябва да го кръстим Василка! — казва Маргаритка, когато сме се отдалечили достатъчно, за да не могат да ни чуят.

Сълнцето вече залязва. Там долу пред нас като позлатени блестят покривите на селските къщи.

— Топла юнска нощ. Насядали сме около дървената маса под асмата заедно с хазяите. Сърбаме вкусната градинарска чорбица. Маргаритка клюма глава и задрямва над празната паница.

— Предаде калето! — смее се чично Груд, старият ни, побелял вече хазянин. — Умори се днес, горкото. Малко ли тичане беше...

Вдигам Маргаритка на ръце и я отнасям с стаята. Поставям я в леглото, завивам я. Вземам едно от шишетата с лекарствата, наливам една супена лъжица и се навеждам над леглото. Но Марга-

ритка вече спи дълбоко. Отварям прозореца и лисвам лекарството навън.

МАРГАРИТКА

Отварям едното си око и виждам как татко изхвърля през прозореца лекарството. Идва ми да се изсмея, ама се сдържам. Татко пак поглежда към мен, но аз вече си спя съвсем невинно, ни лук язла, ни лук мирисала . . .

39. ТАТКО

Пуша лулата си, седнал на пейката под асмата, и се наслаждавам на свежото утро. Маргаритка се е настанила на ниско трикрако столче от другата страна на плета, разтворила е блокчето си и рисува от натура своята любимка — телето Василка. Поглеждам през плета в блокчето. Телето е нарисувано много по-голямо от къщата на чичо Груд. Освен това е облечено в червена дълга рокля.

— Защо си го облякла? — питам аз.

— Да се познава отдалеч, че е женско — отговаря ми съвсем сериозно Маргаритка.

Изведнъж зад гърба ми се разнася остро изсвиране. Над оградата се подава черната къдрава глава на вчерашния войнствен мой читател.

— Хей, писателят, какво става? — вика той. — Ще ходим ли на язовира? Нашите хора са готови.

Маргаритка скача от столчето и захвърля блокчето.

— Хайде да вземем и лодката, бе татко! — моли ме тя.

Аз се намръщвам.

— Нали казахме, че ще пуснем лодката само когато си дойде мама.

— Ммм . . . Е да . . . Ама ще се къпим, нали?

— Разбира се.

Маргаритка пляска с ръце. Вземаме чантата с банковите при надлежности и тръгваме след босоногия и къдрав наш приятел.

40. ТАТКО

Брегът на язовирното езеро. Пристигаме тук със свита най-малко от двайсетина момчета и момичета. Нашите познати, партизаните, вървят редом с нас, а останалите, които още не познаваме — на десетина крачки отзад. Близо до язовирната стена в езерото се вдава дървена скеля, построена съвсем наскоро, защото дъските са още бели. Отиваме с нашите приятели до края на скелета. Останалите деца се разполагат на брега. Аз се събличам по гашета и се хвърлям с глаза надолу в топлата, малко мътна вода. Плавам кроул около скелета.

Момчетата горе не са виждали да се плува така и ме наблюдават с интерес и много по-голямо уважение от преди, когато си бях само един обикновен писател.

— И бате плува така! — казва командирът Тошко. — Сега той е войник. Той, ако поискам, може да преплува цялото езеро.

— Ча колко е до другия бряг! — маха пренебрежително с ръка Маргаритка. — Най-много една морска миля. А пък татко може да преплува цяло море. Той е от Бургас... От такъв плува в морето... — Тя показва на една педя от дъските на секлята.

— Еее, голяма приказка каза! — смеят се момчетата. — Ще се задавиш.

— Тебе, тебе да видим колко струваш! — обажда се черният Манго. — Какво само се хвалиш с баща си...

— Пфу! — казва Маргаритка. — Голяма работа!

Тя събува сандалите си, сваля през глава басмената си рокля, като остава по черно бански костюмче. После се затичва по скелята към брега.

— Оттам и баба знае! — викат след нея момчетата. — Оттука бабам! От високото се хвърли, ако ти стиска.

Маргаритка се стъпква. Тя едва знае да плува. А под скелята водата е дълбока. Но аз ѝ се усмихвам окружително отдолу. Тя се връща, приближава до самия край на скелята, поглежда към водата и в първия миг уплашено се дърпа назад.

— Аха, уплаши се, уплаши се, хвана я бъз! — викат и се смеят селските момчета.

Този смях като че ли придава нови сили на Маргаритка. Тя отново приближава до края на скелята, разперва ръце, затваря очи и като хъльца от страх, полита надолу. Тялото ѝ изчезва под водата, но след миг мократа ѝ глава се подава на повърхността и очите ѝ тревожно ме дирят. Аз съм съвсем близо. Тя протяга ръка и се хваща за рамото ми. Сега вече няма нищо страшно. Горе на скелята въздействието от скока е огромно. А черният Манго е отворил уста и още не може да повярва на очите си. Авторитетът на Маргаритка е окончателно изграден.

— Хайде, кой е следващият? — питам отдолу аз. — Кой знае да плува?

