

киноизкуство



ТОЗИ БРОЙ:

ПЕРВЮ С
ПЕТЪР ВУТОВ
ВИ КОНГРЕС НА
ОЗА НА СЪВЕТСКИТЕ
ЕМАТОГРАФИСТИ
ЕНЗИЯ ЗА ФИЛМА
Р И ГЕНЕРАЛ"
Р ПАОЛО ПАЗОЛИНИ—
ДЕЛНИКЪТ" — сценарий

ОЙ 1 ЯНУАРИ







орган на комитета по културата и изкуството, на съюза на кинодейците и съюза на българските писатели

съдържание

ЗА ПО-ВИСОКА КИНОКУЛТУРА! РАЗГОВОР С

Д-Р ПЕТЪР ВУТОВ, ПРЕДСЕДАТЕЛ НА КОМИТЕТА ЗА КУЛТУРА И ИЗКУСТВО И **ПАВЛИНА ЕНЧЕВА И РУМЕН НЕШЕВ**, ПРЕДСТАВИТЕЛИ НА КОМСОМОЛА

МЕЖДУНАРОДНИ НАГРАДИ И ОТЛИЧИЯ ЗА БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ ПРЕЗ 1965 Г.

Л. А. КУЛИДЖАНОВ — СТРОИТЕЛСТВОТО НА КОМУНИЗМА И ЗАДАЧИТЕ НА СЪВЕТСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ

А. В. КАРАГАНОВ — СЪЮЗ НА ИДЕЙНИ БОРЦИ
ИРЖИ ХЕНДРИХ — ЗА ПО-НАТАТЪШНОТО РАЗВИТИЕ НА НАШЕТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО ИЗКУСТВО

НЕШО ДАВИДОВ — „ЦАР И ГЕНЕРАЛ“

ХРИСТО БЕРБЕРОВ — МЕТАМОРФОЗИТЕ НА ГУГУТКАТА

БОРИС АТАНАСОВ — НОВАТА СИСТЕМА ЗА ПЛАНИРАНЕ — НА ЕКРАНА НА БЪЛГАРСКАТА КИНЕФИКАЦИЯ

ПИЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ — ПОЕТИЧНОТО КИНО

ГЕОРГИ К. СТОЯНОВ — СМЕЛОСТ ЗА ВСЕКИ ДЕН

ХРИСТО МУТАФОВ — ФЕСТИВАЛЪТ В СИЕНА

ЗДРАВКА КОЛЕВА — ПО ПОВОД НА ЕДНА МЕЖДУНАРОДНА СРЕЩА

ХРОНИКА

ПИЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ — БЕЗДЕЛНИКЪТ (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

• излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ
ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ
ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията

София, пл. Славейков 11, III етаж
тел. 7-91-11, вътр. 66; след 14 ч. 8-37-97
каса — 7-64-01

Издателство „Български писател“
ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата сцена от новия
български художествен филм „Понеделник суг-
ри“. На втора страница на корицата младата
съветска актриса Галина Полских.

За по-висока кинокултура

Д-Р ПЕТЪР ВУТОВ

председател на Комитета по
културата и изкуството

Инв. № 32919
ВИТИЗ

КИНОТО — ОСНОВА НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА КУЛТУРНА РЕВОЛЮЦИЯ

В началото на разговора д-р П. Вутов изрази своето задоволство от голямата и първа по рода си в печата инициатива на сп. „Киноизкуство“ да постави на широко, задълбочено и комплексно обсъждане големия въпрос за кинокултурата на българския народ.

Кинематографията — заяви той — представлява комплекс от сложни художествено-творчески, производствено-технически, естетически, възпитателни, стопански и други дейности, които по съвкупност изпълняват голямата и отговорна партийна задача за комунистическото и естетическото възпитание на трудещите се.

В основни линии на сегашния етап българската кинематография се справя успешно със своите творчески и културновъзпитателни задачи.

Мен винаги са ме удивлявали — подчерта председателят на Комитета — дълбочината, мащабите и темповете на преобразованията в естетическото възприемане на действителността от новите хора на социализма, постоянно растящата любов и интерес на трудещите се към света на изкуството и специално към киноизкуството, забележителното доверие на човека към екрана.

Нашият народ — както знаете — отдавна се отличава със своето здраво отношение към фактите на изкуството, със своето неизменно реалистично виждане на света и културните ценности. Българският народ е талантлив, ученолюбив и безкрайно любознателен. Тъкмо поради това аз по принцип категорично отхвърлям всякакви интелегентско-снобски твърдения за уж ниската култура на кинозрителите или за слабите им възможности да разбират „новаторските“ творби на отделни идейно неукрепнали кинодейци.

Според мен — подчерта той — забележително естетическо явление сред кинозрителите е фактът, че те очакват, вярват и искат от киноизкуството още по-смело да навлиза и новаторски да решава главните проблеми на съвременността, на живота, на строителството и изкуството. Разбира се, следва да се осъзнае колко много задължава и изисква от кинодейците това ново явление.

Така постепенно и естествено навлизаме в сферата на съвременните основни въпроси и проблеми на българското киноизкуство,

на филмопроизводството и кинокултурата, на киномрежата и т. н.

Въпрос: Каква е Вашата оценка за работата на българската кинематография за повишаване кинокултурата на трудещите се? Отговаря ли тази работа на мястото, ролята и значението, което има киноизкуството в живота на народа.

Отговор: Киноизкуството с всички видове и жанрове филми, със сложността и актуалността на своята проблематика ежедневно влияе върху огромни маси трудещи се, оказва системно и всестранно възпитателно въздействие върху кинозрителите, като повишава тяхната култура, научни знания, естетически вкус и комунистическа нравственост. Повишената кинокултура и обща култура от своя страна активно съдействува за прогреса във всички други сфери на общественно-икономическия и културния живот. Поради това многообразната работа за повишаване кинокултурата на трудещите се е една от основните задачи на социалистическата културна революция.

Въпреки постигнатите успехи дейността на институтите по разпространението на киноизкуството сред народа не отговаря достатъчно на огромните възможности и нужди.

Необходимо е да се внесат бързи подобрения във всестранната работа с кинозрителите, пропагандата и разпространението на филми. Огромната част от населението сега фактически изгражда своята кинокултура под въздействието на самите филми, които им се поднасят и както им се поднасят. Крайно недостатъчна, шаблонна и формална е културно-масовата работа на кината сред зрителите, малко са лекциите, беседите и срещите на специалисти с тях, не се използват нови ефикасни форми. Твърде бавно подобрява и разширява своята дейност в тази насока Управление на кинематографията и специално ДП „Разпространение на филми“. При сегашната структура и финансови планове предприятията „Кинефикация“ подценяват идейно-възпитателните задачи. Сега те са загрижени преди всичко за запълняемостта на кинозалоните и пренебрегват работата за издигане кинокултурата на зрителите. Чиновничествването често измества творческото изпълнение на културните задачи.

Работата на отделите „Култура и изкуство“ към народните съвети също не е насочена цялостно към тази дейност и задачите в най-важния раздел на социалистическото изкуство — киното, се изпълняват все още между другото.

Комсомолските организации недостатъчно използват възможностите си за още по-организирано повишаване кинокултурата на младото поколение. Малка част от висшите учебни заведения участвуват в отделни, откъслечни мероприятия, като например организираната през миналата година в Студентския дом чрез Българската филмотека лекционна школа. Явно неудовлетворителна е работата за повишаване кинокултурата на средношколската младеж и пионерите.

Далеч от възможностите на една истинска разгъната кинопропаганда е дейността на ЦСПС, на НС на ОФ, на окръжните читалищни съвети и други обществени организации, на народната армия. Сравнително по-активната дейност на Съюза на кинодейците и Бъл-

гарската филмотека засяга съвсем ограничен кръг зрители.

С казаното дотук не искам да оневиня органите на кинематографията за неудовлетворителната работа сред кинозрителите, а само да предизвикам непосредственото участие на различни ведомства, институти и организации в борбата за издигане кинокултурата на строителя на социализма.

Въпрос: Как се формира нашият годишен кинорепертоар? Не се ли подценява този важен въпрос?

Отговор: Вие знаете, че в света годишно се произвеждат приблизително 2 400 художествени филма. От тях около 400 са производство на социалистическите страни, а другите 2000 са продукция на капиталистическите кинематографии, които в огромното си болшинство са идеологически неприемливи за нашия зрител. Съотношението, както се вижда, е 1:5.

Годишният репертоар на нашите кина по правило не надминава 150—160 филма, или приблизително седмично по кинорежата се пускат по 2—3 нови филма.

Репертоарът за цялата страна се формира от около 100 филма от социалистическите страни, около 25—30 филма от западните страни и до 10—12 филма, производство на българската кинематография. Това е в областта на цифрите.

Главното, разбира се, са идейно-политическите и естетическите насоки и принципи при съставянето и реализирането на годишния репертоар на кината в страната. Основната задача на органите на кинематографията е чрез филмите — игрални, хроникални, научно-популярни, мултипликационни — да се съдействува в максимална степен за общото културно издигане, за идеологическото и комунистическото възпитание на огромната аудитория кинозритатели. Стремжът е репертоарът да има всеобхватност, т. е. да задоволява растящите интереси на всички специални, професионални и възрастови слоеве на обществото, както и да се дава възможно най-пълна представа за сегашното състояние, успехите и тенденциите на световното кино.

На тези цели и задачи най-добре служат филмите на кинематографиите от социалистическите страни. Затова нашият неизменен курс е да се показва на българските екрани всичко хубаво от светското киноизкуство, най-прогресивното и най-хуманното киноизкуство в съвременния свят. Ежегодно расте делът и участието в нашата кинопропаганда на филмовото изкуство на братските социалистически страни.

Киноизкуството на световната социалистическа система сега



е най-могъщият пропагандатор на комунистическите идеи и на победоносното строителство на социализма и комунизма. Съвсем естествено е то да бъде сега и в бъдеще основно ядро, гръбнак на целия ни годишен репертоар в киното.

Западното кино участва в нашия репертоар само с филми на прогресивни, демократично настроени и световно известни майстори на киноизкуството. Случаите с прожектиране на по-слаби и идейно неясни западни филми са частични в репертоара на нашето кино.

Ние нямаме достатъчна възможност за опознаване на международните пазари. Поради това редица високохудожествени произведения на критическия реализъм, на неореализма, показвани на фестивали, както и забавни филми за отмора, които не представляват компромис в идейно-политическата работа сред зрителя, не се доставят, защото нашата кинематография не ги знае.

Не на последно място са и някои финансови пречки. Клиринговата система — филм срещу филм, ограничава възможностите за подбор, тъй като поставя в зависимост вноса от износа. Недостатъчността на валутни средства ограничава и възможността за по-богато проучване на пазарите, по-честото присъствие на международни срещи, създаване на творчески и търговски връзки.

По финансови съображения не може да се внесе по-голямо количество филми, а това пречи на програмацията да разполага с разнообразие от заглавия съобразно сезона и нуждите на зрителите.

За да се подобри кинорепертоарът, каквато е сега нашата цел, задължително трябва да се повишава критерият при избора на филмите и да не се допускат на екрана слаби филми. Това означава, че изискванията и към социалистическите производствени студии също трябва да се повишат. Да се преодолеят ограниченията, произтичащи от зависимостта между внесените и изнесените филми. Да се осигурят средства, с които да се провежда по-независима, гъвкава търговска дейност. Да се осигури резерв от заглавия, при наличността на които в спокойна нормална атмосфера да се състави репертоарът. Този репертоар да се обсъжда нашироко от поделенията на кинематографията, от масовите организации, с участието на най-широките слоеве трудещи се.

Въпрос: Какво е съотношението между идейно-творческия и финансовия момент при формирането на кинорепертоара?

Отговор: Тезисите на Политбюро на ЦК на БКП по новата система на планиране и ръководство на народното стопанство създават условия за преценка на сегашните резултати и за търсения на по-гъвкава и ефективна система на планиране, организация и управление на кинификацията и филморазпространението. Главната цел тук ще бъде да се установи правилно съотношение между идейно-творческия и финансовия момент при формирането на репертоара, което да създаде благоприятни условия за пропагандирането на българския филм и на филмите с високи идейно-художествени качества.

Сегашната система на планиране и ръководство и съществуващите организационни слабости се отразяват неблагоприятно както върху филмопроизводството и разпространението, така и върху кинификацията.

Фетишизирането на плана и стремежът на всяка цена да се достигнат планираните кинозрители и печалбата често пъти водят до компромиси в програмирането, в резултат на което понякога се пускат на екраните зрелищни филми и се влошава съотношението между идейно-художествените и финансовите изисквания. Доминирането на икономическите интереси над идейно-възпитателните задачи, което се допуска в практиката, е резултат на стремежа на някои финансови органи непрекъснато да увеличават приходите от кината, без да се интересуват от основните задачи на кинематографията. Статистическият метод на планиране, който се основава на постигнатите резултати от предшестващата година и определя ново допълнително увеличение на плана, без да се съобразява с конкретните условия, разполагаемите филми и естетическите и възпитателни задачи на кинематографията, нанася големи пакости на културната дейност.

Задачата сега е да се установи правилно съотношение между идейно-художествените и финансовите задачи при запазване господстващото положение на естетическите и възпитателните. Това налага да огледаме внимателно организацията и икономиката на тази дейност и да създадем истински условия за пропагандиране на българското филмово творчество и за преустройство и строителство на нови киносалони. Досегашният планов показател „брой на кинозрители“ трябва да остане само като вътрешен контролен разчет, определен от Комитета по културата и изкуството, който да служи като спомагателен елемент при изграждането на финансовия план.

Ликвидирането на плановия показател „зрители“ ще допринесе и за премахване на досегашната практика да се снемат преждевременно от екрана българските филми, когато посещаемостта им слезе под 60%. При проектирането на нашите филми трябва да се търси преди всичко идейно-художественото въздействие.

Въпрос: Какво трябва да се направи, за да излезе нашата филмотека от своето полузамръзнало състояние? Кога и как ще се създаде оборотният филмов фонд?

Отговор: Помислете справедливо ли е да се казва, че Българската национална филмотека се намира в полузамръзнало състояние? Според мен това е неподходяща формулировка за един институт, който само за 3—4 години бурно се развива и днес стои на едно от челните места в света. Десетте хиляди архивни филма са едно извънредно ценно национално съкровище. Всичко е получено по линията на обмена благодарение на плодотворните международни връзки на този млад и обещаващ институт в нашия културен фронт.

За нарасналия престиж на нашата филмотека говори и обстоятелството, че следващият конгрес на Световната федерация на киноархивите, в която членуват 47 страни, ще се състои през юни 1966 година в София.

Разбира се, аз съм съгласен, че предстои още много да се направи, за да стане филмотеката активно национално средище за кинокултура.

Наистина не е нормално положението, че при наличието на такава ценна колекция нашата филмотека все още няма свой по-

стоянен кинотеатър. Това ѝ пречи да разгърне една по-методична дейност, да създава свои традиции и да се превърне в институт с огромна културно-възпитателно роля.

Усилията в тази насока се спъват и от липсата на дубликатен фонд от класически филми. Вашата критика и искане са справедливи. В най-скоро време колегиумът на Комитета по културата и изкуството ще се занимае с този въпрос и ще направи възможното за тяхното положително решаване още през 1966 година.

Предварително бих искал обаче да обясня, че разходите за отпечатването на дублиращи копия и създаването на богат оборотен фонд са огромни. Това е и лицензов въпрос, свързан с немалки валутни разходи. Българската филмотека работи по международен статут, задължена е да съблюдава редица международни ангажименти и няма право нито да отпечатва, нито да прожектира в други кинотеатри освен в своя филми, чийто монополен срок на владение България не притежава.

Филмотеката е архив, музей, институт с научни и експериментални цели, а не предприятие за разпространяване на филми. От данните, с които разполагаме, нито една от световно известните сине-матеки в Москва, Париж, Лондон, Ню Йорк или Токио не се занимава с такава дейност, за каквато у нас се настоява.

Но, повтарям, тези въпроси в недалечно време ще бъдат решени в интерес на нашия културен живот.

Въпрос: Какво е Вашето мнение за материалите, посветени на киното, в нашия всекидневен печат? Специално във вестник „Народна култура“?

Отговор: Ежедневният и периодичният печат, радиото и телевизията извършват голяма популяризаторска работа в областта на киноизкуството и имат определени заслуги в борбата за повишаване кинокултурата на трудещите се. Хубаво е, че нашият печат активно защитава и се стреми да разработва проблемите на марксистко-ленинската естетика и принципите на социалистическия реализъм в киноизкуството, не прави концесии на буржоазното кино и естетика.

За съжаление в печата материалите за киното са все още недостатъчни. Рецензиите, които се поместват в нашия всекидневен печат, в много случаи имат осведомително-рецензентски характер. Малко са проблемните материали, които да предизвикват естетически размисъл у зрителя и да дават наистина ценни идейно-естетически препоръки на творците. Полезно ще бъде най-крупните кинотворби на социалистическите страни и специално връхните постижения на съветската кинематография да се поставят на обсъждане в печата с участието на най-широк кръг кинозрители и кинодейци.

Що се отнася до в „Народна култура“, орган на Комитета по културата и изкуството, смятам, че той с малки изключения е на своя пост по въпросите на киноизкуството. Средно на брой се пада общо по една страница с материали за киното. Разбира се, те чувствително се увеличават по време на различните международни кинофестивали — както през изминалата година беше с московския и балканския фестивал.

Неотдавна при обсъждане на вестника в колегиума на Комитета бе изтъкнато, че редакцията трябва да обърне още по-голямо внимание на проблемните материали. Да доведе докрай своето намерение за задълбочен творчески разговор за нашето игрално кино, както и замисления разговор „около кръглата маса“ за репертоарната политика на ДП „Разпространение на филми“. Но това трябва да стане с най-активното участие на кинодейците. Всичко това ще съдейства за успешно решаване на въпроса, който вие сега разисквате — повишаване кинокултурата на зрителя.

В ъ п р о с: Каква база съществува у нас за изучаване на състоянието и развитието на киноизкуството, на неговата обществена и естетическа природа и функция, на кинозрителя?

О т г о в о р: Бъдещото развитие на българската кинематография — филмопроизводството, кинификация, планиране, ръководство, кинокултура на народа, пропаганда, кинокритика и т. н. трябва да се осъществява само върху основата на широко внедряване на най-новите постижения на световната наука и преди всичко на науката в братските социалистически страни. Световният кинематограф е в процес на постоянно идейно, естетическо, стопанско и научно-техническо движение и усъвършенствуване. Неразбирането на тази строго научна закономерност може да ни донесе много неприятности: недопустимо изоставане, по-нататъшен отлив на зрители от киното, намаляване на неговото въздействие и т. н.

Използуването у нас на съвременните постижения на науката в сегашната творческа, пропагандна и стопанска практика на кинематографията е недостатъчно, неорганизирано и фактически неefикасно.

В творческите среди на киното, в Съюза на кинодейците, в Студията за игрални филми и в останалите късометражни студии не се провеждат по-често дискусии, разговори или лектории по актуални научно-теоретически и практически проблеми на кинорежисурата, сценаристиката, актьорското майсторство в киното, по различни аспекти на икономиката и организацията на филмопроизводството и т. н. Бих отправил горещ призив към всички най-видни творци на съвременното българско кино — режисьори, сценаристи, оператори, инженери и т. н. — научно да обобщават и разработват натрупания немалък опит на българското киноизкуство, неговата обществена и естетическа функция, повече да дискутират в печата и при обсъждане на годишната продукция на студиите.

Имах възможност да се запозная с перспективния план за научноизследователската работа на Института по история на изкуството при Министерството на културата на СССР за 1966/1970 година. Силно впечатление ми прави най-тясната връзка на научните, идейни, художествени и естетически проблеми, процеси и явления. Редица трудове на съветски киноведи са посветени на проблема киноизкуство и зрител, на естетическите процеси при взаимодействието между киноизкуството и народа. Изобщо изследването на измененията в естетическото съзнание и културата на кинозрителите е, както показва и нашата практика, един от най-важните теоретически проблеми на художествената култура на социалистическото общество. В това отношение би могло да се предяват се-

риозни искания към институтите по изкуствата при БАН и другите ведомствени научноизследователски институти.

Усилията на НИИКРА да изследва някои основни моменти от икономиката на кинематографията не срещат радушен прием и необходимата подкрепа от страна на кинодейците. На икономическата страна на работата във филмопроизводствените студии и кинорежата у нас не се обръща достатъчно внимание. Средствата, които се отпускат от държавата за филмопроизводството, не се определят по строго установени норми и показатели, не е изследвана връзката между размера на отпусканите средства и резултатите, не са разкрити възможностите за икономии, без това да се отрази отрицателно върху качеството на работата, и т. н.

Задачата за създаване на база и истински условия за широка и задълбочена научноизследователска дейност в областта на киноизкуството е актуална и повече неотложна. Ръководството на Комитета ще подкрепи всяко целесъобразно предложение за активизиране на научните изследвания, както и за разработването на перспективен план за комплексна научноизследователска работа в областта на киното.

Въпрос: Не смятате ли, че съществува голямо изоставане в издаването на литература по киноизкуството. Какви са перспективите и възможностите за ликвидирането на това изоставане?

Отговор: В издаването на литература по въпросите на киноизкуството у нас наистина има много голямо изоставане. Нерадостен е фактът, че за последните 11 години по въпросите на киноизкуството са издадени едва 17 книги. Някои години не е издавана нито една книга. Този факт еднакво трябва да безпокои издатели, кинодейци, научни работници и кинокритици. Недопустимо е за най-масовото от изкуствата да има най-малко научна, научно-популярна и друга литература.

Прави впечатление, че основната част от издадените книги за този период — 11 от всичко 17 — са преводни, и то най-значителните по своето съдържание. Както вече отбелязах, нашите творчески и теоретически кадри от киноизкуството натрупаха немалък опит и знания и трябва да се изяват пред читателите с повече и по-значителни научно-популярни и публицистични трудове.

При изграждане на държавния издателски план колегиумът на Комитета даде указания на издателство „Наука и изкуство“ да увеличи издаването на литература в областта на киноизкуството. За 1966 г. е запланувано да се издадат 5 книги: „Изкуство и техника на филма“ от Л. Киарини, „Поетика на киноизкуството“ от Е. Добин, „Операторско майсторство“ от Л. Косматов, „Поезия в киното“ от Г. Стоянов-Бигор и „Киноизкуството в България“ — сборник. Освен това издателството е подготвило перспективен план за издаването на литература по въпросите на киноизкуството до 1970 г., където се предвижда средно годишно да се издават по 8—10 книги. Но и в този перспективен план се чувства досегашната слабост — малкото литература от български автори по основни проблеми на киноизкуството. А увеличаването на литературата по киноизкуството ще стане само с активното участие на кинодейците и специално на Съюза на кинодейците.

Въпрос: Мрежата на киноklubовете у нас се разраства извънредно бързо. Съюзът на кинодейците, който вече не е в състояние да ръководи непосредствено тази мрежа, е излязъл с предложение за създаване на федерация на киноklubовете. Какво е становището на Комитета по този въпрос?

Отговор: Кинолюбителското движение в страната получи небивало развитие и разрастване. През последните десет години у нас бяха създадени близо 70 киноklubа с около 4 000 организирани любители на киноизкуството и кинотехниката. Те се субсидират и ръководят от народните читалища, профсъюзните културни домове, Комсомола, училищата и други обществени организации. Досега са създадени повече от 200 любителски филма, някои от които на твърде добро идейно-художествено и техническо равнище. Отделни филми получиха високи международни отличия.

От средите на кинолюбителите нашата професионална кинематография черпи свои попълнения и има надежден помощник в разпространението на кинокултурата сред най-широките слоеве от народа. Изобщо кинолюбителското движение стана съставна част и жизнена необходимост в общия културен живот на страната и младото поколение.

Ясно е, че спонтанният растеж и по-нататъшното развитие на кинолюбителското движение трябва да стане сериозна държавна грижа в този сектор на културния живот — да се отстранят трудностите, да се превърнат киноklubовете в истински центрове за масова кинопросвета, да им се създаде минимум материална база и т. н.

Управителният съвет на Съюза на кинодейците предложи да се създаде федерация на любителските киноklubове в България. Според мен това предложение не е достатъчно мотивирано. В никоя друга област на художествената самодейност не е създадена федерация, въпреки че и там опитът, проблемите и задачите са значително по-големи и сложни.

Според мен всякакво отдалечаване и откъсване на кинолюбителското движение от Съюза на кинодейците и материалната база на българската кинематография ще се отрази неблагоприятно върху неговото развитие и възход. Ако се намери такова организационно решение, при което Съюзът на кинодейците няма да отслаби, а напротив, ще засили и усъвършенствува своето методическо и идейно-художествено ръководство на кинолюбителското движение и ако след основно проучване се окаже, че това е правилно решение, аз не бих възразил на образуването на федерация на кинолюбителите в България.

Въпрос: Какво е състоянието на нашата киномрежа? Защо в София няма представителен кинотеатър, в който да могат да се прожектират филми на най-високо съвременно равнище? Какво се прави в това отношение?

Отговор: В условията на социализма киното навлезе в нашия живот с най-голяма бързина и обхват. Кината са увеличени два пъти в градовете и шестдесет пъти в селата. Големи средства се отделят за изграждането на нови, модерни кина. Сега киномрежата разполага с над 1 000 широкоекранни и 1 500 кина на обикновен и тесен екран.

Нашата страна е на едно от първите места в света по средно годишно посещение на кино на един жител.

Развитието на киномрежата и нарасналите културни нужди на населението неизбежно наложиха и увеличаване на филмовия фонд. Българската кинематография притежава над 1 000 игрални филма с над 12 хиляди копия и 3 хиляди късометражни филма с над 30 хиляди копия. Това огромно културно богатство ежедневно участва в борбата за изпълнение културната политика на партията.

Независимо от успехите сегашното състояние на киномрежата е неудовлетворително. Какво имам предвид?

В сравнение с развитието на световната кинотехника ние застарително изоставаме. Качеството на произвежданите киномашины и киноапаратури в нашите заводи е под съвременното научно-техническо равнище и не е в състояние да задоволи нарасналия естетически вкус на зрителите. Светлинният поток на киномашините „Балкан“ е недостатъчен за големите широкоекранни кина. С решаването на този важен проблем следва да се заеме Комитетът по машиностроене и ръководството на завода за киномашины и нашата инженерно-техническа мисъл в областта на киното. Необходим е и внос на широкоформатна кинотехника от чужбина.

Крайно незадоволително е и качеството на звукопроизвеждането на теснолентовите киномашины „Славянка“. Преустройството им за магнитно звуковъзпроизвеждане до известна степен ще подобри звука, обаче качеството на кинокартината ще си остане същото. Трябва да се увеличи производството на новата киномашина „Пирин“, която постепенно в продължение на няколко години да измести теснолентовите киномашины.

Поради недостатъчните средства за преустройство, ремонт, поддържане и обзавеждане в голяма част от кината няма необходимата културна обстановка. Подобренията сега се извършват от отчисленията от 3% от брутоприхода съгласно 1078-то разпореждане на Министерския съвет. Комитетът по културата и изкуството е внасял предложения за увеличаване на средствата за тази цел, но досега това искане не е удовлетворено. Този проблем може да се реши само по пътя на увеличаване средствата за преустройство, ремонт и обзавеждане.

Обществеността основателно и тревожно задава въпроса, защо в София все още не е построен представителен киносалон, съоръжен с най-нова модерна техника. Комитетът по културата и изкуството и Софийският градски народен съвет полагат усилия в следващите 2 години да се изгради в центъра на София голям и модерно съоръжен киносалон. Преустройва се и един от старите кинотеатри на столицата в широкоформатно кино.

В заключение д-р Петър Вутов съобщи, че наскоро ръководството на Комитета по културата и изкуството ще се занимае обстойно с всички поставени въпроси, отправени критики и предложения от разговора, проведен на страниците на сп. „Киноизкуство“. Той изказа пожелание в решаването на този главен проблем на социалистическата културна революция да участвуват със свои сили, средства и форми на работа всички ведомства, институти, творчески съюзи и обществено-политически организации, тъй като въпросът за естетическото възпитание на трудещите се, в това число повишаването на тяхната кинокултура, прераства в отговорно държавно, партийно и всенародно дело.

Разговорът води Емил Петров

ПАВЛИНА ЕНЧЕВА

Зав. отдел „Агитация и пропаганда“
при ЦК на Комсомола

РУМЕН НЕШЕВ

от сектор „Културно масова работа“ при ЦК на Комсомола

— През първите месеци на 1965 г. ЦК на Комсомола, Управлението на кинематографията, Съюзът на кинодейците и Националната филмотека приеха съвместно Решение за работата с киното сред младежта, за повишаване кинокултурата на младия зрител. Времето, което измина оттогава, потвърди ли осъществимостта и целесъобразността на мероприятията, предвидени в това решение? Струва ми се, че значителна част от конкретните задачи в Решението не е реализирана. Вярно ли е това и кои са причините за това?

П. Енчева. В последно време в Комсомола извънредно много говорим за тия решения, за необходимостта те да станат по-близки и по-популярни сред младежта, за начините и средствата, чрез които трябва да стане това. Някои проучвания от последно време в СССР показват, че 70% от информацията на младежта идва чрез киното, че под влияние на киното се формира грамадна част от нейната култура.

У нас съществува вече известен опит от работата с киното сред младежта и за повишаване кинокултурата на младежта. В Сливен, Ямбол, Пловдив например има положителни резултати при използване на кинолекториите и на филмите за онагледяване на материала, изучаван в политическите кръжоци. Хубави форми за работа с киното съществуват и на други места. Те очевидно могат да служат като база за по-нататъшни усилия в тази област.



Но това, което е направено и което се прави, не е много.

Къде виждам основната причина за това?

В обстоятелството, че възможностите и силата на киното като могъщо средство за формиране и усъвършенстване на светоотношението не се разбират достатъчно добре от младежите и местните ръководства на Комсомола. Голяма част от нашата младеж все още гледа на киното преди всичко като на забавление. Оттук следват както недостатъчното внимание към Решенията, за които става дума, така и малкото практически резултати. Окръжните управления на „Кинификация“ с известни изключения също не полагат необходимите усилия за осмисляне истинското значение на Решенията и за енергичното организиране на работата по тяхното осъществяване.

По този въпрос очевидно се налага задълбочена проверка, която сме замислили, но за съжаление не можахме да осъществим до края на миналата година. Налага се да се активизира работата по изпълнение на Решенията.

Особено незадоволителна е работата с киното и работата за повишаване кинокултурата на младия зрител в селата. А в редица села киното е, ако не единственият, то най-действеният източник на култура. Тук нещата опират до разбиранията и отношението на местните киноработници към въпроса за работата с ки-

ното. Оказва се, че тия разбирания и отношения съвсем не са на необходимото равнище.

— В съвместното Решение има специална клауза, която предвижда подготовката и изпращането на интелигентни и с определени интереси към киното младежи на работа в градските и селските кинотеатри.

— В някои окръзи това се прави. Обръща се внимание младежите, които се изпращат на работа в кинотеатрите, да имат средно образование. В Старозагорски окръг държат на това. В Сливенски — до известна степен. Но засега нещата се решават от наличните кадри.

Незадоволителното равнище на кинотехниката в много кина е също условие, което не съдействува за добра работа сред зрителите.



Р. Нешев. Всички мероприятия, залегнали в съвместното Решение, са практически целесъобразни и осъществими. Само по себе си Решението отразява убедеността и разбирането на ония, които са го подписали, за значението и силата на киноизкуството. През времето, което ни отделя от приемането на това Решение до днес, особена практическа дейност не е осъществена. Но то не е изгубено време. Месеците от приемането на Решението досега показваха, че ЦК на Комсомола, Управлението на кинематографията, Съюзът на кинодейците и Националната филмотека са узрели за съвместна дейност, подготвили са и подготвят неща, които са необходими за една разгърната работа по осъществяване на решенията. Съюзът на кинодейците например изработи планове за беседите, необходими за по-нататъшната работа на лекториите, намери автори и им възложи написването на част от тях. Ня-

кои от окръжните организации на Комсомола също активизират дейността си във връзка с работата с киното сред младежа и повишаване кинокултурата на младите зрители. Във Видин има градски киноуниверситет. В някои села и градове се изнасят лекции за киноизкуството при минимално заплащане от посетителите — 5 ст. на човек в селата и 10 ст. в градовете.

Но усилията за осъществяване на съвместно взетите решения се възпрепятствуват от непредвидени или нововъзникващи обстоятелства.

Предвидихме например организиране на курсове за кинопропагандисти. Съюзът на кинодейците разработи план за лекционната работа в тия курсове. Но за това мероприятие ние не предвидихме средства. Всъщност, необвързани предварително със средства са и всички останали мероприятия, залегнали в Решението.

Решението за създаване кинолектория по история на киноизкуството засега е също практически неосъществено, защото и досега не разполагаме с необходимите филми, а и с готови да започнат работа лектори.

Всъщност едва ли не по всяка точка от Решението възникват проблеми. Искаме да организираме към Съюза на кинодейците Кабинет на младите киноработници с комсомолска организация към него. Какво ни дава основание за това? Преди всичко опитът ни от работата в другите творчески съюзи. Към всеки от тия съюзи сме създали кабинети на младите творци. Това дава възможност на тия творци, от една страна, да общуват тясно на основата на своите по-особени интереси и стремежи, а от друга страна, създава възможност за нас да поддържаме по-пряка връзка, да оказваме по-непосредствена помощ на младите художници.

Наскоро се срещнахме с младите кинорежисьори и кинооператори. На тях среща научихме, че много от участниците в нея са завършили в чужбина, разходвали са държавни средства, но години наред са принудени да работят като асистенти, реализират задачи, за които не се изисква особена квалификация, т. е. години наред не получават възможност за самостоятелна работа, при която да покажат какво са научили и какво могат. Докато в Чехословакия и Унгария например на младите кинематографисти се осигуряват всички условия за самостоятелно проявление на възможностите и способностите им.

Ето защо смятаме за целесъобразно и искаме да създадем Кабинет на младите кинодейци.

— Имаме ли основания да схващаме проектирания Кабинет на младите кинотворци като обединение, в което ще се разискват и творческите проблеми на нашето кино, и участието на младото наше поколение в решаването на тия проблеми.

Р. Нешев: Характера и задачите на Кабинета виждаме преди всичко в това направление. Но имаме предвид и политическото възпитание на творческата младеж в киното.

При условията на новата стопанска система, на която минава Студията за игрални филми, навярно ще има възможност да се отделят средства за създаване 2—3 филма годишно над плана. Бихме желали тия филми да се поверяват на млади кинотворци.

П. Енчева: На няколко пъти правихме предложения пред Комитета по културата и изкуствата за устройване на младите киноработници на работа, съответстваща на квалификацията им. Това наше предложение се възприема и поддържа, но трябва практически да се подпомогне.

— В Решението се предвижда създаването на съвет за работа с киното. Той трябва да бъде комплектуван от представители на ЦК на Комсомола, на Управлението на кинематографията, на Съюза на кинодейците и на Националната филмотека. Основната задача на тоя съвет е да координира усилията на четирите звена при провеждане на набелязаните в Решението инициативи. Има ли такъв съвет?

П. Енчева: Мисля, че такъв съвет досега не е създаден. По какви причини ми е трудно да отговоря. Навярно поради недостатъчно активност в тая посока на всички страни, подписали Решението.

— Струва ми се, че създаването на съвет за работа с киното е основна измежду задачите, залегнали в Решението. Естеството на всички или повечето от тия задачи предполага координираните усилия на всички договарящи страни. Как досега, при липсата на единен орган са се осъществявали връзките между отделните страни? Как са се осъществявали мероприятията от Решението?

Р. Нешев: В Решението замислихме Съвета за работа с киното като висш орган. Той трябва да се събира периодически, да обсъжда и решава главните проблеми в нашата съвместна работа, да определя основните насоки. Но досега съвет не е създаден. Трудността до голяма степен идва от филмотеката, която по същество се отказва от участие в съвета за работа с киното поради липса на средства.

Сега съществува оперативна група, която осъществява практически някои от моментите на Решението.

— На кого в ЦК на Комсомола практически, оперативно е поверена работата по осъществяване на Решенията? Съществува ли някакъв актив от квалифицирани сътрудници на ЦК на Комсомола в работата му с киното сред младежта?

П. Енчева: Работата по осъществяване на Решението и изобщо работата с киното оперативно е поверена на отдел „Агитация и пропаганда“, сектор „Културно-масова работа“. Румен Нешев отговаря непосредствено по въпросите на изобразителното изкуство и киноизкуството. Той се ползува от сътрудничеството на една група млади хора, които му помагат главно в разработването на проблемите и в осъществяването на отделни конкретни мероприятия. Някои от младежите, влизачи в тази група, участвуват практически и в работата на градските комитети на Комсомола. Групата създаде свой кинолюбителски клуб. Особена активност тя прояви в пропагандиране Седмичата на техническите филми, която се проведе през последното тримесечие на миналата година.

В окръжните комитети на Комсомола работата с киното е поверена на съответните отдели „Агитация и пропаганда“ и конкретно — на сътрудниците, които отговарят по въпросите на културно-масовата работа. В тяхна помощ работят активни, комплектувани не само от хора, които непосредствено се занимават с кино. На местата, където комитетите на Комсомола използват сътрудничеството на младите служители от Кинификация, резултатите от работата с киното — главно в практически план — са най-добри.

Възнамеряваме да внесем за одобрение в бюрото на ЦК предложение за създаване на комисия от млади киноспециалисти — сценаристи, режисьори, актьори, оператори, технически работници и специалисти по въпросите на естетическото възпитание.

— Опитът показва, че най-действените и резултатни форми на работа за повишаване кинокултурата на младия зрител са кинолекториите и любителските

киноклубове. Как гледа Комсомолът на тия две форми? В какво се изразяват неговите усилия за активизиране и разширяване работата на кинолекториите и на любителските киноклубове?

П. Енчева: Значението на кинолекториите в работата за повишаване кинокултурата на младия зрител ни е съвсем ясно. Те действително са най-популярната и най-действената форма. Засага обаче ние нямаме по-пълни данни за кинолекториите в страната.

— В последно време исканията на младежите за организиране на кинолектории стават все повече и повече.

Р. Нешев: Главната проблема сега е липсата на филми и подготвени лектори.

— Организирането на нови кинолектории и активизиране работата на съществуващите досега очевидно предполага договореност и координираност между ЦК на Комсомола и Националната филмотека.

Р. Нешев: Между нас известна договореност съществува. Но при поставяне на въпроса за кинолекториите от филмотеката обикновено ни отговарят, че не разполагат с оборотни филмови копия от своя филмов фонд. И сега филмотеката отказва да дава филмови копия за лекториите освен в рамките на София. При това — срещу безбожно високи наеми.

П. Енчева: Тематиката и занятията на провинциалните кинолектории се определят от ония филми, които могат да се намерят във филмовите бази.

— Какво бихте казали за любителските киноклубове?

Р. Нешев: Ние изцяло подкрепяме кинолюбителското движение. Но тази наша подкрепа засега е почти изцяло морална. По-активното ни, практическото ни вмешателство и помощ в кинолюбителството се възпрепятства от липсата на организационен орган, който да оглавява това движение. А въпросът за създаване на такъв орган очевидно трябва да се реши най-после. При наличието на Федерация на кинолюбителското движение у нас ще могат да се поставят и решат проблемите за международните контакти и отношения на киноклубовете от нашата страна за необходимите им материални средства.

Сега киноклубовете в нашата страна се създават в голяма степен стихийно и към всякакъв вид обществени и държавни институти. Там, където могат да намерят материални гаранции за съществуването си. И естествено е, че при това положение те се ръководят от най-различни места, задачите и дейността им в голяма степен се определят от местни и ведомствени изисквания и поръчки.

Следователно ние сме затруднени да определим преди всичко нашата компетенция, начините и границите на нашето вмешателство в кинолюбителското движение, практическата ни помощ на това движение.

Сега ние подготвяме предложение за чествуване десетгодишнината от създаването на първия любителски киноклуб в нашата страна — Димитровградския. За чествуването възнамеряваме да поканим представители на международната федерация на кинолюбителите. Този повод навярно може да се използва за учредяване на Национална федерация на кинолюбителското движение.

— Комсомолът разполага ли с някакви материални средства за работата си с киното и за повишаване кинокултурата сред младежта?

П. Енчева: Такива средства нямаме. Освен ония, които предварително са запланнани в бюджета по някакъв значителен повод.

— Но в Решението съществуват мероприятия, осъществяването на които е немислимо без съответните материални средства. Защо тогава са набелязани тия мероприятия? На какво се разчита за осъществяване на такова мероприятие, каквото е например провеждането на национален конкурс за написване сценарии из живота на съвременната младеж?

Р. Нешев: До голяма степен на средствата, които може да отпусне за такъв случай Управлението на кинематографията и други институти, свързани с киното.

П. Енчева: Ние сериозно сме замислени по въпроса: как се отразяват във нашето кино идеите, които въълнуват съвременната младеж. Не сме видели нито един филм, в който големите проблеми на младежта ни да са поставени и реализирани на добро равнище.

