

Киноизкуство

10



октомври

10

киноизкуство

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

1962
ОКТОМВРИ

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

1. Към задълбочаване и развитие на културната революция в нашата страна . . . 3

ПРЕД ОСМИЯ КОНГРЕС НА БКП

2. За още по-широк път към народа! — Славчо Виденов . . . 5

РАЗГОВОР ЗА НАШИЯ МИНИАТЮРЕН ФИЛМ

3. Доклад на Анжел Вагенщайн и изказвания 10—14

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

4. „Девет дни от една година“ — Недка Станимирова 25
5. „Царете на комедията“, „Едва след брака“ — Атанас Свиленов 28
6. Три филма на ДЕФА — Ивайло Знеполски 32

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

7. Сценарии-кинопоеми — Г. Стоянов-Бигор 34

РЕПОРТАЖИ И РАЗГОВОРИ

8. При киномайсторите в Полша — Чавдар Гешев . . . 42

ПРЕГЛЕД

9. „Общият пазар“ и френският екран — О. Широков . . . 51

КИНОТО ПО СВЕТА

10. Случаят Мерлин Монро . . . 55
11. Последната дума . . . 57
12. Австрийското кино пред смъртна опасност — Карл Рьодер . . . 62
13. Бележки за американското кино — Недялка Каралиева . . . 65
14. ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНО-ИЗКУСТВОТО . . . 72

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

15. Преводната кинолитература у нас в миналото — Ал. Александров . . . 72
16. ХРОНИКА . . . 75

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Едно пътуване към свободата — Свобода Бъчварова . . . 81

На първа страница на корицата Виолета Донева и Иван Антонов във филма „Анкета“, на втора страница — Константин Коцев във същия филм.

Главен редактор ЯКОМОЛХОВ
Редакционна колегия

Към задълбочаване и развитие на културната революция в нашата страна

Преминаването към разгърнато строителство на материално-техническата база на комунизма изисква по-нататъшно задълбочаване и развитие на културната революция в нашата страна.

Всестранно образован, усвоил културните ценности, създадени от предшествуващите поколения, строителят на комунизма ще предявява все по-големи изисквания към литературата, музиката, театъра, кинематографията и други видове изкуство. За задоволяване на тези потребности през двадесетгодишния период ще се полагат големи грижи за развитието на литературата и изкуството и изпълняване на тяхното велико призвание — да формират висока идейност, художествен вкус и културни навици у членовете на обществото.

Наред с професионалното изкуство значително да се разширява масовата художествена самодейност. Да се засили дейността на народните читалища, библиотеките, домовете на културата, клубовете и кинотеатрите, като се превърнат в мощни центрове за разпространяване на културата.

Значително да се разшири филмовото производство, като се подобри качеството на филмите. Към края на двадесетгодишния период да се завърши напълно кинефикацията на страната.

Да се създаде широка телевизионна мрежа на основата на последните постижения на науката в тази област.

Радиофицирането на страната да завърши не по-късно от 1970 година.

Бързо да се развиват книгоиздателската дейност и печатът. Общият тираж на издадените книги към 1970 г. да достигне 70—75 млн. бр., а към 1980 г. 130—140 млн. при 30 млн. през 1960 година. Към 1980 г. броят на вестниците да достигне 1,300 милиона екземпляра годишно. На един жител в края на двадесетилетието годишно ще се падат 14 екземпляра издадени книги при 4 през 1960 година и 136 екземпляра вестници при 76 през 1960 година.

Значително да се подобри материалната база на култур-

ните институти, като се разширява строителството на театри, читалища, библиотеки, културни домове, кина, музеи.

За осигуряване на материална база за развитието на търговията, услугите, здравеопазването, просветата и културата и за жилищно и комунално-битово строителство да се увеличат лимитните капитални вложения в сравнение с 1960 г. — през 1970 г. — 4 пъти и през 1980 г. — 20 пъти.

Пред българския народ все по-ярко се очертават контури-те на комунистическото общество. Под ръководството на Комунистическата партия българският народ, преодолявайки всякакви трудности, строи уверено социализма и създава предпоставки за постепенен преход към комунизма в нашата Родина. Постигането на тази велика цел е в ръцете на народа, на работниците, кооператорите и интелигенцията, на нашата младеж. Само чрез всеотдаен високопроизводителен труд нашият народ ще изгради своето комунистическо бъдеще.

Партията е уверена, че всички трудещи се в нашата страна ще възприемат задачите за развитието на Народна република България, поставени от VIII конгрес, като свое родно дело и ще вложат всичките си сили и способности за тяхното осъществяване. Такава е историческата повеля пред нашия народ.

Под знамето на марксизма-ленинизма, учейки се от опыта на великата Комунистическа партия на Съветския съюз, във верен съюз и дружба с народите на великия Съветски съюз и другите братски социалистически страни, под ръководството на Българската комунистическа партия нашият народ ще изгради комунистическото общество.

ИЗ ПРОЕКТО-ДИРЕКТИВИТЕ ЗА ОСМИЯ КОН-
ГРЕС НА БКП ЗА РАЗВИТИЕТО НА НРБ ПРЕЗ
ПЕРИОДА 1961—1980 Г.

СЛАВЧО ВИДЕНОВ

ЗА ОЩЕ ПО-ШИРОК ПЪТ КЪМ НАРОДА!

Радост и национална гордост е за всеки българин, че у нас има не само интерес, но жажда за културни забавления и културни прояви и вкус към произведенията на изкуствата.

Киното е едно от най-масовите средства за удовлетворяване на тези културни потребности и същевременно огромен фактор за идейно-политическо и естетическо възпитание на най-широк кръг от населението в нашата страна.

Разбирайки добре ролята на киното и оценявайки на практика огромната необходимост от него, ЦК на БКП и правителството положиха специални грижи за неговото развитие.

За изминалите 16 години бе постигнат невероятно голям успех в строителството на нови киносалони и разширяване на подвижните кина в малките планински населени места. Броят на кината (широко-екранни, тесни и подвижни) до първата половина на 1962 г. достигна огромната цифра 1952, докато през 1944 г. в България е имало само 213 кина. Непрекъснатият ръст на кината настоятелно изискваше и изиква увеличаване фонда на пълнометражни и късометражни филми, който се размножава в десетки, стотици копия, за да удовлетвори жаждата на кинозрителите.

През 1961 г. са пуснати в експлоатация 146 игрални и 7 документални и пълнометражни филма в 1149 копия на широка лента и 102 игрални и 4 документални филма в 1152 копия на тясна лента предимно за селската мрежа. Общо с наличните копия от широка и тясна лента са били съставени 153 309 редовни кинопрограми.

За първата половина на 1962 г. са пуснати в експлоатация 75 пълнометражни премиерни филма в 631 копия на широка лента и 50 филма в 600 копия на тясна лента. Съставените програми през изтеклите 6 месеца на т. г. са 83 702 общо, от които 48 379 на широка и 35 305 на тясна лента.

Горните цифри ярко показват обема на работата, която е извършена от ДП разпространение на филми за удовлетворяване нуждите на киномрежата и преди всичко задоволяване културните интереси на зрителите.

Най-съществен обаче е въпросът, *какви филми* се поднасят на зрителя. Всеизвестно е, че продукцията на българските киностудии — игралната, документалната и научно-популярната — в количествено отношение е далеч недостатъчна да задоволи нуждите на киномрежата и това налага вноса на филми от други страни. Вносът на чужди филми обаче при възможно най-голямата национална продукция

пак ще бъде необходим, за да не лишим зрителя от най-хубавите произведения на световното кино.

По основни национални групи пълнометражните филми, пуснати на екран за последните 4 години, се разпределят:

Години	Български	Съветски	Нар. демокр.	Капит. страни	Общо
1959	5	59	52	30	146
1960	9	69	52	23	153
1961	10	65	66	12	153
За I полугодие 1962	7	46	59	23	135

От горните данни се вижда, че в резултат на провежданата репертоарна политика броят на пуснатите премиери от социалистическите страни расте за сметка на капиталистическите. Това още по-ярко е подчертано при определяне броя на програмите по национални групи, които се разпределят така:

Нац. групи	Брой програми		
	1960	1961	I п. г. 1962
Български	12 426	15 018	9 323
Съветски	67 420	79 643	42 598
Народно демократични страни . .	32 246	40 247	23 980
Капит. страни	21 885	18 401	7 801

Броят на внесените филми и на съставените програми, разбира се, не изчерпва напълно въпроса за качеството на филмите и тяхното въздействие за естетическото и идейно-политическото възпитание на зрителите и действителното задоволяване на техните културни и духовни потребности. Досегашната репертоарна политика на Разпространение на филми обаче трябва да се оцени като положителна в съгласие с партийната и държавната линия.

За да се разбере и оцени значението и ролята, която играе и има да играе Разпространение на филми преди всичко като културен идейно-политически и след това стопански държавен орган, нужно е дебело да се подчертае и никога да не се забравя един огромен факт. Този факт е интересът, жаждата, любовта на българските зрители към киното, към вълнуващите кинопроизведения. Възторжено поразяващи са фактите, от които се вижда, че ежегодно броят на зрителите, посетили киното, се увеличава не със стотици и хиляди, а с милиони.

Броят на зрителите през 1952 г. е 83 031 000; 1958 г. — 90 808 000; 1959 г. — 100 120 000; 1961 г. — 117 012 000. По план за 1962 г. се предвиждат сто двадесет и седем милиона зрители, половината от които вече са влезли в киносалоните за изтеклите 6 месеца на т. г.

Няма да бъде нито неточно, нито нескромно, ако кажем, че киното засега у нас е най-мощното и най-масовото средство в ръцете на партията, за да популяризира успехите на народа, да утвърди по най-приемлив и безспорен начин нейната политика, да повдига културния уroveň на трудещите се, да ги учи и възпитава в духа на комунизма. Тази огромна и така деликатна задача може да бъде изпълнена, ако работата с подборна и разпространението на кинопроизведенията е дело на всички отговорни фактори, които имат отношение към възпитанието на народа.

За да се оцени докрай ролята и значението на киното, освен гореказаното, което има и трябва да има първостепенно значение, нужно е да се подчертае и неговото голямо икономическо значение.

Зрителите, които са посетили кинозалоните през 1957 г., са оставили в държавната каса 12 640 000 лв., от които чиста печалба са 1 407 200 лв. През 1961 г. бруто оборотът от държавната мрежа е нараснал на 18 771 500 лв., от които 3 182 400 лв. са бруто печалба.

Навярно няма друг културен и идейно-пропаганден институт в страната, който освен своите преки политически задачи да носи такава финансова печалба на държавата. Като цяло съвкупната културна, идейно-политическа и стопанска дейност на ДП разпространение на филми е задоволителна. Това в никакъв случай не означава, че всичко е направено и нивото на работа в ДП разпространение на филми е на нуждната висота. Обратно, съществуват сериозни слабости. Не са решени редица важни въпроси. Като изходим от действително повишения интерес на зрителите към киното и техните по-големи и по-високи изисквания, абсолютно необходимо е организацията на работа да бъде подобрена. Трябва да се преодолее разбирането, че ДП разпространение на филми е преди всичко търговско предприятие и цялата му дейност да се обвързва предимно само по изпълнението на финансовия план. Това разбиране е проникнало дълбоко в дейността на цялото предприятие. Почти всяка задача се следи през призмата на търговската сметка. Това разбиране е завладяло кинобазите в страната и почти цялата киномрежа.

Причината за това състояние е, че контролът по финансовото изпълнение на плана е почти ежедневен, което е свършено необходимо и правилно и ангажира и съсредоточава вниманието на работниците само около този въпрос. Управлението и министерството недостатъчно се занимават с анализа на идейно-естетическите качества и тематиката на филмите, които се внасят. Не достатъчни са анализът и контролът по разположението и програмирането на филмите в киномрежата съобразно районите, културното ниво, стопанската политика на страната и др. Програмацията засега върви главно по линия на това, дали филмът е касов, т. е. ще събере ли зрители и ще напълни ли касата. Това означава, че ние до известна степен робуваме на вкуса на зрителя, което крие опасност да слезем до ниско идейно и художествено ниво и да изпуснем ръководството за влияние и въздействие в определената ни от партията насока.

Доколкото предприятието ръководи и отговаря в национален мащаб за кинопропагандата, полезно ще е да чувствава по-осезателно и по-отблизо помощта на по-висшестоящите органи, без които трудно бихме могли да решим редица въпроси.

Все още у нас не е решен напълно добре въпросът за вноса и износа на филмите. Внасянето на филми е равно на внасянето на чужда литература. Всеки внесен филм е книга, която обезателно се прочита от стотици хиляди, милиони зрители, и то най-активно от буква до буква. За да се отбере най-интересното, най-качественото, това, което ще окаже благоприятно въздействие върху зрителя, необходимо е да се изучава, да се следи, да се знае, да се познава това, което вече е излязло на филмовия пазар, а също така и това, което е в производство и скоро ще излезе. Това предполага, че организацията на работа в сектора, който е отговорен за това, трябва да е съответно пригодена и да разполага с необходимото. В това отношение има какво да се поправи, и то незабавно.

Рекламата и пропагандата на подготвените за прожекция филми по киномрежата има изключително важно значение. Тя е съставна, неразделна част от кинопроизведението.

От това, доколко конкретно, целенасочено, правдиво, заинтересовашо се използва пропагандата, зависи и нейният успех. Всякакъв шаблон и закостенялост в използване на формите за реклама и пропаганда е вреден.

Плакатът, радиото, телевизията, пресата, фотосните табла, афишите, либретата и докладите за всеки отделен филм трябва да бъдат в една точка, но не по един и същ шаблонен начин. Различните филми се нуждаят от различни специфични за характера им реклама и пропаганда.

В това отношение кинокритиката и рекламата в пресата имат изключително важно значение не само за пропагандиране на филмите, но и за ориентиране на зрителя, за постепенното издигане на неговата кинокултура, за повишаване вкуса и изискванията му, за правилното и критично отношение и разбиране на кинопроизведението. Това налага тясен контакт и съвместна работа с кинокритиците. За да могат те да бъдат по-полезни в провеждането на партийната линия в киното, налага се периодически да се провеждат съвместни обсъждания, по които да си каже думата и ръководството на Съюза на журналистите, което може много да помогне за по-честото или редовно проникване на киноматериали в ежедневната преса.

За кинопропагандата в чужбина и вътре в страната имат голямо значение двете списания, които издава ДП разпространение на филми. Неоправдано и несправедливо е при такъв огромен интерес към киното — над 120 милиона зрители годишно, да ги лишим от възможност да четат сп. „Филмови новини“. Засега то излиза ежемесечно само в 30 000 броя, от които 28 930 са абонати. Макар че излиза на български, в СССР то има 6 800 абонати, а заявките от павилионите на РЕП в страната са над 100 000 бр. Проблемът с хартията ни е познат, но сигурно би могъл да се намали тиражът на някои периодични издания и да се увеличи този на „Филмови новини“. Чрез списанието предприятието би могло не само да влияе на по-широк кръг зрители, но да се допита и да провери тяхното мнение по-много въпроси.

По киноплаката като могъщо рекламno средство, което трябва да зове зрителите в киносалона, също има какво да кажем. Все още

няма една ясно определена линия, която да ориентира художниците. Сблъскват се разни тенденции, вкусове и направления, без винаги да се държи сметка за кого се рисуват плакатите и какво въздействие ще окажат. Да се търсят нови модерни изразни средства е нормално и самият живот го изисква, но ако се откъсваме от реалната действителност и забягваме далеч в абстрактните усещания и виждания, рискуваме да останем неразбрани и за никого полезни.

Без художници-плакатисти „Разпространение на филми“ не може да рекламира филмите. За да отговорят те правилно на неговите нужди, без да се отклоняваме от партийната линия, ще бъде полезно да се постави на по-широко обществено обсъждане киноплакатът, за да се намери правилно и вярно решение.

Особеният характер на работата с кинопропагандата изисква гъвкавост, съобразителност и умение непрекъснато да се следят реакцията на зрителите, промените, които стават в живота. Кинопропагандата в най-широк смисъл трябва да подпомага, да облегчава разрешаването на стопанските, производствените, културните, идейно-възпитателни и политически задачи, поставени от партията.

Пътят на вълнуващите мисли и художествените внушения на кинохудожниците минава единствено през екрана. Тоя път трябва да става от ден на ден все по-широк, по-удобен и приятен. Това е закономерна необходимост на нашето социалистическо развитие и обективните условия за това непрекъснато се разширяват.

Работниците от ДП разпространение на филми имат пълното съзнание, че работят на един важен идеологически сектор, поверен им от партията, и затова непримиримо ще се борят за пълното изпълнение на поставените им задачи.

Разговор за нашия миниатюрен филм

По инициатива на Съюза на кинодейците се проведе творчески разговор по проблемите на мултипликационния филм. Встъпително слово произнесе др. Анжел Вагенщайн. По-долу поместваме словото и изказванията.

Прерових стенограмите и спомените си от разговорите, които съпътствуваха през последните години растежа на това миниатюрно и чудесно изкуство, степените на неговото развитие, набирането на професионална и художническа височина: колко много интересни разговори, колко много проблеми и съмнения, колко много съмнения и успехи. Движението на героите в нашия мултифилм; стилът му, драматургията, народната приказка и модерният сюжет; натурализмът в обемната ни и рисуванa мултипликация; деформацията, синтетичността, мястото на диалога, голяма нравоучителност. Колко много въпроси и колко много се говори по тях. Един изминат път, в началото на който бяха ентузиазмът и неопитността, доброто желание да се направи нещо ново и огорчението, че направеното е вече старо и отдавна правено; осъзнатата необходимост нашият мултифилм да престане да бъде умален рисуван епигон на игралния филм и първите равностетки, че той е такъв; търсенето на своя поетика и свой специфичен език, които неизменно трябва да се сблъскат с младостта на това дело у нас, с диалектантската неопитност и с опитния консерватизъм. Един почти изминат път — той поне изглеждаше така, дотогава, докато мултифилмът ни не се изкачи на височинката на своите първи значителни успехи и не се огледа напред. Като старата приказка за момченцето, което искало да стигне до хоризонта и извървяло почти целия път до върха на хълма, където земята се целувала с небето. Но когато то се изкачило горе, изведнъж открило, че хоризонтът е отишъл още по-далеч, станал е още по-широк и пътят до него е безкрайно по-дълъг от изминатия. И пътят, който трябваше да измине нашият мултифилм, изглеждаше къс преди първите му успехи, които родиха първото истинско чувство за неудовлетвореност. Решаването на един въпрос откри верига от десетки нови нерешени, творческото узряване изведнъж отдалечи и разшири хоризонта на желаното. И ако се върнем към проблемите, толкова ясни и почти решени в първите ни разговори, ще открием, че те още съществуват — все така ясни и все така нерешени в последните ни филми. Спиралата на едно радостно и бързо развитие закономерно ни връща към стари въпроси — стари и в същото време съвсем нови, защото се пораждат от новото равнище, новите изисквания, новото отдалечаване на хоризонтите.

Осем мултипликационни творби за 1961 г. Осем пъти автор, режисьор, художници, композитор и оператор са се събирали в работен колектив, за да разкажат още една история, да споделят със зрителя още една своя мисъл, да предизвикат още една усмивка или изпълнят душата му за кратките десет минути и еднократно си метра лента с едно настроение, което не се измерва нито с минути, нито в метри. Аз не съм филмов педагог, още по-малко филмов критик и не бих се решил да напиша в бележника на тези колективни оценки за тяхната работа — на вас двойка, а на вас шестца.

Бих искал да споделя само някои мисли, предизвикани от тези филмчета (нека умалителното не оскърбява никого: имам предвид големината на фолката, а не големината на творбата.) Бих бил доволен, ако тези бележки станат повод за разговор, в който, твърде вероятно, само ще се докоснем до проблемите, без да изчерпим тяхната дълбочина и без да се ласкаем от надеждата, че ще бъдем колумбовците, които ще открият Америка на мултифилма. Но нека бъдем поне добросъвестни мореплаватели, които предпочитат да навлязат в открито море с риска да съъркат курса, отколкото да пресичат до втръсване познатата квартална локва.

... И както винаги в началото е драматургията.

Ако има нещо, което дълбоко ме смути при прегледа на миналогодишната продукция на мултифилма, то е преди всичко драматургическото ниво на представените филми. Един честен и хубав стремеж да се навлезе в неексплоатирани сюжетни области, да се разшири поетическият диапазон на мултифилма, да се попълнят нови бели полета върху неизучената жанрова карта на това изкуство в повечето случаи, струва ми се, съжителствува с художествена небрежност, пренебрежение, липса на чистота и яснота в замисъла и неговото драматургическо претворяване. Започвам направо с критическа забележка от най-общ вид, защото според мен този недостатък в различна степен хвърля сянка почти върху цялото ни производство от 1961 г. И искам веднага да добавя, че става дума за драматургия в най-широкия смисъл на думата — за онази драматургическа същина на филма към която имат пряко отношение не само писателят, но и режисьорът, и художниците, и останалите сътрудници от колектива. Помня дните, когато сценарият за рисуван филм „Дует“ предизвика един дисхармоничен дует на част от художественния съвет и студийното ръководство. Първите вярваха, че от това ще стане един интересен филм, вторите изразяваха своя скептицизъм. Във всеки случай направи впечатление остроумната ситуация, щастливата идея в едно филмово сюжетче да се употребят елементи от „кухията“ на самия филм — кадъра, декадража, перфорацията, неприятното свойство на филмовата лента да се къса точно тогава, когато не трябва. Сега филмът е готов и споровете, трябваше или не трябваше да се спуска той в производство, се решиха от само себе си — творбата живее вече свой собствен живот и мисля, че усилията, хвърлени в нея, не са отишли напразно — това е безспорно едно от интересните филмчета, както свикнахме да се изразяваме на ревизорски език, от отчетната година. И все пак не мога да скрия досадата и разочарованието си, че сценарият ми се струвае къде по-интересен, по-сочен и ясен от реализацията. Някои отдават това на неподходящата музика, в която никак не съм сигурен; други — на похабената, поточно на зле реализираната драматургия, в която съм почти сигурен. Сценаристите Доню Донев и Тодор Динов като че не бяха добре разбрани от режисьорите Тодор Динов и Доню Донев. Единствен третият автор на сценария — Анастас Павлов, е на страна от този механизъм, който накарва да помръкне яркостта и преди всичко яснотата на първоначалната литературна идея. Започнах с примера за „Дует“, защото тъкмо Доню Донев и Тодор Динов са последните, които могат да бъдат обвинени в това, че зле рисуват, че не владеят движението, че са лишени от въображение. В това отношение нещата са изрядни и ако нещо куца във филма, това е неговата драматургия. Недостатъчно точно е промислена партигурата на бъдещия филм и от това всичко е станало „приблизително“ — с онази приблизителност, може би допустима за монументалната творба, но убийствена за миниатюрата, в която ювелирната точност и пределната яснота решават съдбата на произведението.

Следвайки този ред на мисли, не мога да не се прехвърля към един обемен мултифилм — „Щастливият човек“, по сценарий и режисура на Стефан Топалджиков. Една наистина блестяща по реализация панорама на големия западен прад, която прави чест на нашата мултипликация, ме изпълни с приятното чувство на очакване. И хората-„сандвичи“, притиснати между два рекламни плаката, и старателният клоун, и цялата атмосфера около тях, които са атестат за високата пластична култура на Топалджиков и на неговия колектив, многообещаващо те примамват, за да те захвърлят изведнъж — с надписа „Край“ — като бедния човек с развързаната обувка. И също като него да не разбереш какво точно се е случило. Разбрах само, че съм дълбоко разочарован, и усетих, че злодейската ръка на същата тази драматургическа приблизителност е застреляла многообещаващия в началото си филм. Но ако в „Дует“ добрата литературна идея е приспала художествената бдителност на реализаторите, в „Щастливият човек“ реализаторът Топалджиков с чудесно видяната пластическа страна на филма е приспал драматургическата бдителност на сценариста Топалджиков, който се е предоверил на своя режисьор с надеждата, че атмосферата решава всичко. Но толкова по-досадно е, когато от хубаво създадената атмосфера не хвъркне нищо, което си очаквал.

Има едно статистическо, ирационално понятие, наречено „среден зрител“. В природата такъв зрител не съществува, поне аз не съм го срещал по кинозалите: там седят обикновени и безкрайно различни зрители. На едни се харесва едно, на други — друго; едни ще разберат едно произведение на изкуството, други няма да го разберат. Не зная филмовата статистика към коя ирационална категория зрители ще ме причисли, но аз направо не разбрах филма. Ако клоунът

си беше останал до край клоун, бих приел историята като една съвременна грифитовска мелодрама из големия капиталистически град: захвърления на улицата малък човек, неблагодарността, кученцето, в което има повече човештина, отколкото в хората. Много играна, но напълно възможна партия. Но ето че маската на клоуна пада и зад нея се показва зверско лице; нещата изведнъж стават многозначителни, реалните величини се превръщат в символи. И се питам: кой е клоунът? Сигурно капитализмът? Но защо е клоун? Защо ходи по улиците с тази тъжна група живи плакати и се труди заедно с тях; даже повече от тях? Кой е щастливият човек? Защо авторите са го нарекли щастлив? (Аз разбирам кавичките, но не разбирам това, което е между тях). Може да се стори прекалено вулгарно и по ученически елементарно, но аз и моята статистическа категория зрители все още си задаваме елементарните въпроси „кой“, „защо“ и „как“ — първите три думи от безкрайно големия речник на драматургията.

Не от кокетство казвам, че не разбрах филма: аз наистина не го разбрах. Дано съм единственият, но тези филмови миниатюри траят само няколко минути и аз нямам време да се ориентирам, в следващите епизоди ретроспективно да разбера какво точно се е случило. Авторът няма пространство да настъпва на широк фронт, да се разгърне, да води дълги ариергардни боеве за приключване на сюжетните линии. Тук нещата са кратки, ясни и прости като виц. И трудни за измисляне като виц. Може би най-трудната драматургия е миниатюрата, защото изисква най-зряло майсторство и точност, най-малко търпи небрежността. Златарят борави с милиметри и резецът му трябва да е точен: малката брошка не е градителен паметник.

Трябва да си призная, че не разбрах още един филм — „Лесно дири леснината“. По-скоро разбрах едно, после Тодор Динов ми разясни друго. Стана ми ясно, че Динов е прав. И че Христо Топузанов не е прав, като надценява моята интелигентност и особено интелигентността на моя син. Струва ми се, че и това е един драматургически неясно построен филм, който е безкрайно далеч от чудесния Топузанов „Парад“, който зарадва всички ни миналата година. Лесно (ако правилно съм разбрал), за да опрости нещата, ги прави ужасно сложни. Това би било половин беда, ако Лесно беше единствен; лошото е, че същото прави и неговият режисьор. И отново изкачат моите примитивни въпроси „кой“, „защо“ и „как“, които, струва ми се, ще се задават толкова по-малко от зрителите, колкото повече си ги задават авторите. И всъщност въпросите не са и чак толкова примитивни, ако сериозно разберам, че не става дума нито за обяснителни бележки и служебни сцени, нито за сива разказвателност, нито за скучно многословие, а за художническа точност, за чистота на израза, за високото драматургическо майсторство с малко думи да разкажем една история и да я разкажем ясно и красиво.

Вярвам, че участниците в този разговор няма да ми се разсърдят за това, че се връщам към един прастар, едва ли не ученически въпрос — повдигам го не аз, а филмите, които видяхме. Не зная, може би бързае малко повече, отколкото трябва, и приемаме щастливата си идея за завършен и строен организъм; може би, бягайки от втръснатите ни се академични схеми на старата драматургия, неизбежно трябва да се сблъскаме с несъвършенството на нещо по-ново; а може би, обиграли се, свикваме да правим нещата леко и те винаги приблизително се удават — вече и само с живата си ръка можем да направим нещо по-добро от „Майстор Манол“, вече и хрумналото ни сюжетче е по-близо до истината от завършения сценарий, който снимахме преди пет години. И искам пак да повтора: става дума за драматургия не само в литературния смисъл на думата, а за цялостния организъм на завършения филм. Именно този цялостен организъм остави у мен чувството на незрялост и прибързаност, на художествена и идейна приблизителност. Може би затова от осмогласния хор на миналогодишното производство за мене най-чисто прозвучаваха поетичната „приказка“ на Васил Цонев и Донко Донев и непретенциозното детско гласче на „Дългите ушички“ от Бистра Жечкова и Радка Бъчварова. И двата филма, макар и безкрайно различни както по интонация, така и по адрес, са сродни по точността и простотата на разказа си. И бързам да отправя упрек към колектива Васил Цонев — Бойка Мавродинова за „Великият и обикновените“ — още една хубава идея (Цонев е автор, който не може да бъде упрекнат в липса на идеи). Въпреки много добрите находки филмът е под онзи, често пътни неуловим градус, под който нещата сияят, смехът е само усмивка, творбата е все още само идея за творба; може би това е градусът, над който започва изкуството. До тази температура не е достигнала и „Педагогическа поема“ и пак трябва да повтора (въпреки относителната чистота и към нея аз охн искам да отнеса някои дразнещи белези на небрежност от спрана на опера

тора и мултипликаторите), въпреки добре намерените детайли: там, подобно на „Туристи“, нравоучителното начало плава над повърхността на творбата като маслено петно, без органично да се е разтворило в нея.

Не зная дали съм успял, но много бих искал да предизвикам разговор по драматургията на мултифилма, за която напоследък говорим по-малко, отколкото за пластическите му съставки. Неотдавна Тодор Динов разгорещено ми говори за движението в нашия мултифилм, за това, че героите му вече умеят да се движат нормално; престанаха да са апликирани към фона механизми. Но Динов мечтае за следващия етап — за нов тип синтетично движение, достъпно единствено за мултифилма, за това, което той нарече „абсурдно“ движение на фигурите и на цялостния филмов организъм. Обемните мултипликатори си блъскат главата върху нови материи за куклите; художниците говорят разпалено за нова фактура, за нова техника на рисуването, за нов колорит. Мултифилмът е набрал и вътрешна енергия, и скорост, и добрата амбиция да направи нов пробив напред, да се отправя храбро в онова открито море на модерното изкуство, за което става дума в началото. Но и най-храбрият мореплавател, ако не са авантюристи или самоубийци, се отправят към неизследваните хоризонти със здрави и надеждни кораби. Случаят с „Кон-тики“ ще остане вълнуващ и красив анекдот в многоотомника на съвременните морски пътешествия.

Мисля, че този здрав и надежден кораб, който няма да ни подведе и при най-смелите пробиви напред, е овладяната драматургия на мултифилма. Тя не е статична величина, не е сборник от полезни правила за държане в доброто филмово общество, а активна мисловна тъкан на творбата, нейна вътрешна енергия, нейна хармония. Модерната музика изпитва привързаност към дисонанса но не всеки дисонанс е модерна музика: работата е в дълбоката художествена същина. Модерната поезия често се сбoguва с римите, но не всеки бял стих е модерна поезия — нейната енергия се измерва с високия волтаж на съвременното мислене и чувстване. Валери Петров хубаво каза веднъж, че модерното кино не е в новия ракурс на снимане, а в новия ракурс на мислене. С това той не подценява нито значението на снимачния ракурс, нито на всичко онова, което наричаме модерна форма, но търси онзи надежден мапнит, който ще свърже елементите и няма да им позволи да се разсипят в блестящи, но ненужни стружки. С това аз не поучавам, защото сам търся кой да ме поучи. Ако повдигам този въпрос, то е, защото в далечен зародиш, слава богу в много далечен — мултифилмът е заплашен от едно явление, което другаде е взело по-големи размери: лъжемодерната мъглявина, лъжемодерната поза. Ние получихме и някои ипрални сценарии, в които мъгливото словесно жонгльорство и литературното кокетство се опитват да минат за модерно изкуство, за висока интелектуална многозначителност, която всъщност нито значи много, нито е интелектуална. Нека оставим този спор на онази прута оноби, която се е издигнала над обикновеното мислене и красиво мислене с безсмислици. Въпросът за модерното изкуство, до което ние сме длъжни да достигнем, ако не искаме да тъпчем в овехтялото и отъпканото, въпросът за преодоляването на нашата собствена творческа инертност, на вкорененото от години догматично художествено мислене с чужди мисли е сериозен и труден въпрос. И върху него трябва да се размишлява сериозно и трудно. Това не е само въпрос на борба на мнения, но на борба на филми. И в мултифилма, ако не съм лош пророк, тази борба ще спечели ясното, точното и простото в най-хубавия смисъл на думата изкуство. Така, както точната, ясната и проста архитектура вече спечели битката за модерно строителство у нас.

Нашият мултифилм може да се гордее с талантливия си колектив. Сега са нужни повече блясък на въображението, повече остроумие, повече дързост и повече зрялост в дързостта, за да бъде производствената 1962 г. по-добра от добрата 1960 г. и значително по-добра от посредствената според мен 1961. Зная колко е лесно да се препоръчва и колко е трудно да се направи, но сега съм в изгодното положение на докладчик.

Най-малката форма на киното — мултифилмът — е като най-малката птичка — колибри. Когато видях за първи път това птиченце, то ме поразих не толкова с миниатюрността си, колкото с хармоничното съчетание на такова невероятно количество ярки и дръзки тонове върху едно толкова малко телце. И аз съм убеден, че мъхът на търсенията много скоро ще се превърне в дръзки и ярки пера, които ще дадат нов блясък на филмовата миниатюра, която всички ние толкова много обичаме.

ИЗКАЗВАНИЯ

ПАНЧО ПАНЧЕВ. Нашият мултипликационен филм през 1961 г. не можа да достигне върховете на миналогодишната продукция. Но общо взето в неговото развитие продължава да действа тенденцията на непрекъснато нарастваща професионална зрелост и майсторство, на творчески търсения. Постигнатото от нашата мултипликация се очертава в благоприятна светлина в сравнение например с кукления театър, в който опитите да се създадат произведения и за възрастния зритель са много по-малко резултатни, отколкото опитите на мултипликационния филм.

В продукцията, която се обсъжда обаче, мултипликационният филм демонстрира и правилно отбелязаната в доклада драматургическа небрежност, едно в редица случаи мъгляво поднасяне на основната идейно-художествена мисъл.

С удоволствие се гледа например филмът „Дует“, в който прекрасната находка щастливо се съчетава с високото професионално майсторство. Ясната идея и непретенциозността при нейното кинематографично претворяване са основните достойнства и на сполучливия филм „Дългите ушички“. Възпитателното внушение в „Туристи“ и „Педагогическа поема“ е натрапчиво, поучителността е поднесена доста невнимателно, но сткровено, с професионална култура и това създава благоприятно впечатление и от двете произведения.

Филми като „Лесно дири леснината“, „Щастливият човек“, „Приказка“ в по-голяма или по-малка степен демонстрират наред с оригиналните хрумвания, находчивите детайли, високата професионална култура и т. н. една комплицираност в извеждане на идейния замисъл, маниерност и недоизработеност на основните драматургични линии. Това потопява зрителя в неясни догадки за съдържанието и задачите на тия произведения, пречи на възприемането им.

Характерен за драматургически небрежно направен филм е „Великият и обикновените“.

НЕДКА СТАНИМИРОВА. Докладът е интересен, съдържателен, центриран около главните проблеми, които стоят пред мултипликационния филм на днешния етап от неговото развитие. Анализите и оценките на голяма част от филмите предизвиква съгласие.

В „Лесно дири леснината“ режисьорът Топузанов е показал редица от положителните качества на своя творчески натюрел: стротата на мисълта, находчивост, остротата в сюжетните решения. Но като цяло филмът е под неговите възможности. Може би това наистина се дължи на драматургичната основа на филма, в която не са достатъчно съобразени специфичните особености на мултипликационния филм както по отношение характера на образите, така по отношение на самия разказ.

„Туристи“, „Педагогическа поема“, „Великият и обикновените“ са полезни филми. Идеята им е ясна, реализацията — културна, без претенции за особена свежест, находчивост и оригиналност.

В „Щастливият човек“ очевидно съществуват интересни авторски търсения, много атмосфера и настроение, но липсва ясна основна идея, която да осмисли всичко това, да го направи органично и целесъобразно, значително. Почти същите качества отличават и „Дългите ушички“, реализиран в духа на добрата стара традиция на мултипликационния филм.

Трудно е да се изгради напълно ясно становище по филма „Приказка“. Б този филм най-тясно съжителствуват модерното и отживялото. Очевидният талант на режисьора, стремежът му към съвременна изразност и изобразителност, който се явява в редица чудесни находки, е в противоречие с отживялата мисловност, с мелодраматизма на драматургичната основа.

Несъгласие обаче събужда оценката на докладчика за филма „Дует“. Ония, които са добре запознати със сценария, може би наистина имат известни основания да винят реализацията на не докрай използвани възможности. Но когато филмът се възприема като цяло и без предварително отношение към компонентите му, той прави впечатление на едно много интересно преживяване, което събужда значителни мисли. Характерно и положително за идеята на този филм е, че тя е по-богата, отколкото изглежда, че може да се възприема, без това да я прави неясна. Внушението за търпимост, за разбирателство се възприема като отнасящо се до всички сфери на съвременните отношения между хората.

Филмите, които са обект на обсъждането, утвърждават извода, че нашето мултипликационно изкуство има вече своеобразен облик. Характерни за него са стремежът към ярка, оригинална, съвременна, синтетична форма, към премахване на многословното за сметка на все по-настойчиво търсене в сферата на изображението, към все по-находчиво и целесъобразно използване на оригинална, съвременна музика.

Всичко това поставя нашето мултипликационно изкуство по-високо, отколкото кукления театър. То има право на по-високо признание и по-голяма популярност от тая, с която се ползува днес в нашата страна.

ВАСИЛ ЦОНЕВ. Картината на постиженията на нашия мултипликационен филм през 1961 г. общо взето е положителна и оптимистична. Като изкуство мултипликационният филм днес успешно може да се съревновава с всички останали по-стари жанрове на киното у нас. Особено очертано е овладяното професионално-техническо майсторство от дейците на мултифилма. Този факт дава основание да се правят оптимистични прогнози за бъдещото развитие на този млад жанр на нашето кино.

Мултипликационният филм е трудно изкуство. Един от най-сложните и най-деликатните въпроси в неговата естетика е проблемът за виц. Този проблем още не е решен на необходимото равнище. Истински действеният виц предполага задължително ясна и синтетична логика. Виц, който се поднася разточено, и виц, който не се разбира, не е виц. А в редица мултипликационни филми, някои от които са блестящи по форма, вицовите находки се поднасят разточено, обстоятелствено и затова се самоунищожават. Такива случаи се наблюдават във „Великият и обикновените“, „Педагогическа поема“, „Приказка“ и т. н.

Простото и ясно поднасяне на хрумването е също едно съществено условие за успеха на мултипликационния филм. В мисленето и практиката на работниците от мултифилма сега обаче се забелязва стремеж към някакъв твърде „интелектуален“ изказ не само в изображението, но дори и в музиката („Приказка“). В процеса на развитието на българския мултипликационен филм борбата между усложнената психология, между интелектуализма и простата яснота трябва да завърши в полза на яснотата.

Положителен факт от продукцията на 1961 г. в това отношение е напрегнато, но чисто и ясно направеният филм „Дългите ушички“.

ИКОНОМОВ. Кукленият филм изостава по всички посоки от рисуването. Слабост на кукления филм през последните две години е нераздвижеността, статичността на персонажите. От друга страна, в някои филми („Щастливият човек“, „Педагогическа поема“, „Великият и обикновените“) се обръща толкова голямо внимание на декорите и други второстепенни моменти на постановката, че самите кукли остават в страни от вниманието на зрителя.

СИМЕОН ПИРОНКОВ. Очевидно основният проблем в развитието на нашия мултипликационен филм днес е проблемът за драматургията му. Този проблем възниква в цялата си острота обаче не в сценария на мултипликационния филм, а в следващите етапи — режисьорската книга и особено в етапа на конкретното изобразително решение на филма.

Грамадният брой от сценариите са изградени драматургически ясно, промислено и целенасочено, притежават необходимите литературни качества. В картината обаче това вече не се чувства. Вероятно при изграждането на конкретното изображение и режисьор, и художници биват увлечени от своеобразните, сложни и интересни задачи, които то поставя пред тях: как да се осъществи определено движение, как да се премине от него в друго и т. н. В резултат на такова увлечение се губи дозировката в отделните драматургични решения и в драматургичното решение на филма като цяло, губят се акцентите, изменя се и се разлива основният мисловен поток и основното внушение.

Ето например филма „Педагогическа поема“. Сбиват се двете деца, идват майките им и всяка започва да бие чуждото дете. Но това трудно може да се схване от екрана. А този драматургически ход очевидно е извънредно съществен. Той е една от основните точки, върху които се строи драматургията на филма и от които произтича своеобразният характер и патос на разказа. В края на филма авторите концептират внушението си със захвърлената книга, върху кори-

цата на която зрителят за един кратък миг може да прочете „Педагогическа песма“. Но очевидно е, че и при двата примера се касае за липса на необходими акценти върху основни моменти от съдържанието. Нещата са поднесени в неправилни пропорции, калейдоскопично, макар и красиво, интересно.

Казаното за „Педагогическа песма“ може да се илюстрира и с голям брой примери от „Приказка“, „Дует“, „Туристи“ и т. н.

Много често вицът, който е извънредно съществен момент от мултипликационния филм, също се експлоатира практически неправомерно. Той ангажира до такава степен вниманието на авторите, че те забравят полагаемото му се място в цялото, жертвуват заради него основното и главното. Такъв е случаят например с „Щастливият човек“.

Следователно едно от главните условия за преодоляване на слабостите в нашите мултипликационни филми е строгото и ясно изграждане на драматургичния скелет в режисьорската книга и съобразяването с този скелет в процеса на изобразителното решение.

Самата изобразителна култура в нашите мултипликационни филми — и кулени и рисуванни — е на много високо равнище. В нея се чувствава интелигентност, деликатна чувственост, остра и находчива мисъл, т. е. всичко онова, което не достига в игралния ни филм. Възбуждащи са успехите на работниците от мултипликационния филм в областта на декора и типажа. Показателен за успехите в това отношение е филмът „Щастливият човек“, с неговия великолепно направен декор и втори план, с неговия находчиво намерен и извънредно изразителен типаж. В цветово отношение филмите също стоят на високо ниво. Прави впечатление, че колоритните решения са търсени внимателно с оглед характерността на всеки отделен филм.

Някои съображения за музиката в мултипликационния филм.

Съществува увлечението, че музиката в мултипликационния филм изобщо трябва да бъде лирична, нежна, галеща, до известна степен детски наивна. Когато се касае за музиката на мултипликационни филми за деца, такава изискване е нормално и целесъобразно. Но за филми с друг адресант то не бива да действа като закономерност. Защото по такъв начин се ограничават съществено възможностите на музиката да внушава своеобразна за всеки отделен случай авторова мисъл.

Съществува също така схващането, че ролята на музиката в мултипликационния филм е главни линии трябва да се свежда до илюстриране и подчертаване драматургията на филма, до изясняване на ония моменти от картината, в които не е постигнато категорично зрително внушение.

На практика това довежда до разкъсване на музикалната мисъл, до отклоняване от главната линия на филма.

Разбира се, музиката за един мултипликационен филм се провокира от него и се създава за него. Но в мултипликационния филм има много по-голяма възможност, отколкото при всички останали видове на киноизкуството да се създава самостоятелна музика, освободена от дребната зависимост на изображението във всеки или почти всеки кадър. В мултипликационния филм музиката трябва да върви паралелно с картината, да съществуват едновременно две картини — едната зрителна, другата музикална.

Не бива също така да се създава музика преди изображението, защото в такъв случай изображението по необходимост трябва да се съобразява с музикалната партия, при което се ограничава свободата на решенията и се стига до нецелесъобразности. Случай за такава неправилна практика представлява филмът „Приказка“. Предварителното записване на музика трябва да става в случаите, когато това е крайно необходимо (например при танци, при определени синхрон и т. н.)

В процеса на писането на музиката за един филм съществуват, от една страна, виждането, указанията, изискванията на режисьора към композитора, от друга страна, и субективното възприемане, мислене, чувстване на самия композитор. Именно тая втора страна много често се оказва решаваща за стила и характера на музиката в даден филм. Така стана с музиката за филма „Приказка“, чийто сюжет и образи аз възприех като трагични и в съответствие с това създадох своите музикални образи и мисъл. Това право на композитора трябва да се разбира и отчита дори когато музиката му не покрива субективните схващания на част от творческия колектив, зрителите и критиците.

ХРИСТО ТОПУЗАНОВ. Общата оценка за мултипликационния филм през 1961 г. в доклада е вярна. Равнището на постигнатото от колектива е под неговите обективни творчески възможности.

В анализите и оценките си обаче Вегенщайн проявява известен субективизъм. В някои случаи той търси и намира причините за недостатъците, за връщанията назад не там или не навсякъде, където те се коренят. От една страна, равнището на нашите филми, разбира се, зависи от индивидуалните качества на творците. Но наред с това действуват съображенията на плановото производство, изискването да се създава определен брой филми независимо от всичко, независимо от качествата на сценариите, по които те трябва да се реализират.

Докладчикът правилно отбелязва, че главната непреодоляна трудност в нашата работа е драматургията на мултипликационния филм. При това обаче той застава на позициите на сценарист и търси драматургичните недостатъци не в сценария, а в някои от етапите на неговата реализация. Истината е обратната. Слабостите на драматургията са слабости на самия сценарий, в който често не се отчита спецификата на жанра, който често представлява лишен от художествена плът тезис.

Слабостите в режисурата на мултипликационния филм най-често са продукт на сценарни несъвършенства. В стремежа си да търси художествена тъкан за голите сценарни тезиси режисьорът губи възможността да извае главното и цялото, отгледо се получава и неяснотата на някои филми.

Качествата на сценариите за мултипликационните филми в сегашния етап от развитието на мултипликационното изкуство определят преди всичко и въпроса за новаторството. Защото новаторството в съвременното кино върви не по линията на усъвършенстване на техническите прийоми (в основни линии те вече са свладени от колектива на нашия мулфилм), а по линията на мисълта, на новата тема, сюжет, идея, на новата находка.

Следователно развитието на българския мултипликационен филм е преди всичко въпрос на усъвършенстване на сценариите.

СТЕФАН ТОПАЛДЖИКОВ. В доклада правилно е констатирано, че основната слабост в днешния момент от развитието на мултипликационния филм е драматургията на този филм. Но тая слабост се корени в самите сценарии. В тях наистина все още не се отчита онова, което е специфично за кукления или рисувания филм. По редица от тях сценарий могат да се осъществят постановки на игрални филми, дотолкова в тях липсва своеобразното, характерното за жанра на мулфилма мислене и разработване на материала.