Разбира се, това е командирът Тошко. Той се съблича бързо и застава само по едни черни дълги гащета на края на скелята. Поглежда надолу и се почесва по главата:

— Няма нищо страшно! — успокоява го Маргаритка. — Плюй в пазвата и скачай!

Тошко се колебае, но как може да се остави на една жена. И той затваря очи, скча със смешно разтворени крака и цопва тежко във водата. Аз се хвърлям към мястото, където е изчезнал, и тъкмо навреме, защото той съвсем не умеел да плува. Хващам го за гащетата и го извличам на брега. Друг желаш да скача от скелята не се оказва. Останалите момчета се събличат по бели и черни гащета и се цамбуркуват в плитката вода край брега. От момичетата никое не смеет да се съблече. Излизам отново на скелята, като се изкачвам по хъльзявите стълбове. Помагам на Маргаритка да се изкачи. Тя сяда на белите дъски и поглежда надолу.

— Брррр! — потреперва едва сега цялото ѝ тяло. — Щях да си умра от страх. Като погледнах надолу и като видях тая черна вода... И една змия ми се видя... ей такава голяма...

— А защо скочи тогава? — питам я аз.

— Ами, няма да скоча! ... Пак да ми се смеят като за телето ...

Аз прътгам ръка и разрошвам мократа ѝ коса. Ето така те обичам, мое малко, смело момиче! ...

41. МАРГАРИТКА

Току-що сме се прибрали от язовира. Вече се мръква и татко е вътре в стаята. Почива си. Аз стоя до отворената външна порта и гледам как се прибират от полето кравите. Изведнъж чувам глътка в съседния двор. Някакъв женски глас вика високо. Изтичвам през прашната улица и поглеждам през плета. Охо, виж ти весела история! Майката на командира Тошко го е хванала за ухото сред двора и дърпа ли дърпа ...

— А бе, колко пъти съм ти казвала аз на тебе, поразнико, да не влизаш в тоя язовир! — крещи тя. — Ще ми се удвиш, бре ... живота ми ще почерниш ...

— Пусни ме, ма! — мъчи се да се отскубне Тошко. — Ухото ми ще скъсаш.

— Не ухото, ами главата ти ще откъсна — ядосва се още повече майката. — На кого си се метнал такъв хаймана, бре ...

Зад гърба ми се чува топуркане на боси крака. Някого гонят, подир някого крещят и кълнат. Обръщам се. По улицата бяга, колкото му държат краката, черният Манго. Подир него с пръчка в ръка тича майка му, и тя черна като него, с пъстра рокля и зелена, кривната на страни забрадка.

— Ела тука! — вика тя. — Стой.

Но Манго не е глупав да спре. И двамата изчезват зад плетовете, но още дълго се чуват неговият смях и нейните клетви.

Отначало ми е смешно, пък после ... чудна работа! ... изведнъж ми става мъчно. Влизам в къщи. Кравата на чичо Груд се е върнала от паша. Телето Василка радостно се гуши в нея, а тя го ближе по гърба и му говори нещо на своя кравешки език. Ето на, и телето, уж само е теле, пък и то си има майка ...

42. ТАТКО

Лежа в леглото и не мога да заспя. Хиляди мисли ме измъчват. А лунната светлина от прозореца пада точно върху портрета на мама. Тя се усмихва оттам, като че ли нищо не е станало, като че ли пак са се върнали добрите стари дни ... Обръщам се гърбом, за да не виждам повече това усмихнато лице, но не е така лесно да откъснеш и мислите си ... А те просто ще разкъсат мозъка ми ... Дали не събрках, като я оставих да върви сама ... Ами ако онзи човек ... Е, по дяволите! ... И въобще обичам ли я аз още или не?

— Татко — долита шепот от съседното легло, — спиш ли?

— Не спя. Боли ме нещо главата.

— И аз не спя. Да дойда ли мъничко при тебе?

— Ела!

Малката бяла фигурка се прехвърля с два скока в моето легло и се сгушва до мене.

- Татко, още ли няма писмо от мама?
— Няма, моето момиче.
Мълчим. Усещам как тя още повече се сгушва в мене.
— Защо не ни пише?
— Не зная. Сигурно има много работа.
— Ами тогава да ѝ пишем ние.
— Какво? Да не ти е домъчняло за нея?
— Не, ама ...

Чува се тихично изхълцване. Мъничката ръка ме прегръща през шията.

- Добре, добре — шепна аз, — ще пишем. Успокой се!
— О-бе-щаваш ли? — казва на пресекулки Маргаритка. — Ти май не искаш да пишеш. Ти си ѝ сърдит. Зная аз ...
— Е, отде го измисли? ... Ще пиша, ще видиш. Успокой се сега! Телеграма ще ѝ пратя. Още тая нощ. Бърза ... Само спи сега!
— Обещаваш ли! Кажи честна пионерска!
— Обещавам — казвам аз след малко колебание. — Честна пионерска ...

Чуват се още две-три изхълцвания. След това спокойното и равномерно дишане показва, че Маргаритка се е успокоила и заспала.