Р. Нешев: Всички въпроси от сферата на работата с киното и борбата за повишаване кинокултурата сред младежта ни въълнуват много. В тази сфера трябва да се работи много. Желание не липсва, но само то вече не е достатъчно.

Разговорът води Христо Кирков

МЕЖДУНАРОДНИ НАГРАДИ И ОТЛИЧИЯ ЗА БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ

ПРЕЗ 1965 ГОДИНА

През миналата 1965 година български дългометражни и късометражни филми участваха в конкурсите на 27 международни кинофестивали и получиха общо единадесет награди.

На VIII международен фестивал за документални и късометражни филми в Лайпциг филмът „МАРГАРИТКА“, режисьор засл. артист Тодор Динов, получи първа награда — „ЗЛАТНИЯТ ГЪЛЪБ“ за мултипликационен филм.

На III международен фестивал на филми за съпротивата в Кунео — Италия, филмът „ВЕРИГАТА“, режисьор Любомир Шарланджиев, сценарий Анжел Вагенщайн, получи втора награда „СРЕБЪРНАТА ПЛОЧА НА СЪПРОТИВАТА“.

На IV международен кинофестивал в Москва филмът „ВУЛА“, сценарий и режисура Никола Корабов, получи наградата за **НАЙ-ДОБЪР ФИЛМ НА МЛАДЕЖКА ТЕМА**.

На I международен фестивал на фолклорния филм в Сиена — Италия, научно-популярният филм „КУКЕРИ“, режисьор Януш Вазов, получи **СПЕЦИАЛНАТА НАГРАДА НА ЖУРИТО**.

На XIX международен кинофестивал в Единбург — Англия, мултипликационният филм „РЕВНОСТ“, режисьор засл. артист Тодор Динов, получи **ПОЧЕТЕН ДИПЛОМ** и право да участва на фестивал в Лондон.

На III международен кинофестивал в Техеран, документалният филм „ХОРА И БУРИ“, режисьор Христо Ковачев, получи **ТРЕТА НАГРАДА**.

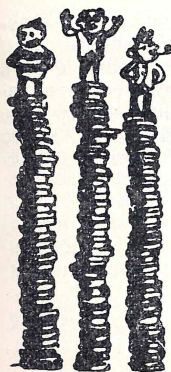
На X международен фестивал на научно-възпитателния филм, организиран от университета в Падуа — Италия, научно-популярният филм „ВЪВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЯТА НА КРИСТАЛНИЯ РАСТЕЖ“, режисьор Любомир Обретенов, получи **БРОНЗОВ МЕДАЛ**.

На VIII международен фестивал за документални и късометражни филми в Лайпциг документалният филм „ВАР“, режисьор Христо Ковачев, получи **ПОЧЕТЕН ДИПЛОМ**.

На I международен фестивал за късометражни пчеларски филми в Букурещ научно-популярният филм „РОЕНЕ НА ПЧЕЛИТЕ“, режисьор Венцеслав Динов, получи **ПЪРВА НАГРАДА**.

На IV международен телевизионен фестивал в Александрия — ОАР, филмът „ДАЛИДА В СОФИЯ“, режисьор Васил Делов, получи **ТРЕТА НАГРАДА ЗА ЕСТРАДЕН ФИЛМ**.

На II международен фестивал на любителските филми в Тунис филмът „МОМЧЕТО С ДЪРВЕНАТА ПУШКА“, режисьор Йордан Джумалиев, получи **ПЪРВА НАГРАДА** за най-добър сценарий и режисура.



Победители в конкурса за дългометражни и късометражни филми

Л. А. КУЛИДЖАНОВ

СТРОИТЕЛСТВОТО НА КОМУНИЗМА И ЗАДАЧИТЕ НА СЪВЕТСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ

Всички ние с голямо вълнение очаквахме този ден. За първи път през цялата история на нашето киноизкуство неговите творци се събират на толкова отговорно и представително събрание — Първи учредителен конгрес на нашия творчески съюз. Ние се събрахме именно тук, в Големия кремълски дворец, и този факт сам по себе си подчертава значимостта на нашето събрание.

Ние работим сега в обстановка на взаимно доверие, демократизъм, нараснала творческа активност на масите, в обстановка, когато са възстановени и тържествуват ленинските принципи в обществения живот. Днес всеки съветски художник знае, че от него се изисква само честност, искрено и отговорно служене на народа, че той може да работи спокойно и плодотворно, без да се страхува от несправедливи обвинения и обиди. Партията и държавата се отнасят с голямо внимание и грижа към всеки от нас, към нашата работа, към нашите желания и стремежи. Критиката, от която навремето мнозина от нас толкова се бояха, стана съвсем друга — конструктивна и доброжелателна. Завинаги отмина епохата на обработванията и подозренията. Партията решително осъди волунтаристките тенденции, натрапването на субективни оценки и лични вкусове. Решенията на пленумите на Централния комитет, които се състояха през последно време, имат огромно значение за целия икономически и обществен живот на страната. Тия решения се възприемат с огромно удовлетворение от целия народ и от цялата наша творческа интелигенция.

На този конгрес ще учредим Съюз на съветските кинематографисти — боево обединение на кинотворците, свързани не само по професионален признак, но и по единство на целите, вяност на партийните идеали и преданост към партийното дело. Ние трябва да подпомагаме трезво, активно и с чувство на отговорност по-нататъшното развитие на многонационалното съветско киноизкуство.

В новите исторически условия, в страната на победилата социалистическа революция закономерно се роди и утвърди знаменитата ленинска формула: „изкуството принадлежи на народа“.

По своя смисъл тази формула е многозначна. И без разшифроване на нейната многозначност не може всестранно да се разбере съдържанието на Ленин за киното като най-важно от изкуствата.

Формулата „изкуството принадлежи на народа“ има свой буквален и преносен смисъл. Работата не е единствено в практическата достъпност на изкуството за хората, които по-рано имаха само панаирджийски зрелища. Работата е и в това, че революцията освободи твореца от необходимостта да продава своето изкуство на подписниците на народа, да изпитва неизбежно и постоянно върху себе си влиянието на техните вкусове и изисквания. Социалистическата държава, която изразява интересите, волята и стремежите на трудовия народ, стана главен защитник и работодател на художниците.

Доклад пред Първия конгрес на съветските кинематографисти.

Изкуството, казваше Ленин, трябва да има най-дълбоките си корени в пластове на широките трудови маси.

Екранното изкуство живее и може да съществува само като изкуство за милионите — такава е неговата природа. Но неговата масовост съвсем не е единственият фактор, който определя значението му. Масовото възприемане на филма е задължително условие за неговия успех и за неговата действеност. Но далеч не винаги масовият успех на филма е показател за неговата народност, за принадлежността му към изкуството на народа. Буржоазният търговски филм, който отвлеча зрителите от социалните проблеми и противоречия в живота, експлоатира зрителския интерес към интимните отношения между мъжете и жените или към похожденията на престъпници и детективи, много често завоюва многомилонни аудитории, без да става от това ни най-малко народен. Нещо повече, той е опасно антинароден именно защото действа като опиум върху хората.

Попшлостта и безкусицата се появяват понякога и на нашия екран и от време на време привличат зрителите. Има ли нужда да се доказва, че и това не е изкуството, което принадлежи на народа!

Ние решително отхвърляме и осъждаме снобското третиране на масовия зрител, аристократизма, естетското отношение към цифрите на проката. Ние искаме тия цифри да се анализират с всички възможни средства на истинския научен подход. Този анализ е нужен, за да се удовлетворят разумните изисквания и нужди на зрителя. Нужен е, за да можем със самата сила на изкуството да се борим против такива търсения и изисквания, които се пораждат от естетическа неразвитост и изостаналост.

Когато говорим за киното като за най-масово изкуство, имаме предвид не само масовостта на неговото разпространение, но и универсалността на неговия език, и силата на неговото въздействие.

Практически екранното изкуство разполага с всички художествени средства на литературата, живописа, театъра и музиката. Всички възможности на тия древни изкуства сякаш се обединяват наново във филма и с това създават ново качество, нова сила на естетическо въздействие върху хората.

Тая сила е огромна. Кинематографът, както никое друго изкуство, може да влияе върху съзнанието, навиците и вкусовете на милиони хора. В нашите ръце се намира невероятно мощно оръжие и за нас не е безразлично кои герои ще станат любими на младежта — Альоша Скворцов или „Агентът 007“ Джеймс Бонд, суперменът от най-нов американски образец. За нас не е безразлично какви идеи, настроения и еталони за красота ще преминат от екрана в реалния живот.

Като творци на най-масовото изкуство съзнателно го поставяме на служба на великото комунистическо дело, делото на мира и човешкия прогрес.

Родено от революцията, съветското кино възлътти в екранни образи цялата и почти полувековна история. В най-хубавите съветски филми, посветени на ойтката или труда, революцията е разкрита като велика черта в историята на човечеството — края на предисторията и начало на истинската история. Със своите сюжети и характери, с цялата си поетична организация, тия филми утвърждават дълбоката народност на социалистическата революция, показват великите социални преобразования, в които трудовите маси се превърнаха от повече или по-малко активен фон в истински творец на историята.

Революцията навлезе в кинематографията не само като обект или тема, но и като творческа сила, която измени самото изкуство, неговия метод и неговата поетика.

По-нататък Кулиджанов се спря върху основните периоди от историята на съветското киноизкуство, правейки извода, че независимо от особеностите и различията на всеки от тия периоди съветските режисьори винаги са били верни на революционната му същност, на революционните му идеали.

Тясно свързани с качествата на съветската режисура, са и особеностите на актьорската школа в нашето кино.

За разлика от „типажния“ метод на италианския неореализъм и холивудската „система на звезди“ съветската кинематографична школа е школа на актьорското превъплъщаване в най-широкия смисъл на тая дума. Дори за най-големите съветски киноактьори примаат на художествения образ във филма над актьорската личност е безспорен. Актьори като Бучма, Бабочкин, Черкасов, Чирков, Марецкая, Боголюбов, Орлова, Андреев, Ладинина, Ужвий, Макарова и много други отдавна вече са влезли в съзнанието на милионите зрители като създатели на образи, разкрили характерите на хората от народа в цялото им индивидуално и конкретно-историческо своеобразие.

Когато говорим за превъплъщаване, не бива да забравяме, че и опитът, от работата с „типаж“ и „натурщик“, който бе разпространен през двадесетте години, не е минал напразно. Той научи кинематографистите да използват максимално точно психофизическите данни на артиста, без да го насилват.

Съветската кинематографична школа придава изключително важно значение на сценарната литература като основа на филма. У нас е прието надписите на всеки филм да започват с името на сценариста и това не е формалност, не е данък на установена традиция, а признаване на факта, че филмът започва от литературата. Ние твърдо стоим на тая позиция и аз бих я отбелязъл като една от отличителните особености на съветската филмова школа. У нас сценаристът не е принизен до литературен калфа на режисьора, както това се наблюдава в много световни кинематографии. Той е също такъв пълноправен създател на филма, както и режисьорът. А сценарият в нашите представи не е полуфабрикат, а наред с повестта, поемата и пиесата — пълноценно литературно произведение.

Няма спор, че не всичко е благополучно в нашата сценарна работа и много неща се нуждаят от сериозен критически анализ и организационно преустройство. Вярно е, че в сегашния етап от развитието на киното сценаристът трябва да бъде не само автор на първоосновата, но и активен участник в целия процес на създаването на филма. Вярно е, че днешният сложен език на кинематографа изисква все по-тънко майсторство в сценария, а в редица случаи диктува и необходимостта от съвместно творчество на сценариста и режисьора.

Естествено би било несправедливо и неразумно да се представя нашето кино само като режисьорско или авторско, като се забравя за другите съставки на филмовото произведение. Колкото и сложно да става киното, колкото интелектуална и философска дълбочина и да постигне, то ще си остане при всички случаи изобразително изкуство. Нещо повече — новите тенденции, новите мисли изискват и нови зрителини образи, ново осмисляне на екранното пространство, нова пластична изразителност. За определянето на съветската киношкола и нейните особености наред с драматурзите и режисьорите важен дял имат операторите и художниците, от чийто творчески труд зависи изобразителната култура на филма.

За съжаление у нас все още има хора, които наивно смятат изобразителното решение на филма за нещо второстепенно — щом всичко се вижда добре, работата е наред. Те имат и противници, които смятат, че виртуозната панорама, несбикновеният декор или пейзаж могат да имат самостоятелно значение и да украсят кой да е филм. Нито едното, нито другото не е донасяло и предполагам, няма да донесе успех в киноизкуството. Впрочем всеки сериозен кинематографист разбира това.

И накрая — още една черта на съветската киношкола, не само творческа, но и етична. Това е приемствеността, съюзът на поколенията, единството на художествените интереси между по-старите и по-младите кинотворци.

Прословутият конфликт между „бащи и деца“ наистина не съществува в съветското кино. Последното десетилетие от неговото развитие нагледно показва общността на поколенията. Рязкото увеличаване на филмовото производство в средата на петдесетте години роди ново режисьорско, операторско и актьорско поколение, което бързо намери своето място в киното.

Първите филми на младите бяха полемични в много отношения, но те лемизираха с определени конкретни понятия, а не с традициите на съветската кинематографическа школа. Напротив. Напротив, когато обяви война на официозността, киното възроди отново демократичните принципи и художествените средства на съветското киноизкуство през 20-те, 30-те и 40-те години, макар че понякога погрешно се предписваха на чужди влияния, търсенията на младата режисура бяха част от вътрешното развитие на съветското кино под въздействието на действителността.

В тия условия режисьорите от по-старото поколение не се противопоставиха на търсенията на младежта, а и оказваха всячески поддръжка — творческа, педагогическа и морална. Нещо повече „старците“ на съветското кино демонстрираха в съревнованието с новото поколение своята собствена творческа младост. Бележитите творби от последното десетилетие, които определят развитието на съветското кино — „Голямото семейство“, „Летят жерави“, „Поема за морето“, „Балада за войника“, „Съдбата на човека“, „Тихият Дон“, „Ами ако това е любов“, „Девет дни от една година“, „Живи и мъртви“, „Председателят“, „Хамлет“, „Аз съм на 20 години“ и редица други — са дело на режисьори от най-старото, средното и младото поколение.

Съветската киношкола се създаде и разви като дело на многонационален отряд от съветски кинематографисти. В периода на „малкото филми“ естествено развитие на националните кинематографии в републиките беше фактически спряно. Сега то се възражда с нова сила. Работата не е само в това, че повечето от половината филми се произвеждат в студиите на съюзните републики. Порасна нивото на изкуството на кинотворците, които се трудят там. За създателите на десетки филми сега би бил направо оскърбителен един разговор в снизходителен тон за това, че тия филми са създадени в периферните републикански студии. Със своето творчество те завоюваха правото техните филми да се възприемат и обсъждат на равни начала с филмите на столичните киностудии. Те дават своя творчески принос за развитието на съветското киноизкуство.

Анализът на съвременното състояние на съветската кинематография като многонационално културно дело, което включва в себе си различни видове и жанровете, е твърде сложна работа, за да се помести в рамките на един доклад.

През целия период на съществуването и развитието му съветското киноизкуство е било изправено с неизменна острота пред два основни въпроса — въпроса за отразяването на съвременността в киноизкуството и въпроса за съвременността в самото киноизкуство.

На пръв поглед всичко е ясно: не всеки филм, посветен на съвременната действителност, е съвременен. От друга страна — истинският съвременен филм, който дава храна на ума и сърцето на зрителя, невинаги пряко отразява събитията на днешния живот.

Но колко още беда остават в нашето кино от това, че тия понятия често се объркват и прибързваният сурогат прониква на екрана само защото неговите герои говорят за космоса, за седемгодишния план, защото строят язовири и пропират пътища. Далеч съм от желанието да принижа никак значението на тия прекрасни думи или дела, но благородното слово и благородното намерение не могат да бъдат индулгенция, с която авторът ще бъде простен за бедността на мисленето, схематизма на характерите и шаблонността на ситуацияите.

Става дума за нивото на мисълта, остротата на художническия поглед, при които филмът за съвременността стана наистина съвременен филм и тия две понятия се сливат в едно.

За съжаление у нас понятието „съвременен филм“ често потъва в сферата на кулуарните разговори. „Това е съвременно“ — пророчествува някакъв ценител, припомняйки невероятния ракурс или изтънчената техника на снимането. „Това не е съвременно“ — превзема се същият ценител, когато гледа филм, заснет просто и построен по законите на сюжетната драматургия. Жупелът на съвременния стил, страхът от старомодност и гоненето на модата, която между другото отдавна вече не е на мода, довежда понякога до сюжетни фокуси, при които началото се принася в края, краят се оказва пролог, това, което може да бъде разказано в пряка форма, се поднася във вид на спомени, появяват се безкрайни „напливи“, многозначителни свръхедерни планове, накъсан монтаж и всичко това наивно се представя за образец на „съвременен филм“.

Разбирането на съвременността в изкуството е свързано преди всичко с откриването и възплъщаването на новото в съвременния живот — новия характер и свързаните с него социални проблеми, защото във от характера проблемите са повече област на публицистиката, отколкото на игралното кино.

И ако се обърнем още веднаж към миналото на нашето кино, ще стане ясно, че жалоните на неговото развитие винаги са били свързани с откриването на характери, които концентрират най-съществените процеси, откриват нови, непознати пластове на живота. Такъв беше Чапаев и олицетворената от него стия на могъщия народен гений, освободен от Революцията, изведен на авансцената на историята, организиран и насочван от партията. Професор Полежаев и разкритата в неговата история съдба на напредничавата руска интелигенция. Прасковия Лукянова от филма „Тя защитава родината“. Младогвардейците, които олицетворяват правдата на народната омраза към окупаторите.

През следвоенните години това е Вероника — Самойлова от филма „Летят жерави“, Василий Губанов-Урбански от филма „Комунист“, Альоша и Шурка от „Балада за войника“, Алексей Гусев и Иля Куликов от „Девет дни в една година“, Серпилин от „Живи и мъртви“... Всички тия филми са снети в различен маниер, индивидуалностите и творческите принципи на техните автори са различни. Но всички те са съвременни филми, защото са дали живот на нови характери, открили са неизвестни области от живота, поставили са нови проблеми.

И голямата беда на филмите от рода на „Запознайте се, Балув“ съвсем не е в това, че те са снети без особено откривателство или че драматургията им е твърде традиционна, а в това, че твърде познати, твърде вторични са за нас техните герои и ситуацияите, в които те попадат.

Съвременният филм е винаги жизнено откритие. Но не бива да се забравя, че открития и напредък има и в областта на формата. Ние отричаме понятието за единен „съвременен стил“ като догматичен опит да се натикат в една форма художествени явления, породени от различни жизнени обстоятелства и различни естетически принципи.

Когато говорим за непреходните ценности, създадени от нашето киноизкуство през 20-те и 30-те години, това съвсем не значи, че сме длъжни да се заемем с тяхната реставрация или да ги повтаряме. Има ли нужда да се доказва, че всяко копие е по-лошо от оригинала. Трябва да се развивават принципите, въз основа на които са постигнати успехите на нашето изкуство, а развитието на тия принципи в днешната епоха е неизбежно свързано с новаторски търсения, с дълбоко разкриване на народния характер, със създаването на образи, способни да покорят аудиторните като Чапаев или Максим, с проникване в най-съкровените мисли, чувства и преживявания на съвременника.

В изкуството през последните години има безспорни естетически завоевания, които се определят от развитието на общественото съзнание, от измененията на взаимоотношенията между изкуството и неговия потребител. Бих посочил преди всичко извеждането на преден план на интелектуалния актьор. Не случайно в нашето кино „дават тон“ актьори като Улянов, Смоктуновски, Бондарчук, рано загиналия Урбански и Баталов: героят, който те вълпяват, беше изправен от самата история пред сериозни проблеми, изискващи философско осмисляне. Тоя герой трябваше да разбере своето място в живота и своята историческа роля, да мине през сериозни изпитания и съмнения, за да се утвърди най-пълно в своите идеали.

Стремежът да се разбере и разкрие по-дълбоко неповторимото своеобразие на човешката индивидуалност накарало изкуството да създаде нови, по-тънки и по-ефикасни начини за анализиране на характерите.

В отговор на тия нужди се появи субективната камера на Урусевски, която сякаш нагледно вълпява на екрана чувствата на героите, образите, преминаващи през тяхното съзнание: достатъчно е да си спомним смъртта на Борис във филма „Летят жерави“ или прекатурения, застиващ свят, видян през очите на Таяна в „Неизпратеното писмо“.

Във филмите „Съдбата на човека“, „Девет дни от една година“, „Ами ако това е любов“, „Иваново детство“, както и в много други филми от последните години, е особено очевидно как авторите разчитат на съавторството на зрителя. Създателите на тия филми разчитат на един умен и активен зрител, способен да домисли и дофантазира това, което отсъства от кадъра, способен да прокара асоциативна нишка от птичето гнездо пред къщата на Андрей Соколов в началото на филма „Съдбата на човека“ до гнездото, което плува в наводнената снарядна яма, и само по тоя детайл да си представи цялата катастрофа. Това е зрител, който е способен да разбере сложността, изтънчеността и ума на Иля Куликов, скрити зад неговото перчене и интелектуално кокетство; зрител, способен да разбере сам, без да му се подсказва, защо рухват отношенията между героите на филма „Ами ако това е любов“, способен да види и да почувствува сложното съблъскване на войната и мира в осакатената душа на детето — героя на „Иваново детство“.

Това са само някои особености на съвременното кино. Изброяването може да се допълни и разшири. Важно е само да се предпазваме от стремежа да абсолютизираме някой драматургичен или изобразителен похват, да му придаваме значение на някакъв универсален ключ за всички теми и явления, на някакъв еталон за съвременен стил.

Не материалът — дори когато той е най-съвременен — не и интелектуалните претенции, изразени в умни разговори, не загадъчните недомлъвки решават следователно дълбочината и съвременността на филма. Хората на днешния ден, техните мисли и чувства, навици и бит, възбужденията им от миналото и сегашното, историческият опит, които определят живота им — ето главния интерес на истинския художник. И съвременността на филма зависи от това, доколко дълбоко и остро са видени и възпелени тия неповторими по своята индивидуалност хора и техните жизнени проблеми.

В разсъжденията за съвременност или несъвременност на филма понякога се придава решаващо значение на жанра. Но жанровите признаци също не могат да бъдат абсолютен критерий. Това съвсем не означава, че времето никак не влияе на жанровото развитие в изкуството. Безспорно е например, че сега важно място започва да заема научно-фантастичният жанр.

Във връзка с подготовката за петдесетгодишнината на Великия октомври и стогодишнината от рождението на Ленин особено значение придобива работата на съветските кинематографисти над историко-революционния филм. Естествено е, че през годините, когато бяха възстановени ленинските норми на живот, се измени и подходът на изкуството към историята. В съвременните условия зрителят не може да възприеме не само пряката фалшификация на фактите, но и всяка полуистина. Той иска да знае и да види как е било всичко. Той иска да види фактите на миналото, анализирани по-дълбоко и по-точно от гледище на съвременния опит. Именно в тая насока се трудиха създателите на филма „Ленин в Полша“, който несъмнено обогатява нашата екранна лениниана.

Във връзка с тия факти, заслужава да се отбележи, че през последните години у нас се набелязва опасност от принижаване на великия образ на Ленин чрез повърхностна разработка на ролята му, свеждане на актьорското изпълнение до вършно копиране на интонации и жестове. На екрана Ленин често пъти се появява като човек, който дълбокомислено повтаря общоизвестни цитати, илюстрира с поведението си христоматийни истини.

Когато говорим за съвременност на киноизкуството — казва по-нататък в своя доклад Кулиджанов, — не могат да се оставят зад праниците на нашите размишления произведенията, посветени на миналото, в които също се води борба за съвременност. За успехите в тази борба свидетелствува постигнатото в такива произведения като „Хамлет“ и „Война и мир“, които получиха еднодушно висока оценка както от широката публика, така и от критиката.

В разговорите си върху проблемите на съветската кинематография ние често забравяме за работата на документалистите. А образната публицистика е органична, неотделима част от голямото киноизкуство на нашите дни. Ето защо изказаните тук общи съображения важат и за тая грамадна и крайно съществена област на киноизкуството.

Когато мисля за нея, аз искам да добавя няколко въпроса. Защо редица значителни явления и остри проблеми от живота на социалистическото общество са останали извън вниманието на тоя по принцип най-подвижен отряд на нашето изкуство? Защо след филмите на Роман Кармен за нефтороботниците от Каспия човек може да си спомни само може би „Хората на синия огън“ на Р. Григориев, „От пролет до пролет“ на М. Каюмов и още няколко филма, които позволяват малко по-внимателно да се разгледат новите характери и новите отношения на нашите съвременници, на хората с голяма съзидателна енергия?

Разбира се, ако надникнем в отчетите на киностудиите, ще намерим там високо тържествени тематични рубрики, обещащи десетки и стотици заглавия. Голям брой от несполуките на документалните филми според мен се дължат на неразбирането на коренната разлика между кинохрониката, т. е. екранната информация за текущи събития и кинопублицистиката, която със свои средства създава обобщен образ на действителността.

Друг, не по-малко важен раздел на киноизкуството е научно популярното кино.

Днес научни филми се произвеждат в специални киностудии, където работят повече от 6,000 души. Някои от тях получиха международна известност и признание — пише Кулиджанов, посочвайки заглавията на тия филми. Но той смята, че тия успехи не са достатъчни, защото атомната физика, електрониката, кибернетиката, последните постижения на техниката и новите явления в изкуството все още чакат своето екранно възплъщение.

Приблизително така Кулиджанов оценява и работата на съветското мултипликационно кино, където наред с „Мечето“ и „Левакът“ се появяват и много сиви, занаятчийски произведения.

Реалният опит на нашето киноизкуство във всичките му отрасли се нуждае от дълбоко и всестранно теоретическо осмисляне.

Между въпросите на теорията, които още не са получили необходимата разработка в нашата литература и в периодичните издания, ми се иска да изтъкна на първо място въпросът за диалектиката на изкуството като отражение на реалната диалектика на живота. Случи се така, че след безплодните теоре-

тизираня на раповците около „диалектико-материалистическия“ метод на творчеството,“ думата диалектика задълго време изчезна от практиката на естетиката и критиката. Тая грешка се задълбочаваше и от факта, че навремето диалектиката беше изместена и от сферата на икономическата наука и политическата мисъл — тя често се заменяше с произволни и праволинейни оценки на жизнените явления, субективистки и волунтаристки определения на задачите и пътищата за тяхното осъществяване.

Сега, когато партията така остро и последователно поставя въпроса за научния подход към живота и решаването икономическите, социалните и идеологическите проблеми, голямо значение придобива борбата против всички и всякакви форми на волунтаризма със средствата на изкуството и в самото изкуство. Историята на нашата кинематография красноречиво показва, че много често нейните поражения и половинчати победи са свързани именно с влиянията на волунтаризма. Колко пъти ние сме представяли мечтаното за действително! Колко пъти нашите филми бяха критикувани от позицията „в живота не е така“ и при това за критерий се използваше един измислен живот!

От това, че навремето силата на героичните образи в киноизкуството често се намаляваше от схематизма и шаблонността на решенията не бива да се принижават важноста на героичната тема и героичния характер в нашето кино. Неотдавнашният всенароден успех на филма „Живи и мъртви“ подсказва много неща. Героите на филма са представени в реалната им общност с историята, с народната съдба.

За съжаление ние все още имаме малко такива филми с героична тематика. А те са извънредно необходими.

В нашата теория недостатъчно активно се разработват проблемите за естетическите критерии на кинокритиката, базирани върху третирането на киното като изкуство.

На пръв поглед може да изглежда странно това, че от трибуната на Конгреса се доказва, че киното е изкуство и при това високо изкуство със свои специфични професионални особености и „тайни“, със своя сложност и закономерност. Нали никой не отрича открито правото на киното да се смята за изкуство и да бъде изкуство.

Но на практика това право всъщност често се оспорва или дори се отрича съвсем. По силата на своята несравнима достъпност и масовост, киното често се разглежда само като развлечение или като разпространител на едни или други идеи, жизнени норми и образци, олицетворени във формата на пряката агитация. При това се оставя на страна естетическата природа на филма, игнорира се неговата вътрешна атмосфера, поетичната му организация и особеностите на езика.

При такъв подход към филма възниква илюзията, че съдението за филма е проста работа, достъпна на всеки грамотен човек. В резултат политическата, идейната и нравствената оценка на филма се откъсва от естетическия анализ, сякаш идейността и художествеността наистина могат да съществуват поотделно. Понякога се превъзнасят художествено несъстоятелни филми с външни признаци на поучителност, а някои сложни, но силни творби, преди да заемат законното си място в списъка на шедьоврите, дълго време се предлагат на произволни и естетически несъстоятелни критични преценки.

През 1962 година ЦК на партията в своето постановление „Относно мерките по подобряване ръководството на развитието в художествената кинематография“ посочи:

„Създателите на филми не винаги се съобразяват с идейно-художествената сила на влиянието на киното — най-масовото от изкуствата — върху формирането на възгледите, убежденията, естетическите вкусове и поведението на милиони хора, най-вече младежи. По екраните на страната излизат голям брой слаби в идейно-художествено отношение филми, справедливо осъждани от зрителите.“

Защо става така? Нали ние прекрасно знаем, че нито един кинематографист не желае да направи слаб филм? Познавам своите другари по професия и просто не мога да си представя режисьор, който да се отнася към снимките както и да е или да клинчи от работа — в нашата работа това е просто невъзможно. Даже най-лошият филм, ако се замислим, представлява огромен труд

на цял колектив, мъки на творчеството, без които е немислима каквато и да е работата в киното.

Значи грешка? Творческа несполука? Случва се и това.

Но по-често това е компромис.

Да, другари, компромис! Това е прословутото „добре де, ще мине!“, което тук и там се промъква в нашата работа. „Добре де, ще мине!“ — при сценариста, при редактора, после при режисьора, при оператора, при асистентите... За съжаление нашата работа в киностудията е поставена така, че възможността за компромис съвсем не е изключена. Покрай всичко друго необходимо е човек да има и силен характер, за да снима филма си така, както го е замислил.

В списъка на насъщите проблеми, които чакат разрешение, стои и проблемът за актьора. Ние режисьорите се сблъскваме с него всеки път, когато пристъпваме към работа над филм и започваме да подбираме изпълнители. Всеки път почти неизбежно се оказва, че за някои роли няма актьор, а еднi кой си актьор, който е могло да бъде поканен, е вече зает в друг филм или в театъра. А колко често ни се налага да възприемаме съвсем ясен компромис, като ангажираме един актьор за дадена роля не защото той може да я изиграе, а защото не сме намерили истински подходящия актьор.

Може би ние имаме малко киноартисти? Да, другари, малко. За сто и двадесет филма годишно са малко!

Това се дължи на редица причини. Годините на „малкото филми“, схематичната, безкрила драматургия нанесоха огромни загуби в културата на актьора и до известна степен ние и сега продължаваме да плащаме за ония грехове.

Дори такива първокласни майстори като Борис Андреев, Серго Закарнадзе, Шакен Айманов, Николай Черкасов, Ераст Гарин, Вера Марецкая са изиграли през дългогодишната си творческа дейност много по-малко роли, отколкото биха могли: ако се съберат всичките им прекъсвания, ще се получат години!

Дойде време да се преразгледа типовият договор, който киностудията сключват с актьора. В тоя договор има твърде много пунктове, в които „актьорът се задължава“, а задълженията на студията, режисьора и директора на филма са минимални. Но трябва да кажа, че и от нашите колеги, актьорите, трябва да се изисква повече професионално уважение към своя труд и към своя талант.

В следващия пасаж на доклада си Кулиджанов подчертава огромното значение на техническия напредък в снимането, тиражирането и прожектирането на филмите. Според него предишната икономическа организация на индустрията е откъснала производството на снимачна и прожекционна техника от нуждите на киностудията. Забелязва се известно техническо изоставане от нивото на най-развитите кинематографии. Не по-малко важен е въпросът за икономическата организация на труда, където трябва да се намерят нови форми, съобразени както с интересите на държавата, така и с интересите на отделните киноработници. Връзките между студията, фабриките за тиражиране и кинопроката трябва да бъдат постоянни и гъвкави.

Между въпросите, които чакат своето разрешение, е и въпросът за проката, надхвърлящ далеч рамките на икономиката. Безспорно ние имаме в тая област огромни завоевания. Нашата аудитория е наистина безбройна, в най-отдалечените райони на страната работят аванпостовите на нашата култура — подвижните кина, — възпитават хората морално и естетически, пробуждат в тях добри чувства.

Кинопрокатът има финансов план, но дали в стремежа си да изпълним финансовия план ние не понасяме понякога огромни загуби от морално и идеологическо естество.

За съжаление у нас все още не са организирани с необходимия размах конкретни социологични изследвания на конюнктурата в зрителната аудитория. В тоя смисъл ние сме силно изостанали от нашите социалистически приятели и съседи, а също така и от капиталистическите страни с най-развита кинематография. В резултат на това нашата кинематография работи, без да реагира истински на зрителския състав и статистичните данни за склонностите, изискванията и увлеченията на зрителската аудитория. У нас се вкорени една легенда за средния зрители — отвлечен и безличен, — която пороци разсъждения от такъв род: „народът няма да разбере това, зрителият не харесва еднi какво си“. Другарите, които охотно и без да се замислят много, използват такива формули, фактически игнорират оная реална диференциация на зрителската аудитория, която емперично е позната на всеки наблюдателен директор на кинотеатър.

Борбата за зрителя не бива да се ограничава с общи призови по адрес на кинотворците да създават общодостъпни и увлекателни филми. Кинематографистът не може да не се замисля над реалната диференциация на зрителската аудитория. Има филми като „Чапаев“, които покоряват почти всекиго с еднаква сила. Но това не значи, че наред с тях не могат да съществуват и филми с не така универсално значение, предвидени за по-специална аудитория.

Ние нямаме премислена система за показване на кинохрониката и документалните филми. Преди всичко трябва да се има предвид, че документалните филми, особено хрониката, не могат да не бъдат оперативни. А у нас те често закъсняват.

У нас съществува разделение между творчеството, производството и проката. След като предадат филма, неговите създатели обикновено не се грижат повече за по-нататъшната му съдба. Резултатът е — неточно тиражиране, нивелиране на рекламата, липса на грижи за приближаване на аудиторията към тия филми, които са успех за нашата художествена култура, които могат да повлияят много в идейното и естетическо възпитание на зрителите, но в някои случаи не завоюват светкавичен касов успех.

Не мога да обвинявам за това само Главкинопроката — какво може да направи той, щом за изпълнение на плана му трябва 90% зрители на всички прожекции от 9 часа сутринта? За какъв диференциран подход може да става дума при тази обстановка? А ние сме длъжни да водим зрителя, да го учим да гледа филми, да му помагаме правилно да разбира произведенията на изкуство. И разбира се, да се отнасяме внимателно към неговите изисквания и неговото мнение. Този процес може да се развива само двустранно.

Много неща в това отношение трябва да направи и нашият съюз и ние в оргкомитета решихме, че въпросът за съдбата на филма в проката е толкова важен, че е целесъобразно да се създаде специална комисия от творчески работници и служители в проката, която да изучи тоя въпрос и да обезпечи на филмовия прокат умната и делова помощ на творческите работници.

Навремето най-скептично настроените другари предричаха, че киното ще бъде погубено от телевизията. Но годините минават, а тия мрачни прогнози не се осъществяват. Напротив, телевизията би могла да стане наш верен другар и съратник. За антагонизмът, който до известна степен съществува и днес, има вина нашият снобизъм. Трябва да търсим с нашия могъщ съсед такива контакти, които биха подпомогнали творческото развитие на телевизията и биха обогатили киноизкуството. Възможностите за такива съгласувани действия са неогледни. Трябва да спомена, че ние направихме първата крачка, като учредихме в съюза секция за телевизия.

Една от особено важните задачи е оказването помощ на любителското кино. През последните години то придоби огромен размах и дълг на съюза е да насочва и ръководи това движение.

Ние сме длъжни да дадем простор и окажем необходимата помощ на киноklubовете, да увеличим размаха и повишим нивото на просветно-естетическата работа на пропагандното бюро, да активизираме разговорите на майсторите на киноизкуството със зрителя в пресата, по-често да организираме пътувания на създателите на нови филми из страната, тържествени премиери, изказвания по радиото и телевизията, зрителски дискусии и т. н.

Ние сме кръвно заинтересувани от институт за обществено мнение на зрителите и нашият съюз след конгреса трябва да се заеме с постепенното му създаване. Тоя институт безспорно ще даде много интересни изходни материали за по-правилно планиране на работата по естетическото възпитание и самото кинопроизводство. В сложната система на взаимоотношения между кино и зрител, кино и телевизия, в решаването на производствените и организационни задачи неопценим принос би могъл да даде и вестникът. Един подвижен и боеви печатен орган безспорно би съдействувал за организирането и възпитаването на творческите сили в нашето киноизкуство, за повишаването на неговото политическо и художествено ниво, за постоянния и взаимно обогатяващ контакт с нашия зрител. Ние се надяваме, че такъв вестник ще бъде създаден и че той ще изиграе благоприятна роля в живота на съветското киноизкуство.

Когато се замисляме над тайните на успеха на най-добрите съветски филми по световните екрани неизбежно стигаме до извода, че победи удържат винаги ония филми, които не приличат на обикновената екранна храна на чуждия

зрител и на пръв поглед най-добре отговарят на установения му вкус. Побеждава именно това, което се намира неизмеримо далеч от стандартите на буржоазното кино по идеите и характера на киноезика — това, което изразява новаторската същност на социалистическото киноизкуство, оказващо забележимо влияние върху развитието на световното кино.

Съветското първородство и боевия комунистически дух на нашето кино придобиват особено значение днес, когато борбата на идеологическия фронт се води с такава острота и сложност. Известно е, че в съвременната битка на идеите нашият главен противник е американската буржоазна кинематография, която разполага с най-голям опит, материални средства и проявява най-голяма активност в пропагандирането на буржоазния начин на живот и мислене.

Всяка година по екраните на Запад излизат стотици филми — американски или такива, които носят невидимата марка „произведено в САЩ“. Те атакуват в пряка или косвена форма нашите морални принципи, проповядват егоизъм, корист, социално неравенство и расистко мракобесие. Разбира се, конвейерните потоци на тая кинопродукция обикновено по същество не се издигат над нивото на буржоазната мокулатура. Но между тях се срещат филми, направени майсторски, с прекрасни артисти и най-нови технически средства. Понякога нашето съчувствие към ония творци, които в условията на буржоазния строй са принудени да правят отстъпки на бизнеса, се простира дотам, че ние гледаме снисходително и примиренчески дори на случаите, когато отстъпките стават аморални. Едно нещо е например Де Сика да постави няколко развлекателни нещаца или да изпълни роли в тях, за да набере средства за работа над сериозен проблемен филм; но съвсем друго е, когато Бардем или Уайлдер (а такива примери има много!) участват в създаването на вредни киноотрови.

Заедно с прогресивните майстори на западното кино, които са смутени или възмутени от тия зиг-заги на значителните творци, ние сме длъжни да издигнем глас против тия филми, чито създатели са продали таланта си на реакционните собственици, обърнали са могъщото оръжие на киното против човека, против хуманизма.

„С кого сте вие, майстори на културата?“ — след Максим Горки и ние задаваме тоя въпрос на своите колеги от чужбина, като имаме предвид не само прекия двубой на силите на мира и войната. Художникът може да бъде субективно борец за мир, но с творчеството си обективно да подпомага силите на реакцията и войната, като разлага духовно и нравствено зрителите, подкопава волята им в борбата за мир и хуманизъм, внушава анархия на мислите и чувствата, цинизъм в светоусещането...

Днес отговорността на художниците от социалистическите страни пред световната кинопублика е огромна. Тук е извършена революция, строи се нов свят върху нови основи, изграждат се нови отношения между хората, формира се новият човек.

Що се отнася до съветските филми, то те въпреки многобройните трудности упорито си пробиват път на световния екран. Например през 1965 година около 400 наши филми са показани в повече от 100 държави. Тая цифра не може да не ни радва, но тя в никакъв случай не може да ни удовлетвори и съвсем не бива да ни успокоява. Вън от различните организационни трудности за проката на съветски филми по чуждите екрани трябва да се каже съвсем открито, че по-нататъшният успех в тая област зависи от съчетанието на идейното превъзходство в нашите филми с превъзходството на таланта и майсторството.

Нашите противници често упрекват съветското киноизкуство за пропаганда. Ние нямаме намерение да крием, че нашето изкуство винаги е водило, води и ще води пропаганда на доброто в най-хубавия смисъл на тая дума — пропаганда на конкретните исторически и социални принципи на доброто.

И буржоазните идеолози няма да дочакат деня, когато съветските кинодейци ще търсят успех сред тях чрез отстъпки и приспособяване към буржоазните вкусове.