Справедливо и необходимо е също така, когато се изтъкват слабостите на драматургията на нашите филми, да се отчитат и изискванията на непрекъснатото, планово филмпроизводство, които често не създават най-добрите условия за спокойна и дълбоко обмислена работа, за работа по творчески избор.

Трябва да се изтъкне и обстоятелството, че сега ние се стремим да създаваме филми без текст, да изразяваме мислите си само чрез изображението и музиката и по този начин да можем да разговаряме на един интернационален език със зрителите от цял свят. Но сама по себе си тази задача очевидно е много трудна, тя изисква огромна мобилизация на творческите способности и възможности в изобразителното решение на всеки отделен момент от мултипликационния филм, особено като се има предвид, че той наистина представлява една минималност.

Мислите на докладчика за съществуването на лъженоваторство в практиката на нашия мултипликационен филм, при което той недостатъчно ясно и конкретно обяснява този термин, будят сериозни опасения. Преди всичко сериозно трябва да се оспори самата констатация за съществуването на някакво лъженоваторство. Нима може да се оценява като лъженоваторство стремежът на колектива към нови форми, към нови изразни средства, които по нов начин да атакуват и да събудят емоциите на зрителя? Ако има нещо, което да подлежи на критика, то е, че колективът още недостатъчно смело търси и върви по нови пътища на художествено въздействие върху зрителя. Констатацията за лъженоваторство в нашите филми крие опасност от връщане назад, към стари изходни позиции, към ограничаване на възможностите за експериментирание и свободни търсения.

По отношение изобразителната страна на мулфилма през 1961 г. са завоювани нови, по-високи позиции. Въпреки това обаче все още редица елементи не се доизработват. Липсата на достатъчно богат арсенал от платове, пластмаси, тех-

нически съоръжения и т. н. възпрепятствуват колектива на кукления филм при осъществяване на някои замисли и намерения. От друга страна, често пъти несъвършено изработените елементи не разрешават на камерата да се приближи близо до тях, да използва най-целесъобразните и необходимите разстояния и гледни точки. Тази трудност също трябва да се има предвид.

Изискването на Пиронков за успоредното протичане на две картини — зрителната и музикалната — е несъстоятелно. За да бъде филмът цялостен, монолитен, всички компоненти, в това число и музиката, трябва да бъдат строго подчинени на картината. Неправилно е да се създава принцип и от положението, че музиката не бива да бъде писана предварително. Единичният неуспех при тази практика още нищо не доказва. Ако изобразителното решение на един филм е предварително строго разчетено от режисьора, може да се пише предварително и музика. При такава практика се създават някои важни преимущества за композитора. Първо, неговата музика е строго подчинена на едно вече готово изображение. Второ, предварително написаната музика често може да предопредели със своя ритъм и ритъм на самото изображение. Следователно тук никакви канони не трябва да се изграждат. Добре е оная система при писането на филмовата музика, която при всеки конкретен случай се увеличава с най-добър резултат.

Накрая Топалджиков се съгласи с критиката за филма му „Щастливият човек“ и обясни произхода на грешките в него.

ТОДОР ДИНОВ. В някои от изказванията се съдържахше призив за поставяне проблемите на спецификата на мултипликационния филм на втори план като твърде много дискутирани досега. Правилно е обаче и при това обсъждане тия проблеми да стоят в центъра на вниманието, защото те решават въпросите за развитието на жанра.

В правилно поставения от докладчика акцент върху драматургията на мултифилма не достига внимание именно върху специфичната страна на тая драматургия. А тази драматургия, макар че се основава на някои общи закономерности на драматургията изобщо, има и свои съществени особености, които я отличават от драматургията на всички останали изкуства:

Именно тия особености все още не се съобразяват в сценариите за мултипликационни филми, от които произтичат, от което започват всички останали грешки.

Твърде често, сблъзнени от добрата литературна форма, от хубавия език и стил на сценария, ние изпускаме от вниманието си онова, което е необходимо, за да се получи не филм изобщо, а мултипликационен филм.

В мултипликационния филм нещата се решават преди всичко с изображение. Именно това обстоятелство трябва да се съобразява преди всичко при оценката на качествата на сценария, с оглед на него трябва да се поставят по начало и всички проблеми на драматургията на мултипликационния филм. И най-красивата форма на изказ в сценария остава празен звук, шом тя не е съобразена с възможността да ѝ се намери изобразителен еквивалент на екрана.

Следователно основното внимание в нашата бъдеща практика трябва да бъде съсредоточено върху литературния сценарий като изходен момент на творчеството ни. Това, разбира се, съвсем не означава, че липсват грешки във всички ония моменти от процеса на създаването на един филм, които следват сценария, и че тия грешки не заслужават огромно внимание.

При това задачите на съвременната драматургия на нашия мултипликационен филм е добре да бъдат решавани оригинално, самобитно. Не е трудно да се следват асфалтираните пътища, които оставиха след себе си в пространството на мултипликационния филм Дисней и неговите спътници. Ние обаче трябва да се стремим с всичките си сили да полетим в космоса на мултифилма, да търсим неговите неоткрити галактики и планети. Нищо че още недостатъчно добре познаваме своята планета. Може би стремейт ни към нови светове ще ни помогне и нея да опознаем по-пълно. Разбира се, при такива полети винаги съществуват рискове, които се увеличават за нас от липсата на съответна техника, но без тях са невъзможни никакви сериозни открития.

Що се касае до критикувания филм „Дует“, той наистина представлява една неуспешно изстреляна ракета. Но от този неуспех могат да се направят някои полезни за бъдещата практика изводи.

Неправомерен се оказа преди всичко фактът, че върху „Дует“ работихме

трима автори и двама режисьори. При такива обстоятелства много трудно се осъществява необходимото единомислие и единодействие.

При решението на филма ние изходихме от неговата интересна форма, което, без да се отрича като възможен метод за създаване на други филми, в конкретния случай се оказа порочно.

Не бяхме наясно по драматургията на филма.

В първоначалния си замисъл върху мултипликационното решение ние стигнахме до общия извод, че във филма трябва да има два главни епизода. Но логиката на обстоятелствата в тия два епизода налагаше и две различни по характер изобразителни решения. Тях ние не постигнахме. Недостиг на режисьорски сили — това е едната, чисто субективната причина. Втората причина е липсата на достатъчно актьорски сили. Тя има принципиален характер и отново опира о спецификата на нашето изкуство. И досега ние не сме отделили ясно теоретически и практически въпроса за актьорското изпълнение в мултифилма от този въпрос в театъра, в кулнения театър, в киното. Очевидно е, че героите на мултифилма трябва да имат свое и различно поведение, взаимоотношения, ритъм. Неподготвеността ни по този въпрос се оказа още една причина за неуспеха на „Дует“.

Недостатъчно усилия бяха положени и в областта на музиката за филма.

Пиронков вероятно е прав, когато иска да отърве музиката в мултипликационния филм от дребнавата опека на изображението, когато воюва против стремеха да се опраничат нейните функции до звукова илюстрация на изображението, за правото ѝ да създава образи. Но те трябва да бъдат по същество образите, създадени от авторите на филма — от сценариста и режисьора. Творчеството на композитора трябва да изхожда и да се съобразява със замисъла на сценариста и режисьора. При съблюдаване на това начало възможността да се допуснат несъобразявания и грешки, както в музиката на филма „Приказка“, значително намалява.

ДИМИТЪР ГРИВА. Общо е впечатлението, че равнището на мултипликационния филм през 1961 г. е малко по-ниско от равнището му през 1960 г. На този факт обаче не бива да се отдава по-голямо значение, отколкото заслужава. Той не е симптом на нещо принципиално, което спъва развитието. В творческия път на отделните художници или на един колектив винаги може да има по-високи и по-ниски точки. Тук очевидно се касае до конкретни слабости, които специалистите могат да видят и да отстранят. За това е необходимо преди всичко да се създаде атмосфера на свободен обмен на мнения и оценки, от каквото все още се чувства известен недостиг.

По-обща причина за недостатъците на мултипликационните филми през 1961 г. е невисокото равнище на сценарийте, по които те бяха реализирани. Вярно е, че в тия сценарии още недостатъчно се отчита спецификата на жанра, новите търсения в сферата на мултифилма. В един сценарий може да има много интересни неща, разказани с голяма литературна вещина, но ако неговите герои са вълци, лисици и зайчета — нищо интересно, нищо значително няма да се получи. На никой художник вече не му се рисуват животни, защото броят на рисуваните досега животни е по-голям от броя на живите. На съвременния мултипликационен филм са нужни оригинални, находчиво намерени персонажи. Възможностите в тази област са по-големи, отколкото всякъде другаде, защото герой на мултифилма може да бъде всеки предмет, който бъде заставен да оживее от творците.

В своите схващания за музиката в мултифилма Пиронков допуска увлечения. Нейните илюстративни функции не бива да се отричат изобщо, както не бива пред нея да се поставят и единствено задачи от конкретно-илюстративен характер. Тук въпросите се решават не със създаване на общоважещи закони, а чрез съблюдаване на най-добрите пропорции при всеки конкретен случай. Не бива също така да се създават закони и по въпроса може ли или не може да се пише предварително музика. Очевидно е, че ако режисьорската книга на един филм е разработена точно и обмислено, музиката за този филм може да бъде написана и предварително.

Моята музика за филма „Дует“ е несполучлива. Работата е в това, че аз създадох твърде реална звукова атмосфера за едно условно изображение.

ПРОЙКО ПРОЙКОВ. Аниматорите много често имат основание да се възмущават от въпроса, доколко създадените с тяхно участие филми са наистина про-

изведения на толкова своеобразното мултипликационно изкуство. Понякога се създава чувството за участие в реализирането на обикновен литературен сценарий, при което зад външно благополучния вид на тая реализация се крие напълно лишена от своеобразието на мултипликационното изкуство творба.

Теоретически за нас е съвсем ясно например, че внушението за реалност на нашите герои, за герои, изградени от плът и кръв, не е онова, към което трябва да се стремим. Ние сме наясно, че нашите герои са цветни, условно стилизирани рисунки. И въпреки това в мултипликационните филми често се срещат герои именно от първия тип. По този начин ние лишаваме нашите търсения от успех, от откриване на нови хоризонти в сферата на специфичното мултипликационно изкуство.

Сериозен опит за навлизане в тия сфери представлява филмът „Дует“. Наистина като първи опит, който революционизира в такава степен досегашния изобразително-изразен арсенал на нашия мултипликационен филм, „Дует“ може би стои на плоскостта на несъвършения експеримент, но за нас той представлява позиция, от която може да се върви по-решително и по-нататък по пътя към овладяване своеобразието на мултипликационния филм, по пътя на отделянето му от всички останали изкуства и добиване на пълна самостоятелност.

Не е излишно да се каже, че самата тема на филма беше почувствувана и развита като определено мултипликационна тема още при създаването на сценария. Това може да се смята като поставяне начало на една обратна, положителна практика, различна от тая, която съществува досега.

Недостатъците на „Дует“ лежат в плоскостта на неговото звуково оформление: условността в неговото изобразително решение не кореспондира с реалната му звукова атмосфера. В бъдещата практика на мултипликационния филм на музиката очевидно ще трябва да се търсят нови изобразително-изразни пътища, за да намери органична връзка с условно стилизираното изображение.

Пътят за създаване на оригинални произведения на мултипликационното изкуство е път на овладяване специфичните му изобразителни средства.

ЯКО МОЛХОВ. Гледайки мултипликационните филми, създадени през 1961 г., аз имам чувството, че присъствам на усилено на един интересен колектив да се изразява нетрадиционно на езика на своето изкуство. Но зрителът отива да гледа мултипликационен филм не за да бъде свидетел на примасите на едно мъчително усилие, а за да удовлетвори своите утилитарни, граждански изисквания за ново знание, възвращение, наслада от чистия резултат на търсенията. Именно тия изисквания не удовлетворяват мултипликационните филми, създадени през 1961 г.

Разбирам и уважавам усилията за овладяване спецификата на мултипликационния филм. Но простотата и достъпността на идеята също са специфични за жанра. Простотата и достъпността на социалното и философско общуване на художниците от мултипликационния филм е една от най-характерните му черти, една от чертите, която съществено го отличава. В изобразителното решение на един мултипликационен филм може да бъде застъпена каквато и да е традиция или обратно, той може да бъде абсолютно нетрадиционен, но ще достигне и ще въздейства върху зрителя преди всичко, ако идеята му е проста и достъпна. Именно това качество липсва на филмите от 1961 г. и най-много на филма „Дует“, макар че той, разбира се, може да представлява интересен експеримент в сферата на пластиката на чистата рисунка, в сферата на чистото изображение.

По-нататък. Простотата и достъпността на идеята са качества, в липса на които не могат да бъдат упрекнати филми като „Приказка“ или „Туристи“. Но в мисловността, в идеята на тия филми няма нищо ново, нищо съвременно, нищо що-годе значително.

Имам впечатлението, че сред творческия колектив на мултипликационния филм съществуват две доста ясно очертани схващания.

Първото от тях, е че колективът достатъчно добре владее техниката на мултипликационното изкуство и че с помощта на тая овладяна техника може да създаде модерен филм.

Второто схващане е, че липсват автори-сценаристи, които да създадат достатъчно специфични мултипликационни творби, на основата на които да се реализират именно тия модерни филми.

Без да смятам за вярно нито едно от тия две схващания, отново искам да подчертая, че едно изкуство, в това число и мултипликационното, може да бъде

поддържано само от нови и значителни мисли и идеи. Именно в търсенето на големи мисли, на нови идеи е пътят на нашия мултипликационен филм към съвременността, към истинското новаторство.

Студията се намира в експериментален стадий на своето развитие. Но този експериментален стадий по мое убеждение ще бъде вечна съдба на един колектив, който търси. Няма да настъпи време, когато колективът ще овладее до съвършенство проблемите на изображението, за да насочи вниманието си изцяло върху проблемите на драматургията, на темата, на идеята. Следователно търсенията трябва да вървят едновременно по всички посоки.

Но живеейки постоянно в треската на търсенето, работниците от мултифилма все пак трябва да направят опит за създаване на малко по-устойчиви образи, на малко по-устойчиви изобразителни средства, на малко по-устойчиви възможности за общуване със зрителя. Едно непрекъснато отхвърляне на вчерашния ден едва ли е най-целесъобразната практика. Тази по-голяма устойчивост между другото се налага и от необходимостта българският мултипликационен филм да създаде свой национален характер независимо от добрия му стремеж да разговаря на интернационален език с всички зрители по света.

ДОНЮ ДОНЕВ. Една истинска находка, едно извънредно интересно явление измежду фактите, създадени от нашето мултипликационно кино през миналата година, е сценарият на филма „Дует“. Този сценарий представлява богата основа за полезни изводи във връзка с качествата, които трябва да притежават сценариите на мултипликационните филми, и пътищата, по които трябва да върви тяхното бъдещо развитие като специфична основа на един специфичен вид киноизкуство. Слабостите на филма „Дует“ са слабости на реализацията, които пък от своя страна са продукт на недостатъчна заинтересованост от страна на режисьорите, на творчески компромиси и пренебрегване на концесии върху изобразителната страна на филма.

Един обективен поглед върху останалите сценарии от миналата година не може сериозно да мотивира тезата, че те са на по-незадоволително равнище, отколкото сценариите от миналите години. Следователно не тук трябва да се търси обяснението за сравнително незадоволителното ниво на филмите от 1961 г.

Недостатък в практиката на мултипликационния филм е стремежът на режисьорите към сценарии, в които са заложили големи проблеми. Жертва на този стремеж често пъти стават непретенциозните идеи и хрумвания, към каквито уморените от проблемност зрители проявяват предпочитания. Жертва на този стремеж става и смехът, останал като добра традиция от цялата история на мултипликационния филм.

АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН (заклучително слово). Връщам се отново към проблема за драматургията на мултипликационния филм, защото след всички изказвания аз съм още по-дълбоко убеден, че именно този проблем е основен и решаващ сега.

Много се страхувам да не бъде погрешно разбран по въпроса за лъженикостта, който повдигнах във връзка с драматургията на мултифилма. Заради този страх аз съвсем съзнателно избягнах дори употребата на този термин. Защо? Защото много често в нашата практика ония, които искрено се стремят към нови аспекти на творчеството си, биват уличавани в лъженикостта, преди още тяхното новаторство да е станало доказан факт. Защото много често още самите опити да излезем от догматичния начин на мислене, от схемите на традиционализма се натъкват на червени сигнали за кой знае какви опасности.

А сега повече от всеки друг път е необходимо да се създаде атмосфера за спокойно и свободно мислене, атмосфера, в която човек може дори да сбърка в своя честен стремеж към овладяване на новото, защото пътищата към новите, неизследвани светове в изкуството съвсем не винаги са безпогрешни и защото ако спираме пред всеки сигнал, предупреждаващ за възможността от прешка, никогда няма да стигнем до откритието.

Следователно моите разсъждения по този въпрос съвсем не трябва да се тълкуват като предупреждение: не правете опити, за да не сбъркате!

Но аз бих искал интересните експерименти, които мултипликационният филм прави сега, да представляват един стремеж към истински новото, а не празно копетиране с интелектуалната фраза, а не мъглива интелектуална поза, в каквато изпаднаха някои тесни среди от сферата на нашето изкуство под предлог на

скъсване с догматизма и схематизма. Аз бих искал интересните експерименти, които прави нашият мултипликационен филм, да бъдат подкрепени и провокирани от интересни и значителни мисли, от една умна драматургия. Защото модерното изкуство е преди всичко ново мислене, ново усещане на нещата.

Именно тук нещо не е в ред, нещо не достига на филмите от 1961 г.

Нашият мултипликационен филм днес много по-интересно, по-красиво, по-съвременно умее да показва, отколкото да разказва.

И във връзка с това аз искам да напомним за стария Дисней, за когото на обсъждането и вън от него се чува доста пренебрежителни реплики, но от чието чудесно умение да разказва, от чието уважение към драматургията, към яснотата и днес все още има какво да се научи. Разбира се, това не означава, че ние трябва да се стремим към диснейовския начин на мислене и изразяване, че ние непременно трябва да стигнем стария майстор, за да можем да създадем след това съвременен, модерен мултипликационен филм. Ние отидохме другаде в своего развитие, но това съвсем не пречи да използваме умно онова добро и голямо, което е създала старата традиция.

Правилно е, че сценаристите не са невинни по отношение на онова, което още не достига в драматургията на мултипликационния филм днес, правилно е, че не само режисьорите са виновни за това. Въпросът за драматургията е всеобщ; той се отнася до всички участници в създаването на филма и изисква участието на всички при решаването му.

Бих искал да поставя и въпроса за забравения смях в мултипликационния филм. По-миналата година появата на „Боровото клонче“ и „Снежният човек“ утвърдиха жанра на лиричната приказка в нашия мултипликационен филм. Този жанр се развива и ще продължава да се развива. Но той не бива да изнема територията на смешното филмче за възрастните, той не бива да става единствения жанр филми за възрастни.

Наред с това неправомерно е, че в стремежа си да се харесаме на възрастните ние опрабихме маловъзрастните, като престаняхме да правим филми за тях. Измежду създадените през миналата година мултипликационни филми само един — „Заешките ушички“ — е адресиран до малките. Това тематично дебалансирание в репертоарната политика на сценарната комисия на мултипликационния филм очевидно трябва да се оправи.

Боя се, че като се отнесох малко скептично към постиженията на мултипликационния филм през 1961 г., може би не съм успял да видя и оценя някои незабележителни на пръв поглед, достигнати територии, които обаче утре ще позволят на работниците от мултипликационния филм да направят своите големи открития.

Дълбоко съм убеден обаче, че тия открития ще бъдат направени.

По нашите екрани

„ДЕВЕТ ДНИ ОТ ЕДНА ГОДИНА“

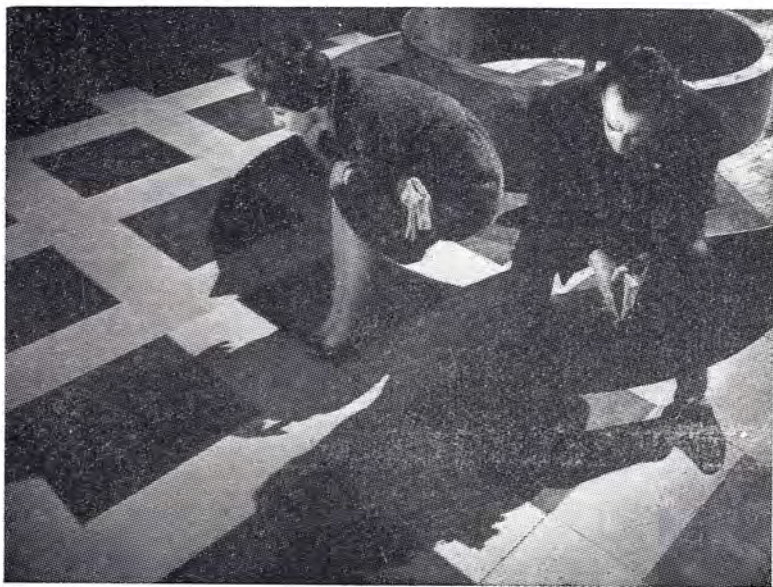
Философски филм, филм, размисъл за нашето време, така се окачествява най-новата творба¹ на Михаил Ромм, която спечели голямата награда — „Кристалният глобус“ — на тазгодишния фестивал в Карлови вари и ангажира за дълго време вниманието на прогресивната кинематографична общественост в света. И наистина, проникнал с философска дълбочина в същността на социалистическо-комунистическата епоха, Ромм засяга както най-значителните обществени и политически проблеми на нашия век (борбата за запазването на мира, ролята на науката в този двубой, търсенето на евтина енер-

¹ „Девет дни от една година“, сценаристи М. Ромм и Д. Храбровицки, постановчик — М. Ромм, оператор — Т. Лавров, художник — Т. Колчанов „Мосфилм“, 1961 г.

гия, стремежа да се опознае космосът), така и най-съкровените въпроси, вълнуващи отделната личност — за смисъла на човешкия живот, за дълга, приятелството, любовта. Явно тематиката на филма далеч надхвърля тясното определение „из живота на физиците-атомници“. Същите генерални проблеми и конфликти биха могли да се разгърнат върху основата и на друга област от човешката дейност. И все пак остро чувство на авторите за съвременност ги е насочило именно към ядрената физика, където личните постижения на учените са в най-тясна взаимна връзка със съдбата на цялото човечество.

Философската стихия на филма е в издигането на високохуманистичната идеология на съветските учени, отдаващи с прометеевска пламенност силите, дори живота си в името на човешкия напредък, в противовес на nihilизма и песимизма на западните, предимно американските екзистенциалисти.

Съветските учени също произвеждат атомни бомби, но техните подбуди са други. Те са изразени съвсем лаконично в отговора на главния герой на филма на Ромм — Гусев — на въпроса на баща му: „Ти бомба правил ли



„Девет дни от една година“

си? „Правил съм... а ако не я бяхме правили, нямаше да го има този разговор между нас, татко... и половината човечество — също...“ Това чувство за отговорност пред човечеството, за призванието им да съдействуват за предотвратяването на световната катастрофа и да овладеят термоядрените реакции в полза на хората („Енергията е всичко — това е светлина, топлина, транспорт, изобилие, най-сетне, комунизъм“ — Гусев) е типично за съветските учени. През филма „Девет дни от една година“ преминава цяла фаланга от такива учени — вълновени хуманисти. Преди всичко проф. Синцов, за когото „най-щастливият ден“ в живота му е, когато получава отдавна търсената йонизирана плазма, а ведно с нея и 800 смъртоносни рентгенови единици; тук е и проф. Покровски, неумолимият борец срещу лъчевата болест; тук е младият медик Митя, който с истинска радост отдава костния си мозък на болния Гусев, съчетавайки по този начин човечните си подбуди с интереса си към този нов метод на лечение; тук е най-сетне една група от ентусиазирани млади физици с мечти, устремени към Галактиката...

И в центъра на тази фаланга — младият физик-термоядреник Дмитрий Гусев, за когото благото на човечеството е дълбоко личен въпрос, за когото няма щастие извън науката. Гусев не е познат като изолиран случай на героизъм в съвременното съветско общество. Той поема щафетата от също тъй величавия в подвига си проф. Синцов.

Има някакъв дълбоко съдържан и затова толкова по-вълнуващ драматизъм в този момент — предаването на щафетата. Още в експозицията на филма тревожният глас на сирената известява за случилото се нещастие (облъчването на двама учени). Но професорът е убеден, че неговият сътрудник не е пострадал („Гусев беше далеч“), а за собствената си смърт той в първите мигове и не мисли. Сега най-важното е да предале изводите от експеримента на този, който ще продължи подвигът. Трескавата, вдъхновена работа върху обобщението, приповдигнатото нагროение, радостната възбуда не напускат професора до момента, когато разбира, че е облъчен. Чувството на вина за застрашеността и на друг човешки живот и мисълта, че делото може да остане незавършено, сякаш изведнъж прекършват жизнеността на Синцов. В съвета му към Гусев: „Зарежи всичко!

Лови риба, събирай гъби, ожени се за красива жена... че после ще бъде късно. А?“ — има толкова болка, толкова горчива ирония и в същото време скрита надежда, че и Гусев ще се окаже като него — упорит, неудържим. След този своеобразен „завет“ Синцов застива в неподвижен израз, сякаш не принадлежи вече на живота. Артистът Н. Плотников с блестящо майсторство разкрива само за няколко минути изключителния диапазон на чувствата у героя и властващата над тях мисъл — мисълта за бъдещето.

А Гусев? Ни дума — никакви тържествени обещания, никакви утешителни слова. Само в съсредоточения му поглед прозира онази вътрешна решимост, която респектира стократно повече, отколкото патетичните фрази на редица познати ни от недалечното минало „положителни герои“.

От „поемането на щафетата“ до края на филма изминава една година. В девет дни от тази година авторите разкриват пред нас поразителната нравствена издържливост на героя, неговото горене в работата и мъчливата му, но титанична по своята същност борба с все по-напредващата болест. Тихо, без да се жали и да търси съчувствие, винаги сиренат, с акуратно завързана връзка дори в деня, когато едва намира сили да се облече и да стигне до института (тази незначителна наглед подробност така изразително говори за характера му!), Гусев съсредоточава цялата си енергия за постигането на главната цел. Всичко извън нея е лукс — и любовта, и обикновените житейски радости, дори и сънят! Да, защото остава все по-малко, и все по-малко време, а е нужно още нещо да се доомисли, да се намери. Затова всяка вечер той си идва, когато жена му е заспала; затова пропъжда съня с кафе, затова пропуска да иде на кръвопреливане. Обхванат сякаш от фанатизъм в работата си, той изглежда „сух и аскетичен“ на някои критици, но те очевидно забравят за неговата болест, за приближаващата се смърт. О, да имаше той повече време! Не му липсва ни хумор, ни жизнерадост, ни топлина, този удивителен Дмитрий Гусев! Та той намира сили да се шегува дори и в своите може би последни часове и в това няма никаква преднамерена поза на героизъм. Само една поразителна сила на волята, на оптимизма! „Аз трябва да живея“ — заявява той тихо. Но убедено на проф. Покровски и зад тази лаконичност се крият планове за

неосъществените още 99 опита, все някой от които трябва да излезе сполучлив! Защото опитът, който поразява Гусев, е — уви! — неуспешен. Авторите не ни оставят поне тази утеха, че жертвата е била оправдана. Да, това е всъщност суровата истина на живота. „Само на единици са се удали такива открития...“ А за създателите на филма правдата е по-скъпа от всичко. Те не облекчават драмата на героя, не захаросват финала с благополучен изход, нито пък го отежняват с мелодраматични сцени на страдания, смърт, сълзи...

Внезапното завършване на филма с шеговитата бележка на Гусев е израз на тънък художествен усет. Защото не е толкова важен сюжетният ход — дали Гусев ще оживее или не, — важна е духовната същност на героя. И тъкмо тя оставя у нас едно светло, оптимистично чувство въпреки по-вероятния трагичен изход на операцията. Това е един своеобразен аспект на познатата от съветската класика „оптимистическа трагедия“, при който самите понятия за „трагизъм“ и за „щастие“ се явяват в нова светлина. Според обичайните схващания Гусев би трябвало да изглежда свърхнестъпен човек: живеещ цяла година със съзнанието за приближаващата смърт, неслучил твърде и с брака, самоограничил се от всички земни радости в името на едно дело, което в края на краищата не успява. А ето че в осмия ден той споделя с жена си: „Тази година е изживяна! И тя мина добре! аз съм доволен! Наистина опитът завърши с неуспех... Е, това е закономерно... Затова пък от сега възможни пътища към истината един е изпробван и отпада, остават само деветдесет и девет.“

В процълзания разговор на героя с баща му, разговор — равностойка за целия изминат път, също звучи тази увереност, това съзнание за не напразно преживения, макар и кратък живот. А какво всъщност по-голямо щастие от това!

Бникнал в цялата философска сложност и дълбочина на характера, артистът А. Баталов изживява неговата драма с максимална вгълбеност и строгост по отношение на външните изразни средства. Ситуациите сами по себе си предразполагат към мелодраматизъм, но усилията на артиста са насочени не към показване, а по-скоро към прикриване на страданието. Тази мъжественост в трактовката на образа, тази липса на патетика и самовеличане, съчетани с топлина и непосредственост, му придават особен чар. Като цяло —

по авторски и режисьорски замисъл и в актьорското си осъществяване — този нов тип положителен герой е достоен да се нареди до най-любимите образи от съветската филмова класика. Като тях той буди възхищение, увлича, зове след себе си — този истински гражданин на комунизма!

Притегателната и заразяваща сила на Гусев се проявява и във въздействието му върху останалите персонажи във филма. Увлечена от жертвоготовността му, Льоля е обхваната от порив на себеотрицание — да се омъжи за него, да направи последната година от живота му по-лека, по-радостна. В този пръв порив има още много литература, романтика, но не и трезва преценка за собствената издръжливост. И Льоля трябва да измине един мъчителен път на душевна борба, докато израсне до изстраданата, проверена готовност за отказване от всичко лично. Нейното последно „Обичам те!“ не звучи като помпозна декларация, позната от множество филми, а е спонтанен израз на дълбокото ѝ преклонение и възторг пред личността на Гусев. Като цяло образът на Льоля както по сценарий, така и в изпълнението на Т. Лаврова среща сериозните упреци на съветската критика. Наистина той не е изваян с богатството и нюансираността, характерни за другите образи във филма, но и в него пулсира неспокойната, чужда на примитивизма мисъл на творците. Изглежда, че чрез него М. Ромм е искал покрый главната идея на произведението да сподели и някои свои мисли за любовта, за семейството.

Много по-интересно е влиянието, което Гусев оказва върху другия централен герой — Иля Куликов, тъй като във взаимоотношенията между двамата се крие философската сърцевина на филма. Без да бъдат противопоставяни един другиму според познатата схема като антагонистични образи, те са разкрити многопланово като сложни своеобразни характери със собствени жизнени позиции. И макар да е убеден, че „на неговата възраст човек не мени убежденията си според последния вестник“, неусетно за себе си Куликов гравитира към Гусев, за да възкликне към края на филма: „Ако цялото човечество се състоеше от Гусевци!...“ Това вътрешно развитие на образа не се дооценява от някои критици.

Наистина на пръв поглед Куликов прилича на самодоволен франт, с небрежна походка, равнодушен, разсеян и скептичен. Но тази ризнища на скептицизъм, надяната му от авторите, е

по-скоро своеобразна реакция на гръмното фразорство, характерно за един неотдавнашен период, когато шампованите положителни герои произнасяха само „правилни“ и „назидателни“ слова. А и колко „герои“ от самия живот спотайват зад високопарните си изявления за честност, човеколюбие и жертвот готовност своята дребна, егоистична природа! Ако ще има противоречие между думи и дела, за предпочитане е то да бъде като у Куликов, у когото зад извителността прозира мекота и добросърдечност, зад външната самонадеяност — душевна деликатност и стеснение, зад неверието — търсещият критичен ум, който практически е впрегнат изцяло в полза на човечеството. А приятелската му преданост към Гусев, непомрачена нито от завист, нито от ревност въпреки „съперничеството“ им в любовта, разкрива една натура, благородна и честна, способна на всеотдайност, от типа на шилеровския идеал за дружба. Тази двупланоност на образа е въплотена блестящо от аргиста И. Смоктуновски. Особената привлекателност на неговото изпълнение се състои в тънкото, ненатрапчиво изразяване на подтекста, в необикновената лекота, изисканост и жива мисъл, с които поднася и най-сложните философски тиради.

Никъде във филма не личи Куликов да се ръководи в постъпките си от нитициански и човеконенавистнически теории, както твърдят някои критици на филма. Всъщност той произнася своите монолози за „неадерталците“ и „дураците“ по конкретни поводи. Нима сцената с „бързото сервиране“ в ресторанта не дава основание да се окачестви сервитьорът като „австралопитек“, а стенният вестник в института, в който се „поема обещание“ да бъдат направени еди какви си открития през „настоящото тримесечие“, не подхранва блестящото разсъждение за дураците! Говорейки за „неадерталците“, Куликов конкретно визира хитлеристите, надминали по жестокост и Чингиз-хан с идеите си да правят абажури от човешка кожа.

Ако споровете между двамата млади учени се изграждат върху известно противоречие, това е вечното стълкновение между двата основни елемента на научното мислене, съставляващи неговата двигателна сила: непрекъснатото съмнение и крилатата фантазия. И сякаш за да подчертаят това си схващане за същността на спора като неизменно диалектическо единство в борба на

противоречията, авторите са въвели още една неразделна и постоянно дискутираща двойка учени: Николай Иванович и Валерий Иванович — скептикът и ентузиастът. При тях споровете са още по-изострени, на места скептицизмът на единия заприличва едва ли не на реакционерство и все пак нито за миг ние не допускаме, че той е враг. Това е просто човек на вечно съмняващата си мисъл, който даже в момента, когато всички в института ликуват от първоначалния успех на Гусев, се усмихва скептично — „дали нанстина реакцията е термоядрена?“

Вариации върху подобна тема са и двойките проф. Синцов с жена си и Гусев — Льоля: близки са не само съдбите на двамата учени, но и реакциите на жените им, когато узнават за фаталното облъчване. Когато става дума за художественото майсторство във филма, то неизбежно ни навежда на мисълта за забележителната индивидуалност на неговия режисьор и съавтор на сценария — Михаил Ромм. В цялостния стил на филма се чувства присъствието на тази ярка, самобитна и високоталантлива творческа личност.

При неколкото срещи с българските кинематографисти Ромм винаги ни е пленявал със своята ерудиция, с оригиналността на мислите си и с необикновеното си обаяние. Същото това ромовско обаяние се чувства и в образите от филма — в тяхната одухотвореност и изцяла простота, в остроумието им и изтънчената им интелектуалност. Ромм е заразил изпълнителите със своето творческо горене, възлякъл ги е в онази нагорещена философска атмосфера, при която мислите се раждат сякаш в момента на произнасянето им. Високата култура и строгият вкус на режисьора и артистите се проявяват в съдържания, напълно съвременен маниер на актьорското изпълнение, в нюансираната разработка на подтекста. Да си спомним сцената в ресторанта със забележителния контрапункт на чувствата и на гласно изказваните мисли, които вместо да изразяват, прикриват възлението на героите. Или чудесната сцена на сзло, когато сред общото смущение, предизвикано от пристъпа на болестта у Гусев, бащата, този обикновен руски селянин, разбрал страшната истина, намира и такт, и душевна сила да заговори за съвсем странични неща. А в умните му очи се четат толкова болка и тревожна напрегнатост!

На централните изпълнители вече се спряхме, макар и бегло. Но трябва да се подчертае, че и повечето от второстепенните образи са превъплотени с художествена внушителност, в която личи опитната ръка на прославения майстор на актьорските ансамбли, познат ни от „Мечта“, „Тринадцать“, филмите за Ленин.

Принципът на дълбока осмисленост и художествена простота, приложен в актьорската игра, е характерен и за пластичното изграждане на филма. Никакви самоцелни ефекти, никакво жонглиране с кинематографичния език! Дори необичайните на места гледни точки на камерата са подчинени на вътрешна логика: седят Гусев и Льоля в телефонната зала почти гърбом един към друг; камерата ги снима отгоре и страният ъгъл, образуван от фигурите им, изразява сякаш тяхната отчужденост, наслоена през времето, когато Льоля е намислила да се омъжи за Куликов, а Гусев е решил да не се жени въобще... И ето последния път, когато ги виждаме заедно, камерата като че ли ни навежда към съпоставка с този кадър — тя отново е високо над двамата, на горния край на институтската стълба, в чието подножие седят те, склонили глави върху раменете един другиму като израз на родената в страдания душевна хармония.

Или забележителния по силата на емоционалното си въздействие епизод през осмия ден: върви тежко болният Гусев към своя институт... Камерата тревожно е станала дъх ниско, в тревата... Ето той приближава — едър, величествен, закрива екрана с тялото си и — изведнъж рязък монтажен преход: далеч, в подножието на огромна бяла стена, запълваща целия кадър, упорито върви, преодолявайки и пространството, и болестта, дребната фигурка на героя — силна в безсилието си, величава в миниатюрността си. И пак остър контраст, внушаващ неспокойния ритъм на събитието: Гусев отново е в крупен план, отдалечава се, а камерата, тръгнала след него по коридора на института, се обръща назад и в динамично темпо проследява реакцията на очудените сътрудници, вперили безмълвни погледи след Гусев.

Много още са епизодите, чието великолепно изобразително решение заслужава специален анализ. Но кулминация както на идеята, така и на майсторството във филма, е завинаги врязваният се в паметта епизод на нощния разговор между сина и бащата. Предел-

ният лаконизъм — в думите, в обстановка, в актьорското изпълнение — съсредоточава вниманието ни върху драматичната напрегнатост на мисълта и чувствата, довежда до такава мащабност на звученето на епизода, че той ще остане навярно като класически пример в историята на киното.

Незабавима по своята поетична мощ е и картината на изпращането: неподвижно стои старият селянин с внука си под огромното, меланхолично небе, неподвижно гледа той след протичаща се с него син... Камерата го обхваща с едно топло чувство — отначало отблизо и после бавно, много бавно се отдалечава, сякаш през нейните очи гледа сам Гусев, комуто се иска да задържи по-дълго в сърцето си образа на баща си, на родния пейзаж...

Операторът Г. Лавров, с когото М. Ромм работи за пръв път след дългогодишното си неизменно сътрудничество с Б. Волчок, както и художникът Г. Колганов са постигнали пълно творческо единомислие с режисьора.

Художествените достойнства на филма навярно тепърва ще бъдат обект на още много анализи и обобщения, както при всяко новаторско произведение.

Бурният период на търсения и преоценки, който изживява съвременното киноизкуство, характерен с отричането на редица „установени“ закони на киноспецификата, намира отражение и във филма „Девет дни от една година“ — в него се явяват в нова светлина въпросите за динамиката и диалога в киното, за сюжетната постройка и др. Но за разлика от редица западни сценаристи и режисьори, които се стремят към новаторство предимно по линия на формата (създаването на „антидрама“, „антисюжет“ и т. н.), М. Ромм, без да подценява важността на изисканата и модерна кинематографична форма, насочва търсенията си преди всичко към същността на съвременните проблеми.

„Мисля, че главната задача на киноизкуството се състои във всестранната подготовка на човека за комунизма. За да постигнем тази цел, ние трябва да изследваме човека на нашето време в цялата негова сложност. Ние трябва да знаем кое най-резултатно ще ни доведе до усъвършенстване на човечеството.“ Тези теоретични принципи на М. Ромм са блестящо осъществени в новия му филм, където неспокойната, търсеща мисъл на твореца неуморно изследва новите „галактики“ на човешкия дух, на човешките взаимоотношения не само в съвременното, но и в утрешно-

то, комунистическото общество. По този начин самият творец подобно на главния герой от филма се явява носител на вечния прометеевски устрем напред — към усъвършенствуване, към комунизъм.

Недка Станимирова

„ЦАРЕТЕ НА КОМЕДИЯТА“

Този филм ни връща към зората на киното. Към времето, когато „изкуството на движещите се сенки“ правеше своите първи стъпки. Когато още нямаше филмови градове с огромни като дворци павилиони, когато прочутият Холивуд не беше нищо повече от струпани на едно място жалки сгради, които бягащите от хищническата власт на монопола „Моушн пикчър лейтънтс“ — дребни кинопроизводители набързо бяха построили. Но именно тогава, в това далечно време, когато киното все още беше един непознат, който непрекъснато разкрива тайните си, когато великият Девид У. Грифит изработваше „синтаксиса“ и „пунктуацията“ му, се роди този неповторим смях, който половин век по-късно новите владетели на Холивуд напразно се мъчат да постигнат, макар и въоръжени с най-новите постижения на техниката. С очудване и недоумение един от тези, които създадоха първите шедеври, Мак Сенет, днес задава въпроса: „Къде изчезна смехът?“ ... Трудно е да се отговори, но няма да е лъжа, ако се каже, че това чудно творение на човешкия дух повече от всичко се нуждае от свобода. И от честност. И затова в многовековната история на човечеството неговите най-велики създатели не са били измежду щастливите граждани. Там, където господар е силата на парите, смехът не се задържа. Когато Холивуд имаше всичко, той вече не се нуждаеше от комедията. Сега други бяха „царе“ — препускащи из прерията ковбои, които изкусно мятат дългите си ласа и непрекъснато изпразват пицовите си в „свириците“ червенокожи; проникателни шерифи, които не се спират пред никакви трудности, за да демонстрират в традиционните „хеппи-енди“ могъществото и справедливостта на властта; милионери-филантропи, които с разплакани от умиление очи прегръщат дрипави просъчета и пхчат в ръцете им кисийки с бомбони; платинени красавици с разголени гърди и похотлив поглед, които

в началните кадри са ужасно бедни и напразно мечтаят за палто от тигрова кожа, но в края на филма са в леглото на добродетелен богаташ и щастливо се усмихват и т. н., и т. н. И чудно ли беше, че в този свят на лъжа и фалш изчезнаха и последните мохикани на онова изкуство, което искаше не да заблуждава, а да прави хората по-добри, по-чисти, по-справедливи!“ „Съдбата“, както мъгливо обичат да се изразяват на Запад, се оказа не особено благодарна. Едни от предишните „царе“ умряха в забрава и бедност, други се промениха до неузнаваемост и изпълняваха роли, които не ги отличаваша съществено от статистите, а трети, които повече от всичко обичаха независимостта, прекосиха океана и дойдоха в Европа... Така безславно загина „царството“ на американската комедия.

И ето че сега старите филмови ленти ни връщат отново в далечното минало, връщат ни там, където предишните любимци са си останали същите. „Доброто старо време“, така създателите на филма „Царете на комедията“ са нарекли онези далечни години, когато в студиото на Мак Сенет се появиха първите творби от „златната серия“. Това е през 1914 г. в „Китон“, едно от първите студии в невзрачното предградие на Лос Анжелос — Холивуд. Началото е свързано с името на най-великия от „царете“, с този, когото най-забележителните умове на нашия век не се поколебаха да нарекат геният. Това са първите стъпки на Чарли Чаплин в киното. Наистина той не е първият американски комик — преди него е гряла звездата на Форд Стерлинг, „чичо Сам“. Той не е първият комик и в световното кино — достатъчно е само да споменем името на Макс Линдер, „парижкото конте“, което шестуваше из екраните на цяла Европа. Но въпреки това Чарли е „първият“ — той и до днес си е останал такъв в съзнанието на милионите зрители, макар толкова много имена да се появиха през следващите петдесет години. Първ не поред, първ по талант...

Като всичко ново в изкуството, в неговите начални стъпки не са посрещнати с възторг. Славата идва по-късно. Макар да е поканен лично от ръководителя на студиото Мак Сенет, който очарован от играта му в трупата „Вечер в лондонския клуб“, вижда в него един дълго търсен за киното комик, режисьорите не желаят да работят с Чаплин. Първият от откъсите, който

представят в „Царете на комедията“, ни запознава (разбира се, всичко е дадено в преувеличен вид, съобразено е със спецификата на комедийния жанр) именно с този най-пръв период от творчеството на артиста, период, за който той по-късно в интервю пред Робер Флор от 1922 г. казва: „В продължение на две седмици аз не можех да намеря режисьор, тъй като никой не искаше да поеме ръководството над мен. Всички в един глас утвърждаваха, че аз разрушавам утвърдените в киното закони и че ако не се подчиня на техните желания и разбирания, те ще бъдат принудени да ме заставят да прекъсна договора си...“ Откъсът, който виждаме на екрана, е подигравка над тези блюстителни на кансите (забележете, те са съществували още в самото начало на киното!), пародия, режисирана от самия Чаплин. В този откъс с пределна яснота е показано новото, което донася големият артист. Спомнете си например епизода с убиеца, който е вдигнал нож над жертвата си. Още в неговото показване (необикновено дългото задържане на ръката, която се готви да нанесе смъртоносна удар) се чувства иронията на Чаплин. Но с пълна сила тя се проявява в сцената с разправата над убиеца. Това, което тук показва Чаплин, обхваща всички установени представи, разрушава пренесения от мелодрамите шаблон. Всеки жест на Чаплин е нов: и начинът, по който изтръгва ножа, и ударите, които нанася на убиеца. Именно в това „ново“, в неговата неочакваност е тайната на смеха. Чаплин върши всичко със зашеметяваща бързина, с виртуозна ловкост. В сравнение със своите предшественици (например Ф. Стерлинг) той е много съдържан в мимиките, той дори подиграва утвърдения стил на усилената жестикулация. И въпреки пречките той непрекъснато усъвършенствува свой собствен стил, постепенно изгражда чертите на онзи неповторим тип, който по-късно става познат на цял свят. Във филма „Царете на комедията“ ние виждаме съвсем ранните проявления на големия артист, но и в тях се е проявил неговия изумителен талант.