Пренасям я на нейното легло. След това отивам на пръсти до масата и запалвам столната лампа. Трябва да съчиня обещаната телеграма. Замислям се. Откъсвам един лист от бележника си и написвам:

„Народния театър — Плевен. Мария Петрова.

На село сме. Маргаритка тъгува за тебе“

Не, не е това. Не струва. Смачквам листа и го хвърлям на земята.

Откъсвам нов лист. Пиша:

„Народния театър — Плевен. Мария Петрова.

Мъчно ни е вече за тебе. Чакаме те на село

Маргаритка и (след кратко колебание) аз“

Прочитам още веднъж телеграмата. Отсреца от портрета ме гледат усмихнатите очи на мама. Но защо пък, дявол да го вземе, трябва аз да почна първи. Тя е виновната, тя трябва да моли, а не аз. Досега едно писмо не ни е пратила. Може би се разхожда сега със своя ...

Смачквам листа от бележника и го хвърлям ядно на земята. Ставам и обръщам портрета на шкафчето към стената. Разхождам се из стаята, а сянката ми подскака по отсрешната стена. И главата ми пак ще се пръсне от мисли. Защо обещах на детето? Поне да не бях давал честна дума. Сега то ще се надява — ще чака ...

Изведнъж ми хрумва нова мисъл. Навличам панталоните и пулlovera върху пижамата, обувам обувките на бос крак, загасвам лампата и излизам навън. Селото е заспало. Никой не се мярка по залетите от лунна светлина улици. Само прозорчето на пощенската станция още свети. Влизам. Телефонистът спи, сложил глава на масичката под номератора. Побутвам го по рамото. Той се стресва и дълго ме гледа с неразбиращи сънени очи.

— Бърз телефонен разговор театъра Плевен! — правя поръчката си аз.

— Тетевен ли?

— Плевен... Плевен — викам аз високо.

— По-спокойно, де... разбрахме... Почакай там на пейката!

Сега ще ти го вземем Плевена... Кой ще говори?

— Петър Петров.

Телефонистът се прозявва отново, протяга се, слага слушалките на ушите и включва бутона в номератора. Сядам на разкривената пейка срещу гишето.

— Ало, ало, дай ми Плевен!... Ало, колегааа, дай ми Плевен!... Бърз, алооо — долита до мен провлеченият сънен глас на телефониста.

Чакам. Часът е вече десет и половина. Телефонистът слага глава на масичката и отново задрямва. Аз седя на пейката и пак ме завладяват мислите. Струва ми се, че съм най-самотният човек на света. Какво ще ѝ кажа? Ще се разберем ли или ще стане още по-лошо...

43. МАМА

Часът е единадесет. Представлението свърши преди малко. Колежките се обличат и една по една напушкат бедната провинциална гримъорна. А аз още стоя неразгримирана. Какво чакам, не зная. Тази вечер ми е особено тежко. Никога не съм се чувствувала така изоставена, така чужда на всички...

— Мария Петрова... Мария Петрова... Има ли такава? — вика някакъв дрезгав старчески глас в коридора.

Ставам бавно и отварям вратата. Вика портиерът на тухашния театър, побеляло смешно старче.

— Аз съм Мария Петрова.

— Ти ли си... Изпребих се да те търсим по театъра... Бързо... на телефона!... От някакво село те викат...

От село ли!... Боже мой, но това са те... те са... Боже мой!...

— Къде е телефонът? — викам на старчето.

— Долу в портиерната.

Хуквам по коридора. Старчето едва успява да ми направи път.

Тичам по някакви тесни едва осветени стълбища така, както съм гримирана. Тичам като полудяла. Не съм предполагала, че така ще се зарадвам, че така ще забие сърцето ми. А може би през всичките тези дни аз само това съм чакала... само този телефонен звън...

Мярва ми се врата с надпис „Портиер“. Бълсвам я. Слушалката лежи на масата. Грабвам я, долепям я до ухото си. Ох, трябва да се поуспокоя малко... Така е съвсем глупаво.

— Ало — викам в микрофона, — ало, кой?... Кой е...

Никой не се обажда. Чува се само някакво неприятно глухо бръмчене...

— Ало, ало... Ало, кой е?...

Телефонистът подскача стреснато, разтрива очите си, намества на ушите си кривната слушалка.

— Алоо — вика той сънено, — Плевен ли е? Театъраа? Мария Петрова ли? Момент такаа... Говорете с лицето Петър Петров!

Той наднича през гишето.

— Ало, Петър Петров!... Говори с Плевен!... Ей, Петър Петров!... А!

Очите на телефониста се разширяват от учудване. На пейката няма никого. А там преди малко седеше самото лице Петър Петров.

— Момент такаа! — вика в микрофона той. — А бе, лицето нещо е изчезнало...

Той сваля слушалките, излиза от своята мъничка стаичка, оглежда чакалнята, отваря външната врата, вглежда се в мрака. Няма никого.

— Бре, да му се не види! Искаше уж бърз, пък къде се затри...

Той се връща в гишето, слага слушалките.