Вие всички знаете как мина във Венеция филмът на Марлен Хуциев „Аз съм на 20 години“, получил специалната награда на журито на венецианския фестивал. Филмът беше топло приет от зрителите. За него, за дълбочината и художествените му качества се отзоваха похвално „Унита“, „Паезе сера“ и даже „Аванти“. Но ето че вестник „Месаджеро“ в дисонанс с общественото мнение

зададе въпроса: „Защо въобще такъв филм е изпратен на кинофестивал?“ От какво беше предизвикан тоя толкова курioзен въпрос? Вестникът пише: „Един филм, преработван и поправян с цел да стане по-ортодоксален в идейно отношение, не представлява вече интерес нито като документ, нито като произведение на изкуството“. Още по-откровено изложи своите буржоазни претенции към филма вестник „Кориере дела sera“: „Кремъл възтъжествува над безпокойния режисьор Хуциев. Филмът завършва с конформистки финал, в който потъват съмненията на тримата млади московчани.“

Вестникът не се интересува от това, че финалът на филма на Хуциев винаги е бил такъв — и не по принуда, а по тая проста причина, че за режисьора е безкрайно скъпо и свято всичко, казано във финала за Мавзолея и за духовната връзка на съвременната младеж с революционните традиции на народа. Според шаблоните на буржоазната пропаганда вестник „Кориере дела sera“ обявява революционните мотиви на филма за конформизъм. Според нейното разбиране освобождението от конформизма значи „освобождение“ на изкуството от революционни идеи.

Не, не чрез отстъпки на противника, а чрез съветската същност на нашето изкуство ние побеждаваме и трябва да побеждаваме на международните състезания и в чуждите кинозали!

Разбира се, ние сме далеч от мисълта, че наградата от международен фестивал може да служи за абсолютен, единствен или дори относителен критерий за идейните и естетическите качества на филма. И все пак мисля, че не е правилно да се отнасяме пренебрежително към победите на нашето изкуство на големите международни съревнования. За нас е важно и напред да се стремим към победи на съветското кино на световните фестивали, без да прибягваме към някакви нарочни отстъпки и компромиси в нашето творчество, а напротив — като отстояваме последователно позициите на съветското киноизкуство.

В тоя смисъл нашето изкуство трябва да бъде вдъхновяващ пример за прогресивните кинотворци по целия свят.

Както беше казано вече, фронтът на социалистическото изкуство значително израсна и укрепна през последното десетилетие. Във всяка братска социалистическа страна киноизкуството следва свой път, като развива най-добрите традиции на националната култура. И заедно с това все повече укрепва това, което ни обединява, въпреки всички различия на художествените почерци. Това е преди всичко общността на позициите в борбата за по-нататъшното движение на човечеството към комунизма. Всеки успех на кинотворец от всяка социалистическа страна става общ успех на нашето изкуство. И предмет на нашата обща тревога са ония отделни несполуки, при които незрелостта на мисленето довежда художника до изгубване на социалистическото съдържание или когато примитивността на догматичните възгледи довежда до опoшляване и вулгаризиране на най-скъпите ни идеали. Ето защо, постоянното братско общуване, приятелското взаимодействие, обмяната на опит и взаимната поддръжка на кинодейците от всички страни на социалистическия лагер са изключително важни предпоставки за бързото и успешно развитие на социалистическото киноизкуство.

Другари, ние имаме всички основания да се гордеем с нашето съветско киноизкуство. Не само с традициите и славното му минало, но и с днешния му ден. Днес всеки художник не може вече да работи така, както е работил вчера. Изменя се нещо в самия въздух, който дишаме, и ненапразно нашите постижения остаряват тъй бързо. Може би това е обидно. Гледаш собствения си филм, който само преди няколко години се е харесвал и е бил може би някаква крачка напред, гледаш го днес и разбираш колко далеч напред е отишло времето. Кой не е изпитвал това чувство — горчиво и същевременно толкова радостно? Значи, нашето изкуство не тълче на място, а неудържимо се движи напред, завоюва все нови дълбочини в осмислянето на живота и нови позиции.

И това е може би най-добрият показател, който ние донасяме на нашия конгрес.

На нашия съюз се възлагат големи надежди и голяма отговорност. Ние се обединихме, за да движим с общи сили напред нашето кино, да решаваме с общи сили задачите, които поставя пред нас, съветските художници, Комунистическата партия. И нашият съюз ще бъде съюз, т. е. боево обединение на съмишленици само ако цялата му дейност бъде изградена на принципиална идейна основа. Можем да се събираме на приятелски разговор пред чашка кафе и там да си говорим комплименти, които никого не задължават. Може би някой ще

сметне това за мило прекарване на времето в приятелски кръг, но приятелският кръг не е съюз. Само принципиалността в отношенията прави хората истински приятели и съратници.

Беше време, когато всяка критика, изказана публично по адрес на художника, се отразяваше незабавно върху неговата съдба, върху неговото обществено, пък и просто материално положение, върху условията му за живот и работа. Всички ние още помним това време. И може би именно оттам, от тая епоха, у нас е останал още страх от критиката, прекалено болезнено отношение към чуждото мнение и плахост в изказването на собственото. Навярно затова все още тъй мудно минават при нас обсъжданията на новите филми и понякога в кулоарите могат да се чуят по-резки мнения, отколкото на самата дискусия, и дори противоположни становища. Ние все още се страхуваме да огорчим някого, да му „навредим“, макар че нищо не е всъщност толкова вредно и толкова обидно, колкото равнодушното премълчаване, избягването на откровен разговор с художника за неговата творба.

В съюзът, който ние учредяваме на този конгрес, откровенността и идейната принципиалност, нетърпимостта към всяка еснафщина трябва да станат норма за поведение. Мисля, че всички ще бъдат съгласни с това.

Другари, инициативата за организиране на творчески Съюз на кинематографистите принадлежи на Централния комитет на нашата партия. Под ръководството на Централния комитет бе извършена голяма работа по организирането и сплотяването на всички творчески сили на кинематографистите. Сега нашият съюз навлиза в нова фаза на своето съществуване. Позволете ми да уверя от името на нашия конгрес Централния комитет на партията в това, че армията на съветските кинотворци, обединена в своя творчески съюз, е готова и занапред да служи на своя народ, на своята родна партия в името на великите комунистически идеали, които всеки от нас споделя с цялото си сърце на гражданин и творец. Заради това ние работим и живеем, в това виждаме най-високия смисъл на творчеството.

Б. Р. Доклада предаваме със съкращения

А. В. КАРАГАНОВ

СЪЮЗ НА ИДЕЙНИ БОРЦИ

Създаването на Съюза на кинематографистите има голямо значение за сплотяването на творческите кадри от съветската кинематография около ленинската партия, за възпитаване у всеки киноработник на партийно, гражданско отношение към живота и творческия труд в изкуството.

Съюзът на кинематографистите е доброволно обединение на хората, които убедено и свободно, по зова на сърцето си, служат на партията, защото не користта и кариерата, а безграничната преданост към трудовия народ и грижата за щастието на народа в условията на комунизма движи тяхната творческа мисъл. Това е съюз на идейни борци, които утвърждават със своето изкуство революционните идеали на съветското общество като най-висше въплъщение на хуманизма, като реален път за преустройството на живота по законите на красотата и справедливостта. Това е съюз на творчески работници, които се борят за достигане върховете в изкуството, за майсторство, за да се превърнат нашите

Доклад за устава на съветските кинодейци

филми, завладели умовете и сърцата на милиони хора, в материална сила на социалния прогрес, за да помагат за утвърждаване на моралния кодекс на строителите на комунизма в жизненото поведение, мисленето и възмущенията на зрители.

В съвременните условия особено значение придобива записаното в нашия устав изискване на социалистическия реализъм — да се изобразява истинската правда на живота в нейното революционно развитие, в цялата ѝ сложност и пълнота.

Съветските хора усвояваха мисленето на революционния реализъм в продължение на десетилетия от своята трудна, но и славна история. В тяхното съзнание влязоха опитът от победите и уроците от грешките, неизбежни в такава дело, като изграждането на социализма по неизпробвани досега от никого пътища. Сложни преживявания и размисъл предизвикват главно нашите загуби, свързани с култа към личността, със вчерашното и вчерашно разпространение на волунтаризма в икономическата политика, с прожекторството, хвалбарството и субективизма в стопанисването и пропагандата. Ясно е, че критиката на тези пороци и недостатъци, утвърждаваният от партията научен аналитичен подход към живота имат свой естетически еквивалент в зрелното възприемане на произведенията на кинематографията, както и на другите изкуства.

Зрителят, чиято душа е открита за уроците на живота, неизбежно съпоставя своите наблюдения, своя ежедневен опит с това, което се показва на екрана. Измислените образи не са в състояние да го убедят, убеждава го само правдата.

Свободата на творчество, проявата на лична инициатива, индивидуалните склонности на художника се свързват в устава с новаторските търсения, с многообразието на художествените форми, стилове и жанрове. И това е закономерно. Само схематичите-естети предполагат, че изкуството се движи в единен поток по стъпалата на стиловете — вчерашният стил отстъпва място на днешния, който утре ще се смени с нов набор от стилови белези, съставлящи поредния канон на съвременността.

Колко леко би било за киното да върви по такива строго регламентирани стъпала: например заменя се монтажната нахсаност на лентата с естествено редуване на дълги планове и всичко е наред. Но практиката на киноизкуството показва, че с дълги планове, с обилие от стопкадри, вътрешни монолози и други най-нови способи са наситени понякога и филми, отечнени с дългата брада на по-вчерашните шампи, извадени от нафталина и лекичко модернизирани. Практиката показва, че истинското новаторство не търпи тираничната власт на канона, презира кокетниченето с приёмите. Истинското новаторство не отрича, не отслабва многообразието на изкуството заради възтържествуването на някакъв стилизов поток, а обогатява изкуството по най-различни посоки в широките, макар разбира се, и не безбрежни предели на реализма. Художественото многообразие и богатство на изкуството — това постоянно развиващо се движение — е един от най-главните закони за съществуването на съветската кинематография, ако говорим за истински социалистически реализъм, а не за догматически имитации под това наименование.

Правдивото изобразяване на живота, художественото богатство и майсторството на екранното изкуство са най-важната предпоставка за по-нататъшното повишаване на неговата роля във формирането на новия човек.

На всички е ясно, че за съветския човек преходът към последователен комунистически начин на мислене и действие не може да бъде скоростен. Преобразявайки живота, хората преобразяват и себе си: в техните души се претопяват мислите и емоциите, родени от властта на миналото. Но това е дълъг и труден процес. Силата на навиките, родени от многовековната власт на собствеността, е огромна. И не бива да мислим, че старото е обхванало здраво самодушите на тези, които са се родили в края на миналия и началото на настоящия век. То е способно — по инерцията на влиянието — да преминава от поколение в поколение.

Западната кинематография, достигнала в дадения случай своя връх с филмите на Феллини и Антониони, отдавна вече е превърнала екрана в силен микроскоп, насочен към вътрешния мир на човека, и блестящо го използва за изследване на психологическите и нравствените състояния.

Този микроскоп има своите достойнства и естествените за него недостатъци. Скропозно изследвайки отделните клетки на човешкото съзнание, той

не може да обхване цялата структура от взаимовръзки между човека и обстоятелствата на неговото обществено битие.

Съветското киноизкуство е призвано от историята да разкрие на света небивалия и невиждан процес на създаване новия човек — процес изцяло социален в своите най-тънки психологически отсенки. Анализът на душевните състояния, породени от този процес, изисква художници, които да изследват вътрешния мир на човека също тъй проникновено както най-големите майстори на чуждестранното киноизкуство, но по-целестремено, по-социално осмислено — не само като аналитици, но и като борци. Отразявайки промените в хората, съветското киноизкуство е призвано действено да влияе върху хода и резултата на тези изменения.

На времето ЦК на КПСС постави пред кинематографическите организации задачата да се ориентират към таланта, защото той решава въпроса за равнището на изкуството. Съответните редове от постановлението се цитират често, но те още не са станали закон и норма във всекидневната работа на всички студии, на всички кинематографически организации. На екраните все още често се появяват неталантливи, сиви филми — или бездарно поставени по сценарии, достойни за по-добра съдба, или пък техните сценарии са написани от хора, лишени от художествен дар, а най-честото явление е, че сивотата и бездарията пронизват всички елементи на филма — сценария, режисурата, актьорското изпълнение, работата на оператора и художника.

Появата на сиви филми е голяма неприятност за всички, но още не е беда. Когато хората забелязват сивотата на сивото, има надежда, че те ще поведат борба за нейното отстраняване. Бедата започва, когато лошите филми се оценят като средни, средните като хубави, а хубавите се превъзвисяват като забележителни. Бедата започва, когато в кинематографическите организации се разпространи един своеобразен естетически далтонизъм, в който самодоволството се съчетава с некавалифицираността на дилетантските оценки.

Не трябва да чакаме тази беда да настъпи и чак след това да викаме за помощ. Трябва да се научим по-рано да забелязваме симптомите на болестта, за да не допуснем нейното разпространяване.

На пленумите на оргкомитета многократно се е поставял въпросът за борба със сивотата. Но нашият съюз трябва да положи допълнителни усилия, а главно — действени усилия, за да станат взаимните изисквания в професионална среда по-строги, за да се утвърдят принципността и естетическата изискателност като норма в живота. Ние трябва ясно да разберем, че в борбата за повишаване равнището на изкуството нашият съюз трябва да стане водеща сила на съветската кинематография.

За съжаление изискателното, професионално осъждане на новите филми и сценарии все още не е станало система във всекидневната работа на съюза, на неговите местни организации и секции.

*

Във връзка с уставното положение за професионалното майсторство бих искал да отделя един от тези въпроси, които засага недостатъчно остро се поставят в кинематографическите организации. През последните години в нашата кинематография отчетливо се открил едно неправомерно увлечение по двусерийните филми.

Съветското киноизкуство полага много усилия, за да отразява по-пълно необятността и дълбочината на живота. Но когато гледаш някои двусерийни филми, неволно изниква въпросът: не губи ли съвременният кинематограф такава страна на таланта като краткостта, не се ли отучи той да постига големите цели с пестеливи средства за сметка на допълнителната изразителност на кадъра, скрита в майсторството на режисьора, оператора, актьора? За съжаление много често, твърде често двусерийността означава не пълнота на живота, а само пълнота на метража. Разпрострял се свободно върху няколко километрова лента, режисьорът постига своите художнически цели чрез мозайка от различни по характер сцени, отклонявайки се от примамливата за истински художник задача да се бори за повече вместимост на мисли във всеки отделен кадър. Трудолюбие, проявяващо се в упоритото увеличение на метража, по най-парадоксален начин се обединява с ленността на въображението, с отслабване активността в търсенето на точни кинематографични решения.

Съветското кино е многонационално изкуство. Независимо от това, че всяка точка от устава се отнася до всички национални отряди на съветската кинематография, ние считаме за необходимо да включим в устава специална точка за най-важната задача на съюза — да съдействува за най-пълното развитие и взаимобогастване на националните кинематографии на народите на СССР, за широкия обмен на творчески опит между кинематографистите от съветските републики, за приятелска взаимопомощ помежду им.

Мисля, че повече от половината, ако не дори и три четвърти от своето време и усилия ръководството на Съюза на кинематографистите ще трябва да отделя за организиране обема на творчески опит между кинематографистите от съюзните републики. Такъв обмен, такава взаимопомощ са необходими не само за да изравнят фронта на националните кинематографии. Те ще спомогнат за обогатяването на общата съкровищница на нашето киноизкуство с националните краски и опит на националния живот на народите в СССР в условията на социализма, с опита от националната култура на всеки народ.

Извънредно важна за нашия съюз е онази точка от устава, в която се говори за идейното възпитание на творческите работници в дух на активна борба за победата на комунизма, на нетърпимост към всички прояви на буржоазната идеология, към лъжливите, враждебни на социалистическия реализъм тенденции в изкуството.

Особено място в устава заема точката за идейното и естетическото възпитание на младежта, за подобряване и развитие на кинематографическото образование.

Обаче възпитанието на творческата младеж е такова важно и сложно дело, че и тук са необходими нови усилия, ново равнище и степен на активност. Специално внимание бъдещето ръководство на съюза ще трябва да отдели, за да привлече всички най-големи майстори на съветската кинематография към педагогическа работа във ВГИК, в курсовете, в студияте. Именно всички, а не само отделни ентузиасты. Нито един голям майстор не трябва да счита своята творческа биография за пълноценна, ако няма ученици.

Със своя устав нашият съюз поема върху себе си задачата да съдействува за разработката на марксистко-ленинската теория на киноизкуството, за изучаването на неговата история, за развитие на кинокритиката, за обобщаване и популяризиране опита на съветската кинематография.

През последните години в областта на критиката и теорията е извършена немалко работа. Издадени бяха десетки книги по най-важните проблеми на съветското и световното киноизкуство, монографии, посветени на творчеството на най-интересните майстори. Но при цялото значение на това, което е извършено, не можем да се чувстваме удовлетворени от съвременното състояние на теоретическата и критическата дейност в областта на киноизкуството.

В теоретичните и критическите трудове слабо се осветляват въпросите за по-нататъшното повишаване обществената роля на киноизкуството, не се провеждат конкретни социологически изследвания на неговата аудитория зрители, не се анализират с необходимата дълбочина реалното развитие на творческия метод на съветското кино в многообразието на художествените форми, стилове и жанрове.

В кинокритиката все още не са редки фактите на субективизъм; много вестникарски рецензии за нови филми носят печата на дилетантика и повърхностно описание; анализът на филма обикновено се свежда до шаблонните оценки за играта на актьорите, качествата на сценария и режисурата, игнорират се проблемите на изобразителното решение на филмите, съответствието между неговата образна система, атмосфера, вътрешна диалектика на екранното действие и живота.

За повишаване равнището на теорията и критиката ние трябва да провеждаме по-често творчески дискусии, по-активно да ги внедряваме в практиката на вестниците и списанията.

Ясно е, че по-нататъшното развитие на теорията и критиката изисква не само общи пожелания и призови. Нужни са практически мерки, включително организационни. Очевидно, след детайлно изучаване на положението, ръководството на съюза ще трябва да подготви предложения за създаване на киноцентър, за подобряване на кинопечата, за разширяване изданията на кинолитературата, за преустройство на работата в Държавния филмов фонд. Очевидно наред с подобряване подготовката на критически кадри във ВГИК, съюзът и неговите ор-

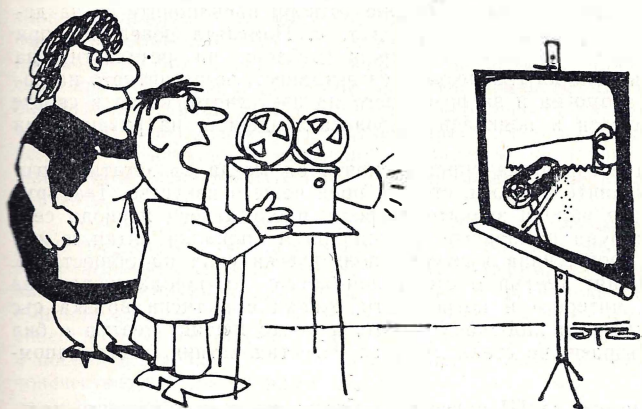
гани ще трябва по-настойчиво да привлекат за работа в областта на киното литературни и театрални критици, които се интересуват от проблемите на киноизкуството.

В проектоустава има специална точка за работата на съюза в областта на телевизията. В условията на съвременното, изразявано в астрономически цифри разрастване на телевизията нейната дейност придобива огромно идеологическо значение. И ясно е, че уставната точка, отнасяща се до телевизията, важи не само за ония членове на съюза, които вече работят в студиите на телевизията. Става дума за необходимостта постоянно да се разширява разностранното участие на кинематографистите в борбата за повишаване равнището на телевизията.

Преди няколко години оргкомитетът на съюза създаде бюро за пропаганда на съветското киноизкуство. За изтеклите години то извърши значителна работа. Обаче мащабите на кинопропагандата и днес не удовлетворяват напълно потребностите на трудещите се, което довежда до разпространяване на всякакъв род естрадна безвкусица под вида на кинопропаганда. Под напора на поръчките и исканията нашето бюро за пропаганда понякога достига до неразумно увеличение на количеството мероприятия, без да притежава необходимото в случая достатъчно количество квалифицирани лектори. Очевидно е, че задачата трябва да бъде, като не се увличаме твърде много в количеството, да повдигнем качеството на лекциите и на актьорските естрадни изпълнения и едновременно да се погрижим за подготовката и повишаване квалификацията на лекторите и другите пропагандисти на киноизкуството.

Извънредно важно е в пропагандата на киноизкуството да участвуват не само актьори, но и майсторите в другите професии. Те могат много да допринесат не само чрез филмите, но и чрез работата около филмите постоянно да се увеличава аудиторията на квалифицираните, естетически чувствителни зрители, с които художникът леко би могъл да установи приятелски контакт.

Б. Р. Доклада предаваме със съкращения



Този кадър,
скъпа, ще
озвучиш ти...

ИРЖИ ХЕНДРИХ

ЗА ПО-НАТАТЪШНОТО РАЗВИТИЕ НА НАШЕТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО ИЗКУСТВО*

Комунистическата партия на Чехословакия се намира в непосредствена подготовка на своя XIII конгрес. Много факти показват, че значението на конгреса се осъзнава от цялото наше общество и че голяма част от трудещите се иска със своето активно участие да подпомогне неговата подготовка. Конгресът на вашия съюз се включва в мощното течение на тая творческа активност и очевидно ще подпомогне по-нататъшното развитие на нашето социалистическо изкуство, ще задълбочи неговото въздействие върху развиващото се социалистическо общество, върху неговото съзнание и активност. В тоя си стремеж можете да се облегнете на преобладаващите положителни резултати от вашата работа през изминалия период, на упоритите усилия на огромното мнозинство от творците, които искат да създават произведения, достойни за нашата велика епоха.

Партията и нашето социалистическо общество уважават хората на изкуството и високо ценят произведенията, които са дълбоко правдиви, които дълбоко проникват в нашия живот и под повърхността на нещата страстно защитават човека и подпомагат общественото развитие. Повечето от тия произведения изразително представят реалистичното течение на социалистическото изкуство. При това не става дума само за новите пиеси и филми, но и за новаторските постановки на класическите пиеси. Много от тях през изминалите години бяха удостоени с държавните награди и с наградите по случай 20-та годишнина на републиката.

Същевременно дадохме на цели групи от творци възможност да изпробват своите творчески методи в театрите на Държавното театрално студио, а нашият филм по инициатива на партията с голямо доверие отвори павилионите си за десетки млади режисьори, сценаристи, оператори и т. н. Партията неведнъж приветствуваше факта, че нашият художествен фронт отговори на резултатите на XII конгрес с огромно оживление на творческата си активност, че развитието на социалистическото общество спомогна и за развитието на изкуството, което в своите най-големи произведения изрази и подкрепи основната тенденция на развитие на нашето общество.

Разрешете ми малка историческа справка, която би могла да загатне отговора и на някои от съвременните въпроси, стоящи пред нашето изкуство. Театърът е играл в живота на нашите народи значителна роля, в определени периоди се е превръщал в символ и трибуна на нашите национални и социални битки и има вечно жива заслуга като прогресивна културна политическа сила на обществото. Периодите, през които нашият театър е стоял най-близо до народа, изразявал е вярно неговите чувства, интереси и потребности, живял е в тясна връзка със своите зрители, принадлежат към най-значителните, в които нашият театър е бил най-високо. Може да се възрази, че става дума за известни истини, чието напом-

* Из словото, произнесено на III конгрес на Съюза на чехословашките театрални и филмови дейци на 29 ноември 1965 г. в Прага.

няне няма да ни помогне. В дадения момент обаче тия истини имат характер на необходима програма, която, струва ми се, трябва да бъде повече ценена и в театъра, и в киното.

Зная, че някои другари при годишнината от национализацията на нашата кинематография посрещнаха с несъгласие част от моето изказване, където подчертах голямото жизнено значение на отношението между филмовото произведение и зрителите и критикувах различни естетски позиции и възгледи за така нареченото двойно изкуство — за избраните и за народа. Естествено е, че художественото произведение не може да бъде насочено винаги към всички. То може да бъде по-близко до една или друга група от хора с общи интереси, класа, слои и т. н. Обаче изкуството за елита, до разбирането на което широките маси тепърва трябва да достигнат, обикновено — ако вярваме на опита — само извинява собствената си слабост.

Обективният преглед на историята на нашия театър свидетелствува по същия начин, че главна и решаваща е била винаги реалистичната насока. Всички тенденции, противоречащи или отдалечаващи се от това тълкуване, са стояли винаги на периферията на главното реалистично течение и не са имали съществено обществено значение. Това е валидно и днес още повече, че модните течения понякога са същевременно и течения, които деформират нашата действителност и достигат до отричане на истината. Нищо чудно, че и днес подобни театрални постановки и някои отделни филми не се посрещат с интерес от повечето зрители. Това не може произволно да се обяснява с липса на интерес у нашите хора към авангардния социалистически театър и кино изобщо, с едностранчивия копнеж по някакви си беззъби и безидейни забавления.

С усложняване на нещата няма да достигнем до истината. Могат да се приведат много примери на масово спонтанно приемане на наши пиеси и филми, които много откровенно и искрено бяха отразили живота и доловили неговите болки и слабости. Нещо повече, отначало такъв успех имаха и пиеси и филми, които надхвърляха границата на здравата критика и преминаваха към едностранчива деформация от чужди позиции. Само че нашият зритель бързо различа кое е горчивата истина и къде започва лъжата. Той не можеше за дълго време да се задоволи и с едностранчивата критика, която започна с един замах да очерня всичко и не само че не виждаше изход, но не виждаше и никакви положителни сили, а може би и не желае да ги види.

Трябва да си дадем сметка, че в подценяването на зрителя и в надмънното отношение към него не може да се намери решение на тези проблеми. Най-лошото, което може да се случи на едно художествено произведение, е липсата на интерес към него. В нашето социалистическо общество това е двукратно валидно. Днешните взаимоотношения у нас не могат в търсенето на обяснение и оправдание да се откъждат от миналите. Това, което е било валидно за отношението между изкуството и еснафите, не е валидно за нашето съвременно общество, въпреки че в това отношение продължава да тлее много от миналото.

Разбира се, с това далеч не искам да абсолютизирам посещаемостта като единствен критерий за стойността на художественото произведение днес. Въпреки това нарушаването на връзката между изкуството и консуматора до известна степен е показателно за стойността на художественото произведение. Би трябвало по-малко да се увеличаем по различни моди, които идват и си отиват, а целенасочено програмно да подкрепяме здравото реалистично течение, да го развиваме и обогатяваме с нови изразни средства, които ще дадат възможност все по-задълбочено и по-ясно да обхванем съдържанието на нашия живот и да съдействуваме за неговото по-нататъшно развитие. Очевидно е, че в това здраво течение трябва да включим и експеримента, без който не може да се намерят нови пътища в изкуството.

Мъдри са думите на Арагон за това, че „новото изкуство е неизбежно нов реализъм, който показва едновременно и гората, и дървото, и знае защо ги показва, реализъм, активен и отдалечен от изкуството за самото изкуство, реализъм, чиято амбиция е да помага на човека, да осветлява неговия път, да не забравя смисъла на тоя път, да крачи като негов авангард. Това, разбира се, предполага способност да се прецени кое е авангардно и кое назадничаво, какъв е смисълът и посоката на човешкото развитие, какво е името на новия стадий на развитие на човечеството. „Никого няма да учудя — продължава Арагон, — ако кажа, че тоя стадий за мен и за много други се нарича социализъм, че тоя нов реализъм не може да се нарича другояче освен социалистически реализъм“.

Възможностите на социалистическия реализъм — подчертавам — освободен от тесногърдия поглед, вулгаризацията и схемите — са големи, не са и не могат да бъдат изчерпани, докато съществува това общество, докато съществува изкуството, защото социалистическият реализъм обединява всичко обществено прогресивно и създава простор за новаторство и творчески взривове, свързани и служещи на развитието на социалистическото общество. Развитието на изкуството естествено не може да се спре. Не може днес да се играе и инсценира драма, тъй както преди петдесет, двадесет и дори както преди десет или пет години. Обаче също така не може да се отдалечи изкуството от народа, от нашето социалистическо общество, защото това е равносилно на загубване почвата под краката, на здравия тил и в края на краищата и на основния смисъл на изкуството въобще.

Проблемите на идеологията и надстройката и принадлежащите към тях култура и изкуство ще имат в работата на XIII конгрес своето място. По тия въпроси беше казано вече много на дискусиите, които при активното участие на творците се водела на събрания, беседи, в печата и в които последната дума би трябвало да принадлежи на самите художествени произведения и на тяхната обществена мисия и отговорност. Само на базата на такава подготовка в една така сложна област е възможно да се формулира положителна програма за следващия етап, която, от една страна, да се превърне в основна тенденция на нашето изкуство, а от друга страна, да помогне на конкретните творчески прояви в разграничаване на това, което подкрепя развитието на нашето общество, от това, което е безразлично и дори враждебно настроено към него.

Проблемът е много сложен. Възможно е да се демонстрира на основата на редица факти, становища, изказвания и конкретни художествени произведения, че се стигна до известна дисхармония на становищата. Само за себе си това не е нищо лошо, защото събсъкването на различните възгледи и мнения помага при търсенето на правилните пътища. В този здрав, макар и пълен с противоречия процес няма обаче място за възгледи, които напуцат почвата на нашето общество и неговата идеология, които свидетелствуват за безразличие към мирогледа и класовия поглед, игнорират факта за съществуването на две култури в буржоазното общество, за съществуването на опасност от ново заразяване с дребнобуржоазни и еснафски възгледи. Не е необходимо да се отива далеч, за да се намерят примери за това, че днес различни хора имат напълно противоречиви представи за съдържанието на такива основни понятия като например партийност, ангажираност, хуманизъм и дори марксизъм. Намериха се и проповедници на някаква си хуманизация на марксизма, които се стремят да поръсят със свещена вода научния мироглед, марксизма-ленинизма.

Мисля, че никое общество не осигурява такива условия за размяна и изясняване на възгледите, за това как най-добре да се удовлетвори материалните и духовните потребности на човека, както социалистическото. Необходимо е тия условия непрекъснато да се подобряват, за да се достигне до максимално най-широко събсъкване на възгледи, преди да се взема решение за общи и единни действия. Също така правилно е да разменяме мисли и да приближаваме становищата си с искрените демократи и хуманисти, с които ни свързват някои много важни цели и задачи, като дружбата между народите, борбата за мир, борбата против империализма и т. н. Не може обаче да създаваме простор за някакъв диалог с неприятелски и дори антикомунистически възгледи. Тук не може да става дума за диалог, а само за безмилостна битка на идеи, при която никога не бива да забравяме, че е недопустимо който и да е институт на социалистическото общество и държава да предоставя каквато и да е платформа на възгледи, враждебни на нашата идеология.

И у нас се намериха привърженици на чужди философии, зад които реакционните сили правят опити да се обединят и с помощта на нова модерна тактика да атакуват социалистическото мислене и социалистическото общество.

В сегашния период на подготовка на XIII конгрес на партията по-голямата част от нас стои пред въпросите, свързани с начина ни на работа през следващия период. За XIII конгрес се подготвяме със съзнанието, че сложността на икономическото ни развитие, създадена от редица обективни и субективни причини, независимо от общо взето положителните резултати не ни позволява докрай да изпълним решенията на XII конгрес в областта на задълбочаването на перспективно въздействащите фактори. За това основната задача на XIII конгрес ще бъде решаването на тия проблеми на по-високо равнище, формулирането на дългогодишна икономическа програма, в която именно перспективно въздействащите фактори ще

бъдат здраво закотвени и обезпечени. Мисля, че сме създали необходимите за това предпоставки.

Ще бъде грешка, ако не виждаме и не оценяваме всичко положително, което сме извършили, ако преценяваме последните години само през призмата на днешния ден, когато благодарение на вчерашния си упорит труд достигнахме в много отношения до по-правилни преценки и решения. Няма нищо по-вредно за бъдещето от едностранчивия поглед към миналото. Също така вредно ще бъде, ако не си дадем сметка, че сме едва в самото начало в изпълнението на задачите на дадения етап от развитието на социалистическото общество, който решително не може да се ограничи само с няколко години. Точно в това се състои голямата мисия на XIII конгрес — на базата на първоначалния опит да задълбочи линията на XII конгрес, да я разработи и конкретизира.

При това е необходимо да не забравяме, че не бива нито за миг да напускаме почвата на реалността и да се опитваме да изпреварваме развитието. Нашата задача днес е, изхождайки от принципите на социализма, да създаваме социалистическо общество с високо равнище на живота и труда, което е необходимо стъпало за бъдещото развитие към комунизма.

Очевидно е, че социализмът като етап ще представлява сравнително дълъг период, че развитието на производителните сили, свързани с научно-техническата революция и формирането на новите обществени отношения, ще изисква много време и усилия, независимо от съществуването на основното противоречие между капитализма и социализма, чието влияние върху развитието на нашето общество също трябва да имаме предвид.

Ако понякога се сблъскваме с прояви на скептичност и нервност, то една от причините за това е точно липсата на тоя по-широк и задълбочен анализ на нещата. Не се съмняваме, че и по-голямата част от днешните скептици ще признаят, че е по-правилно да не плащаме данък на настроенията си, а с пълно осъзнаване на отговорността си съсредоточено да разваляме и достигахме до корените на отрицателните явления, да поправяме грешките, да намираме реални решения и изход и да създаваме предпоставки за по-нататъшна работа.

Всяка неизвестност в тия неща подкопава в някои хора социалистическото съзнание и отслабва чувството за това, какво служи и помага на социализма и какво му вреди. Имам предвид най-вече неактивното отношение на някои хора към буржоазната идеология, към класово враждебните становища и гледища. Това се проявява много разнообразно например в явлението, че понякога у нас се показват и такива произведения от Запада, които внушават на зрителя чувствено за човешка безпомощност, изобразяват живота и стремежите на хората като нещо безсмислено и предизвикват някаква скептична психоза, че „светът не е по-силен на човека“. Някои наши творци прокарват насилствено подобни тенденции в своите произведения, което в края на краищата звучи фалшиво и отслабва вярата и морала.

Нашето мнение е, че и в областта на изкуството ще бъде правилно сега, пред XIII конгрес на партията, жолкото може по-тясно да се сплотят силите и в унисон с цялостните задачи за по-нататъшното развитие на социалистическото общество да се формулира програма на нашето изкуство, която на най-широка основа да обединява и вдъхновява творците на изкуството.

За принципите на една такава програма много може да ни подсказже опитът на годините след XII конгрес, преди всичко конкретните художествени произведения. Трябва да се стремим към целенасоченост и удвояване на усилията в името на новите успехи на едно действително социалистическо изкуство, което с цялото си майсторство и разнообразни естетически концепции служи на по-нататъшното развитие на социалистическото общество и дълбоко прониква в съзнанието на най-широките слоеве на нашите народи.

За главна задача на нашето изкуство смятаме търсенето и откриването на всичко, което израства от здравите корени на нашето революционно минало и национална традиция, което не си отива с деня, в който се е родило, което е важно за утрешния ден и което помага на днешните усилия на новия социалистически човек. Естествено е, разбира се, че нямаме предвид някакво кротко и идилично изкуство, а произведения, воюващи, произведения, които от позицията на социализма безпоощадно разобличават, обвиняват и бият по всичко, което вреди на социалистическото общество.

За извънредно важна задача на нашето изкуство в сега започващия етап смятаме ролята, която то може да изиграе за задълбочаване на социалистиче-

ските обществени отношения, за внедряване принципите на социалистическото съжителство и стил на живот, за култивирането и облагородяването на човека. Бих казал, че център на вниманието на изкуството трябва да бъде истинският жизнен и сложен човек на нашето време, неговите действия и неговата душевност, неговите силни и слаби страни. Трудно би се намерила по-голяма тема за художествено произведение. Та нали нашите хора и всички ние, индивидуално и като колективи, тепърва започваме да преодоляваме в себе си миналото, чийто главен закон и връзка в продължение на хилядолетия беше частната собственост, тепърва се учим да живеем на почвата на социалистическото общество, воюваме в себе си и около себе си, преодоляваме дълбоки конфликти, създаваме постепенно нови етични норми и качества, отговарящи на комунистическия идеал.

Изкуството трябва да проникне дълбоко в същността на нашите хора и техния живот, да подсили и подкрепи всичко хубаво, ново и здраво, да изкоренява лошото у тях, да коригира например фалшивите представи за „аскетичния“ или „консуматорски“ социализъм, да мобилизира всички най-добри морални сили на нашите хора. Само изкуство, което има контакт с хората и възможност да им каже нещо за техните истински проблеми, търсения, победи и поражения, само такова изкуство може да пусне дълбоки корени, да има голяма корона и истински да цъфти. Бя било също добре, ако отсега се замислим по какъв начин нашият театър, филм и телевизия ще се включат през 1967 г. в отпразнуването на 50-та годишнина на Октомврийската революция.

Тясната връзка с обществените борби на народа отговаря на най-добрите традиции на нашето изкуство. Не става дума за някакво предпочитане на традиционализма, а за вярност към най-прогресивните традиции, които в нашия театър се представят от такива имена като Ханзл, Восковец и Верих, Е. Ф. Буриня, Фрейка, Пруха, Видра, Бородач, Плахта и др. Без традиции е възможно първия момент да се изleti високо, но толкова по-лошо е падането след това. Не случайно големите хора на изкуството винаги са уважавали своите учители и техните произведения.

Наред с важните идейни и творчески проблеми вашият съюз излиза на сегашния си конгрес с предложение да се раздели на две самостоятелни организации. Доколько знам, повечето от вас са единодушни, че това е полезно и след малко сами ще решите тоя проблем. Бих искал обаче да кажа, че при реализацията на това предложение не трябва да се забравя, че неговата главна цел е да се задълбочи и подобри работата в театрите, в киното, в художествените програми на радиото и телевизията. Решително трябва да се противопоставим срещу използването на това разделяне за засилване на някои тенденции на разединяване на нашия художествен фронт. Не трябва да се стигне до създаване на групи на безпринципна основа с един единствен аспект — постигането на някаква власт. Самя знаете, че между театъра и киното, между радиото и телевизията и т. н. съществува известна взаимна ревнивост. Необходимо е да се преодолеят тия недостатъци и да се прехвърлят в полето на взаимното съревнование за колкото може по-зряло изкуство, здраво закотвено в нашия живот. При това трябва разумно да изхождаме от действителността, че и театърът, и филмът, и телевизията, и радиото имат и ще имат в обществото своето място в тоя смисъл, че трябва според своите възможности и специфични средства да работят за общия разцвет на нашето социалистическо изкуство. Всеки друг подход към тия въпроси само изразходва сили, които са им така много необходими.

Партията е заинтересована в развитието на нашето изкуство забележимо да се почувствува съществуването и дейността на двата творчески съюза.

Бя било много полезно, ако в работата на творческите съюзи, имаме предвид всички, и на писателите, на художниците и т. н., вземаха много по-дейно участие, отколкото досега, самите творци, ако по-активно влияеха на органите на съответния творчески съюз, за да могат тия органи да изразяват техните възгледи, а не груповите интереси и възгледи на хора, които понякога нямат с изкуството почти нищо общо.

За въпросите на изкуството в нашата страна — особено в последно време — често се говори. Това е напълно естествено, защото нашето общество стигна в развитието си дотам, че от изкуство се интересуват не хиляди, а милиони хора. Огромното мнозинство от нашите хора обича и уважава работата на дейците на изкуството. В амето на тия хора и на обществото, което те създава, заедно с вас мисли за потребностите и задачите на изкуството и нашата Комунистическа партия.

НЕШО ДАВИДОВ

«Цар и генерал»

Биографията на един герой може да се разгърне на екрана в най-широк план: със стотици житейски подробности и точни биографични справки. Може да се разкаже всичко за историческата обстановка на неговия подвиг, да се отдели не малко внимание на произхода на героя, особено на революционните традиции в рода му. Колко възможности разкрива филмовата биография на генерал Заимов! Нали това е синът на Стоян Заимов, военачалникът от Калиманци, патриотът и антифашистът, непоколебимо преданныят и верен на нашата дружба с руския народ и с великата съветска страна, героят от съпротивата в годините на втората световна война. Каква благодатна тема за автори и постановчици! Ти биха могли да създадат един филм-епопея с всички положителни страни на такъв вид творба.

Като автор на сценария „Цар и генерал“ Любен Станев се е отказал от всичко това. Той не се е заровил в архивния прах на историята. От нея той е взел само едно — изградения, завършения, монолитния образ на безсмъртния патриот. И го е изправил срещу националното предателство, срещу историческата ограниченост и обреченост на една социална върхушка, чийто представител е самият цар. Така големият социално-политически конфликт в нашата история е персонифициран и разкрит чрез сблъскването между тези два образа. В това сблъскване се разкриват съществени, исторически правдиви и художествено обосновани черти на цяла една епоха от миналото, която не е престанала и няма да престане да вълнува.