След напускането на Чаплин студиото на Мак Сенет, макар и вече никога да няма такъв актьор („най-великият, който някога е живял“, както го нарича сам Сенет), продължава да произвежда филми от „златната серия“ още десетина-петнадесет години. Тук

изкуството на комичния трик достига своя разцвет. Мак Сенет проявява изумително въображение, неговата фантазия ражда непрекъснато нови и нови измислици, превръща действителното в илюзорно, нормалното в абсурдно. С пълно право известният съветски киновед Александър Кукаркин го нарича „Мюнхаузен на екрана“, а триковете му назовава „класически“. В „Царете на комедията“ са показани няколко негови филма, които ни дават ясна представа за изкуството му. Дадени са откъси от сериата мелодрами за Дивия Север, а и няколко откъса, които показват достигнатото съвършенство в преследването, в гонитбата. Представен е и един филм с участието на Хари Лангтън, наречен „Безсмъртното бебе“, снет по време на разцвета на неговата артистична кариера. Тук този прочут комик, този мъж с „пелени под панталоните“ и с лице на „бебе-наркоман“ е представен откъм най-характерните страни на неговото дарование. Той е поставен в такива ситуации, които му дават възможност да прояви с твърде интересни и нови (за времето, разбира се) средства различните състояния, в които изпада: страх, безсилие, ужас, нечовешка паника и пр.

Един от следващите „царе“ на комедийния екран е Бъстър Китон — „Великият артист с каменното лице“. Архивният материал, чрез който създавателите на „Царете на комедията“ ни запознават с неговото майсторство, е извънредно сполучливо подбран. Грамдният му талант се изявява с пълна сила в един от традиционните тогавашни филми на преследване. Непрекъсната гонитба с полицията, в която обикновеният бедняк показва превъзходството си. Осмяна е глупостта на крепителите на реда, те са така безпомощни пред него, че в края на крайщата той до един ги затваря и заключва зад желаната врата на полицейското управление. Предава се в ръцете им едва тогава, когато сам пожелава това, защото е разочарован от жечкото непостоянство. У Китон е интересно това, че неговото лице е застинало като маска, като каменно, той изобщо не си служи с мимика. Но в замяна на това владее до съвършенство цялото си пренася на екрана триковете на акробатиката.

Осмиването на полицията по онова време е една от честите теми на комедията. Като олицетворение на тълпата е показана полицията и в един сг филмите на режисьора Фр. Капра — неза-

бравими са кадрите, в които здраво държещите се за тирантиге полицаи се измъкват от камюнетката, влячат се по земята, овиват се около стълбовете, но на никой не му идва на ум да се пусне.

Богати на трикове са и филмите на режисьора Х. Роуч, в които имаме възможност да видим актьори като Едгар Кенеди, С. Полад и др. Най-интересна неговата творба е „Във и във двайсетия век“, представяща образа на чудак-изобретател. Тук Роуч е проявил голямо въображение.

Показани са и откъси от филми на други режисьори, в които участвуват други тогавашни знаменитости, като Мейбъл Норман, Ал Сент Джон, Уолас Бири, Глория Суансън, Боби Вернон и др.

Епохата на „великите“ завършва с добре известните на по-възрастните наши зрители Лаурел и Харди, една комична двойка, която години наред разсмиваше света. Актьори, които не могат един без друг, които взаимно се допълват. Единият е цигулката, другият е лъкът — както ги наричаше критиката. Показани са в един филм от преди трийсетина години, който никак не е остарял. Неговото основно звучене е насочено против жестокостта, която е почти безобидна в началото, но разрази ли се — резултатите ѝ са опустошителни. Редом с това филмът има и една друга тема: той показва егизма на невмешателството, на равнодушието на „сеирджилъка“. Когато гледах кадрите на яростно разрушение, от една страна, и на пълно бездействие, от друга, когато камерата показваше лицата на зрителите, които не изразяваха нищо друго освен любопитство — аз си припомних някои случаи от нашата днешна действителност. Може би прекалено „актуелизирам“ звученето на филма, или пък връзките на асоциациите ми са твърде далечни, но пасивните зрители от екрана ми напомниха за равнодушието, което някои граждани проявяват по време на зачестилите хулигански „акции“. Резултатите и на екрана, и в действителността са едни и същи. Виновникът също е един и същ: това е егизтичното невмешателство, това е гражданската пасивност...

Фактът, че филмът с участието на Лаурел и Харди пробуди у мене такава мисли, е показателен. Той показва, че онова изкуство, което си поставя благородни цели, което иска да направи хората по-добри, по-чисти, което

иска да изрази на Маяковски „чрез смях да изкъпе душите им, да измие нечистотиите“, това изкуство не остарява. Защото, в последна сметка, и в киното — и то затова е изкуство — е важна не техниката, не камерата, а сърцето на създателя, важни са идеите и чувствата, които целоидната лента е запечатала...

За да оживеят на екрана отново „царете на комедията“, заслугата е на режисьора Роберт Йънгсън, който през последните няколко години показва голям интерес към детството на „седмото изкуство“ и създаде няколко филма от типа на този, който гледахме на нашия екран. Йънгсън много внимателно подбира архивните материали и още по-внимателно ги осъвременява. Неговият „нов аранжирмент“, нека ми бъде позволено да си послужа с този музикален израз, не променя старата мелодия. Коментарът, който придружава кадрите, свидетелствува за уважение към някогашните майстори. Но той не е и като обясненията на екскурзовод в музей. Той си позволява и малко ирония (спомнете си изказаната с привидна наивност забележка във филма на Шишко и Мейбъл: „Вероятно писмото е написано върху непромокаема хартия“, или пък тълкуването на финала, в който Гл. Суансън излиза невредима изпод колелетата на локомотива, когато шпикера ни убеждава, че отдолу вероятно има баня, и т. н.). На места е проявена по-голяма словоохотливост, отколкото е нужно, но това е малък недостатък, тук той не дразни за разлика от последния филм на Йънгсън „Смехът и сълзите на нашите бащи“, за който „Филм франсе“ пише, че доскучава с обширния си коментар.

Р. Йънгсън много сполучливо е осъществил композицията на филма си, преходите от един архивен материал към друг. Запомня се и импровизираната експозиция (квартален театър от преди 50 г.) — тя веднага създава необходимата атмосфера.

„ЕДВА СЛЕД БРАКА“

Още от началните кадри на унгарския филм „Едва след брака“ интересът у зрителя към неговото сюжетно развитие пада. Достатъчни са няколко шаблонни фрази на дикторското въстъпление, а също така и съвсем конвенционалното „заплитане“ на сюжета.

за да стане ясно, че както и да се разпликат конците, бракът на двамата млади герои ще бъде в опасност. Е добре, веднъж вече приел тази неотменна перспектива, зрителят иска да види как ще се достигне дотам. Това все пак поддържа — макар и значително намаляло — неговото любопитство. Интересно очертаните образи на двамата млади герои, техните съвсем противоположни характери, а освен това и сложните отношения, в които се намират със своите родители и близки, всичко туй все пак обещава нещо. И най-главното, защото създателите на филма са нарекли своето произведение комедия, в тази сложна ситуация се съдържат всички предпоставки да се роди смях. И той действително се ражда. Но не такъв, какъвто го очакваме. Не смях, бликащ естествено, непринудено от самата същност на отношенията между героите, а смях на евтини трикове, на недоразумения. В него долавяме нещо познато, нещо вече някъде срещано. И тези яйца, които главният герой в момент на просветление чука в челото на своя колега, и бурканите, които станалият посред нощ баща събаря от рафтовете, зрителят все пак би приел, но ако имаше и нещо друго: ако смях бликаше от непосредствения конфликт между двамата млади. А именно тук е най-уязвимата страна на филма. Заплели интересно все пак конфликта, виждащи неговото разрешение, неговия изход, създателите на филма не знаят как да преминат през отделните перипетии. Те трябва да скарат новобрачната двойка, но не знаят как да сторят това, не могат да го мотивират. И затова те изведнъж — ни в клин, ни в ръкав — напиват своя главен герой. Създават и някакви предпоставки за ревност — за тази цел им

служат танците по време на вечерята на девойката със своя баща в ресторанта. Намесват се и някакви пари. Факти, сами по себе си може би достатъчни, за да разделят двамата млади. Но не и така, както са поднесени във филма. Отсъствува всякаква психологическа мотивировка и затова зрителят остава с впечатлението, че героите са като марионетки — накъдето потеглят конците, натам отиват. Спецификата на комедийния жанр действително налага да не се задълбочава конфликтът, да не му се придава драматична заостреност (но това съвсем не означава, че изобщо всякакъв драматизъм трябва да бъде прогонен), но и комедията също изисква мотивираност на отношенията между отделните образи, мотивираност на постъпките...

Недобро впечатление прави и наличието на разностилие в изпълнението на отделните актьори. Режисьорът Кароли Видерман е трябвало да наложи единство в това отношение. Едни от актьорите интерпретират образите си в подчертан драматичен план (например бащата на момичето), а други пък отиват до крайностите на гротеската, до заостреността на шаржа (приятеля-сладкар, неговата хазайка и др.). Мари Тьорьочик пък, едно от най-интересните дарования на унгарското кино, въпреки усилията си да се представи в по-нова светлина в този образ е твърде позната. Доста вече станаха филмите, в които тя изгражда подобни образи.

Творците на унгарското кино неведнъж са ни създавали весели и приятни часове със своите майсторски комедии. Но този път майсторството не им е достигнало.

Атанас Свиленов

ТРИ ФИЛМА НА ДЕФА

През последно време по нашите екрани преминаха значителен брой филми на кинематографията на Германската демократична република. И както това е естествено за продукцията на почти всички кинематографии в света, в този

поток имаше и посредствени, стандартни, лесно забравящи се произведения, и произведения, които нашият зрител ще си спомня дълго с чувство на топлина и уважение: „Капитанът от Кьолн“.

„Професор Мамлок“, „Пет патронени гилизи“ и т. н.

Има обаче един жанр, който решително не се удава на кинематографистите от ДЕФА — леката филмова комедия, ревиюто. Измежду всичко, което сме видели през последно време в областта на този жанр, трудно бихме могли да отделим нещо дори със скромната претенция за редовен стандарт.

Един от последните примери в това отношение е филмът

„ОМАГЬОСАНОТО ЛЕТОВИЩЕ“

Трудно би могло да се възпроизведе съдържанието на този филм. Разказаното е по-скоро дълга експозиция към нещо, което зрителят може би очаква да стане, но то не става. С това филмът и завършва, преди да е започнал.

Под предлог, че изграждат конфликт, авторите ни показват как колегите на един углбен в работата си служител упорито се мъчат да го накарат да разбере необходимостта от използване на полагаемата му се почивка. Да се престорим от симпатия към авторите, че приемаме априори реалността и на конфликта, и на героя, който го носи. Но оттук нататък те трябва обезателно да намерят достатъчно и смислени художествени аргументи, за да ни накарат убедено да повярваме в странностите на битието. Но художествени аргументи няма или ако има, те са останали зад кадъра, някъде в добрите намерения. Има декларации. А в декларации зрителят не вярва дори когато се касае за мотивиране на доста категорични конфликти и герои.

Отношението към филма се закръглява от безкрайното въвеждане в него на все нови и нови персонажи без каквито и да е основания, от доброто, но безсилно намерение на авторите да създадат съвременен диалог.

Неудовлетворение носи и филмът

„РЕВИУ В ПОЛУНОЩ“

Героите на филма трябва да правят филм-ревию. Но те се отнасят към трудната си задача с неразбиране и нежелание. Това именно тяхно отношение е обект на усмиване и разобличаване. Патосът на филма е в доказване на необходимостта от сериозно отношение

към филмите-ревиюта. Но спорейки със своите герои, авторите на филма сами не показват достатъчно зряло и сериозно отношение към тези филми.

Условността на отделните балетни спектакли, които авторите са искали да покажат в своя филм, не напуска героите и в тяхното обикновено поведение в живота, извън сцената. Те постоянно играят някакъв безсъжетен спектакъл, към който интересът на зрителя е равен на нула. През целия филм преминава безкраен низ от балетни изпълнения, плод на най-невероятни и произволни хрумвания, които ни отнасят ту на стадиона, ту в завода, по улиците на Мексико, в Мароко...

Разбираме стремежът на авторите към съвременност в тематиката и характера на изпълнението на балетните спектакли, които ни показват, но в този стремеж трябва да се проявява здраво чувство за художествена мярка, за да се направи възможно възприемането им от публиката.

Разбира се, и в „Омагьосаното летовище“, и в „Ревю в полунощ“ не липсва добре овладян занаят. Това се чувства и в цветовете, и в декорите, и в качеството на снимките, но те са съвсем недостатъчни, за да решат оценката на цялото.

Нещо съвсем различно от бегло разгледаните дотук филми е филмът

„РАЗМИНАТИ ПЪТИЩА“

По тема той не е принципно нов: още един поглед върху трагичната съдба на германския народ през времето на последния райх. Поглед върху събитията, които измениха живота на много хора. Трезв и обмислен поглед. Един проникателен поглед! Изминалото време е позволило на създателите на филма да схванат дълбокия смисъл на тия събития, да открият подводното течение на мислите и чувствата на милиони германци, които стояха на кръстопът; да оголят корените на трагизма на една нация. Темата за борбата и темата за трагизма прозвучават едновременно с голяма сила. В тяхното единство, взаимодействие, неизключващо тяхното противопоставяне, се изгражда общата жизнена и оптимистична концепция на образите.

Заслужава внимание фактът, че макар героите и събитията на филма



Сцена от филма „Ревю в полунощ“

да са познати и от други произведения, напрежението и интересът към тях се запазват до края на филма. Причините за това са две. На първо място дълбоката човечност. Осмислянето на всички събития през делничното в живота чрез обръщане към действителното в живота. Без изключителни сюжетни построения, без излишен патос, без страх да се покажат страхът, мъчението, страданието, слабостта на хората. Това е филм за съдбата на трима млади хора, а не някаква унила проповед.

И после самият начин на организиране на материала. Във филма липсва обикновената композиция, която прецизно хронологически да следва събитията от живота на героите. Но въпреки това съдбата им се разкрива плътно, в най-тесна и органична връзка с широкия обществен конфликт на епохата. По този начин героите не са рупори на идеята, а нейна дълбока същност.

Режисьорът Франк Байер води филмовия разказ много тънко, като обръща голямо внимание на детайлите, символите, строежа на кадъра. Неговата работа очевидно надминава сценарната основа. Вниманието към героите и тяхната среда позволява да се почув-

ствува трагизмът на една любов, разцъфнала под тропота на хитлеристките ботуши и грохота на оръдията. Колко трудно е за нея да се опази от цинизма на времето! Нежността е така чужда на железния век, в чиито пукнатини е израснала, на жестокостите, които я обгръщат и задушават. За да я запазят, тези, които тя съединява, също трябва да станат сурови, железни. И всичко това е показано с радваща непосредственост, задушевност, чувство за драматизъм и многоплановост на психологическото преживяване.

За чистотата на образите допринасят и артистите Анекатрин Бюргер и Армин Мюлер Щал. Пред нас е едно актьорско изпълнение, белязано с голяма естественост, с голяма дълбочина и сила на вживяването в съдбата на героите.

При всичките си положителни качества обаче този филм не е лишен от известна тромавост на повествованието, идваща от ретроспективния метод на водене на действието — разказ в разказ. Освен това и експозицията, в която са показани героите като деца, не само че нищо не допринася за развитието на действието, но и навява известно чувство за архаичност.

Ивайло Знеполски

Г. СТОЯНОВ-БИГОР

СЦЕНАРИИ - КИНОПОЕМИ

Твърде много и в същото време съвсем недостатъчно е това, което е писано за Довженковите филми. А още по-малко или почти нищо не е написано за неговите сценарии, които напоследък се печатат и преиздават на десетки чужди езици. Не е без значение да се отбележи, че Довженко създаде и издигна този жанр в една обстановка, когато в най-добрия случай сценарият се приемаше като импресионистична ... „стенограма на емоционалния порив“. Тогава, през двайсетте и трийсетте години, се водеше спор, дали киноматургът би могъл изобщо да се смята творческа личност. Полемизирайки с онези писатели, които си задаваха подобни въпроси, Довженко си послужил със сполучлив пример, цитирайки думите на един колхозник, когото попитали дали човекът има душа или рефлекс. Колхозникът отговорил замислено: „Зависи как стои работата. Ако човек е душевен — има душа, а ако се е родил дявол го знае какъв — тогава е с рефлекс.“

„В ръцете на талантливия писател, продължава Довженко, сценарият е художествен жанр, у бездарния занаятчия жанрът не е художествен и не само в киното, но и в драматургията също така, както и в цялата литература и в което и да е дело.“

Такъв забележителен майстор в своя жанр е и Довженко. Неговите сценарии се четат с интерес и с истинска естетическа наслада. Сам той ги нарече кинопоеми, съединявайки по този начин многобройните похвати на поетичните видове литература с филмовото изкуство. Изхождайки от пластическата природа на киното, Довженко идва до мисълта за редица допирни точки с поезията, с нейния лаконизъм и образното ѝ богатство, които по същество са едновременно и ценни кинематографични качества. Смяната на плановете, мигновеното пренасяне на действието от едно място на друго, преливанията, ракурсите на авторското виждане, хармоничното редуване и преплитане на картини с различна дължина, неповторимостта на един ритъм, подтекстът, личната интонация на твореца — всичко това е характерно както за поемата или стихотворението, така и за истинския филм. Голямата поезия е винаги зрителна, „филмова“, музикална. А голямото кино е винаги поетично — заснетите предмети могат да придобиват идейно-емоционална окраска, да оживяват в образи, да налагат нови представи за действащите лица, да преграстват в символи, да дават повод за размисъл, да вълнуват. Съ-

щото се отнася и за участието на природата във филма — тя може да „акомпанира“ на душевното състояние на даден герой, да бъде в контраст или в синхрон с неговите преживявания, да доизказва чувства, да се „вмества“ в действието. Така че хубавият сценарий не е нищо друго освен „проект на част от света в движение“, това е поетически жанр в проза, предназначена за екранизиране. Та и поезията в края на краищата е „също своего рода проза, от която са премахнати всички излишни думи... — пише Довженко. — А там, където поетът трябва да се движи, там всички думи изведнъж, както и в сценария, сами се превръщат в сегашно време“.

Такава своеобразна художествена проза представляват и Довженковите сценари. Думите в тях се ният буквално като бели стихове. Мислите текат в образи, носещи печата на автор с оригинален лирически почерк. Монтажните фрази понякога като че ли се римуваат. Драматургът прибегва често до литературни сравнения или ремарки, които не подлежат на пряко филмиране, но подпомагат да се изясни характеристиката на действащите лица, да се доуточни атмосферата.

... Девоите на Каховка са едри и приличат на „антични кариати“ („Поема за морето“). Цъфналите дървета на лунната светлина са „като годеници в очакване на женихите“ („Мичурин“). Слънчогледите стоят „неподвижно, подобно на хор от красиви деца, устремили нагоре своите радостни, златисти лица“ („Земя“). Сеячите от „Повест за героичните години“ приличат на „войници на едно ново бойно поле“.

Чрез специална ремарка сценаристът съветва актьора, който би изпълнявал ролята на дед Семьон, да се съобрази с куп изисквания: да умее да борави с коса, с вила, да не се страхува ни от дъжд, ни от далечни пътища, нито от тежести на плещите си. А „на война, ако артистът бъде призван, да не го мързи да влиза в атаки и контраатаки, да гладува по три-четири дни, без да губи дух. С охота да копае окопи или да измъква от блатата оръдие или чужд автомобил. Да умее да разговаря любезно не само с простите хора и началствата, но и с конете, с телетата, със слънцето на небето и с тревите на земята. И тогава именно „ще бъде излят дед“.

В някои ключови сцени обаче се срещат ремарки, подказващи не само атмосферата, но и стила на филма. Една такава ремарка, прерастваща в поетическо отстъпление, е нощната сцена от „Щорс“, където богунците мечтаят. Авторът не описва направо мизансцена, както това би се направило в традиционната драматургия, а разговаря със снимачния колектив:

„Художници, пригответе най-чисти бои. Ние ще рисуваме нашата отшумяла младост. Прегледайте отново всички артисти, най-внимателно ги отберете и доведете при мене най-красивите и най-сериозните. Аз искам да видя в техните очи благороден ум и високи чувства. Декоратори, разположете ги в народното училище на пода, по чиновите, по масите на фона на земните полукълба. Ранените превържете с чисти бинтове, наредете ги един до друг и до тях сложете сабите им. Нека отдъхнат след дългата си кървава работа. Облечете ги съобразно скъпите спомени от началото на нашата епоха. Осветете ги, оператори, с най-чиста светлина, за да може всичко

онова прекрасно, което те понесоха по полята на Украйна, да се отрази по лицата им и да се предаде на зрителите и да напълни сърцата на потомците с високо възбуждане. Нека тази светлина да бъде вечерна, тиха като пред празник след уморителен труд.

Нека те да мечтаят. Те не бива нито да ядат през това време, нито да пият, нито да пушат, нито да кърпят износените си дрехи. Не трябва обикновени думи, битови подробности. Махнете всички петачета на евтината правда. Оставете само чистото злато на истината. Не ги принижавайте до обикновения бит. Има гражданска война. Има победа и отдых сред битките.

Другари артисти, има победа и вие сте нейните героични изпълнители. Аз ви поздравявам с вашето високо назначение, гордея се и ви се възхищавам. Погледнете се — как неузнаваемо сте се изменили. Така неотдавна съдбата ви откъсна от сватбите, вечеринките и мирния труд и толкова много ви научи по историческите простори на Украйна.

Тихо. Нека с нищо никой не се разсейва. Сега ние ще влягаме в устата на актьорите мисли, които даже не биха им се присънили на черниговските равнини, нито на тях, нито на потомците им може би в течение на цели столетия, ако гърмът на пролетарската революция не беше ги призовал за подвиг.

Но ако все пак тези отклонения в ранните Довженкови сценарии изпълняват косвена функция при реализацията на падена кинематографична сцена, в последните сценарии — „Повест за героичните години“, „Очарована Десна“ и „Поема за морето“ — те имат визуална стойност и самите подлежат на непосредствена екранизация. Имаме вече не литературна ремарка, по-малка или по-разгърната, не разговор със снимачния колектив, а отклонение чрез монтажна фраза.

Тази на пръв поглед прибавена, отклоняваща се от основния ход на действието монтажна фраза, целеше да даде пластичен изказ на емоционален изблик, на внезапно възникнал размисъл или спомен, наподобява лирическо отклонение. В автобиографичната киноповест „Очарована Десна“ сценаристът се ползува твърде смело и често с такъв похват. Нека вземем за пример лирическото отстъпление, с което е нарисувал един от свидните образи на отлетялото детство на поета:

„Видял съм много красиви хора, но такъв като баща ми не съм видял.

... Колко земя е изорал, колко ниви е ожънал. Как красиво работеше, колко силен и чист бе той. И как красиво слагаше лъжицата в устата, поддържайки я отдолу с коричка хляб, за да не изцапа тревата на Днепър...

... Само едно у него не бе красиво — дрехите. Такива лоши дрехи той носеше, такива безцветни, бедняшки. Сякаш за да унижат човешкия образ въобще, изверги бяха намъкнали антична статуя във вежди дрипи. Задава се от кръчмата и върви към къщи, преплита крака, загледан в земята — идеше ми да плача скришом с Пират в маслиновите храсти. И все едно — бе хубав... Косеше той или сееше, подвикваше на мама или на дядо, или се усмихваше на де-

пата, или биеше коня, или самия него го биеха стражарите — беше си все един. Хубавец.

Когато, изоставен от всички на света, осемдесетгодишен старец, той стоеше на площада, безпризорен, във фашистка неволя и хората го приемаха вече за просяк, той и тогава бе прекрасен. От него можаша да се пишат образи на рицари, богове, апостоли, велики учени или просветители — за всичко той бе подходящ.

Много жито е овършал, много души е нахранил, спасил е от бедни, много земя е изорал, докато се освободи от мъките си. В изпълнение на вечния закон на живота, склонил побеляла глава под северното небе, снел шапка мълчаливо, обръщам невеселия си талант към него и нека сам ми продиктува своята заповед.

Ето го — стои той пред мене, далеч сред киевските лесове, прекрасното негово лице е посиняло от фашистките побоища, ръцете и краката са подпухнали, печал е наляла очите му, а аз едва слушам неговото далечно: „Дечица мои, славейчета.“

Осъществимо ли е всичко това на екрана? Не изглежда ли прекалено белетристично цитираното описание? Не. Това е само впечатление от пръв поглед. Вникне ли обаче по-задълбочено в текста, опитният режисьор би видял и монтажа, и ритъма на динамично сменящите се сцени, и общите планове на образа, би чул и звън на коса, и човешки викове, и въздишки, и ласкавия бащин шепот, и съдържаното вътрешно вълнение на диктора, който от името на автора води разказа.

Наред със стремежа към образност, наред с ремарките и лирическото отклонение влиянието на поетическите видове литература върху Довженко се чувствава и в непрекъснатите му опити да изгражда сюжетите на последните си сценарии многопланово, да си служи с разнообразни ракурси и интонации в повествованието. Той може би пръв в света написа автобиографична киноповест. До него са екранизирани както трилогията на Горки — „Детство“, „Сред хората“ и „Моите университети“, така също и редица автобиографични произведения на литературната класика. Снимани са и в Съветския съюз, и на Запад маса филми, където действието се води например от името на главния герой. Довженко обаче пръв създаде киноповест, където авторът разказва от първо лице за собственото си детство. В „Очарована Десна“ той споделя лични преживявания, описва случки така, както ги е видял, така, както нему са се сторили или както би искал да му се сторят. Въвежда ни в свят, където птици и коне говорят като хора, а по бреговете на родната река бродят лъвови, които в действителност не са съществували; или тъмнеят от злоба турци и татари, несъществуващи никъде другаде освен в коледарските песни.

В „Поема за морето“ Довженко отива още по-далеч с употребата на „първото лице“. В качеството си на сценарист той възнамерявал да се снима в бъдещия си филм в ролята на героя, който води сюжета, и едновременно да участва в действието ту чрез дикторския текст, ту чрез диалога, чрез лирическото отстъпление.

Сценарият създава впечатление, че авторът разговаря със съв-

ременността и в лирически, и в публицистически, и във философски план. Разсъждава. Усмивва се. Иронизира. Пренася ни в бъдещето. Съзерцава ни. Агитира ни. Представа ни на героите си. Заставя ни да ги обикнем или намразим. Обръща се или към действащите лица, или към публиката в киносалона. Служи си с вътрешен монолог ту от свое име, ту от името на строителите. Беседва с тях, с човечеството, с бъдещите епохи. Филмовият разказ протича и от „първо“, и от „второ“, и от „трето“ лице, и в „единствено“, и в „множествено“ число.

Съдейки по последните сценарии на Довженко, струва ми се, че дори широкият екран се е оказал тесен за неговите мащабни замисли. Наистина широк не само по външни размери, а по схвата на жизнените явления, по обилието на багрите, звуковете, по сполучливото преплитане на епос, лирика, драма и публицистика. Ако Айзенщайн в „Александър Невски“ откри безконечната дълбочина на екрана, Довженко разшири рамките му, обърна внимание с монументалните форми на киното. Още Айзенщайн, гледайки „Звенигора“, възкликна: „Мамичко мила, какво ли няма тук!“

Така бихме възкликнали и сега, когато четем например „Повест за героичните години“. Какво наистина няма и в този сценарий. И има ли изобщо изобразителна възможност на киното, която да не е предвидена, да не е опитана, която да е сковала драматурга. Смутил ли се е поне веднъж от ограниченията на пространството и времето при многоплановото движение на сюжета.

... На ранения Иван се е сторило, че е паднал не на земята, а в старата лодка на дядо му...

Пролетните води го подхващат и бързо, бързо го понасят, въртейки го между тополи, върби и храсталаци...

Водата изчезва и старата лодка започва да плува по тревите, по разцъфналата градина, минава покрай кошерите и достига като в преданията в родния дом.

Тичат към него близките, а той лежи в лодката, но не е ранен, а е напълно здрав и весел, само че не може да стане.

Той обаче не е и такъв, какъвто е бил преди малко в лодката, а ученик, облечен в бяла риза, току-що преминал във втори клас.

Той не е и ученик, а комсомолец.

И уж е у дома си, а в дъното на лодката, в краката му, лежат убити фашисти...

И оказва се, но само за миг, че всъщност той е горял в треската на бойното поле, изкалян и разкърван, че не близките са били при него, а хитлеристите са го сграбчили за краката с вкоченените си ръце.

... И отново е в къщи, но този път не може да се доближи, защото нещо неудържимо го отнася от родния дом.

... Под ударите на барабани и звуци на устни хармоники в селото влизат немците. Чукат по врати и прозорци. Всички нещо дъвчат, преживят, а някои изглеждат пияни. А в същото това време бушува война и в етера. Сражават се по свой начин и радиостанциите на Берлин, Киев, Братислава, Париж и Будапеща.

Посредством могъщия кинематографичен език, от една страна, е показано нещо, което не е било, нито ще бъде, и едновременно от друга страна — реалната действителност. Епизодът е построен на монтажен паралел от сцени, показващи това, което се е сторило на героя и истинското положение, в което се намира той. и окръжаващата го обстановка.

На същия изобразителен принцип е решена и сцената със смъртта на Ивановите родители. Камерата ни пренася в дома на стария Демид и Татяна чрез коледарската песен за Иваночка. Тази песен чуват в две паралелно редуващи се сцени и Иван, и баща му. Но това не е песен, а плачът на майка му в снежната виелица. Иван спи и сънува...

... Песента го отнася този път на бъдещ вечер в бащиния дом. На трапезата идва и Дядо Мраз. И излиза, че това не е Дядо Мраз, а покойният му дядо Самойло, а баща му пък се превръща в малко момченце. И вече не Татяна, а младата му майка-хубавица пее чудни коледарски песни, чиито слова оживяват в картини... Замръзнал Дунав на Петровден, а Демид разсича леда и пои кончето в святата вечер...

Не е известно, докъде продължава сънят и кога се прекъсва. Но сценаристът не се придържа към формалната логика. Той е чужд на педантизма в творчеството. От състояние на виждане в сън той преминава моментално на действителна случка с родителите на Иван... Снегът ги е затрупал. И пак чрез бърз монтаж зимната сцена прелива в цъфнала вишня. Прахът на загиналите родители се е слял с благоуханието на природата.

Това свободно движение във времето и пространството и употребата на средства, неприложими за театралната пиеса, е характерно почти за цялата монтажно-композиционна постройка на сценария...

... Класна стая. Присъствава немският комисар Шрьодер. Уляна преподава урока за княз Светослав. И ето че чрез устата на младата учителка народният глас прозвучава с „безсмъртен хилядолетен звън“. Като че някъде протръбвява на Днепър боен рог на древни прадеди. По степните хълмове зацвилват коне. Стари мечове се издигат сред грохот на танкове и оръдия. Фашистът не забелязва тези картини. Но пред учениците те преминават мигновено като на филмова лента. Това е екранизация на тяхното въображение. Това е кинематографичен образ на патриотичното минало. Това двуплавно възприемане на едно и също явление е напълно възможно за киното и сценаристът го е загатнал още в литературната основа. Дълбокото подсъзнание на Иван, мащабът на неговите несподелени мисли за ролята на обикновения боец в Отечествената война и за значението на победата са разкрити посредством участието му във въображаемо интервю. Джентълмени му задават въпроси, а той отговаря.

Със същия размах, в духа на архитектурните закони на поемата Довженко даде простор на епическия си талант и в „Поема за морето“. И тук, както в повечето си сценарии, но сега с много по-

внушителна сила той преминава на свободна композиция, продиктувана преди всичко от мащаба на темата. Действието е разгърнато просторно, обемно, не спъвано от традиционни правила, сплетени са в единна драматургическа концепция много новели, герои и пейзажи.

Споменахме вече за „личните местоимения“, за различните „лица“, от името на които авторът търси допир със зрителя. Но особено смело и тук, както и в „Повест за героичните години“ сценаристът си служи, така да се каже, и с всички кинематографични „глаголни времена“ — не само със сегашното, миналото, отдавна миналото и бъдещето, но и с условното време.

... Един мерзавец не е заслужил всеотдайната любов на Катерина. Подиграл се е с нея. Излъгал е доверието ѝ. Под впечатление то на мрачните преживявания героинята прибегва до самоубийство.

... С тържествени речи погребват Катерина.

Башата се втурва в кабинета на виновника и го пребива, мстейки за поруганата чест на дъщеря си.

Но Катерина не е умряла. Не е имало и истинско погребение. Това само тя си е помислила. Така би било, ако се случеше. „Но Довженко, писа Н. Тихонов някъде по повод тази сцена, не би бил Довженко, ако би се помирил с такава безумна несправедливост...“

И Голик не е убит. Така е изглеждало това отмъщение само в гнева на башата. И ако то станеше, щеше да бъде по същия начин, по който е поднесено на зрителя. Сценаристът избира именно ситуацията „ако“, отива на една условност и не допуска истинско убийство. Нарушено е едно академично правило на драматургията. Но затова пък е намерен по-силен метод, по-резултатна тактика в изобличението на отрицателния персонаж, в защитата на нашата етика, на високата комунистическа нравственост. Моралната плесница се оказва по-тежка от физическата. Във властта на киното е да ни приближи още по-близо до действителността, до живота, да прониква чрез камерата и в най-неуловимите движения на душата, в непредаваемия досега на екрана вътрешен мисловно-чувствен драматизъм в съзнанието. Това Довженково откритие има принципно значение за разширяване изразните възможности на днешното кино. Няма спор, че героите на една филмова творба ще бъдат интересни и много по-плътни и всеотдайно обрисувани, ако са показани не само в непосредствените им изяви, не само с това, което говорят, но и във втория, в „невидимия“ план на мисленето им, пък и с това, което биха направили или ... не направили.

Довженковата кинематографична азбука и синтаксис са пригодни за смел синтез и анализ, за най-гъвкави комбинации в употребата на филмовия език. И всичко това е подчинено на задачата за извайване на характери — дълбоки, сложни, живи, правдиви. Сцената, в която се ражда синът на Кравчин, превърната в кино, би представлявала симфоничен апотеоз на човека. Симфония с комбинирано въздействие от органично съчетание на картина, музика и шумови ефекти. Още в сценарния текст авторът държи сметка както за зрителната, така и за звуковата страна на изображението. Чи-

тателят слуша едновременно и хорова песен, славеща безсмъртието на живота, и песента на бащата, и вика на детето. Но за да имаме още по-ясна представа за насоката на Довженко като автор, за бързото му развитие като кинематографист-епик, за широтата на неговите идейно-художествени замисли, нека илюстрираме това с примери и от проекта му за сценарий „В гълбините на Космоса“. Задачата, която си е поставил драматургът, е кажи-речи космическа по мащабите си — да се създаде филм, широкоекранен, цветен, „пълнен с увлекателна зрелищност, вместиращ в себе си огромни пространства и време, и движение в пространството, т. е. ново възприемане на света“.

Наред с игралните епизоди трябвало да се монтира в бъдещия филм земната кинохроника на Великата отечествена война, на съветските и китайските строежи, на международните младежки фестивали, разливането на реките, гигантските атомни взривове и катастрофата в Хиросима. Според сценарния план тези хроники трябвало да изпълняват и определена драматургическа функция — да бъдат своего рода „визитна картичка“, като прожекция на документален филм на марсиани. Предвиждало се е за действащи лица да бъдат показани всички видни хора на съвременността; да се изсвири на марсиани Десетата трагична симфония на Шостакович; чрез специален снимачен телевизор да се предават на Земята сцени от Марс; да се разработят още и лични сюжетни линии, да се даде раждането и смъртта на сина на Циолковски. Възторгът на бащата. Неговата скръб в Космоса. С помощта на дикторски текстове и съответна филмова илюстрация да се пренася действието през разтоянето и времето. Какво прави Мария, която осем години е тръпнела в очакване. Може би тя е съпруга на един от героите, който не се е върнал на Земята. Той е загинал в друг свят или е останал там по някаква причина. И любимата жена ще гледа дълго време в хладното, тъмно небе без надежда, както е било това и ще бъде, докато има живот.

А ето и философските въпроси, които са тревожили ума на сценариста: Каква е скоростта на човешката мисъл? Безпределна ли е също тя, преодолява ли времето и пространството. Какво представляват всъщност животът и смъртта, или по-правилно — какво е това битие? Не ще ли възникне във всяко съзнание тогава вселенско-хармоничното безконечно единство. За какво е всичко това. Какъв е смисълът на тази фантазия. И сам сценаристът си отговаря. Това е творческа свръхзадача на човечеството, нова тема за вечния огън на Прометей.

„Тази поема, пише Довженко, можем да създадем само ние, хората, родени в комунистическо общество. Това ще бъде филм, разумен и радостен, прославящ човешкия гений, а не угнетяващ, потискащ съзнанието на хората.“

Трябва само да се съжaliaва, че смъртта е попречила да се осъществи един такъв грандиозен поетико-философски замисъл.

ПРИ КИНОМАЙСТОРИТЕ В ПОЛША

В Полша пристигнах в края на юни, когато завършваше сезонът на театралните и филмовите премиери и започваше усиленият „работен сезон“ на полската кинематография. Повече от 20 филма се намираха в производство. Приготовление, снимки, монтаж, озвучаване... Във варшавските клубове и кафенета, винаги пълни с хора, сега трудно можеше да се видят представителите на филмовото изкуство.

Режисьори, оператори, сценаристи, художник-постановчици, асистент-режисьори и прочие се мяркаха и изчезваха из канцелариите, снимачните павилиони и прожекторните зали, загрижени, забързани, нямащи време за дълги разговори. В една такава делова обстановка щастие за мене беше срещата ми с възпитаниците на режисьорския факултет на полския киноинститут в Лодз младите българи Владислав Икономов и Васил Мирчев. И двамата вече активно участваха в творческия живот на полската кинематография. Васил Мирчев е автор на няколко документални и научно-популярни филма, а Вл. Икономов — „човекът-енциклопедия“, както го наричат колегите му — е работил като асистент на няколко игрални полски филми, бидейки сътрудник на Кавалерович, Вайда, покойният Мунк, Кутц, а сега е втори режисьор във филма „Чуждият“ на най-младия полски реализатор Богдан Поремба.

Чрез Мирчев и Икономов успях да вляза в контакт с най-изтъкнатите представители на полското кино. Първата ми среща беше с автора на ред филми, известни на цял свят, повечето от тях и у нас, носителя на Сребърната палма в Кан от 1961 г. Йежи Кавалерович.

„Самолетът за Париж и Египет отлита утре“

Това бяха първите думи на прочутия полски режисьор. Йежи Кавалерович ме прие в кабинета на колектив „Кадър“, чийто художествен ръководител от 6 години е той. Кавалерович е и секретар на партийната организация при полската кинематография. Неговият колектив „Кадър“ — най-амбициозният и най-силен по режисьорски състав полски колектив, чиито филми са взели над 10 международни награди, и в който работят такива художници, като Анджей Вайда, Станислав Ленартович, Казимиеж Кутц и други, в момента приготвя 4 филма. Три от тях са на съвременна тема. Най-голяма и трудна е задачата обаче на ръководителя на колектива, на който предстои реализацията на двусерийния широкоекранен цветен филм „Фараон“ по известния едноименен роман на Болеслав Прус. Този филм Кавал-

лерович ще снима в съвместна продукция с известната френска студия „Франко-Лондон филм“.

Йежи Кавалерович е очарователен събеседник, много пряк в отношенията си, оригинален, дълбок и лаконичен в мислите си.

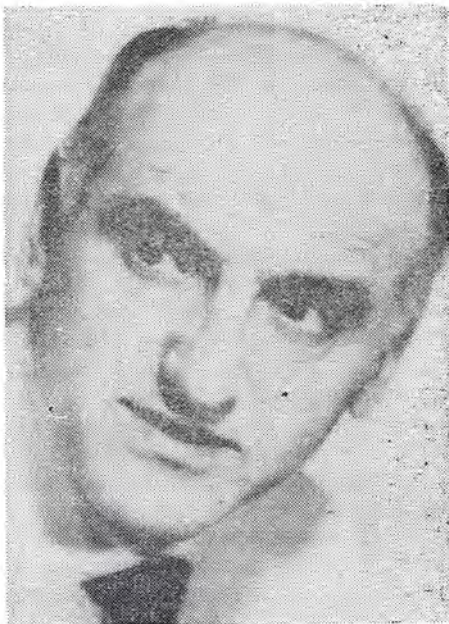
— Не желая моят „Фараон“ да бъде още един от редицата монументално-зрелищни, битово-описателни исторически филми, каквито западните кинематографии произвеждат с десетки — започна Кавалерович. — Съвременен не искам да повтарям опита на Айзенщайн за създаване на филмова опера на историческа тема. Романът на Болеслав Прус е за мене като богата руда, от която искам да излея своя филм. „Фараон“ ще бъде филм за проблемите на властта, за нейната механика и метафизика. Такова поставяне на проблема абсолютно отрича използването на изразните средства на традиционната кинематография.

Не бих искал да лиша зрителите от цялата зрелищност и богатство на образи, свързани с нашите понятия за древния Египет, обаче цялата тази зрелищност и цялото това богатство от образи искам да използвам като „знакове“. Например след сцената на триумфалната коронация на Рамзес искам да дам сцената на балсамирането на тялото на стария фараон, която сцена, нечувано натуралистично показана, ще ми послужи да създам образа на това, което старите книги наричат „суета сует“.

Питам режисьора дали вижда в изобразителното решение на бъдещия си филм влияние от древното египетско изкуство.

— Почти не. В цветното решение на филма, доколкото ни позволи това техниката, искаме с оператора Йежи Вуйчик (автор на снимките на такива филми като „Майка Йоана“, „Еройка“, „Пепел и диамант“, „Самсон“, „Никой не зове“ и други — б. а.) да доведем цвета от двата основни елемента — бяло и черно — с единствен акцент на главната в дадената сцена фигура. Баталните сцени няма да се разиграват в традиционния план на клане и потоци кръв, а като сблъскване на различни в цвят и фактура маси, не като бой на тълпи, а като битка на армии. Натурализмът тук не ме интересува. Заобикалящата ме действителност третирам като материал, който като художник трябва да префилтрирам така, че на екрана зрителят да получи синтезата и квинтесенцията на явлението.

В по-нататъшния разговор научавам, че трите главни роли ще



Йежи Кавалерович

бъдат изпълнявани от западноевропейски актьори-звезди, че натурните снимки на филма ще бъдат правени или в Египет, или в Мароко, или в Югославия, че работата ще започне в края на тази година и че в най-добрия случай премиерата може да се очаква в началото на 1964 г.

Накрая Йежи Кавалерович ме помоли да предам поздравите му на неговия стар познат и колега Захари Жандов, чийто филм „Септемврийци“ и „На малкия остров“ на Рангел Вълчанов той намира за най-интересни прояви на българската кинематография. Прощавайки се, Кавалерович шеговито отбеляза, че неговата друга мечта след завършването на „Фараон“ е заедно със съпругата си (известната и на нашата публика полска актриса Люцина Виницка — б. а.) да посети България и да прекара почивката си на нашето черноморско крайбрежие.

„На телефона — Анджей Вайда!“

Така започна за съжаление краткият ми разговор с Анджей Вайда. „Най-големият феномен на съвременната кинематография“ — както го нарече френската критика, един от десетте най-големи постановчици на съвременната кинематография, носител на десетки международни награди, между които втора награда в Кан за „В каналите“, автор на 8 филма, три театрални и няколко телевизионни постановки, професор във Висшия киноинститут в Лодз 36-годишният Вайда е човек, който абсолютно не разполага с времето си. Миналата година Вайда сне в Югославия филма „Леди Макбет от Мценска околия“ по едноименния разказ на руския класик Лесков и една от новелите на френския филм „Любовта на 20-годишните“. Същия ден, когато разговарях по телефона с него, той прие от американския посланик във Варшава една от трите най-големи награди на кинематографията на САЩ — Сребърното лаврово клонче за филма „Пепел и диамант“ и през нощта замина за Москва да преговаря с представителите на „Мосфилм“ върху реализацията на сценария „Крес“. Това ще бъде полско-съветски филм, разказващ за съвместната борба и гибел на съветски и полски партизани по време на Отечествената война. Поради това Анджей Вайда ме помоли да го извиня и своите евентуални въпроси да разгледам с неговия бивш сътрудник Вл. Икономов. Така и направих.

— В кой филм др. Икономов работихте под ръководството на Вайда?

— Това беше преди три години, когато трябваше да взема режисьорска практика след втори курс в киноинститута. Вайда снемаше филма „Невинни чародей“ — филм за проблемите на една група от съвременната полска младеж, най-силно попаднала под влиянието на Запада. Вайда направи филм, който не беше нито сатира, нито хроникален образ, а една поетична полемика с тази идеология.

— Какво можете да ни кажете за метода на работа на Вайда?



Анджей Вайда

— Анджей Вайда е привърженик на метода, който той сам нарича „колективно-селективен“ — това значи, че всички членове на творческия щаб еднакво активно участвуват в процеса на създаването на филма. Вайда избира от нашите замисли и проекти тези, които са най-близки до неговото виждане на филма. Той не е привърженик на „желязната“ работна книга, оставя много място за импровизация както за актьорите, така и за себе си. Вайда е художник, който се чувствува най-добре при една „висока температура“ на чувствата. Неговото изкуство е изкуство на контрастите. В „Пепел и диамант“ например застарелият комунист пада в прегръдките на убиеца си, а над тях от нощното небе се разпръскват ракетите на победата. В „Невинни чародеи“, който беше филм „нетипичен“ за творчеството на Вайда, лиричен и направен с много прости средства, този метод на контрасти беше пренесен от сферата на филмовата живопис и кинетика в сферата на психологията и взаимоотношенията на героите. Например героят (актьорът Тадеуш Ломницки) завежда едно младо момиче в своята квартира, но наместо очакваната вулгарна сцена между двамата млади идва едно чисто човешко чувство.

— В какво се състоят новаторството и мащабът на творчеството на Вайда?

— Ще си послужи с оценката на френския критик Домарши, който, признавайки, че светът, показан от Вайда му е чужд, каза все пак, че Вайда наред с Бунюел, Бергман и Куросава е единственият съвременен художник, създал изцяло своя действителност, свят, който има свои собствени закони и права. Вайда е художник, чужд на всякакви методи, течения и естетизъм, художник, който не се бои да използва елементи от всички изкуства на всички епохи, бидейки едновременно изцяло полски и чрез това общочовешки. За неговите филми е невъзможно да се говори. Те трябва да се видят. Един млад кубински поет, чието име за съжаление не помня, каза, след като видя „Пепел и диамант“: „За този филм може само да се пее!“



Йежи Босак

Това е заглавието на документалния монтаж филм, над който понастоящем работи Йежи Босак, художествен ръководител на варшавската студия за документални филми, художествен ръководител на колектива за игрални филми „Камера“ и декан на режисьорския факултет в киноинститута в Лодз. Най-новият му филм ще разказва за варшавското Гето. Босак не желае филмът му да бъде още един документ за насилието и масовото човекоубийство.