— Ало, Плевен! Мария Петрова... А бе, лицето го няма, бе другарке... Изпарило се... Изпарило се, казвам... Ами де да го знам... А на всичко отгоре и не е платило... Не е платило, казвам... Че де да ти го търся посрещ нощ... Ами това е сега... Хайде край! Лека нощ!

44. МАМА

Оставям слушалката на старомодния апарат. Излизам от помещението на портиера. Вървя по полуутъмните коридори и стълбища. Сигурно приличам на някакво привидение.

„Защо? Защо? Защо?“ — кънти в главата ми.

Нищо не разбираам.

Среща ме старчето, гледа ме с изумени очи. Отминавам... Защо? Защо?

45. МАРГАРИТКА

Събуждам се и отмятам одеялото. Поглеждам към татковото легло. Той си спинии... Даже си и похърква мъничко... Яяя! Кой е обърнал така маминия портрет?... Ставам, обърсвам портрета с ношницата си и го поставям както си стои винаги, както си стоеше и снощи...

На земята се валя някаква свита на топка хартия. Вземам я и я разтварям. Туй то!

Това е телеграмата до мама. Значи татко не я е пратил. Гледай го ти какъв е... А даде честна пионерска дума! Поглеждам към леглото му — спи, пет пари не дава. Знаех си аз, че ѝ е сърдит.

Какво да правя сега с тая телеграма?

Мисля, мисля и нищо не мога да измисля. Ако го събудя, той пак няма да я прати... Ами ако аз сама?... А?

И ето ме вече пред пощенската станция. Оглеждам се назад и встрави. Никой не ме следи. Влизам вътре. Иззад гишето се по-

дава чорлава и сънена очилата глава. Почуквам на прозорчето. Главата поглежда изпод очилата си.

— Кажи, моме!

— Искам да подам една телеграма.

— Ами че подай я де!

— Ето я — казвам аз, повдигам се на пръсти и подавам написания от татко измачкан лист.

Човекът поема листа и още един път ме изглежда изпод очилата си.

— Таквъз... пари имаш ли?

— Имам.

— Тебе ли да пишем за подател?

— Какво?

— Подател... От твоето име ли да подадем телеграмата?

— А не... От името на татко.

— Как се казва баща ти.

— Петър Петров.

Очилата падат от носа на человека.

— Петър Петров ли!... Снощното лице... Той ли ти е баща?

— Той.

— Ти да му кажеш на баща си — подава се до кръста от гишето человека — да не се подиграва с хората посред нощ, чу ли? А снощната такса, дето ме завлече, ще си я прихвана от тебе...

Дърпам се уплашено назад. Какво ли пък толкова страшно е направил татко снощи?

46. ТАТКО

Събуждам се от силната глънчка, примесена от бързи и ритмични удари на барабан. Скачам от леглото и се надвесвам през отворения прозорец. В двора нахълтват десетина момчета и момичета, боси, по юнашки фланелки, но с червени и сини връзки на шините. Напред върви Тошко с червено знаме в ръка, а до него Манго тъпче на място с босите си крака и с все сили бие стария тъпан, който виси на корема му.

— Чично Петре, къде е Маргаритка? — питат Тошко, като сваля знамето от рамото си.

— Спи още.

— Ще ѝ кажеш да не се излежава толкова.

— Защо?

— Защото ей сега я приехме в нашия доброволен пионерски отред за подпомагане прибирането на реколтата — изговаря на един дъх Тошко. — Макар че е външна. Ще спи, като се върне в София.

— Кой ти каза, че спя — обажда се от пътната врата Маргаритка. — Аз съм станала... ехеее... още преди да изгрее слънцето...

— Яая! — удивлявам се аз. — Откъде пък изникна ти?

— На разходка бях — казва Маргаритка, като гледа някъде в страни.

— Чу ли каква чест ти правят тукашните пионери? — питам я аз.

— Чух.

— Е?

— Отивам. Няма да се излагам, я...

Тя влиза тичешком в къщи и след миг отново изскуча на двора със синя чавдарска връзка на шията. Нарежда се от лявата страна на Тошко.

— Каква ви е задачата за днес — питам от прозореца аз.

— Ще обръщаме сеното на ливадата — отговаря важно Тошко. — Отред, мирно! Ходом марш!

Манго отново забива тъпана. Тошко вдига на рамо червеното знаме. Целият отред, без да спазва никакъв ред, се втурва към пътната врата.

— Ами закуската? — вика хазяйката от кухнята.

— Няма нужда — казва Тошко. — Храната е осигурена от селсъвета.

Отредът се изсипва на улицата. Тъпанът бие весело. Червеното знаме се вее над главите. Отредът тръгва най-после в крак и сред шум и барабанен бой изчезва зад плетовете и дърветата.

Аз пак оставам сам в малката бяла стаичка. Отивам до скрина, вземам шишетата с лекарствата и едно по едно ги изхвърлям през прозореца в отсрещния кош с боклук. Отърсвам ръце. Погледът ми пада върху Маргариткиното шкафче. Портретът пак е обърнат към мене и ме гледа иронично с усмихнатите си очи. Но сега аз малко се срамувам от него. Просто ми е неловко за снощната постъпка...