Исторически неизбежната поляризация в сферата на иденте, поведението и съдбата на отделните хора в онази динамична епоха филмът разкрива пред нас чрез индивидуалния сблъсък и психологически диалог между Заимов и царя. В този диалог генералът е до голяма степен постоянна величина, веднъж за винаги отмерена и дадена. Той може все още да се заблуждава във възможността да убеди някого в това, че политическия курс на фашистката управляваща клика е гибелен за страната. Той може до болезненост чувствително да реагира, когато му предлагат бягството, като единствен начин за спасяване на живота му. Но по основното, по онова, което



Сцена от филма „Цар и генерал“

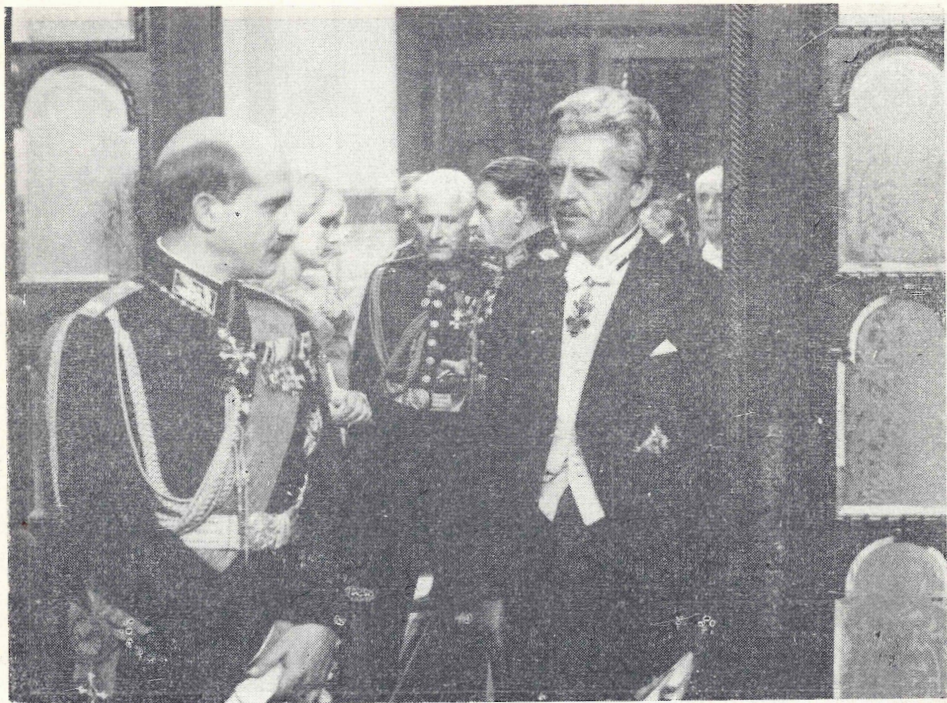
представлява действителния смисъл и съдържание на неговия живот и на неговата гражданска позиция той не подлежи на изменение. В публикувания вариант на сценария и в някои изказвания на Любен Станев по време на снимането на филма се чувствуваше желанието образът на Заимов да бъде даден в развитие, в аспекта на така наречената „изстрадана истина“, изстрадана в дълбок конфликт със собствената си социална среда, в трагична самота и отчужденост от своите, превъзможната само от съзнанието за патриотичния дълг към народа. Във филма тази тема е изоставена, струва ни се, основателно. Прометеевият трагизъм е чужд на духа на онези героични години на антифашистката борба, когато връзката с народа, чувството за рамото на другаря в национален и в интернационален план беше господстващо и не можеше да остави нито капка трагично чувство за самота и безнадеждна обреченост. Такава трагедия липсваше и в съдбата на генерал Заимов, който беше свързан с най-тесни връзки с народните борби, с антифашистката съпротива в Европа и със съветската армия. Правилно освободен от такава ненужна трактовка на образа, генералът във филма е останал не схематичен, но до голяма степен предопределен, равен. Неговите дипломатически измъквания в първия разговор с царя в стаята с часовниците например не са изява на психологическото развитие на образа, а само умна тактика на борец, който има ясна представа за реалното съотношение на силите в момента. Само на улицата,



Из филма „Цар и генерал“

пред поздравляващите го с фашисткия поздрав бранници, генералът за миг усеща противоречието между социалната среда, към която той принадлежи със своя сърмен лагон, и действителната същност на онова, което представлява неговото гражданско и патриотично съзнание и поведение. В този малък жест на повдигация за поздрав ръка генерал от царската армия и неговото отвръщане от фашистката тъпота, която дъха от браническия строй и кресливите барабани, е целият вътрешен конфликт, който положително би загубил от силата си, ако авторите се бяха впуснали да го разкриват по-нататък. При всички отделни сполуки на образа обаче не може да не се признае, че той е доста обеднен в сравнение със своя действителен прототип. Неговата изява във филма е твърде статична и декларативна.

Срещу този сравнително равен образ стои образът на царя. Той е активната страна в психологическия диалог. Царят е, който търси и предизвиква диалога. Това, разбира се, той прави не от любов към разговорите, а в желанието си, подлагайки на изпитание противника, да провери фактически себе си. Един търсен двубой, от който царят иска да излезе победител, с утвърдено самочувствие и вяра в себе си, завършва с неговото морално поражение. Победата е на страната на героя-патриот. Въпреки замисъла да се направи филм преди всичко за Заимов образът на царя се налага като по-сложен, индивидуално и психологически по-труден за пре-



Наум Шопов и Петър Слабаков в сцена
от филма „Цар и генерал“

създаване, но в замяна на това по-пълнокръвен и по-убедителен. Пред нас е един цар, който търси евтина популярност, а вместо това намира студено неразбиране и попада сам в конфузни положения. Виждаме един държавен глава, който безспорно вътрешно недоволствува от пренебрежително-покровителствения тон, с който представителите на „великия Райх“, спазвайки всички изисквания на церемонията, разговарят с него и му диктуват политически ходове. В същото време той чувства срама на безсилието си и некадърността си да прояви каквато и да било самостоятелност в ръководството на държавата. На базата на тази вътрешна неудовлетвореност от самия себе си царят устройва цялата игра със забавянето на разстрела на генерала, търсейки възможности да компенсира собственото си чувство за малоценност с моралното унизяване на своя нравствен и политически антипод. И по силата на железните закони на общественото развитие търпи крах.

Надали в нашето кино е имало досега подобен опит за такава психологическа характеристика на един образ. Това придава на „Цар и генерал“ онази особена атмосфера на творческо търсене и новаторство, проявени от режисьора на филма Вълко Радев. Той има способността да навлиза с камерата в душевната същност на героите си. Още в „Крадецът на праскови“ неговата режисура се отличаваше с това, че той постигна индивидуалната характеристика



Из филма „Цар и генерал“

на образите не толкова в развитието на действието, колкото в плана на своеобразното психологическо раздвоение у героите си. В стила на една модерна съвременна режисура, която не ни предписва канони, но от която можем да вземем всичко, което издига филмовото изкуство на по-високо естетическо равнище, това умение на Вълко Радев е постижение за нашата кинематография. То особено ярко се проявява сега в изграждането на образа на Борис.

Изпълнителите на главните роли Наум Шопов и Петър Слабаков са равностойни съавтори на филма. Слабаков изгражда образа на генерал Заимов убедително, с присъщата за него външна стабилност и съсредоточеност, от една страна, и преливаща вътрешна емоционалност, от друга страна. Патосът на героизма при сравнително малкото средства, които сценарият позволява да се използват за разкриването му, звучи пълнокръвно и мъжествено в играта на Слабаков.

Актьорът Наум Шопов изнася с очевиден успех трудната роля на цар Борис. Понякога в един щрих, в един жест само е цялата духовна нищета на това жалко „величество“, което народът не разбира, защото самият той няма какво да даде на този народ. Моментите на лова, напрегнатото очакване на резултата от играта със забавянето на разстрела и на края отчаянието от още веднъж почувстваното с огромна сила собствено безсилие и нищожество са

изиграни от Шопов много добре. Той наистина създава един образ, който се запомня. Изобщо Шопов се явява пред нас като зрял филмов актьор.

За изпълнението на Георги Черкелов също могат да се кажат хубави думи. Неговият царедворски генерал е пределно апатичен, служебно акуратен, по социалната си природа верен на короната, ненамиращ особен смисъл в „демократическата“ демагогия на царя, но по човешки неспособен да не се развълнува пред твърдостта на осъдения. В убития глас, с който произнася последните си думи по телефона, се чувства не толкова раздражението на палача, колкото изумлението пред твърдостта на жертвата, което изумление е само на косъм от възхищението. Този тънък нюанс Черкелов предава върно и убедително.

Не може да се отмине при оценката на филма очевидно сполучливата му композиция. Последователното редуване на ретроспекциите на двамата герои, пределно съдържаната и очистена от всякакви излишества камера на Борислав Пунчев — всичко това допринася, а може би в своята съвкупност и решава до голяма степен филмът да се възприема като едно завършено произведение на нашето киноизкуство.

Историческата правда и историческата фактическа достоверност са различни неща. Историческата правда — това е преди всичко жизнената правда във всяко произведение на изкуството, което третира тема от миналото. Но както в творбите на съвременна тема, така и в историческите, жизнената правда не предполага в никаква степен буквалното копиране на жизнените факти. Едно художествено произведение — роман, пиеса, поема, филм и пр., — което е посветено на някакъв момент от историческото минало, съвсем не е необходимо да борави с голите исторически факти, взети в тяхната безспорна достоверност. Силата на историческата правда не е в самите факти, а в правдивостта и идейността на тяхното звучене. „Цар и генерал“ е филм на историческата правда. Мажорната гама, в която се изгражда, макар и декларативно и плакатно, образът на един от героите на тази борба — генерал Заимов — е действително опит за обобщение на патоса и героиката на антифашистката борба. И обратно — потиснатата гама на звучене на образа на царя не е нищо друго освен художествено обобщение на неспособността на исторически ограничениата социална върхушка да разреши големите проблеми на онази епоха. Конкретно разказаните в филма случки може да са или да не са фактически достоверни. Това е без значение. Пред нас е едно произведение на киноизкуството, което отразява дадената епоха. И понеже в никое изкуство не се борави само с общи идеи, и в този филм големите идеи, духът на едно време, които и днес звучат актуално и съвременно, са разгърнати посредством частното, конкретното. В този смисъл „Цар и генерал“ е успех за неговите създатели и за нашето киноизкуство.

Цар и Генерал — игрален филм. Сценарий Л. Станев, режисьор В. Радев, оператор Б. Пунчев, художник К. Русаков, композитор С. Пиронков. В ролите: П. Слабаков, Н. Шопов, Г. Черкелов и др. Производство на Студия за игрални филми 1965 г.

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

Метаморфозите на Гугутката

Преди петнайсетина години известният съветски поет Александър Твардовски получи от читателите си голям брой писма с пожелания да продължи изключително популярната си поема „Василий Тьоркин“ със същия герой, но в следвоенните години. Ето какво отговори той на тия писма:

„...Аз не бих могъл „да го продължа“. Това би означавало „да експлоатирам“ един готов образ, заел своето място в съзнанието на читателя, да увеличавам количеството изписани редове под старото заглавие, без да търся ново качество. Такива неща в изкуството са невъзможни.“

„Това би значило, че съм се отказал от новите търсения и новите усилия, които са задължителни в изкуството, и съм започнал да преписвам сам себе си.“

Привеждам тия редове, защото идеята да се създаде нещо като продължение на среднометражния телевизионен филм „Русият и Гугутката“, произведен през 1964 година, по принцип може да предизвика възражения. Такива възражения, каквито Твардовски предявява сам към себе си.

Въпросът е доколко тия възражения са оправдани в конкретния случай. Нали многосерийният филм е широко разпространен в практиката на всички развити телевизии?

Нека разгледаме продължението — филма „Грамфон и маслини за моите приятели“, който бе представен от Българска телевизия в навечерието на новата година.

В „Русият и Гугутката“ сценаристът Никола Русев и режисьорът Неделчо Чернев се бяха спрели на един образ с двойствена природа. Един мошеник, който мечтае да стане буржоа, но е лишен от жестоката безскрупулност на тия, които наистина стават буржоа. Немотията го е тласнала да търси лесния път към забогатяването. Но състрадателната му и мекушава натура превръща „лесния път“ във върволица патила, изпитания и всякакъв род трагикомични приключения.



Георги Калоянчев и Коста Цонев
в сцена от филма

Същността на образа на Гугутката е именно трагикомичността. И неговият изпълнител в двата филма — засл. артист Георги Калоянчев — е усетил много добре това. Той води образа непрекъснато по границата на трогателното и смешното. Дори когато самата драматургия се увелича в едната или другата посока. Тая явно напирана линия

на поведение трябва да се посочи като успех и в двата филма.

В „Русият и Гугутката“ тоя образ според хрумването на авторите беше вплетен в една борба, която отразяваше основния конфликт на епохата — антифашистката съпротива.

Във втория филм сценаристът и режисьорът проследяват своя герой в една друга епоха. Те са поискали да възкресят пред нас романтиката на първите дни — детството на свободата: опиянението, възторга, началото на големия труд, раждането на чувството за колективна солидарност, изграждането на нови отношения между хората... Бившият крадец влиза в тая атмосфера със своя идеал за малката бакалничка, възпитан от жестокия егоизъм на предишната епоха. Отритнат от обществото, той се мъчи да се утвърди в него чрез единственото средство, което познава — собствеността. Но обстоятелствата на живота и неговият характер го карат да се откаже от собственическия идеал. Той вижда, че остава сам, еднакво далеч и от експлоататорите, и от техните доскорошни жертви. И се мъчи да разкъса студения пръстен на своята самота, да намери мястото си в новото общество като помогне за неговото изграждане.

Възможна ли е по принцип такава метаморфоза? Разбира се.

В цяла серия разкази от своя сборник „Записки на следователя“ съветският писател Лев Шейнин разглежда подобни случаи: революцията предизвиква едно пречупване в менталитета на някои „герои“ на престъпния свят. Лев Шейнин е писател, който не умеє „да съчинява“. Неговите герои са взети направо от действителността. Но авторът се е погрижил при всеки отделен случай да мотивира техния порив.

Как е мотивиран поривът на Гугутката във филма „Грамофон и маслини“?

Първоначалният тласък за тоя порив Гугутката е получил още при срещата си с Русия в предишния филм. Там, над постелята на болния ремсис, той е изпитал за пръв път чувството за отговорност. И пак там е срещнал може би за пръв път в живота си едно искрено съчувствие към своята съдба. Споменът за Русия се явява в

новия филм доста късно. А преди това се излагат останалите мотиви за прераждането. Но историята с пресантиментализираното момченце не може да бъде сериозен мотив, защото тя илюстрира само състрадателността на Гугутката. А наивно представеното ограбване е довело авторите до сериозни противоречия: Гугутката ругае своите грабителите като „буржоа“, докато те по облика и маниерите си са също такива лумпени, какъвто е самият той. Авторите са почувствували това и са възвели като спомен историята с Русия, т. е., те продължават да експлоатират това, което е напипано вярно в първия филм.

В първия филм уникалността на Гугутката като социално явление беше една условност. И тая условност се възприемаше, защото беше свързана с основния конфликт на епохата.

Във втория филм тая уникалност се превръща от условност в едно изследване на частен случай, който може да разчувствува зрителя, но си остава далеч от основния конфликт на епохата.

„Грамофон и маслини“ не се възприема като самостоятелно произведение, защото в такъв случай сериозните мотиви за поривите на героя му остават вън от филма. Той не може да бъде и втора част на „Русият и Гугутката“, защото решава друга, по-ограничена задача.

Едно връщане към отминала вече епоха е възможно и полезно, когато буди размисли, когато става материал за разговор с нашия съвременник. В „Грамофон и маслини“ това не е постигнато. Интересът към филма възниква повече по линия на вярното, колоритно изпълнение на Г. Калоянчев и живия, остроумен диалог.

Производството на български телевизионни филми е вече една необходимост. Но едва ли снизходително завишените оценки могат да бъдат истинска помощ за утвърждаването на това дело. И не бива професионалните недостатъци, които не се прощават на другите творци, да бъдат отминавани, когато става дума за телевизионните филми. „Грамофон и маслини“ страда от непреодоляна театралност. Отчасти тя идва от непреодолените навици на някои изпълнители, отчасти — от неумението да се постига атмосфера чрез шумовата картина. Музиката на Иван Маринов не е намерила простите и интимни интонации, които трябва да дадат характеристиката на главния герой. Тя акцентира сантименталните ефекти на действието в един прекалено тържествен стил, без да държи сметка за комичната страна на действието. Камерата също е останала доста хладна към виждането на Гугутката, тя следи разказа прекалено обективно. На някои места ракурсът и вариоптиката са използвани самоцелно.

Телевизията у нас разполага вече с една почти милионна аудитория, която през тая година ще порасне още повече. Нейните филми представляват нашето киноизкуство по телевизионните екрани в чужбина. Това е една сериозна отговорност. Опитът с „Васката“ през 1964 година доказва, че телевизията може да създава филми на нивото на най-доброто от нашата съвременна продукция. Тоя висок критерий тя трябва да запази и за бъдещите си творби.

Новата система на планиране—на екрана на българската кинематика

Тезисите на Политбюро на ЦК на БКП по основните положения на новата система за планиране и ръководство на народното стопанство пораждат условия за преоценка на сегашните резултати и за нови търсения с цел да се намери нова, по-ефективна и гъвкава система на организацията и управлението на кинематографията. Тази система трябва да стимулира творческите колективи към нови, по-големи художествени завоевания и заедно с това да съдейства за намаление на непроизводителните разходи, за увеличение на доходите, за подобрене на рентабилността, които в краен резултат ще доведат до по-пълно и по-качествено задоволяване порасналите потребности на нашия народ в тази област и увеличаване личните доходи на творческите работници и отделните членове на производствените колективи. Свързването на трудовото възнаграждение с крайния финансов резултат, с чистия доход, получен от цялостната работа на производствено-творческия колектив на предприятието, ще съдейства за ликвидиране на сегашните слабости в кинематографията, за издигане авторитета на българския филм, за нова, още по-голяма активност на кинодейците за обогатяване филмовия фонд с произведения, които ще отразят героизма на нашето време и ще влязат в златния фонд на кинематографията.

Решаването на този въпрос трябва да се съпътства с реорганизацията и решителното подобряване на пропагандирането и показването на българския филм на нашия кинозрител и пласирането му в чужбина. Може би ще бъде по-правилно, първо, да започнем с кинематиката и филморазпространението. Съществуващите в тази област слабости се отразяват неблагоприятно върху филмопроизводството и пораждат често пъти неоснователни упреци и критични бележки към кинотворците за слабости и недостатъци, които се дължат на лошата техника и неправилна експлоатация на филмите. За това според нас, преди да въвеждаме новата система на планиране и ръководство на народното стопанство, трябва да се заемем с преустройството и подобряването на управлението и икономиката на кинематиката и разпространението на филмите, за да създадем необходимите условия да се разгърне и да даде своите благотворни резултати новата система.

Досегашните резултати от работата на киномрежата в страната са незадоволителни и не бива да се примиряваме със съществуващите недостатъци. Зрителите намаляват, вместо да се увеличават. Особено тревожно е положението с кинообслужването в селата: недостатъчно, лошо или никак неотоплени зиме и неохладени и недостатъчно проветрени лятно време киносалони, лоша кинокартина, неразбираем говор, неудовлетворителна програмата, стара и износена техника и т. н. са причините, които отблъскват, вместо да привличат кинозрителите. В епохата на грандиозното развитие на техниката публиката не приема с желание дублираните филми, понеже не е ясен говорът, и настоява да се поставят надписи дори и на българските филми. Не бива да виним за това само филмопроизводството. Често пъти основна причина за неразбираемостта на говора е лошата кинотехника и износеността на филмовите копия. Неудовлетворително

е все още качеството на производството на завода за киномашины.

Поради тези сериозни слабости в кинификацията въпреки големите грижи, които полагат директорите на предприятията, окръжните народни съвети и Управление на кинематографията, зрителите за 1965 г. намаляха чувствително в сравнение с предишната година. Не бива да се оправдаваме само с нарастващото влияние на телевизията и автотуризма.

Една от причините за тези резултати според нас се крие главно в неуспешната организация на работата по кинообслужването. Липсата на един централен и дееспособен орган, който да ръководи обработката на филмите от тяхното изкупуване и подготовка до тяхната експлоатация в кинорежата, създава сегашните затруднения. Експлоатационният цикъл е разкъсан между три организации: ДП „Разпространение на филми“, отдел „Кинопоказ“ при Управление на кинематографията и ОП „Кинификация“. ДП „Разпространение на филми“ се грижи за изкупуването на българските и вноса на чуждестранните филми, подготовката, предварителната реклама, програмирането и износа на нашите филми в чужбина. Между това предприятие и ОП „Кинификация“, които представляват двете фази на производствения цикъл, няма никаква връзка. ДП „Разпространение на филми“ е на републиканско подчинение, а ОП „Кинификация“ се ръководят от окръжните народни съвети. Управлението на кинематографията чрез отдел „Кинопоказ“ осъществява само методическо ръководство, тъй като същото няма разпоредителни функции.

Практически ДП „Разпространение на филми“, което трябва да осъществява политиката на партията и държавата чрез най-масовото от изкуствата — киното, е придатък на 28 окръжни предприятия кинификация, които се ръководят от други органи. Тази разпокъсаност в ръководството, липсата на икономическо единство и материална заинтересованост пречи да се разгънат пълноценно организационните и творческите сили на хората и да се постигнат максимални резултати.

При сегашната система едно огромно народно имущество, състоящо се от стотици киносалони, снабдени със сложна и скъпа техника, е раздробено в ръцете на много ръководители. Липсва един централен и компетентен орган, който да осъществява обща политика в областта на строителството, обзавеждането и поддържането на киносалоните и техниката.

Съвременното филмопроизводство се насочва предимно към широкоекранни и широкоформатни филми. Нашата кинорежа в селата е съоръжена главно за прожектиране на 16-милиметрови филми. Значителна част от градската кинорежа не разполага с достатъчно широкоекранни прожекционни апаратури. Доколкото такива машини има в столицата и някои по-големи градове в страната, прожектирането на широкоекранни филми е нередовно и качеството на прожекцията не е на необходимата висота.

Към тези трудности трябва да прибавим и липсата на прилични и удобни киносалони, столове, отопление, климатични инсталации и т. н. В много селища в новите салони филмите се гледат от минимален брой зрители поради лошото отопление през студените дни и липсата на вентилация през лятото. До Девети септември в страната са съществували 165 кина: 128 градоки и 37 селски. През време на войната бяха разрушени 12 киносалона в София, а някои бяха закрити или превърнати в театри: „Славянска беседа“, „Феникс“, „Балкан“, „Уфа“, „Трудов фронт“ и други. Действително народната власт за двадесет години построи 1250 стационарни кина, от които 1100 широкоекранни и 184 летни кина. Все още обаче кинорежата е малка и не е в състояние да задоволи нараналите нужди на населението. Поради тези причини и поради организационни слабости и неблагоприятната структура на кинификацията и разпространението на филмите не може пълноценно да се изпълни постановлението на партията от 1958 г.: да се подобри решително работата с разпространението и пропагандата на филмите.

Строителството на новите кина се осъществява главно чрез банков кредит. Тази форма се оказва удачна за изграждането на киносалоните в малките селища и на квартални кина. Но по този начин не може да се реши проблемът за изграждане в София, а и в по-големите градове на страната модерни киносалони, снабдени с най-съвременни съоръжения и удобства за публиката. Столицата и големите стопански и курортни центрове нямат представителни кина. Увеличението на притока на чужденци и превръщането на България в туристическа страна ни задължава да помислим и по този въпрос.

За да настъпи решително подобрене в областта на кинообслужването, е

необходимо да се осигури най-активно съдействие на местните органи. Създаването на материална заинтересованост на общинските народни съвети от работата на кината, намиращи се на тяхна територия, ще съдействува за увеличение на усилията за най-рационално използване на кинозалоните и за привличане на максимален брой зрители преди всичко по пътя на въвеждане и разширяване на абонаментната система.

Държавата изразходва значителни средства за сложната и скъпата организация на кинообслужването, които могат да бъдат намалени и спестени, ако се опрости и подобри организацията на работата. Така например сега действа един апарат от около 6000 души, на който се заплаща годишно над 5 милиона лева. Ако се обединят в един организъм изкупуването, вносите и износът на кинофилми и кинификацията в страната, ще се постигне намаление на апарата поне с 10-15%, което ще снижи разходите най-малко със 750 000 лева.

От друга страна, постоянното нарастване на броя на програмите на пълнометражни и късометражни филми, които от 247 397 през 1961 г. ще нараснат на 453 000 през 1965 г., налага увеличението на сътрудниците на ДП „Разпространение на филми“ за програматори, филмови проверители и експедитори. Това ще става, когато в същото време селската киномрежа поради нерационална организация е разпръсната между 28 предприятия „Кинификация“, които имат голям апарат от киномеханици, контролори и др., на които не може да се използва пълноценно работното време, тъй като са ангажирани средно по две кинопрожекции дневно.

При сегашната система филмовите копия излизат от четирите бази на ДП „Разпространение на филми“ за проектиране в кината и след един месец отново се връщат за проверка и ремонт. При това движение на филмите се изразходва голямо количество труд и средства за транспортни разноски. Същите могат да се намалят в значителен размер, ако профилактичното и текущо ремонтване на филмовите копия се възложи на най-подготвените киномеханици на място. Те имат достатъчно време и необходимата квалификация и могат да се заемат с тази задача, като поемат по-голямата част от грижите по опазването и проверката на филмовия фонд. По такъв начин, ако ДП „Разпространение на филми“ и СП „Кинификация“ се обединят в едно предприятие или дирекция, ще се осигури своевременното и качествено преглеждане и потягане на филмовите копия, което ще ги предпази от преждевременно износване и ще се отрази благоприятно върху кинопоказа. Ако приемем, че се намалят само с 10 на сто транспортните разноски за движението на филмите от базата до кината и обратно, ще се реализира годишно икономия от 100 000 лева.

Като излагаме съществуващите сега трудности и недостатъци в организацията на кинообслужването на страната и без да отричаме постигнатите успехи, идваме до извода, че се налага да се пристъпи към обединяване дейността на ДП „Разпространение на филми“ с ДП „Кинификация“ в една дирекция или държавно стопанско обединение, което трябва да изгради своя план и да работи по новата система за планиране и ръководство на народното стопанство. В дирекцията за разпространение на филми, както може да се нарече новото обединено предприятие, трябва да се обособят няколко отдела и служби, като кантора за внос и износ на филми, отдел за програмиране и експлоатация, за подготовка на филми, за реклама и фестивали, отдел технически и т. н. Особено внимание трябва да се отдели на отдела за строителство, обзавеждане и поддържане на кинозалоните. Кинификацията в страната трябва да се обслужва и ръководи от няколко предприятия — бази, обособени на самостоятелна сметка, които ще осъществяват програмирането, техническото обслужване и изпълнението на производствено-финансовия план. Тези предприятия ще имат свои представителства в окръжните градове. Кината ще представляват съставна част от представителствата.

При разрешаването на този въпрос трябва да се намери най-подходящата форма за координиране работата на обществените кина, които да са заинтересовани от обслужването и ръководството на Дирекцията за разпространение на филми.

Много важно е да се запази сегашното сътрудничество и материалната заинтересованост на народните съвети. За тази цел полезно ще бъде и за в бъдеще кината да внасят част от реализираната печалба и данък оборот в бюджета на съответния народен съвет. Отделите „Култура и изкуство“ също така трябва да имат право на методическо ръководство над кината и да контролират изпълнението на плана за кинификацията, като координират своите усилия с Дирекцията

за разиристание на филми. По такъв начин ще се съчетаят централното ръководство на един компетентен държавен институт с усилията на местните органи за осъществяване на една и съща задача: изпълнението на плана и подобряването кинообслужването на населението. Провеждането на тази реорганизация ще опрости апарата, ще подобри ръководството, ще намали разходите по издръжката и ще създаде благоприятни условия за прожектиране и пропагандиране на българските филми, за въвеждане на новата система на планиране и ще съдействува за премахване на отлива на публиката от кинозалите и за решителното подобрене кинообслужването на населението.

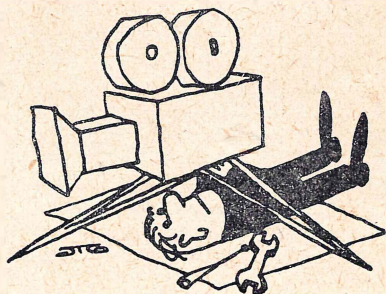
При разработване на новите планови показатели считаме, че кинификацията трябва да се планира само с един единствен показател: взаимоотношенията с държавния бюджет. Правилното определяне размера на данък оборота и частта от чистия доход, който трябва да постъпи в централизиранния фонд на държавата, е единственият и правилен показател, който ще урегулира отношенията на кинификацията с държавата и ще създаде възможност да се създадат необходимите фондове за разширение и техническо усъвършенстване, за социално-битови и културни мероприятия, за индивидуално разпределение и т. н.

Считаме, че е наложително създаването на два нови фонда: фонд за устройство и строителство на кинозалони и фонд пропагандиране на българските филми. Със средствата от последния фонд следва да се награждават творците на хубавите български филми, събрали най-много зрители и награди на отделни кина и колективи — за постижения в областта на пропагандирането и прожектирането на българските филми.

Досегашният планов показател „брой на кинозрителите“ трябва да остане само като вътрешен контролен разчет, определен от Комитета по културата и изкуството, който да служи като спомагателен елемент при изграждането на финансовия план.

Ликвидирането на зрителите като планов показател ще премахне досегашната практика да се снемат преждевременно от екрана българските филми, когато тяхната посещаемост слезе под 60%. При прожектирането на нашите филми следва да се търси преди всичко идейно-художественото въздействие и възпитателните задачи, а не постигането на всяка цена на планираните зрители и печалбата със зрелищни филми. По-полезно е да се прожектират нашите филми и при по-малка посещаемост и рентабилност от чуждестранните филми.

Това се прави от всички държавни органи и предприятия и отдавна е време да се отдели по-голямо внимание и да се оказва всестранный помощ за утвърждаване с всички средства българското филмово творчество.



ПИЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ

Поетичното кино

На горната тема Пиер Паоло Пазолини е произнесъл слово на Първия фестивал на новото кино, състоял се през юни 1965 г. в гр. Пезаро. В първата част на своето слово Пазолини сравнява езика на киното с общонародния литературен език, който служи за основа на произведенията на художественото слово. Според Пазолини езикът на киното през кратката история на своето развитие не е можал да създаде своя граматика. Той има само зачатъци на стилистика.

Пазолини отбелязва диалектичното взаимодействие между отделната употреба на словото и развитието на общонародния литературен език. Но той ограничава действието на тая взаимна връзка само в сферата на художествената литература.

Според Пазолини „картинният език“ на киното предразполага по начало към известен натурализъм. Ето защо той счита, че една значителна част от кинематографичните течения през последните години се развиват главно по линията на прозаичния филмов разказ.

Но от друга страна, по мнението на Пазолини общуването чрез картини е възможно за човека само в такива ирационални изяви като сънищата, спомените и асоциативните връзки, т. е. форми на общуване на човека със самия себе си. Тая субективност и ирационалност на общуването чрез движещи се картини според Пазолини приближава киното към поезията.

По-нататък Пазолини продължава:

Накратко киното или езикът на обозначенията има двойствена природа. Той е изключително субективен и едновременно с това изключително обективен (обективност, която е една непреодолима наклонност към натурализма). Тези два съществени аспекта са до такава степен тясно свързани, че са неразделими дори когато се налага анализ. Литературната функция е също двойка по природа, но нейните две лица са различни: има „език на поезията“ и „език на прозата“, в такава степен диференцирани, че са диахронични и имат две различни истории.

С думи мога да извърша две различни операции и по този начин да стигна или до „поема“, или до „разказ“. Със зрителни образи мога — поне досега — да правя само кино (чийто характер по-вече или по-малко поетичен или прозаичен е въпрос само на нюанси). Това на теория. На практика, както видяхме, бързо се създаде традиция на „езика на разказвателната кинематографична проза“.

Разбира се, има разграничителни случаи, в които поетичният характер на киното е съвсем очевиден. Андалузското куче например явно се подчинява на един стремеж към чиста експресивност, но за да стигне дотам, Бунюел е трябвало да прибегне до специфичното рицарско въоръжение на сюрреализма — и необходимо е да кажем, че като сюрреалистична творба филмът е първокласен. Твърде малко други литературни и живописни произведения на това течение могат да бъдат сравнени с него, защото тяхното поетично качество е развалено от наивната хипер-

трофия на съдържанието, присъщо на сюрреалистичната поезика, която вреди на изразната чистота на думите и цветовете. Обратно, чистотата на кинематографичния образ не е вече ограничена, а напротив — вдъхновена от сюрреалистичното съдържание. Защото в киното сюрреализмът намира именно истинската халюцинативна природа на сънищата и на несъзнателната памет. Както току-що казах, киното лесно стана метафорично поради уставността на една концепционална лексика. Все пак всяка преднамерена метафора носи в себе си неизбежно нещо грубо и условно: свидетели са тези оживени или спокойни полети на гълъби, за които се приема, че въздействуват върху душевното състояние, правейки го измъчено или весело.

Накратко нюансираната, едва доловима метафора, този фин поетичен ореол, който отдалечава с един полъх и с една пропаст езика на „На Силвия“, на Леопарди от класическия петрарково-архаистичен език, не би била възможна в киното. Възможно най-поетичната кинематографична метафора е винаги тясно свързана с другата природа на киното, строго общителната природа на прозата, която я е увлякла в кратката традиция на историята на киното, смесвайки в една единствена лингвистична условност художествените с развлекателните филми, шедьоврите с подлистниците.

И независимо от това тенденцията на най-новото кино — на Роселини, сравнено със Сократ, с „новата вълна“ и с производството от последните години, от последните месеци (включително, предполагам, по-голямата част от филмите, представени на фестивала в Пезаро), е към едно „поетично кино“



Пазолини

Тъй че въпросът, който се поставя пред нас, е следният: как може да бъде теоретически обясним и практически възможен „поетичният език“ в киното. Бих искал да отговоря на този въпрос, преминавайки извън границата на строго кинематографичната област, разширявайки дебата и използвайки свободата, която ми осигурява моето особено положение между киното и литературата. Така че аз моментално ще преобразя въпроса: „Възможен ли е „поетичният език“ в киното?“ в следния: „Възможна ли е техниката на непряката свободна реч в киното?“ Действително по-нататък ще видим как раждането на една техническа традиция на „поетичния език“ в киното е свързано с една особена форма на кинематографична непряка свободна реч. Но най-напред трябва да се уточня какво разбирам под „непряка свободна реч“.

Става въпрос просто за това: авторът прониква напълно в душата на своя герой, възприемайки по този начин от него не само психологията, но и езика му.

Литературата винаги е изобилствувала с примери за непряка свободна реч. Така Данте употребява един вид непряка свободна реч, използвайки чрез мимикрия думи, за които трудно бихме могли да допуснем, че са му близки и които принадлежат към речника на социалната среда на неговите герои: изрази от галантният език, от романите по онова време за Паоло и Франческа; груби думи от уличния език... Естествено употребата на непряката свободна реч отмира най-напред в натурализма като този на Верга, поетичен и архаизиращ, после с литературата на интимизма и полутоновите, т. е. литературата на 19 век, изградена изключително от преживяна реч.

Характерното за всяка преживяна реч е, че авторът може да се абстрахира от известно социологично съзнание на средата, която пресъздава: социалното положение е определящо за езика на героя (специализирани езици, диалекти, жаргон, език на различните райони).

Трябва също така да се разграничи вътрешният монолог от непряката свободна реч: вътрешният монолог е реч, преживяна от автора чрез един герой, който поне в идеалния случай е от същата класа и на същата възраст. Значи езикът може да бъде един и същ и за героя, и за автора: психологичната и обективна характеристика в този случай е въпрос не на език, а на стил. Непряката свободна реч е по-натуралистична, защото това е истинска пряка реч без кавички, която поради това изисква употребата на езика на героя. В буржоазната литература, лишена от класово съзнание (т. е. където има отъждествяване с цялото човечество), свободната непряка реч е най-често претекст. Авторът изгражда един герой — говорещ по необходимост един измислен език, — който му позволява да изрази собственото му схващане за света. Точно в тази непряка реч, която е за добро или за лошо само претекст, може да се намери едно разказване, украсено с множество заемки от „поетичния език“.

В киното свободната непряка реч отговаря на „субективното“. В пряката реч авторът се отстранява и дава думата между кавички на своя герой:

„И вече поетът пред мен се изкачваше
и казваше: ела сега; виждаш ли:
слънцето докосва меридиана и брега,
нощта покрива вече подножията на Мароко.“

Чрез пряката реч Данте пренася думите на своя учител такива, каквито са. Когато сценаристът пише, като че ли видал през очите на Безделника „Стела преминава облюрната площ“ или „едър план на Кабирия, която наблюдава и вижда там долу между акациите момчета, които приближават, свирейки на инструменти и танцувайки“, той нахвърля схемата на това, което в момента на снимането и още повече в момента на монтажа ще стане „субективност“.

Има прословути „субективности“ дори само по тяхната екстравагантност: спомнете си във „Вампира“ на Драйер „субективността“ на трупа, който вижда света, както може да го види човек, положен в ковчег, т. е. от долу на горе и в движение.

Така както писателите не винаги имат точна техническа представа за операция, каквато е непряката свободна реч, така и режисьорите създаваха досега стилистичните условия на тази операция, напълно несъзнателно или съзнавайки ги твърде приблизително.

Сигурното е, че все пак една непряка свободна реч е възможна в киното. Нека наречем тази операция „непряка свободна субективност“ (която по отношение на своя литературен аналог може да бъде безкрайно по-малко гъвкава и

сложна). И тъй като установихме разликата между „непряка свободна реч“ и „вътрешен монолог“, ще трябва да се види с кой от двата способа най-много си схожда непряката свободна субективност.

Тя не може да бъде истински „вътрешен монолог“, доколкото киното не притежава способността за превъплъщаване и абстракция, които са присъщи на думата: това е „вътрешен монолог“ посредством картини, ето всичко. Липсва значи цяло едно абстрактно теоретично измерение, явно участващо в монолога, един припомнящ и познавателен акт. Така липсата на един елемент пречи на „непряката свободна субективност“ да бъде съвършено съответствие на това, което е в литературата непрекият свободен монолог. В историята на киното до 60-те години не бих могъл да посоча случай на пълно превъплъщение на автора в едно лице: струва ми се, че няма такъв филм, който да бъде пълна „непряка свободна субективност“, където историята да се разказва чрез героя, с едно абсолютно превъплъщение на системата на илюзии, присъща на автора.

Ако „непряката свободна субективност“ не отговаря напълно на „вътрешния монолог“, още по-малко съответства тя на истинската „непряка свободна реч“.

Когато писателят „преживява речта“ на един от своите герои, той се просмуква не само от неговата психология, но и от неговия **език**: значи „непряката свободна реч“ е винаги езиково различна от езика на писателя.

Ако преживявайки ги, той може да възстанови различните езици на разните социални категории, то е защото те съществуват. Всяка лингвистична реалност е съвкупност от диференцирани и социално диференциращи езици; и писателят, който си служи със свободната непряка реч, трябва да осъзнава най-вече това: той е една страна от класовото съзнание.

Но както видяхме, „утвърденият език на киното“ е само предполагаем или пък ако съществува, той е безкраен, тъй като авторът трябва винаги да създава собствения си речник. Но дори този речник достига до един универсален език: защото всички имат очи. Не става въпрос да се имат предвид специалните езици, подзеизците, жаргоните, социалните диференциации, защото ако има такива, те не подлежат на вписване в каталози и са напълно неизползуваеми.

Явно, е, че „погледът“, отправен от един селянин (още повече ако той идва от някоя неразвита област) и от един образован буржоа към един и същ предмет, обхваща две различни действителности: не само че единият и другият забелязват две „поредици“ от различни неща, но освен това едно и също нещо открива за двата „погледа“ две различни „лица“. Но и това е само индуктивно и се изплъзва от каквото и да е обобщение и съгласуване.

Така че практически разликата, която един режисьор може да срещне между себе си и своя герой при едно евентуално общо лингвистично ниво, основано на тези „погледи“, е философска и социална, **не и лингвистична**. Което пречи напълно на всеки натуралистичен *mimesis* между езика на кинематографиста и езика, предполагаемия „поглед“, отправен от друго върху действителността.

Ако кинематографистът се уподоби със своя герой и чрез него разкаже история или представи света, то той няма възможност да прибегне към този великолепен инструмент за диференциация, какъвто е езикът. Неговата операция може да бъде не лингвистична, а стилистична.

Впрочем дори писателят, който изживява речта на една **социално идентична** нему личност, може да характеризира неговата психология благодарение не на езика — който е негов собствен, — а благодарение на стила и практически благодарение на известни изрази, присъщи на „езика на поезията“.

Така че основната характерна черта на „непряката свободна субективност“ по природа е стилистична, а не лингвистична. Тя може да бъде определена като вътрешен монолог, лишен от концепционния, философски и като такъв абстрактен елемент.