— Моят филм — каза режисьорът по време на нашия дълъг и интересен разговор — ще бъде социологичен документ за гротескния опит на еврейското общество да преживее в нечовешките условия, създадени от хитлеристите. Бих желал моят филм да покаже тези страшни времена и гибелта на цял един народ не

по външните белези, не чрез купищата трупове и образа на палачите, а показвайки любителския театър, съседстващ с картечните гнезда на SS, „самостоятелното“ управление на Гетото наред с умиращите от глад хора-скелети по улиците.

За съжаление — продължи проф. Босак — задълженията ми на художествен ръководител ми оставят много малко време за моите творчески занимания. (Б. а. — режисьорът ме прие, след като преди това имаше двучасова среща с кубинска филмова делегация). Като ръководител на полския документален филм трябва да вземам активно участие в работата на всеки един от петдесетте филма, които нашата студия годишно произвежда. Доколкото ми е известно единствено Полша за съжаление произвежда документални в пълното значение на тази дума филми. Нашият творчески лозунг е: „Честност!“ Ние не правим илюстрация нито на уводните статии, нито на репортерските бележки. Стараем се да показваме всички явления — положителни и отрицателни — от действителността на съвременна Полша. По този начин ние спечелихме пълното доверие на зрителя. Нещо повече — зрителят престана да третира нашите късометражни филми като „придатък“ към „истинския“ филм. Нашите филми са наистина филми. Документалният филм е „прозорец към света“, но едновременно е и средство за обществено и политическо възпитание на зрителя. Не се боим да критикуваме и не се боим да бъдем критикувани. Имайки пълното доверие както на партията, така и на широкото обществено мнение, можем смело да по-

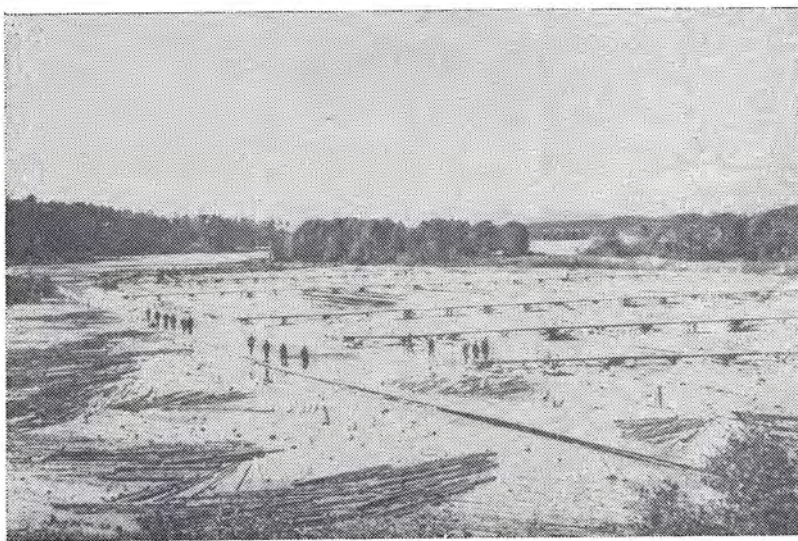
казваме най-острите, най-болезнените и най-важните проблеми на нашата епоха. Нашите филми не са чисто публицистични. Стараем се в тях да има максимална доза лирика и човешка топлина. Докато в периода 1956—1958 г. филмите, които правехме, бяха като вик на човек, виждащ и борещ се, сега в нашите филми преобладава рефлексът, което не значи обаче, че обществената им роля е намаляла. Не сме доволни от филмите, които снимаем. Може би никога няма да бъдем доволни. Някои наричат това подход към собственото си творчество. На мене ми се струва, че това е нормалното състояние, в което трябва да се намира винаги художникът-документалист, ако желае да бъде наистина будно око и съвест на обществото.

Въпреки скромността на проф. Босак можем смело да кажем, че разцветът на полския късометражен и документален филм е в пълна сила. Затова говорят и резултатите от

II фестивал на късометражните филми в Краков

От 23 до 30 юни т. г. в древната полска столица Краков се проведе II фестивал на полските късометражни филми. Това събитие става вече една хубава традиция, с все по-голяма тежест и възможности. Във фестивала участваха със свои филми и представители Съветският съюз, Англия, Чехословакия, Франция, Югославия, ГДР, ГФР, Швейцария, САЩ и Унгария. Тежестта на фестивала бяха обаче, разбира се, полските късометражни филми — 72 на брой. Състезаващите се произведения застъпваха всички жанрове — документалният, научно-популярният, мултипликационният, детският и телевизионният (всички на 35 мм лента и времетраене до 30 минути).

На фестивала бяха представени всички течения на модерната



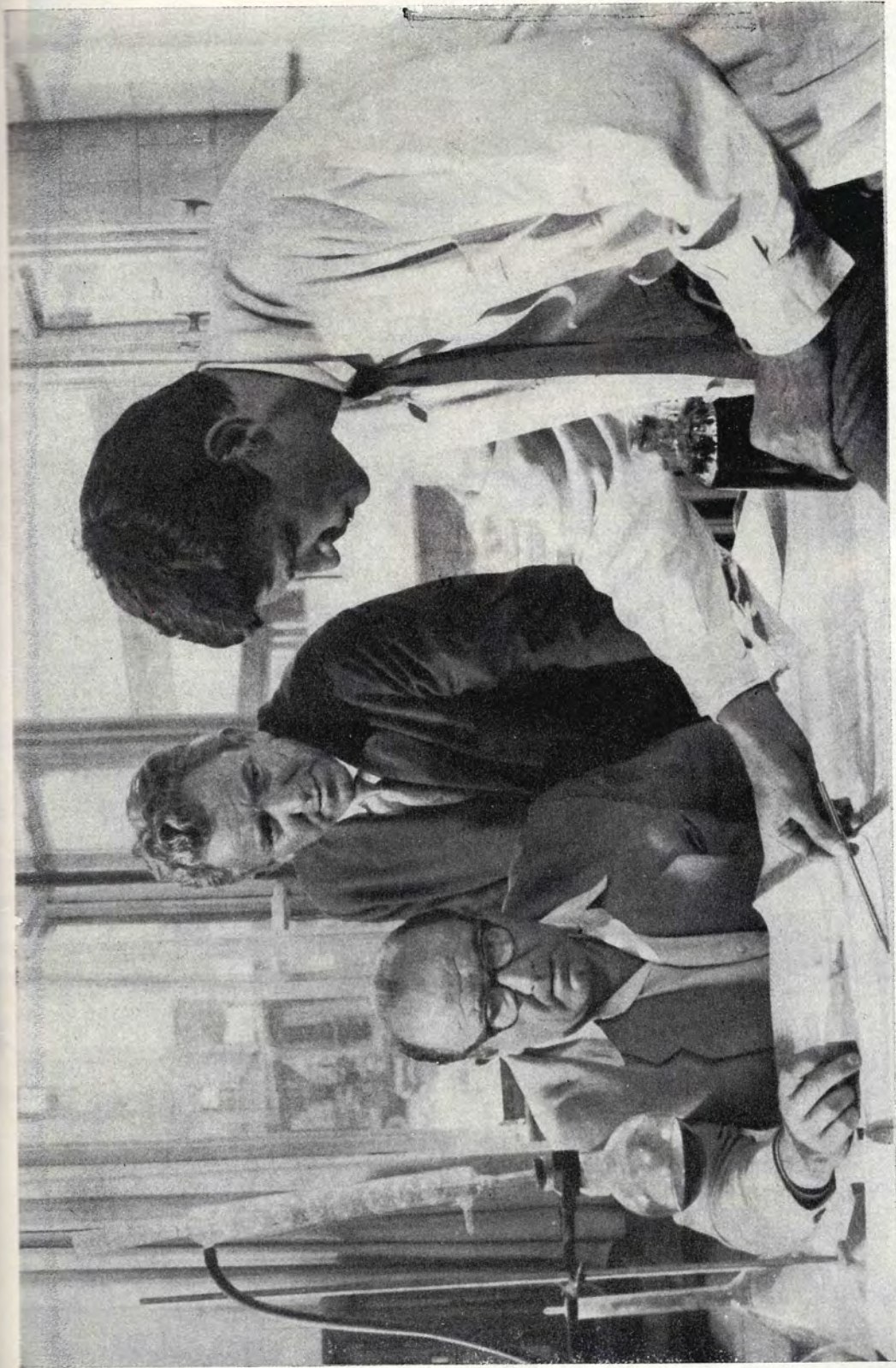
„Саловете пътуват“

кинопублицистика, а бяха показани също така и чисто експериментални филми, в които главните идеи бяха партийната пропаганда, борбата против войната, против алкохолизма и т. н. Със свои филми във фестивала участваха Студията за документални филми във Варшава, Студията за научно-популярни филми в Лодз, Студията за къси експериментални филми във Варшава, Студията за рисуващи филми в Биелско-Биала и Студията за къси и телевизионни филми „Семафор“ в Лодз. Общото впечатление от прегледа на филмите на фестивала е, че полският късометражен филм продължава да се развива успешно, търсейки нови форми и експериментирайки непрекъснато. Затова говори фактът, че смелите формално експериментални филми, които донесоха голяма популярност на полската късометражна продукция през 1957—59 г. на световните екрани, като „Дом“ и „Беше веднъж“, сега са се превърнали на мощни пропагандатори в ръцете на най-изтъкнатите творци за критика и прокарване на актуалните мероприятия на партията и държавата. Сега тези филми не са самоцелно формални, а имат дълбоко идейно съдържание. Хубаво впечатление в това отношение правят филмът „Страдание“, насочен против алкохолизма, и филмът „20 години“, посветен на Полската обединена работническа партия. Може да се каже, че филмът „20 години“ е един смел експеримент, който показва, че идеите и постиженията на партията могат да бъдат пропагандирани и разяснявани с голяма убедителност и свежест по съвсем новите пътища на плакатното изкуство, комбинирано с кинематографичен образ и електронна музика.

Другото впечатление е, че една от най-мощните позиции на полската кинематография е документалният филм, който се развива в три главни направления.

Първото направление е документизиране на живота такъв, какъвто е, на снимане със скрита камера всичко положително и отрицателно. Такъв един филм е творбата на режисьора Казимир Карабаш и на оператора Антони Сташкевич „Първи стъпки“, получил първа награда на фестивала. Тук тема е запознаването на първокласниците с гамата в едно музикално училище. Режисьорът и операторът са влезли в класа, стояли са там около 20 дни — дотогава, докато децата свикнат с камерата, докато са престанали да ѝ обръщат внимание. А възрастните просто са станали част от класа. Така творците са получили възможност да снимат трогателни моменти от първите стъпки на малките ученици в областта на музиката и да създадат един прекрасен филм. Този метод на работа е реализиран и при правенето на документални филми с критичен характер, засягайки известни недостатъци в бита, обществените отношения, транспорта и пр.

Другото направление в полската документална кинематография е режисираният документ. Главният метод на работа в тези филми е чрез режисирание и възстановяване на известни ситуации и чрез снимане на обществени и природни явления точно такива, каквито са, да се подчертаят известни философски и обществени схващания. Много добър пример в това отношение е филмът на режисьора Владислав Шлешицки и оператора Лешек Кшижански „Саловите плу-



Стефан Петров, Асен Миланов и Иван Антонов във филма „Анкета“



Гуминю Коробелова и Иван Антонов в сцене от фильма «Антон»

ват“, получил също награда на фестивала. Филмът без съмнение е направен под силното влияние на Флаерти, обаче носи чисто полска своеобразност и идейност. Това е един поетичен разказ за всекидневието на дървосекачите.

Третото направление, което също донесе международна слава на полския филм, се характеризира с публицистични творби, с мощен философски и политически характер, правени почти изключително от монтирани материали на кинохрониките от цял свят. На миналогодишния фестивал в Краков „Гран при“ получи един такъв филм от същото направление — „Септември 1939 г.“, на режисьора Йежи Босак. Към този вид филми бихме могли да причислим поетичната импресия на режисьора Тадеуш Макарчински и оператора Антони Сташкевич „Нощ“, който получи „Гран при“ на тазгодишния фестивал. Филмът е посветен на онези майки, които хранят надежда, че техните деца, които са загинали на фронта или в концлагерите, някой ден ще се завърнат. Режисьорът е контрастирал срещу надеждата на майките купищата от протези, коси и обувки в Освиенцим и осемдесетпроцентовото разрушение на Варшава, Дрезден и други. Въпреки високата награда мнението на филмовата общественост е, че филмът на Макарчински наред с несъмнените си идейни качества твърде грубо използва емоционалната сила на темата и граничи с графомания.

Филм, който направи изключително впечатление на фестивала, филм който е пример на творческо черпене от народното изкуство, е творбата на режисьора Владислав Нехрабецки „Зад гори и лесове“. В Полша от 200 години насам съществува едно изкуство, подобно на китайското изкуство на хартиени изрезки. Това народно умение се развива и има свой стил и свой център — гр. Ловиеч. На основата на това творчество, използвайки народни мотиви и анекдоти, режисьорът е направил мултипликационен филм от изрязани разноцветни фигури. За изясняване идеята на режисьора по аналогия можем да кажем, че това е равносилно да изберем мотиви от българското народно творчество (например резбарството), с помощта на което да разкажем една народна приказка.

Втора награда — Сребърен вавелски змей — в групата за научно-популярни филми получи цветният широкоекранен филм „Ултима Туле“ на младия български режисьор Васил Мирчев, завършващ режисьорския факултет на Лодзкия киноинститут. „Ултима Туле“ („Най-далечната земя“) е един поетичен репортаж за величествената природа на Исландия. Използвайки добре цвета и широкия екран, Мирчев създава интересната и пълна със сила картина на могъществото на дивата северна природа. Членовете на журито и представителите на кинокритиката както чрез високата награда, така и в редица лични разговори изразиха задоволството си от оригиналната форма, която режисьорът Мирчев бе намерил, за да изрази чрез своеобразния ритъм на исландската природа дълбоко хуманистичната мисъл за величието и красотата на живота. Тази форма — новаторска в областта на научно-популярния филм, постави заслужено „Ултима Туле“ на едно от първите места в тази толкова силна конкуренция.

Първи крачки и перспективи

Последната ми среща беше с видния полски критик и теоретик на филма Болеслав Михалек — главен редактор на сп. „Филм“.

В деловата обстановка на редакцията, постоянно прекъсван от сътрудниците си по различни неотложни въпроси, Михалек все пак намери три часа време да изложи с ясна и изпъстрена с хумор мисъл кратката история на развитието и успехите на полския филм и перспективите му.

— Първата причина за успехите, които нашата кинематография завоюва през последните години, се крият в това, че след освобождението в Полша се създаде едно изключително положение — започна Болеслав Михалек. — Ръководството на кинематографията взеха в ръцете си група хора — не администратори и не финансисти, а художници, на които народната власт възложи създаването на условия, в които да може да израсне социалистическото ни киноизкуство. Първата крачка на това ръководство, в което влизаха Ал. Форд, Ст. Вол и Йежи Босак, бе създаването на учебно заведение, което имаше за задача да възпита нови кадри, защото в киното, както във всяка област на изкуството, решаващи са не техническите средства, а човешкият материал. Тази задача филмовият институт изпълни, възпитавайки такива творци като Й. Кавалерович, А. Вайда, А. Мунк, В. Хас, К. Кутц и редица други. Когато тези млади хора в 1956 г. получиха възможност самостоятелно да реализират филми, те не само че достигнаха, но и надминаха своите учители. На мене ми се струва — усмихна се Михалек, — че няма никакъв „полски кинофеномен“.

Ръководството в ръцете на самите художници, количествено нарастване на продукцията, даване възможност за максимално число дебюти — това е „рецептата“.

А колкото за перспективите — продължи Михалек, — преодолявайки трудностите, свързани със съвременната тематика, и отваряйки широко вратите на всички смели по форма и съдържание опити, полската кинематография ще може да продължи този път на търсения. Защото търсенията са единственият път, по който може да върви изкуството.

Накрая Болеслав Михалек цитира думите на Вайда от неговата реч, произнесена на тазгодишния фестивал в Карлови вари.

„Филмът е изкуство само тогава, когато помежду твореца и зрителя на екрана пламъкът на чувствата е така висок, както е висок в сърцето на всеки пълноценен човек от нашата съвременност, стоящ лице срещу лице със своята епоха.“

Чавдар Гешев

„ОБЩИЯТ ПАЗАР“

И ФРЕНСКИЯТ ЕКРАН

В деня на откриването на канския фестивал, когато по живописните улици на този курортен град шествуваха пищни церемонии и празненства, когато много репортери издаваха прогнози, в които нямаше никакво съмнение в победата на френските филми на фестивала, списанието на професионалните френски кинематографисти „Синематографи франсез“ публикуваха малка статия, която бе забелязана въпреки празничната суматоха.

В статията, подписана от главния редактор на списанието, се казва, че въпреки външното преуспяване френското кино стои на прага на жестока криза. В тези дни това категорично изявление видна немалък шум.

ОСЕМДЕСЕТ МИЛИОНА ЗА ЧЕТИРИ ГОДИНИ

Обаче това не беше нито откритие, нито пророчество. Още много преди фестивала в Кан френските вестници отбелязаха признаци на надигаща се криза. Тревожните симптоми бяха много: по екраните се увеличи числото на нискохудожествените филми; непрекъснато падаше посещаемостта в кинотеатрите (за четири години, от 1958 до 1961 — френската кинематография загуби повече от 80 милиона зрители); една след друга се закриват студии (от 1948 до края на 1961 г. числото на снимачните площадки във Франция се намали от 54 на 42, а в близко бъдеще, когато такива студии, като Франкер и Жуенвил ще отидат към телевизията, ще останат всичко 34 площадки); сред актьорите и техническия персонал расте безработицата; пусканите за разпространение филми често не покриват даже разходите на производството...

„Киното престана да бъде рентабилен промишлен отрасъл — писа в седмичника „Летър франсез“ режисьорът Жан Древил. — Всички, които живеят благодарение на киното и за киното, са в недоумение. Студиите опустяват, техническият персонал остава без работа. Само няколко филма с отрязани бюджети се снимат криволяво в натура и в павилион. Такова е положението във всички отрасли на тази промишленост, която преди време беше една от най-проуспяващите във Франция.“

Какво се е случило с френското кино, какви са причините за сегашното му бедствено положение?

Причините не са малко и всяка от тях трябва отделно и много обстоятелствено да се разгледа. Тук са виновни и произволът на пра-

вителиствената цензура, и конкуренцията на телевизията, която получава за разлика от кинематографията значителна държавна субсидия, и редица други обстоятелства. Но несъмнено основната причина, върху която и ние ще се спрем в тази статия, е включването на френската кинематография в общия пазар.

СЪПЕРНИЦИ В РОЛИТЕ НА ПАРТНЬОРИ

Капиталистическият печат вече отдавна води широка пропаганда в полза на „общия пазар“, рекламира го като част от програмата за така наречената Западноевропейска интеграция“. Проповедниците на тази програма разкриват примамливата картина на ликвидация на икономическото деление на Западна Европа на държави, разделени от митнически бариери. Това, казват, ще даде възможност широко да се развие икономическият потенциал на „интегрираните страни“, да се намали търговската война, конкуренцията, да се организира и планомерно да се изгради икономическо и културно процъфтяване.

За никой обаче не е тайна, че тази идилия е далеч от действителността. Никаква интеграция не може да избави капитализма от вълчите закони на конкурентните борби. Борбата не само продължава, но става все по-остра вътре във всевъзможните икономически обединения, в това число и в „общия пазар“.

Подписаният през 1958 г. Римски договор предвиждаше включване и на киното в „общия пазар“. С това Франция постави своята кинематография в необичайно трудно положение. Пагубно последствие от този акт бе премахването на така наречения фонд за развитие на националните кинематографии. Това бе предшествувано от борба със западногермански киномонополи, в която Франция бе принудена да отстъпи. Премахването на фонда за развитие нанесе съкрушителен удар на френското кино, лиши го от единствената финансова поддръжка и го постави в много неизгодно положение сред партньорите му от „общия пазар“.

Как да си обясним, че западногерманските партньори на френската кинематография в „общия пазар“ в дадения случай се явиха в ролята на непримирими противници на фонда на развитието? За да отговорим на този въпрос, следва да се върнем към историята по създаването на този фонд, който изигра голяма роля в борбата на френските кинематографисти за създаване независимо национално кино.

КАКВО Е ТОВА ФОНД ЗА РАЗВИТИЕ

По споразумението Блум—Бърнс, подписано през 1946 г., френската кинематография беше дадена в ръцете на американците. Холивуд си обезпечи контрол над важен отрасъл от френската промишленост и едновременно се сдоби с мощно средство за пропаганда.

През тези години холивудската продукция почти изцяло обхваща екраните на Париж и провинцията, но същевременно нарасналото съпротивление срещу нея се засили. Възникнаха комитети за защита на френската кинематография. Актьори и режисьори в кинотеатри, където се прожектираха техни филми, се обръщаха към зрителите с речи в защита на родното кино. Създаде се наистина масово движе-

ние на протестиращите под лозунга „За френска кинематография“. Борбата продължи повече от две години и завърши с победа на френските патриоти. Съглашението Блум-Бърнс беше преразгледано. Положението на френската кинематография значително се подобри.

Тогава именно бе създаден фондът за развитие с основна задача да ликвидира пагубните последствия от споразумението Блум-Бърнс и да защити френското кино от американската конкуренция. Този фонд се образува от специален налог върху цената на билетите в кинотеатрите независимо от националността на филма. Фондът не се образува за сметка на държавния бюджет, а за сметка на самите зрители, които с охота отидоха на помощ на своята кинематография. Събраните по такъв начин средства се внесоха отново във френската кинопромишленост и ѝ оказаха голяма помощ в преодоляването на трудностите.

Не е трудно да се разбере защо западногерманските партньори застанаха срещу фонда за развитие — своеобразна форма за субсидиране на френското кино.

По време на преговорите за включване на френската кинематография в „общия пазар“ Ерхард, заемащ тогава поста министър на икономиката в бонското правителство, се обяви против фонда, подпомагащ френската кинопромишленост. Той каза, че такава поддръжка ще бъде нечестна конкуренция на западногерманската кинематография, макар че киното в ГФР имало в настоящия момент великолепен рентабилност и не се нуждаело от никаква помощ.

Представители на френското правителство не оказаха тогава нужната съпротива на Ерхард и фондът за развитие беше ликвидирал. От 1 януари 1960 г. — датата, от която влезе в действие Римският договор — помощта за френската кинематография почна от година на година неотменно да се намалява, докато през 1967 г. ще изчезне съвършено.

И вижте какво ще се получи... След сензационния крах на киноимперията УФА най-могъщият кинотръст на Западна Европа — западногерманското кино, изпадна в трудно финансово положение и... бонското правителство въведе в завуалирана форма „премия за качество“ — закон за помощ на западногерманската кинематография. А френската кинематография, лишена от финансова поддръжка, се оказа в тежко положение.

В резултат на затруднението, което изпитва френското кино след влизането в „общия пазар“ започнаха значителни съкращения на бройките на филмите, намиращи се в снимачен период.

В неотдавнашни изявления на Националната федерация за зрелищни предприятия във Франция се казваше, че за първите пет месеца от 1962 г. в страната било започнато снимането едва на 30 филма, а числото на филмите, които се снимат зад граница, се увеличило от един през миналата година на шест през настоящата.

КЪДЕ Е ИЗХОДЪТ?

Отслабена във финансово отношение, подложена на жестока конкуренция от страна на партньорите си от „общия пазар“, френската кинематография все още продължава борбата и се мъчи да

излезе от кризисното положение. В нейна защита се вдигнаха видни деятели на френската култура.

„Френското кино има право на живот“ — говорят те в обръщението си, подписано от 95 видни кинодеатели на Франция, като Рене Клер, Клод Отан-Лара, Луи Дакен, Жан-Пол Ле Шануа, Владимир Познер, Пиер Превер и много други. Авторите на това обръщение подчертават, че френското кино в последно време се намира в състояние на хроническа криза и се пренася в жертва на спекулативни интереси... Правителството не оказа на кинопромишлеността никаква помощ, облага я с високи данъци. Деятелите на френското кино искат от правителството да защити родната кинематография, да ѝ окаже съществена финансова помощ, да я освободи от произвола на цензурата, да възстанови фонда за развитие и главно да я извади от „общия пазар“, защото това обединение, чуждо на интересите на нормалното политическо и икономическо сътрудничество между европейските държави, поставя под угроза съществуването на френската кинематография.

О. Широков

СЛУЧАЯТ МЕРЛИН МОНРО

„Мерлин Монро починала!“ — така съобщи в началото на август световният печат. Американската филмова актриса Мерлин Монро е починала в неделя, 5 август, в своето жилище край Лос Анжелос, след като е погълната голяма доза сънотворни таблетки.

И тоя път жълтият печат отрази с гръмки заглавия последната сензация във връзка с прочутата филмова звезда. Тридесет и шест годишната актриса, чийто договор „Туенти сенчъри фокс“ бе анулирал и която след развода си с писателя Артур Милер и след смъртта на своя последен партньор Клерк Гейбъл се е лекувала два пъти в психиатрични клиники, постави сама край на живота си. След като тялото на някогашния фотомодел беше направило впечатление на представителите на американския филм като нещо, което обещава успех, тя бе превъзнесена с всички средства на рекламата като международна звезда. Карьерата на Монро беше една от ония, в които флиртовете, деколтетата и пикантните истории имат по-голямо значение за обществен интерес, отколкото постиженията и способностите на актрисата. Мерлин Монро не е първият пример за това, че необузданият шум не допуска едно истинско художествено узряване и че той разрушава човешката същност.

Безспорно смъртта на Мерлин Монро е един обществен въпрос. Западните вестници и осведомителните агенции се впускат в дълги размишления върху положителните и отрицателните качества на Монро или ММ както беше широко известна тя. В петдесетте години тя беше „символът на процъфтяваща Америка“, започна своята кариера с криминалния филм „Асфалтови джунгли“ и участва оттогава в 22 филма, които дадоха общ приход 200 милиарда долара, разбира се, не за нея, а за филмовите компании. ММ беше станала „сексбомба“ (сексапилна бомба), такава я познаваше обществеността и като такава искаше да се доближи до нея. Всекидневно тя получаваше стотици писма, десетки предложения за женитба. Своята слава тя изкупи с отказване от своя частен живот. Нито една нейна стъпка не остана ненаблюдавана. Пътешествията ѝ, компаниите, сватбите и бракоразводите се коментират също така шумно, както абортите или престоят в някоя лечебница поради нервни смущения. Това беше последицата от нейния успех. Впрочем как го постигна тя?

Не напразно първият филм, в който тя участва, бе наречен „Асфалтови джунгли“. В тия джунгли владее вълчийт закон, който не познава милост за непостигналите успехи в живота. Всички средства са оправдани, щом се касае да се реализира успех. Дали човек продава душата, тялото или съвестта си, няма значение! От всички тия средства се нуждае и Мерлин Монро. Тя се кали в асфалтовите джунгли, обаче заплати скъпо своята победа с щастието, честта и името си. В своето последно интервю, дадено на американското списание „Лайф“, тя каза: „Не бях никога свикнала да бъда щастлива!“

Още в своето детинство тя започва да мечтае за Холивуд. Наричала се е Норма Жан Бекер. Баща си не познавала, а майка си не обичала. Тя странствува от семейство в семейство и се озовава тринадесетгодишна в един детски дом, става миячка на чинии и печели по 5 цента. След това е трябвало да постъпи в приют за сираци. Единственият начин да избегне това е да се омъжи. Нейният мъж е полицай, а Норма работи в един оръжеен завод и мечтае за Холивуд. В един репортаж за тоя завод се появява и нейната снимка. Филмовата компания „Фокс“ проявява интерес към нея и сключва договор. Норма Жан Бекер става Мерлин Монро. Договорите започват да стават по-редки и паричните средства по-оскъдни. Не напразно обаче над нея владее вълчийт закон. Тя се омъжва за Джо Димажио, баскетболния идол на Америка, и „Фокс“ пада наново на колена пред нея. Димажио не се досещал, че е бил само един рекламен трик.

Бракът рухва и успехите ѝ намаляват. След това тя става наново обект на сензации. На първите страници на списанията и вестниците се появява съобщението, че е сключила брак с прогресивния американски писател Артур Милер. Той пише за нея сценарий и се опитва да я издигне до нивото на истинска актриса. По това време тя опознава „другата Америка“, в която нейният мъж се чувства като у дома си. Милер обаче трябва да отговаря пред така наречения следствен комитет за „антиамериканска дейност“ и да издаде имената на свои приятели. По това време ръководителят на „някаква си корпорация“ изисква от актрисата да склони Милер да посочи исканите имена, като я заплашва, че ако не стори това, ще бъде ликвидирана. Монро дава следния отговор: „Гордея се с поведението на моя мъж и продължавам да бъда на негова страна!“ Тя обаче не издържа и започва да копнее за завръщане в „джунглите“, откъдето е дошла, напуска Милер и заявява след развода: „Виждале ли, мечтата на милионерите не може да принадлежи на един единствен.“ Тази „мечта“ започва обаче да избледнява. Нови физиономии, по-млади, пораждат нови мечти. ММ застарява, става по-нервна, заболява. Тя вече не е годна за борба в „джунглите“, както преди. Подлага се на психиатрично лекуване. Тя не вижда вече възможност да продължи своята филмова кариера. Нейните скандали, които я правеха преди години любимка, се превръщат за нея в грижи. При снимането на филма „Тук става нещо“ тя започва да отсъства все по-често без извинителни причини, а това вече не се счита за „каприз“. Компанията „Туенти сънтчъри фокс“ е във финансови затруднения, а двата последни филма с ММ не са касови шлагери. Отнемат ѝ последната роля. След този инцидент следват 50-те сънотворни таблетки в една самотна вила в Брентууд край Лос Анжелос. „Нюйорк таймс“ нарича тоя край в една уводна статия „печалната кулминационна точка на една американска трагедия“.

Намериха я мъртва в нейната стая, с телефонната слушалка в ръка. Търсят все още тайнствените лица, които са я повикали, убиецът обаче е намерен. Холивуд е обвинен в многократно опитването и извършено убийство.

Явяват се свидетели и дават показания:

Лукино Висконти, италиански режисьор: „Като имам предвид всичко, което знам, виновен за смъртта на Мерлин е американският свят.“

Сър Лауренс Оливие, английски актьор: „Тя беше ограбвана и експлоатирана далеч извън всяка поносима мярка. Тя е жертва на Холивуд!“

Джина Лолобриджида: „Мерлин едва имаше приятели.“

Но няма това е един изолиран случай? — Нейната смърт е само брънка от онова, което се върши в Холивуд години наред.

„Билд Цайтунг“ посочва няколко случая с гръмки заглавия: „Холивуд съсипва всичко!“, „Вчера още звезда — днес старо желязо“. Филмовият артист Роберт Вагнер се изказва ясно: „При парада на провалени ние виждаме Сюзан Хейуърд (43-годишна), глътнала сънотворни таблетки, Лана Търнер (41-годишна) е трябвало да прекара продължително време в една клиника за душевно болни, А. Гарднер (39-годишна) пие повече, отколкото филмира; отстраненият Ерол Флайн умира при нечовечно напрегнати снимачни работи; Марио Ланца и Гари Купер са мъртви — Холивуд ги смля.“

„Ние всички се страхуваме от гробищата и от Холивуд — продължава Вагнер, — всички там се развъртават.“ И той описва какво се е случило със самия него в американската филмова метрополия: „Където и да се представех около мене стояха двама-трима мъже, които имаха пораждаща съмнение прилика с мене. Така беше и с Тони Къртис. Винаги имаше някой, който да бъде негов брат-близък. Из атмосферата винаги се носеше това: „Ние ще ви направим велики, не забравяйте обаче, че получавате нациите пари. Имаме на разположение стотици, които ни целуват ръцете за това.“

Вагнер живее днес в Рим. „Имах всичко, което човек може да има. Въпреки това захвърлих моя в долари четиримилионен договор. Просто се страхувах. Холивуд е безмилостен.“

Безмилостен към всичко, което не може да се превърне в звонкови касови успехи. За човечност там няма място.

ПОСЛЕДНАТА ДУМА

(„Лайф“, Ню Йорк)

Понякога излизам на разходка в скромно палто и шал, без грим, вървя по магазините или просто наблюдавам хората. Срещам момчета, които още нямат и двадесет години и които от всичко се интересуват. Единият бута другия: „Чакай, знаеш ли коя е тази?“ И тръгват след мене. Нека си вървят. Аз ги разбирам — те искат да погледат живата Мерлин Монро. Мили момченца, още съвсем деца. „Ей, че хубаво!“ — шепне единият на другия. На тях ужасно им се иска да се похвалят по-скоро на приятелите си. До мене се приближават старци, спират ме и ме молят: „Почакайте малко, ще повикам жена си.“

Една сутрин излязох от къщи. И един пазач, който минаваше по 57. улица, ми викна: „Хелоу, Мерлин! Как си?“ Това е голяма чест за мене. Аз обичам простите хора. Хората, които знаят що е труд. Аз минавам покрай тях и те свиркат. Отначалото те свиркат, защото си мислят: „Виж ти! Какви коси има тази блондинка! А фигурата!“ Но после те ме познават и си казват: „О, та това е Мерлин Монро!“ И вие разбирате, това е приятно. Хората те познават и чувствуваш, че ти значиш нещо за тях...

Не зная защо, но струва ми се, те чувствуват, че им казвам „здравейте“ от душа, че аз никога не се преструвам — нито на екрана, нито в живота, когато отговарям на приветствията им.

Но когато сте знаменити, вне често се сблъсквате с другата страна на човешкия характер. Славата възбужда завист. Хората, с които се срещаш, мислят: „Каква ли е пък тази Мерлин Монро? Какво ли мисли за себе си?“ Те смятат, че вашата известност им дава право да се приближат към вас и да ви наприказват всичко, каквото им скимне, и че това ви най-малко няма да засегне вашите чувства. Веднъж, когато си търсех квартира, при мене дойде един човек. Той беше много приветлив, много любезен. И ми каза: „Почакайте малко. Искам жена ми да се запознае с вас.“ Жената излезе от къщи и ми каза: „Махайте се отук!“

Да бъдем поне малко по-добри един към друг.

Как често се срещаш с човешката безчувственост! Вземете например артистите или продуцентите. Това, което мислят за мене, те не ми го казват в лицето, те го казват на вестниците, защото вестниците са големият бизнес. Разбира се, ако ме оскърбят в лицето, аз ще се отвърна от тях и няма да им подам повече ръка. Друго нещо са вестниците от Атлантическия до Тихия океан. Не разбирам защо хората да не бъдат малко по-добри един към друг. Неприятно ми е да казвам това, но в нашата професия според мен има твърде много завист. Единственият отговор на това е човек да мисли: „Аз съм си човек, а те — не знам.“ Колкото е по-издигнат или по-непосредствен е човек, толкова по-добре се отнася с хората. Той не чувства нужда да оскърбява или да бъде оскърбяван. Можеш да отидеш на гости при Карл Сендбърг, той ще ви се зарадва. Ще ви пита как живеете и на свой ред ще ви разкаже за себе си. И на ум няма да му дойде никак да ви унижи. Или можеш да срещнеш прост работник, който се интересува от непознатия му бит. И ти му разказваш всичко, както си е. Аз не обичам да ги разочаровам. Нека си мислят, че няма почти нищо невъзможно. Те гледат на тебе като на нещо твърде далечно от тяхното ежедневие. Това е за тях развлечение, свят, към който се стремят и който е тяхна мечта.

Понякога изпадаш в тъжно настроение: желаеш да срещнеш човек, който да те хареса такъв, какъвто си. Приятно е да бъдеш в мечтите на хората, но е добре, когато те приемат заради тебе самия.

Аз не считам себе си за стока, но мнозина мислят така. Например една

компания, която не искам да назова. Може би това, което ще кажа, ще прозвучи рязко. Нека. Аз съм уверена, че имам отлични другари и изведнъж... Те започват да говорят за вас по вестниците, вашите другари съчиняват истории. И ви става тежко. И започват да ви обкръжават хора, които не желаете да виждате всеки ден.

Разбира се, хората биват различни. Но понякога ме канят на гости, за да украсят с мене трапезата. Така се кани музикант, за да посвири след ядене. И тогава аз чувствавам, че са ме извикали не заради мене самата.

Когато бях на пет години, струва ми се, именно тогава поисках да стана актриса — обичах да играя. Не ми харесваше светът наоколо. Тъй като това беше жесток свят. Но обичах да фантазирам, че имам свой дом, и си въобразявах, че се уединявам от всички. Представях си различни роли и ги играех. И ако другите деца не успяваха да разберат моите фантазии, аз им казвах: „Знаеш ли, аз ще бъда това и това, а ти това и това. Искаш ли?“ И те отвърщаха: „Добре“. Тогава аз казвах: „Нека това да бъде кон, а това...“ Това беше игра, забавление. Но когато разбрах, че това е и актьорска игра, аз си казах, че ще стана актриса. Може да се играе. И ето аз пораснах и узнах какви препятствия стоят пред човека, когато играе.

Хората, у които живеях, тъй като нямаше родители, ме изпращаха на кино, за да не преча в къщи. По цял ден киснех в тъмната зала, понякога до среднощ. На първия ред, пред огромния екран, малко момиче, съвсем сама. Но аз обичах киното. Обичах всичко, което се появяваше на екрана, и не изпусках нищо.

Ходех на училище. Две и половина мили натам и две и половина насам. Какво удоволствие беше това. Минавашите коли ми свиреха, хора, забързани за работа, ми махаха с ръка и аз им махах.

Малчугани, които продаваха вестници, винаги се спираха около нашата



Мерлин Монро в един от последните си филми.

къща. Аз обичах да вися на клона на едно дърво. Носех нещо като пуловер — никога няхах хубав пуловер. Малчуганите пристигаха на велосипедите си и аз получавах безплатно вестници. На моите заварени родители това се харесваше. Малчуганите със своите велосипеди се разполагаха около дървото и аз започвах представление. Според мене тогава приличах на маймунка.

Скоро узнах, че хората не са само добри, че понякога те искат твърде много, а в замяна на това дават твърде малко.

Когато поотраснах, започнах често да ходя в китайския театър на Гроумен. Сравнявах своя крак с отпечатъците от краката на знаменитите актьори и актриси, оставени на циментовите стъпала. И си казвах: „Имам доста голям крак.“ Трябваше да се захвърли мисълта за сцената. В последствие, когато все пак ми се удаде да стъпя на тази сцена, у мене се породило странно чувство. Аз разбрах: „Значи всичко е възможно, почти всичко.“

Творческата жилка в мен ме подтикваше по пътя на актьора. Аз се наслаждавах на играта, когато тя биваше наистина талантилива. И сигурно съм имала твърде голямо въображение, за да бъда само домакиня. Но разбира се, трябваше да се живее. Никога от никого не съм била издържана, грубо казано. Винаги съм се издържала сама. И се гордея, че сама си изкарвам хляба. Лос Анжелос беше мой дом. И когато ми казваха: „Върви си у дома“, аз отвърщах: „Аз съм си у дома.“

Аз мамя може би себе си...

За пръв път ми хрумна мисълта, че ставам знаменитост, когато, връщайки се от летището — изпраших някого, — минах покрай едно кино и видях името си в светлинна реклама. Това беше съвсем неочаквано. И си казах: „Там някой сигурно е сбъркал.“ Но името си стоеше на рекламата. И тогава си помислих: ето как стават тези работи! И изпитах едно странно усещане. А в студията ми казваха: „Помни, че не си звезда!“ Но все пак името ми беше там, облято в светлина.

Че съм звезда, узнах от кореспондентите. Те ме интервюираха и бяха внимателни и добри към мене. Между впрочем кореспондентите винаги са били добри към мене освен когато са имали някакво лично предубеждение. И те ми казваха: „Вие сте единствената ни звезда.“ „Звезда?“ — питах аз и те ме гледаха, като че ли съм паднала от Марс. Мисля, че именно те ми внушиха, че съм станала знаменитост.

Помня, получих роля във филма „Джентълмените предпочитат блондинки“. Джейн Ръсел играеше брюнетка, а аз блондинка. Тя получи двеста хиляди долара, а пък аз моите петстотин. Може да си представите каква огромна сума беше това за мене! Ръсел беше много мила с мене. Единственото, което ми тежеше, беше, че няхах собствена гримборна. Но аз си казах: „Затова пък съм блондинка, а пък „Джентълмените предпочитат блондинки“! В студията всички продължаваха да ми казват: „Помни, че не си звезда.“ „Голяма работа — отвърщах аз, — затова пък съм блондинка!“

Трябваше да кажа, че кинозвезда, ако ме смятат за кинозвезда, ме направиха хората. Не студията, не някоя важна личност, а хората. В студията това се проявява в потока от писма. Пигаха ме кога ще се появя в главна роля. Канеха ме на изложби. Не разбирах какво се е случило. Когато изведнъж всички се хвърлиха към мене, аз с учудване се огледах, като търсех това, което ги е привлякло. И ми стана страшно, много страшно. Тогава изпитах чувството, то и сега понякога се връща, че мамя някого. Не зная кого. Може би себе си...

Актьорът не е машина

Винаги съм смятала, че дори в най-кратките сцени, макар само за миг да вляза и да възкликна нещо, трябва да направя всичко, на което съм способна. Зрителят трябва да мисли, че не е дал напразно парите си. Когато трябваше да играя особено трудни сцени, аз изведнъж си помислих: „Ох, какво щастие сега е да бъдеш проста чистачка!“ Изглежда, всички актьори минават през това. Ние не само трябва да искаме да сме по-добри, ние трябва да сме по-добри.

Ето говорят за нервите. А мойт учител Лий Страсбърг, когато му се опла-

ках, че не зная защо, но нервнича, ми каза: „Когато престанете да нервничите, ще престанете да бъдете актриса. Нервността означава чувствителност.“

А колко трудно е на актьора да преодолее смущението си! Като че ли в теб седи надзирател и ти диктува до каква степен можеш да се отпуснеш. Това е като детска игра. Според мене хората мислят, че ние излизаме на сцената и просто правим това, което ни казват. Но играта на актьора е истинска борба със самия себе си. Сигурно няма на света по-фтеснителен човек от мене. И аз наистина съм борех със себе си.

Актьорът не е машина, каквото и да казват. Истинското творчество е човечно. И актьорът е човек. Той чувства, той страда, той е весел, той е болен, той има нерви. Както всеки друг човек. Бих искала поне малко повече да умея да се владея, за да реагирам по-спокойно на такива заповеди на режисьора: „Сега, ако обичате, една сълзичка!“ Веднъж от очите ми се изтърколиха две сълзички, като си помислих как смее така да говори.

Изкуството не е стока за широко потребление

Гъоте е казал: „Талантът се развива в усамотение.“ И това е самата истина. Актьорът се нуждае от усамотение и ми се струва, че малцина разбират това. Може да се каже, че всеки от нас има своя тайна, която му помага да извика на помощ целия свят в този единствен миг, когато играе.

А все те дърпат. Трупат се наоколо ти. Буквално те разкъсват на парчета. Сами не разбират какво правят. Но така изглежда: „Р-р-р, направи това, р-р-р, направи онова.“ А в същото време ти трябва да си съсредоточен. Съсредоточен и уверен в себе си.

Според мене, когато си знаменит, не ти прощават никаква слабост. Нашите кинопроизводители ми приличат на възпитатели, чието дете е изскочило на пътя. Вместо просто да го задържат, те го наказват. Само да смееш да простиш! Да те хване кашлица или хрема! Администраторът може да си позволи този разкош. Той лежи на легло и звъни по телефона в службата си. Но няма ти, актьорът, можеш да лежиш от грип или ангина? Няма нищо по-лошо от това да си болен. Понякога ми се иска поне веднъж те да се опитат да играят във весела комедия с висока температура и с всички признаци на вирусен грип.

Както сте могли вече да забележите, в Холивуд, където се печелят милиони и милиарди долари, няма нито един музей, нито един паметник. Не могат да се смятат отпечатъците на стъпките в Китайския театър за паметник, макар че на времето това ми направи силно впечатление. Никой нищо не оставя след себе си. От вас изсмукват всичко и забравят за вас. Тези, които правят милиарди долари, а не, разбира се, тези, които работят.

Знаете ли, много хора имат недостатък, който предпочитат да скрият. Мое то нещастие е известно — аз закъснях да се родя. Някой може да помисли, че аз позирам. Но колко съм далече от позирането! Чувствавам, че не мога да се включа в бясното американско надбягване: трябва да се тича, трябва да се тича все по-бързо, без всякаква разумна цел. А много бих искала да се подготвя, без да бързам, за да играя хубаво, поне колкото ми позволяват способностите.

И много други биха могли добре да се подготвят, но сега те не правят това, което са правили по-рано. Те обичат да се събират и да приказват с удоволствие за всякакви глупости или да обсъждат светските клюки. Клерк Гейбъл каза за мене: „Когато идва в студията, тя работи. Тя изцяло се отдава на работата! Тя идва тук, за да работи.“

Тишината, която настъпва в залата, ме стопля. Това е като прегръдка. И тогава си мисля: „Сега ще пее така, както никога не съм пяла. Ще пее за всички хора.“ Защото, приближавайки се към микрофона и като оглеждам цялата зала от горе до долу, си казвам: „Ето къде бих могла да бъда. Ей там, под самия покрив, платила своите два долара за мястото.“

Не желая да бъда вещь

Славата носи със себе си бреме. Нямам нищо против бремето да си прекрасна и да очароваш. Но заедно с това носиш на гърба си истинско бреме. Спомнете си мъжът, който беше готов да ме покани у дома си, а жената каза:

„Вън оттук!“ Зная, че красотата и женствеността нямат възраст и че тези качества не могат да се създават. Женските чарове не могат да се произвеждат по промишлен начин, колкото и да биха желали това промишлениците. Имам предвид истинската красота. Тя се поражда от женствеността. Женската привлекателност е силна само тогава, когато е естествена и стихийна.

Никога не ми е било ясно що значи това: символ на секса. И бедата е там, че символът на секса стана вещ. аз не искам да бъда вещ. Момиченцата, които се опитват да бъдат като мене... подозирам, че така ги учат в студията, а може би те сами го желаят. Но това не им се удава: не може безкрай да се подражава на един и същи образ. Трябва да се намери свой собствен стожер.