47. ТАТКО

На другия ден сутринта излизам от къщи, обут в голф панталон, със сак за пеперуди на рамо. Маргаритка храни кокошките в задния двор.

— Пи... пи... пииии! — чува се тънкото ѝ гласче.

Извирвам с уста нашия сигнал. Тя се обръща.

— Хайде за пеперуди! — предлагам аз.

— Днес няма да може — отговаря тя.

— Защо?

— Каруцата ей сега ще дойде да ме вземе.

— Остави я днес тая каруца! — казвам аз лекомислено. — Ще отидем на язовира... Ще вземем, ако искаш, и лодката...

— Нали каза — гледа ме изумено Маргаритка, — че ще пуснем лодката само когато си дойде мама.

— Ами ако тя изобщо не дойде...

— Как тъй няма да дойде!...

Маргаритка вперва тревожно очи в мен.

— Какви ги говоря и аз — отклонявам погледа си встрани аз. — Разбира се, че ще си дойде... А ние все пак да отидем до язовира. Ще се къпем... ще ловим пеперуди... Я виж какъв чудесен ден!

— Почакай! — казва с досада Маргаритка. — Няма да се свършат пеперудите ти. А па мен бай Дико ми възложи задача — кайсите трябва да се пренесат срочно в пункта.

— Кой е този бай Дико?

— Още ли не го знаеш? Председателят на ТКЗС-то. Ела с мен и ще го видиш. Ти, татко, май си голям мързелан. Откакто сме дошли, само се изтягаш в леглото и мълчиш един такъв... Какъв весел беше по-рано!... Бай Дико каза да напишеш един роман за нашия отред... Стига си писал приказки!

Аз се усмихвам засрамено. В това време пред вратата спира каруцата на чичо Груд. Зад гърба му, прави, като се държат за раменете, са застанали Тошко и Манго. Маргаритка изтичва, намества се на предното седалище и грабва поводите на конете от ръцете на чичо Груд.

— Хвърляй тоя сак и идвай с нас! — обръща се към мен тя. — Хайде, че който не работи, няма да яде.

Аз се двоумя за миг, после хвърлям сака и се качвам на задното седалище. Маргаритка смига на чичо си Груд и плеска с поводите по гърбовете на конете. Те тръгват в тръс, а тя се обръща назад и ми хвърля един победоносен тържествуващ поглед.

48. МАРГАРИТКА

Цял потънал в пот, съблечен по фланелка, татко пренася щайги, пълни с жълто-червени едри кайсии от купчината, струпана в края на овошната градина. Аз и Тошко ги поемаме и внимателно ги подреждаме в постланата със сено каруца. При нас, като вдига прах с мотоциклета си, пристига бай Дико, с ботуши и кожен брич и пъстра риза.

— Здравей, трудовий народе! — поздравява той и ми подава голямата си почерняла от слънцето ръка. — Изпълняваме ли плана?

— Две каруци вече сме пренесли — докладвам аз и бърша потъ от челото си с опъкото на дланта.

— Браво бе, момиче! А кой е тоя?

Той посочва към татко, който в това време тъкмо се измъква от градината с три щайги в ръце.

— Татко. Взех го да ми помага. Много добре работи.

Бай Дико се смее. Татко приближава и оставя в каруцата пълните щайги.

— Татко, я се запознай с председателя бай Дико! — казвам му аз.

Той подава ръка и председателят я стиска сърдечно.

— И вас включиха, а? — смее се той.

— Няма как — отговаря татко. — Който не работи, няма да яде. Това е железен закон.

— А без вашата дъщеря нямаше да можем да пренесем срочно кайсите — казва бай Дико. — Ще ѝ изкажем публична похвала по радиоуребдата. А може и на някой роман да стане геройна, а?

— Не работим за похвали! — казвам аз и навеждам скромно глава. А ми е приятноооо! Просто ще се пръсна от гордост.

Бай Дико ни маха с ръка, запалва мотора и запрашва по пътя към горния край на блока, където гърми и трещи комбайнът на МТС-то.

— Хайде! — казвам аз на татко. — Че изоставаме с графика...

49. ТАТКО

Връщаме се по мръкнало в село с пълна с празни щайги каруца. Маргаритка кара конете, а аз пуша лулата си до нея.

— Уморен ли си, татулко? — питам с участие тя.

— Ами... поизморих се малко — признавам аз.

— Нищо, ще свикнеш. И аз бях така отначало. Ама сега пък да знаеш как ще ти се услади яденето...

Продължаваме мълчаливо пътя си. На потъмнялото вече небе изгрява вечерницата.

— Какво ли прави сега мама? — казва замислено Маргаритка. — Ех, да си беше и тя тук... А ти не ѝ писа нищо, нали?

Аз не отговарям. Пък и какво мога да кажа? Пуша лулата си. В реката крякат жаби. По пътя се връщат от паща закъснели крачи. Дрънкат отмерено медните хлопки. Топло е. Спокойно и красиво е всичко наоколо, но защо така изведнъж се натъжихме ние с моята Маргаритка?