Това значи, на теория поне, че „непряката свободна субективност“ в киното е надарена с твърде гъвкави стилистични възможности, че тя освобождава задушните от традиционната разказвателна условност изразни възможности чрез един вид връщане към корените, което стига дотам, че открива в техническите средства на киното халюцинативните, варварски, неправилни, агресивни, ясновидски качества на произхода. Именно „непряката свободна субективност“ въвежда възможната традиция на един „технически език на поезията“ в киното.

За да се вземат конкретни примери за всичко това, ще трябва да подложим на изпитанието на анализа Антониони, Бертолучи и Годар (не бих могъл да

избера също автори от Бразилия: Рока, от Чехословакия и без съмнение между много от представените в Пезаро).

Що се отнася до Антониони („Червената пустиня“) не бих искал да се спирам на множеството положения, които са общопризнати за поетични. Например тези две-три виолетови цвета на преден план, безфокусни в кадъра с двамата работници, влизащи в къщата на невротизирания работник, които малко по-късно се появяват отново в дъното на кадъра вече не безфокусни, а жестоко ясни в момента на излизането на работниците. Или пък епизода на съня, който след такава изисканост на цветовете е филмиран съвсем просто в най-естествения техникolor (за да имитира или по-добре, за да преживее през една „непряка овобождна субективност“ представата на едно дете за тропическите плажове, добита от рисуваните филми). Или още сцената на подготовката на пътуването за Патагония: слушащите работници и този смразяващ преден план на един работник от Емилия, изградена със завладяваща вяност, последвана от влудяваща панорама отдолу нагоре по продължение на лентата с електричен син цвят върху бялата стена на магазина. Всичко това свидетелства за една дълбока тайнственост и на моменти изключителна интензивност на това, което озарява въображението на Антониони: формалната идея.

Но за да докажа, че в основата на филма лежи изключително този формализъм, бих искал да разгледам две страни от една стилистична, особена и извънредно характерна операция (същата, която ще разгледам при Бертолучи и Годар). Двата момента на тази операция са: 1. Постепенното приближаване на две твърде различни една от друга гледни точки върху един и същ предмет, с други думи редуването на два плана, обхващащи една и съща част от действителността, най-напред от близо, после **малко по-отдалече**; или най-напред отпред, после **малко** косо, или накрая съвсем просто на една и съща ос, но с различни обективи. От това се ражда една настойчивост, която става натрапчива, като митът за чистата и мъчителна самостоятелна красота на нещата. 2. Техниката, състояща се в това, да накара героите да влизат и излизат от кадъра и която по твърде досаден понякога начин превръща монтажа в редуване на серия от „картини“ — бих ги нарекъл неточни, — в които влияят действащите лица; така че светът се представя като ръководен от мита за чисто живописната красота, която човек нанстина осбсва, но подчинявайки се на закона на тази красота, вместо да я осквернява със своето присъствие.

Така че вътрешният закон на филма, законът за „натрапчивите кадри“, показва ясно надмощието на един формализъм като най-последно освободен и следователно поетичен мит (това, че употребявам термина „формализъм“, не включва преценка за стойността; много добре знаем, че съществува автентично и искрено формалистично вдъхновение: поезията на езика).

Но как това освобождаване се отдаде на Антониони? Чисто и просто благодарение на създаването на „стилистична предпоставка“ чрез „свободна непряка субективност“, съпадаща с целия филм.

В „Червената пустиня“ Антониони вече не смесва, както в предишните си филми, чрез едно донякъде несръчно замърсяване своя собствен формалистичен светоглед с едно обвързано съдържание (проблемът за невротата на отчуждението); за него светът е вече такъв, какъвто е за невротизирания му героиня, и той го преживява през „погледа“ на последната (която този път не е надхвърлила клиничния стадий, тъй като е направила опит да се самоубие).

Благодарение на този стилистичен механизъм Антониони създаде своето най-истинско произведение. В крайна сметка той успя да представи света, видян през собствените си очи, защото той замени изцяло светогледа на една **болна със своето собствено безумно естетическо виждане**: заместване, оправдано от възможната аналогия на двете виждания. Но дори да се беше промъкнало нещо произволно в това заместване, пак нямаше да има нищо повече да се добави.

Очевидно е, че „неп пряката свободна субективност“ е претекст, с който Антониони си е послужил може би своеобразно, за да си присвои най-голямата поетична свобода, свобода, напoмяница точно — и поради това опияняваща — случайното. Натрапчивите неподвижни планове са характерни и за филма на Бертолучи (Преди революцията). Все пак те имат друг смисъл, различен от този, който имат за Антониони. Обратно на Антониони, Бертолучи не се интересува от част от света, затворена в кадъра и преобразена от него в отрязък със самостоятелна красота, чиято цел е само тя. Формализмът на Бертолучи е много по-малко живописен:

неговият кадър се наметва метафорично в действителността, разделяйки я на тайнствено автономни части, подобно на картини. Кадърът на Бертолучи според едно правило се присъединява към действителността по някакъв реалистичен начин (подчинявайки се на техниката на поетичния език, следвана от класиците от Чаплин до Бергман): неподвижността на плана върху отрязък от действителността (реката, Парма, улиците на Парма и т. н.) разкрива прелестта на една любов, която точно зад този отрязък от действителността е объркана и дълбока.

На практика цялата стилистична система на „Преди революцията“ е една дълга „непряка свободна субективност“, основана върху доминиращото душевно състояние на главната героиня, млада невротизирана леля. Докато при Антониони имаше едно цялостно заместване на виждането на болната от това на един трескав авторски формализъм, при Бертолучи няма такова заместване. Тук има смесване между светогледа на хората и светогледа на автора, виждания, неизбежно аналогични, но трудно доловими, защото, притежавайки един и същи стил, са тясно свързани едно с друго.

Моментите на напрегната експресивност на филма са именно тази „настойчивост“ на кадъра и ритъма на монтажа, чийто структурен реализъм (неореалистичният възход на Роселини и реалистично-митичния на някои по-млади майстори) се зарежда през необичайното времетраене на един план или на ритъм на монтажа до такава степен, че избухва в един вид технически скандал. Подобно наблюдаване върху детайлите и по-специално върху някои детайли в отклонението от предмета е отклонение спрямо системата на филма: това е изкушението да се направи друг филм.

Накратко именно присъствието на автора надхвърля с една безгранична свобода рамките на филма и непрестанно заплашва да го изостави заради едно непредвидено скрито възхищение, което е любовта на автора към поетичния свят, неговият собствен жизнен опит. Момент на гола и сурова, съвсем естествена субективност в един филм, където — както този на Антониони — субективността е мистифицирана чрез един процес на фалшив обективизъм, резултат от претекстна „непряка свободна субективност“.

Под стила, роден от обърканото, дезорганизирано, връхлетяло от подробностите и т. н. душевно състояние на главната героиня, излиза на повърхността непрекъснато светът такъв, какъвто го вижда един автор, не по-малко невротизиран, обладаван от елегичен, елегантен, но никога „класицистичен“ дух.

В замяна на това в световиждането на Годар има нещо необработено и дори може би леко вулгарно. Той не може да създаде елегия. Може би защото е парижанин, той не може да бъде трогнат от такова провинциално и селско чувство. По същата причина на него му е чужд и класицистичния формализъм на Антониони. Той е напълно постимпресионист; в него няма нищо от старата чувствителност, която пронизва все още консервативните провинции и която е от крайните, падуо-романска, дори когато е твърде поевропейчена, както при Антониони. Годар не си е наложил никакво морално задължение: той не изпитва нужда от обвързване от марксистически тип (това е стара история), нито от гузната академична съвест (това минава в провинцията). Неговата жизненост не познава нито задръжки, нито предпазливост, нито скрупули. Това е сила, изграждаща света по свое усмотрение, цинична към самата себе си. Поетиката на Годар е антологична; нейното име е кино. Значи неговият формализъм е от техничен характер, поетичен в самата си природа. Всичко, което е в движение и е зафиксирано от камерата, е хубаво. Това е техническото и затова поетично възстановяване на действителността. Естествено той също играе обикновената игра, той също има нужда от „доминиращо душевно състояние“ на главния герой, за да изгради о своята техническа свобода. Едно доминиращо невротично и скандално състояние в отношението му с действителността.

Така че героите на неговите филми са също болни, прелестни цветя на буржоазията, само че тях никой не ги лекува. Те са тежко засегнати от болестта, но пълни с живот пред прага на патологията: те просто възплъщават нормата на един нов антропологичен тип. Даже тяхното терзание е характерно за отношението им със света: мъчителното привързване към една подробност или към един жест (и тук именно се наметва кинематографичната техника, която може да доведе до крайност такива положения още по-добре от литературната техника). По това наблюдаване върху един и същ предмет не надвишава едно поносимо времетраене; при Годар няма култ към предмета като форма (както при Антониони), нито култ

към предмета като символ на един изгубен свят (както при Бертолучи): Годар няма никакъв култ и смело поставя всичко върху една плоскост на равенството. Неговата „непряка свободна реч“ е систематичното подреждане на хиляди подробности от света, които преминават една след друга, неопределени, без разрешение за продължителност, монтирани със студеното и почти задоволено терзание (характерно за неговите неморални герои на една дезинтригация, съединена в неразчленена реч). Годар е напълно чужд на класицизма; ако не беше така, по негов адрес би могло да се говори за неокубизъм, но бихме могли спокойно да говорим за един нетонален неокубизъм. Зад разказа на неговите филми, зад дългите „непряки свободни субективности“, които изразяват душевното състояние на героите му, винаги се развива един механичен и асиметричен филм, направен за чистото удоволствие да възстанови една действителност, раздробена от техниката и възстановена от един негодяй — Брак.* За „поетичното кино“ — така както се оформя няколко години след своето раждане — е характерно създаването на филми с двойствена природа. Филмът, който виждаме и който получаваме, обикновено е една непряка свободна субективност, понякога неправилна и приблизителна — накратко твърде свободна. Тя идва от факта, че авторът си служи с „доминиращото във филма душевно състояние“ на една болна личност, за да направи от него един продължителен *mimesis*, позволяващ му голяма, необичайна и провокираща стилистична свобода. Зад такъв един филм се развива другият филм — който авторът би направил дори без претекста за визуален *mimesis* с протагониста; един напълно и свободен експресивен, даже експресионистичен филм.

Натрапчивите кадри и ритъм на монтажа свидетелствуват за съществуването на този скрит, неосъществен филм. Такава завладяваща сила противоречи не само на правилата на общия киноезик, но дори на структурата на филма, като „непряка свободна субективност“. Впрочем това е моментът, в който езикът, следвайки различно и може би по-неоспоримо вдъхновение, се освобождава от своята функция и се разкрива като „език в себе си“, като стил.

Така че в действителност „поетичното кино“ е построено изключително върху упражнението на стила като вдъхновение, което в по-голяма част от случаите е откровено поетично. Така че изчезва всяко съмнение за мистификация, що се отнася до ролята на претекста, който е претекст на „непунктуалната свободна субективност“.

Впрочем какво означава всичко това?

Това означава, че в момента се създава една обща технико-стилистична традиция: т. е. един език на поетичното кино. Този език вече се стреми да се разкрие като двучетен (диахроничен) по отношение на повествователния кино-език: диахронизъм, чиято съдба е да придобива все по-голяма стойност, както става в литературните системи.

Тази раждаща се традиция се базира върху съвкупността на кинематографичните стилове, които са се изградили почти естествено в качеството на неправилни психологични характеристики на героите, избрани като претекст или подобор: в качеството на един преди всичко формалистичен светоглед на автора (неясен при Антониони, елегичен при Бертолучи, техничен при Годар). Изразяването на такова вътрешно виждане изисква наложително специален език, с неговите стилистични и технични формули, едновременно служещи на вдъхновението, което, тъй като е истински формалистично, намира в тях инструмента и предмета си.

Всичките „кинематографични стилове“, появили се по този начин и класирани в една току-що създадена традиция, нямат все още само интуитивни прагматични норми, съвпадат с типичните положения на кинематографичния израз. Тъй че именно лингвистичните форми са, които изискват специфични лингвистични изрази. Да се изброят значи да се начертае един все още несистематизиран възможен „точен изговор“ в жестове, чито правила обаче съществуват вече в твърде голямо количество (от Париж до Рим и от Прага до Бразилия).

Главната характеристика на тези знаци, носители на традиция на поетичното кино, се състои в едно явление, което техниките определят по обикновен и банален начин: „да се усеща камерата“. Накратко максимата на мъдрите кинес-

* Френски художник.

матографисти, която беше в сила до 60-те години, „никога да не се чувства присъствието на камерата“, е последвана от обратната максима.

Тези две противостоящи положения, гносеологични и поучителни, безспорно определят съществуването на два различни начина на създаване на киното: на два различни киноезика...

Но в такъв случай необходимо е да се каже, че общото в големите кинематографични поеми на Чаплин, Мизогучи или на Бергман беше това, че „камерата не се чувствуваше“: значи те не бяха филмирани според закона на „езика на поетичното кино“. Тяхната поезия беше другаде, а не в техниката като техниката на езика. Фактът, че камерата не се чувствуваше, означава, че там езикът се присъединяваше към смисъла, поставяйки му се в служба: той беше прозрачен до съвършенство, не се налагаше над фактите, не ги усиляваше чрез лудии семантични деформации — дължащи се на един език, който присъствува като непрекъснато технико-стилистично съзвние.

Да си спомним епизода с боксовия мач в „Светлините на града“ между Чарли с един шампион, както обикновено много по-силен от него. Очудващата комичност на балета на Чарли, неговите малки крачки насам-натам, симетрични, ненужни, вълнуващи и неудържимо смешни; във всичко това камерата беше неподвижна и обхващаше всичко в някакъв общ план. Тя не се чувствуваше. Или да си спомним още един от последните плодове на класическото поетично кино: Окото на дявола на Бергман, когато Дон Жуан и Пабло излизат след три века от ада и отново виждат света: появата на света — толкова необикновено нещо — е филмирана чрез плана на двамата герои на фон на малко диво и пролетно поле, един-два твърде обикновени едри плана и общ план на шведски пейзаж с една покръгелна в своята кристална и скромна незначителност красотата. Камерата беше неподвижна, тя обхващаше картините си по един абсолютно нормален начин. Тя не се чувствуваше.

Така че поетичният характер на класическите филми не се заключаваше във факта на един специфичен поетичен език. Това означава, че тези филми не бяха поезия, а разкази. Класическото кино е било и е повествователно, неговият език е езикът на прозата. Тук поезията е вътрешна, както например в разказите на Чехов или Мелвил.

Формирането на „езика на кинематографичната поезия“ включва възможността да се правят, напротив, псевдоразкази, написани на поетичен език: накратко възможността да се прави проза в изкуството, серия от лирични страници, чиято субективност ще бъде разрешена под претекста на „непървата свободна субективност“. Истинският главен герой на това кино е стилът.

И така камерата се чувствуваше, и то поради съществени причини. Смяната на различни обективи, един 25 или един 300 върху едно и също лице, разточителната употреба на вариоптиката с нейните дълги фокусни разстояния, които прилепват към предметите и ги разширяват като твърде надути хлябове, продължителните и привидно отдалени на случайността контрапунктове, отраженията в обектива, залитащите движения на държана в ръка камера, дразнещите фартове, изопаченият от стремеж към оригинален израз монтаж, ядосващите свързвания, безкрайните спирации върху един и същ образ, целият този технически кодекс е роден почти от една непримиримост към правилата, от една нужда за необичайна и провокираща свобода, от едно явно различие и смешен вкус за анархия, но той скоро стана закон, лингвистично и прозаично наследство, което в същото време се отнася за всички киноизкуства по света.

Каква полза от отъждествяването и в известна степен от кръщаването на тази скоростна технико-стилистична традиция като „поетично кино“? Явно, обикновена терминологична полза, която няма смисъл, ако не се премине след това към сравнително изследване на явлението по отношение на една по-обширна културна, социална и политическа ситуация.

Може би от 1936 г. — годината на излизането на „Модерни времена“ — киното винаги е стояло пред литературата. Или поне то катализира дълбоките социологични причини, които по-късно щяха да характеризират литературата. И това беше направено с една навременност, която години наред му осигури челното място. Кинематографичният неореализъм (Рим, открит град) преобрази целия италиански литературен неореализъм от следвоенния период и отчасти от 50-те години; неодакентските или неореалистичните филми на Фелини или Антониони преобразиха италианското неоавангардно „възраждане“ и упадъка на неореализма: „новата вълна“ беше предшественик на „школата на погледа“, с

блясък правейки обществено достойние нейните симпоти и т. н.; Общо взето това образуване на една традиция на „поетичния език в киното“ се извява като надеждата за едно общо и силно възвръщане на формализма като средна и типична продукция на културното развитие на неокapитализма. (Естествено остава резервата, дължаща се на моя морализъм на марксист, за една евентуална алтернатива: т. е. за едно подновяване на този мандат на писателя, който в момента се представя за свален).

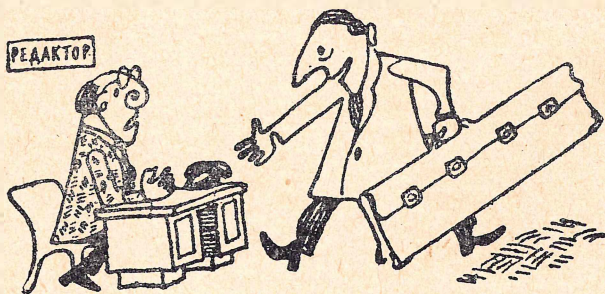
Действително, за да заключим:

1. Техничко-стилистичните традиции на едно поетично кино се раждат в климата на неоформалистичните търсения, съответстващи на лингвистичното и стилистично вдъхновение, станало отново актуално в литературната продукция.

2. Употребата на „неп пряката свободна субективност“ в поетичното кино е само претекст, позволяващ да се говори и непряко — чрез каквото и да е разказвателно алиби — в първо лице; значи езикът, използван за вътрешните монолози на героите-претексти е езикът на едно „първо лице“, което вижда света според едно изключително ирационално вдъхновение, при което, за да се изрази, трябва следователно да прибегне до най-ярките изразни средства на „поетичния език“.

3. Героите-претексти могат да бъдат избрани само в самия културен кръг на автора: т. е. аналогични нему по култура, език и психология: „прелестни цветя на буржоазията.“ Ако се случи те да принадлежат на друг социален свят, те са подсладени и възприети чрез категории като аномалия, невроза или свръхчувствителност. Изобщо даже в киното буржоазията отново се отъждествява с цялото човечество в един ирационален интеркласицизм.

Всичко това принадлежи на общото движение за възстановяване с помощта на буржоазната култура на терена, изгубен в битката с марксизма и неговата евентуална революция. И това се вписва в донякъде грандиозните движения на — нека кажем антропологичната — буржоазна еволюция според линиите на една „вътрешна революция“ на капитализма, т. е. на неокapитализма, който поставя на разискване и изменя собствената си структура и който в интересуващия ни случай отново приписва на поетите една псевдохуманна функция: мита и техническото съзнание за формата.



Нося Ви сценарий за широкоекранен филм.

Смелост за всеки ден

„У Калиха“ — кръмтата на Хашек, Швейк е определил среща на всички приятели и познати за 6 часа вечерта след войната. От времето на Швейк са минали две войни; изчезнало е допълнението „след войната“ и сега за пражаните това просто звучи като вечер „У Калиха“.

За участниците от II филмов симпозиум на дебютантите на киното срещата „У Калиха“ бе повод да се мине от вторите имена към собствените и от собствените проблеми към обществени-те.

Впечатленията за един симпозиум трудно се поддават на систематизиране. Човек прави бележки, констатира големи и малки истини и самият този процес му създава усещане за нови открития. А това може да не е нищо друго освен неизбежното повторение и ненужен дидактизъм.

И така първият симпозиум е бил миналата година в Будапеща. Седем страни-участнички: Унгария, Полша, Чехословакия, Югославия, ГДР, СССР и България; и един основен въпрос — конфликтът между човека и обществото. Естествено става дума за социалистическото общество, тъй като всички участници са от социалистическия лагер.

В чешката столица с идването на Румъния страните се увеличиха на 8, а основните въпроси станаха два:

1. Творческа работа на младите автори в социалистическите държави и
2. Драматургия на младите.

Програмата се оказва съгъстена и добре организирана (средно на ден минаваха по 5 филма), може би с една единствена грешка — обсъждането около кръглата маса се проведе накрая. И още. Прожекциите, особено прожекциите на

интересни филми, които съвсем не бяха малко, поставиха като че ли повече въпроси, отколкото предварително предвидените... Но това е по-скоро едно пожелание, което югославяните като бъдещи домакини отправиха главно към себе си.

Общо от 20 до 29. 10. 1965 г. на II симпозиум в Прага бяха прожектирани 26 пълнометражни филма, без да се броят документалните, рисуваните и куклените.

С българския филм „Горещо пладне“ се откриха редовните прожекции на срещата. Филмът бе гледан с голямо внимание от публиката, подготвена и разглезена от добри и интересни филми.

Не бих искал да създавам представа за съвършен симпозиум и съвършени творби. Просто ми се иска да разгранича сполучливото от неуспялото и да пиша първо за хубавото.

От филмите, които ми направиха силно впечатление, мога да посоча чешките „Никой няма да се смее“ на Бочан, новелите на Менцел и Шорм от сборника „Перли на дъното“ и „Любовта на русокосата“ на Форман; съветските — „Вярност“ на Тодоровски, „Сватба“ на Кобахидзе и „Миха“ на Кокочашвили; югославският филм, показан на I балкански фестивал, „Човек не е птица“ на Д. Макавеев. Разбира се, това е едно лично мнение и в никой случай не бива да се сметне като опит за класация.

За критиците и историците на киното има създадени категории изразни средства, които са били употребявани, използвани или в момента се откриват. За тях е много важно да се види кога за първи път се появява дадено кинематографично средство, даден драматургичен похват.

При режисьорите професионалното любопитство идва след човешкото. За тях стари изразни средства могат да изглеждат като нови, а новите да не им правят впечатление. И това не е поради незнание. Общуването с всичко ново води до утвърждаване и стабилизиране на определен тип културно наследство. Само нациите, лишени от приток на информация, болезнено се стремят да компенсират липсата на традиции с непропорционални, ефектни търсения. Вероятно точното чувство за мярка е онзи тип контакт, който поражда искрата.

Кое прави впечатление в тазгодишните дебюти?

Струва ми се, че както миналата година, повече внимание привлича младостта на темите, отколкото младостта на самите автори. А също така и желанието на творците да застават зад всеки конкретен факт на художествена действителност със собствена авторска позиция и с открито чувство за отговорност. Филмът на Шорм „Смелост за всеки ден“, показан миналата година в Будапеща и пуснат наскоро по екраните на Прага, изрази дори със самото си заглавие най-точно този вид обществена ангажираност. Съвременните теми са по-парливи и изискват своята доза кураж, ако държим да бъдем искрени и убедителни. Човек може да е за хубавото в живота, като непрекъснато му се възхищава. Или за хубавото, когато е против лошото. Това не е една и съща позиция. И младата генерация (млада по дух, а не по възраст) кой знае защо, предпочита втората. Обикновено в такива случаи се казва: „Ами, защото са млади още.“ Не ми се иска да се прибавя това „още“. Просто е грозно. Грозно звучи — още. Младостта е хубава като качество, а не с количеството години. Затова младият чешки режисьор Я. Иреш настоява „за солидарност в мисленето, без разлика на възраст“.

Втората особеност на показаните творби е чувството за хумор. Повечето филми го притежават в достатъчна степен, за да направят абсурдни и демагогията, и празнословието, и бягството от отговорност. Тук вече може да се говори за изобилие от хумор. По всякакъв повод. По избор и по желание. Лиричен и тъжен в „Сватба“, поетичен и подкупващ в „Миха“, артистичен в „Никой няма да се смее“. Съветският критик Фрейлих упорито говори за „трагикомични черти в творчеството на новото поколение“.

И още една особеност — трета: жажда

за автентичност, близка до документалната, търсене на пестелива кинематографична асоциация. Според полския оператор Корчели „нито един от показаните филми не е банален. Дори търговските фирми са на високо ниво.“

Избягвам да преразказвам представените филми с добрата надежда, че сполучливите творби ще намерят път до нашите екрани, а оттам остава съвсем малко, за да стигнат и до нашия зрител.

Това, което казах по-горе, се оформи при разискванията по първия въпрос на кръглата маса.

Вторият въпрос — въпросът за драматургията, се разви по-сбито и като че ли по-неясно. Фрейлих от Съветския съюз се спря върху авторското начало при реализиране на темите. Румънецът Пинтилия подчерта, че монтажът по мисъл постепенно измества сюжетния монтаж. А немският представител говори за новото съдържание, което води до нова форма.

В това отношение сполучливите филми се оказваха по-категорични. Те си имаха и оформена конструкция, и стабилна драматургия. Вярно, че воденето на разказа е станало по-леко. Може би защото се гони не само сюжетната страна?.. Пък и авторската позиция, добра или лоша, все налага някаква съобразителност при решаването на конкретни творчески задачи.

При унгарските новели („Завещания“, „Вторник“), където хрумването замества и сюжет, и конструкция, се получи друга картина. Как да кажа? Едно колумбово яйце, подпряно на острия си връх (макар и смачкан), може да изглежда ефектно. Но когато се наредят сто разбити яйца, от пачи до костенуркови включително, все ти се струва, че това не е най-доброто им приложение.

В посочените два филма след първия или втория епизод следващите епизоди започват взаимно да се унищожават. Студията Бела Балаш е експериментална и всяка нейна творба, като учебна работа, има свои положителни качества. Само не зная дали драматургията на коментистите произведения не заслужава повече внимание, отколкото механичното натрупване на хрумвания. Хрумванията, един човек или ги има, или ги няма. Могат, разбира се, да станат малко повече или малко по-малко. Но драматургическият усет зрее толкова бавно, че ако не му се помогне с много труд... При Бешков това звучи по-точно: „Дарбата не е нищо друго освен склонност и предразположение към труд.“

Както всеки сериозен разговор, дискусията около кръглата маса с лекота напусна основните въпроси, за да открие трети — за особеностите на новите поколения в отделните страни.

Единият от режисьорите на „Обвиненият“ — Е. Клос разказа за чешката група. За него тя е млад организъм. А младият организъм обменя своите клетки за 7 години. Според Клос този срок е малко дълъг и незадължителен. При продукция 35 филма на година Чехия може да си позволи един минимум от 3 дебюта. Впрочем последните две години — с 8 дебюта първата и с 5 — втората дори прехвърлят минимума и правят лошия сбор 13. Остава още резултатът от тия 13 филма. И понеже наградите далеч надвишават цифрата, този резултат прекрасно оправдава „риска“.

Когато човек вижда 30 младежи, събрани накуп, а това е новата чешка гру-

па, нещо го кара, ако не да завиди, поне да се замисли. Това са хора, които работят заедно и се сменят един друг — веднъж като режисьори, после като сценаристи. Творци, които спорят лице с лице и се бранят един друг зад гърба си. Това звучи „твърде хубаво, за да бъде истина“. Но фактът си е факт.

И най-дългият разговор не може да изчерпи всичко. Кръглата маса постепенно бе изгубила първоначалната си форма. Разместиха се столове и събеседници, размесиха се мнения и мисли. И все пак много от въпросите останаха неразрешени.

Само надписите „У Калиха“, старата кръчма на Хашек, не се променят. И добре, че не се променят — много от тях призовават към мъдрост. Като този например: „Майката му е спокойствието“.

Георги К. Стоянов

Фестивалът

В

Сиена

През последните години във Италия все повече си пробива път идеята, че филмовите фестивали трябва да се провеждат върху определена тема. В Италия има вече десетина такива фестивала, чийто успех с всяка измината година се разширява. След като имах възможност да взема участие като член на журито в работата на фестивала на фолклорни филми в град Сиена, мисля, че тази идея на италианските кинокритици и кинодейци е наистина най-вярната насока в бъдещото развитие на международните филмови прояви.

Фестивалът на фолклорните филми във Сиена показва, че филмите на една тематика също могат да предложат голямо разнообразие и да привлекат интереса на зрителите. Фактът, че на този първи фестивал взеха участие 26 държави с общо 90 филма, беше най-ярко доказателство за правото на съществуване на такъв специализиран фестивал. Това широко участие, с което не могат да се похвалят дори някои от вече утвърдените международни фестивали, допринесе много за създаване на истински дух на интернационализъм и културно сближение, което беше и стремеж на организаторите на фестивала. Инициативата на град Сиена за тази международна проява не е случайна. Сиена е един от най-зглезените градове на Италия. Единствено в него е възстановена една от хубавите средновековни традиции на прочутите рицарски шествия и игри, на които се стичат гости от цял свят. Град Сиена е известен и с вековните си демократични традиции на управление. И до днес будят възхищение прочутите фрески на Амброжио Лоренцети, рисувани в 1337—39 година, изобразяващи доброто и лошото

управление. А днес в град Сиена и цялата област Тоскана властта е в ръцете на представителите на италианската комунистическа партия. При това положение съвсем естествено беше и работата на фестивала да протече в дух на международна солидарност и укрепване на прогресивното киноизкуство.

На фестивала в Сиена България се представи с четири филма: „Кукери“ на режисьора Януш Вазов, „Нестинари“ на режисьора Н. Минчев, „Пирин пее“ и „Нова година в Разлог“ на режисьора К. Костов. Журито единодушно отбеляза, че българската програма е най-грижливо подбрана и напълно отговаря на тематиката на фестивала.

Високо отличие получи филмът „Кукери“. Журито единодушно реши да присъди наградата от 500,000 италиански лири на филма „Кукери“ на режисьора Януш Вазов (България), който е успял в подходяща кинематографична форма да изрази една вековна традиция, все още жизнена у българския народ. И разбира се, няма по-голяма радост за представител на една кинематография, когато неговата страна получава високо отличие на фестивала, на който присъствува. Критиката и зрителите отбелязаха чистотата на фолклора и високото режисьорско майсторство, с което е осъществен филмът.

Първата награда на фестивала беше присъдена на филма „Пролетно представление“ (Тайнството на разпятието) на режисьора Мануел де Оливейра, последван от полицията на Салазар заради прогресивните си убеждения. В основата си този филм възпроизвежда една средновековна традиция, все още запазена в някои отдалечени села на северна Португалия. През пролетта по време на великденските празници местното население възпроизвежда историята с предаването на Христос от Юда, съда и измиването на ръцете на Пилат Понтийски, Гайната вечеря и разпятието на Христос. С поразително майсторство Оливейра е режисирал, снел и монтирал своя филм. Онези, които познаваха филма на Пазолини „Евангелието на Матей“, твърдяха, че филмът на Оливейра е по-добре реализиран. Авторът успява с пределна простота на изразните средства да предизвика у нас негодувание и съжаление за несправедливостта и трагичната съдба на Христос. И изведнъж, когато Христос е вече на кръста, на екрана избухва атомна бомба, следва кадър пак с окървавеното лице на Христос, което се заменя с кадър на едно разплакано дете върху развалините от бомбардировките във Виетнам. Идеята на автора е доведена до пределна яснота — вне сте склонни да проливате сълзи за трагичната съдба на един човек, който е загинал преди две хиляди години, а днес всеки ден несправедливо умират хиляди хора и за тяхната съдба трябва да се мисли много повече.

Със специални купи бяха отличени редица филми. Един от най-интересните беше „Вятърът на Испания“ на режисьора Гарсиа Миниолас. Фолклорът в този филм има малко илюстративен характер. Вятърът на Испания издига едно детско хвърчило. Заедно с него от високо виждаме различни народни песни и танци — започва народното празненство. Но докато онова, което се показва през време на празника, не представлява никакъв особен интерес и не излиза извън рамките на традиционните испански песни и танци, финалът на филма е истинска находка. Свършил е празникът. Вятърът утихва, бавно пада и хвърчилото, прави последните си люшкания и полета се свлича на земята, почти умира. Едно куче започва да го лае. Минава младеж на велосипед, грабва хвърчилото и го отнася в далечината, изгубва се на фонана тъмните облаци. Свършил е празникът, над Испания са надвиснали пак черните, мрачни облаци.

На Полша беше присъдена купа за филма „Зад гори и планини“, на Япония за филма „Изкуството на японската кухня“, на Аржентина за „Лос Мелерос“, на Англия за „Хората от Питкрейн“ на Ирландия — за „Свещената яма“ и на Италия за филма „Ловците на змии от Кукуло“.

През време на фестивала беше проведена и конференция около кръглата маса, на която бяха разгледани проблемите за фолклора в киното. Между другото ав разказах за грижите на нашата социалистическа власт за запазване на фолклорното богатство чрез народните празници с надпявания, битови ансамбли, държавния ансамбъл за народни песни и танци и др. Това изказване се посрещна с интерес и помоща да се утвърдят в бъдещия правилник на фестивала като специална категория с награда и филмите-спектакли, вдъхновени от народния фолклор. Такива филми бяха представени от Румъния, Чехословакия и Унгария, но не получиха награди, тъй като се считаше, че те излизат извън тясното понятие за чист фолклор, на което беше подчинен досегашният правилник на фестивала.

Както всеки кинофестивал, така и фестивалът в Сиена беше център на полезни срещи и разговори, на взаимно опознаване. Добрият подбор на българската програма заслужено привлече вниманието към нашата страна и нашата кинематография. Докъсно през нощта продължаваха разговорите във фоайетата на хотела. В лицето на председателя на журито професор Паоло Тоски, на професор Марио Вердоне, аржентинския режисьор Фернандо Бири, журналистите Ивало Чиприани, Сержо Микели, Камило Марино и др. нашата страна вече има искрени приятели.

Христо Мутафов

По повод на една международна среща

Малцина между кинематографистите, а още по-малко между педагозите знаят, че съществува Международен център за детски филми. През ноември т. г. присъствувах за втори път на симпозиума на детския филм в Берлин, организиран от Националният център за детски филми в Германската демократична република със съдействието на този Международен център. Четиридесет и трима делегати — представители на тринадесет страни — взеха участие в разискванията върху повече от тридесет филма, прожектирани на симпозиума. Тридесет филма, свързани с главната тема на симпозиума: „Единство на познанието и възпитанието на чувствата в детския документален и научно-популярен филм“.

Характерът на темата и сериозният тон на разговорите и разискванията по филмите подсказват, че поне в тези тринадесет страни филмите за малкия зритель са завоювали не само право на съществуване, но и значителен терен.

А у нас?

Отвреме-навреме излиза на екран по един от така наречените „педагогически“ филми, които възпитават възрастните, а те от своя страна — децата. Не е ли по-лесно и по-целесъобразно да правим филми, адресирани направо до малкия зритель? В студията за научно-популярни филми се правят годишно 15—20 учебни филма, някои от които са предназначени за най-малките ученици. Но това са чисто дидактически филми, които трезво предават определени знания. Филми, съобразени с учебната програма и прожектирани в училищата. Документалната студия излиза със своите журнали „Пионерия“, които имат само информативен характер. Но къде са познавателно-възпитателните филми за деца? Колко различни форми на възпитание могат да ни предложат тези филми! Филми с общопознавателен профил; филми на обществено познание, изградени върху документален материал, които оформят мировъзрението на децата; филми, които възпитават чувствата и създават добродетели; филми на естетическото възпитание... Къде са нашите журнали за деца от рода на съветските „Хоризонт“ и „Искам да знам всичко“ или на чехословашките „Три пъти защо“?

През последните години в своите тематични планове двете късометражни студии правилно се насочват към най-важните и актуални въпроси на времето — техническия прогрес, селското стопанство, голямата химия... От една страна, това е ориентировка на самите студии, но от друга страна, институти като Комитетът за технически прогрес и Министерството на селскостопанското производство се застъпват за „своите“ теми, настояват, пращат заявки. А кой се застъпва за детските филми? Няма институт, който да защити интересите на малкия

зрител. Студията също не са много заинтересовани, тъй като да направиш добър филм за деца е трудна и рискована работа. След миналогодишния симпозиум Студията за научно-популярни филми запланува три теми за детски филми. Една отпадна незабелязано от тематичния план. Втората и досега стои в плана, ната отпадна от производство поради други ангажменти на режисьора, който я предложи. Нима филмите за деца трябва да зависят от личните планове на отделни творци? Остана само една тема, която ще се осъществи през идната година. И тъй — един филм за две години! Заедно с филмите по официалния план студияте правят поръчкови и рекламни филми, които се заплащат от отделни предприятия и институти. ППЗ си поръчва всяка година по два филма; „Захарни заводи“ — Горна Оряховица си платиха рекламен филм за бонбоните, ДИП „Металург“ си направи филм, който рекламира нафтовите печки... Но няма институт, който да плати няколко детски филма. Нито официално, нито неофициално децата могат да намерят място в киното. А същевременно непрекъснато се говори за грижите, които трябва да се полагат за цялостното, всестранното възпитание на децата; в печата се явяват статии за нуждата от целенасочено комунистическо възпитание на младите, за липсата на естетическо възпитание. Заедно с това явно се пренебрегва една форма на възпитание, която в другите страни на практика е доказала правото си на съществуване.

Има, разбира се, филми за възрастните, които могат да се гледат и от децата, но те не могат да окажат такова въздействие, каквото ще окаже един филм, пряко насочен към тях. По какво ще се различава такъв един филм от останалите? Преди всичко децата не обичат поученията, а такива има много в нашите филми. Децата запомнят по-добре своя собствен извод от филма, отколкото извода, който обикновено дикторът прави в края. Те не понасят дългите текстове — картината им действа по-непосредствено. Всеки момент от разказата трябва да се задържа на екрана по-дълго от обикновено. Децата приемат нещата преди всичко по емоционален път — това трябва генерално да се отчете в един детски филм. И ако само това бяха особеностите на филмите за деца (това са само неща, които се хвърлят в очи на пръв поглед), те са достатъчни да оправдаят самостоятелното им съществуване.

Да искаме веднага да се създаде у нас Национален център за детски филми, какъвто отдавна вече има в Германската демократична република, Унгария и пр., би било нереално. Но не е ли напълно възможно да се оформи поне отделен сектор или някаква творческа група (както групата на „Фокус“), която да оглежда границите на детския хоризонт, да познава интересите и вълненията на детския свят, да се занимава специално с проблемите на детския филм, да подготвя самостоятелен тематичен план за детските филми.

На симпозиума в Берлин участвах в обсъжданията на чуждите филми, но нашата кинематография не можа да изпрати там нито един детски филм. Преди няколко месеца председателката на Националния театър за детски филми във Франция госпожа Грегора посети българската кинематография и помоли да ѝ прожектираме детски късометражни филми. Оказа се, че такива няма. В един разговор на последния симпозиум ръководството на Международния център за детския филм обеща да изпрати подробна информация за дейността на този център и покана да членуваме в асоциацията на детския филм. Но всичко това е външната, официалната страна. А същността на въпроса е:

Ще имаме ли детски филми или не?

Здравка Колева



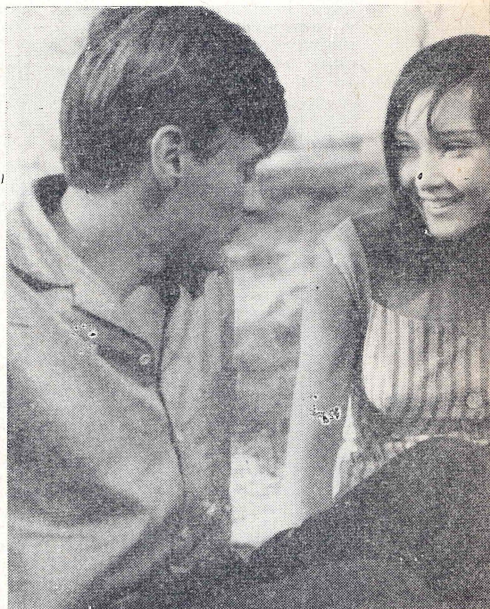
Малкият Олег Ковачев в ролята на Ваньо от филма „Рицар без броня“, постановка Борислав Шаралиев, сценарий Валери Петров.



Пепа Николова в кадър от филма „Понеделник сутрин“, постановка на Христо Писков и Ирина Акташева.



Иван Касабов и Цветана Островска във филма „Призованият не се яви“, режисьор Владислав Икономов.

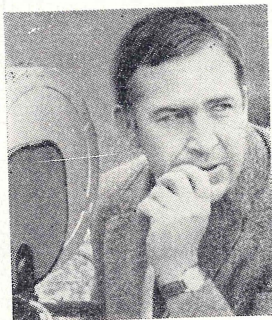


Сцена на филма „Ваканция на изненадите“ Хеския, сценарий Тсърчо Атанасов.