Моите заварени деца, децата на монте двама мъже, винаги са изпитвали върху себе си тежестта на моето бреме. Понякога те четяха за мене ужасни неща и аз се безпокоях това да не им причини страдание. Казвах им: „Не скривайте от мене това, което сте научили. Питайте ме направо и всичко ще ви обясня. Никога не се страхувайте да ме питате за нещо.“

В края на краищата аз съм излязла от низините. Искях те да знаят, че не всички хора живеят като тях. Разказвах им например как съм мила за грошове стотици чинии. И децата възкликнаха: „По сто чинии!“ Казвам им: „Не само да ги мия. Търках ги, чистех ги, а после ги миех, плакнех и нареждах в сушилнята. Слава богу, че не трябваше да ги бърша“. Децата не са като възрастните. Когато станеш голям, кой знае защо ставаш мрачен и озлобен и към всичко се отнасяш с недоверие. Друго нещо са децата. Те те приемат такъв, какъвто си.

Щастието беше рядко

Славата за мене беше временно и непълно щастие, дори за мене, която няхах нито една близка душа: аз израснах сираче. Но не можеш да се храниш всеки ден със слава. Тя не прави живота пълен... Славата топли, но топлината ѝ е преходна. Тя е като черния хайвер: хубаво нещо, ако не се яде всеки ден на закуска, обед и вечеря.

Щастието беше рядкост в моя живот и никога не го постигах даром. Може би женитбата дава щастие.

Не мисля, че хората биха се отнасяли към мене зле, ако не бяха настроени. аз обичам хората. „Публиката“ ме плаши, но на хората се доверявам. Може би измислиците на пресата и на студията им действуват. Но човек гледа филма и сам си съставя мнение за него. Така са устроени хората: те ценят правото си да мислят самостоятелно.

Веднъж се пусна слух, че с мене е свършено. Когато Артур Милер, тогава мой мъж, беше извикан на съд за неуважение към Конгреса, представителят на една кинокорпорация ми каза, че или Милер трябва да стане доносчик и аз трябва да му внуша това, или с мене като актриса всичко ще бъде свършено. аз отвърнах: „Гордея се с възгледите на моя мъж и винаги ще бъда на негово страна.“ „С Мерлин Монро е свършено — кресяха тогава всички, — никой няма да чуе повече за нея!“

Колко е хубаво, когато всичко е свършено с тебе. Това е все едно като да тичаш по писта за надбягване. И ето най-сетне лентата на финиша. Ти си горд, защото си взел разстоянието. Но все едно, трябва да тичаш отново. И ти отново тичаш. Но знам, че човек тича дотогава, докато може.

Сега живея с работата си и с дружба с малкото хора, на които мога истински да се облека. Славата преминава. Е какво пък, на добър час. аз съм имала слава. Нека се разделя с нея завинаги. Винаги съм знаела, че тя е непостоянна. В края на краищата поне разбрах какво е тя. Но тя никога не е била всичко за мене.

АВСТРИЙСКОТО КИНО ПРЕД СМЪРТНА ОПАСНОСТ*

Това заглавие е поставено над един меморандум на „Обединението на австрийските кинопродуценти“, то не е плод на фантазията на автора. Впрочем така формулирано, то е погрешно, защото съвсем не става дума за австрийския филм, а за произвежданите в Австрия западногермански филми, намиращи се пред смъртна опасност. Наистина в текста на меморандума, който бе предаден през октомври 1961 г. на австрийското правителство и на печата, това е казано. Там е написано: „Приходите от един произведен в Австрия игрален филм се оформят до 7% от кината в Австрия, до 75% от кината в Западна Германия и до 18% от кината в други страни. Това означава, че само с помощта на една заинтересована германска прокатна къща един австрийски филм може да покрие своите разходи.“

Излиза следователно, че съществува все пак австрийска филмова продукция, която покрива своите разходи вместо в Австрия в Западна Германия? Не, това не е така, защото: „една германска прокатна къща се интересува от даден австрийски филм само тогава, когато има решаващ дял в стопанската печалба.“

А пътят към нея минава през „прокатни гаранции“ и „авансово финансиране“, които дават на западногерманските партньори решаващо „относително тегло“, като всичко това се използва не само за да се наложат на „австрийската продукция“ сурови условия за разпространение, но и да се гарантират всички права над сюжета, изработването на сценария, подбора на актьорите и самата реализация.

В резултат се получава продукция по поръчка, която може да се нарече австрийска само за това, че вместо например в Бавария е произведена в Австрия. Икономическите подбуди за една такава продукция са относително ниските разходи при същевременно гарантиран пазар.

Именно в това явление се крие „смъртната опасност“, но за него, разбира се, в меморандума не се споменава и дума. Целта на този меморандум е да замени липсващите западногермански капитали с австрийски кредити или формулирано другояче, австрийската криза в киното е част от западногерманската криза. Спасение от нея може да има само ако австрийското филмопроизводство се освободи от икономическата зависимост на Западна Германия. Затова обаче никой никъде не говори и ето защо всякакви меморандуми, апели и жалби са думи, пръснати на вятъра.

Нека разгледаме накратко развитието на западногерманската филмова продукция през последните три години. Тъй като всеки произведен в Западна Германия филм се прожектира и в Австрия, цифрите на вноса ни разкриват следната картина:

През 1959 г. това бяха още 106 филма.

През 1960 г. цифрата спадна на 88, а през 1961 г. на 75. Ликвидацията на УФА ще доведе през настоящата година до още по-голямо спадане. През същото време поради по-ниските разходи годишните цифри на „австрийските филми“ едва са се променили: 1959 — 19 филма, 1960 — 18 филма, 1961 — 21 филма.

Видимо липсва причина за големи тревоги, обаче цифрите говорят само за това, което е, но не и за това, което носи бъдещето. А то се характеризира само с най-мрачни прогнози. Още сега австрийската национална банка е съгласна да отпусна кредити само на такива филми, които са поръчани от петте най-големи западногермански прокатни къщи: Глория, Бавария, Константин, Европа, както и едва родилата се, но вече изчезнала УФА-Филмханза. Тъй като освен това приетите уж по принцип от Бон премии в размер на 200 000 западни марки за всеки филм са отново зачеркнати от бюджета, петте, респективно четирите фирми авто-

* Авторът е австрийски киноикономист и написа статията специално за сп. „Киноизкуство“.

матически ще съкратят своята производствена програма, което ще се отрази естествено и върху тяхната продукция по поръчка. Излиза, че тревогата е все пак основателна, макар и да не се отнася за австрийския филм като самостоятелна национална филмова продукция.

Нека сега разгледаме кризата в няколко други аспекта, защото тя се проявява не само в сектора на производството, а и във всички клонове на кинопромишлеността.

Да вземем положението на разпространителите. Австрийският кинопазар се снабдява от цяла редица фирми, между които най-важна роля играят клоновете на чуждестранните фирми. На първо място са четирите американски фирми: „АФЕКС“ (Парамоунт и Уорнър бръдърс), „МЕТРО“ (Метро Голдуин Майер, и Туенти ченъри фокс), „КОЛУМБИЯ“ и „АТЛАНТИК“ (Универсал-Интернейшънъл). Тези четири фирми внесоха например през 1961 г. от общо 158 американски филма близо 2/3 (около 100) в Австрия. Останалите филми се разпределят върху други предприятия. Ако проследим развитието през последните три години, ще видим, че силно спадане има и в цифрите на американския внос: 1959 — 219 филма, 1960 — 192 филма, 1961 — 158 филма. Причината за това е в самия Холивуд, който както е известно, от години живее в криза.

За нас е важно да определим специфичното тегло на американския дял в общото годишно предлагане на филми в Австрия и то съвсем не е така голямо, както на пръв поглед изглежда от цифрите. В това предлагане, което през 1959 г. възлизаше на общо 551 филма (1960 — 540 и 1961 — 496 филма), американският дял по заглавия възлиза на 40—45%. В действителност обаче, ако изходим от заангажираните дати в кината, които единствено дават точна представа, този дял е много по-нисък. Той никога не надминава границата на 20-те %. Много по-важни са например немските филми от Западна Германия и Австрия, които фигурират по заглавия в общото предлагане през последните години с 20%, но достигнаха близо 40% по отношение най-добрите заангажирани дати в кината. Ако следователно американските филми станат по-малко, приходите не ще бъдат загнати много от това, но по-малко немски филми ще дадат незабавно огромни загуби. Че разпространители, които са се специализирали в такива филми, ще пострадат особено остро от това, е съвършено ясно. Още през 1961 г. фирмата НФ прекрати своята дейност и бе заместена от Бавария, която си осигури ликвидацията на НФ. Още една австрийска фирма трябваше да обяви фалит през 1961 г. — „Рингфилм“. Фалитът на това предприятие бе предшествуван от почти незабелязано от обществеността измиране на прокатни фирми: през последните десет години изчезнаха безследно 11 австрийски фирми за разпространение на филми. Бавно, но сигурно те бяха тласкани към фалит от конкуренцията на клоновете на чуждестранните къщи. А не е тайна, че повечето от оцелелите австрийски фирми имат да се справят с най-големи икономически затруднения. Те се опитват с всички средства да се борят със спадащото предлагане чрез закупуване на филми от други страни, но тези усилия срещат съпротивата на австрийската кинопублика, която е привикнала от дългогодишната практика само към филми с немски говор. Ако разгледаме цифрите на вноса, този стремеж на разпространителите ще стане ясен.

През 1959 г. бяха внесени от „различни страни“ (Италия, Испания, Южна Америка, Скандинавия, ко-продукции и пр.) 105 филма, през 1960 г. — 117, през 1961 — вече 132 филма. За читателите в България сигурно е интересно да узнаят колко филма от социалистически страни влизат в цифрите под рубриката „Различни страни“. Ето данните:

Страна	1959 г.	1960 г.	1961 г.
СССР	7	14	12
ДЕФА (ГДР)	6	4	6
Чехословакия	2	3	1
Унгария	—	1	—
Китай	1	—	2
Полша	1	—	—
	17	22	21

Тези цифри показват, че делът на социалистическите страни в общото предлагане не превишава 3—4% и е следователно много малък. В това се отразява политическата позиция на правителството, което разтваря широко вратите за вноса от Запад, докато към социалистическите страни прилага принципа „колкото купиш, толкова ще взема“, като изключение се прави само към Съветския съюз, който може да внесе в Австрия толкова филми, колкото прокатните фирми са готови да закупят. Повечето други страни са задължени за всеки филм, който биха внесли в Австрия, да купят един така наречен австрийски филм. Това обаче не изяснява напълно слабото участие на социалистическите страни в общото предлагане, защото не по-малко важна роля тук играе и австрийският печат, който или посреща всеки филм от социалистическа страна с адски концерт на отрицателна критика, или просто не споменава дума за него. Впрочем това е тема, на която би трябвало да се напише отделна статия.

Общото развитие на нещата в Австрия следователно е с такава насока, че води към засилване на чуждестранните фирми за сметка на австрийските разпространители, които всички без изключение са принудени да попълват празнините от липсващите филми с немски говор с други филми, за да запазят квотата на предлаганите от тях филми, завоювана веднъж пред кината. С това те противодествуват на едно нормализиране на положението, защото кризата се поражда, от друга страна, и от огромното предлагане, което австрийският филмов пазар не е в състояние да поеме. Това се вижда от обстоятелството, че капацитетът на филмовия пазар — да не забравяме, че става дума за капиталистически условия и мащаби — възлиза годишно на 250—300 филма, а през 1961 г. в Австрия бяха внесени 500 филма... Ето още едно доказателство, че капитализмът не е в състояние да преодолява пораздащите се закономерно от самата му същност кризи.

С това достигахме до третия сектор на кинопромишлеността — кинотеатрите.

За съжаление не е възможно да се съберат точни данни върху движението на зрителите в цяла Австрия (кръгло 1200 стационарни кина). Анализи въз основа на статистически данни, с каквито разполага всяка модерна държава, довеждат до най-големи противоречия. А когато наскоро държавата съкрати смешната си субсидия от 50 000 шилинга годишно за киноведческият център на някакви 20 000 шилинга, бе отнета и единствената възможност за сериозен анализ на филмовия пазар в Австрия. Това е много характерно, защото капиталистическата кинопромишленост се страхува от фактите, както дяволът от тамяна.

Който иска да си състави що-годе точна представа за нещата, е предоставен сам на себе си, т. е. на публикуваните тук и там в провинциалните вестници цифри от страна на организациите на кинопритежателите. Тези цифри дават приблизително следната картина:

Година	Посетители в цяла Австрия в милиони	Посетители във Виена в милиони	Съотношение Виена — цялата страна %
1957	119,9	46,9	47
1958	122	46,3	46
1959	114	42,9	43
1960	106,5	37,8	38
1961	99,8	33,9	34

Спадането броя на зрителите във Виена възлиза от 1958 г. насам на близо 13 милиона и се разпределя сравнително равномерно върху отделните години. Загубата на близо 20 милиона зрители следователно е настъпила главно в столицата, т. е. там, където стават премиерите на всички нови филми. Естествено не липсваха предложения и мероприятия, имащи за цел да спечелят отново загубените зрители, и ние ще се спрем на някои от тях.

Вместо да проумеят, че хората не ходят повече на кино, защото определени филми вече не им харесват, и вместо да проучат кои са тези филми, кинопритежателите просто съкратиха времетраенето на прожекциите и започнаха да пускат повече филми на седмица. Немалко дори започнаха да прожектират всеки ден нов филм. Възможност за това даваше огромното предлагане на филми, а когато пък случайно липсваха нови филми, от нафталинения сандък се изваждаха



Сцена от филма „Анкета“. В главните роли Иван Антонов и Виолета Донева



PHOTOGRAPH BY JANE ARONSON & DAVID ARONSON FOR "ARTIST"

старите ленти. В резултат приходите на филм спаднаха още повече. Кината, разпространителите и продуцентите се лишиха по този начин от възможността да използват пълноценно отделни успешни филми, като спечелиха само съзнанието, че са задоволени нуждите на неколцина кинофанатици. И тъй като вкусът на публиката действително се насочваше от лошия към хубавия филм, тази практика доведе до цензура на „вкуса“, която още повече усложни проблемите.

Както показват цифрите, тези опити не дадоха очаквания икономически ефект и те скоро бяха заменени от повика за увеличаване цените на входните билети, силно подкрепян и направо налаган от Западна Германия. Търсенето на изход в това да се продават все по-лоши филми за все повече пари доведе естествено до по-нататъшно спадане на цифрите на посетителите, а приходите, вместо да се покачат, продължиха своето движение надолу.

Сега се постави въпросът за намаление на данъците. Но държава, в която филмът е стока, не се вслушва в такива повици. И за това тя има дори известно оправдание, тъй като повечето филми действително не са нищо друго освен стока, произвеждана и продавана по принципите на капиталистическото стоково стопанство, т. е. с оглед извличането на максимална печалба. Защо именно сега, когато не падаха вече тлъстите милионни печалби, капиталистическата киноиндустрия бе решила да превърне филма от стока в духовна ценност? В това нямаше никаква логика и затова правителството остана глухо. Разбира се, и тук именно се разкрива цялата враждебност на капиталистическото общество към културата, от това отношение страдат и малкото действително художествени филми. За тях трябва да се заплащат същите данъци, както за коубойските и криминалните филми или филмите на ужаси. Дори филми, получили препоръка от държавната комисия, не получават намаление на данъците. Тази препоръка следователно не създава никакъв материален импулс у книгопритежателя, който продължава да подбира филмите по свой „вкус“ и разбирания. По този начин филмовият боклук е абсолютен господар на екрана и отблъсква още по-големи слоеве зрители от кината. При такива обстоятелства удобната телевизия може да бъде само един силен конкурент на екрана и тя действително е.

С една дума изходи от кризата не се виждат и едва ли могат да бъдат очаквани, докато капитализмът се мъчи да излезе от нея с чисто капиталистически средства.

Напоследък в Австрия се говори за една конференция край кръглата маса, в която представители на кинопромишлеността и правителството трябва да обсъдят създаването се положение. Споменатият в началото меморандум бе изготвен с оглед именно на тази конференция. Тази велика идея се роди точно преди една година. Оттогава насам се извършва подготовката. Когато тази статия излезе от печат, конференцията може би ще се е състояла вече, или пък ще бъде отложена за следващата или някоя по-късна година. Винаги, когато се е правил опит да се накара правителството да бръкне в кесията си, времето не е играло никаква роля. Старият, роден по времето на австро-унгарската монархия принцип: „Уреждай един въпрос, като не го уреждаш“, е все още в сила. Примери за това има много: съдбата на доброволната „самоцензура“, която имаше за задача да не допуска до екраните „най-лошите филми“; австрийският киноикономически съвет, който трябваше да осигури възможност за едно действително австрийско, т. е. независимо филмопроизводство; „Униаустрия“ — фирма, която трябваше да осигури и организира разпространяването на тези филми в чужбина. Никой вече не говори повече за тези предприятия на държавна основа. Едва родени, те бяха вече умрели.

При това шансове за самостоятелна австрийска кинопродукция не е имало никога повече, отколкото сега. Това, което е по силите на една Швейцария или Скандинавия, е възможно и за Австрия. Необходимият за тази цел художествен и технически персонал е налице, както са налице съоръженията, павилионите, лабораториите и т. н. Трябва само кураж да се направят няколко филма, които по съдържание ще са интересни за целия свят, а не само за Западна Германия.

Но такива намерения се сблъскват със зависимостта на Австрия от Запада и никаква конференция на кръглата маса не е в състояние да промени нещата.

БЕЛЕЖКИ ЗА АМЕРИКАНСКОТО КИНО

(Продължение от бр. 9)

С няколко думи можем да разкажем и за ония филми, които американската филмова продукция създава предимно по романите, новелите, сценариите и драмите на големи писатели. Тия филми се задържат в реномираните киносалони, по тях се възпитава и изработва естетичното чувство у американската интелигенция към киноизкуството, в тях играят големи артисти, с тях се заемат известни режисьори. Такъв филм е „Клодел Инглиш“ по най-хубавото произведение на Ърскин Колдуел. Чистата и хубава обич на двама гимназисти се нарушава със заминаването в армията на годеника на Клодел. Там той се влюбва в друго момиче. За да му отмъсти, Клодел заживява с много младежи. Един от тях бива убит пред вратата ѝ от своя съперник. Бащата на убития младеж застрелва Клодел. Майка ѝ избягва с богат кандидат на девойката. Бащата остава покрусен и сам. Ролята на момичето изпълнява артистката Даян Макбейн, а на баща му — един от най-големите драматични артисти на Бродуей в Ню Йорк — Артур Кенеди. Като художествено произведение филмът е на много голяма висота. Артур Кенеди създава незабравим образ на отруден беден американски фермер, който от сутрин до вечер прекарва на полето с трактора, за да осигури сносен живот на жена си и дъщеря си, понасяйки безропотно натякванията на съпругата, че са бедни, че тя не може да си купи роклята, която е харесала, или шапката, която ѝ отива. Честен и трудолюбив, той обича жена си, както я е обичал преди сватбата, радва се на дъщеря си и с удоволствие работи на полето. Много пестеливо, но с изключително майсторство Артур Кенеди изваява образа на ненадейно измамения съпруг, който едва сега разбира цялата лъжа на своя живот. Смъртта на дъщерята отнема последната му надежда и ние виждаме как той баща остарява пред нас и се превръща в човешка развалина.

„Пълен джоб с чудеса“ разсмива вашингтонската публика няколко месеца и продължи да се прожектира ту в един, ту в друг салон. Режисьорът Франк Капра е създал една драстична комедия за американската действителност по произведението на Деймън Рънион. Бандити от Ню Йорк оженват дъщерята на бивша проститутка, сега продавачка на ябълки, за испански благородник. Американците и американският долар могат всичко. Когато испанският благородник идва в Ню Йорк да се ожени за девойката, босят на бандитите (артист Глен Форд) настанява просякинята Апелани (артистка Бети Дейвис) в богат хотел организира бандитите и просящите да се явят като благородници и накрая докарва на сватбата кмета на Ню Йорк, управителя на нийоркския шат и други високопоставени лица. Филмът е цветен, с широка панорама и пълен с най-причудливи изненади. Възрастната и многоуважавана артистка Бети Дейвис създава дълбок, човечен образ на пропаднала майка, която се жертва в името на дъщеря си, издържа я в пансион в Европа, за да не узнае никогата миналото на майка си и никогата да не заприлича на нея. Филмът е продукция на филмовата къща „Юнайтед артисти“, която е може би най-богатата и разполага в момента с най-известните режисьори.

Пиесата на американската писателка Лорен Хансбъри „Стафидка на слънце“ се играе в много американски театри. Писателката е автор и на сценария за едноименния филм. Режисьор е Даниел Петри. Продукцията е на филмовата къща Колумбия. В главните роли играят Клодън Макнеил, майката, и Спайней Поатие, нейният интелигентен син, който трябва да работи като прислужник, защото е негр. Целият колектив е създал трогателен спектакъл, който възбужда и разплаква както негрите, така и белите. Лорен Хансбъри е поставила на сцената най-болните въпроси от негрското битие в САЩ. Бедна негрска фамилия се мъчи да напусне борделите на Чикаго и да се премести в свой дом в квартал, където има слънце и където може би ще имат парче земя за цветя, които ще ра-



Клодиа Макнейл и Сидней Поатие

стат на слънце. Но новият дом се намира в квартал на белите. И ето че у негърската фамилия пристига пратеник на белите, който (както в живота става ежедневно) изказва уважението си към семейството, кълне се, че няма нищо против тях, но така е било винаги, в техния квартал не са живели черни и съквартилците молят негърската фамилия да приеме много по-голям и скъп дом в друг квартал на града, т. е. пак в негърския квартал. Сидней Поатие е известен холивудски актьор-негър. Но не само той, а всички артисти играят с много голямо чувство и предават изключително силно онова унижение на човешкото достойнство, което няма равно на себе си — да нямаш право да живееш на слънце, да ядеш в ресторант, където искаш, да гледаш това кино, което пожелаеш, да нямаш право да погледнеш в очите бяла девойка, затова, че ти имаш черна кожа. Покъртителен е жестът на майката и на сцената, и на екрана в края на пиесата, когато тя гледа черната кожа на ръката си и я попишва с пръст, за да се убеди, че наистина е черна и че може да бъде причина за толкова много нещастия за нея и децата ѝ. Негърката Клодиа Макнейл играе и на театралната сцена на Бродуей, и на екрана.

Пиесата получи наградата на Нюйорския кръг на драматичните критици като най-добра за годината.

Създаването на спектакли на такава висота е възможно само ако целият ансамбъл от артисти е избран. Голямата и сериозна американска кинематография, както и американският театър са скъсали със старата практика да откупуват скъпо и прескъпо една кинозвезда, която да блести между посредствени артисти.

В поредицата на тия филми трябва да включим серията филми през последните две години, особено през 1961 г., създадени по драмите на Тенеси Уилямс. Също така една серия от грандиозни продукции на исторически филми, като „Бен Хур“, „Спартак“, „Ел Сид“, „Нюренбургският процес“, който съперничеса с „Уестсайдска история“ за най-хубав филм през 1961 г., „Димарон“ и др. Но нека завърша сегашните си бележки за американското кино с филма „Вълшебство в тревата“ и „Уестсайдска история“. И в двата филма главната роля се изпълнява от младата и даровита артистка Натали Уд.

„Вълшебство в тревата“ филм на режисьора Елиа Казан. Оригинален сценарий е написал Уилям Инг, носител на голямата литературна награда Пулицер. Съдържанието на филма засяга двайсетте години на нашия век и откриването на нови петролни находища в Канзас, Тексас, Оклахома... Чиста и хубава е любовта на двамата млади. (В ролите играят Натали Уд и Уорън Бети, малкият брат на известната артистка Шърлей Маклейн). Но разбогателият собственик на петролни кладенци не позволява на сина си да се ожени и сам го води при паднали жени, предлагайки му всяка, която си избере, заривайки го с долари. Отчаяно, момчето се опитва да тръгне и то по лош път, но стига до самоубийство. Спасяват го и лежи в санаториум. Кризата от 1929 г. разсипва петролния милионер и синът му се оженва за дъщеря на готвачка. Целият филм е издържан в силна реалистична линия, която в някои моменти потърсва зрителя. Сякаш в тоя филм е дадена най-ярко страшната сила на долара, която смачква човешкото достойнство, постига и най-гнусните цели на своя притежател, разбива човешкото щастие и само едно нещо не може да направи — да върне радостната обич на младостта.

Американската критика награди единодушно „Уестсайдска история“ — приказка за западната страна на Ню Йорк, като най-хубав филм през 1961 г. Единственият спор на неоспоримите качества на филма беше неговата идейна страна, възможността да представява американската кинематография в чужбина или не. Защото „Колкото и единодушен да е възторгът на зрителите и критиците от тоя филм, все пак трябва да се съжاليا, че най-хубавият американски филм не е за показ в Европа“ — писа „Ню Йорк таймс“.

„Уестсайдска история“ гледах най-напред на сцената на „Уинтър гардън тиатър“ под цялостната режисура на нашумелия с името си режисьор и хореограф Жером Робинс. Произведението на бродуейската сцена е „музикал“, чисто американско творение, в което са съчетани драмата с танца и музиката. Но то не е опера или оперета. Американците наричат най-добрите си музикални неооперети. Това не са оперети в известния смисъл на това понятие. Тук музиката и танците не правят произведението по-забавно, по-весело, а са органично свързани с текста. Жером Робинс стига до натурализъм с помощта на музиката и балета, преминава изведнъж във фантастика и всичко се приема от зрителя — сякаш си на улицата в порториканския квартал и наблюдаваш живота. Това е най-чистото в работата на талантливия режисьор.

И ако все пак на сцената спектакълът се приема като театър, на екрана режисьорът е довел сценичната, хореографската и музикалната постановка до съвършенство и е създал изключителен, непознат по техника, художествен замах и съвършенство филм.

Филмът върви по музикалната драма от театъра. Сценарият е написан по книгата на Артур Лауренс, музиката е от талантливия композитор Леонард Бержа-щайн. Ако някой иска да чуе сериозната модерна американска музика, той трябва да чуе и музиката на „Уестсайдска история“. Режисьори на филма са Роберт Уайз и Жером Робинс, режисьорът, който въобще създаде спектакъла на бродуейската сцена. Щом започна работата по филма, вестниците и списанията му пред-рекоха голям успех и надълго и нашироко занимаваха читателите с това, как Жером Робинс цели месеци ходил из Хوليوуд и търсил образа на Мария, порториканската героиня във филма, на танцовачката Анита и другите, как открил че Натали Уд ще бъде съвършен образ на Мария, а Рита — на Анита, колко дълго и упорито Натали Уд се е учила да танцува порторикански танци и т. н.

Многоочакваният филм надмина рекламите със своята правдивост и сила

и се откри като нещо ново и изключително за американската действителност. Нека се запознаем накратко със съдържанието на това произведение. В бедния порторикански квартал в Ню Йорк живеят и бели. Банда от бели младежи са обявили улицата за свое царство. Техен водач е Риф, но главният в побоищата е Тони, младеж от полски произход. Тая бяла банда всюва с бандата на Бернардо, състояща се от порторикански момчета. Белите момчета се наричат реактиви, порториканците се наричат акули. Двете банди воюват жестоко и влизат в споразумение да си дадат жестоко сражение под виадукта на главния път. За да заблудят полицията, която ги дебне и предотвратява побоищата, момчетата от двете банди решават да се срещнат на вечеринка в сградата на гимназията. Бернардо идва с приятелката си Анита и сестра си Мария, наскоро дошла от Порто Рико. През време на танца Тони и Мария се запознават, влюбват се един в друг и заговарват. Бернардо се намесва:

— Прибирай си ръцете, американце. Стой далеч от сестра ми.

А на Мария казва:

— Има само едно нещо, което те търсят от порториканските момичета, Мария.

Тони протестира. Мария си отива с Чино, влюбен в нея порторикански младеж. Порториканците пеят подигравателни стихове срещу културата на Америка, на Съединените щати и за собствената си бедност.

Риф и Бернардо уговарят условията на битката между двете банди.

Анита се мъчи да убеди Бернардо да отложат боя под моста, но той не я послушва. Тони се приближава под прозореца на Мария и пее знаменитата ария „Тихо“. Мария се показва и той ѝ пее, че на света не съществува нищо друго освен „Мария“. Определят си среща в магазина за булченски дрехи, където работи Мария.

Боят е уговорен, когато влиза лейтенант Шранк, който настоява да му кажат къде ще се бият. Младежите отричат, дори сядат да играят карти заедно. Лейтенантът се надсмива над порториканците. Те напускат магазина бавно, един след друг, пеейки химна на Америка за свободата на американските граждани. Това е много силен момент. Залага на театъра, както и салонът на киното затихват, сякаш хората спират да дишат.

Мария е в магазина за булченски рокли. Анита я облича с най-хубавата рокля, гласи я и пее за красотата ѝ. Мария пее своята ария „Аз съм тъй красива“. Анита се безпокои за нощната битка. Идва Тони и Анита си отива. Тони и Мария се приготвят като младоженци и извършват символичен обряд на венчавка.



„Уестсайдска история“

— Аз, Антон, вземам тебе, Мария. — И той ѝ обяснява, че ще я заведе в къщи и майка му ще каже, че е красива. Мария го моли да предотврати нощната битка. Той обещава.

Под виадукта двете банди се готвят за бой и си разменят обиди. Идва Тони и иска да предотврати боя. Бернардо го обижда: „жокошка“, „жълта полска свиня“... Бернардо и Риф се сбиват. Риф пада убит. Тони се спуска да вземе ножа от Бернардо, двама от акулите го нападат, той се защитава и убива братя на Мария, Бернардо. Тони гледа двамата убити неприятел и вледенен повтаря: „Мария“. Момчетата от бандите се разбягват. Чино отива при Мария и я намира радостна, щастлива.

— Какво правиш тук сама?

— Нощта е тъй прекрасна. Но вие сте се били? Какво стана с Тони? Той здрав ли е?

— Тони уби твоя брат — и Чино избягва.

— Ти лъжеш, Чино — крещи Мария и отчаяно се моли пред иконата, когато при нея влиза Тони.

— Убиец! — вика тя, но протяга ръце към него.

— Аз не исках да го убия, Мария. Аз те обичам и отивам да се предам на полицията.

— Не. Стой при мене. Това, което се случи, е страшно, но то е вълн от нас. Ние не сме виновни за него.

Акулите се наговарват да убият Тони. Чино се наема с това дело. Анита е горчиво наранена от смъртта на своя любим Бернардо и иска от Мария да се раздели с Тони.

— Когато любовта е дошла тъй силно, Анита, любовта е животът ти.

Анита ѝ казва, че „техните“ търсят Тони да го убият, и отива в магазина за бонбони да предупреди Тони. Приятелите му я посрещат подигравателно, блъскат я в стената, шракат с пръсти и срамно ѝ задигат полата. Влиза собственикът на магазина и я отървава от срама. Озлобена, тя казва да съобщят на Тони, че никога няма да види Мария, защото тя е мъртва. Чино е убил нея и търси да убие Тони.

Отчаян, Тони обикаля дома на мъртвата и моли: „Чино, ела убий и мене. Хей, Чино, убий ме.“ Изведнъж съзира Мария, извиква я, тя му се обажда и те се спускат един към друг. Чино стреля от засада и убива Тони. Той пада в ръцете на Мария и умира. Момчетата от двете банди идват и са погресени от новата смърт. Мария взема револвера от Чино.

— Колко куршума има вътре? Ще ми стигнат ли да ви убия всичките? Има ли поне един за мене?

Хвърля револвера.

— Всички вие убихте и Тони, и моя брат, и Риф. Не с ножове, а с омразата си.

Тя посочва тялото на Тони и се обръща с жест към Чино и към реактивите. Момчетата от двете банди се приближават и вдигат тялото на Тони.

Темата е ултрасъвременна. Тя разнищава най-болните въпроси, свързани с живота на бедната американска младеж. За тоя филм американските вестници писаха: „Макар и блестящ по съвършенство, наситен с бичувач хумор, той е трагичен по настроение.“ „Този прекрасен музикален филм си остава изтъкнато постижение на творческата експресия на екрана“.

И действително от истинско драматично произведение за сцената, в което така здраво са обединени действието с музиката и танца, на екрана е разгърнато едно динамично съчетание на тия три изкуства. Движенията, ритмът и сценичните елементи са доведени до съвършенство. Филмът грабва зрителя още с първите картини на Ню Йорк (тая сцена ми напомня декорите на Большой театър на Ленинградската набережна, когато московските зрители ръкопляскаат, развълнувани до сълзи) с неговите небостъргачи, които се въртят, и се стига до улицата в западния край на града с изкъртени стени на къщите и написани думи „реактиви“, „акули“, „обичам те“, „мразя те“... Звучите на порториканската музика, предизвикателното шракане на палците, модернистичните съзвучия на Берншайновата партитура създават особено настроение и зрителят приема хореографията на танците на Жермон Робинс като нещо съвсем реално.

За съвършенството на филма допринасят и изключителната игра на Натали Уд, Рита Морено, Ричард Беймар като Тони, Жермон Чакъре. Ръст Тямблайн и другите. Натали Уд и Рита Морено станаха едни от най-популярните ак-

ноартистки в САЩ. Всички тия млади дарования от тоя чуден филм разказват истината за американската действителност с много голяма сила. Те показват правдата за една страна от живота на големия американски град. И затова изкуството им е толкова голямо. Изкуството не търпи фалша, лъжата. То е силно, могъщо средство за напредъка на света именно защото вижда и изнася на показ истината за живота на едно поколение, на един свят. „Уестсайдска история“ ни дава истината за живота на една нийоркска улица. Но ни я дава с нови изразни художествени средства и затова тоя филм е нещо ново в съвременната кинематография. А всяко ново и значително нещо в изкуството е много ценно. Зашто под нашето старо небе трудно се твори ново изкуство.

Повече от филмите, които засегнах, са направени през 1960 и 1961 г. Спрях се на по-интересните от тях, защото стотиците филми, изфабрикувани само за да увеличат печалбите на филмовите къщи, са досадни и глупави. Интересно е да чуем думата на Бослей Краутър от „Ню Йорк таймс“ за цялото производство на американски филми през шестте месеца на 1961 г. „Една от нашите редовни читателки ни пише „... почти шест месеци минаха от годината и няма нито един хубав, оригинален, драматичен филм, появил се от Холивуд. В същото време мога да отбележа три или четири прекрасни чуждестранни филми, появили се за същото време“... Трябва да признаем, че младата жена е мъчително права в своята преценка... Всъщност само един оригинален, драматичен филм се появи за това време. Той е „Стафидка на слънце“ по пиесата на Лорен Хансбъри... Появиха се и две или три приятни комедии. Най-хубавите според нашия вкус са „Факти от живота“ с Люсил Бол, „Разсеяният професор“ с Фред Макмъри, „Удоволствието от неговата компания“ на Фред Астер... Да не се учудваме на няколкото филма от Европа — силни неща като английския „Събота през нощта и неделя сутринта“, френския „Без дъх“, германския „Мостът“, полския „Пепел и диамант“, италианските „Две жени“ и „Сладък живот“, руския „Дон Кихот“ и т. н.“

А сега нека чуем думата на същия критик за ония филми, на някои от които съм се спряла по-обстойно: „... дали филми като „Апартаментът“, „Анатомия на убийството“, „Котката на горещия тенекиен покрив“, „Уестсайдска история“, „Стафидка на слънце“ имат добро лице и са добра, градивна пропаганда за нашата страна зад граница?... Всеки един от тия филми засяга по нещо не съсем спокойно и привлекателно в живота на Америка. Всеки един от тях има да каже нещо иронично и критично за разврата и лицемерната набожност, за нещастията или само грозната глуповатост на някои американци. Сега всеки един от тези филми е признат за първокласен американски филм...“

Накрая ми се иска да спомена, че много от американските филми не се произвеждат в Холивуд, а в Европа и Близкия изток. Много от филмовите къщи само финансират и разпространяват филмите, без да поддържат студио, както по-рано. Американските кинокритици са разгревожени за славата на Холивуд.

Всичко това се дължи на факта, че американското правителство не субсидира с никакви суми американската кинематография. Напротив, държавата взема 90 процента от доходите на големите артисти, режисьори и продуценти. Затова те бягат да правят филмите си в Италия, Франция, Германия, Югославия, Израел, като по тоя начин печелят от стойността на самата продукция, защото я произвеждат по-евтино, и избягват огромните данъци, които трябва да платят в САЩ. Бъдещето на Холивуд се разисква упорито и разпалено в американската преса и американските артистични и държавни среди.

Недялка Каралиева

АНДЕРЕГ, Г. Ф., С. С. Барнабель и И. К. Качурин. Техника ширококранных кинотеатров. Москва, Искусство, 1961. 169 стр. (Библ. киномеханика).

Книгата е посветена на основните принципи и процеси в съвременното широкоекранно кино. Тя е предназначена за работниците и служителите в кинематографията и за всички киномеханици.

ГОЛДОВСКИЙ, Е. М. Кино в науке и технике. Москва, „Знание“, 1962. 32 стр. с илл. (Новое в жизни, науке и технике. Серия 4. Техника. 7).

Брошурата дава обща представа за използването на филмовите снимки в изследователската работа и за техниката в съвременната научна кинематография. Авторът ни запознава с устройството и принципите на киноснимачната апаратура, с особеностите на фото- и киноснимките. Разказва ни за големите възможности и перспективи при използването на филмовите снимки в изучаването на закъсняващите и бързо протичащите процеси (растеж на растенията, на живите организми, полета на куршума, движението на небесните светила, ерозията и др.

ИСАЕВА, К. М. Советская кинокомедия. Москва, „Знание“, 1962, 48 стр., с илл. (Нар. ун-т культуры. Фак, литературы и искусства 4).

В тази брошура се проследяват основните периоди в развитието на съветската кинокомедия. Засегнати са проблематиката на сюжетите, идейната наситеност на отделните произведения и техните стилови и жанрови особености.

Авторът се спира по-подробно на творчеството на режисьорите Я. Протозанов, Г. Александров, И. Пирьов, както и на кинокомедиите от последните години: „Карнавална нощ“, „Верни приятели“, „Неподатливите“ и др. Към брошурата е дадена подробна библиография на съветските комедийни филми.

КАПРАЛОВ, Г. Юрий Толубеев. Москва, Искусство, 1961. 260 стр., с илл.

Очерк за големия съветски драматичен артист, нар. артист на СССР, лауреат на Ленинска награда Юрий Владимирович Толубеев. Наред с големите и незабравими роли на руска и съветска сцена, авторът отделя място в книгата и на някои от най-значителните постижения на Толубеев в киното, където той е играл над 30 роли. Между тях най-характерни и запомнящи са: Градоначалникът в „Ревизор“, Санчо Пансо в „Дон Кихот“, Сладков в „Незавършена повест“, „Абуладзе във „Великата сила“, Петрович в „Шинел“ и др.

ПЕРЕСТИАНИ, И. 75 лет жизни в искусстве. Москва, Искусство, 1962, 349 стр., 15 л. илл.

Мемоари на един от създателите на съветската кинематография Иван Николаевич Перестиани, автор на редица филми, между които и забележителния филм „Червените дяволчета“.

BENESOVA, M. Od špalickuke snu noci svato. janske. Praha, Orbis. 1962

От „Шпаличек“ до „Сън в лятна нощ“. Книгата представлява популярна студия за творческия път и делото на най-големия чехословашки творец на културния филм, засл. артист Иржи Трънка.

BROZ, JAROSLAV, Věčný tulák Charlie. Praha, Orbis, 1962. 149 p., flil.

Вечният странник Чарли. Съвсем съзнателно авторът на тази книга се е стремил да напише своя биографичен очерк за Чаплин като едно допълнение на известната книга на Садул „Чарли Чаплин“.

Книгата е разделена на 9 основни глави, от които особен интерес представляват последните три: Антифашистът Чаплин действа; Чаплин се разделя с Америка и Чаплиновият отговор на Америка. В края на книгата е поместена подробна хронология на живота на Чаплин (1889—1957), както и пълна филмография на неговите филми до последната му кинотворба „Кралят в Ню Йорк“. Книгата съдържа и богати библиографски данни за литературата върху Чаплин на различни езици.

ПРЕВОДНАТА КИНОЛИТЕРАТУРА У НАС В МИНАЛОТО

Октомври 1924 г. В рубриките „Книгопис“ на някои списания и вестници се появява заглавие, което днес ние поставяме в началото на преводната литература за киното в България — „Животът ми пред бялата стена“ от Конрад Файт.

В случая е уместно да се уведоми предварително съвременният читател и кинолюбител, че това сравнително късно начало не е чак толкова компрометиращо за нашето национално самочувствие на културен народ. Чуждестранните библиографии и каталози на кинолитературата ни показват, че към тая дата, т. е. в края на трисетлетието от изобретяването на кинематографа филмовата литература в целия свят включва не повече от стотина заглавия. Чудно ли е, че и в нашата малка България дълги години не се е чувствувала особена нужда от книги за „седмото изкуство“?

Но кое собствено е малжило изборът да се преведе именно тази книга най-напред? В подобни случаи отговорът не може да бъде абсолютно точен, но все пак някои обстоятелства говорят за доста определена сметка на преводача и издателя. Да си спомним, че през 1924 г. авторът на книгата е вече кинозвезда от първа величина и неговата популярност сред българските кинозрителни е изключително широка. Достатъчно е само да спомнем, че при анкетата на сп. „Нашето кино“ в края на същата година на тема „Кои са любимите ви киноартисти“ 704 читатели посочват името на Конрад Файт (така би трябвало да се пише, Файт, а не Вайт), което му отрежда първо място сред любимците на кинопубликата. По това време тя е успяла вече да оцени неговия несъмнен талант, появил се в такива прочути филми, като „Канлигари“, „Индийската гробница“, „Дантон“, „Леди Хамилтон“, „Лукреция Боржия“ и др., преминали с голям успех по екраните на „Модерен театър“, „Одеон“ и редица провинциални кина. Така че, пристъпвайки към превода на неговата автобиографична книга, се е разчитало с абсолютна сигурност на нейното пласиране на пазара.

Що се касае до стойността на самото произведение, трябва да се признае, че тя е доста относителна. Наред с някои полезни фактически данни за биографията на артиста и за немското кино през оня период в книгата се съдържа и много баласт от всякакъв род малозначителни курьози и никому ненужни подробности. По всичко личи, че тя е била предназначена предимно за занимавка на непретенциозната широка маса кинозрителни.

Бързото разпродаване на „Животът ми пред бялата стена“ вероятно е подбудило предприемчивите собственици на книгоиздателство „Право“ да разработят новооткритата златна жилка — възможността да се печели, спекулирайки с разпаления интерес на киноманиаците към личния живот на звездите на екрана, и през 1926 г. те пушат серията „Големите артисти на екрана“. Поредната се оглавява от съчинението на Марсел Тинер, носещо доста характерното заглавие „Пола Негри — живот, творчество и приключения“. Коментарите, както се казва, са излишни. Това произведение има още по-ограничено културно-познавателно значение от книгата на Файт, тъй като е лишено дори и от преимушествата на автобиографията. Преводът му е продиктуван също както и в предишния случай от желанието да се заобогатее от популярността на киноактрисата, която при гореспоменатата анкета е зела второ място и славата ѝ продължава да се намира в своя зенит.

Несравнено по-интересна е следващата книга от серията — „Чарли Чаплин“ от Роберт Флорей. Нейният автор, известен режисьор и сценарист, близък приятел на Чаплин, ни съобщава в труда си куп интересни факти от творческата биография на гениалния артист, които и до днес са запазили своята уникалност. Несъмнено тая книга ще да е оказала благотворна роля за разширяване кинокултурата на българските зрители.

Третият номер от серията „Големите артисти на екрана“ е бил запланиран за 1927 г., но по всичко личи, че не е излязъл. Става дума за книгата на същия Флорей „Иван Можухин“, посветена на големия руски киноартист, тогава вече емигрант, който също се е ползувал с огромна популярност в България.

Успоредно с книгите, включени в серията „Големите артисти на екрана“, книгоиздателство „Право“ включва в своята булевардна серия „Любовта на знаменитите хора“, друго едно произведение, имащо отношение към филма „Бурният живот и любовта на Рудолф Валентино“ от Е. Рамон (1926), посветено на починалия няколко месеца пред това кумир на определена категория кинозрителни. Разбира се, и в това съчинение творческите проблеми на киното са почти изцяло погълнати от пикантни подробности из интимния живот на киноартиста.

Бързото разграбване на тези книги от будките стимулира деловити търговци да поставят издаването на булевардна кинокнижнина на още по-широка основа. През 1926 г. се основава специално издателство „Кино-книга“, което рекламира специална „Библиотека „Филмови романи“. Брой 1 на библиотеката е кинороманът „Орлицата на Ливан“ (1926), представяващ сърчно преразказване на едноименния филм по романа на П. Бенуа, една от суперпродукциите на епохата. Изглежда, че този род филмова литература не е намерил очаквания прием у читателите и книгоиздателството фалира.

През 1927 г. в Шумен излиза един малък, 48 страници, сборник от статии, озаглавен „Киноизкуството“, издание на местното дружество на кинолюбителите. Той съдържа пре-

димно преводни, но и няколко оригинални статии, чието съдържание ни остава неизвестно, тъй като сборникът не е регистриран в Народната библиотека.

Засега е трудно да се установи годината на издаването на известния роман на Вики Баум — „Градът без тайни“, преведен от Д. Подвързачов. В занимателна белетристична форма писателката ни дава в него една доста правдива и разностранна картина на „кухнята“ на Холивуд, на задкулиския живот в столицата на световното буржоазно кино. Поради липса на по-сOLIDни преводни съчинения на тази тема романът ще да е обогатил знанията на българските читатели, но навярно е раздухал киноманияческите страсти на немалко лекомислени хора.

Най-ценната преводна книга през целия досоциалистически период си остава „Моето пътешествие из Европа“ на Чарли Чаплин. Историята на издаването на тази книга е твърде любопитна и поучителна. През 1925 г., т. е. в един от най-тежките периоди в историята на нашето революционно движение, започва да излиза първият легален работнически вестник „Единство“. При печатането му редакцията се натъква между другото и на големи финансови затруднения. Тогава на другарите им хрумва щастливата идея наред с вестника да започнат да издават и отделни книги с оглед не само да засилят още идейното влияние на партията, но и да подобрят материалното положение на вестника. За целта те използват изпратените на Антон Страшимиров книги от Съветския съюз срещу хонорара за превода на руски език на романа му „Хоро“. Между другите книги те пушат и „Моето пътешествие из Европа“ на гениалния артист, чиято популярност у нас се намира вече в апогея си. Книгата е била посрещната с огромен интерес и е донесла добър доход на вестника. За качествата на това уникално произведение на Чаплин е излишно да говорим. Макар и в съкратен превод, книгата е солиден принос за културното издигане и идейното възпитание на читателите, които в своята борба срещу фашизма и реакцията се вдъхновяват от достойното гражданско поведение на великия артист и режисьор, отразено в това му произведение.