Наблизаваме къщата на чичо Груд. До оградата се е изправила никаква тъмна фигура и сякаш ни очаква. Напрягаме очи, но не можем да различим в мрака чертите на лицето ѝ. Разбираме само, че това е жена. Спираме каруцата и слизаме. Жената се отделя от оградата и тръгва към нас. Нещо в нейния вървеж ни е познато.

— Мамо! — извиква изведнъж Маргаритка. — Мамичко! Ти ли си?

— Аз съм, детето ми — чува се в тъмното маминият звучен и плътен глас.

Маргаритка се втурва напред към фигурата и потъва в прегръдките ѝ.

— Милото, милото ми момиче! — шепне мама и притиска до задушаване малкото тяло до гърдите си. — Колко ми беше мъчно... Колко ми беше мъчно...

Чува се щастливият тихичък смях на Маргаритка.

Аз стоя наблизо и се боя да мръдна. Нека се порадват една на друга. За мен има време, аз не съм толкова важен. Но усещам как и мен обхваща вълнението, как цялото ми същество се изпълва от едно ликуващо радостно чувство. Все пак тя се върна при нас... при мен... Върна се...

Най-после мама пуска Маргаритка от прегръдките си. Изправя се. Свикналите ми вече с мрака очи различават бялото чело под надвисналите тежки кичури коса, правия нос, пълните устни, упоритата брадичка. Тя прави неуверена крачка към мен.

— А ти? — едва се чува гласът ѝ.

Разтварям ръце. Тя се втурва напред, ръцете ѝ обиват шията ми, главата ляга на рамото ми. А моята ръка гали леко лъскавите,

твърди и ароматни коси. И сякаш всичко лошо остава назад, сякаш нищо не е било . . .

— Добре, че ме повика . . . добре, че ме повика! — шепне мама в ухото ми и аз усещам как нещо припарва на бузата ми. — Така се бях измъчила. Мислех, че не ме искате вече . . . че няма да ми пристите никога . . . И ако не беше телеграмата . . .

— Каква телеграма?! — трепвам аз.

— Още щом я получих и тръгнах — продължава, без да ме чува, мама. — Изоставих и турне, и всичко . . . Ще ме замести дубльорката . . . Пък и да правят каквото щат . . .

Но, по дяволите, каква е пък тая телеграма! . . . Да не би . . .

Поглеждам към Маргаритка. Тя също ме гледа право в очите, после навежда глава и хитро се усмихва . . . Сега вече всичко ми е ясно. Но това ще си остане тайна само между нас двамата.

Прихващам мама през кръста. Мълчаливо и притиснати един до друг тръгваме към къщи. Маргаритка ни следи с ревнiv поглед, после изтича и се пъхва помежду ни.

50. СЪНЯТ НА МАРГАРИТКА

Мама и татко, облечени в дълги бели нощници, с големи бели криле на раменете хвърчат в тъмносиньото небе, хванати любовно ръка за ръка. (Това е нарисувано в моето блокче.) Но изведенъж се чува прекрасна музика и те излитат от блокчето в истинското небе. Край тях се носят пухкави облаци. Татко пуска ръката на мама, хваща един облак и опитва дали е достатъчно мек. Мръщи се и го хвърля настрана. Опитва още един и най-после третият му харесва. Двамата с мама сядат на него и провесват босите си крака надолу, там, където като светеща топка се търкаля Земята. Мама протяга ръка, улавя една близка звезда и я закачва с безопасна игла на небето над облака. Става приятно светло. Тогава двамата лягат на облака, татко разтваря вестник, а мама списание „Театър“ и се зачитат. Скоро очите им се притварят и двамата заспиват и при това незавиди с никакво одеяло.

А в това време изведенъж задухва страшен вятър, който гаси една по една звездите и гони насам-натам облациите. Вестникът и списание „Театър“ отливат надолу към Земята, а мама и татко спят и не усещат нищо.

Тогава към облака се понасям аз, също в бяла нощница, възседнала върху последната степен на една ракета. След ракетата, привързано за въженце, лети телето Василка, облечено в червена рокля, за да личи отдалеч, че е женско. Спирам ракетата, улавям един облак, който прелита наблизо, и завивам грижливо спящите мама и татко. Щракам ключа на звездата-лампа и на облака става тъмно. Сядам на крайчета му. Телето пасе облациите край мене. Изведенъж точно в полунощ, тъкмо когато часовникът бие дванадесет удара, към облака, като размахва беззвучно кафявите си криле, долетява Шоколаденият човек (режисьорът Димов). И лишето, и ръцете, и краката му са шоколадовокафяви. Облечен е в стационарен зелена лъскава хартия и точно на корема му пише ДИП „ЗАХАРНА ИНДУСТРИЯ“. Той води от джоба си десетина шоколади, разтваря