СССР

Наближава 50-годишнината на Великата октомврийска революция. Съветските киностудии се готвят да отбележат този празник с произведения, посветени на забележителни страници из историята на съветската държава. В студията „М. Горки“ режисьорът Б. Григориев подготвя снимането на филма „Парола не е нужна“ по сценарий на Ю. Семьонов. Сценарият е сложен. Той обхваща гражданската война в Далечния Изток, японската интервенция, белогвардейщината, разузнаването, контраразузнаването, партизанската война — много хора и събития, широка историческа панорама. „Филмът не ще бъде биографичен — разказва режисьорът Григориев, — макар и в него да оживяват образите на двама прославени комунисти — В. К. Блюхер и П. П. Постишев. Това по-скоро ще бъде филм за младата република, за борбата, необикновено остра и напрегната, за комунистите, отдали всички сили за отстояване делото на революцията.“

В Рижката студия се снима филмът „Заговорът на посланиците“, в който оживява Москва от 18-та година, когато обръщат на фронтовете се затяга около Червената армия и от три



Съветският кинооператор Вадим Юсов снима филма „Андрей Рубльов“.

страни изникват контра-революционни заговори. Историята, взета за основа на филма, в общи черти е известна от учебниците под името „Заговорът на Локарт“ и е една от най-авантюристичните, с които по това време се е занимавала ЧК. Този заговор е бил разкрит благодарение ума, таланта и волята на един човек, чието име е Едуард Берзин. Преди няколко години латвийският журналист Г. Курпник започва да събира материали за живота и дейността на Берзин. Към неговата работа се присъединява и драматургът М. Маклярски, който написва сценария. Постановката на филма е била поверена на Борис Барнет. Неговата преживяна смърт прекъсва за известно време работата по филма. Сега той се завършва от Николай Розанцев. Ролята на Берзин изпълнява Улдис Думпис.

Вадим Кожевников заедно с режисьора В. Чеботаров работи върху сценарий по своя роман „Щит и меч“ — за работата на чекистите през годините на войната.

В студията „Азербайджан филм“ режисьорът Аждер Ибрахимов снима една от най-драматичните страници из историята на революционното минало — смъртта на 26-те бакински комисари. Смъртта на комисарите бе подвиг, но не по-малко героичен бе и техният живот — разказва режисьорът Ибрахимов. За да разбере това, човек трябва да си представи обстановката в Задкавказието в тези далечни години. Векове тук е насаждана национална вражда и хората са привиквали да не си вярват. Между народите, живеещи в един и същ град, съществуваха стена от предразсъдъци, религиозен фанатизъм, ненавист. Мъчно е било тя да се разруши. И в тази далечна и страшна 1918 година бакинските

комисари са призовавали хората към единство, равенство, братство. Сред тях е имало азербайджанци, арменци, грузинци, руси. Те са се борили заедно и идеалите, за които са отдали живота си са скъпи днес на всички народи.“

Повестта на Г. Брянцев „По тъмния лед“ — за чекистите, тръгнали по следите на опасен агент от английското разузнаване ще екранизира в Мосфилм режисьорът Д. Вятч-Бережний. Филмът ще бъде двусериен, широкоекранен.

Съвместният съветско-румънски филм „Тунел“ е пуснат в производство (режисьори Ф. Мунтяну и Е. Народицкая). Историята, за която ще разкаже филмът, действително се е случила в Румъния през последните месеци на войната. Отряд съветски и румънски разузнавачи с целната на живота си са спасили важен стратегически обект, който отстъпващите фашисти се опитали да разрушат. Ролята на лейтенант Денисов се изпълнява от Алексей Локтев.

Серго Закариадзе, изпълнител на главната роля във филма „Бащата на войника“, е избран за почетен войн на гвардейската част, взела участие в снимането на филма. На вечерята, организирана от Съюза на грузинските кинематографисти, артистът е получил значката „Отличник на съветската армия“, кепе и плащ палатка.

Режисьорът Н. Богин, получил за постановката на късометражния филм „Двама“ златния медал на Четвъртия московски международен фестивал, ще екранизира разказа на В. Богомолов „Зоса“ — за любовта на един съветски лейтенант към полска девойка по време на войната.



Антонова в ролята на Клео и Наумов в ролята на Илко от „Среща в морето“, сценарий Емил Манов.



Режисьорът Дучо Мундров (вдясно) по време на снимането на новия български игрален филм „Среща в морето“.



Режисьорът Петър Донеv (пред камерата) и операторът Борис Янакиев в сцената от филма „Вечен календар“.



Илия Добрев и Маргарита Пехливанова в сцена от филма „Вечен календар“.

Чехословакия

Режисьорът Карел Кахина и сценаристът Ян Прохазка са завършили филма „Аз, Юлинка и голямата война“. Ян Прохазка пише сега сценарий за новия филм на Кахина. Сценарият е каменен, с три главни действащи лица — една чехиния и двама хитлерови войника. Филмът засяга въпроси, свързани с някои морални проблеми и по-специално с правото на отмъщение. Филмът ще носи названието „Вагонът“.

„Дело за адвоката“ — така се нарича новият словашки филм, който постановчик е младият режисьор Мартин Голин. Във филма спрех вниманието си преди всичко върху причините, тласнали хората към антиобществени постъпки — е заявил режисьорът. Чехословацката критика отбелязва високия граждански патос на филма.

Войтех Ясни подготвя екранизацията на известната книга на Иля Еренбург „Тринадесетте души“. Филмът ще се нарича „Четири души“, защото ще бъдат екранизирани само четири разказа. Режисьорът, който е написал сценария заедно с известния писател и художник Адолф Хофмайстер, възнамерява да снима филм в копродукция с някоя задгранична фирма.

Полша

Тадеуш Хмилевски работи своя нов филм „Печени гълъби“, съвременна комедия с героиня — една ремонтна во-

допроводна бригада. Филмова комедия ще постави и режисьорът Станислав Ружевич. Тя носи названието „Ад и небе“. Както е заявил режисьорът, това ще бъде напълно „земен“ филм. Дяволите и ангелите ще притежават всички човешки качества и недостатъци. Главната роля е поверена на Веслав Михниковски.

Казимеж Карабаш, известен полски документалист, снима своя първи игрален филм „Пустата област“. Филмът е посветен на някои проблеми, свързани със съвременната младеж. В главните роли участват Ирена Щчуровска и Мадриан Опаниа.

ГДР

Франк Байер (режисьор на филма „Гол сред вълци“) снима психологичната драма „Каменните следи“. Действието се развива в един голям завод в ГДР, където се обсъждат характерите на хората с непримирими жизнени позиции. В главната роля играе Манфред Круг.

Курт Метцинг е завършил филма „Кралят — това съм аз“.

Румъния

В студиите на Буфта, близо до Букурещ са завършени продължилите 11 седмици снимки на румъно-френския филм „Галантни празненства“. Постановчик на филма е известният френски режисьор Рене Клер. В този филм-сатира за войната участват френските артисти Жан-Пьер Касел, Филип Аврон и румънските артисти Дьерд Ковач, Ферн Етерле и Шефан Тепелаг. „Аз съм щастлив, че успешно завърших снимките на филма — е заявил Рене Клер. — Не мисля, че бих могъл в друга студия на Европа да намеря такива условия, както в букурешката...“

Югославия

В Загребската студия „Ядрен-филм“ е започнало снимането на филма

„Тифус“. Сценарият, написан от Радка Джузанович и Стеван Булаич, разказва драматичната история на четирима партизани, болни от тифус, откъснати напълно от света и хората. Тази психологична драма се поставя от режисьора Весико Булаич.

Режисьорът Фадил Хаджич е завършил филмова епопея, посветена на партизаните. Действието се основава на действителни факти. В снимките са взели участие 1 500 статисти. Изпълнител на главната роля е популярният югославски артист Павле Вуичич.

Душан Вукотич, известен югославски мултипликатор, работи своя първи пълнометражен художествен филм „Седмият континент“. Романтическата приказка на Р. Фишарова се снима съвместно от югославски и чехословацки кинематографисти. Снимките на филма, в който участват повече от триста деца, ще бъдат направени в Пула, Загреб и Братислава.

Италия

Клаудия Кардинале се снима сега в Лос Вегас във филма на американския режисьор Ричард Брукс „Професионалисти“.

...Група частни детективи получават голяма сума от един американски милионер с поръчението да намерят неговата жена — красавицата Мария, похитена уж от мексикански революционери. Много приключения изживяват пратениците на американския милионер, докато намерят и този път наистина отвлечат Мария. По време на пътуването към Щатите тя успява да ги убеди, че любовта и човешкото достойнство за нея са по-скъпи от милионите на мъжа ѝ, и те я пускат да се върне обратно в Мексико.

Джило Понтекорво снима в Африка филм, посветен на борбата на Алжир за независимост. Преди започване снимките, Понтекорво е пре-



Кадр от филма „Фараонът“, постановка Ежи Кавалерович.



В „Мосфилм“ е завършен филмът „Чисти езера“, постановка на режисьора Алексей Сахаров, известен у нас с филма си „Колеги“. На снимката актрисата Тамара Съомина в ролята на Ана — една от главните героини в „Чисти езера“.

Режисьорът Сергей Герасимов снима по собствен сценарий двусерийния филм „Журналист“. Професията на героя дава възможност на автора да разгърне широка панорама на съвременната съветска действителност.



Режисьорът Ален Рене и Ив Монтан в разговор по време на снимането на филма „Войната е свършена“.



Морис Роне и Ани Жирардо в италианско-френския филм „Три стаи в Манхатан“, по романа на Жерж Сименон. Постановка Марсел Карне.

карал известно време в Алжир, където е проучил документи, свързани с революцията. В главните роли ще участват непрофесионални артисти. Филмът ще бъде италиано-алжирска продукция.



Георги Кавтарадзе във филм „Сватба“ на режисьора Михаил Кобахидзе

„Роза за всички“ — това е названието на новия филм на Франко Роси, снет в Бразилия. Като повод за създаването на филма е послужило тайнствено обявление, появило се преди няколко години в един вестник в Рио де Жанейро: „Розо, умоляваме те, върни се! Трябва да ни намериш!“ Авторите на обявлението са били шестима мъже, влюбени в млада красива бразилка, която изчезнала, за да не стане причина за свади между своите обожатели. Тази история е била използвана от писателя Глаучино Гила за написването на комедията „Необходима роза“, ползваща се с голям успех в Бразилия. Сценаристът Енио де Кончини по тази комедия е оформил сценария за филма на Роси. В ролята на Роза играе Клаудия Кардинале, в ролята на нейните обожатели — Нино Манфреди, Марио Адорф, Аким Тамиров, Ландо Визанца, Гранде Отело.

Новият филм на Виторио де Сика ще бъде екранизация на романа на френския писател Ромен Гари „Сутрешно обещание“. Сценарият ще изготви Чезаре Дзаватини.

Дино Ризи снима с участието на Жан Сорел, Сандра Мило и Енрико Мариа Салерно сатиричната комедия „Чадърът“.

Франция

„Купе за убийци“ — така се нарича новият

френски филм, появил се неотдавна по парижките екрани. Ако се съди по названието, това е един обикновен детективски филм, каквито се прожектират със стотици по френските кина. Но по отзиви на печата новият филм на младия режисьор Коста Гарвас е тънко направен киноразказ с дълбоко психологично и социално звучене. Не случайно в него участвуват цяло съзвездие от френски артисти гачело със Симона Синьоре и Ив Монтан, които след дълго отсъствие отново играят заедно. Рецензентът отбелязва, че Синьоре и Монтан показват в „Купе за убийци“ не само драматически, но и комедийни страни на своя талант. Ив Монтан изпълнява ролята на полицейския инспектор от малък провинциален град. Той трябва да се ориентира в едно неимоверно заплетено положение, създадено се в купето за убийци, и измъчван от съмнения да води следствието.

Фернандел и неговият немски колега Хайнц Рюман ще се срещнат за пръв път във филма „Животът или парите“. Режисьор ще бъде Жан-Пьер Моки. По-късно Фернандел заедно с Габен ще играят в комедия, която ще се снима в новооснованата от тях студия „Гафер“.

Френският документалист Жан Херман, автор на кинорепортаж за парижките хулигани, е реализирал своя пръв игрален филм „Седмица на живота“. Сценарият, дело на известния писател Раймонд Гено, разказва за един ден от живота в Париж. Главната роля се застъпва от Даниел Дариьо. Нейни партньори са Жан-Пьер Мулен, Оливие Хюсно, Полет Дюбост.

Жан Габен ще участва във филма „Рифифи в Панама“, който Денис де ла Пателиер ще режисира по романа на

Огюст ле Бретон. Популярният артист ще играе ролята на гангстера „Диамантеният Паоло“, укриващ се от полицията в Лондон. Партньори на Габен ще бъдат американските артисти Ж. Робсон и Ж. Рафт.

Англия

Един от най-известните режисьори от младото поколение Дезмонд Дейвис поставя своя нов филм „Любовта преминава“. Това е историята на една ирландска девойка, омъжила се в Лондон, но не свикнала с живота на големия град. След известно време тя напуска мъжа си и се връща в родния си град в Ирландия. Но и тук вече не намира близък контакт с хората и средата. Главната роля се изпълнява от Сара Майлз.

Питър О'Тул, Пол Скофийлд и други английски филмови и театрални артисти са подписали публикуването открито протестно писмо в нюйоркския вестник „Съндей Таймс“ срещу американските престъпления във Виетнам.

Известният английски драматург и режисьор Питър Устинов polemизира на страниците на европейското издание на „Нюйорк Хералд трибюн“ с Микеланджело Антониони, който неотдавна е заявил, че „Война и мир“ на Бондарчук е „антология на всички тези глупави неща, от които вече двадесет години се борим да се освободим“.

Питър Устинов между другото пише: „Не зная какво точно Антониони разбира под „глупави неща“. Във „Война и мир“ не забелязах такива. Напротив, по мое мнение филмът има много достойнства. С удоволствие бих го гледал още веднъж и с нетърпение очаквам неговата втора част.“

Джон Шлезингер работи над сценария на филма „Далеч от Медин Гроуд“ по романа на Томас Харди.

ПИЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ

БЕЗДЕЛНИКЪТ



Пиер Паоло Пазолини — известен италиански романист и поет, е роден в Болоня през 1922 г. Дебютира в киното през 1961 г. като сценарист и режисьор на филма „Безделникът“ (В главните роли Франко Чити и Франка Пазут). През следващата година екранизира една от своите поеми „Мама Рома“ с участието на известната италианска киноактриса Ана Маняни. Също през 1962 г. е създал новелата „Изварата“, която заедно с други 3 новели на режисьорите Жан Люк Годар, Роберто Роселини и Уго Грегори влиза в сборния филм „Рогопаг“. Ролите във филма „Изварата“ се изпълняват от Марио Чиприяни, Лаура Бети, Еторе Гарофало и големия американски режисьор Орсон Уелс.

През 1964 г. Пазолини създава 2 документални киноновели „Любовни събрания“ и „Анкета в Палестина“. И в двата филма Пазолини лично интервюира подбрани от него типаж. Филмите са снети в естетиката на „синема верите“.

Последният филм на Пиер Паоло Пазолини „Евангелието от Матей“, създаден също през 1964 г., му донесе още по-широка международна известност. Главната роля във филма се изпълнява от Енрике Ирацоки.

Барчето — екстериор — ден

Всичко изгаря. Слабото утринно слънце в края на лятото още пече като нажежена вар. Едно изгоряло лице сваля „скукия“¹-та, с двете дупки на бузите, и казва с безцветен поглед:

Кошът: Ето края на света. Дайте добре да ви видя, че не съм ви никога виждал през деня! Все на тъмното съм ви гледал! Жените ви стачкуват, а?² И той се смее с беззъбата си уста.

Ала на кого говори той? На една разпиляна команда безделници, сипуснати върху напечените от слънцето столчета в един малък бар в Маранела.

Лицето на Момолето:

Момолето: Още ли не си умрял, бе? А пък разправят, че работата убивала човека!!

Момолето е нисък, кривоглед, който непрестанно се смее като палячо. Един от компанията полива в ръцете на друг минерална вода, с която той плиска лицето си. Това са Алфредино, много висок, черен, със сплеснат нос, като мароканец, и Старчето, един крайно елегантен „Теди“² (костюм на точки, къса вратовръзка с грамаден възел, закрепена с игла, и още голобрадо лице).

Ръцете на Алфредино търкат лицето му, от което капе минерална вода,

Алфредино: Ах, мъченико! Послушай приятеля си, зарежи работата, влез и ти в дружество Метро Голдуин Майер! *(дава вид, че ще реве)* Ааам!

И като раззвива широко устата си, рикае като лъва на М. Г. М.; два, три пъти по неизразим начин.

Кошът: Добре сте се наредили! Вървете нощем да спите, вместо да играете на карти! Като че ли всички сте излезли от моргата!

Но ето че се появява лицето на Безделника, пълно с жизненост: сериозно, пламенно, напрегнато: вижда се, че в сърцето му бушува някаква голяма страст, която кара „шаси“-то му да избира.

Безделникът: Ето кой я знае тази работа! Хей, Кош, ела насам, я им разправи на тия палячовци случката с клетия Барбароне!

Кошът приближава с коша на главата: готов великодушно всичко да разкаже, същевременно загрижен да не се изложи.

Безделникът: Ти беше ли оня ден, когато Барбароне се хвана на бас с Шерифа и Пепе Лудия?

Кошът: *(замислен, внимателно следи какъде ще избие разговорът)* Да.

Безделникът: Каза ли той, че ще изяде едно кило макарони и една кошница фурми, след четвърт час ще се изкъпи и нищо няма да му стане?

Кошът: *(както по-горе)*. Да.

Безделникът: *(към другите, тържествуващ, с лице, разкривено от злобен смях)*. Ха-ха-ха-ха! Оня не умря от преяждане, а от умора! Кога други път е преплувал река?

Лицето на Джорджо Сухия, тлъсто, бледо, презрително.

Джорджо Сухият: Стига де! Невежа такъв! Не знаеш ли, че когато някой се нахрани, не може след това да се къпе, защото ще умре. Не знаеш ли, че реакцията от топло на студено спира целия храносмилателен апарат, спира се кръвообращението и — много ти здраве.

Безделникът: Кой се хваща на бас, че и аз мога да ям и да премина реката, а?

Джорджо Сухият: Върви най-напред да учиш, микроцефал такъв, останал още от каменната епоха! Не те ли е срам, че си останал така назад?

Безделникът: *(сваля на сила един от двата златни пръстена, които украсяват ръката му)*: Нощес загубих всичките си пари, ала все имам нещо, колкото да се обзаложа. Обзалагах ли се? Ако смееш! Имаш уста само за да приказваш! Лицето на Джорджо става кораво, сякаш от камък, сините му очи се свиват.

¹ Scucchia — защитен кош за глава, чиято лицева броня, има две дупки на бузите

² Теди. — младеж с прекалено модно облекло.

Джорджо Сухият: Да! Хващам се на бас! Искам и ти да умреш!
Безделникът скача от столчето и без да каже нещо повече, пресича улицата: Момолето, Алфредино, Лучиано, Старчето и Джорджо тръгват подире му. Другите, които са заедно с тях, остават, насядали в отпуснати пози, по столчетата, безучастни, отвлечени, равнодушни. Момолето остава малко назад, вървейки разглобено като марионетка.

Безделникът: *(към Джорджо, като върви оживено по обляната в слънце улица, цял обзет от завладялото го чувство)* И запомни добре, че извън облога за пръстена, после, ако успее, ще те заплюя в лицето!

Джорджо Сухият: *(хладнокръвно, злобно)*. Спести си това издихание: може да ти потрябва!

От един ъгъл, с бохчичка в ръка, се появява голобраво момче, което съвсем прилича на Безделника, русо като него, с толкова светли вежди, че почти не личат: това е всъщност брат му.

Джорджо *(към Сабино)* Хей, ела насам! Целуни брата си, че за последен път го виждаш!

Сабино, братът на Безделника, не отговаря; гледа навъсен и обиден групата прохожди, които начело с брата му се отправят към един фургон „1004“, който е спрял на сянка.

Момолето: *(който все върви на опашката, го хлופва с ръка по рамото)* Хайде, ела и ти! Ела да чуеш последната воля на брата си, може пък да те направи единствен наследник! Хайде!

Сабино: *(дрезгаво)* Аз трябва да отида на работа!
Момолето побягва, като си запушва ушите с ръце, и тича прегърбен:

Момолето: Той богохулствува!
Настига другите: всички се качват на фургона и тръгват.

Кратко затъмнение

Заведение на Тибър — сутрин — интериор-екстериор

Ето ги там, приятелите от компанията, които ядат, насядали в един плуващ ресторант със съмнителна слава. Собственикът, няколко дебели жени, преминаващи полуголи деца, една дузина котки, четири-пет кучета, навсякъде разпръснати гълъби.

Безделникът яде, като някой пострадал от наводнение. (Тибър едва се провижда навън).

Лучиано: Хей, Безделник, трябва да ми дадеш хиляда лирети! Няма ли да платиш разносните, преди да се убиеш?

Безделникът: Ще ми направите венец, ако умра! Хе, хиляда лирети, плашила такива! Хем вие ще ми дадете още хиляда, ще ги съберете ли веднага?

Алфредино: *(с наивен вид, изпълнен с лобопитство)* Я кажи, Безделнико, кому ще оставиш Магдалена, изгората си?

Безделникът: На дружество „Добри нрави“!
Всички се превиват от смях и ядат с пълна уста.

Джорджо Сухият: *(лицемерно, прави се на еснаф)*. Шегата настра-на, Безделнико... Нали знаеш, че съм образован човек, можеш да ми се довериш, кажи ми последната си воля... Как искаш да ти бъде погребението?

Безделникът: *(като яде)* Всичките приятели да вървят подир колата и да се смеят. Който пръв заплаче, да ги почерпи всичките!

Джорджо Сухият: И какъв надпис да сложим на гроба ти?

Безделникът: „Опитайте, за да повярвате!“
(Мутрите им се разкривяват в злобен смях, с широко раззинати омазани уста)

Кратко затъмнение

Заведение на Тибър — сутрин — интериор-екстериор

Безделникът е тържествено застанал прав върху парапета на моста „Делби Анжели“, с цялата редица ангели зад гърба си. Прилича на изваяние. Колебае се, нерешителен.

Долу се вижда малкият жалък плаж на Чироло, целият изпълнен с полуголи сирो-

машки дечица, зяпнали нагоре. Там са и всички приятели на Безделника, а по средата им цял рояк деца от Борго Пио и Понте.

Едно момченце: Хей, да не се хвърлиш с всичкото това злато по тебе? Няма ли да свалиш верижката и гривните?

Безделникът: *(от високото)*: Не! Искам да умра като фараоните! Ала остава още там *(вижда се, че го е малко страх)*, прав върху парапета.

Безделникът: *(на себе си)* Ако го искат, златото, трябва да си го извадят от водата!

Хвърля последен поглед към малката тъпа долу, на плажа и край каменните огradi на крайбрежната улица.

Безделникът: *(все още на себе си)* Нека задоволим народа!

За миг се съсредоточава в размисъл, след това бавно, тържествено, с литургически жест се прекръства.

Ръката с пръстените, чиято китка блести от гривните, преминава от челото към гърдите, където лъщи златната верижка.

След като се прекръства, Безделникът се хвърля и полетява към реката.

Кратко затъмнение

Заведение на Тибър — сутрин — интериор-екстериор

Ослепително блести силното южно слънце. Седнали на светло, с угарка в уста, приятелите от компанията играят на карти: Безделникът и Алфредино срещу Лучиано и Момолето. Освен Старчето, което гледа играта, има и три нови лица: Шерифът, Пепе Лудия и Треперушко.

Играят напрегнати, сред мрачно мълчание. Внезапно Безделникът поглежда към Джорджо Сухия, като че ли го вижда за пръв път, наблюдава го за миг с любопитство, след това с комична и неудържима буйност го заплюва в лицето. Джорджо е така изненадан, че остава като закован.

Джорджо *(с омраза)*: Грубиян такъв, можеше да предупредиш!

Безделникът: Като не си ял, банята няма да ти навреди *(със спокойна ирония)* Храносмилателният апарат... не функционира вече, кръвната реакция... *(отведнъж)*. Знаеш ли ти кой е Безделникът. Безделникът дори и реката не го отнася!

Шерифът: Тебе ти е бил закрилник свети Барбароне...

Внезапно скача прав, отива да се излегне по гръб върху сала край реката.

Шерифът: Ето как стоеше Барбароне... с пяна на устата, с отворени очи... Коремът му беше надут като тъпан... Ех, че грозен беше, дявол да го вземе!

Отново скача прав и пак отива да седне на пейката, между другите, които продължават да играят, подигравателно усмихнати.

Шерифът: Ти какво ще кажеш, кой си го е прибрал Барбароне, Исус Христос или Дяволът?

Пепе Лудият: Сигурно се карат за него!... Биваше си го!

Другите са завършили партията си. Момолето брои алчно и детински точките, като облизва краищата на пръстите си.

Момолето: Насила загубихме! *(сочейки с презрение Лучиано)* Играя заедно с един мъртвец!

Лучиано: *(смига със сините си очички и заговорява, сякаш пее)*

Хубав съм! Хубав съм! Не ми върви на игра! Хайде, да се поразхладим в реката, тръгвайте!

Става, последван от другите, преминава Ноевия кораб на ресторанта; стига до малкия, жалък плаж, изпълнен с все същите полуголи деца; цялата компания върви подире му, по мръсния пясък, край нечистата вода.

Шерифът и Безделникът вървят заедно сред групата.

Внезапно Шерифът се спира: поглежда Безделника, като че ли за пръв път го забелязва,зира се тревожно в другите: след това удря три-четири пъти с длан челото си, пам, пам, лицето му изглежда вдъхновено като на някой светец сред пламъците на ада.

Шерифът: Хей, Безделник! Дявол го взел! Гледай какъв съм глупак! Бях дошъл тук, за да ти известя, че Магдалена я прегazi един мотоциклет, зле се нарани... и сега лежи в къщи цялата бинтована като мумия! *(кратко мълчание, след това още по-тревожно)*: Бързай, че те чака горката, плаче като малко дете!

(отново се удря по челото, пам, пам) Гледай какъв глупак, просто съм изумял, усещах, че имам нещо да кажа, добре, че си припомних!

Безделникът се обръща и изтичва до кабините, следван от Шерифа.

Безделникът: Но кога стана това?

Шерифът: Преди два часа... пред „Дуе Алори“... вижда се, че е ходила да дири тебе!

Безделникът: стъпва на сала. (ядосано) Опустял му животът!
Гълъбите от Чирьола, фър, фър, се разлитат уплашено наоколо.

Затъмнение

Борова горичка — екстериор — ден

Куп схлупени къщурки с плоски тенекиени покриви и разкъртени стени, които едва се държат: потънали сред обрани градинки, изсъхнали от слънцето.

Безделникът пристига с една кола „1004“ сред бордеите, по пътя, покрит с две педи прах. (Наоколо се издигат огромни, високи кооперации, нови, черни и бели).

Слиза, минава между две-три деца, хубави като ангелчета, облечени в дрипи, които играят сред праха, и влиза в един от бордеите.

Бордеят на Магдалена — интериор — ден

Една единствена стая, с жалки, олющени стени, почти изцяло заета с грамаден, сиромашки креват. Наоколо мръсни дрехи, две столчета, една разкошна картина на мадоната.

Магдалена е просната посред леглото с бинтован крак. В стаята се намира и друга жена, дребна като котка: Нанина Неаполитанката, с петте си деца, най-малкото от които е кърмаче, което тя държи в ръце.

Както тя, така и децата гледат и мълчат.

Безделникът: Хе? Каква си я свършила?

Магдалена: (жаловно) Не виждаш ли? Тежко ни на нас!

Безделникът: Искам да знам за какво мислиш, когато вървиш, къде ти е умът! Защо не си стоиш в къщи? Искам да знам къде ходиш да скиташ, да се правиш на Богородичка, нали? Да беше поне там останала! Трябвало по-добре да те чукнат, та и аз да се отърва от теб!

Магдалена: Бях стигла до продавачката, за да ѝ занеса хилядата лирети вноска за пуловера, който ти купих! Не знаеш ли, че трябва да ѝ нося всяка сутрин по хиляда лирети?

Безделникът: (грубо) Но какво ти е на крака? Счупено ли имаш? Костта ли е счупена?

Магдалена: Не, само е контузено... Повече беше страхът, отколкото друго...

Безделникът: (отново ядосан) Е, тогаз? Дала си цяла да те забинтоват! Какво! Страх те е било да не останеш без крак?

Магдалена: Ами, да не съм казала аз на доктора да ме превърже така? Значи е било нужно...

Внезапно навън се чува глас, който зове:

Гласът на Неаполитанеца: (Извън кадъра). Нани! Нани!

Нанина, уплашена от това, че някой я вика, като че ли няма право да бъде повикана, се оглежда плахо, като че ли иска мълчаливо позволение, след това се отправя към разкъртената врата, притискайки пеленачето към гърдите си, и излиза заедно с останалите деца, уловени за полите ѝ.

Борова горичка — екстериор — ден

Под ослепителната слънчева светлина Неаполитанецът стои там и се смее, разкрил всичките си зъби като някой рус негр.

Облегнат е на един плет, а на пътя, свити край рухнали стени, го чакат неколцина от компанията.

Неаполитанецът: Хей, Нани! Вие сте златна жена от осемнадесет катарата! Вие сте смела жена!

Нанина: (*изплашена*) Ех, дон Салватро!

Неаполитанецът: Не трябва да плачете, макар и с бедите, които стават! Имате ли мляко за мъничкото?

Нанина: Не се безпокойте, дон Салватро!

Неаполитанецът: Ах! (*гледа заплашително, намеквайки за този, който е в къщата*) (*след това по-спокоен и с благоволение, към Нанина*)

Имате ли писмо от мъжа си?

Нанина мълчливо свежда глава назад, като леко цъка с уста, според знака за отрицание на южняците.

Неаполитанецът (*утешително*): Ех, добре го знам аз затвора, Нани! Там на човека му минават толкова мисли през главата, че просто не му се ще да пише. Не се безпокойте! Мадоната вижда и закриля! В къщи ли е Безделникът?

Нанина: Да го повикам ли?

Неаполитанецът: Да, повикайте го, искам да го видя!

Нанина, изплашена, влиза с децата, уловени за полите ѝ.

Бордеят на Магдалена — интериор — ден

Нанина се обръща плахо към Безделника, който е седнал на леглото.

Нанина: Един приятел на мъжа ми иска да ти говори...

Безделникът: (*груб и зъл*) И кой е той?

Нанина: (*трепереща*) Дон Салваторе, един приятел на мъжа ми от Горе Аунциата...

Магдалена: (*внезапно побледнява, тревожно*) Божичко, кой ли ще е? (*с авторитетност, която не търпи възражение, към Нанина*) Кажете му да почака една минута, веднага ще дойде...

Нанина заедно със своите пет деца излиза смирено навън.

Магдалена: (*развълнувана, разярена*). Моля ти се, знаеш ли, внимавай! Той е много близък приятел на Чичо! Сигурна съм, че Чичо го е пратил тук!

Безделникът: (*вдига рамо и почти запява, с горчивина*) Мен какво ми става!

Понечва да тръгне към вратата.

Магдалена: (*хрипливо, с трагичен вид*) Да! Този е най-големият мошеник на Неапол, нему нищо не сгрува да убие някого! Не е стоял малко по турмето!

Но Безделникът не я слуша и излиза.

Борова горичка — екстериор — ден

Неаполитанецът стои навън, усмихва се лъчезарно, под русите коси, с всичките си бели зъби: цял архангел Михаил.

Неаполитанецът: Вие ли сте господинът, наричан Безделникът, а?

Безделникът: (*замислен, с горчивина*) Хъм! Какво има?

Неаполитанецът: (*протяга му ръка*) Много се радвам! Салваторе Арингело, от Торе Аунциата!

Безделникът: Приятно ми е!

Неаполитанецът: Ще ми простите, ако съм ви обезпокоил...

Безделникът: Не, не...

Неаполитанецът: Дойдох в Рим за малко, по лични работи (*намига поверително*)... И използвах случая да се запозная с вас...

Безделникът: (*накъсо, с известно лицемерие*) Да не си дружат на Чичо?

Неаполитанецът: (*с сяеща усмивка*) Заедно сме израсли! Ех, горкият Чичо, излезе с лош късмет.

Безделникът: (*съкрушен*) Ех, така е! Днес пече, утре тече... Ех.

Неаполитанецът: (*с внезапен неудържим порив*) Искях да ви благодаря! Вие имате златно сърце!

Неаполитанецът се обръща към Нанина, която стои неподвижно встрани, сред напечения от слънцето прашен път.

Неаполитанецът: Вие прибрахте това нещастно момиче и го спасихте заедно с всичките му деца, да не умрат от глад.

Безделникът: *(скромно, уверено)* Голяма работа! Една паница чорба, като я има човек...

Неаполитанецът: *(с нов порив и неизменна жестока усмивка, издълбана на лицето)* Мога ли да ви почерпя нещо? Ще пиете ли чаша вино?

Безделникът: Защо не, хайде да тръгваме! Довиждане. Магдале, довиждане Нанй! Магдале, дръж се смело! А ти, Нанй, пази я да се не мърда! Сега ще се върна!

Двамата върват по прашния път, под жаркото слънце.

Приближават към малката група на другите трима-четирима неаполитанци, облегнати на зида: лица на престъпници. Млади.

Неаполитанецът ги представя на Безделника. Много учтиви и тържествени ръкоствискания между мошеници.

След това всички заедно отиват към една осамотена кръчма, обляна от слънцето, и влизат.

Кръчма — интериор — ден

Всички са мъртво пияни, с втречени, изкривени погледи.

Кръчмата е тъмна и пуста, само с една пейка, като олтар: а най-отзад седят кръчмарят, приличен на мъртвец.

Две три прозорчета гледат към едно вътрешно дворче, пълно със смокинови дървета.

Освен нашите приятели има и някаква маса с четирима старци, които играят на карти; също и двама голобради младежи, довлечени там от случая (от безработицата) играят без увлечение.

Между Неаполитанецът и Безделникът се развива един весел „ферплей“¹ сред хора на пийналата компания. Безделникът плаче с горещи сълзи: на него виното му действа по този начин.

Безделникът: *(с обилен плач)* Всички ние сме куп нещастници, пропаднали хора сме ние, всички ни гонят! Струваме нещо само ако имаме хиляда лире-ти в джоба си, ако ли не, нищо не сме... Даже и в турмата не могат да ни гледат нас! Не ни смятат за хора, защото не сме годни сами да изкарваме... днес е по-добре да си крадец, отколкото да караш този позорен занаят...

Неаполитанецът, повлиян от него, дълбоко развълнуван, става от стола си и отива залитайки към Безделника, прегръща го и го утешава.

Неаполитанецът: И-их! Ти си бил добро момче... не се коси... В Божиите ръце сме!

Безделникът: *(хлопа с ръка Неаполитанеца по рамото и продължава да плаче)* Е-ех трябваше да ви познавам по-рано аз вас!

Неаполитанецът: А сега се опознахме, станахме приятели, нали?

Безделникът: Ето виждаш ли, това, което постигна Чичо, твоя приятел, днес или утре може да се случи и на мен! Ти знаеш как стана тая работа: Магдалена се запозна с мене. Ти си по-добър от Чичо, имаш по-благородно сърце от Чичо — ми казваше тя — и после Чичо си има жена с пет деца, затова винаги ме кара да... Така тя направи в полицията донос срещу него и сега Чичо е там *(крътосва ръце, като че ли са в белезници)*, а Магдалена е при мен. Утре ще се яви някой, който има по-благородно сърце от мен, достатъчно е да ѝ каже две сладки думички, ще си я купи, а аз ще отида да заема мястото на Чичо в „Регина Цели“².

Неаполитанецът: Не, не си мислете такива неща! Вие сте извършили едно свято дело, подслонили сте съпругата и децата на любовника на вашата приятелка! И Бог ще ви възнагради.

Отваря се вратата: блясва слънце и сред този блясък се явява Балила, без зъби, едър, с мораво лице, заедно с Картаген, младеж, строен като тръстика.

Балила: Хей, Безделнико, какво рониш там, „Сълзите на Христа“³ ли? Тука никого не можеш да разнежиш, нали знаеш!

¹ „Фер-плей“ — почтена игра.

² Регина Цели — затвор.

³ „Лакрима Кристи“ — прочуто вино.



Безделникът (Франко Чити)

Спомняш ли си онова хубаво време, когато ходеше да просиш? Като почнеш да плачеш, чак и стражарите трогваше!

Безделникът: Хей, Балила! И твоята беше вече! Ела насам, дръж, пийнете по една глътка и ядовете ще се разнесат!

Балила и Картаген приближават. Важни представания, излияния; всичко е по мед и масло.

Балила: *(след като пие, със сатанински поглед смига на Безделника)* Ех, проклетни жени! Първом те възнесат на небето *(вдига благочестиво очи към небето)*, а после... те оставят там!¹

Изсмива се над неочакваната си остроумна находка.

Картаген: *(с внезапен мошенически жест)* *(пеейки)* Там горе, между ангелите...

Безделникът: *(отново се задавя от плач)* Нежният пол... Аз, като се върна в къщи, ще ѝ дам да се разбере! Да направи донос против другаря на този мой приятел *(прегръща Неаполитанеца)*, който е най-добрият човек на све-

¹ Зарязват те.

та... за да заживее с мене, за да провали и мене. Тая стерва, да не види бял ден, дано!

Неаполитанецът: *(все така в утешителен тон, с голяма жизненост, почти вдъхновен и чуруликаш, показва всичките си зъби от слонова кост.)* И-и-и, не се тревожи, Чичо е в добри ръце, в ръцете на блюстителите на реда... И без това си го знаеш какъв е нашият занаят. Никога не знаеш къде ще се събудиш, дали в леглото у дома си, или в някоя килия на Обществена безопасност! (променя тона, който става плътски, поверителен) Ехе, да беше видял какви хубави момиченца сме довели от Неапол... Питай ги тях!

Обръща се, като някой адвокат, който държи реч, към своите трима-четирима неаполитански проиходи, които възпламенени от виното, кимат с каторжническите си лица, довольно усмихнати, за да свидетелствуват, да потвърдят, да кажат — да.

Неаполитанецът: Една от друга по-хубави... господарска работа... Специална! Бонбончета...

Младецът Картаген въодушевено се намиса с неудържима пламенност:

Картаген: *(смее се задъхан, като че ли съобщава някаква хубава новина)* Ах, Безделнико, ах Безделнико! Трябваше да бъдеш снощи вечер с нас! Бяхме аз, Тинтура, Дрога... цялата команда... Бяхме изкопали една мадама... Отначало всички се правехме на мили и добри... Поразходихме я малко, след това я почерпихме с кафе... В кафето ѝ бяхме сложили таблетки от едно флаконче... Да видиш само, беше като балсамирана... Приличаше ми на гушер без опашка... Занесохме я на ливадата и сбогом! След това нещо ни прихвана, та я и напердашихме! Що бой изяде! Само да видиш! Как плачеше! Как се молеше!

А тя все продължава да вика: „О Боже, мамо мила!“ Но Безделникът не го слуша вече: главата му се поваля на масата, бледен като мъртвец, той повръща с един стон на погнуса и болка.

Борова горичка — екстериор — ден

Под ослепителното слънце Безделникът се завръща към своя бордей. Минава пред същите невинни дечица, които играят, хубави като агънца. Виното е обезобразило лицето му, очите му пламтят под разчорлените коси, върви като умрял, посред този сценарий на мизерията и слънцето.

Отива право към вратата на бордея, блъсва я и влиза, суров, с пронизващи очи. Магдалена е там, върху леглото, с превързан крак.

И Нанина е там, с децата около нея, накадали като мухи на мед.

Безделникът влиза и ги гледа.

Магдалена: Какво си направил?

Безделникът: *(с дрезгав глас, буйно плюе)* Какво ти влиза в рабога какво съм направил. Коя си ти, да не си ми майка?

Магдалена: *(веднага гневно избухва и тя)* Аха, виното ли те удари в главата? Не намери на кого да си изкараш, та на мене ли тука?

Безделникът не отговаря, но я гледа изпитателно, с очи, изгорени от мрачен огън: гледа я няколко мига, като не знае как да изрази затаените си мисли и чувства, изискания, права, гняв.

Безделникът: Какво си мислиш, че тази вечер няма да отидеш на работа ли? Да не ти е хрумнало да си стоиш тук, знаеш, че за теб няма взаимно-спомогателна каса!

Магдалена: Ха-ха! хо-хо! Милото на мама! Не виждаш ли на какъв съм ред? Да не го смяташ за игра, не знаеш ли, че ми е счупен кракът?

Безделникът: Счупен ли, не ме разсмивай! Счупен! Ти, тази вечер ще станеш и ще отидеш на работа, точно както всяка друга вечер! Господарски животи не можеш да караш... Животът ти е този! Да не смяташ, че си ме купила с двата мръсни кинта, които ми даваш всеки ден?

Нанина гледа мълчливо встрани, с най-малкото си дете, бедно, прелестно агънце, което суче на гърдите ѝ.

Безделникът: Защото ти ме погуби! Сега аз щях да бъда добър работник или добър крадец! Нямаше да съм тук! И ако тази вечер ти не отидеш да работиш, ще ти счупя и другия крак и ще му сложим край!

Детето на Нанина, унесено в жалката си детска невинност, си играе с верижката, която виси на врата на майка му и на която е закачено кръстче, което блести между ръчичките му.