С тези произведения се ограничава, както изглежда, нашата преводна кинокижнина през немия период на филма. През епохата на говорещия филм по необясними причини техният брой рязко спада. Каталогите на Народната библиотека „В. Коларов“ съдържат само няколко заглавия. Едното от тях е „Историята на филма. Първи пионери“ на известния съветски учен и специалист по кинотехниката Н. Д. Анощенко. Това е една малка брошура-лекция, която „Българска филмов индустрия“ издава за своите курсисти. Нейното познавателно значение е безспорно.

Второто заглавие е на едно книжле, написано от други и подписано от прочутата тогава кинозвезда-вундеркинд Шърлей Темпл. Споменаваме го само за курioз, тъй като идейно-познавателната му ценност е почти неуставяема.

Любопитен факт е замисленото издание на прочутата книга на И. Еренбург „Фабрика за сънища“, която издателство „Академия“ е възнамерявало да включи в своята „Евтина библиотека“ за 1934 г. Вероятно 19-то майския военен преврат е осуетил това начинание.

С това беден актив от една дълга преводна съчинения нашата кинокижнина завърши своето дореволюционно съществуване през 1944 г.

Ал. Александров

СССР

Край Ленинград в красивата местност „Саснова поляна“ се строят новите студии на „Болшой Ленфилм“. Само два от снимачните павилиона ще бъдат разположени на 2400 кв. м. Разнообразният ландшафт-парк, изкуствените езера, хълмистата местност ще дадат възможност да се правят на самото място съответните външни снимки. Когато бъде готов „Болшой Ленфилм“, студията ще може два пъти да увеличи своето производство и да пуска по 25 филма годишно.

*

На привършване са снимките на филма „Черната чайка“, постановка на известния сценарист Григори Колтунов по негов собствен сценарий. Това е разказ за кубинското момче Маноло, чиито родители са загинали в борбата за освобождение на Куба от диктатурата на Батиста. Маноло живее при своя дядо, стар рибар, известен под името „Черната чайка“. Веднъж двамата се натъкват на шуна, пренасяща оръжие за контрареволуционерите... Във филма участват артистите Николай Волков, Юрий Яковлев, Сергей Юрски и Игор Дмитриев.

*

Авторите на филма „Серьожа“ Игор Таланкин и Георги Данелия работят сега поотделно своите нови филми. Таланкин е останал верен на сценаристката Вера Панова и снима филма „Володя и Валя“ по сценарий, написан по два нейни разказа от времето на последната световна война. Данелия снима филма „Пътят към пристанището“, посветен на хората, които работят в морската служба по спасяването.

*

В Москва ще бъдат издадени пет тома с произведенията на С. М. Айзенщайн, който, както е известно, е не само гениален режисьор, но и задълбочен теоретик. Между материалите, които ще бъдат поместени, ще има много непубликувани статии.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

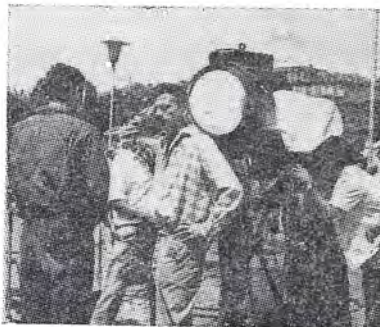
По случай стогодишнината от смъртта на видната чехословашка писателка Божена Немцова Отокар Вавра снима филма „Пламенно сърце“. Филмът ще пренесе зрителя в годините 1851—1856, интересен период от живота на писателката, когато тя създава своето най-забележително произведение „Баба“. В ролята на Божена Немцова играе артистката Иржина Шворцова.



Космонавтите А. Николаев и Герман Титов в приятелски разговор след завръщането на Николаев от космоса.



Летецът-космонавт Павел Попович.



Режисьорът Кирил Илинчев по време на постановката на филма „Анкета“.



Режисьорът Рангел Вълчанов получава наградата на критиката за филма „Слънцето и сянката“ на тазгодишния кинофестивал в Карлови вари.



Йордан Матов в ролята на Борис Морев от филма „Тютюн“.



Из филма на Михаил Кокалянис „Електра“.

ПОЛША

Известният сценарист Александър Шчибор-Рилски ще дебютира като режисьор с филма „Късно следобед“. Той сам е написал сценария, чието действие се развива в средата на спортистите от един клуб за гребане.

Режисьорът Станислав Волф ще постави психологическия филм „Гора“ по сценарий на Анджей Щчипиорски.

Александър Минковски заедно със Станислав Йендрик пише сценарий по своя роман „Четиридесетте в планината“.

Новият филм, който сега снима режисьорът Витолд Лешевич, се нарича „Между бреговете“. За основа на сценария са взети няколко разказа на младия писател Казимеж Орлос. Действието на филма се развива в малко приморско рибарско селце и в него се засягат въпроси, свързани с човешкото бездушие и незаинтересованост. Филмът ще бъде широкоекранен и черно-бял.

ГДР

„Само за очи“ е названието на новия филм на „Дефа“, който сега снима режисьорът Янош Вейчи. В подготовка за снимане се намира филмът „Мъгла“, режисьор Йохан Хаслер. В тазгодишния план на „Дефа“ е включен и дългометражният детски игрален филм „Пирати на Конския остров“, който ще бъде постановка на режисьора Михаел Егелберг. По сценария на Герхард Бенгш режисьорът Хайнц Тил ще снима филма „Запазено за смърт“. Романът на Дитер Нол „Приключенията на Вернер Хол“, ползвайки се с голям успех в Германската демократична република, ще бъде филмиран от режисьора Йохан Кунерт.

ЮГОСЛАВИЯ

Пред завършване е новият югославски филм „Козара“ (режисьор Велико Булаич), посветен на една от най-трагичните битки на югославските партизани с хитлеристките войски. Сценарият е написан от Радко Джурович и Стефан и Велико Булаич при сътрудничеството на двама от партизаните, взели участие в тази битка.

ИТАЛИЯ

В последно време по екраните на Италия са се появили няколко документални антифашистки филми. Тяхното появяване е свързано с разрастващото се антифашистко движение в страната. Неотдавна в Рим в кинотеатър „Куатро фонтане“ по инициатива на прогресивния вестник „Паезе сера“ е бил прожектиран документалният филм „Фашизмът на оръжие!“ Италианската цензура все още

е препятствувала представянето на филма, показващ човеконенавистническата същност на режима на Мусолини — „черното двадесетилетие“ на италианската история. Прожекцията на филма „Фашисти, на оръжие!“ е била посетена предимно от студенти.

Всичко вървяло нормално до свършването на филма. Когато зрителите вече напускали салона, където се намирал и щабът на квартирата на неофашисткото „Италианско социално движение“, се посипали стотици листчета с фашистки лозунги, след което полетели бутилки, столове, тояжки. Няколко души били тежко ранени. Тази нова необуздана фашистка проява е предизвикала възмущението на демократичната общественост в Италия.

*

Един от най-старите италиански режисьори Александро Блазети е заявил пред журналисти, че възнамерява в скоро време да започне работа над постановката на „Отец Сергей“ по едноименната повест на Лев Толстой.

*

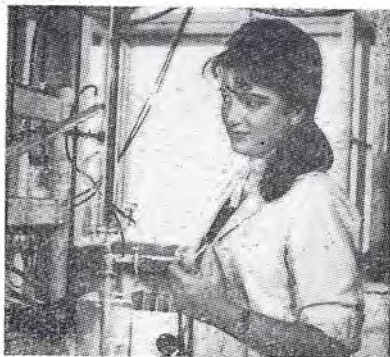
Известният писател Пиер Паоло Пазолини, нашумял с филмите си „Просякът“ и „Мама Рома“ с участието на Ана Маняни в главната роля, снима филм, посветен на един бял учител и млад негър от Кения. Условното название на тази картина, която ще бъде снета в Судан, е „Дивият баща“.

*

Карло Лицани след завършване на „Златото на Рим“ ще започне снимането на филма „Веронският процес“ със сюжет от времето на Втората световна война. Главните роли ще бъдат застъпени от Жан Моро, Силвана Мангано и Енрико Мария Салерно.

*

Италианският седмичник „Ринашита“ публикува интересна статия от Чезаре Дзаватини за създаването на „Киножурнал на света“. „В „Киножурнал на света“ може да участва всеки, който има снимачна камера“ — пише видният италиански режисьор и сценарист. Киножурналът ще бъде посветен изключително на проблема за мира, на хората и събитията, свързани с този проблем, и ще излиза веднъж в месеца. Вероятно първият номер ще бъде представен в кината през октомври. Дзаватини изказва желание в журнала да сътрудничат не само италианци, но и кинолюбители от другите страни.



Виолета Донева във филма „Анкета“.



Анекатрин Бюргер — една от най-популярните актриси на ДЕФА.



Из филма на Жан Деми „Първо кацество“



Френската актриса Мари Лафоре.



Сцена от филма „Вкус на мед“



Анита Екберг и Пепино де Филипо в „Изкушението на доктор Антонио“.

Рикардо Фелини, брат на известния италиански режисьор Федерико Фелини, също е започнал да работи като режисьор. В околностите на Рим той снима филми с участието на непрофесионални артисти.

ФРАНЦИЯ

Близко три години филмът на Ерик Ромер „Под знака на лъва“ е пролежал по филмовите складове. Ромер, който е работил подобно на Трюфо, Годар и Шаброл в редакцията на „Кафе дю синема“, е снел този филм през 1959 г. Филмът е чисто психологически. Героят, млад човек, който се намира пред прага на щастието, изведнъж се оказва отново бедняк. Той няма приятели, скита се без цел по улиците на Париж, които през лятото приличат на пустиня, и с отчаяние търси да намери близък човек. Критиката е приела филма топло, даже с ентузиазъм. За мнозина той е „най-интелектуалният“ филм на „новата вълна“.

Тазгодишната награда на френската филмова критика е била присъдена на филма „Лола“ — дебют в художествения филм на тридесетгодишния режисьор Жак Деми. Това е поетичен разказ за живота на една кабаретна танциорка, очакваща завръщането на любимия си, който я е напуснал. Ролята на кабаретната танциорка се изпълнява от Ануш Еме. Понастоящем Жак Деми пише сценарий на своя нов филм „Чадърът от Шербург“.

Неотдавна в Париж се е състояла премиерата на новия филм на Жюлиен Дювизие „Трибуналет“. Това е шестдесет и четвъртият филм на режисьора. В главните роли играят Надя Тилер и Жан Клод Брияли. Сега Дювизие работи над филма „Дяволът и десетте заповеди“.

Ионеско — известен френски драматург, автор на много пиеси — е заявил, че театърът започва да му доскучава. Писателят твърди, че въпреки волята си чувства, как става пленник на собствените си стернотипни образи. Особено много в последно време го интересува филмът. Той вече е написал сценарий за една от новелите („Гняв“) във филма „Селемте главни греха“. Сега работи над сценарий, който ще бъде пародия на известния филм на Алан Рене „Милостта година в Мариенбад“.

Марсел Камю е завършил своя най-нов филм „Райска птица“. Филмът е снет в Камбоджа по една древна легенда за любовта между двама млади. Както в предишния филм на Камю „Черният Орфей“, така и в „Райска птица“ участвуват непрофесионални артисти и жители на селото, където са направени снимките.

САЩ

Един от американските журналисти се е обърнал към известния френски режисьор Рене Клер с молба да сподели с читателите на неговия вестник какво е мнението му за Холивуд. Отговорът бил кратък и лаконичен: „Това, което мисля за Холивуд, може прекрасно да се изрази с думите на Корнейл за мъртвия вече кардинал Ришельо: „Той ми стори много добро, за да мога да говоря за него лошо, и твърде много зло, за да мога да говоря за него добро.“

Одри Хепбърн ще играе главната роля във филма „Моя прекрасна леди“. Това ще бъде екранизация на много популярната и играна с огромен успех в щатите музикална комедия по мотиви на пиесата на Бернард Шоу „Пигмалион“.

ЛАТИНСКА АМЕРИКА

Неотдавна в Сестри Леванте се е състоял фестивал на филмите от Латинска Америка. Както е показал прегледът, бразилската кинематография напоследък се намира във възход. Ярکو доказателство за това е филмът „Дадена дума“, получил тази година в Кан наградата „Златната палма“. С голям интерес и внимание са били посрещнати филмите на аржентинската „нова вълна“. Награден е бил филмът на Л. Торе-Нилсон „Седемдесет пъти по седем“ — драма из живота на полудивите жители на Патагония.

Другите страни от Латинска Америка са се представили на фестивала само с късометражни филми. Истинска изненада са били филмите на младата кубинска кинематография. „Може би ние сме свидетели — пише в „Ла летр франсез“ кинокритикът М. Капденон — на „златния век“ на кубинската кинематография, такъв, какъвто някога настъпи в Съветския съюз...“

ГФР

Една от западногерманските студии е поканила Марлен Дитрих за ролята на Жана



Моника Вити и Марчело Мастоияни във филма „Нощ“ на режисьора Микеланджело Антониони.

← Изкупуването



Съветската актриса Лариса Лужина във филма „Ще те чакам“.



Флоранс Каре във филма „Процесът на Жана Д'арк“ на режисьора Роберт Бресон.



Жовани Оргитано и Франко Сити във филма „Акатоне“ на режисьора Пиер Паоло Пазолини.

във филма „Опера за три гроша“ по пиесата на Бертолд Брехт. Ако артистката приеме предложението, това ще бъде нейният пръв филм, снет в Германия след тридесет години.

*

Западногерманското списание „Филм-ехо“, е провело анкета между притежателите на кина и от получените отговори е съставило списък на „най-добрите“ филми. Първо място е заел филмът по романа на Джон Кнител „Виа Мала“, а след него идват филми, чиито названия говорят сами за себе си: „Нашите страшни удари със саби“, „В неделя ще отида на лодка с любимата си“, „Сезон в Залцбург“, „Чудната графиня“, „Прилепът“. Този списък ясно показва как се подрежда програмата в западногерманските кина.

ДАНИЯ

Филмът на Жан Якобсен „Чужденец чука на вратата“ е бил признат от критиката за най-хубавия филм на годината. Това е доста мелодраматична повест за една самотна жена, чийто мъж е загинал в хитлеристки лагер. След войната тя, без да знае, се влюбва в убицеца на своя мъж, а когато научава това, го застрелва.

СВОБОДА БЪЧВАРОВА

ЕДНО ПЪТУВАНЕ КЪМ СВОБОДАТА

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

Нош. Вали проливен дъжд. Понеже е лято, от нагрятата земя се издига лека мъгла, която обвива като воал всичко наоколо. Ето локомотива с вагоните зад него, готов за тръгване; ето и перона, мокър от дъжда, който отразява като огледало хилядите светлини на гарата. Това е гара в Брюксел. На перона няма много изпращачи, защото дъждът ги е прогонил, но има германски патрулни двойки, които се движат покрай влака. Белгия е вече окупирана страна. Те про-
веряват от време на време документите на минувачите по перона.

През един от прозорците на вагона са си подали главата черноок мъж с кърпава коса и едно момиче. Долу, на перона, срещу тях стои друг висок мъж с мушам. Момичето се е надвесило толкова навън, че дъждът мокри косите му.

Към мъжа с мушамата приближава патрулна двойка — германци. Те му искат документите. Мъжът спокойно бърка във вътрешния джоб на сакото и подава документите си. Единият немец ги взема и внимателно ги разглежда. След това ги връща. Мъжът с мушамата ги поема и кима глава вместо благодаря. Немците отминават нататък.

През всичкото време мъжът с кърпавата коса и момичето, което се е надвесило през прозореца на вагона, с мълчаливо напрежение следят прегледа на документите.

Тик... так... тик... так... тик... так... удрят чукчетата върху малката железопътна камбанка. Дъждът силно блиска върху камбанката, като се разбива на съвсем ситни капчици.

Тик... так... тик... так... бие камбанката...

А после се чува ударът на огромна камбана, чийто трептящ звук се слива с изсвирването на локомотива...

Влакът бавно потегля. Мъжът с мушамата почва да ходи заедно с влака. Влакът все повече и повече ускорява своя ход. Момичето маха с ръка. Мъжът почва да тича покрай прозореца. Момичето маха все по-бързо и по-развълнувано с ръка.

— Папа... папа... — отведнаж започва да вика момичето.

— Жьо ревиендре... жьо ревиендре... (Ще си дойда... ще си дойда...) — вика мъжът.

Но влакът е набрал бързина и отминава... Мъжът се спира и гледа след влака... Той изважда една цигара, разделя я на две и скрива едната половинка в горния джоб на сакото си, после, като се мъчи да я запази от дъжда, драсва клечка кибрит и запалва другата половинка. В един миг трептящата светлина осветлява волевото му мъжествено лице. Той запалва цигарата и поема дълбоко като въздишка дима. После наново гледа нататък, където влакът се скри, съвсем сам на перона в тоя проливен дъжд...

Момичето затваря прозореца. Лицето ѝ е зад прозореца... Навън е нош. Тя се мъчи с очи да пробие тъмнината. По прозореца блиска дъжд. Лицето ѝ едва се вижда през струите. После дъждът се усилва и постепенно затуля съвсем об-
раза ѝ. Остава само прозорецът, залиян от водата, която се стича по него...

А влакът прекосява в тъмната нощ Европа и грохотът му събужда заспалата земя там, през където минава...

ЕДНО ПЪТУВАНЕ КЪМ СВОБОДАТА

Когато се появява заглавието на филма, е още нощ. Влакът минава през големите градове на Европа. Париж, Лозана, Милано...

После е ден... Венеция... Триест... Люблина...

После пак е нощ... Загреб... Белград...

На екрана един след друг се редят надписите на филма.

Пак е ден. Виждаме железопътни релси. С грохот и писък от завоя се подава влакът. Минава край семафор, край белосана бариера и излиза на полето, което томително глъхне в жегата. В далечината малка горичка. Полето е нашарено като пъстра черга... В едно лозе се белее конски череп, забит на прът. На хоризонта се синят планини. Момичето е подпряло глава с двете си ръце и гледа през прозореца. Вятърът развява косите му. В големите му очи се чете и любопитство, и възхищение, и мъничка уплаха пред това, което го очаква...

А влакът лети и на екрана се редят надписите на филма.

*
* *
*

Топла слънчева сутрин. Перонът на гара София. Непрекъснато пристигат и заминават влакове. Една огромна тъпла излиза и влиза в гарата. Тези, които са пристигнали, бързат към изхода, приведени от тежестта на куфарите.

На централния перон са се струпали много хора. По-голямата част от посрещачите са с цветя в ръце...

Има няколко чужденци с фотоапарати и грамадни куфари, които нервно се разхождат по перона... Една възрастна американка със слънчеви очила е прегърнала кучето си. Напред и назад по перона се движат количките за багаж и тъптата се принуждава да им отстъпва място.

Но ето на отсрещната линия идва един влак. Вагоните са по-особени. Те са дълги и лъскавозеленикави. По тях висят продълговати табелки със странни имена, написани с чужди букви: Париж—Венеция—Белград—Истамбул. Странни имена, които наваяват смътни желания и лека тъга...

Влакът спира. Тъптата нахлува към отсрещния перон.

Вратата на един от вагоните се отваря. Слиза черноокият мъж с гъстата къдрава коса. Сега виждаме, че това е много едър човек, облечен с риза и панталони. Той носи два огромни куфара в ръка.

Покрай вагона минава железничар, който предупреждава на български език, че влакът за Истамбул заминава след пет минути.

След него на вратата се показва момичето. Това е същото момиче, което гледаше от прозореца на пътуващия влак. То е тънко и дългокрако. Момичето е около 12-годишно. Облечено е в тънка рокля без ръкави и е по сандали. Момичето хвърля бърз поглед върху гарата, оглежда стъпалата на вагона и внимателно слиза на перона. Кожата ѝ е бяла и прозрачна, толкова прозрачна, че се виждат малки сини венички. Може би в страната, от която идва, да няма много слънце... Светлите ѝ като слама, късо подстригани коси са пръснати във всички посоки. Тя духа с уста кичура, паднал върху челото ѝ. Мъжът на перона е оставил куфарите и я чака. Момичето също носи малък куфар в ръка. По куфарите и на двамата са налепени разноцветни етикети. Оглеждат се наоколо.

— Никой не те посрещна — казва на френски Янис.

— Няма значение — отвръща също на френски момичето, като бърка с ръка в джоба на роклята и вади едно листче оттам. — Ето адреса, аз не съм малка и ще ги намеря.

— А парите? — пита Янис.

— Ето ги — казва момичето, като посочва с ръка другия джоб на роклята, който е затворен с безопасна игла.

В същия момент железничарят отново минава покрай вагона и съобщава, тоя път на френски, че влакът за Истамбул тръгва след четири минути. Момичето и мъжът го изслушват.

— Качи се, Янис, влакът тръгва — казва момичето.

— Не искам да те оставя сама — отговаря Янис.

— Аз съм вече в моята родина... Сега ти трябва да бързаш...

— Не се безпокой, утре съм в Гърция, ако не се случи нещо... — казва Янис и отново се оглежда по перона. — Но защо никой не те чака?...

— Ще се справа, качвай се на влака.

Минава един железничар, който почва да затваря вратите на купетата.

— Всички по местата си! — извиква той.

— Качи се, Янис.

— Добре... сега...

Янис се навежда и я целува по челото.

— Рот фронт, Елица... — тихо казва Янис и се усмихва.

— Рот фронт, Янис... — също тихо му отговаря тя.

— Кураж, Елица, горе главата! Баща ти непременно ще си дойде... Чакай. Елица му кима с глава.

— Желята ти щастие в твоята родина, Янис...

Влакът е потеглил. Янис изтичва и се качва на стъпалото. Момичето маха с ръка. Влакът отминава. Момичето остава на перона при трите куфара. Тя не знае какво да прави в момента. Оглежда се за носач. Изведнъж чува мяучене на коте. Тя се обръща и вижда едно малко, мършаво и омървляно коте. То е преминало релсите и се мъчи да се качи на перона. Едното му око е почти затворено. Как ли е дошло дотук? Момичето изтичва и вдига котето от перона. Пак се връща към куфарите. Пристига друг влак. Тъпла народ слиза от него. Тя не може да се измъкне. Момичето стои около куфарите с котето.

— О, мой храбри Полишинел — почва да му говори момичето на френски, без да се интересува от хората, които минават покрай нея. — О, мое малко орехче... Не се ли боиш? Ами влакът?...

Момичето е напълно захласнато. Нейното дългогодишно желание да притежава коте е изпълнено...

Една възрастна и енергична жена и един млад мъж в сини работнически дрехи си пробиват път между тълпата...

Перонът постепенно се изчиства и момичето остава пак само между куфарите.

Възрастната жена и младият мъж в сините дрехи излизат на перона.

— Мамо — казва младият мъж, ти иди нататък, а аз ще ида насам.

Двамата се разделят и тръгват в обратни посоки по перона.

Куфарите на момичето са много големи и са сложени така, че между тях остава празно място. Момичето е клекнало между куфарите, като с една панделка си играе с котето. Котето иска да хване панделката.

Младият мъж хвърля разсеян поглед върху куфарите с етикетите. Той не забелязва клекналото момиче и отминава.

В този момент Елица се привдига и го поглежда. После пак кляка.

Младият мъж отива нататък.

Към куфарите се приближава някакъв железничар. Елица се изправя, поглежда го и после пак кляка до котето между куфарите.

— Няма ли кой да ти вдигне куфарите? — пита железничарят.

Елица го поглежда и му се усмихва, после вдига котето, държи го с две ръце срещу железничаря и изръмжава. Железничарят се усмихва. Тя пак изръмжава и му казва на френски:

— Това не е Полишинел, а тигър...

— Тигър... — повтаря железничарят.

— Да, малък тигър — казва Елица.

— Да ти помогна за куфарите... — казва железничарят, като хваща двата големи куфара.

Елица кимва и хваща малкия куфар в едната ръка, а котето в другата. Но когато вече ще тръгнат, младият мъж се приближава към тях.

— В София? — пита железничарят.

— Уи — клати глава Елица. (Да...)

— Адрес? — пита железничарят.

Елица вади едно листче от джоба и чете завалено:

— У-ли-ца...

Младият мъж вече е чул последните реплики и застава пред момичето. Тя очудено го поглежда.

— Елица... — се решава да проговори мъжът.

Момичето трепва.

— Да, така се казвам — казва тя на френски и подава на младия мъж листчето, което държи в ръката. Той чете.

— Мамо, ето я! — извиква той.

Старата жена, която се връща, изтичва и прегръща момичето. Железничарят остава куфарите на земята и гледа. Момичето пази с едната ръка котето от енергичната прегръдка. Момичето не е свикнало на такива излияния. Само да не го смачка, си мисли тя... Старата жена я отпуска. Тя вече хълца...

— Милото ми дете, прилича на майка си... На колко си години? — я пита старата жена.

Елица внимателно и напрегнато се визира в лицето ѝ, сякаш по тоя начин може да отгатне какво ѝ говори.

— Изглежда, не знае български — казва младият мъж.

Елица му се усмихва.

— Благодаря — казва тя завалено.

— Отлично — казва той, а после посочва старата жена и казва на френски, като говори много трудно: — Това е баба ти — след това посочва себе си, — а това съм аз, Христо... твоят вуйчо...

Момичето подава ръка на баба си и учтиво ѝ казва на френски:

— Добър ден, бабо, щастлива съм да ви видя...

После подава ръка на Христо:

— Бонжур, мон онкл...

— Да тръгваме — казва Христо и взема двата големи куфара от земята. Бабата вдига малкия куфар, а Елица държи в ръце котето...

Тримата тръгват към изхода на гарата. Железничарят остава сам на перона. Елица от един път се спира, изтичва обратно към железничаря, хваща му ръката и казва:

— Орвоар, мосьо, мерси биен...

Железничарят ѝ раздрусва ръката и се усмихва:

— Тигър, а... — казва той.

Елица изтичва обратно към Христо и баба си, които я чакат.

Христо взима колелото от стената, където го е подпрял. Слага двата куфара на багажника. Елица отива от другата страна на колелото. Тримата тръгват. Елица внимателно протяга свободната си ръка и намира ръката на баба си, която върви до нея. Леко ѝ стиска ръката. Бабата я поглежда. Елица ѝ се усмихва. Тримата се отдалечават по улицата...

* * *

Петнадесети септември не е официален празник, но големият град има празничен вид.

Ето улицата на бедния квартал. По нея вървят големи ученици в униформа. По-малките носят цветя в ръцете, а най-малките, които за първи път отиват на училище, ги водят родителите им.

Елица, хванала за ръка Христо, също отива на училище. Той бута със свободната си ръка колелото. На кормилото е сложена мрежичка със съдинки, където е храната му. В облеклото на Елица има сериозна промяна. Облечена е в униформата на френското училище: черна престилка със снежно бяла якичка, черни чорапи и обувки. В тая мъничка фигура, облечена в черно има нещо трогателно. Но баретата от черно кадифе с огромен монограм, паднала до очите ѝ, придава на детското лице нещо игриво и смешно. Може би баретата ѝ е малко големичка...

Елица и днес не може да се раздели със своя приятел Полишинел. Тя го стиска в свободната си ръка. Но това не е старият Полишинел. Отдавна той е изкъпан и спазва завиден хранителен режим, поради което козината му е станала лъскава. На шията му е завързана панделка, от която никак не се стеснява.

Двамата преминават през постоянния пазар. Тук е толкова интересно, че Елица изоставя назад и се заяпва в един продавач, който е и едновременно нещо като фокусник. В момента продавачът крещи, че след малко ще видят как единият му крак ще отиде във Варна, а другият — в Бургас. Междувременно той продава крем против ревматизъм...

Христо се връща назад и я хваща за ръката. Те трябва да бързат. Ето ги

минават покрай малките сергии и колички. Тук бедните хора продават на други бедни хора. Ето зеленчуковата количка на един грохнал старец. Той вика с цял глас „Чушки като пушки, домати като гранати...“ До него на столче седи един друг едър мъж с отрязани крака. Той продава игли и запалки. В момента обяснява на един селянин механизма на запалката. После следват безкрайни сергии на продавачи на цветя, на продавачи на храна за рибки. До тях е един казан, в който се вари царевица.

Ето и малката будка на баба ѝ, която прилича на барака:

КОМИТОВА ВЕСТИНИЦИ, ЦИГАРИ, МАРКИ

В момента баба ѝ стои и ги чака пред будката. Отпред на парапета на будката, където стоят вестниците, има голям буркан, пълен с вода, който тя предварително е приготвила.

Елица и Христо спират пред будката. Елица оставя Полишинел върху вестниците пред отвореното прозорче на будката и почва да го гали.

Христо заобикаля будката и влиза вътре с колелото.

Бабата оглежда Елица от горе до долу. Оправя ѝ баретката. До тях се приближава тази, която вари царевица в казана.

— Това ли е твоето французойче?

— Това е — казва бабата, като се усмихва гордо.

Продавачката избира една хубава царевица и я подава на Елица. Тя взема царевицата и не знае какво да прави с нея.

— Довиждане — казва завалено Елица и подава царевицата на баба си.

— Изяш я, много е хубава — казва продавачката. — Елица ѝ се усмихва.

Доближава и съдържателят на съседния павилион на смеха с фирма: „Дяволските огледала“.

— Бонжур — самоуверено казва той, — коман са ва?

— Мерси биен — отговаря Елица, като стиска подадената ръка.

Но знанията на съдържателя се простират дотук, защото той се обръща на български към бабата:

— Нека дойде, когато иска... За нея гратис!

— Благодаря — казва Елица завалено.

Съдържателят се засмива и я потупва по рамото.

— Браво, бабо Комитовице — казва една дебела жена, която продава отсреща риби, — да дадеш твоего момиче там, дето учат богатите!...

Докато се води този разговор вън, Христо е в будката. Вътре има натрупани няколко топа стари вестници „Зора“ и „Утро“. Той отмества единия топ встрани, след това отмества подвижната дъска на пода и оттам изважда един пакет нелегални вестници. Той посяга към топа, взема един вестник „Зора“ и завива с него пакета. После го слага върху багажника на колелото. Намества отново дъската и пак слага топа стари вестници върху нея. Отваря вратата на будката и излиза навън с колелото.

Всичко това Елица най-внимателно, макар и незабелязано е наблюдавала, защото на Полишинел му омръзва да седи мирно и пожелава да скочи в будката през прозорчето, точно в момента, когато Христо отмества първо топа с вестниците, а после и дъската. Но Елица издръпва Полишинел назад и поглежда Христо през прозорчето, който е гърбом към нея. Прозорчето е наполовина закрито, защото баба ѝ е през това време пред парапета и води разговор с продавачите.

Христо отново се приближава към групата.

— Трябва да остави котето — казва бабата на Христо. — Кажй ѝ...

— На училище — казва Христо на Елица — не се ходи с коте...

Но Елица не го разбира и се усмихва, като погалва Полишинел.

— Льо ша... нон а лекол...

Елица го разбира.

— Добре — казва тя завалено, а после подава внимателно котето на баба си:

— Гарде льо, жьо ву при... (пазете го, моля ви...)

Двамата тръгват. Продавачите са наобиколили баба ѝ и ги гледат...

Бабата взема буркана от парапета, изтичва пред тях и плиска водата пред Елица. Тя внезапно се спира и изненадано поглежда баба си.

— За да ти върви по вода — довольна и усмихната пояснява тя.

Христо и Елица вървят по една търговска улица с малки магазини и занаятчийски дюкянчета. Христо се спира на тротоара.

— Почакай ме малко тук — казва той на Елица. Тя го разбира и остава на тротоара.

Отсреща има една механична работилница. Един мъж по работен комбинезон излиза вън, махва на Христо с ръка и пак влиза.

Христо взема пакета от багажника и оглежда предпазливо улицата. След това се запътва към работилницата. В този момент от ъгъла се появява един мъж, който бавно завива по улицата. Христо се спира на тротоара пред работилницата и запалва една цигара. През това време той внимателно оглежда мъжа, който безразлично го отминава. На вратата на работилницата отново излиза мъжът по работен комбинезон. Христо му подава пакета и се връща.

Елица най-внимателно е наблюдавала всичко това.

Двамата отново продължават пътя си.

Христо и Елица спират пред една двукрила железна врата. Вътре в двора има много деца. Над вратата има голяма табела:

Ф Р Е Н С К И Д Е В И Ч Е С К И К О Л Е Ж „С В Е Т И Й О С И Ф“

Още от вратата на двора католическата любезност е достойно представена от една сестра-възпитателка. Въпреки нейното калугерско облекло, усмивката не слиза от лицето ѝ. Тя посреща пристигащите ученички. Особено е вежлива към тези, които пристигат за първи път. Но ако се вземем внимателно, ще видим, че тази любезност се отнася повече до родителите, които придружават децата си. А те не са какви да е родители...

В същия момент спира една лимузина. Шофьорът с фуражка отваря вратата. Оттам слиза едно момиче с много панделки и наперен вид. Тя така си клати главата, като ходи, че панделките ѝ силно се тръскат. Явно е, че много се гордее и с панделките, и с лимузината, и сигурно с още нещо... Води я за ръка гувернантката ѝ. Но момичето изведнъж ѝ пуска ръката и с вирната глава забързва напред. Тя иска да изпревари децата пред себе си и преди тях да се представи на сестрата. Настига Елица, която в този момент влиза в края на портата с Христо, и я избутва. Но гувернантката, която държи за добрите обноси на своята възпитаница, я е догонила и дръпва момичето за ръката назад, като тихо нещо я мъмри.

Христо застава пред тях и стои така, докато Елица мине край сестрата за поздрав.

Сестрата погалва Елица по главата, която любезно ѝ се усмихва, а после се ръкува с Христо, който вежливо, но сухо ѝ кима с глава. Христо повежда по-нататък Елица за ръка.

В двора има много момичета, някои по-големи, а други по-малки. Те гледат лимузината, момичето с панделките, гувернантката и сестрата-възпитателка, която в тоя момент ги посреща особено любезно.

— Сега ще те оставя — казва Христо.

— Коа? (Какво?) — пита Елица.

Христо с напрегнато изражение на лицето говори бавно и грубо френски думи:

— Ресте иси. Се лекол... (Трябва да останеш тук. Това е училището.)

— Натюрелман (естествено) — отговаря Елица.

Христо въздъхва дълбоко и като приема старото напрегнато изражение на лицето си, продължава:

— Миди — моа иси... (На обед — аз тук...) — сочи себе си и двора.

Елица бавно му говори френски:

— Нон... моа — съол а ла мезон... (Не... аз сама в къщи). Разбрах? — пита тя на развален български.

— Разбрах — отговаря Христо.

Двамата се засмиват. Христо тръгва.

— А сега хайде...

— Хайде...

Христо пресича двора с широки едри крачки. Пред изхода се обръща и смига на Елица. В отговор тя му смига с двете очи, защото никога не може да го направи с едното.

Елица е самотна. Не знае езика и не познава никого. Тя поглежда най-близката до нея група от момичета. Те са шумни и весели. Сред тях е и момичето с панделките. В тоя момент тя им показва някакви балетни стъпки, които е научила, и застава в поза. Други момичета от групата се мъчат да повторят движенията ѝ. Някои успяват, други — не. Всички се смеят. Елица се колебае дали да иде при тях. Но те не я забелязват и тя се спира. Тръгва покрай стената на двора. Спира се пред една голяма кутия, закачена на стената. На нея пише на френски: „Милостиня за бедните“. Елица прочита надписа и като се озърта да не би някой да я гледа, изважда една монета от джоба си и я пуска вътре. После продължава да върви покрай стената. Нека да отидем в края на двора и да го разгледаме... Там е по-тихо...

И наистина дворът като че е разделен на две части: една част с много деца, която е срещу сградата и е шумна, и тиха част, неогряна от слънцето зад училището. Тук няма никой. Но все пак да се огледаме внимателно. Ето стар зид, направен от големи камъни, обрасли с лишей. По-нататък върху зида — бръшлян с мътнозеленикав цвят, още по-нататък — това е краят на зида. Но кой е там? Едно друго момиче е клекнало срещу бръшляна. То съсредоточено гледа нещо пред себе си. Веднага да отидем да видим. Елица се приближава и застава зад момичето. То не я забелязва, защото това, което наблюдава, изглежда, е много интересно. Я да се наведем да видим какво е. Аха, жаба. Една голяма жаба. Как ли е дошла тука?

Жабата подскача напред към клекналото момиче. То изпищява и се блъска в краката на Елица, което още повече я изплашва и затова наново изпищява.

Елица, изглежда, също не е много спокойна.

— Но това е жаба, тя не хапе — казва бързо на френски тя.

Момичето вече се е изправило до нея и също ѝ отговаря на френски:

— Знам, но все пак ме е страх. Виж от по-големи животни не се боя...

Двете се отдръпват на безопасно разстояние от жабата. Тя вече не е толкова интересна. Момиченцето е по-ниско от Елица, русо, с буйни къдрави коси. Пълничка, с жива мимика и голяма подвижност.

— Татко във Виена имаше кон и аз се качвах на него — дърдори през цялото време то. — А миналата година, като бяхме в Париж, видяхме хипопотам — прави мимика, с която се мъчи да изобрази хипопотам.

Двете прихват да се смеят.

— И аз съм се родила във Виена и съм живяла в Париж — казва Елица. — Сигурно някъде сме се срещали.

Русото момиче изведнаж става сериозно:

— Да не си еврейка?

— Не, татко и мама били осъдени. Ако не бяха избягали, щяха да ги убият. После мама почина, татко остана в Брюксел... А аз се върнах...

— Заради немците ли?

— Да. Янис ме доведе...

— Също като нас... И ние от Виена в Прага, после в Париж, Белград... Сега сме в София, тук няма още фрицове... А мама казва, че скоро ще заминем за Египет...

— В Египет е хубаво... Там има крокодили, фараони...

— Трудно ми е да говоря на френски — обръща се момичето към Елица. На немски: — Ти немски знаеш, нали?

— Малко — отговаря на немски Елица. — В санаториума на Северното море имах един приятел немец — Паул. Но сега ми е трудно. — Пак на френски: — Как се казваш?

— Грета...

— А аз Елица.

Бие звънецът. Двете се хващат за ръка и се затичват към шумния двор. Елица за миг спира пред входа на зданието. Поглежда нагоре, където има една голяма картина с нарисувано сърце, от което капе кръв. Върху картината отгоре пише на френски: „Спри, тук е Исусовото сърце...“

В класната стая. В тоя момент влиза възпитателката — високата и хубава монахиня, която посрещаше на входа децата с родителите им. Децата изведнаж спират да говорят и се изправят на чиновете. Елица и Грета са седнали заедно. Те също застават прави край чина.

Пред децата върху подиум има катедра. Точно в средата на стената е черната дъска. Над катедрата има един голям дървен кръст с разпънат Христос. В ляво са прозорците. Чинът на Елица и Грета е край прозорците.

Сестрата застава пред катедрата и започва да се кръсти. Децата — също. Само Елица и Грета не се кръстят. На първия чин в средата е момичето с панделките. Тя се обръща назад, като се кръсти, и поглежда към Елица и Грета. Вижда, че те не се кръстят. Тя е много удивена и сбутва приятелката си до нея, като ѝ посочва с глава да се обърне назад...

Сестрата започва молитвата. Тя казва едно изречение, а всички деца в хор повтарят с нестройните си гласове молитвата...

— Нотр пеер... — казва сестрата. (Отче наш).

— Нотр пе-ер... — повтарят децата.

Лицето на Елица е замислено. Тя и Грета не повтарят молитвата и мълчат.

— Ки ет о сно... — казва сестрата. (Който си на небето).

— Ки ет о сно... — повтарят децата.

Тогава на фона на молитвата чуваме гласа на мислите на Елица, като думите на сестрата и повтарянето на децата постепенно стават неясни... Ние виждаме лицето на Елица:

Татко казваше, че ние няма на кого да се молим, защото нашата съдба е, каквото направим сами... Но ако трябва да си кажа желанията вместо молитва... Нека татко се върне, защото ми е трудно сама, макар че съм в моята родина... Нека и баба е здрава, защото тя ме гледа и както изглежда, ме много обича... Нека и на Христо нищо лошо да не се случи, защото и той върши същата работа като татко... Нека бъдат щастливи всички смели мъже, които се биха в Испания и останаха живи... И Паул, и Янис... А Янис, дано не го пхнат в затвора, когато се върне в родината си... Не, не е нужно толкова много желания. По-добре е да се изпълни само едно... Да дойде свободата... Тогава всичко друго само ще стане... И татко ще се върне...

— Амен — казва сестрата.

— Амен — повтарят децата.

Всички сядат, но Елица се е унесла. Тя продължава:

Забравих и за Полишинел... Нека той порасне и бъде една добра котка... И мойта нова приятелка Грета...

Грета дърпа Елица за ръка. Елица се опомня...

Момичето с панделките става от първия чин и казва на сестрата, като посочва Елица и Грета:

— Ма съор, тези не се молят.

Сестрата е опитна. Тя също е забелязала по време на молитвата, че двете не се молят. Но тя не действа грубо:

— Бог ще ги вразуми... — казва тя.

*
* *
*

Обед. Училището е пуснало. Елица и Грета излизат на улицата. Те са се хванали за ръка. Когато излизат на улицата, виждат голямата тъмна лимузина. За малко се спират и гледат. Идва момичето с панделките. Грета ѝ прави една страшна гримаса. Елица ѝ спира. Момичето с панделките бързо се качва в колата и им прави също гримаса. Но те нищо не могат да направят, защото колата тръгва. Двете продължават нататък по улицата...

Ето ги пред будката на баба ѝ. В тоя момент тя подава Полишинел на Елица през прозорчето. Елица го дава на Грета. Грета го гали. След това, както държи котето, Грета се навежда и гледа заглавната страница на вестник „Зора“

от 15 септември 1940 година. Елица също се навежда. Ясно личат снимка от бомбардировката над Лондон и заглавията на съдържанието:

Над три милиона германски войници, готови за десант в Англия

Два милиона килограма бомби хвърлени в Лондон.

Нов държавен преврат в Румъния.

Докато разглеждат вестника, без да могат да го четат, двете разговарят:

— Се ла политика... (Това е политика...) — казва Грета, като посочва вестника.

— Уи, се ла гер... (Да, това е войната.) — отговаря Елица.

Полишинел, който също се е надвесил заедно с Грета и Елица, изведнъж си протяга лапата и си впива ноктите в страницата на вестника, като го одрасква.

Грета се засмива и му прибира лапата.

— Много е немирнен — казва тя.

— Още е малък — отговаря Елица, — но напролет ще си има бебета...

— Така ли? Ще ми дадеш тогава едно коте за Египет...

— Разбира се... — казва Елица.

Когато чуваме последните реплики, се виждат само заглавията на вестника. Върху фона на буквите изпъкват моменти от бомбардировки в Европа, от военни действия. Вестникът се сменя с нов. Пак същите тревожни заглавия, пак сцени от войната. Нов вестник с нови тревожни заглавия. На този фон Елица тръгва на училище. Нов вестник, Елица и Грета играят в един парк. Нов вестник, отново сцени от войната. Нов вестник, Елица и Грета в класната стая. Нов вестник, Елица играе с Полишинел. Нов вестник, Христо с колелото взема Елица и Грета от училището. Тримата тръгват по улицата. Нов вестник, сцени от войната. После вестници с дати от септември и октомври почват бързо да се сменят, като върху техния фон протичат откъслечни военни действия в Европа и сцени от мирния живот на Елица. Всичко се ускорява до такава степен, че вече не може да се види ясно.

*
* *
*

Рано сутрин. Улица в краен квартал, която е близо до пазара. От вратата на една малка едноетажна къща излиза Елица с чанта в ръка и Христо с колелото и съдинките. Христо се качва на колелото и махва на Елица с ръка. Елица — също. После той бързо отминава по улицата.

Елица тръгва за училище. Върви по улицата като размахва чантата. Един пощенски раздавач спира колелото далеч пред нея на тротоара, маха ѝ с ръка и извиква:

— Елица, ще черпиш... — след това изтичва в една къща.

Елица се спуска към него и спира до колелото. С ръка опитва как звъни звънецът на колелото. Раздавачът с чанта отпред излиза на тротоара. Елица се отества малко настрана.

— От татко ли? — пита тя нетърпеливо.

А раздавачът, който си е сложил вече очилата, защото е възрастен, вече предпоставя писмата в ръката.

— Елица... Елица... Елица...

Елица се навежда над чантата. Изведнаж тя бърка и вади писмо.

— Ето го! — казва тя.

— Виж къде се скрило! Утре вече няма да ме гониш.

— От татко... — казва Елица. — Може би ми пише, че си идва... — Тя е много напрегната.

Раздавачът се качва на колелото и тръгва нататък.

Елица отваря плика. Но като изважда писмото, от плика излита една голяма снимка на баща ѝ. Вятърът я подухва и тя пада на няколко крачки от нея върху паважа. Елица проследява снимката с очи и изведнъж като вцепенена се заковава на място от видението, което въображението внезапно изпраща пред очите ѝ... Сякаш не снимката, а баща си вижда, паднал върху паважа. Лицето му е напрегнато. Гърдите му високо се повдигат, задъхва се... Ранен ли е?... Той затваря очи, като че ослепен от острото изсвирване на полицейска свирка. Едновременно се чува тропот на ботуши по паваж. Това са стъпки, които преследват... Тропотът все повече и повече се усилва. Баща ѝ прави едно въдъхване, усилне и се повдига на лакти...

Елица се затичва и повдига снимката. И тъкмо на време, защото към снимката се приближават едни стражарски ботуши. Това е кварталният стражар, който минава по улицата. Елица бързо я притиска до гърдите си и внимателно я трие от престилката, като че я бърше от прах... Не, това бе само едно видение, едно лошо видение. Той е жив и ще си дойде... После поглежда наново снимката. Това е една хубава снимка, където баща ѝ е в униформата на офицер от републиканската испанска армия. Отдолу на френски пише: Испания, 1937 г. Елица се взира в лицето му. После започва да чете писмото, което е кратко. Лицето ѝ постепенно се успокоява и започва да се усмихва. Тя ту чете писмото, ту поглежда баща си, като бавно ходи по улицата. Пак чете писмото, пак поглежда баща си, вече засмяна, а после се затичва...