ги под носа ми като ветрило и се смее със своята кафява, беззвучна усмивка. А на мен ужасно ми се яде шоколад. Дълго се колебая, ама най-после не издърjam и вземам един от шоколадите, огромен и изпъстрен с лешници. Захапвам го лакомо. И забравям тия, над които трябва да бдя. Шоколаденият човек това и чака. Той потрива радостно кафявите си мазни ръце и дръпва запушалката, с която е запущен облакът-дюшек на мама и татко. От облака със зловещо свистене изскуча бяла мъгла. Той става все по-малък и по-малък. Мама и татко скоро ще паднат в черната бездна. Шоколаденият човек започва да се смее и смехът му мазно-неприятен сякаш запълва цялото небе. А аз все още не мога да изям този проклет шоколад. Ям, ям, ям — все по-бързо и по-бързо, а той не се свършва. Викам и телето и най-после с общи усилия лапваме последната хапка. Хвърлям се върху Шоколадения човек, дръпвам от ръката му запушалката и успявам в последния момент да запуша облака, който вече е станал колкото една възглавница. И макар че главите и краката на мама и татко остават да стърчат във въздуха, те все пак не падат, а продължават спокойно да си спят. Шоколаденият човек захапва от ярост ръката си. Но тъй като тя е от шоколад, харесва му и той лакомо се облизва. След това със здравата си ръка започва да къса крилете и краката си и само за няколко мига се самоизящда целият. Остава само главата му, която, млясайки шумно, полита в мрака. Телето я подгонва, защото и на него му се иска да си хапне шоколад.

Отдъхвам си облекчено и се качвам на последната степен на ракетата. Запалвам мотора и стремглаво се спусчам към леглото си. В ушите ми звуци весело радостна музика . . .

Маргаритка лежи в леглото си и се усмихва на сън. До главата ѝ се вижда разтвореното блокче, където са нарисувани хвърчащите мама и татко.

51. МАРГАРИТКА

Нашата мъничка палатка за трима души е построена на брега на язовирното езеро. Вляво се вижда стената на язовира. А в дъното на нашия залив е забит кол с табела от картон, на която аз лично съм написала „Залив ЩАСТИЕ“ (така ми каза мама). До кола, на пясъка лежи лодката. На борда, близо до носа ѝ, с големи бели букви е написано „Кораб НИКОЛА ВАПЦАРОВ“. Ние с татко се въртим около лодката, готовим се за предстоящото ѝ първо пускане във вода.

Мама излиза от палатката и тръгва с тайнствено усмихнато лице към нас. Тя е облечена в синя пола и има също като моята моряшка фланелка. Едната ѝ ръка е скрита зад гърба.

— Славни черноморски моряци — казва тя, — вие забравихте най-важното . . .

— Какво? — питаме ние с татко с уплашени лица.

Мама измъква иззад гърба си триъгълно трицветно знаме. Ние

се пляскаме по челата. Какви сме глупаци! Може ли кораб без адмиралски флаг!

Мама пришива флага на въжето на мачтата. И ето — идва най-тържественият миг, дето го чакаме от толкова време. Корабът лежи на пясъка готов за спущане. Татко вади отвътре бутилка газирано шипково питие, нашето шампанско, и командува:

— Екипаж, строй се за първото спущане на кораба „ВАПЦАРОВ“ във вода!

Строяваме ме с мама в една редица.

— Музика, марш!

Мама вади от джоба си устна хармоничка и засвирва песента за „Гордия Варяг“. Аз пристъпвам напред и вдигам бавно адмиралския флаг. Татко отдава чест на гола глава. Той, разбира се, пак си е забравил някъде шапката. А аз вдигам бутилката с шипковото питие и я удряем с все сила в металическия нос на кораба. Тя се счупва и пенливото питие със съскане се разлива по гумената палуба. Бутаме с татко кораба напред и той безшумно и красиво като лебед се гмурка в тихата вода на залива.

— Урааа! — крещим тримата и скакаме като луди на брега.

Влизаме в кораба — първо аз, после мама и накрая татко. Отблъскваме с лопатите и „ВАПЦАРОВ“ бавно се отделя от брега.

— Пълен напред! — командува татко.

— Ест, пълен напред! — отговарям аз и ми е хубаво, хубаво, хубаво...

Татко загребва с лопатата. Излизаме от мъничкия залив, спирате до носа, на който има таблица с надпис „Нос ДОБРА НАДЕЖДА“ (пак писан от мене), и вдигаме платната. Вятърът сякаш само това е чакал. Той надува платната и „Вапцаров“ литва като птица по блясналото от слънцето езеро. Вятърът разявява косите ни, дребни хладни капчици пръскат лицата ни.

— Как е, моряци? — вика татко през свитата си на тръба шепа.

— Отлично, капитане! — отговаряме ние с мама.

— Стегни малко стаксел-шкота!

— Ест, капитане.

— — — — —
Връщаме се вече. Зад отсрещните хълмове голямо, голямо и червено като пламък залязва слънцето. И цялото езеро става златно. И нашият кораб се носи из това разтопено злато с издути от вятъра златни платна. Наближаваме нос „ДОБРА НАДЕЖДА“. Ей там зад него съвсем мъничка се вижда и нашата палатка...