Алея с дървета — екстериор — нощ

Магдалена е там, на своето място, стиснала в ръка чантата си, кисела, мрачна. Зачуват се младежки гласове, които пеят.

Ето ги там горе, тия, които са толкова весели, че им се пее; това са четирима младежи, хора на живота: Картаген, Яйю, Дино, Томазо, все от тайфата в кръчмата. Четиримата слизат по една къса, прашна пътека, смеят се и пеят.

Магдалена, а до нея Аморе, седнала на края на пътя върху един вестник, наблюдават навъсени четиримата. До Аморе са разстлани няколко вестници.

Приближавайки, младежите се спират край един пиан старец, който спи там долу, свит върху куп дрипи и малко слама, под ремаркетото на един камион. И какво правят? На Картаген внезапно му хрумва нещо: престава да пее и със зъл смях вади кибритената си кутия, запалва една клечка, навежда се и подпалва сламата и сухите дрипи, върху които спи старецът.

Тримата други негодници се смеят около него, предвкушвайки сцената.

Пламъкът пръщи и се разпростира, старецът се събужда, става замаян и изплашен, започва с дрипавото си палто да удря по огъня, за да го изгаси, примирен, загубен в гангрениясалото си пиянство.

Четиримата наоколо се смеят, смеят.

Лицето на Магдалена се разкривава от възмущение.

Магдалена: (крещи) Проклети трубияни, мошеници... какво зло ви е сторил този старец... дано с баща ви сторят същото... Няма ли друго място, където да си чешите рогата, вместо да ходите да тормозите хора, които нищо не ви правят!

Картаген: Огънят пречиства всичко, ела се позагрей на него!

Магдалена: Дано те постигне смъртта на Нерон, тебе и всички тия мърши край тебе!

Четиримата, като оставят стареца да загася огъня, продължават да се приближават и отново да пеят.

Сега пък на Томазо му хрумва нещо, той се качва върху някаква развалина, докато сънуват му се изрязва върху небето, и почва да се клатушка като клоун.

Томазо: (от височината на развалината) Качи се тук горе, че там остана само вонята. Ах, какъв чист въздух!

Магдалена: Засрамете се, че ходите да се закичате с един беззащитен старец, вървете се заядайте с подобни на вас, безсрамници такива.

В отговор Картаген почва да пее, а след него Яйю.

Лицето на Магдалена все повече се разкривава от яд.

Магдалена: Бих ви изтрепала всичките, ето какво бих сторила аз!

Аморе се намесва, спокойна, замислена.

Аморе: Не се ядосвай, не се ядосвай! Ама, че си луда! Я, дъще, виж по-добре на кой си хал с тоя крак! Но кой те е накарал да дойдеш тук в такова положение!... Не знаеш ли, че като умреш, никой няма да заплаче за теб? Поне да го правеше за себе си!

Магдалена: Я се остави, дявол го взел! Сякаш малко си ги имала и ти приятели, които и сълзите от очите ти са вземали! Моят поне е най-добрият от тия всичките!

Картаген: (отдалече, сред подигравателни кискания) Слизай и ела тук!

Аморе: С-с-т! Ще разбереш!

Магдалена: Защо? Искаш да кажеш, че не е добър? Поне е възпитан. В това време Яйю, застанал до Картаген, трепва от ново хрумване, смее се. Другите го следват и отново отиват към склона, закъдето старецът тъжно се е опътил, залитайки, облечен в ужасната си дрипа.

Магдалена (към Аморе, без да престава да наблюдава движенията на четиримата): Защо искаш да кажеш, че моето момче не е добро? Поне е възпитано, поне е хубаво момче, младо, добро... И ме обича!

Аморе: Да са живи предни зъби! Ах, нещастнице, гдето се лъжеш, научи се да живееш, стани като мен, гдето не обичам вече никого... и нарочно за това ме наричат Аморе!¹

¹ Аморе — любов.

Но Магдалена следи с нов прилив на ярост това, което погаждат четиримата. Те, там горе, отново са се приближили към стареца и вървейки подире му, запалват с кибритена клечка един пакет вестникарска хартия, който се подава от джоба му: огънят веднага пламва.

Магдалена (*извън себе си*): Да не искате да го погубите този беден старик! Не ви ли омръзна вече! Да не видите бял ден, дано, мошеници такива, обесници...

Но докато крещи, един глас зад нея я позовава.

Глас на втория Неаполитанец (В. К.): Госпожице! Извинете за момент!

Магдалена се обръща още трепереща от негодувание и като вижда новодошлите, веднага малко се поуспокоява в очакване на техните предложения. Вторият неаполитанец се отделя от другите двама, които се придвижват по-бавно. и отива близо до нея.

Неаполитанецът: Я дай да те видим на светло, ела насам! Магдалена приближава предпазливо, професионално към колата. Лицата на четиримата я гледат доволни, оживени от някакъв вътрешен смях.

Неаполитанецът: Качвай се! Магдалена храбро се качва в колата, като поздравява с лек, шмекерски знак колелата си.

Магдалена: Хайде, със здраве, Аморе!
Вътре в колата

Магдалена: Какво, да не сте неаполитанци?

III неаполитанец: Не ти ли харесват неаполитанците?

Магдалена: Ах, за мен всеки струва, колкото другият!

III неаполитанец: Ехе, не ни бъркай с италианците! Неаполитанците са нещо специално!

Но колата внезапно намалява хода си при един завой. Зад един храсталак се очертава някаква неподвижна фигура. Неаполитанците очевидно знаят за какво се касае и почват да викат:

I неаполитанец: Хей, ела насам!
Колата спира пред мъжа: това е Неаполитанецът, разкрил всичките си зъби като някой негър, с руси коси, които блестят под светлината на крайпътния фенер. Един от компанията в колата отваря една вратичка:

II неаполитанец: Качвай се!
Неаполитанецът се качва в колата.

Неаполитанецът (*като извързва жестокото си, сияещо лице към Магдалена*): Ехе-е-е, но ние се познаваме, стари приятели сме!
Магдалена познава другаря на затворника.

Магдалена: А кой си ти?

Неаполитанецът: Как? Невъзможно е да си забравила! Бяхме добри приятели с него (*сатанински любезен*), с приятеля Чичо, оня, който стои сега в „Регина Цели“... Спомни ли си сега?

Магдалена: (*сморзена от страх*) Я по-добре да те видя!... Ах, да, да, ти днес идва у дома!

Неаполитанецът: Охо, видя ли как с малко фантазия успя!

Магдалена: Е добре, какво искаше от Безделника?

Неаполитанецът: (*цял светва, сякаш възхитен от някаква радостна мисъл, която го изпълва с щастие*) Добро момче е този Безделник!

Магдалена: А ние сега накъде отиваме?

Неаполитанецът: (*с ново просветване на лицето*) Ех! Сега, като си вече с тия мои приятели, все добри момчета, които искат да се повеселят, ще отидем, където трябва да отидем!

Магдалена го гледа ядосана, тревожна, неуверена.

Кратко затъмнение

Поляна „Акуа санта“ — екстериор — нощ

Поляната на „Акуа Санта“, пещери, храсталаци, хълмчета: в далечината — огромният град трепти в кръг светлини. Тук е тишина и сянка.

Колата навлиза по една pista отлъпкана земя, подскачайки, и спира пред някакво малко плато, сред странната, зловеща равнина на „Акуа Санта“. Неаполитанците

почват да слизат, като се разкършват лениво, протягайки с шмекерски движения ръце.

Неаполитанецът: (*оглеждайки се сияещ наоколо*) Ах, че хубаво място! Но Магдалена стои още в колата, нерешителна.

Неаполитанецът: (към IV неаполитанец). Хайде де, Джена̀ри, какво чакаш?

IV неаполитанец, Джена̀рино, с тъмно лице, кротко наднича в колата, където Магдалена още се колебае.

Неаполитанецът се приближава към вратичката, като се обръща към Магдалена:

Неаполитанецът: Какво? Заспа ли?

Магдалена: (*ядосано, тревожно*) Не ми харесва това място тук! Страх ме е!

Неаполитанецът: (*вледеняващо*) Страх ли те е? От какво те е страх?

Магдалена: (*както горе*) Аз никога не съм идвала тук, пълно е с изнудвачи... и после има овчарски кучета... Хайде на друго място!

Неаполитанецът с внезапно буйно движение протяга ръка в колата, улавя Магдалена за китката и грубо я измъква навън.

Магдалена: (*протестира гневно, детински*): О-о-о, у-у-ух, да не мислиш, че съм животно някаво! Махай си ръката, мога и сама да сляза, ако искам, знаеш ли!

Ала Неаполитанецът отново е станал сладък като мед, огрян от царската си усмивка.

Неаполитанецът: Ех, че веднага се ядоса! Вместо да си доволна! Пошегувах се, аз съм малко грубичък.

Магдалена ги вижда всичките около себе си, обезличени от сянката, заплашителни.

Магдалена: (*уплашена, умоляваща*) Бъдете добри заради мен, нека отидем на друго място... не съм добре... с крака, няма да мога да вървя... Да отидем на друго място...

Неаполитанецът: (*усмихвайки се закрилнически, бащински, въодушевен*). Хем да слушаш? (*обръща се към Джена̀рино*) По-смело, Джена̀ри...

Джена̀рино улавя Магдалена за лакета и я повлича към сянката.

Джена̀рино: Подай ми ръка, аз ще те водя... довери се на Джена̀рино!

Магдалена е все още нерешителна, изплашена.

Неаполитанецът я тика за раменете, като че ли я благославя, отправяйки я към благодатната, закрилническа тъмнина.

Неаполитанецът: Върви, върви! Ние сме тук, бъди спокойна!

Магдалена следва подир Джена̀рино, като куца, с мрачно, уплашено лице.

Затъмнение

Поляна „Акуа санта“ — екстериор — нощ

Минали са няколко минути — пет, десет. Групата неаполитанци са насядали върху сухата трева около колата. Мълчат, заплашителни. Само вторият неаполитанец си тананика нещо, легнал, облегнат върху лакета си, с кръстосани крака. Тананика, загледан в синкавите храсталаци на „Акуа Санта“, в огромния кръг от плахо трепкащите светлини на града.

Гласът му е дрезгав, нашепващ, сякаш излиза от дълбините на сърцето му: той пее една неаполитанска песен, пълна със страст и нега, като едновременно я интерпретира и подчертава с цялото си чувство. Когато нотите стават много високи, за да се изпеят с нисък глас, той пее във фалцет, като изпълва шията си и сбръчква чело.

Това е песен, която прилича на дълга жалба, изпълнена с някакво древно отчаяние.

II неаполитанец (пее някаква пламенна любовна неаполитанска песен) Ето откъм редките храсталаци слизат от едно хълмче двете сенки на Магдалена и Джена̀рино, които се връщат.

III неаполитанец: (*с глух, заплашителен глас, на човек, който е очаквал*). Ето ги.

Магдалена приближава, като накуцва, всички от компанията мълчат.

Магдалена: (*все още неспокойна, прави се на ядосана, за да прикрие тревогата си*) А сега?

II неаполитанец се приближава бавно към нея, като я гледа иронично в очите,

след това изведнъж с буйно движение като на шега и удря една плесница.

II неаполитанец: Ще ти смажа главата като на змия!

Изплашена, Магдалена се мъчи да протестира, гневна, отчаяна:

Магдалена: Какво, да не си се побъркал? Не виждаш ли какво ми е? Но колко пъти трябва да ви кажа, че ми е зле! Хайде, хайде, отведете ме оттук, не ми се стои тук. Или ще ме откарате, или ще си отида сама.

Неаполитанецът се приближава и той, следван от останалите.

Неаполитанецът: Какво те прихвашат? Знаеш ли го какъв е този? Селяк е, няма милост!

Но внезапно, с неочаквана ярост той също удря един шамар на Магдалена, която пада на земята.

Неаполитанецът: (като вдига от земята потресената Магдалена) Хайде ставай! Какво правиш? Дръж се на крака! Зашива още един шамар върху другата ѝ буза, с което я сваля още веднъж на земята.

Започва газенето с крака, побоя над Магдалена.

Магдалена почва да крещи, като се мъчи да побегне, пълзейки върху праха и сухата трева.

След това неаполитанците, все гледани ракурс, се качват на колата и я слагат в движение.

Полуприпаднала, Магдалена пълзи като ранено животно по праха и сухата трева.

Магдалена: (извън себе си) Отведете ме! Помощ! Помощ! Не ме оставайте тук сама! Няма нищо да кажа!

Гласът ѝ отслабва, като на човек, който пада в несвест.

Неаполитанците вече са сложили в движение колата и се канят да тръгват. Магдалена се улавя за машината:

Магдалена: Помощ, помощ!

Без да я слушат, онези заминават.

Барчето — екстериор — ден

Същото барче със столчетата на пътя.

Осамотеност, покой, слънце.

По столчетата са насядали все същите побратими: Безделникът, Джорджо, Лучиано, Момолето, Треперушко, Шерифът, Старчето, един новак, Ренато и т. н.

Лицето на Ренато, с непререкаемо изражение, до лицето на Безделника се прозява, разтваряйки устата си нашироко като фурна, с всичките зъби навън и гърло раззинато чак до фаринкса.

Ренато: (завършвайки с едно блажено внезапно свеждане на главата и сключване на челюстите прозявката си) „Italia s'e desta“.¹

И продължава лениво да се протяга.

Ренато: Хей, Безделнико, как си? Нещо ми се виждаш много смачкан!

Безделникът: (с отврата). Че защо? Чувствавам се свободен гражданин... Жената не се завърна нощес! Някой ми я отвлече! (внезапно кипва) Искам да умраааа!

Джорджо: Обеси се!

Лучиано гледа втрещено Безделника с острия поглед на сините си очички и се смее. Лицето му е пълно с бръчки.

Лучиано: Смей се, смей се, де! Проигра си хляба! А сега какво ще правиш? Парцали ли ще събираш?

Ренато отново развива уста, в друга пантагрюелска прозявка, дълга, безкрайна, самодоволна, дива, рикаеща. Като завършва прозявката, сънливите му очи се взират надолу, спокойно загледани в нещо. Едно детенце, мъничко, мъничко като сипка, като минава под краката на приятелите, насядали по столовете, отива на плочника, внезапно се сгушва съсредоточено, като че ли около него не съществува светът. И така свито, с бързи, механични, самодоволни движения почва да рисува с парченце тебешир върху плочника един палячо. Един кръг: главата; две кръгчета: ушите; една овала: тялото; четири линии: краката и ръцете.

След това, вече завършило своя палячо, детенцето се изправя и отново почва да подрипва върху плочника. Отдалечава се като врабченце и се пресреща с двама

¹ „Италия се разбуди...“ — първите строфи на известен италиански химн.



С т е л а и Б е з д е л н и к ъ т

високи, едри, загадъчни непознати. Двамата приближават тихичко към барчето. Ренато веднага ги познава; почва да гледа към другата страна, в празното, приказва като че ли си тананика нещо, едва мърдайки устни, с монотонен глас.

Ренато: Дръжте се, добри италианци, добри, че пристига мадамата, поведение...

Всички замръзват на местата си, като разбират веднага предупреждението на Ренато.

Шерифът става, сякаш му е хрумнало нещо.

Шерифът: Със здраве, момчета, отивам на черква, бързам да прислужа в сакристията, Дон Леополдо ме чака! Довиждане!

И бързо се отдалечава. В това време полицаите са стигнали до височината на барчето, спират се, като гледат към Безделника. Един от двамата му прави знаци.

Полицаят: Слушай!

Безделникът го гледа с невинно, смаяно изражение:

Безделникът: *(чистосърдечно)* Аз ли?

Но веднага се възмуцава, навъсва се: Да нямате грешка?

Полицай: Не, не, точно ти! Извинявай за момент!

Сред мълчанието на другарите си Безделникът става, приближава към полицаите, които от своя страна са се малко отдалечили от масичките.

Безделникът: *(замислен, чистосърдечен)* Е? Какво има, нещо не е ли в ред?

Полицай: Моля, дайте си документите!

Безделникът: Та кой ги има, документите! Помня как се казвам, а за какво ми са документи?

Стражар: Ела с нас... за пет минути...

Безделникът: *(побледнял)*. И защо?

Полицай: Пет минути, за справка, хайде...

Безделникът: *(с тежка важност, отворен)* В Рим сме три милиона жители, точно мене ли идеш да дириш, за да разбереш кой съм? Обръща гръб на полицаите и отива към бара.

Безделникът: *(към полицаи)* Ако искаш едно кафе!

Но полицаят внезапно го улавя за лакета.

Полицаят: Хайде, карай, не се прави на балама!

И прави знак към една кола, спряна в далечината, която почва да се движи към бара.

Безделникът: (обидено, злобно) И пусни ръката ми, хей, остави ме! И полицай: Не прави истории, хайде, като дойдеш по-бързо, и по-бързо ще свършим работата!

Безделникът: Не! Никъде няма да отида! Добре ми е тук! Другарите му го гледат, седнали върху столчетата на бара, застанали неподвижни като в някоя византийска мозаика. Една малка гълпа се събира около тях. Полицаите загубват търпение, докато тяхната кола приближава. Улавят Безделника на сила и го повличат към колата. Той се бори с неочаквана отчаяна ярост, извивайки се като змия, като креши, нанася удари с ритници и кара да го влекат като труп.

Викове на Безделника.

Повличат го към колата в състояние, прилично на епилептичен припадък.

Кратко затъмнение

Зала в полицейското управление — интериор — ден

Голяма канцелария, с две-три маси, отрупани с протоколи и тестета прозирна хартия; една масичка с пишеща машина и една карта на Рим, закачена на стената. Безделникът е седнал на един стол: при вратата варди един от двамата цивилни полицаи.

Слънцето изпълня голямата канцелария с угнетителна светлина.

За кратко време — тишина.

След това Безделникът скача прав, навъсен, отчаян.

Безделникът: Ехей, не смятате ли, че вече от три часа стоя тук? Какво съм направил? Кой трябва да ме разпита? Да ме разпита и да ме изпрати в къщи, дотегна ми да стоя тук. Какво искате от мен? Трябва да ми кажете какво искате от мен! Аз не преча никому, затова ме пуснете! На това отгоре съм и болен!

Като говори, той става и приближава към полицаия, който грубо му отвърща:

Полицаят: Стой мирно и сядай там! Тук не си у дома си! Когато началникът сметне за удобно, ще те повика, не бой се!

Безделникът: Аха, когато му е удобно! Аз не ща да завися от ничие удобство!

Мълчи за миг, след това се спуща към вратата, решен да излезе.

Безделникът: Искам да изляза! Не мога повече!

Но полицаят го блъсва назад и в суматохата притичват други полицаи, любопитни и заплашващи.

Тогава Безделникът се хвърля към прозореца. Вече е обзет от някакъв отчаян, конвулсивен бяс.

Преди да успеят да го спрат, той се хвърля със свити песни върху стъклата на прозорците, счупва ги и се порязва.

Улавят го за плещите, дърпат го назад.

От ръцете и китките му почва да тече кръв.

В това време той креши, като луд, обзет от ужасна нервна криза.

Викове на Безделника: Мамо, помогни ми! Умирам! О, боже! Оставете ме! Нищо не съм сторил!

Успява да се освободи от ръцете им и като пълзи и се търкаля по земята, събира една маса заедно с всичките книжа отгоре.

Отново се нахвърлят върху него, улавят го, докато той се бори като безумен, надавайки викове.

Затъмнение

Централния — интериор — ден

Магдалена е седнала в една голяма служебна стая на Централния, смъртнобледа. Лицето ѝ е покрито със сини подутини, косата разчорлена. Мълчи като гроб.

До нея е комисарят, а наоколо — полицаяте, с отсъстващ вид.

Отваря се една врата и водени от други стражари, влизат трима младежи, нехранимайковци, с бели блуджинси.

Очите на Магдалена, докато ги гледа, остават безизразни, угаснали, отвратени.

Комисарят: Познахте ли някого измежду тях? Не бойте се...

Тримата нехранимайковци стоят там, обидени. Магдалена остава безучастна и казва — не.

Магдалена: Не.

Тримата, тържествуващи, биват отведени.

Влизат други трима, все водени от полицаите, почти не се различават от първите, с белите си блуджинси, същите перчемии, същите остригани до кожа главии, същите лица, изгорели от слънцето, от сиромашията.

И този път Магдалена остава съсредоточена, пасивна, сякаш безжизнена.

Комисарят: Тези?

Магдалена поклаща енергично глава и казва не.

Централният — интериор — ден

Същата сцена. Минало е малко време. Хората са поизпотени, поразпилени. Магдалена си е все там.

Влизат други трима, все еднакви с предишните блуджинси, спортни фланелки, лица на убийци и т. н. Само че този път един от тях е Картаген.

Като го вижда да влиза, Магдалена се изправя като пепелянка.

Магдалена: Ето! Познах го! Този е единият! И другите двама са от тях!

Комисарят: Сигурна ли сте в това, което казвате? Гледайте добре!

Магдалена: Да, тъкмо те са! Добре ги видях в лицето! Особено тоя (посочва Картаген) Да, да, те са! Картаген я гледа мрачно и яростно.

Картаген: Хайде де! За какво става дума? Ако мога да разбера нещо! Какво знам аз? Господин началник, обяснете ми вие какво се е случило? Аз нищо не съм сторил!

Комисарят: И така добре ли видя, сигурна ли си, че са те?

Магдалена: Да, кълна се в майка си, това са те! (нападателно) Погубиха ме! Нещастници! Какво ви бях сторила! Без причина ме утрепахте! Умо-рихте ме!

Картаген и другите: (в порив на ожесточена ярост) Не я слушайте! Тя е луда! За пръв път я виждам аз тая! Хей, господине, погледнете ме добре, вие ме съспивате!

Но комисарят прекъсва дивите им протести:

Комисарят: (на полицаите) Изведете ги всичките вън!

Картаген: (с отчаян вик) Господин началник! Кълна ви се! Нищо не съм направил!

Комисарят: (буино) Сега ще видим дали сте направили нещо или не!

Картаген: Нещастнице! Ти ме погубваш! Ще те убия, ако ми сторят нещо зло, побъркана жена!

Залавят Картаген, който се бори отчаяно.

Кратко затъмнение

Централният — интериор — ден

Още по-късно.

Магдалена седи все още там: но сега е неспокойна, развълнувана, като луда.

Влизат други трима: все еднакви, все същия сорт неудачници, повече или по-малко млади.

Комисарят: Между тези ли е четвъртият?

Магдалена поклаща буино разчорлената си глава:

Магдалена: Не, не, не е между тези! Беше един „бурино“¹, едър, с червеникави коси...

Комисарят: Значи не е между тези?

Магдалена: Не, не!

Комисарят прави знак и тримата излизат. Магдалена очаква, освирепяла, следващите.

¹ Бурино — човек-хала, буен, неуморен, енергичен, сръчен.

И когато те влизат, очите ѝ се взират в тях блестящи, уверени: един от тримага е Безделникът.

Комисарят: Тези?

Магдалена: *(решително)* Не!

Комисарят: *(притворно разсеян)* Не беше ли казала, че е полу-„бурино“ с червеникави коси...

Безделникът чака търпеливо, със светлорусите си коси, между другите двама заподозрени.

Магдалена: Не, не, не е между тези!

Тримата, заедно с Безделника, ги изкарват, тихи и кротки, навън.

Затъмнение

Барчето — екстериор — ден

Безделникът пристига, отправен към кръчмата, пълна с обичайната тайфа. Облечен е в спортна фланелка и както винаги, цял блести от златните си украшения: верижката, гривната, часовника, два пръстена...

Щом стига до побратимите, веднага ги атакува фронтално.

Безделникът: Хей, кой иска да купи този пръстен?

Той сваля един пръстен от ръката си и го показва.

Между тайфата се намира Картаген, който се обръща оскърбително към Безделника.

Картаген: Хей, Безделник, я ми обясни едно нещо!

Безделникът: *(довършва)* Аха, пуснаха ли те? Навън ли си вече?

Картаген: *(вкиснато)* Не, стоя в дрънголника заради черните очи на твоето момиче! Бих станал за смях! Казвам ти, че ако не бяха там всички ония полици, щях жива да я одера, тая кръвопийца!

Безделникът: Добре де, какво искаш от мен? Да не съм те аз наклеветил? Още малко и мен ще ме затворят! Благодари на Бога, че си навън! И се радвай се на свободата си!

Картаген: Тъкмо мен ли намери да наклевети? Защото съм сираче, нали?

Безделникът: Где ще знам аз! Сигурно не си ѝ приятен! Изглежда, тупаницата ѝ е размътила главата! Добре са сторили, като са я опердашили! Даже жалко е, че не са я пребили, тази малоумница!

Лучиано: *(весело се намиса)* Я се позасмей, Безделниче! Клевета и лъжесвидетелство на публично място! Най-малко две години ще ѝ хлопнат! А ти, какво ще ядеш през тия две години, Безделниче? Ще чакаш ли да получаващ малко чорба от „Ле Мантелате“!

Но Безделникът няма желание да му отвърне с подходящо остроумие; отново се оглежда наоколо, като сочи пръстена с вдигната ръка.

Безделникът: Хайде, кой ще купи този пръстен? Най-сетне оставям го на наддаване.

Ренато: Колко искаш?

Безделникът: Платил съм го петнадесет хиляди лирети, но го давам на половина! Седем хиляди!

Джорджо става и с нахален вид го взема в ръка, като го разглежда.

Джорджо: Искаш ли пет хиляди лирети? Поне ще отидеш да ядеш!

Безделникът: Дай, дай ми шест хиляди лирети! Дръж! Радвай му се!

Джорджо, със все същия нахален вид, взема пръстена и плаща.

Ренато: *(засмян от все сърце)* Ех, изпадна в беда! Няма вече кой да те спаси! Дори и пеницилинът!

Всички, Фулвио, Старчето, Лучиано, Шерифът, Момолето, Треперушко, се подхилват, бърчейки лица, гледани един по един.

Ренато продължава с библийски тон:

Слушай, Безделнико, какво ти казва пророкът! Днес ще продадеш пръстена, утре верижката, след седем дни часовника, а след седемдесет и седем дни няма да ти останат дори очи, за да плачеш!

Безделникът: Ех, както казва Евангелието, по-лесно е камила да мине през иглени уши, отколкото богаташ да иде в рай!

¹ Женски затвор, ръководен от женския монашески орден на „Ле Мантелате“.



Безделникът тича подир жена си

Ренато: *(избухва иронично)* Поне имаш тоз късмет!

Жалка бедняшка улица — екстериор — ден

Бедняшка, жалка улица, с бараки, стари къщурки и пр., дрипави дечица и пр., огряна от палещото слънце.

Тъжна, безнадеждна камбана бие за умряло.

Камбаната бие за умряло

Безделникът върви по напечения от слънцето път.

Има вид на истински просек, само по фланелка — без пуловер — с изпрашени панталони.

На шията му я няма вече дебелата златна верижка.

По пръстите му няма нито един пръстен. На китката му няма вече нито гривна, нито часовник.

Върви по празния път, заслепен от слънцето, съпроводен от камбаната, която бие за умряло.

Камбаната бие за умряло

До една чешма Балила мие чепка грозде, цял прегърбен, с опитни мошенически движения на стар обирач.

Безделникът минава край него, без да го види *(камбанката продължава да бие за умряло)*.

Балила го изглежда и се прекръства с лек поклон, като че ли минава мъртвец. След това, загрижено:

Балила: Хе-е-ей, гробищата са на онази страна!

Безделникът: *(като забелязва Балила)* Много им здраве!

И продължава пътя си сломен. Балила отива към него, като яде от грозда.

Безделникът: Имай пред вид, че още нямам нужда да ме изпровождат! Махай се!

Балила: *(като плюе люспите)* А какво стана с „хиляда и четири“-те? Продаде ли го?

Безделникът не отговаря. Продължава да върви по мръсния, жалък път.

Балила: *(продължава в същия тон, като плюе люспите)* А всичкото оно-ва злато къде е сега?

Безделникът не отговаря *(както по-горе)*.

Балила: Приличаш на истински просек. Какъв жалък край. Да живеят крадците като нас! Ние знаем винаги къде да пипнем... Стига да протегнем ръка, винаги улавяме...

Безделникът: *(глухо)*. Да, няколко години в тюрьмата!

Балила: *(патетично)* Не забравяй, Безделнико! Всички се раждаме с призванието си! Аз съм роден с наклонност да бъда крадец и ето ме тук... а ти не си роден с наклонност да бъдеш папа, а безделник, и ето те там!

Камбаната бие за умряло

Безделникът: *(внезапно избухва)* Хей, нямаш ли днес друга работа? Точно с мене ли идеш да се захвашаш? Върви другаде да те утрепят! Така си бях добре, дявол да го вземе!

Балила: Свести се, Безделниче! Не забравяй, че за крадците няма безработица!

В този миг иззад една ограда изскача някакво кученце, което Балила приляква да погали.

Безделникът не забелязва, че Балила е останал назад, и като смята, че му отговаря, продължава бавно да върви, говорейки сам на себе си като луд.

Безделникът: Ах, Балила! Блазя ти на тебе, че си така уверен! И настина виж колко крадци станаха богати! Но остави ме да пропадна, махни се! Не иска ли да ти разбере главата, че мина вече военният период? Днес има повече полицианти отколкото цивилни! Ха подадеш крака си вън от къщи, ха те арестуват! Не виждаш ли какво прави полицейският комисар?

Забелязва, че Балила не е вече край него, а далеч, приплекнал до кучето. Тогава яростно плюе на земята, с разкривено лице. А камбаната продължава да бие.

Камбаната бие за умряло

След като изминава още няколко крачки, забелязва в далечината как се точи сиromашко погребение, черно връз напечената до бяло ивица на пътя. Няколко души вървят забързани подире му, а кръстът начело се клатушка върз фона на светлото небе, на олющените стени на бордеите.

Безделникът завива на дясно, пак по един жалък, мръсен път, оставя зад себе си две дебели, повехнали жени, които се кръстят, и тръгва бързо под звуците на камбаната, които го преследват.

Камбаната бие за умряло

След десетина метра той стига близо до желаната цел.

Спира се, почва да наблюдава една от къшурките край пътя, бедна, ала не съвсем жалка, с малка градинка отпред, изгоряла от слънцето.

В праха пред тази къща играят няколко момченца, около две-три-годишни, невинни, простички и палави като кученца. Между тях, прекрасен, се намира и Яйо. Безделникът приближава до него и го гледа.

Безделникът: Хей, Яйо! Ела тук! Не ме ли познаваш?

Момченцето го гледа слисано, без да го познае нито най-малко.

Безделникът: Аз съм горкият ти баща! Не ме ли познаваш?

Момченцето, все така доверчиво, невинно, мило като кученце, го гледа, като оставя на земята, в праха, бутилките, с които си играеше.

Безделникът: По дяволите! Майка ти така ли те оставя да ходиш, с гол задник? Е? Не знаеш ли, че ти си мъж? Ела насам, хайде цункай баща си! Навежда се, за да целуне детето, но в този миг от портата на къщата излиза някакъв старец, беловлас, мрачен и свиреп.

Тъстът: Какво си дошел да правиш тука?

Безделникът *(веднага засегнат от този свиреп тон)* Ехе! Успокой се! Да не съм дошел да ти изям паницата с чорбата? Къде е оная добра жена, невестата ми?

Тъстът: Къде ли? Печели хляб за сина ти! А сега гледай да си вървиш, че колкото по-малко те вижда, по-добре се чувствава!

Безделникът: Добре, разбрах!

Обръща гръб и продължава, мрачен, да върви.

Безделникът: Такова е семейството на „възхода“!

Тъстът: *(побледнял от гняв, отправя думи към гърба на Безделника)* Мошеник такъв, негодяй!

Безделникът продължава да върви, без да се обръща.

Тъстът: *с кучешки инат продължава, на портата*) Ще дойде ден, когато някой ще те пречука, мошеник с мошеник!

Безделникът *(като в отговор, започва да пее, без да се обръща назад)*:
Лимоново цветче, я ми кажи,
кой ще е тоз приличен младеж,
дали господар или човек от народа!
Продължава да върви под жаркото слънце, а камбаната продължава да бие в далечината, все по-слабо, но упорито.

Далечен звън на камбаната

Затъмнение

Жалка площадка — екстериор — ден

Няколко минути по-късно безделникът се приближава до една мизерна площадка, между къшурките, малко по-нагоре.

Все още тананика през зъби същата песен.

Мълчаливо наблюдава.

Наоколо, покрай площадката, пълна с прах и изгоряла трева, има къшурки, остатъци от зидове, купища смет, няколко бараки от ръждясала ламарина.

Там, под жаркото слънце, което ги кара да блестят като жарави, са струпани шест-седем купища бутилки.

Няколко жени ги сортират: бутилките от Кока Кола с бутилките на Кока Кола, бутилките на Киното с бутилките на Киното.

Едно фургонче ги натоварва и отнася, шофирано от два хъшлака, лъснали от пот, само по спортни фланелки. Една жена се навежда там край купчината с бутилките, забелязва Безделника. Обръща се към една млада жена, която работи по-надалеч, край някакво смокиново дърво, под чиято оскъдна, разкривена сянка лежи върху дрипава постилка едногодишното ѝ детенце.

Жената: Ашенза! Ашенза, я виж кой е тук? Она хубавец, мъжът ти!
Ашенза поглежда, като си пази сянка с ръка, лицето ѝ става мрачно, и тя почва отново да работи, наведена, без да отговори нищо.

Безделникът: *(на жената)* Хей, след колко завършвате работата тук?

Жената: След малко... Тази заран от шест сме почнали битката с тия шишета...

Безделникът: *(като се прозява)* Това са нещастия, които се случват... Все прозявайки се, Безделникът се отделя от жената и нейния куп бутилки, за да се приюти върху един полуразрушен зид. Кани се да почака Ашенза да завърши. Но веднага алчните му очи на хищник са привлечени от нещо между бутилките. Това е една млада жена, едра, висока, но прилича на момиченце: може би е някоя „бурина“.

Работи над своите мръсни бутилки с голямо търпение и старание.

Безделникът я наблюдава, едно, за да мине времето, и друго, защото го заинтригува тоя тип на добродушна наивка, сладък като мед.

Безделникът: Тежка работа, а?

Девојката сякаш няма намерение да отговори; поглежда го отдолу нагоре, след това казва с кротка усмивка:

Стела: Всичко е до навика... А когато човек има нужда, не му прилича много, достатъчно е, че има работа...

Изненадан от този отговор, Безделникът продължава разговора с по-голяма увереност и удобство.

Безделникът: Поне добре ли ви плащат?

Стела: Ех, колкото да не умрем от глад!

Тя продължава да работи под жестокия пламък на слънцето. Той си изважда една цигара и пуши, угнетен и унижен.

Безделникът: Трябва отскоро да работите тук... Никога не съм ви виждал.

Стела: Да, отскоро... едва от един месец...

Безделникът: *(внезапно скача, протягайки се като леопард)* Ех, знам аз от какво има нужда Италия!

Самохвалството на Безделника отива на халос. Тя продължава смирено да работи.

Безделникът: Ще има да видим! Все пак Линколн освободи робите! А тук ни липсва само веригата на крака! *(гневно изръмжава)* Ах, да пипна само пимайзера в ръце, макар и малцина да останем!

И този път жлъчните му думи отиват напразно. Момичето продължава кротко да си работи.

Безделникът: *(все още с горчивина)* Ти как се казваш?

Стела: *(като издига очи към него)* Стела.

Безделникът: Аз пък Викторно, приятно ми е! *(позамисля се)* Ех, Стела, Стела! Посочи ми пътя!

Стела се позасмива на това остроумно хрумване. Безделникът настоява.

Безделникът: Научи го този Безделник кой е правият път... за да стигне до паница боб и макарони!

Стела: *(като се смее)* Гладен ли си?

Безделникът: Ех, гладен не съм, но нещо ми се хапва...

Стела: Ето на, вече стана пладне... Тъкмо време!

Безделникът: *(след късо мълчание, като я разглежда внимателно, изпълнен с любопитство)*: Я ми кажи... изглеждаш ми така наивна... такова дете... така добра, без злина... хъм, не бих могъл да ти обясня... Не си ли от Рим?

Стела: Да!

Безделникът: Хъм... чудно! И все пак... Да... *(с горчива въздишка)*, Ех, блазе ти, че нищо не разбираш!

Стела го гледа, като продължава да подрежда своите мръсни бутилки и да се усмихва, смутена, невинна.

Късо затъмнение

Мизерна площадка — екстериор — ден

След четвърт час. Жените напушат работата.

Безделникът чака Ашенза там, където я беше видял, когато бе пристигнал.

Жените се отдалечават сред силния пек на слънцето: Стела е между тях. Ашенза пристига между последните, с малкото дете на ръце.

Пристига и минава пред Безделника, без да го погледне. Безделникът отива към нея.

Безделникът: Тебе чаках... Трябва да ти говоря... Ашенза не отговаря.

Безделникът: Е? Не ме ли видя?

Ашенза продължава да върви, като избързва, върху изгарящия прах.

Безделникът: Ще се спреш ли, да или не?... Трябва да ти говоря... *(отчаян, мъчи се да прикрие смущението си)* Да не трябва обгербована молба, за да мога да говоря с тебе?

Ашенза все още остава мълчалива и упорита.

Безделникът *(изоставя дръзкият тон и почва с жаловен вид)*: Какво, нима трябва да те моля като светница?

Само при тия по-меки слова Ашенза избухва яростно:

Ашенза: Аз и ти нямаме какво да си кажем! Всичко, което трябваше да си кажем, сме си го казали вече, и край! Мен ме остави! Остави ме да си карам своя живот, а ти си карай своя!

Безделникът: Хайде, стига пищя! Успокой се, не рови, та да не стане някоя работа, някоя трагедия!

Ашенза: Най-сетне ще си отидеш ли! Не искам да говоря с теб! С тебе нямам вече нищо общо! Махни се!

Безделникът: Не ставай на дете! Поне изслушай моите доводи!

Ашенза: Нищо не искам да слушам! Знам го аз какво искаш! Но тук няма карантин за котки! Очисти пътя и си върви!

Безделникът: Знай, че не съм дошел тука да искам милостиня! Ако искам да ям, аз мога да си изкарам хляба, за мене и за другите! Аз не искам нищо от никого, това да го разбереш!

Ашенза: Да, можеш да си изкарваш хляба! Засрами се поне! Кажи, кажи

¹ Стела — звезда.

как си го изкарваш хляба! Но моля ти се, върви си, ти не беше добър ни за себе си, ни за мене, ни за сина си! И ми се връщаш тук? Тук не е „царството на избобилето“, не знаеш ли? Не ме карай повече да ти го повтарям: върви си!

Безделникът: Ашенза, слушай... Знам, че бях долен човек, знам, събрах... но дай ми начин да се поправа, да ти покажа какво струвам... Дотегна ми да карам този живот... Сега имам намерение да работя... Търся си работа... Ти знаеш, че не е лесно да се намери... Но имам това желание...

Между това те са стигнали пред къщата на Ашенза. Яйцо е още там и си играе с бутилките сред прахоляка. Като вижда майка си, изтичва към нея и се улавя за полата ѝ, но Ашенза дори не го поглежда, все още разгневена срещу мъжа си.

Ашенза: Да, аз ти вярвах... Това е единичката грешка в моя живот, че ти повярвах! Махни се от очите ми!

Безделникът (към Яйцо): Хей, момченце, виждаш ли майка ти каква е кисела? Няма поне малко съвест... Искан да израстеш без баща...

Вратичката на къщурката се отваря и блъсва, отново се явява тъстът; но този път зад него е застанал шуреят, висок и снажен като скала, истински „бурино“.

Шуреят: (обърнат с навъсено лице към Ашенза) Какво търси този? Какво иска?

Ашенза влиза в градинката пред къщата, дръзка, зла:

Ашенза: Какво иска, какво иска! Искан да го хрантутят. Останал сега без никого и иде тука, разбра ли, като се надява, че ще яде на наш гръб!

Шуреят прави няколко стъпки в градинката по посока на Безделника.

Шуреят: Слушай, бе кръвопице, веднъж завинаги разбери, че трябва да забравиш да идваш тук. Ако ли не, някой и други ден все ще се намери кой да ти сучи рогата... това не е Клубът Свети Петър!

Сега Ашенза се намира вече на прага на вратата заедно с детето си, до болния си и разгневен баща. Безделникът и шуреят се намират един срещу други на пътя. Хората почват любопитно да надничат от прозорците и портите.

Тъстът: (с груба, безсилен ярост) Мерзавец! Вагабонтин!

Безделникът: (запява с пресилено безразличие) Колко сте милички, охо-хо! Отплатата на „бурините!“

Шуреят се разярява още повече; наоколо се е събрал вече много народ, черен сред ярката светлина на слънцето, и наблюдава.

Шуреят: Аха, на шега го вземаш всичко! Обесник такъв! Тъкмо ти ни липсваш само! Махай се! Не искам твоят син да вижда лицето ти! Не искам да се срамува, че е имал такъв баща!