Ето я на пазара. Тя всяка сутрин, преди да отиде на училище, се стбива при баба си. Минава покрай жената, която продава варени царевичи.

— Здравей, Елица — казва жената.

— Здравей и ти — казва Елица.

Жената ѝ подава една варена царевича.

— Благодаря ти — казва Елица и бърка в джоба да ѝ плати.

— Обиждаш ме — казва жената. — От другата седмица ще варя кестени, те са по-хубави от царевичата.

— Имам от татко писмо — казва Елица.

— Дано си дойде... — казва жената.

Елица минава покрай човека с отрязаните крака, който продава запалки и игли.

— Добро утро — му казва Елица.

— Добро утро — отговаря човекът.

— Имам от татко писмо — казва Елица.

— Скоро ли ще си дойде? — пита човекът.

— Не много скоро, но ще си дойде...

Когато минава покрай павилиона с кривите огледала, съдържателят мете тротоара пред палатката. До него няколко души усилено строят друга много голяма палатка. Той се изправя.

— Бон соар — казва той.

— Добро утро — отговаря Елица, — вечерта мина. Какво правят тези хора там? — посочва Елица тях, които издигат палатката.

— Паноптикум — казва човекът.

— Деца пускат ли? — пита Елица.

— Остави това — махва с ръка съдържателят. — Какво ново при тебе?

— Имам от татко писмо...

— Значи скоро ще си дойде...

— Е, почти... — казва Елица и отминава нататък към баба си.

Баба ѝ е пред будката.

— Бабо — казва Елица, — имам от татко писмо. — Тя ѝ подава снимката.

Бабата разглежда снимката.

— Ще си дойде ли? — пита старата жена.

— Не знам кога... — казва Елица, като си взема снимката обратно и ѝ подава писмото, което е късо.

Бабата си слага очилата и хвърля бърз поглед върху редовете.

Елица мълчаливо я следи.

— Нека е жив и здрав... — казва бабата, като ѝ връща писмото и я прегръща. — Пък все някой ден ще го посрещнем.

— Закъснявам, довиждане... — забързва Елица и тръгва тичешком.

В клас. Звънецът току-що е бил и преподавателката е излязла. Децата шумят. Едни излизат, други остават. На чина седят Елица и Грета. Двете гледат портрета на баща ѝ.

— Изглежда тъжен... — казва Елица.

— Защо, вижда ми се весел... — казва Грета. — Ще си дойде ли?

— Да, но не се знае точно кога...

— С емигрантите е винаги така... Ще дойде сигурно, когато не го чакаш.

В това време момичето с панделките се е приближило зад техния чин. Тя е любопитна, но не може да види добре какво гледат. Протяга си шията и тогава изведнъж грабва снимката от ръцете на Елица и изтичва към катедрата.

Елица и Грета скачат моментално от чина. Момичето с панделките побягва към вратата, спира се за момент и им се изплъзва. После побягва навън.

Елица и Грета тичат по двора, който е пълен с деца. Момичето с панделките никъде го няма. За миг се спират и после изтичват от двора на улицата. Оглеждат улицата. Към края ѝ виждат една количка с продавач. Там е и момичето с панделките, което с наслаждение яде малеби. Тя е с гръб към тях и не ги вижда. Двете се спускат нататък и след малко застават зад нея. Грета я дърпа за рамото. Момичето с панделките се обръща.

— Дай снимката! — казва Грета.

— Чифутка! — пренебрежително казва момичето с панделките.

— Тъпачка!... две думи на френски не можеш да кажеш, защото си тъпа по наследство... — на един дъх изговаря Грета.

— Дай снимката! — казва Елица с прегракнал глас.

Момичето с панделките бръква със свободната си ръка в джоба на престилката, оставя малебито на количката и след това изведнъж нахвърсва снимката. Парчетата от снимката се посипват по земята. На очите на Елица се явяват сълзи. Момичето с панделките се обръща и взима да си донесе малебито, като че нищо не се е случило. Тогава Грета изведнъж ѝ грабва от ръката малебито и го лепва на лицето ѝ, но не спира дотук. Спокойно размазва с ръка малебито по лицето ѝ. Момичето с панделките почва да плаче. Елица събира парчетата от снимката по земята. След това и двете побягват по улицата към входа на училището, защото продавачът тръгва в защита на потърпевшата.

Когато са вече на безопасно разстояние, те престават да тичат.

— Дано не сме закъснели... — казва Елица задъхана.

— Голяма работа!... Ние и без това скоро си заминаваме, а ти имаш по всичко шест.

Влизат в двора, който е вече празен, защото звънецът за влизане е бил. Елица поглежда парчетата от снимката, които стиска в ръката си.

— Ще я залепим хубаво — казва Грета. — А когато си дойде, няма да имаш нужда от снимка...

Елица ѝ се усмихва.

* * * * *

В клас. Сестрата е на катедрата. Влизат Елица и Грета. Те са силно зачервени.

— Къде бяхте? — пита сестрата.

Грета бързо заговаря:

— Елица има от баща си писмо и пише, че ще си дойде...

— Седнете — казва сестрата, като ги гледа изпитателно, — повече да не закъснявате.

Те сядат на чина. Малко след тях влиза момичето с панделките. Лицето и престилката ѝ са изцапани.

— Ма съор — хълца тя, — те ме биха... — и посочва с ръка Елица и Грета.

— Иди се измий и говори по-малко за другите — казва сестрата.

— Ще кажа на татко... — казва момичето с панделките.

Сестрата слиза от катедрата и се приближава до нея.

— Моят съвет е да си служиш по-рядко с името на баща си... — казва сестрата, — а за домашно напиши петдесет пъти: „Пред бога всички сме равни...“

После сестрата отива при Грета и Елица.

— А вие напишете: „Търпението е майка на всички добродетели...“ — след това сестрата се обръща и се запътва към катедрата.

* * *

Стая в къщата. Прозорецът е широко отворен. Навън е слънчев ден. Случват се такива дни късно есента. Това са последните топли дни през годината. Все пак е есен, защото листата капят.

Христо се бърсне пред огледалото. Полишинел лежи върху масата. Елица, празнично облечена, подпряла глава с двете си ръце, чете на глас до масата голяма книга. Вижда се една илюстрация от книгата — лебеди, които летят над морето и носят едно момиче в мрежа...

Една врата е отворена към кухнята. Там се вижда баба й, която готви.

— „Само най-младият, вместо едната си ръка, имаше лебедова ръка“.

— „Лебедово крило“ — поправя я Христо, който внимателно слуша.

— Да, „лебедово крило, защото ризата му беше тясна...“ — продължава да чете Елица.

Христо остава бърсненето и се навежда над книгата:

— „Беше само с един ръкав“ — пак я поправя той.

— Аз виждам, когато чета — казва Елица, — и думите не са важни...

Христо се връща към бърсненето.

— „Елиза не беше успяла да изплете другия...“ — продължава Елица, но наново оставя книгата и се обръща към Христо, който още се бърсне.

— В Белгия не можеха да произнасят Елица и ми казваха Елиза...

— По-нататък — казва Христо, доколкото може по-строго.

— Те летели към страната, където има свобода. В тая страна шосетата са под земята и няма болни...

— С летене не се стига до такава страна — казва Христо, а с борба, с лишения и ако щеш със... със смъртта на много хора.

— И нашата ли смърт?

— Ако с това приближим свободата... Но ти ще живееш и непременно ще я дочакаш. И Елиза е чакала да се завърнат лебедите...

— Сигурно е така — казва Елица, — но аз сама съм измислила тази страна. В нея живях, докато бях болна на Северното море. Ти лежал ли си с месеци на едно легло?

— Не — казва Христо.

— А аз съм лежала. Тогава измислих тази страна. Там са всички мои любими хора: татко, Янис, Паул, а сега ти, баба, Полишинел, Грета, която утре заминава за Египет и ми е много мъчно...

Вратата на стаята се отваря и влиза Грета. Тя започва да се смее високо, без да знае защо. Разрошва косите на Елица, подава ръка на Христо:

— Какво става с разходката, тръгваме ли? — пита Грета.

— Обещанието си е обещание! — делово отговаря Христо.

Грета взима Полишинел от масата на ръце.

— А-а, Полишинел... Ти как си?

* * * * *

Тримата излизат на улицата пред къщата. Бабата ги изпраща. Елица се обръща и маха с ръка на баба си.

И ето: започва обещаната голяма разходка из града.

* * * * *

Върват по широк булевард с кестенови дървета, на които все още има листа. Наоколо се разхождат празнично облечени хора.

* * * * *

Една количка с продавач. Купуват си петелчета на клечки.

* * * * *

В езерото карат лодка. Елица и Грета усилено натискат греблата. В един ресторант-градина обявват на открито. Смеят се. Грета се задавя. Елица я тупа по гърба.

* * * * *

В Зоологическата градина пред клетката на маймуните. Маймунките играят пред благодарната публика целия си смешен репертоар.

Тримата отиват на пазара, където е будката на баба й. Сега там има много хора, защото е неделя. Тази потна тъпла навява нещо уморително, тъжно и безизходно...

Всички приятели на Елица — продавачи, колеги на баба й, са там. Баба й също. Но тримата отиват към новопостроения паноптикум, защото там се вдига много шум и е много интересно. По огромните платна на паноптикума се леят потоци кръв. Изобразени са в пълни подробности и баташкото клане, и убийството на Юлий Цезар от Брут, и Вартоломеевата нощ, и изколването на йерусалимските младенци от Ирод, кланета, с които така много е изпълнена човешката история...

Пред паноптикума в стъклен кафез лежи восъчната фигура на Клеопатра, а встрани от нея две металически змии си подават и скриват ритмично главите, като лижат също така металическото тяло на Прометей, който равномерно отмества главата си. За по-голяма яснота пише: „Прометей“.

Съдържателят с фуния в ръка кани публиката да види това научно заведение, препоръчано от Академията на науките, което пръска светлина и в най-затътените краища на страната!... Тук публиката щяла да се запознае с Александър Батутка, известния ж. п. атентатор, който е хвърлял цели влакове и мостове във въздуха, с кайзера Фридрих Вилхелм; с Дюселдорфския убиец; тук може човек да се запознае с всички венерически болести...

— Какво е това венерически? — пита Елица.

Христо се обърква, но започва съвсем храбро отговора си:

— Венерически... това е... — после неопределено маха към фигурата на Клеопатра — нещо като... не е важно!...

— Клеопатра ли? — пита наново Елица.

— Не съвсем...

— И правят инжекции? — пита Грета.

— Точно така! — изведнъж намира изход Христо. Той бърше потта от челото си.

— Разбрах — казва Елица, — това са всички болести, при които се правят инжекции.

— Да, за наказание — казва Христо и ги повежда отново към павилиона на смеха.

— Бонжур — казва съдържателят на „Дяволските огледала“, като застава пред тях. — Ще благодарите ли да посетите моето заведение?

Тримата се спогледват.

— Добре — казва Елица.

— За вас само гратис. — казва съдържателят.

Кварталният стражар и една слугиня също влизат след тях в павилиона. Елица се поглежда в огледалото. Тя изглежда страшно дебела. Вижда и обезформените фигури на Христо и Грета. Тримата се смеят. После погледът на Елица се спира на полиция. Това е една фигура с огромни ботуши, късо туловище и една малка главичка. На Елица й става просто лошо. Целият свят й се струва обезформен. Всичко започва да се върти. Тя си затваря очите. После пак ги отваря. Наново вижда полиция, който сега е къс и дебел, а слугинята е дълга и изкривена. И наново всички фигури се променят... Грозни, изкривени, недействителни...

Вече е късно следобед. Капнали са от умора. Тримата се спират на една улица.

— Утре сутринта ще дойдеш ли да ме изпратиш на гарата? — пита Грета.

— Да — казва Елица.

— Заедно с Христо, нали?

— Да — казва Христо.

— Движдане, благодаря за разходката. Беше много хубаво...

— Движдане...

Двамата с Христо вървят по улицата, където е тяхната къща. Когато стигат близо до къщата, по инстинкт и двамата се обръщат. Виждат няколко души

цивилни, които пресичат улицата и тръгват зад тях. Христо се готви да бяга напред. Но там пред къщата стоят един полицаи и още един друг цивилен агент. Малко по-далеч се вижда една затворена лека кола.

Христо започва да ходи спокойно. Той вади от джоба си кутия цигари и запалва една цигара. Елица е объркана, но чувствава, че става нещо лошо.

Двама цивилни зад тях приближават. Единият слага ръката си на Христовото рамо.

— Отдавна те чакаме... — казва по-възрастният, — ще дойдеш за една малка справка с нас.

Другите двама, които са пред къщата, също са се приближили. Сега чегиримата обграждат отвсякъде Христо. Той нищо не казва. Колата, която е далеч, бавно приближава. Изведнаж и четиримата като звярове се хвърлят върху Христо. Той се съпротивлява. Единият му слага на ръцете белезници. Повличат го към колата. Елица се затичва и го хваща за кръста, като го дърпа назад към тротоара. Те повличат и нея. Вече са пред самата кола. Полицаят вижда Елица, която дърпа Христо обратно. Той ѝ хваща ръката, която не иска да пусне Христо, и почва да я извива. Извива я безмилостно. Постепенно пръстите на Елица се откъсват от Христо, но полицаят продължава да извива ръката ѝ. Капки пот се показват на челото ѝ. В тоя момент всичко се завъртва пред очите ѝ. Всичко става изкривено, както в павилиона с дяволските огледала. Изкривени са и полицаят, и агентите, и колата. Изкривен и деформиран е целият свят...

Тълпа народ се е натрупала на тротоара. Колата тръгва. Елица няма сили и сяда на тротоара, като си държи ръката. Хората я заобикалят. А тя седи и все още всичко е изкривено.

— Какво ти е, момиченце? — се навежда една жена към нея.

Елица събира сили и става мълчаливо. Тръгват към портата на къщата. Хората ѝ правят път. Когато влиза в къщи, в същия момент оттам излизат още един цивилен агент и кварталният стражар. Те грубо я блъскат и отминават...

У дома. Всичко е обърнато с главата надолу, защото е имало обиск. По пода се търкалят разни вещи и книги. Полишинел е здравата изплашен и подава глава под печката. Баба ѝ седи мълчаливо на едно столче. Тя поглежда Елица, сякаш за пръв път я вижда. Елица си държи болната ръка.

— Бабо...

Бабата става от столчето и крайно сдържано казва:

— Изселват ни от София...

Елица поглежда пода. Там лежи разкъсана книгата с приказките на Андерсен. Вижда се голямата илюстрация — лебеди, които летят над морето и носят едно момиче в мрежа...

*
* *
*

Сутрин. Гарата. Влакът с дългите зеленикави вагони е спрял на перона. Пред един от вагоните стоят Елица с ученическата си чанта и Грета. На вагона пише: Париж—Белград—София—Истамбул.

Някой високо извиква: „Влакът тръгва. Затваряйте вратите!“

Двете се прегръщат.

— Знаеш ли, сънувах, че баща ти си е дошъл — бързо казва Грета.

— Така ли?

Двете пресилено се усмихват, за да не заплачат.

— Ще ти пиша и за крокодилите, и за фараоните — казва Грета, после се затичва към вагона... Грета е вече на прозореца. Влакът тръгва.

— Довиждане... — вика Грета, като маха с ръка. Елица също маха.

Влакът отминава. Остава Елица сама на перона. Тя си хваща болната ръка и въздъхва. После тръгва...

Елица е в класната стая. Тя е сама на чина. Елица гледа през прозореца двора. Дърветата са почти без листа. Навън вали дъжд, който се стича и по прозореца. Ръката не престава да я боли. Тежките мисли не я напускат...

Защо татко не идва? Защо всички си отиват? ... Приличам на някоя стара гара, през която са минали много хора, които обичам ... Но понеже е от тухли, не плаче ...

Жьо ревиендре ... Жьо ревиендре ... — чува тя гласа на баща си, сякаш в отговор на нейните мисли. Почакай ... Силните хора умеят да чакат ...

Кога ли ще дойде свободата? ... Защо идва така трудно? — мисли отново Елица.

Защото това е последната свобода, за която се борят хората ... — чува тя пак гласа на баща си.

Тогава никой повече няма да ни раздели, нали? И старата гара много ще се радва ...

Сестрата е забелязала състоянието на Елица, защото диктува някакъв текст, но Елица не пише. Тя се е приближила зад чина.

— Защо не пишете? — я пита сестрата.

Елица трепва. После взима отново молива в ръка, но болката е силна. За миг тя извърща лице към сестрата. Тя вижда това измъчено детско лице.

— Елате след часа в стаята ми — тихо ѝ казва сестрата.

Елица върви по един дълъг коридор, където са станите на сетрите. Спира пред една врата и чука. След това влиза. Това е една скромна стая с нощно шкафче и креват, постлан с бял чаршав. Над кревата има голямо разпятие.

Сестрата седи на едно ниско дървено столче. Посочва на Елица друго столче срещу себе си.

— Кажй, мое дете, какво ти е?

— От днес напускам колежа ... — казва Елица.

— Защо?

— Изселват ни от София ...

— Но ти можеш да останеш в пансиона. Ще ти уредим една стипендия ... ако нямате пари. Ти си способно дете ...

— Не искам да съм сама — казва Елица.

— Може би това, което очакваш, няма да стане ...

— Търпението е майка на всички добродетели ... — казва Елица, като се усмихва.

— Нима баща ти няма да се радва, ако те завари здрава и образована?

Елица замислено мълчи ...

... Ще се радва, нали?

— Искам да бъда с баба ... — казва най-сетне Елица.

Преподавателката става и взема от нощното шкафче при леглото един кръст.

— Вземи този кръст и нека Бог те закрия ... Когато поискаш, можеш да се завърнеш тук ...

— Благодаря ви, ма съор — казва Елица, като взема кръста. — Но нашата съдба е, каквото направим сами ...

— Ще съжалявам много за теб — отговаря сестрата, като се окопитва, — ти беше едно добро дете ...

Елица прекосява двора на училището и се запътва към изхода. Изведнъж тя се спира пред кутията за милостиня. Елица замислено я гледа. След това изважда от джоба си кръста, който ѝ даде сестрата. Тя го поглежда за миг, приближава се съвсем близо до кутията и после пуска кръста вътре. Елица се запътва към голямата желязна двукрила врата и излиза ...

*
* *
*

Елица е стигнала вече на пазара пред будката на бабата. Всички са около будката. Един възрастен човек с патерици стои пред нея.

— Всичко е наред — му казва бабата. — Договорът подписахме. Ето ти ключа — и му подава ключа от будката. — Желая ти всичко най-хубаво.

— Лек ти път — ѝ отговаря човекът.
 — Да гръгваме, Елица — казва бабата, като я хваща за болната ръка. Гримаса на болка изкривява лицето на Елица и тя си отдръпва ръката.
 Жената, която вари царевича, ѝ подава едно кисе с варени кестени. Тя хълца:
 — И да не ни забравиш, Елица, чу ли? ...
 — Няма — казва Елица.
 Приближава съдържателят на кривите огледала.
 — Оревоар — казва той.
 — Оревоар — казва Елица.
 Той държи един голям букет цветя зад гърба си.
 — От мене и от него — казва той, като посочва човека с отрязаните крака, който продава запалки и игли. Когато Елица се обръща към него, човекът с отрязаните крака ѝ се усмихва.
 — Не бой се, бабо ... И Христо ще го пуснат, и зет ти ще си дойде некогаш — казва дебелата продавачка на рибки.
 — Не се боя ... Нищо няма толкова страшно, че да не може човек да го понесе ... — казва бабата.
 — Военен съд ли ще го съди? — пита жената, която продава рибките.
 — Не знам — казва бабата.
 — Коя ли страна е прокопсала от офицерството — казва съдържателят на дяволските огледала.
 — Да пукнат тия душмани, бабо, дето те пядят с това дете — казва жената, която вари царевичи.
 — Да пукнат, ама не пукат ... — казва съдържателят на павилиона.
 Всички си подават един на друг ръце и се прощават. След това бабата и Елица се отдалечават нататък към края на пазара. Елица за миг се обръща назад ...

Двете вървят покрай една дълга бетонна стена, която е оградата на някаква фабрика. Елица явно не може вече да ходи. И тя изведнъж кляка до бетонната стена, затваря очите си, опира болната си ръка на скута и стои така неподвижно. Болката не минава.

Баба ѝ се спира и се обръща. Вижда клекналата Елица и се връща при нея.

— Елица, какво ти е?

— Нищо. Ти сега не ми говори. Искам малко да почина.

— Да не си болна? — разтревожена вече пита бабата.

Елица мълчи.

— Отвори си очите ... Какво ти е? — съвсем объркана пита старата жена. Тя се навежда и хваща главата на Елица, като я повдига.

Цялото лице на Елица е в пот. Тя бавно и с мъка отваря очите си.

— Толкова ми беше добре ... — казва Елица. — Бабо, ако ти кажа нещо нехубаво, ще се сърдиш ли?

— Как ще ти се сърдя, чедо.

— Може би трябва пак да отида в санаториум ... Сега е заради ръката.

Бабата е напълно разстроена.

— Нямам ли край тия болести ... Първо майка ти, сега и ти ... Какъв е тоя наш живот! — сякаш на себе си задава въпроса тя.

Елица продължава да е клекнала неподвижно. Странни изглеждат фигурите на старата жена и клекналото момиче до тая огромна и бездушна бетонна стена.

Баба ѝ наново я хваща за брадичката и повдига главата ѝ. Елица бавно се изправя на крака. Баретата пада от главата ѝ и се изтърколва към бетонната стена, като кротко ляга на тротоара. Ясно се чете латинският надпис върху баретата:

„Део ет патриа“ („Бог и отечество“)

Морето е спокойно. Някъде далеч се вижда една рибарска лодка. Зад пясъчната ивица на брега са павилионите на санаториума. Белите здания се очертават ясно върху тъмнозеления фон на парка.

На терасата на един от павилионите, върху легла на колела лежат деца в гипсови корита, гипсови превръзки и без превръзки. Те се пекат голи на слънцето. Няма тичане и движение, но се носи весела глъчка по цялата тераса.

Към края на терасата Елица гола, легнала по корем, чете една книга. Други книги се подават под възглавницата ѝ. На главата си е сложила бяла кърпа, за да я пази от слънцето.

На съседното легло в гипсово корито едно мършаво момиченце гледа разсеяно с огромните си черни очи морето. За миг поглежда нетърпеливо към Елица, но тя чете. Момиченцето скучае. То е едно малко, но много болно момиченце...

Вратата на терасата се отваря. Влиза сестрата с един моряк. Сестрата се вълнува, защото е млада.

Изведнъж децата спират да говорят. Жив моряк в павилиона!...

Сестрата повежда моряка към леглото на Елица.

— Елица, имате гост.

Морякът подава ръка на Елица. Сестрата излиза по работа.

— Нося ви едно писмо и едно пакетче от баща ви.

— От баща ми!...

Морякът подава писмото и пакетчето на Елица. Тя оставя пакетчето върху леглото на малкото момиченце и бързо почва да разпечатва плика. Изведнъж се сеща за моряка, който търпеливо продължава да стои прав.

— Моля, седнете...

Поглежда за стол, но такъв няма.

— На моето легло... на моето... — трескаво говори момиченцето, като дърпа моряка за ръкава. — Аз и без това ще умра...

Елица се е зачела в писмото и е забравила всичко. Лицето ѝ е замислено.

Морякът сяда на леглото на момиченцето.

— А защо ще умреш? — пита я той.

Но на момиченцето не му е вече до моряка. Тя предпазливо взема пакетчето и отговаря съвсем неохотно:

— Болните умират и отиват на небето...

— На кое небе?

— Ей това... — неопределено маха с ръка момиченцето, като вече развързва пандектата на пакетчето.

— Там хубаво ли е?

— Не-е-е... мама я няма там и така Елица...

Момиченцето е развило пакетчето. В него има една книга, а под книгата има една кутия. Върху корицата е нарисован портретът на Бетовен. Момиченцето откъства книгата настрана. Сега остава само да отвори капака на кутията.

Въпреки любопитството си, тя точно сега не бърза, а поглежда гърво Елица, която мърда с устни, като чете писмото, после моряка, който любопитно я наблюдава.

— А защо тогава ще отидеш на небето?

Момиченцето хитро се усмихва.

— Ти нищо не знаеш... — после доверително го повиква да се доближи до нея и на ухото му прошепва: — Няма да ида на небето, а с така Елица ще идем в Одеса...

Морякът кима с глава в знак на съгласие.

Момиченцето отваря капака на кутията и изважда едно малко дървено пиано, отстранено с дръжка. Върху пианото — една балерина. Поглежда с уплаха моряка. Не трябваше сама да отвори кутията. В смущението си хваща балеринката с ръка и я изважда от пианото. Остава да стърчи една игла. Момиченцето съвсем се обърква и му идват сълзи на очите. Може би е развалило играчката. Но морякът приятелски ѝ смяга. Взима пианото и балерината от ръцете ѝ и поставя отново балеринката на иглата. Подава играчката на момиченцето. То облекчено започва да се смее. Тя, балеринката, се вадела!...

Елица е свършила да чете писмото.

— Извинявайте, вие видяхте ли баща ми?

Морякът се обръща към Елица:

— Да, за малко.

— Къде?

Морякът се приближава до Елица и ѝ прошепва на ухото:

— На пристанището в Анверс.

Елица иска да пита още нещо, но се колебае. После отведнъж се решава.

— Той ще си дойде ли?

— Много иска да си дойде и много ви обича...

Елица смутено отнема поглед:

— Благодаря ви, другарю... — тихо казва тя.

Момиченцето завъртва дръжката на пианото. Чуват се звуци сякаш бият малки камбанки. Късат тъжна мелодия непрекъснато се повтаря, а балеринката се върти на иглата. Момиченцето не е на себе си от радост. Тя завъртва по-бързо дръжката. Мелодията се ускорява. Дошла е и младата сестра. Всички са се надвесили над играчката и гледат с любопитство.

— Татко мисли, че съм още съвсем малка... — замислено, като на себе си казва Елица.

— Виж, како Елица, виж как се върти!... — забравено от възторг говори момиченцето.

— Мими, балеринката е твоя! — казва Елица.

Отведнъж Мими спира да върти дръжката. Тя просто не знае какво да прави от такова щастие.

— Истина ли?...

*
* * *

Топла пролетна вечер, с ясно небе и много звезди. Децата лежат на терасата. Чуват се шушукания. От време на време избухва ясен детски смях. Ето леглата на Елица и Мими.

— Како Елица, искам да имам рожден ден — казва Мими с особен глас.

— Ще имаш, само че не сега — се засмива Елица.

— Не, не, още сега, още утре... Ще пишем на мама да дойде... — настоява Мими.

— Не, сега не може — казва Елица.

— Може, може... искам утре да имам рожден ден — казва Мими с треперящ глас, готова да заплаче.

— Добре, само недей плака... Я виж балеринката!...

Елица се надига да ѝ покаже балеринката, която е на нощното шкафче до Мими, но бутва на земята книгата с корицата на Бетовен. Елица се навежда през леглото и повдига книгата със здравата си ръка.

— Како Елица — казва вече успокоена Мими, — каква е тая книга, приказки ли?

— Като приказка! Само че за един човек...

— С хубаво ли свършва?

— Не съвсем...

— Какъв е бил тоя човек, принц ли?

— Не, той е бил глух и много е страдал. Но бил горд...

В това време влиза една дебела санитарка. Тя е много озлобена, защото детските шушукания и детският смях не ѝ позволяват да спи.

— Спрете, глупачки! И да дрънкате и да не дрънкате, ще пукнете.

Децата за момент стихват. После едно тънко детско гласче се провиква:

— Каква свиня, а!...

Всеобщ оглушителен смях.

Но на санитарката не ѝ е до смях. Тя не може да диша от злоба. Светва лампата.

— А, така ли!

След това бързо се насочва към леглото на Мими.

— Ти извика!

Мими я гледа уплашено с широко отворени очи.

— За обида на персонала ще бъдеш изгонена още утре!

— Но, моля ви... — казва объркано Мими. Тя ѝ сега ще заплаче.

Елица става от леглото.

— Защо измъчвате най-слабите? Крадла такава! Крадете колетите и даже пари откраднахте!...

Децата в хор:

— Крадла!...

— Е, нищо де! — обърква се от това нападение дебелата санитарка и с примирителен тон замазва. — Поскара се човек за нещо, а вие къде го обърнахте...

Същата нощ. Леглата на Мими и Елица. На нощната масичка стои пианото с балеринката. Всички са заспали, защото е много късно. Елица не спи. Тя се обръща и поглежда Мими. Тя също не спи. В нощната тишина лицето на малкото момиченце, огряно само от луната, е изпитано и недействително. Единствено огромните ѝ очи говорят за живот, и то мъчителен, изгарящ живот...

— Защо не спиш? — пита с шепот Елица.

— Како Елица, какво става, когато човек умира?

— Той пътува, може би...

— Къде?

— Където цял живот е искал да бъде...

— С кон ли?

Елица поглежда морето. То е съвсем спокойно в тая ясна лунна нощ.

— Не. Той отива при морето. На брега го чака кораб. Тогава извиква силно: „О, смърт, стари капитане, време е. Вдигни котвата!...“

— А при тебе ще оставя балеринката... Може би ще ти носи щастие...
Двете гледат небето, звездите, Млечния път...

* * *

На терасата. Леглата на Мими и Елица са огряни от слънцето. Мими е със затворени очи, унесена. Това са може би последните ѝ часове, ранните часове на деня, когато болните умират.

Елица гледа морето. Един голям бял кораб с червено знаме плува на хоризонта. Той блести, целият залян от слънцето.

— Мими, гледай, гледай!... „Сванетия“ пак пристига от Одеса...

Мими с мъка отваря очите си и поглежда морето с кораба. После пак затваря очи:

— Како Елица, ... нали там... няма болни?...

— Сигурно няма... Иначе как ще бъдат щастливи?...

Влиза дебелата санитарка и се спира пред Елица.

— Викат те при управителя на санаториума...

— Не сега... не сега... — казва Мими.

Но Елица ѝ махва с ръка успокоително, става и тръгва. Мими я следи с поглед. Когато Елица стига до вратата, обръща се и поглежда към леглото на Мими, което е далеч в дъното на терасата. Мими я гледа с големите си очи и едва ѝ маха с ръка...

В кабинета на управителя. Зад бялото бюро е седнал самият управител. Един огромен мъж със строго и неподвижно изражение на лицето. Явно изпитва някакво неприятно чувство, което иска да скрие.

Пред бюрото стои прав един млад, елегантен, но с неприятно лице мъж. Вратата се отваря и пред бюрото застава Елица по пижама. Крачолите ѝ са запретнати и се виждат тънките ѝ крака, обути в сандали.

Управителят кима с глава към мъжа, сякаш иска да му каже: „това е“.

Елица поглежда мъжа с неприятното лице. Той се закашля:

— При вас е идвал един моряк? — казва той.

Елица мълчи.

— За какво дойде? Какво ви донесе?...

Елица отмества погледа си от мъжа, все едно, че не съществува, и се обръща към управителя:

— Извинявайте, това полицай ли е?

Управителят утвърдително кима с глава.

— Той може ли да разпитва болни?

— Да... — след кратко колебание неохотно отговаря той.

— Тогава ще си ида при баба... — казва спокойно Елица и с бързи стъпки излиза от кабинета.

*
* *
*

На терасата цари необикновена тишина. Децата на купчина са се струпали в началото на терасата до вратата. Станали са от леглата даже тези, които не ходят, и сега се подпират с най-разнообразни уреди и патерици. Те приличат на някакво уплашено стадо...

Елица влиза. Децата се отдръпват и ѝ правят път. Тя излиза пред всички. Погледът ѝ се плъзга по празните легла право към дъното на терасата. Там до леглото на Мими стои изправена младата сестра. А на леглото Мими е покрити цялата с бял чаршаф. На ношното шкафче се вижда пианото и балеринката. Подухва лек ветрец. Балеринката се поклаща от вятъра и после се завъртва на иглата.

Елица гледа балеринката. Чува се далечният трептящ звук на голямата камбана, идващ сякаш от морето, там, където вълните се бият в брега.

— О, смърт, стари капитане... — прокънтява гласът на мислиге ча Елица по огромната тиха тераса с празни легла.

*
* *
*

Това е главната улица на градчето. Всъщност улицата е шосе, което минава през градчето и отива нататък към планината Беласица. То е павирано. Покрай него са наредени малки едноетажни и двуетажни къщи. Това е тихо градче, но сега от улицата се носи непрекъснат рев на мотори, говор на хора, а някъде далеч от време на време се чува грохотът на оръдията.

Елица гледа от старинното прозорче на двуетажна малка къща. Прозорчето е с решетки, защото къщата е от старо време. Долу е дворът, ограден с каменен дувар, по средата на който има голяма потъмняла от времето двукрила дървена порта. А там на улицата минават камиони, натоварени с войници. Това са немски камиони с немски войници — една огромна маса от хора и машини, която стремително и деконошно се носи нататък към планината, където се води битката. Малката паянтова къща се тресе, когато долу минава някоя особено голяма машина.

Елица ги гледа с интерес. Тя се отдръпва от прозореца. Вътре в стайката на едно ниско столче баба ѝ нешо плете. Лампата се люлее от сътресението и от време на време пада някой предмет на пода. Има и една малка масичка, покрити с бяла покривка. На нея има книги, малка ваза с цветя и балеринката Мими. Над масичката върху стената е окачен портретът на баща ѝ, който е поставен в рамка. При силно сътресение той се люлее като махало. В стайката има още едно легло и една етажерка с книги.

— Непрекъснато минават, както беше в Белгия...

Елица въздъхва, сяда на масичката и почва да чете една разтворена книга.

Баба ѝ се навежда да вземе едно кълбо от пода, което се е изтъргулило от коленете ѝ.

— Бият се за Метаксас... — казва тя.

Кракът на Елица, обут в чехъл, ритмично се поклаща под масата. Полишинел става, прави дъга с гърба си и тръгва към Елица. Приближава се до краката ѝ и се гали. Тя спира да чете. Навежда се, без да става от стола, вдига Полишинел и го слага на книгата. Но без да иска, Елица е разклатила масата, Мими се наклонява напред и се захлупва. Полишинел се изплашва, зафучава и цапва балеринката с лапата. Елица се радва, че може да се отвлече от тежки мисли, изправя Мими, издърпва Полишинел към себе си, като му говори:

— Не бива да закачаш Мими... какъв кавалер си... Та тя е дама...

Полишинел си протяга муцунката и иска да я лизне.

— Не, не ти позволявам... Чак когато се оправим.

На бабата ѝ е доскучало и намира повод да се намеси веднага.

— Сто пъти съм ти казвала, че това не е котарак, а котка. Защо ѝ слагаш мъжко име.

Елица поглежда баба си и тъкмо да ѝ отговори, въздържа се и се обръща

към Полишинел. Тя му кима съучастнически с очи и слага пръст на устните, сякаш да го успокои от нанесеното оскърбление. След това Елица отново се обръща към баба си, прави една уплашена физиономия, от което бабата даже се надига от стола.

— Бабо, ти научи ли?

Бабата, която е вече уплашена:

— Какво е станало пак?

— Аз не се казвам Елица, а Жулиен Сорел...

Елица се смее. Бабата с облекчение наново сяда на стола.

— Все на мъжки имена те избива...

Елица, доволна от това, което е направила, с невинен тон:

— Чак сега ли научи, че съм момче? О, мой храбри Полишинел, само ти ме разбираш...

— Храбър, храбър, ама от тая храброст да не намериш куклата на парчета...

— О, мой храбри Полишинел, не хвърляй засега ръкавицата си — му говори Елица. А после се обръща към баба си: — Това не е кукла, а Мими. Тя е жива. Напоследък ми се сърди, че не я водя на училище... Но като има нещо важно, винаги я взимам със себе си. Тя носи щастие...

Когато казва последните думи, Елица гледа старата книга на Андерсен, която е до Мими. Върху корицата е познатата ни картина — над морето летят лебеди и носят едно момиче в мрежа.

— Бабо, Христо откако не се е обаждал?

— Той не е Христо, а вуйчо Христо...

— Не, ти не знаеш... Той е най-малкият лебед на Елиза и мой единствен брат, който ме научи да чета български... Но ето че ни забрави.

— Не ни е забравил... И скоро ще се обади... — въздъхва бабата.

Навън грохотът става особено силен. Къщата почва да трепери цялата. Елица изтичва към прозореца. Там долу по улицата минават влекачи с оръдия. Елица гледа. Върху няколко влекачи до войниците стоят с гордо изправени глави кучета от вълча порода. Когато един от тия влекачи минава пред прозореца на Елица, едно от кучетата излайва. Елица му обръща гръб. В това време от сътресението портретът на баща ѝ се залюлява и пада на масата. Елица се взира в него и внезапно въображението отново я завладява. Рамката на портрета е вече входът на затворническа килия, по средата на която е застанал прав баща ѝ. Той е с вериги. Срещу него се хвърля едно куче от вълча порода. Насъсква го един пиан есесовец, облегнат на стената в тясното коридорче точно срещу входа на килията. Като че това е същият германец, който проверяваше документите на Брюкселската гара. Баща ѝ се бори с кучето. Пъхва веригата в устата на кучето и го хваща за челюстите. Едно върховно усилие и кучето ще бъде повалено...

— Стига си гледала — чува тя гласа на баба си, която мисли, че Елица гледа влекачите.

Елица се съвзема.

— Бабо, немците ли са по-силни или свободата — пита тя.

— Свободата... — казва бабата.

— Сигурна ли си?

— Да. Аз съм стара жена и много съм видяла... Знам, че е по-силна.

— И аз така мисля... А сега тя като че ли бяга пред немците.

— Не — казва баба ѝ, — тя не бяга. Тя идва изведнъж като пролетта...

Но много листа изкапват дотогава... Още не ѝ е дошло времето...

— Дано не я чакаме дълго... — въздъхва Елица. — А татко какво ли прави?

— Добре е — казва бабата.

— А защо не пише?... Кажи, щом толкова дълго си живяла и знаеш много.

— Сигурно е много зает.

— Не. Той вече не може да пише... Немците дойдоха и тук.

— Може би е тръгнал за България и затова не пише.

Елица се затичва и прегръща баба си. Почва да ѝ целува.

— Остави ме — казва старата жена, като се брани, — ще ме събориш...

— Бабо, и аз същото помислих, но ме беше страх да ти го кажа. Ами ако е вече на път?...

— Това не е лесно — казва бабата.

— Ами ако сега е на няколко километра от града и влакът приближава...

— Хайде, успокой се...
Изведнъж Елица скача и бързо си обува обувките.
— Сега пък какво те прихванаха?...
— За мънчико и веднага си идвам — казва Елица и като грабва балеринката Мими, изтичва от вратата навън.

Елица тичешком прекосява двора и изкача на шосето. По него минават камиони. На тротоарите са се натрупали много хора, които зяпат.

Близко до портата на тяхната къща се е събрала една група деца. Елица ги вижда и се спира.

— Елица — извиква едно момиче между тях, — къде?

— По работа... — казва Елица и тръгва отново.

— В училище не ходи! — извиква едно момче. — Там докараха ранени немци...

— Няма... — казва Елица, като гледа шосето. Тя изблебва, когато между два камиона разстоянието е по-голямо, и пресича улицата. После върви зад хората по тротоара. Постепенно, понеже това е краят на градчето, хората стават по-малко, а тротоари вече няма.

Елица бързо върви по самия край на шосето. Сега вместо камиони по шосето в колона по трима вървят германски войници. Те вървят и пеят. Много са изпращени, защото пътят им дотук е бил дълъг. Няколко войника се отлепят от редицата и изтичват към чешмата край пътя. Пият вода и си изплюскват лицата. После се връщат в редиците.

Елица спира и гледа десетките лица, които безкрай минават покрай нея.

После и тя тръгва заедно с войниците по шосето, като постепенно ускорява крачките си. Ето тя върви до един млад войник, който е последен от колоната. Той приятелски ѝ се усмихва. Вече са извън града. Шосето е заобиколено с ниви и овощни градини.

— Камарад, камарад... — казва войникът, като посочва себе си и Елица. Елица го гледа въпросително.

— Камарад, камарад... — повтаря войникът, като пак посочва себе си и Елица.

Тя го гледа изпитателно и вдига отначало плахо, а после решително юмрук и казва:

— Рот фронт, камарад...

Но внезапно цялата усмивка от лицето на войника се изпарява. Той сваля пушката си и я насочва към Елица. Даже излиза от строя.

Елица е напълно объркана и инстинктивно се отдръпва назад към нивите. Войникът траквя затвора. Тя побягва, но се спъва и пада по корем. От джоба ѝ изхвърква балеринката Мими. Германецът се смее. Това е било само шега. После почва да тича напред, за да догони колоната.

Елица става от земята. Тя се обръща назад към шосето, но колелцата е вече отминала и отново се движат камиони. Елица отива към балеринката Мими, седнала сред младите жита с вечната си целулойдна усмивка. Елица неодобрително я поглежда и я вдига от земята, като я бърше от праха.

— Ей, Мими, дали татко си идва?...

После Елица се затичва през нивите...

На гарата е същото струпуване на войници, камиони, оръдия, които репедкъснато разтоварват от вагоните, образувачи дълги композиции.

Елица излиза на перона запъхтяна. Малката железопътна камбанка бие: тик... так... тик... так... Железничарят с червена шапка излиза на перона. Елица го приближава.

— Влакът от София кога идва? — пита Елица.

— Ей сега — казва той. — Имаше голямо закъснение.

В тоя момент локомотивът влиза в гарата, като продължително изсвирва. Елица се затичва по перона край самия влак. Той забавя хода си. Спирачките му изскърцват и той спира.

Елица застава пред вратата на един вагон. Слиза един селянин с кошница. После една жена с дете. После още много други най-различни хора, а накрая вече никой не слиза. Това е крайна спирка. Вагонът е вече празен. Но влакът има много врати. Елица се обръща към другия вагон, който е далеч от нея. От вратата на вагона слиза един висок мъж. Той е с гръб към нея и лицето му не се вижда. Елица го гледа като хипнотизирана. Мъжът пресича релсите, стига до перона и оставя куфара на земята. Вади от джоба си цигари и запалва една.

Елица изведнъж прескача релсите и изтичва до човека, като застава само на няколко крачки зад него. Мъжът бавно извърща глава. Елица не е на себе си. Ето вече лицето му се вижда. Но Елица така се вълнува, че не може добре да разгледа лицето на мъжа. Лицето му затрептява и в миг се превръща на баща ѝ.

— Папа... папа... — прегракнало извиква Елица и тръгва към мъжа.

Той учуден я поглежда. Това е съвсем друг човек.

Тогава Елица побягва и се спира чак до зданието на гарата, там къдего е клозетът. Тук поне няма никой. Лицето ѝ е разстроено. Тя ей сега ще заплаче, но се сдържа, като стисва устни.

Вечер. Елица е на прозореца с решетките. Тя пак е подпряла с две ръце лицето си и гледа как минават долу танковете. Шумът е невъобразим. В стаята светлината е загасена. Целият град е затъмнен. Стоманените чудовища долу се носят като черни допотопни животни... Кулите на танковете са открити и се виждат главите на танковата прислуга.

Може би тази нощ Янис се бие на Метаксас... — мисли Елица. — Дано остане жив! О, Янис, желая ти щастие!... Татко вече нито ще се върне, нито ще пише... И Христо е в затвора... Дали стои все на тъмно... Пролетта дойде, а свободата я няма. Не, наистина време е вече да дойде... Сега ще чакам само нея... Но толкова много чакам.

И Елица е чакала да се завърнат лебедите... — чува тя гласа на Христо, сякаш в отговор на нейните мисли.

* * *

Сутрин. Елица върви по улиците на градчето с една кана мляко. По небето минават самолети. Тя гледа нагоре към синьото небе. Улиците са изпълнени с немски камиони. Навсякъде има немци. Тя се връща към една тиха улица.

В края на улицата едно момче надува футбол. То е същото, което я предупреди, че има ранени немци в училището.

— Къде са другите? — пита Елица.

Момчето посочва една купчинка деца зад ъгъла. Елица отива при тях. Там са пет момчета. Едно от тях оживено говори. В ръката си държи газова маска.

— Пълно е с газови маски. Всеки може да си вземе.

— Къде? — пита Елица.

— На Метаксас — казва момчето. — Вчера брат ми беше там. Имало и много убити. Подути.

Едно момче си извърща лицето и гнусливо плюва.

— Да тръгваме — казва друго от момчетата.

— Има и много гръцки пленници — продължава първото момче. — Батко се е запознал с някакъв си Манолис...

Групата тръгва. Елица тича след тях.

— Гръцки пленници ли казахте?

— Да.

— Пускат ли на Метаксас?

— Пускат.

— Вие там ли отивате?

— Да — казва момчето.

— Мога ли да дойда с вас?

— Жени не вземаме — отсича момчето.

— Ще отида сама — казва Елица.

— Французойчето можем да вземем — се застъпва едно едро момче от групата.

— Не съм французойче.

— Добре — казва първото момче, което, изглежда, е водач на експедицията. — Тичай да си вземеш храна. Там ще обядваме.

Дворът с къщата. Елица безшумно слиза по дървените стълби на къщата. Тя е по сандали и със слънчеви очила. Носи еднодневка, където е храната ѝ. Като слиза на двора, тя още веднъж се обръща и поглежда към чардака, но в тоя момент една ръка здраво я улавя за рамото.

— Къде! — казва баба ѝ с коварна усмивка.

— На разходка...

— Къде? — пита неумолимо баба ѝ.

— На Метакас... — казва най-после Елица.

— Не може — отсича бабата. — Сега там не отиват хора за добро.

— Може! — тропва с крак Елица. — Целият град е там.

Но тогава бабата я хваща с двете ръце.

— Е, добре — изведнъж се примирява Елица и оставя еднодневката на земята. После сяда на един камък до портата. Баба ѝ е страшно довольна от такава лесна победа.

— Но като се разболея още веднъж, ти ще бъдеш причината — говори Елица, като не поглежда баба си. — И това ще ти тежи на съвестта цял живот.

— Нека ми тежи! — равнодушно казва баба ѝ.

— А като умра, не искам да плачеш за мене, чу ли? Нямам нужда от твоите сълзи!

— Нямах ли нужда — изведнъж се обажда баба ѝ.

— Да, разбира се!

— Защо, чедо — с тъга пита засегнатата бабата.

— Защото не ме пускаш никъде.

— Сега е война... — мъчи се да се оправдае бабата:

— Германците са вече далеч към Бяло море.