52. ТАТКО

Палатката. Маргаритка се е изтегнала на гумения дюшек до отвора така, както е с дрехите си, и си спи сладко и спокойно. Пред палатката гори мъничък огън. Над езерото, над целия свят е паднала топла лятна нощ. Корабът се поклаща в тихата вода на залива. Ние с мама седим един до друг на постланото край огъня одеяло, раменете ни се докосват, ръцете ни са една в друга. Така сме спокойни, така ни е хубаво... Вслушваме се в крякането на жабите,

в няясните шумове на лятната нощ. Над главите ни от време на време приплясва от вятъра адмиралският флаг на „Вапцаров“. Мама се притиска изведнъж към мене.

— Знаеш ли... — прошепва тя, като се вглежда в тъмнината над езерото. — Преди да тръгна за тук, получих писмо... от онзи човек... (тя измъква от джоба на полата си измачкан плик). Не съм го отваряла...

Аз поемам плика. На него с красиви, енергични букви е написано името на мама. Скъсвам плика на две, после на четири, после на съвсем дребни късчета. Хвърлям шепата хартия. Вятърът поема късчетата и ги отнася към езорото.

— Езерото тайнствено шуми. Луната поглежда през разкъсаните облаци. На влажната ивица прибрежен пясък се виждат ясно следи от краката на двама души. Едните следи са по-големи, другите по-малки. Следите криволичат наляво и надясно. Личи си, че тук са минали безгрижни и радостни хора.

Пенеста вълна залива босите крака на двама души — мъж и жена. Панталоните на мъжа и долният край на полата на жената са мокри, но те не обръщат внимание на това. Те вървят хванати за ръка. Вятърът разявя косите на жената, ризата на мъжа.

— Да се окълем ли? — питат с шепот мъжът.

— Хайде! — прошепва жената и белите ѝ зъби блъсват в тъмнината.

Една след друга падат дрехите на влажния пясък.

Чува се плясък на вода, щастлив и радостен женски смях...

53. МАРГАРИТКА

Вмъквам се в обора, където е затворен моят селски приятел — телето Василка. Тъмно е. Мирише приятно на сено и на тор.

— Василке, тук ли си? — питам аз, защото не мога да видя нищо в тъмното.

Телето ме познава, измучава радостно и ме бута с муцуна в гърдите.

— Замиnavам за София, Василке — шепна му в ухото аз и го милвам по главата. — Мама дойде... ти не знаеше, но и аз си имам майка като тебе и... трябва да си отиваме... Мама я нямаше дълго време при нас... беше ни много мъчно, но сега си дойде... И няма вече да ходи на турнета... Тя обеща.

Мъквам и целувам телето по главата.

— Хайде довиждане, Василке! Кажи на хазяйката да те доведе някой път в София. Да видиш трамваите...

— Маргаритааа! — чува се отвън гласът на мама. — Къде изчезна пак?

— Хайде! — прошепвам аз и дърпам телето за ухото. — Недей плака! (Избърсвам сълзата от окото си.) Ще ви пиша писмо...

Изтичвам навън, защото тук в тъмното наистина може да се разплаче човек.

Целият ни багаж е нареден в каруцата на чичо Груд. И ние сме насядали на седалищата. Мама и аз отзад, а Маргаритка отпред при чичо си Груд. Тя ще кара за последен път конете. Хазайката се сбогува с нас.

— Че додолина пак да ни дойдете! Маргаритка си обикнахме като свое дете... Да се обаждате...

Зад тъгъла се появява председателят бай Дико, придружен от Тошко, Манго и още десетина приятели на Маргаритка, всичките като на празник с червените си и сините връзки. Манго дори е окачил тъпана на рамото си.

Председателят носи едно охранено шиле, а децата мъкнат голяма кошница, пълна с плодове. Цялата група спира пред каруцата. Бай Дико поднася шилето на Маргаритка и дръпва цяла реч.

— На нашата отличничка в селскостопанското производство — казва той — признателните кооператори поднасят малък дар. Заповядай от сърце!

Маргаритка прегръща шилето и не може да му се нарадва. Тошко и Манго поставят в каруцата кошницата.

— Това пък е от отреда! — казват те и дълго друсат ръката на Маргаритка.

Чично Груд размахва камшика. Конете тръгват бавно по улицата.

— На добър път! На добър час! — пожелават ни изпращачите. Манго забива с все сила тъпана.

Дълго махаме с ръка. Дълго, дълго, докато бялата къщичка на чично Груд изчезва зад зеленината на кайсите и сливите.

Говорител (докато конете препускат в тръс): И тъй тримата наши герои отново се прибират в големия град. Петър Петров — писателят, Мария Петрова — актрисата и Маргаритка — детето... Пътят пред тях е ясен и чист... Нали, Маргаритке?

Маргаритка кима усмихнато с глава.

Говорител: Тогава довиждане!

— Довиждане! — казва Маргаритка и прегръща шилето през шията.

Адрес на редакцията: ул. Тодор Страшимиров № 2, тел.: 4-33-11. Аbonаментите се внасят във всички п. т. т. станции: за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 25. IV. 1960 г. Пор. 4227
Държавен полиграфически комбинат „Дим. Благоев“