— А ти наблизо ли ще се разходиш?

— Ами да. И съвсем скоро ще си дойда.

— Е, добре... — въздъхва баба ѝ. — А обичаш ли ме? — внезапно пита тя.

— Да... да... да... — казва Елица, като след всяко „да“ я целува. После grabва еднодневката и бързо изскача от портата навън.

*
* * *

Сред стара кестенова гора минава една тясна пътека, която се изкачва нагоре към планината. По пътеката вървят много хора. Ученици, възрастни, деца... Те бързат. Тук е и групата момчета с Елица. Те всички отиват на едно и също място. От време на време някой слиза по пътеката обратно, натоварен с най-различни неща — газови маски, шинели, ботуши, раници, каски, гилзи от снаряд... Това са щастливците, които са били вече на линията Метакас.

И Елица бърза по пътеката. Пред нея и след нея има много хора. Лицето ѝ е зачервено от изкачването. Тя се спира пред една ниска, малка каменна постройка, която сякаш излиза направо от земята и има кръст отгоре. Това е параклис край пътеката. Обляга се на тежката дървена врата на параклиса. А хората минават край нея и се изкачват все по-нагоре и по-нагоре в планината. Елица тръгва отново и догонва децата от нейната група. Постепенно кестеновата гора свършва. Сега е вече билото на планината, обрасло с трева. Пътеката минава край много бели кръстове с каски отгоре. Това са пресни германски гробища. А когато гробищата свършват, сякаш пътеката се загубва и хората започват да се пръскат по най-различни посоки.

Елица минава покрай германски войници, които ядат от плоски зелени канчета. Някои са се нахранили и пушат. Един от тях свири на физармоника. Децата се затичват към една купчина хора. За момент Елица спира край тях, които

взимат от една купчина газови маски. Един от тях е вдигнал толкова много, че прилича на огромна окачалка с газови маски.

Елица върви нататък сама. Наоколо вече няма трева. Всичко е разровено от снаряди. Всичко е почерняло от опустошителния огън.

Изведнъж Елица спира пред едно голямо пространство, покрито с телени мрежи. Там далеч навътре виси като муха в паяжина един почернял труп, който не са могли да погребат.

Елица върви нататък... Сякаш пространството с бодлива тел няма край. Но ето то изведнъж свършва и тя вижда германски часовей, който седи на пост до една табела. На табелата пише: „Метаксас. Минно поле.“ Тръгва край полето. Тук има пренасити трупове на животни. Това са убити магарета, които са заместили хората.

А ето и един бетонен бункер. Едната му страна е разбита като яйце. През амбразура се подава дулото на оръдие, пречупено като сух клон. Елица надниква през амбазурата в бункера. Но там е тъмно и нищо не се вижда.

Тя се ослушва, защото чува гласове на много хора, които се носят зад бункера. Зад него има огромна поляна с хиляди хора. Те са гръцки пленници. Окаляни, брадясали, уморени, гладни мъже... Някои безсмислено гледат наоколо. А най-изтощените са седнали на земята и нищо не ги интересува. Те са отскоро тук, защото оградата е завършена само отчасти и сега се строи от самите пленници под надзора на многобройните немски часовей, които са обградили това човешко стадо.

Елица приближава оградата. Един брадясал мъж е точно срещу нея.

— Познавате ли Янис Манолиус? — пита тя.

Брадатият мъж учудено я поглежда. Елица отминава нататък. Пита един друг пленник.

— Янис Манолиус?

Пленникът поглежда Елица, а после поглежда хората зад него и свива рамене. Елица върви все по-нататък и по-нататък, като непрекъснато пита:

— Янис Манолиус? Янис Манолиус?

Повечето пленници не ѝ обръщат внимание и тя започва да задава въпроса механично.

Оградата свършва. Сега тя върви съвсем близо до пленниците. Тя пита:

— Янис Манолиус, Янис Манолиус?... — и все повече и повече се уморява от безсмислието на въпроса. Спират пред един млад пленник с интелигентно лице. Поглежда пленника с надежда:

— Янис Манолиус? — просто проплаква Елица.

Пленникът промърморва нещо.

— Чувате ли? Янис Манолиус? Той ме доведе в България...

— Хляб, хляб... — казва пленникът, като сочи еднодневката на Елица. В очите му се четат вълчи глад. Това е може би единствената българска дума, която той знае, но тази дума е сега всичко за него.

Елица сваля еднодневката от рамото. Пленникът преглъща слюнки и протяга изкаляните си ръце към еднодневката. Около нея другите пленници като хипнотизирани гледат еднодневката. Елица бърка и изважда всичко, каквото има там. Но това е почти нищо. Парче хляб и малко сирене. Подава ги на пленника. Той поема в треперещите си ръце късчето хляб и сиренето, но в същия миг другите пленници като зверове се нахвърлят върху него и го свалят на земята. Парчето се изплъзва от ръцете му и пада. Сега се води жестока борба за него.

Немският часовей, който е наблизо, чува врявата и изтичва към боричкащата се купчина хора. Той почва да крещи и да ги ритва с ботушите. Но когато и това не помага, почва да ги удря с приклада. Елица си затваря очите, за да не гледа.

Изтрещява наблизо изстрел, а после втори. Елица рязко се обръща по посока на стрелбата. Там по голото било тича един пленник. Той бяга от лагера. Той просто бяга без никаква надежда за спасение по това голо място. Може би внезапно е полудял. Изстрел. Шапката на пленника отхвърква. Двама немски часовей, които стрелят по него, са съвсем спокойни и даже се смеят. Човекът почва да бяга зиг-заг. Изстрел. Човекът прави още няколко крачки, после смешно се завърта около себе си и пада на земята по гръб. Немците се смеят. Внезапно човекът почва да вика. Това е някакъв раздиращ стон без пауза.

Елица е видяла всичко това. Изведнъж тя се обръща и почва да се отдалечава, като все повече и повече ускорява крачките. Но този вик продължава. Той

преследва. Тя започва да тича. Спира се за малко при бункера, за да си поеме дъх, но и тук се чува. Този вик дали ще престане? ... Отново почва да тича покрай минното поле, покрай телената мрежа, покрай германците, през белите кръстове на гробищата. Тя спира чак при параклиса. Повече не може да тича. Едва си поема дъх. Услушва се. Чува само шума на гората. Страшният вик на човешкото страдание не долита до параклиса ...

*
* *
*

В градинката пред къщата. До дуvara е клекнала Елица. В една кутия, постлана цялата с чист памук, има съвсем мънички котета, които още не са прогледнали. Около Елица Полишинел нежно мяучи. До кутията е поставена седнала балеринката Мими. После Елица става на крака и гледа от високо своите любими играчки. После пак кляка и погалва с един пръст всяко от котетата. Полишинел иска да се качи на коленете ѝ. Елица го гали и нещо нежно му мърмори. Отдалеч долита грохотът на оръдията. Внезапно някъде се разнася камбанен звън, защото е страстната седмица. Елица се вслушва в камбанния звън, който заглушава грохота на оръдията. Отведнъж лицето ѝ става тържествено. Тя започва да говори на Полишинел.

— Камбаните вече бият, мой храбър Полишинел. Чуваш ли ги? ... Нашият час настъпва. Чуваш ли и барабаните? .. Ние тръгваме заедно с всички мъже за тая последна битка ...

Портата изскърцва. Елица рязко се изправя и гледа към портата. В двора влиза един едър мъж. Лицето му е грубо и неподвижно. В облеклото му правят впечатление големите алпийски обувки, обковани целите в желязо. Елица любопитно го гледа.

— Тук ли живее Елица Николова?

— Да — казва Елица приветливо и се приближава към мъжа усмихната. — Аз съм.

— За вас има съобщение в полицията. Трябва веднага да дойдете.

— Сега ли?

— Сега — казва мъжът безстрастно.

Елица се връща, оправя кутията с котетата, взема балеринката Мими и я слага в джоба. После тръгва след мъжа. Двамата излизат от портата.

Кабинет в полицията. Зад бюрото е седнал един мъж на средна възраст с интелигентно, красиво и младолико лице. В движенията му има нещо шлифовано, бавно и уморено, както при хора, водили бурен и порочен живот. И все пак от него лъха някаква приветливост. На бюрото пред човека има разкъсан плик. Той чете писмото.

Елица влиза и тихо затваря вратата след себе си. После се обръща и гледа човека зад бюрото, който не вдига глава.

— Добър ден — казва тихо Елица.

Човекът зад бюрото нищо не отговаря.

Елица прави няколко крачки и нерешително спира пред бюрото.

— Добър ден, казвам се Елица ...

Човекът зад бюрото изненадано вдига глава и поглежда Елица с голямо любопитство.

— Добър ден — казва той.

С бързи движения гъва писмото. Взема плика от масата и слага вътре писмото. После го оставя на бюрото. На плика пише: „За дъщеря ми Елица“. Върху плика слага попивателната, която закрива написаното.

— Елица ... да ... седнете — казва той, като ѝ посочва стола срещу бюрото.

— Благодаря — казва Елица и сяда на края на стола.

— Вие сте отскоро в града ...

— Баба и аз сме изселени тук ...

— Харесва ли ви нашият град?

— Да, особено планината.

— Планината?

— Тя не е като морето ... Морето е еднообразно и там хората са болни ... Не всички ... но тези, които познавам ...

— Майка ти къде е?
 — Не я помня. Тя е починала, но имам баща...
 — Да, баща... — казва човекът зад бюрото.
 — Вие за какво ме викате, да не би да има амнистия?
 — Каква амнистия? — леко се обърква човекът зад бюрото.
 — Амнистия за емигрантите... А може би за Христо?...
 — Не съм чул... — отговаря мъжът зад бюрото.
 В тоя момент влиза мъжът с алпийските обувки. Той носи една мукавена кутия. Отива до Елица и я тиква в ръцете ѝ. Елица изненадамо държи кутията.
 — Тези дрехи са за теб — казва човекът с алпийските обувки.
 Елица с недоумение го гледа.
 Човекът с алпийските обувки отива към бюрото и взема от него един документ. Подава го на Елица и се връща към бюрото.
 — Можеш да оставиш всичко на мен — тихо казва човекът зад бюрото.
 Елица чете.

БЪЛГАРСКА ЦАРСКА ЛЕГАЦИЯ — БРЮКСЕЛ

Копие: До Министерството на външните работи и вероизповеданията
 Политическа дирекция — София

На първи април белгийските вестници...

Нататък текстът на документа бързо преминава и не можем да го проследим. Прочитаме само последните редове:

На другия ден господин фон Шел ни телефонира, че лицето Рангел Николов било вече екзекутирано в крепостта Бреендонк.

КАНЦЛЕР: подпис не се чете

Когато Елица прочита последните редове, кутията пада на пода и от нея се пръсват дрехи. Тя кляка и почва да ги събира. Тихо подсмърча и скришом си обърсва една сълза с ръкава, защото сега човекът от бюрото не може да я наблюдава.

— Той е бил и в Испания, нали? — казва мъжът зад бюрото.

Елица нищо не отговаря. Тя с всички сили се мъчи да се овладее. Елица се изправя, като държи в ръката едно сако.

— Мога ли да си отида? — пита Елица.

— В Белгия баща ви е бил комендант на саботажни групи... — казва човекът зад бюрото.

От смущение тя бърка в горния джоб на сако и си задържа ръката, защото напипва вътре парче от цигара. Мъжът с алпийските обувки вижда, че тя си държи ръката в джоба на сако и не я издърпва.

— Дай това сако — казва изведнъж мъжът с алпийските обувки, който се е приближил към Елица. Той не чака тя да му го даде, а и го издърпва от ръката. После пребръква джобовете. Елица и човекът зад бюрото внимателно гледат какво прави. Когато бръква в горния джоб на сако, изважда оттам една угарка. Отива към бюрото.

— Това ли успя да намериш? — иронично пита мъжът зад бюрото.

Човекът с алпийските обувки смачква цигарата. Тютюнът се посипва по бюрото.

Елица се вира втречено в смачканата цигара и отново пред очите ѝ се изпречва едно мъчително видение... Ръката, която държи угарката, е ръката на баща ѝ. Той смачква угарката в дебелия и остър дървен кол зад него, който е малко по-висок от човешки ръст. После пхва угарката в горния джоб на сако и спокойно поглежда напред. Той е гол до пояса, с наметнато сако на плещите. В същото време един немски офицер, като че човекът с алпийските обувки, казва някаква команда на немски, заглушена от залп изстрели...

Елица трепва и се затичва към бюрото. Тя внимателно започва да събира тютюна в шепата си.

— Какво правите? — я пита човекът зад бюрото.

— Той обичаше много да пуши... — казва Елица, която, стресната от думите му, държи в разтворената си длан късчетата от цигарата.

От отворения прозорец на кабинета се носи камбанен звън.

— Днес е Велики петък — казва мъжът зад бюрото без никаква връзка.

— Друго нищо ли няма от него? ... — пита Елица.

— Не — казва мъжът зад бюрото неохотно.

Елица взема самото от човека с алпийските обувки, прибира и останалите дрехи от пода и излиза, без да се обърне.

Мъжът зад бюрото взема плика под попивателната, на който пише „За дъщеря ми Елица“.

— Само за това ли ти я доведох? — пита мъжът с алпийските обувки.

— А ти какво искаш? Не знаех, че е толкова малка. Трябваше да доведеш баба ѝ.

Елица се е прибрала вече в стаята си. На пода е кутията с котетата. До тях е Полишинел. Тук е и куклата Мими. До стената е пакетът от полицията, на който е опрян портретът на баща ѝ. Освен това на пода е и книгата с рисунката на Бетовен върху корицата.

Елица започва да оживява предметите пред нея. Всъщност това не е игра, а желание да потисне голямата си мъка. Това е сцена, в която играта е едно механично поведение на Елица, за да овладее вътрешното си страдание.

Елица хваща с ръка книгата. Бавно я придвижва по пода, сякаш е жив човек и ходи. Книгата ходи така, както ходят старите хора.

— Уморихте ли се господин Бетовен — пита Елица. В следващия момент тя протяга шия така, както правят старите хора, които недочуват, сякаш тя е Бетовен, който се прислушва.

— Не ме ли чувате добре? — пита отново Елица. — Това наистина е печално за един музикант като вас. Но още малко кураж. Вие сте вече на пристанището. Погледнете наоколо ... Това е страната на свободата. Ние ще ви изцерим и още довчера ще дирижирате оркестъра.

— Татко — казва Елица, като взема портрета на баща си и го придвижва към книгата. — Това е господин Бетовен, запознайте се ... И на него никак не му е било лесно ... Да, да ... така е, изглежда, с всички смели мъже — те сами не умират ... Или се разболяват, или ги убиват — казва Елица, сякаш потвърждава мислите на баща си.

— Господин Бетовен — казва Елица, като вика по-високо и е сложила ръце като фуния, сякаш говори на ухото на някой, — а това е Мими. Тя е много палава. На закуска филията винаги ѝ пада с маслото към пода, но понеже също много е страдала, не ѝ се карам ... Но усмихнете се всички ... Тука е страната на свободата. Аз изпълнявам само една малка длъжност — посрещам гостите на пристанището. Тук има само добри хора. Янис, Паул, Грета ... И шосетата са под земята и не се чува никакъв шум ... Няма и болни ...

Елица вече не гледа вещите по пода.

— Татко скоро го убиха в Бреендонк, но той дойде да живее в страната на свободата. Ние всички ще се съберем тук ...

Елица заплаква. После отведнъж се обръща към Полишинел и го хваща за предните лапи. Дърпа го към книгата. Но Полишинел се дърпа назад.

— Ела Полишинел, нали си милосърдна сестра. Помогни на господин Бетовен да отиде до болницата. Сега веднага ще го оперират — после се обръща към Мими: — А ти, Мими, изтичай да купиш на татко цигари.

Елица отново взема портрета на баща си и му говори:

— Татко, нали сега много ти се пуши? ...

Някой влиза в стаята. Елица скача. В стаята е полумрак, но Елица не е забелязала как постепенно се е стъмнило. Там пред вратата в стаята стои един слаб мъж с каскет. Лицето му е черно и брадясало. Но във фигурата му има нещо много познато. Още миг и Елица познава кой е влязъл в стаята.

— Христо! ... — извиква тя и се хвърля на врата му.

Христо силно я прегръща и я повдига нагоре.

— Не вярвах, че ще си дойдеш ...

— И лебедите от време на време се завръщат ... — тихо казва той.

— Христо — казва Елица, — татко е убит — и за първи път заридава.

Христо нежно я гали по главата. Той е много развъдван.

— Не плачи ... — казва ѝ Христо. — Той пак ще бъде с нас, когато дойде свободата ... А тя непременно ще дойде ... Непременно ...

Елица му кимва с очи. После се вглежда в него, като че за пръв път го вижда.

— Колко си отслабнал...

— Къде е мама? — пита Христо.

— Скоро ще дойде.

— Не съм ял...

— Ей сега... — казва Елица.

— Избягах от затвора по пътя... когато ни местеха в друг град — казва Христо, като сяда на леглото.

*
* *
*

Вечер късно. В стаята е полутъмно. Елица трескаво си обува обувките. Христо е напълно готов. Чуват се гласове на хора, които долитат от улицата.

Влиза бабата:

— Навън има полиция и войска. Търсят из квартала някакви избягали пленници. А ти къде? — обръща се бабата към Елица.

Елица в тоя момент взема балеринката Мими и я пхва в джоба.

— Ще изпратя Христо.

— Ще стоиш тук! — заповядва Христо.

Христо бързо излиза.

Въпреки всичко Елица тръгва към вратата, но баба ѝ я прегръща с двете ръце и не я пуска. Елица се мъчи да се освободи.

Отвън се чуват удари върху портата.

.

Христо е в двора. Изважда пистолета и го проверява.

.

Елица продължава борбата с баба си.

— Пусни ме, бабо — моли се Елица с жалостив глас.

Но бабата е неумолима.

— Ох... — почва тихо да пищи Елица, — ръката ми...

Бабата я пуска уплашено. Елица като фурия се измъква от стаята.

.

Христо заобикаля къщата. Елица тича след него. Христо се обръща. Вижда Елица и се учудва, че е тука.

— Какво правиш тук! — пита той.

Елица хваща за ръка Христо и го повлича след себе си.

— Ела, знам откъде...

Открехва капеджика на дуvara към съседите.

.

Христо и Елица влизат в двора на съседите. Пресичат двора. Елица открехва портата и си подава главата навън. Внимателно оглежда улицата.

— Няма никой, излизай.

Тичешком пресичат улицата и се залепват на отсрещния дувар, където е по-тъмно. С гръб към дуvara двамата се приближават към съседната пресечка. Подават си главите от ъгъла, за да огледат тази малка улица. Но там в края на улицата — един полицей с пушка в ръка. Двамата се отдръпват пак зад ъгъла.

— Ще се опитам да мина — шепне Христо.

— Ще те застрелят.

— Тихо!

Двамата подават главите си зад ъгъла. Полицията с бавни крачки върви право към тях. Двамата се отдръпват.

Христо изважда пистолета.

Чува се някъде далеч остро изсвирване. Двамата подават главите си зад ъгъла. Полицията вече тича срещу тях, без да подозира нищо. Христо вдига пистолета. Всичко се развива в миг. Стреля. Полицията се мъчи с ръка да запази лицето си. Едното му око е изтекло.

Ужасеното лице на Елица.

Втори изстрел. Полицията рухва.

Христо побягва по улицата. Елица побягва след него.

.

Тичат по улицата, която води към друга голяма светла улица. Ясно се виждат електрическите крушки по тая светла улица. Там има и много хора. Те се спират за момент, но зад тях тичат хора. Тогава двамата побягват право към светлата улица. По нея минава религиозното шествие на велики петък. Двамата се смесват с тълпата. Отпред вървят черковните знамена, носени от момчета с попски дрехи. След тях вървят няколко попа с кандилници и пеят. А след тях цялата улица е запълнена с тълпа народ, който бавно се движи. Елица и Христо са също в тълпата.

— Досега имаме щастие — шепне ѝ Христо, — а сега какъде?

— Към Метаксас — казва Елица, — знай пътя дотам.

.

Двамата вървят по пътеката в кестеновата гора. Те бързат. Изведнъж виждат светлина. Христо я хваща за ръката.

— Това е параклисът — казва Елица.

След малко те минават край него. На прозорчето на олтаря трепти светлина. Вътре гори кандило. Но те не се спират и продължават нататък. Минават през германските гробища, край минното поле, а после стигат до бункера. Влизат вътре.

.

В един тесен, нисък и тъмен бетонен тунел вървят един след друг приведени Христо с карбитна лампа в ръка, намерена в бункера, а зад него Елица. От стените на тунела капе вода. Те газят във вода по стари железа, каски, сандащи и бавно си пробиват път напред.

— Не ти ли е мъчно, че уби полицията? — внезапно пита Елица.

— Не. Но ми беше неприятно...

— Аз и друг път съм видяла как умират хора, само че в санаториума.

— Да, ти си видяла повече, отколкото трябва...

— Ако ти се случи пак?

— Пак ще ми бъде неприятно.

— Съжалявам, че не съм мъж...

— Много мъже са по-лоши от жените...

— А какво е истински мъж?

Христо извърща глава и поглежда Елица.

— Това е този, който никога не се отчайва.

— И трябва да убива?

— Ако не може иначе... трябва.

— Фашистите ли?

Христо се спира. Двамата са един срещу друг, осветени от карбитната лампа.

— Да — казва Христо, — фашистите... и после да ги забравя, както човек забравя за дървениците, които убива...

Двамата продължават своя път по тунела.

— Искам да стана истински мъж... — казва Елица.

Излизат от един блиндаж на една поляна, огряна от луната. По поляната се очертават разхвърляни оръдия и сандъци.

— Дотук — казва Христо. — Сега се връщай.

— Нататък е Гърция...

— Ще се справя.

Елица бърка в джоба на престилката си. Вади оттам куклата Мими. Подава я на Христо. Той учуден гледа куклата.

— Вземи я, тя носи щастие...

Със замръзналата си фабрична усмивка Мими няма и понятие какво огромно щастие носи.

Христо взема куклата, а после прегръща Елица. Тя увисва на шията му и едва се откъсва от него.

Христо я отпуска и тръгва през поляната.

Елица гледа след него, докато той напълно се слее с мрака. После тя тръгва обратно.

Когато Елица минава през германските гробища, чува се един далечен картучен огън. После настъпва тишина. Елица се спира сред гробищата и се заслушва. После тръгва бързо, като все повече и повече ускорява крачките си...

Тя вече тича, защото се води истински бой. Отново затраква картучница. Избухва бомба. Тя минава край параклиса надолу по пътеката в гъстата кестенова гора, но изведнъж спира. Вижда как по пътеката тичат хора. Това са полицаи. Тя побягва обратно и стига до параклиса. Мъчи се да отвори дървената врата, но не успява. Поглежда назад към пътеката. Оттам изскача един полицаец. Тогава Елица се хвърля със слабото си тяло върху вратата. Вратата широко се отваря и тя пада върху каменния под на параклиса.

В мрака Елица все още лежи на пода. Тя става и оглежда параклиса. Там в дъното гори едно самотно кандило. Снопове лунна светлина като от театрални прожектори идват през прозорчетата на тавана. Това са малки прозорчета със стъклопис. Брататите светци сякаш не искат да пускат светлина в своя храм.

Един автоматичен откос разбива на късчета брадат светец. Стъклата се посипват из параклиса. Вън се чуват гласове на много хора. Елица изтичва в дъното на параклиса, там, където свети кандилото. Скръзва вратата на параклиса. Тя клеква на пода и се свива под голямата икона на Богородица с детето, осветена от трептящата светлина на кандилото.

Все по-широко се разтваря вратата на параклиса и сноп бледа лунна светлина нахлува в него. После на вратата застава един човек с автомат в ръка, на който виждаме само контурите, защото светлината идва зад него. Той е с груби подковани алпийски обувки. Елица го гледа. Алпийските обувки бавно се приближават към нея, като отмерено гракат по каменния под на параклиса. Все повече и повече Елица се свива.

Една едра тежка ръка хваща рамото ѝ.

*
*
*

Вали проливен дъжд. Полицейската кола лети по калното шосе. Вътре в колата Елица е между един полицаец и човекът с алпийските обувки. Изведнъж колата рязко спира и всички политат напред. Фаровете осветяват някаква ж. п. бариера.

Тик... так... тик... так... се вижда как удрят чукчетата върху железопътната камбанка. После удря голямата камбана. Мощният ѝ звук се слива с шума на локомотива, който в тоя момент минава по линията, обградена от бариерите.

Улица в градчето. Дъждът продължава да вали. От дъното на улицата блясват фаровете на кола. После колата спира. Оттам слиза един полицаи, след това Елица, а накрая агентът с алпийските обувки. Елица тръгва между двамата. Косите ѝ са мокри. Те се качват на тротоара. Чува се някъде далеч как бият камбани.

Елица за момент спира. Едно момче и едно момиче, които са се скрили от дъжда под един балкон, в тоя момент се целуват. Но когато виждат полицаи и агента, уплашено се пускат.

Агентът блъска Елица напред. Минават покрай една полицейска будка и влизат във входа на полицията.

Тясна мрачна дървена стълба, осветена от бледа лампа, стръмно се извива нагоре в мрака. Елица морно и бавно, стъпало след стъпало изкачва стълбата, която скърца злобещо при всяка нейна крачка. Зад Елица е агентът. Тя достига до един прозорец, там където е завоят на стълбата. Прозорецът е широко отворен. Навън вали. Отдалеч долита камбанният звън. За миг загубила равновесие, тя се полюшва назад, но се вкопчва с двете си ръце за перилата, за да не падне. Агентът я е застигнал и я блъсва напред.

Полутъмна стая с две врати и голяма маса до стената. Над масата има едно малко прозорче с решетки отвън. В стаята са агентът и Елица, а някъде в дъното един униформен полицаи.

Агентът и Елица са един срещу друг. В едната си ръка той държи елегантен бич, какъвто употребяват ездачите.

— И така ти си била на екскурзия и си се загубила.

Елица кима с глава.

— Тогава подай си ръцете — казва мъжът с безстрастно лице.

Елица протяга напред към агента едната си ръка, а после бавно другата.

— И другата — казва агентът с алпийските обувки.

Но Елица не може да протегне повече другата ръка.

— И другата — повтаря безстрастно той.

— Но не мога повече — казва Елица. — Тази ръка е болна.

По лицето ѝ избиват дребни капки пот. Агентът изведнъж оставя бича и без да променя безстрастното си лице, дръпва за ръката Елица към себе си, като със свободната си ръка замахва и ѝ удря силна плесница. Тя пада на пода в краката на агента.

Отведнъж всичко се променя. Елица лежи с отворени очи, но светът е на ново изкривен. Ето масата заема някакви причудливи, начупени форми. Полицаят става също грозен и напълно деформиран. Тя поглежда агента на пода. Неговите обковани алпийски обувки са деформирани, сякаш огромна уста на акула. „Също както при огледалата“ — минава за миг тази мисъл в главата ѝ. Постепенно всичко се обвива в една лепкава влажна и тъмна мъгла, в която изчезват деформираните образи...

А после в мъглата се очертава един светъл правоъгълник, защото някой е отворил вратата и оттам нахлува силна светлина. Бавно мъглата се избистря и на фона на светлия правоъгълник изпъква фигурата на човек. Това е същият.

който я бе повикал, за да ѝ предаде вещите на баща ѝ. Човекът тръгва към агента. Той застава срещу него и гледа Елица на пода. Тя е между двамата.

— Успехът ви не е голям — иронично казва той.

Другият го гледа с известно озлобление.

— Доведете я в кабинета ми — обръща се човекът към полицаия в ъгъла.

— Слушам, господин Тутев.

*
*
*

Елица е в кабинета на Тутев. Тя стои пред бюрото му и си държи болната ръка. Тутев е седнал зад бюрото и пуши цигара.

— Били сте на малка всекидневна екскурзия всред незабравимата гледка на Метаксас.

Елица кима с глава.

— И сте се заблудили като Червената шапчица, Хензел и Гретел и така нататък.

Елица пак кима с глава.

— Разпити на деца досега не съм провеждал — казва Тутев, — затова ще бъда откровен.

Тутев става от бюрото и го заобикаля.

— Не е хубаво да ме лъжете... Вие сте едно добро дете и не умеете да вършите това. А и няма смисъл...

Тутев започва да се разхожда.

— Аз зная, че в чужбина сте живели много тежко... Защо повече да измъчвате себе си, вашата баба, пък и нас...

— Вие откъде знаете, че сме живели тежко?

Тутев се доближава до Елица и слага ръката на рамото ѝ. Елица трепва и прави движение да се запази. Тутев вижда това и му става неприятно. Маха си ръката от рамото ѝ. После отива към една дървена касетка в ъгъла на стаята, отключва я и вади разкъсания плик, който беше скрил при първата среща. После почва да ѝ чете един пасаж от писмото:

„Грехове... ние нямаме грехове! Греховете са на тия, които най-напред ни прокудиха, за да прекараш и ти най-ранните си години в полусрутениите бараки на Виена, където зимният вятър ни сковаваше месата. А после в Париж, където твоята майка ти даваше супа от цвекло, защото няхаме пари за мляко“...

Тутев спира.

— Но аз не съм получавала такова писмо — казва Елица развълнувано.

— Това е последното писмо на баща ви... което не успял да ви изпрати...

— Много ви моля, прочетете ми още...

Тутев внимателно гледа Елица, после прочита още един пасаж:

— „Някога двамата ще се съберем отново... Тогава ще дойде един кристален влак, който ще блести на слънцето, и двамата ще тръгнем с него, защото той ще пътува към свободата...“

Тутев спира да чете и поглежда Елица. Лицето на Елица е усмихнато. Тя гледа към стената и всичко е забравила. Забравила е и полицаията, и ръката. Тутев с интерес я наблюдава. Той измъква кутия цигари и пали една. Шумът от дракването на кибрита отново връща Елица към действителността. Тя се обръща към Тутев.

— А вие защо ме излъгахте миналия път, че нищо друго нямам от баща си?

— Аз не исках да увеличавам повече вашите страдания с такова писмо... Защото силните думи са като рани — те могат и да зараснат, но белезите винаги остават... Не исках да увеличавам и вината на баща ви...

— Но той нищо лошо не е направил. Той се бореше за щастieto на хората...

— Да... в това е вината му, че ви е дал надежда за нещо, което никога няма да стане. Хората никога няма да бъдат щастливи и кристален влак на свободата никога няма да дойде...

Тутев се доближава и кляка пред нея.

— Аз искам да разбереш това, макар че си малка. И да не се измъчваш повече... Не обичам да виждам деца тук...

— Вие женен ли сте? — пита Елица.

— Не, защо?

— И аз така мислех, че полицаите не се женят...

Тутев се усмива.

— Бих желал да съм женен и да имам момиченце като тебе... — после става, отива към бюрото и натиска един бутон. Влиза полицаят.

— Отведете я. Следствието ще водя лично аз и никой друг.

*
*
*

Сутрин. Стаята в полицията. Навън е слънчев ден. От малкото прозорче с решетки нахлува силен сноп светлина. Елица е седнала под масата на пода. Отвън се чува продължително тракане на клон. Един щъркел на комина върху отсрещното здание е извил врат назад и сега трака с червения си клон в пролетното утро.

Елица се усмива и бързо се покачва върху масата, като внимава за ръката си. Зданието на полицията е много високо. Най-високото в градчето и стаята на Елица е на последния етаж. Тя гледа през прозорчето отсрещния комин. Щъркелът продължава да трака. После млъква, но тракането продължава. Сега то идва от улицата. Това са ритмичните удари на барабан. Тя поглежда долу улицата. Хората са малки, защото е високо. Долу, по средата на улицата, върви един клас от гимназията, който може би отива на черква. Барабанчикът крачи пред класа. Стройно и грациозно се поклащат черните ученически редици под ритмичните удари на барабанчето. Класът се отдалечава към края на улицата и се загубва. Елица замислено гледа нататък, където се скри класът.

— При господин Тутев — чува тя гласа на полица, застанал до вратата.

*
*
*

Кабинетът на Тутев. Той е сам и стои изправен до бюрото. Явно е, че чака. Лицето му е застигало. Вратата се отваря и влиза Елица. Тя поглежда Тутев, после погледът ѝ се спира върху огромното бюро. И наистина сякаш нарочно по него няма нито една вещ. Стъклото върху бюрото му придава вид на огромно, блестящо, замръзнало езеро.

Но... там в средата на бюрото една малка вещ се къпе в лъчите на слънцето и се отразява върху стъклената повърхност... Елица като хипнотизирана гледа тази вещ. Това е балеринката Мими. Елица още не може да осмисли факта. По лицето ѝ се чете обръканост.

Тутев внимателно наблюдава ефекта.

— Избавихте ме от излишни обяснения. Вие познавате тази кукла, нали? — взема балеринката от масата, тръгва към Елица и ѝ я подава.

Елица механично я взема в ръце и я гледа.

— Правилно съм отгатнал. Тази кукла е ваша и вие знаете в чии ръце за последен път е била.

Елица е стресната. Тя напрегнато мисли. Тревогата ѝ расте.

— Но това не е вярно, нали? — казва Елица.

По лицето ѝ се чете голяма надежда. А после изведнъж осмисля целия факт...

Той внимателно я наблюдава.

— Той е убит — казва Тутев.

*
*
*

Елица е отведена отново в стаята. Тя се е покачила върху масата и гледа към улицата през малкото прозорче с решетки. Долу на отсрещния тротоар се вижда черната фигура на баба ѝ.

Елица гледа баба си и вика:

— Бабо, бабо...

Но долу, където е шумната улица с много хора, гласът едва долита през прозорчето. Баба ѝ гледа към полицията. Фигурата на старата жена в черно тръгва. Бавно тя отива към края на улицата и изчезва...

*
* * *

Вечер. В стаята на Елица. Тя е под масата. В тоя момент някой отваря и затваря вратата на стаята. Влиза човек. Той светва с фенерче и опипва стаята. Светлината на фенерчето пада върху лицето на Елица под масата. Човекът запалва лампата. Това е Тутев. Той се доближава до нея.

— Отивам на черква. Тази нощ е възкръснал един човек, към когото изпитвам някакво уважение. Но за съжаление не съм напълно сигурен дали е съществувал...

Елица излиза изпод масата и застава срещу Тутев. От джоба ѝ се подава усмихнатата глава на балеринката Мими.

— В такава нощ разни спомени ни обземат отново и може би нещо добро... Като се върна, ще се чукам с великденски яйца. Аз ще ви донеса най-шареното... Готови ли сте сега да направите признания?

— Но какво искате повече, нали той е убит...

Тутев се доближава съвсем близо и кляка пред нея. Елица си е навела главата. Тутев ѝ повдига брадичката.

— У нас е такъв редът. Трябва всичко да се обясни и напише... Тогава пускаме на свобода.

В тоя момент от другата врата на стаята влиза човекът с алпийските обувки. Тутев се изправя. Елица се затичва и бързо се скрива под масата. Той поглежда Тутев, после минава покрай масата и подритва Елица.

— Да излезем — казва Тутев, като отваря вратата, за да излезе мъжът с алпийските обувки. После гаси лампата и затваря вратата след себе си.

В този момент забиват камбани. Елица излиза изпод масата и се покачва върху нея. Гледа през прозорчето. Звукът на камбаните се носи по целия град.

*
* * *

Тутев и мъжът с алпийските обувки излизат от полицията. Стражарът на пост им отдава чест. Те тръгват по улицата, която тази вечер е много оживена.

— Защо я биеш безцелно. Опасно е да правим от децата светци. Винавнито ще останем ние...

— Ще смачкам главата на това змийче, за да не хапе, когато порасне — отговаря той.

— Да убиваш хората е най-лесно. Важно е да промениш мислите им...

— Германците унищожават милиони и побеждават. Само мъртвите не преживяват — казва мъжът с алпийските обувки.

Тутев презрително вдига рамене. Умората и апатията на лицето му са се върнали.

— Ако знаеш как могат да пречат...

— Тя даде ли показания? — пита мъжът с алпийските обувки.

— Не, но сигурно нищо повече не знае...

— Докато не мине през ръцете ми, нищо не мога да кажа...

— Не обичам усложнения на Великден — казва сухо Тутев, после изважда едно яйце и го подава на мъжа с алпийските обувки, който го взема.

— Ела да отидем на черква. Великден е хубав празник...

Но агентът с алпийските обувки рязко спира пред една кръчма.

— Моята църква е тук.

Тутев като че ли иска нещо да му каже, но после отегчено маха с ръка и отминава нататък.

Агентът с алпийските обувки влиза в кръчмата.

*
*
*

В стаята е тъмно и тихо. Елица е легнала на едната си страна под масата. Точно срещу лицето ѝ е седнала балеринката Мими.

— Ей, Мими, ти не носиш щастие, а смърт — чуваме гласа на мислите на Елица.

Бавно балеринката Мими става от пода, застава мирно и извиква с бодро то си гласче:

— Здравей, Елица, въпреки че ме обиждаш...

Елица не е никак удивена, защото е запазила чудната детска способност да оживява предметите и мислено да разговаря с тях.

— Здравей и ти — отговарят мислите на Елица, — съвсем не исках да те обидя. Извиках те, защото нямам никой. Всички си отидоха. Сигурно и аз няма повече да живея.

Куклата започва нервно да крачи пред главата на Елица.

— Защо ще умираш?

— Защото ние сме хора, които умират за други хора...

— Ти искаш да отидеш при Стария капитан?...

— Не, но той ме вика. Скоро ще вдигне котвата...

Куклата замислено клати глава:

— Когато те водеха в полицията, ти видя ли момичето и момчето, които се целуваха?

— Да — казва Елица, — но защо се целуваха?

— Защото се обичаха.

— И аз много хора съм обичала...

— Не. Това не е, както с осганалите. Това става само с едно момче — казва куклата.

— Какво момче?

— То е едно единствено сред всички други момчета.

— И то познава ли ме?

— Не, но много иска да те види.

— А сега не може ли?

— Не, не, първо трябва да дойде свободата...

— Другата ли пролет ще дойде? — пита Елица.

— Може би — отговаря куклата, но забелязва разочарованието върху лицето на Елица и бързо добавя. — Не, сигурно...

В църквата на градчето. Пред олтара свещеникът е започнал тържествената служба. Вътре в църквата има много народ. Всички стоят със запалени свещи.

Отпред до самия олтар са първенците на градчето. До един полковник стои Тутев. Полковникът държи голяма запалена свещ в ръката. В края на краищата чрез големи свещи се плащат големи грехове... Свещеникът свършва да пее. Започва хорът. Тогава въздухът в църквата затрептява от човешките гласове, които се бият в стените и отиват някъде нагоре към небето. Полюенте на църквата блесят. Сега запяват плътни мъжки гласове, които започват да се гонят с женските. Тутев гледа пред себе си. Точно срещу него има една голяма икона. Това е богородица с детето. Сякаш детето го гледа с укор. Тогава Тутев отмества погледа си, но след миг отново поглежда. Той не гледа богородицата, а детето и заедно със звуците на хора в него нахлуват разбъркано и едновременно спомени за неговото детство, за родителите му, които отдавна вече ги няма; за университета, който не можа да завърши, а после нощните заведения, картите, жените, които беше обичал и които бяха го обичали... И той потъна като камък надолу и все по-надолу и не можа да се задържи на повърхността и стана полицай...

А детето отсреща продължаваше да го гледа с кротките си очи, сякаш с укор...

В кръчмата мъжът с алпийските обувки е седнал сам на една маса. Шисето ракия е почти празно. Той пие бавно и на безстрастното му лице нищо не се чете.

— Мими — казва Елица вече на глас, — аз ще живея! Аз ще дочакам кристалния влак на свободата...

— А ще ме вземеш ли със себе си тогава?

Елица ѝ се усмихва.

— Разбира се, ти си ми единствената приятелка.

— Истина ли? Аз съм толкова малка...

— Нищо. Ние сме равни, щом са еднакви мечтите ни...

В този момент от прозорчето с решетка се чува веселият звън на многобройните камбани. Елица става и бързо се покачва на масата, като взима със себе си Мими. Елица гледа през прозорчето.

Камбанарията на църквата. Камбаните весело бият. Долу в двора на църквата се виждат безброй свещи, заобиколени от нощния мрак. Изведнъж камбаните млъкват. На двора със запалена свещ в ръка е Тутев. В този момент гръмва хорът. Той се слива заедно със силното, тържествено и весело биене на камбаните. „Христос възкресе“ разтърсва двора на църквата. Сякаш стреснат от хора, Тутев внезапно трепва.

Човекът с алпийските обувки също чува радостното биене на камбаните. Кръчмарят зад тезгяха казва на посетителите: „Христос възкресе!“.

До масата на човека с алпийските обувки двама развеселени от пиенето мъже се чукат с боядисани яйца. Едното яйце, което е червено, остава здраво.

— Ще ни върви на червено... — казва единият.

— Червеното винаги печели... — казва другият.

Човекът с алпийските обувки ги изглежда зверски. Той бързо вади от джоба яйцето, което му даде Тутев. Гледа го. После го смачква с мощната си ръка върху масата. Когато си отмества ръката, яйцето представлява една безформена пихтия. Той продължава да го гледа. После става. Въпреки че е много пил, не се залюлява. Само тежко стъпва и отива към масата на двамата мъже. Застава срещу мъжа, който каза, че червеното винаги печели, и като го хваща грубо за яката, го изправя.

— Кой печели винаги? — пита мъжът с алпийските обувки през зъби.

Човекът млъчи. Всички мълчат изплашени. Агентът го блъсва към вратата и тръгва тежко след него.

Камбанарията на църквата. Камбаните весело бият. Долу трептят безброй свещи, които вече не са само в двора, а са тръгнали и по улиците на града и се вижда как се разпръсват надалеч. Между хората на двора си пробива път Тутев.

Елица е на прозореца и гледа как хората със запалени свещи минават долу като в пропаст. Камбаните изведнъж спират да бият. Вече е късно. Тя трепва. Чува във внезапно настъпилата тишина някъде отдалеч изсвирването и пухтенето на влак.

Човекът с алпийските обувки взема тежко по две стъпала наведнъж по стълбите на полицията и блъсва в една врата арестувания, който върви пред него...

Тутев минава покрай будката на полицаия, който му отдава чест, но той не го забелязва и влиза във входа на полицията със запалена свещ.

Зад стената, до която е масата, където отгоре се е качила Елица, изведнъж се чува шум от блъскане на предмети, тропане на подковани обувки и виковете на човек, когото бият.

Елица престава да гледа през прозореца и се ослушва с напрежение. Викове продължават да се чуват. Тогава тя си събува сандала и започва да чука по стената, сякаш може да помогне с това на викация...

Внезапно вратата на стаята, където е Елица, се отваря. Тя бързо скача от масата. Балеринката пада на пода, но тя не се навежда да я вдигне. Върху светлия фон на вратата ясно се очертава фигурата на мъжа с алпийските обувки. Човекът стои на вратата и я гледа. Елица почва все повече и повече да се привежда надолу към пода. Чува се наново пухтенето на влака в тишината.

Тя кляка под масата. Сега вижда само обувките на човека. Те бавно започват да се приближават към нея. Забелязва балеринката Мими и я вдига от пода със здравата си ръка. Обувките неумолимо продължават към нея и после спират до главата ѝ. Едната обувка се отдръпва назад. По лицето на Елица се чете ужас. Със здравата си ръка тя неловко притиска Мими към тялото си. Но обувката е по-бърза, блясват железата и тя се стоварва върху главата ѝ.

Отново всичко е изкривено и деформирано — и стаята, и прозорците, и обувките, а после бавно настъпва мрак...

Върху пода, покрила с ръка лицето си, е Елица. До нея се виждат грозните обувки. През пръстите на ръката ѝ тече кръв. Бавно куклата Мими се търкоква от ръката ѝ и ляга до Елица. Една капка кръв пада върху бузата на Мими. Сякаш това е сълзата за нейната приятелка.

Някой влиза в стаята. Това е Тутев. Свещта в ръцете му е угаснала и сега само малко дим се вие от нея. Без да погледне човека с алпийските обувки, той кляка до Елица, маха ръката ѝ, повдига ѝ главата и гледа това окървавено, безжизнено лице. Очите на Елица са широко отворени...

Отново всичко се обвива в гъста, бяла, лепкава мъгла. Но в нея кърнти отначало тихо, а после все по-силно познатото звънтене на железопътната камбанка: „тик... так... тик... так...“ А ето и самата камбанка. Чукчетата на правилни интервали удрят по нея. После настъпва пауза и отново чукчетата удрят. Мъглата като облаци около планински връх се носи покрай камбанката...

Не, Елица е жива, още мъничко жива, защото чува някъде отдалеч ударите на чукчетата. В стаята само тя ги чува. Това са нейните чукчета. Но кой е този човек над нея. Не е ли това Тутев?... Образът на човека трепти все повече, а после става все по-ясен и по-ясен, докато се превърне в тоя на баща ѝ. Не... не... това е татко... Елица му се усмихва.

— Стани, мое нежно момиченце — казва баща ѝ.

Но колко ѝ се спи. Отново Елица му се усмихва. Биенето на железопътната камбанка вече е съвсем ясно. Но в стаята, където Тутев още държи главата на Елица с широко отворените очи, звукът на камбанката чува само Елица...

Ето отново камбанката. Тик... так... тик... так... весело удрят по нея чукчетата. А после изведнъж удря голямата камбана и мощният ѝ разтърсващ звук се слива с ритмичния грохот на локомотива.

Ето и влак, който лети като огромна черна птица през полето в нощната тъмнина. Грохотът му изпълва всичко и като ехо се отразява от околните хълмове...

Сега грохотът е изпълнил и стаята на полицията.

— Стани, мое скъпо момиченце — нежно я буди баща ѝ. — Стани, да не закъснеем... Нашият влак идва... Не чуваш ли?... Влакът, който пътува към свободата...

И наистина, докато трупът на Елица в ръцете на Тутев остава в стаята, другият мъж бавно вдига за ръка Елица жива. Тя е сънна и с морни стъпки тръгва след мъжа. Изведнъж стените на полицията падат. Навън е звездна нощ. Направо през полето тичат ръка за ръка Елица и баща ѝ. Към тях се носи кристалният влак. Той целият блести. Светлините на локомотива стават все по-големи и по-големи. Като опашка на комета хвърчат искрите в мрака.

Влакът вече е съвсем близо. Тогава Елица се обръща назад към публиката и се усмихва със своята добра и малко тъжна усмивка, защото тя ей сега ще отпътува...