Безделникът внезапно излиза извън себе си: твърде много вече е преглътнал. С неистови кръсци и пяна на устата, сякаш изпаднал в епилептична криза, той се навървя върху шурея си, преди този да разбере какво става, преди хората наоколо да усетят. Хвърля се отгоре му, обхваща го яко с ръцете си, като яростно стене и ръмжи. Мъчи се да го ухапе като куче, за врата, за ушите. Шуреят, който е по-силен, се извива, но не успява да се освободи от отчаяната му прегръдка.

Хората, особено младежите, се хвърлят върху двамата, като се мъчат да ги разделят: но Безделникът като че ли е залепнал за шурея си, не могат да го откъснат от него.

Викове на Ашенза, на бащата, на съседите.

Двамата остават заловени един за друг, като едно тяло, прави, като стенат и ръмжат: съседите не успяват да ги разделят. Едно силно дръпване на шурея, за да се освободи, накарва и двамата да паднат на земята, като продължават да се търкалят, вкопчени един в друг, из прахоляка.

Внезапно тъстът, с налени от кръв очи, изчезва в черния отвор на вратата и след миг отново излиза с кухненски нож в ръка.

Ашенза: Стой! Стой, тате! Помощ! Помощ! Разтървете ги, спрете ги! Трима-четирима младежи се хвърлят върху стареца, който размахва ножа, и успяват да го спрат. И той мълчи, само гледа с безумна омраза този, който трябваше да му стане жертва, дърпа се, за да се освободи и отиде да му пререже гърлото. Викове на Ашенза и съседките.

Най-сетне, след като пристигнат двама нови, по-яки младежи, успяват да откъснат Безделника от шурея му, но с такава сила, че Безделника пада, като се търкулва на земята и удря челото си в ъгъла на един полуразрушен зид. Кръв потича по лицето му.

Щом усеща, че се е освободил от ръцете на приятелите си, шуреят сега се навървя върху него. Но Безделникът отново се влива в него отчаяно, като пиявица.

Отново те са вкопчени един в друг и отново, вкопчени, се търкалят из праха, ръмжейки. А тъстът си стои все там, с нож в ръка, като се дърпа безпомощно със слабите си сили, втрещен в този, когото иска да убие. Младежите успяват най-сетне за втори път да разделят Безделника и шурей. И петима-шестима повличат шурей вкъщи, като се мъчат да го успокоят.

Шурейт: *(с конвулсивен глас, извън себе си)* Ще те убия! Оставете ме да го убия! Оставете ме!

Един приятел: Стига, Джовани! Остави го по дяволите!

Шурейт: *(все още яростно към Безделника)* Аз все пак ще те срещна, да го знаеш! И тогава няма да се отървеш така! Ще ти ги оправя аз гнилите кости! Оставете ме! Оставете ме!

Цял побелял от праха и червен от кръвта, Безделникът бавно, бавно се отдалечава, мълчалив, по изгорената от слънцето земя.

Горе събраните хора го гледат, а гласът на шурей му се чува как крещи подире му.

Шурейт: Остави на мира сестра ми! Забрави сестра ми! Безделник! Хрантутник!

При тази последна обида, макар и закрито от бялото на праха и червеното на кръвта, лицето на Безделника отразява срам, гняв и болка. Но той продължава да върви, без да се обръща назад, пронизан в гърба от погледите на хората.

Шурейт: Хрантутник! Хрантутник!

Безделникът мълчаливо си изтрива кръвта, която тече по окото му.

Затъмнение

Барчето и околностите — екстериор — ден

На малката уличка, перпендикулярна към тая на барчето, се намира спирката за закритите коли и фургончета.

Безкрайна тишина, безкраен покой, безкраен унес под слънцето, което кротко жари. Фургончетата са наредени едно до друго, неподвижни, разнебитени, с ръждясалите си железни части и остарял модел...

В един от тези фургони се е изтегнал по гръб Безделникът. Изглежда още по-жалък, целият опрашен, с чифт бели гуменки и мръсна фланелка.

Има съкрушен вид. Лежи отпуснат като мъртвец.

Минава Джорджо, с мокро под носа. Сините му воднисти очи са пълни с проклетия.

Джорджо: Лоша ти е работата, а, Безделнико? Дявол го взел, ти си се променил за един ден!

Безделникът не отговаря, само гледа нагоре със замъглени очи.

Джорджо: Кога пак ще се върнат ония хубави вечери! За десет-петнадесет души. Когато ходехме всички във Фiumicino да ядем рибена чорба, пържени морски риби и мекотели! Помниш ли? Като че ли е било сън! Кога ще се върнат пак тия времена!

Бледен, Безделникът отговаря, като едвам отваря уста:

Безделникът: Ааааах, още ли не са те затворили? Махай се!

Джорджо: *(гледа го с противен вид)* Пуснала се е една приказка, Безделнико, не си бил ял от два дена... Ама вярно ли е?

Безделникът: Гледай, като се изповръщам отгоре ти, да не се наядеш за една седмица!

Джорджо: Значи тогава си ял! Добре си! А аз толкова се безпокоях, че си гладен... Искях да ти помогна... но щом е така, ех... благодари на Исуса Христа!

Поема отново пътя си, като влачи бавно и тържествено краката си.

След това внезапно се обръща, загрижен, услужлив:

Джорджо: Искаш ли един „дигър салц“?

Безделникът: Уф! Върви си!

Джорджо наистина си отива. Безделникът отново остава сам, изтегнат по гръб, изтощен от глада. Някакво куче се приближава към него и Безделникът, мълчаливо, с известна нежност го милва, стиска муцуната му, играе си с него.

Безделникът: *(с глух глас, с какъвто говорим на животните)* Ех, блазе ти на тебе, че можеш поне да ядеш кокали! Мускуривецо!

Но кученцето скитник получава своето и си отива. Безделникът следи с очи животното, което, отдалечавайки се, пресича пътя на Ренато, Шерифа и един нов, Лукчето, които приближават отпуснати и посърнали под слънцето. Като стигат до отпусналия се във фургона Безделник, без много да се кани, Шерифът му подхвърля.

Шерифът: Хей, Безделнико, така сме гладни, че нямаме сила даже да изругаем!

Безделникът: На мен ли ги разправяш тия! Вече два дена как не съм ял!

Ренато: На факира Бурма поне му плащат за това! А на нас нищо не дават!

Безделникът: Да се организираме! Три акъла сме се събрали тука, може ли да не измислим нещо, което да ни докара по една купчинка макарони и боб!

Лукчо: (унесен опиянен) Ах, макарони и боб! Какво е то? Какви чудни думи!

Шерифът: (мрачен, решителен) Хайде! Мърдайте! Ако остана още половин час на това слънце, без да ям, ще се стопя!

Безделникът скача долу от фургончето, но остава за миг неподвижен, като затваря очи, понеже му се завива свят.

Ренато: Дръж се, Безделниче, че след малко ще ядем! Засмей се!

Лукчо: Хей, аз имам две стотарки!

Шерифът: Разбираш ли, ние сме богати!

Ренато: Аз отивам в къщи и открадвам едно кило макарони от „папската помощ“. Много са хубави!

Лукчето: Вярвам ти, в тия времена!

Безделникът: Хайде, хайде, да не губим време! Значи ти имаш двеста лирети, Лукчо! Върви купи пет наденички, малко олио, малко консерва и малко хляб!

Лукчо: Охо, накарай го да вземе и такси, за да отиде да пазарува! Искаш да купиш толкова работи с двеста лирети!

Безделникът: Стига, не ме размивай! Накарай фурнаджията да те съжали! После ще мине оня шушумига, баша ти, и ще плати!

Чипола: Да, да, ще плати баша ми. Ако ме спипа, ще ме обеси!

Шерифът вдига очи към небето, като улавя главата си между ръцете, с библейски тон.

Шерифът: О, няма ли светец, покровител на гладните? Но кой е той? Ако има, нека го познаем! Заеми ни две хиляди лирети.

Връз умолителното лице на Шерифа.

Улица — екстериор — ден

След малко. Четиримата вървят бързо и оживено по пустия плочник. Ренато носи в ръка пакета с макароните, Лукчо пакетите с надениците, хляба и доматиената салца.

Бъбрят като вървят, изпълнени с надежда.

Начело е Лукчо, който размахва пакета с надениците и пее:

Лукчо: Полковник, не искам хляб, искам кило макарони, уверен съм, че цялото ще го изям — нито един не ще остане...

Шерифът запява след него. Ето и предишното мръсно кученце, примамено от миризмата на надениците.

Ренато: (към кучето) Харесват ти надениците, нали! Бягай, че ще изям и тебе!

След това вдига пакета от „папската помощ“:

Ренато: Видяш ли, ако не бяха поповете, днес нямаше да се яде! На виж, прочети какво пише тук: „папска помощ“ за нуждаещи се семейства. Вървят оживено към близката цел.

Улица пред вратата на Фулвио — екстериор — ден

Четиримата пристигат, все окриляни от надеждата, пред жалката портичка на Фулвио и почват да го викат.

Безделникът: Хей Фулвио! Фулвиоооо!

След миг се появява побратим Фулвио, който се изкачва по стълбичката откъм

сутерена. Щом ги вижда, почва да се смее с беззъбата си уста и с лице, прилично на птичи скелет.

Фулвио: Какво има?

Безделникът: Запали светилния газ!

Фулвио: Брей, да не сте решили да се убие!

Безделникът: Трябва да ни направиш една услуга, Фулвио! Трябва да ни заемеш за малко газовата печка, за да си сготвим това кило макарони! Гладни сме!

Фулвио: Добре де! Хайде, услужете си! И без това печката е свободна. И ние не сме готвили, нямаме нищо за ядене!

Ренато: Добре се наредихме! Да не е дошел денят на „страшния глад“

Фулвио: (*разочарован*) Ехе, да не смяташ, че ще ти взема хляба от устата! Хайде, елате в кухнята, дай нещата, тръгвай де!

Слиза по жалката стълбичка, следван от приходите.

Фулвио: Ей, Росанааааа!

Влизат в сутерена.

Сутерен — интериор — ден

Влизат в сутерена. Една единствена стая като тази на Магдалена — само че малко по-голяма, с едно голямо легло, три-четири разкривени мебели, две сополиви деца.

Съпругата Росана е навън, в дворчето.

Фулвио: Сготви тия работи на тези!

Росана влиза, вижда ги, мълчи, отива към печката. Ренато приближава и със запалката за цигари подпалва.

Ренато: „Като няма пари, поне огънчето да гори.“

Росана отива да вземе котлето и го пълни с вода от ведрото. Всички са в отлично настроение, радостни и шеговити.

Лукчето: (*засмян*) Хей, Безделнико, какво ще предпочетеш сега — един бифтек или мис Вселена?

Безделникът: Що за въпроси? Макар и парче сух хляб! За какво ми е „мис Вселена“? Сапун ли да правя?

Внезапно Шерифът се сеща нещо и скача, взема тиганчето от ръцете на Росана.

Шерифът: Сосът ще го направя аз! Специалитет на фирмата! Сос а ла гладория!

Приближава с тиганчето към печката, разпакова надениците, които са две, домашения сос, тенекенцето с олио.

Фулвио: (*с великодушно гостоприемство, смеейки се, с разнежен поглед*) Хайде, сядайте! Не се пречкайте!

Всички насядат, зачервени, засмени, малко стеснени, върху голямото легло.

Безделникът: (*като се изтяга блажено по гръб върху леглото*) Какво е гладът все пак? Порок! Внушение! Ах, ако не ни бяха научили още от деца да ядем!

Гъделичка по коремчето едно от двете деца на Фулвио, което е там, на леглото. Момченцето се смее, смее.

Безделникът: Нали така, глупчо? Кой те научи да ядеш? Този гладник, баща ти ли?

Момченцето се смее, смее. Ренато избухва и той в подигравателен смях, нещо като карикатура на смях.

Ренато: Хей, Безделник! Помниш ли, когато веднъж, за да се нахраним... откраднахме парите на един слепец?

Всички се смеят. Чипола се смее още по-силно и задавен от смях, разправя своя случай:

Лукчо: А онай път, когато продадохме челюстта на баща ти?

Всички се смеят, смеят се заедно, превивайки се, с широко отворени уста, а светналите им очи също се смеят, смеят.

Сутерен — интериор — ден

Минало е време, колкото да заври една тенджера с вода. И действително тенджерата ври: дошел е мигът да се пуснат макароните.

Всички са около печката за свещения ритуал.

Лукчо: Хайде, Роса, по-бърже, инак ще завършим и ние като ония от Ню-ренбергския процес!

Безделникът наблюдава с критично безразличие макароните, които Росана пуща в тенджерата, и двете наденици в тигана. Бързо слага ръка върху рамото на Фулвио и му прави знак. Дватама се отдалечават за малко на леглото.

Безделникът: Хей, Фулвио, искаш ли да изгоним ония? Не смяташ ли, че сме много осем души за едно кило макарони?

Фулвио веднага схваща.

Фулвио: *(сбучаствнически)* А как ще ги изгоним?

Безделникът: Пст! Как ли? *(напрегнато, бързо, стегнато)* Ето, ще почнеш да ни обиждаш, ще ни наречеш гладници, жалки бедняци, това като морална плесница. За останалото аз ще се погрижа! Ония ще се разсърдят и ще си отидат... И макароните ще си ги изядеме само ние...

Маскирва думите си със смях.

Безделникът: *(като се киска)* Ха стига!

Дватама отново приближават към групата, която внимателно следи какво става около котлето.

Лукчо: Ей, Фулвио, ще ти издигнат паметник за това, което правиш сега! Спасяваш четирима италианци!

Фулвио: *(започва комедията)* Аха, паметник. На тоя свят колкото повече добрини правиш, толкова повече ритници получаваш!

Ренато: *(заинтригуван от внезапния заядлив тон на Фулвио)* Хей, за какви ни смяташ? Ние сме почтени хора, разбираш ли? Знаем какво значи признателност! *(с неизразима реторика)* И ако някой ден ти тръгне зле, една паница чорба няма да ти откажем, бъди спокоен!

Фулвио: Да, сиромашинките! Ала ако аз стоя гладен, поне стоя у дома си и не ходя да прося по чуждите къщи!

Безделникът: Ехе! Ама ти взе май да прекаляваш! Накрая ти само ни правиш една услуга!

Фулвио: *(интригантски)* Не! Давам ви милостиня!

Шерифът: *(с презрителна гримаса)* Каква те милостиня патила, бе нещастнико!

Фулвио: Гледай какво трябваше да видя! Четирима младежи на вашата възраст, които не са годни да си изкарат хляба! Истински срам!

Шерифът: Гледай, седнал да ми говори за срам! Вчера жена ти ми каза, че си изял чорбата на децата! Хайде, стига!

Фулвио: *(с горчива заядливост)* Да, върви го разправи в полицията! Знам, че си шпионин! Да не смяташ, че не знам!

Шерифът се намръщва заплашително: всеки остатък от смях изчезва от лицето му, той гледа втрещено Фулвио.

Шерифът: Хей, да се разберем; шегуваш ли се, или приказваш сериозно?

Фулвио: Да се шегувам ли? *(Избухва)* Та кой го не знае! Всички го казват!

Шерифът се кани да се спусне връз него, по обичайния си неочакван начин, но Безделникът го задържа.

Безделникът: Абе не го слушай тоя нещастен малоумен, че гладът го е ударил в главата! *(Към Фулвио)* Да не ни смяташ изтривалки за крака? У нас е останало малко гордост, знаеш ли? Ние сме способни да си отидем и да ти оставим като милостиня нашите макарони!

Фулвио: Гордост! Гледай кой говори за гордост! Каква е твоята гордост, това че взимаш пари от жените ли? Знаеш ли, че дори в тюрмето сводниците всеки ги презира?

С нов порив на гняв Шерифът полетява към вратата.

Лукчо: *(смутен заради макароните)* Хей, какво правиш, хей?

Безделникът: Да, той има право. Хайде всички да си ходим! Нека той ги изяде макароните, тоя мошеник! *(с пресилена буйност)* Да си ходим!

Безделникът следва Шерифа, който е вече при вратата. Четиримата излизат с ожесточени лица: истински бяс изразява лицето на Шерифа, присторен — това на Безделника, загадъчно странно изражение е изписано по лицето на Ренато, а горчиво съжаление по лицето на Лукчо.

Кратко затъмнение

Същите четири лица, изложени на слънце. Приятелите са се отпуснали върху столчетата, изнурени, без сила.

Лукчо: *(с тъжно съжаление)* Бяха се почти сварили!

Ренато: Право да си кажа, не очаквах от страна на Фулвио подобно нещо!

Безделникът: Нито аз!

Ренато: Добре направи, Безделнико, така му ударихме морална плесница! Шерифът се навежда от стола си и удря по земята с дланите на ръцете си:

Шерифът: Дон Боско!¹ Помогни ни ти!

Пред тях спира кола „1004“ като тая на Безделника и от прозорчето наднича един нов тип, хубав момък, едър и силен.

Чипола: Да, да умрем от глад!

Пио: *(към Безделника)* Хей, Безделнико, какво става с тебе, че те виждам такъв замислен?

Но Безделникът, погълнат от дълбоки размишления, разсеян, не вижда и не отговаря.

Пио *(като изважда от джоба си пакетче цигари и кани приятелите)*:

Гложди ли ви за тютюн?

Лукчо *(взема както другите, с жест на грансенъор, една цигара от пакетчето, което му протяга новодошлият)*: Я кажи, Пио, какво яде днес на обед?

Безделникът, с устрем, подобен на тоя на Шерифа, скача прав:

Безделникът: По дяволите! Не искам да стане на неговата! Защо трябва пък да изяде всички тия неща? Макар и на пътя ще ги хвърля, на кучето ще ги дам! Почакайте тука *(с внезапно възторжено решение)* Почакайте тук, не мърдайте! Ще ви донеса обратно всичко, знам аз как!

И все тъй с бързи, широки крачки прекосява пътя, по посоката, която бяха взели преди, отивайки към дома на Фулвио.

Като се отдалечава от групата на приятелите, лицето му почва да губи своето възмутено, отвратено и бунтовно изражение, като получава друго, изпълнено с дълбоко, неудържимо веселие. Веселостта блика от устата, от очите му, които добиват сатанински поглед.

Най-после, както тича, той почва сам да се смее с всичкия си глас.

Така стига почти до самата врата на Фулвио, кани се да се вмъкне, да се нахвърли върху храната, но...

Внезапно нещо привлича погледа му с мощта на някакъв мираж, на някаква перспектива към бъдещето, на някакъв магнит. Той гледа към тази точка, с внезапно помрачени, унесени, алчни очи.

Откъм дъното на празната, огряна от слънце улица приближава една девойка, висока, едра, светла: Стела.

Спрян в своя бяг към храната, Безделникът я гледа, потънал в трескава размисъл, с намръщено чело като на философ, със зли очи.

Ала не я поздравява, нищо не ѝ казва: обръща се и стремително се затичва към бара.

Бързо стига там, при натъжените си приятели, които са се отпуснали в морни пози. Безделникът се обръща към Пио, косите му са разчорлени, дрехите в безредие, но той трябва на всяка цена да получи това, което желае, едва ли не като го хипнотизира.

Безделникът: Хей Пио, Пио, слагай в движение!

Пио: Но защо, какво има?

Безделникът: Карай, ако не, ще си отиде, там има едно момиче!

Пио: Но коя е тя?

Безделникът: Една моя позната! Хайде, че я изтървахме!

В това време той се е вече качил при Пио: но и другите приближават.

Лукчо: *(който веднага схваща)* Хайде да тръгваме!

Безделникът: Стойте! Каква работа имате вие!

Ренато: Всички за един и един за всички!

Тримата се качват в колата.

¹ Дон Боско — свещеник, канонизиран за светец след смъртта си.

Безделникът: Хайде слизай, тъпако!

Ренато: Гледай ги сега, махайте се, пукнете всички! Ще стана за смях, веднъж като съм се качил, после да слеза!

Безделникът: Гледай сега тия калпазани как ще ми развалят всичко! (към Пио) Хайде, карай!

Пио отправя колата по същото направление, улицата е почти пуста.

Безделникът: (с ярост и злина) Тая ще ми я платите, чувате ли? Ако по ваша вина не успея, по-добре ще е да офейкате!

Шерифът: Ех, че си и ти, заради някаква жена! Коя ли ще е?

Стела стои на огрения от слънцето плочник.

Пио спира колата и Безделникът изхвърчава долу, като се отправя колкото може по-сериозен и съдържан към момичето.

Безделникът: Здравей! Не ме ли познаваш?

Стела го гледа един момент, защото наистина не може да го познае; след това наивното ѝ лице светва.

Стела: Здравей!

Безделникът: Как сме? Днес няма ли работа?

Стела: Току-що напуснах работата, взех половин ден отпуска...

Безделникът: Аха, празник ли имаш днес?

Стела: (скръбно) Да! Празник! Трябва да отида в заложната къща...

Днес ми изтича падежът... Не ми се иска да си загубя медалиона, той ми е от баща ми...

Безделникът: (напълно безучастен към историята с бащата) Трамвая ли чакаш...

Стела: Да, сега, ще го взема...

Безделникът: Ако не ти е неприятно, мога да те закарам аз... Всъщност колата на моя приятел... Ето я там...

Стела поглежда към „1004“, пълна с безделници.

Стела: (боязливо) Не, няма нужда... ще взема трамвая, то е все едно...

Безделникът: Хайде, хайде, ние и без това нямаме какво да прави...

Разхождаме се насам-натам... Ще направим хубава разходка...

Смутена и неспособна да откаже, Стела поглежда още веднъж към колата.

Безделникът я улавя за лакета.

Безделникът: Хайде, хайде, без много церемонии. Не се стеснявай! Помъква я, макар и да се дърпа, още неубедена, към колата от чиито прозорчета надничат, пълни с очакване и надежда, лицата на четиримата съдружници.

Безделникът: Представям ти тези мои приятели...

Един по един четиримата и подават ръка, която тя стиска прилежно:

Приятели: Пио... Ренато... Нино... Ренцо...

Безделникът: Седни по средата!

Кара я да се качи на предното седало на колата, между Пио и него. По този начин колата е вече препълнена

Пио: Накъде отиваме?

Безделникът: На заложната къща!

Кратко затъмнение

Алея в околността на ЕУР — екстериор — ден.

Развалини от стар водопровод, къшурки, бараки, далечни високи кооперации, хралсталаци, бурени навсякъде.

Тримата на задното седало са заспали един върху друг: от глуда...

Безделникът: (обръщайки се с лицето назад) Приличат ми на три ангелчета... Като се нахраниха, сега спят... Кой знае защо, когато човек се наяде, после му се доспива...

Стела: (с медалиона на баща си, окачен на шията) Това не е ли пътят, който води към морето?

Пио: Да, това е булевард „Христофор Колумб!“ Не сте ли идвала никогата тук?

Стела: Не, в Остия ходих с трена, миналата година, с майка си...

Пио: Безделникът ще има грижата да те запознае с околностите на Рим...

Стела: А сега да се върнем обратно! Време е вече...

Безделникът: Рано е, рано е още... хе-хеее! Иска ми се още да се поразходим!

Лукчо, който е зад него, събужда се, оглежда се наоколо:

Лукчо: Ах, каква очарователна гледка...

Стела: Този път не води ли също за Ардеа?

Пио: Да, води натам, като се отива към Неапол... Защо?

Стела: Не, нищо...

Лукчо се приближава, като обляга лакти върху предното седало, почуква с пръсти по рамото на Безделника.

Безделникът извива въпросително лице към него, навъсен, враждебен. Лукчо му прави знак с ръка, сякаш иска да каже: „Е, какво? С тая тук нищо ли няма да стане?“ А Безделникът от своя страна му отвръща с гневно движение, което означава: „Мълчи там...“!

Лукчо се отпуска отново върху седалото, примирил се бързо, и спокойно гледа навън.

Вижда се стената на един измазан с гипс дворец на Е.У.Р., с прочутия надпис:

„Народ на поети, мореплаватели и т. н.“

Лукчо: (*към Стела*) Стела, я прочети там! Виждаш ли с кого си имаш работа? Да не ни смяташ за отивалки? Ние сме италианци, знаеш ли!

Стела се смее, смее.

Лукчо се протяга и се кани отново да заспи между другите две ангелчета.

Стела: Колко се безпокоите заради мене... Изгубихте толкова време... Безделникът: (*великодушно*). Какво приказваш, Стела? Днес нямашме какво да правим, Стела, ние сме свободни и независими...

Стела: (*след няколко мига стеснено колебание*) Бих желала... да ви поискам една услуга... Но само ако имате време, нали... Но не смея...

Пио: Не бой се... Кажй! Ако това е услуга, която искаш да ти сторя, която ще сторя даже, то ще бъде от все сърце...

Стела: Неее, то е много голямо нещо...

Пио: Ех! Няма да ми искаш живота я!

Стела неспокойно подрежда с ръка косите си, като се колебае, после се решава.
Стела: Ето... не ме смятайте за нахалница... искам веднага да отида в Ардеа...

Безделникът: (*буйно*) Какво ще правиш там?

Стела: (*като гледа Пио*) Ще ме заведете ли? Ще бъдете ли така добър?

Пио: В Ардеа ли? Е хайде, да отидем в Ардеа!

Стела се усмихва, доволно и закачливо.

Кратко затъмнение

Ардеа и околностите — екстериор — ден

Ардеа се появява като купчина бели развалини сред изсърналата, изгорена от слънцето равнина.

Храстите край пътя и поляните наоколо са тук-таме овъглени.

Шерифът, Ренато и Лукчо отново са заспали, изпотени, върху задното седало.
Безделникът: Ето я Ардеа. Сега трябва да ми обясниш за какво сме дошли чак тука!

Стела: (*на Пио*) Не карай направо... завий тук, надясно...

Пио: За Ардеа не се отива надясно...

Стела: Аз няма да ходя в селото... (*изведнџ набира смелост и се решава*). Трябва да отида на гробищата!

Безделникът: На гробищата?

Ала не коментира, като предпочита да се оглџби в огорчено мълчание.
Колата бяга още няколко време сред пламтящото пладнѐ.

Безделникът: (*побледнял от умора и слабост, разсипан, без сила дѣх да си поеме*): И кого ще посетиш на гробищата?

Стела: Баща ми.

Безделникът: А!

Стела: (*към Пио*) Още малко надясно... Идвах тук преди две години с майка си...

Колата поема по една уличка вдясно, с две педи прах, сред изгорялата трева.
Пак тишина: тримата отзад дълбоко са заспали. Трите им лица приличат на три маски от праха, потта и глада.



Стела (Франка Пазут)

След малко, все така плаха и срамежлива, Стела слага ръката си върху рамото на Пио.

Стела: Ще можеш ли да спреш за минута?

Пио: Защо не?

И спира. Изведнъж се чуват шурците сред гробната тишина.

Безделникът отваря вратичката и слиза, за да стори място на Стела.

Стела слиза и се отправя към изсъхналата поляна.

Безделникът отново се хвърля върху седалото, мъртъв.

Безделникът: Боже, не мога да се държа на краката си...

Главата му се търкулва върху облегалката като на разпнатия Христос.

А Пио, който също е слязъл, наблюдава какво прави Стела.

Тя с мъка си прави път между изсъхналите шубраци, бодливи, пожълтели, сред купища буренаци, оголени храсталаци.

След това почва да бере цветя: жалки, полуизсъхнали, хилави.

Пио: Хей, събудете се, хайде! Да отидем да помогнем!

Вмъква се в колата и разтърсва тримата спящи.

Пио: Събудете се, милички.

Безделникът е наострил уши и докато другите се събуждат с разни оплаквания и протести, той става и отива при Стела, на поляната.

Безделникът: (като на себе си) Събирай маргаритките... Дано те... (по-високо към Стела) Хайде, всички ще помагаме; ще направим хубав букет!

Стела: (избърсва потта си, с букетчето цветя в ръка) Благодаря!

Безделникът се навежда да бере цветя. Пристигат и другите четирима, замаяни от слънцето.

Ренато: (отвратен, глухо) Гледай сега, на тия години да ходя да бера маргаритки!

Навежда се, тананикайки, да бере цветя.

И Пио събира цветя, но Шерифът и Лукчо стачкуват. Стоят неподвижни, изправени като колове сред зноя на слънцето.

Пио ги гледа многозначително, както е наведен да къса цветя сред храстите.

Пио: (със строго недоволство): Хей, помогнете малко, де! Да не сте дошли тука, за да ни зяпате? Работете и вие!

Шерифът, който има вид, че умира за сън, внезапно се разбужда и почва да играе лудешки един рокендрол.

Шерифът *(танцува и пее думите на един американски рокендрол)*.
Пио се изправя и блъсва Шерифа така, че той едва не пада;

Пио: Я почни да береш цветя, негоднико!
Всички, сведени над полето, берат цветя.

Гробищата — бели, жалки, безутешно тъжни сред ослепителното слънце.
Оградата изскърцва — в огромната тишина — и шестимата влизат с големи букети прашни и изсъхнали цветя.

Ренато: Сега, с всички тия цветя, на баща ти ще му бъде добре още две години!

Всички се кискат, с все същите лица, които се изпълват с бръчки. Но смехът на Безделника е вял, лицето му е пръстено, оросено с пот.

Пио: Ох, тука сме на гробищата, не сме в кръчмата!

Стеला дири гроба на баща си, подир нея следват другите, последен върви Безделникът, полумъртъв.

Ренато: Имаш право! *(с внезапен саванароловски морализъм, но с все същото бронзово лице)* Като животните сме! Нямаме почит дори към мъртвите!

Стеला продължава да дири гроба, подир нея следват другите. Последен, между гробовете, без капка сила, върви Безделникът.

Шерифът: *(като гледа гробовете)* Може би някой тука да е умрял и от глад... Възможно ли е всички да са умрели от старост или болест?

Безделникът се подпира на рамото на Ренато, с променено лице.

Безделникът: Ох, лошо ми е!

Ренато: *(невъзмутимо)* Два дена вече не си ял!

И продължават да вървят нататък.

Сега Стела се е спряла пред един гроб, гледа го и разпознава портрета на баща си.

Пио: Този ли е?

Стела прави утвърдителен знак. И след като полага цветята на гроба, се прекръства.

Безделникът заедно с другите ѝ подава своите цветя, като залита и си бърше студената пот.

Стела: *(като нарежда букети в симетричен кръг върху гроба, едва чуто)*

Толкова отдавна исках да дойда...

Безделникът се отдръпва настрана и си бърше потта. Не може вече да издържи и сяда върху един гроб с фотографията на някой си Паломби Алдо.

Безделникът *(намирайки още сила да бъде духовит)*: Ей, Паломби, дръпни се малко настрана, стори ми място, че не мога повече...

След това поглежда към Стела, сведена в молитва.

Безделникът. Но за какво се молиш!

Затъмнение

Барчето и околностите — екстериор — ден

Под неумолимото слънце Безделникът и Пио стоят и чакат. Неделен ден е, а уличката със спирката за фургоните, където те чакат, е празна.

Безделникът: Дай една цигара! Пресипнах от пушене!

Пио: *(като му подава цигара)* Свършват се вече...

Безделникът: После пак ще купим...

Пио: Колко имаш в джоба си?

Безделникът: Аз? Нито една лирета, съвсем съм на сухо...

Пио: Чудесна двойка сме с тебе. И аз нямам днес нито една лирета. Играх на билиард и загубих всичко. каквото имах...

Безделникът: *(потресен)* Дявол го взел, какво ще правим сега? Къде ще я заведем?

Пио: Ето я...

Наистина Стела пристига, забързана, сред празнично облечените хора, с все същата си рокличка.

Пио: *(като гледа към Стела, с лице на човек, който се кани радостно да поздрави, се обръща в същото време към Безделника)*: Да наредим тая работа по домашному... Да отидем пеша на разходка... И без това има чифт хубави крака, тая... Искаш ли да вървим?

Безделникът: *(с очи, които казват едно нещо, а устата друго)* Их, пе-

ша! Хайде да почнем „похода към Рим!“¹ (изведнџ лицето му се проявява от някакво внезапно хрумване) Дори можем... да я заведем на поклонение, да посетим Венерите на асфалта...

Стела е точно пред тях. Ръкуват се щастливи и развълнувани, доволни.

Стела: Чакахте ли много?

Бездежникът: Не, не!

Бездежникът хваща Стела за рамото и я подтиква към „1004“, спряна там наблизко.

Бездежникът: (закачливо) Стела, искаш ли да опознаеш малко света?

Стела: Зашо? Да, искам...

Бездежникът: Браво!

Качват се в колата и тръгват.

Кратко затъмнение

Алея с дървета — екстериор — ден

Алеята, на която работеше Магдалена.

Ден. Неделя. Слънцето яростно жари.

Бавно минава колата. Тримата, седнали заедно върху предното седало, мълчат изпотени.

Бездежникът се оглежда наоколо, сякаш дири някого; но не вижда никого.

Прани гримаса и запалва цигара.

Ала Стела първа съзира една проститутка, Испанката.

Стела: Ийх! Какво прави онази там!

Бездежникът: (кикоти се леко, казва с глух глас) Хе... Дава приход...

Стела: (внезапно, неочаквано) Спрете, спрете, върнете се назад, искам да я видя...

Пио: Наистина ли искаш да я видиш? Приятно ли ти е да я гледаш?

Стела: Да, да, върни се назад... Тази е от развалените жени, нали?

Пио се връща назад, приближава отново до Испанката, която стои там, с чанта в ръце и разкривени обувца, под слънцето.

Бездежникът: Наричай я развалена жена, ти!

Стела я наблюдава внимателно, с някакво странно изражение на болезнено любопитство. След това колата отново поема по алеята. Бездежникът, като вижда силното любопитство на Стела, използва случая.

Бездежникът: А по-нататък видя ли ги колко стояха!

Пио: Какво, никога ли не си ги виждала?

Стела: Не, не, не съм ги виждала никога...

Появяват се други, между които и Аморе.

Стела: (с ново любопитство) Чакай да видя, чакай да видя...

Бездежникът: (ядовито) Е, гледай!

Стела разглежда тия нещастни жени от главата до петите. И внезапно, също както любопитството, някаква сянка замъглява очите ѝ. Някаква дълбока меланхолия, някакво виновно изражение като на наказано дете. Сякаш сълзи проблесват в очите ѝ, а лицето ѝ става съвсем мъничко.

Бездежникът: (като я наблюдава) Гледай пък тази! Кога ще се събудиш!

Стела сякаш го не чува и като продължава да наблюдава, пошепва като на себе си:

Стела: Но какво правят?

Бездежникът: (тежко, искрено, глухо) Това, което правят всички жени!

Стела (като се помрачава още повече): Горките!

Бездежникът: Наричай ги горките, ти!

Между това Аморе, която вече даваше признаци на нетърпение, излиза извън себе си и като вика, с гордо негодувание приближава към тях, правейки си сянка с ръка, ослепена от слънцето.

Аморе: Какво има за гледане? Да не съм крастава?

Пио: Аморе! По-полекачка! Не ни ли познаваш вече?

При тия думи Аморе се поуспокоява и продължава да се приближава все още малко заслепена от слънцето.

Стела: (с внезапна тревога) Да си ходим! Да си ходим! Отведете ме оттук!

¹ Първото отиване на Мусолини в Рим заедно със своите съмишленици.

Но Аморе е вече много близко и ги е познала.

Аморе : Да, все пак съм още най-добрата от пиацата! (*забелязва Стела*) А тази коя е, че не я познавам...

Пио : (*шегувайки се*) Ех, това показва, че си взела да остаряваш!

Стела : (*тревожно*) Отведете ме, хайде!

Безделникът : (*иронично към Аморе*) Тази е от друга категория...

Аморе : А! Друга категория ли... А как е Магдалена? Пише ли ти? Знаеш ли, че са ѝ тракнали една година?

Безделникът : Та какво? Тя си е крива!

Аморе : Да, на теб какво ти става за Магдалена. Прав си, тя си е крива! Затова нарочно не се залавям с някого! Вие сте годни само кръвта ни да пиете!

Безделникът : (*с потисната ярост*) Ей, Аморе, няма ли за какво друго да ми разправяш, а?

Аморе : (*овладява се и след кратко мълчание се обръща към Стела*) Къде го водите това хубаво момиченце? Ах, госпожице! Тъкмо между най-добрите сте ги избрали! Особено Безделникът, мамо мила! Всеки го знае!

Стела, унижена, смутена, отчаяна, мълчи.

Известно време Аморе я наблюдава, след това с нов изблик на гнев се обръща към Безделника.

Аморе : Господ да те убие! Как се държите с това бедно момиче! Вие двамата сте просто невменяеми! Какво ви струва да я пуснете на печалба малко по-прилично облечена... (*изглежда Стела от главата до петите*) Хъм, това не е рокля, а парцал, а с какви обуша ходи горкото момиче... Нямате ли малко съзнание, а?

Безделникът : (*внезапно губи търпение, вдига възмутен ръка към небето*) Чеши си другаде крастата! И се махай (*към Пио*) Тръгвай! (*Отново към Аморе, все още възмутен, ала леко ироничен, почти пее*) Тази „перипатетичка“ пък! Пио не чака да му повторят и тръгва с трясък. Аморе остава, все повече се смалява, като обръща равнодушно гръб на колата.

Известно време тримата мълчат. След това Пио хвърля косо един поглед към Стела.

Пио : За много неща Аморе беше права... Защо се обличаш така зле?

Стела : (*засрамена*) Ами, че аз нищо си нямам... Имам само тази рокля... Парите, които печеля, трябва да ги давам в къщи... ако ли не, как ще я карат...

Тримата мълчат още малко. След това Пио:

Пио : Утре ще ти донеса една чудесна, хубавичка рокля...

Стела : Не, не трябва... И без това е все едно, не си прави труда...

Пио : Ех, какъв труд! Ние имаме една бояджийница, искаш ли да си подновиш някои дрехи там?

Безделникът е следил навъсен разговора и внезапно се намесва:

Безделникът : Утре наистина ли ще ѝ донесеш рокля?

Пио : Е! Защо питаш?

Безделникът : Тогава, ако ти ѝ донесеш рокля, аз ще ѝ донеса чифт обуша!

Обръща се към Стела, като я потупва по рамото:

Безделникът : (*към Стела, бащински*) Разбрахме ли се? Ха сега, позасмей се, Стела!

Затъмнение

Мизерна улица. — Домът на Ашенза — екстериор — ден

Предпазлив, изплашен, мрачен, Безделникът приближава под слънцето към дома на Ашенза.

Ето я там долу, къщурката, белее се на слънцето, без никакъв признак на живот наоколо.

Безделникът я гледа втренчено, с уплаха: бои се, че ще излезе шурейт или ще го види някой.

Малко по-нагоре има един зид със смокиново дърво над него. Безделникът се мъчи да стигне до този ъгъл, без да бъде забелязан. Стига дотам, все като гледа към дома на Ашенза, дълбоко отдъхва и си бърше потта, която капе от челото му. Сяда в прахуляка под малкия зид, като продължава да гледа къщата. Кани се да чака.

Мизерна улица. — Домът на Ашенза — екстериор — ден

Безделникът е там, наблюдава и чака. Явяват се няколко момченца, но далече. Ето внезапно вратата на къщата се отваря. Шурейт излиза под втренчения и тревожен поглед на Безделника; с него е велосипедът му. Обръща се за момент към вътрешността на къщата, казва нещо; след това се качва на велосипеда и се отдалечава, като минава пред очите на Безделника, който се мъчи да се скрие.

Изчезва сред ослепителната белина на слънцето.

Безделникът отново гледа втренчено към разнебитената вратичка в дома на Ашенза. Очаква с все по-голямо нетърпение. И наистина почти веднага вратата се отваря и придружена от баща си, който остава на прага, излиза Ашенза с по-малкото дете на ръка, докато по-голямото я следва, заловено за полата ѝ.

Ашенза и бащата говорят късо време, но не се чува какво казват. Безделникът губи търпение, като присъствува на този излишен разговор.

Безделникът: Гледай го как я бави... тоя проклет главорез...

Най-сетне Ашенза тръгва; тъстът се затваря в къщи; навън остава само Яйю, спокоен, весел като птиче. Сяда в прахоляка и почва да играе със своите шишенца, които блестят на слънцето.

Безделникът полека-полека се изправя. Гледа към сина си.

После се протяга.

След като достатъчно се е напротягал, запалва цигара.

След като е запалил цигарата, почва да се движи, пушейки със спокойния и съсредоточен вид на човек, който няма вземане-даване с хората.

Стъпка по стъпка стига до сина си, като мята наоколо коси погледи, за да види дали някой не го следи. Вече е на две крачки от Яйю, който е записан в играта си. Почва да му говори:

Безделникът: Хей, Яйю... може ли никога да не ме познаеш... и все пак аз съм баща ти, дявол го взел...

Той говори не толкова на Яйю, колкото на себе си, за да добие смелост, като се оглежда тревожно наоколо.

След това внезапно кляка пред сина си.

Безделникът: Дай една целувчица на тате, дай!

Детето малко се двоуми, но после, добро и кротко, каквото си е, съгласява се да го целуне по бузата, която Безделникът сочи с пръста си.

На шията на Яйю виси златна верижка.

Безделникът: Хем дълга, дълга!

Докато детето го целува, Безделникът му сваля верижката. Отново се изправя, развълнуван, изпотен.

Оглежда се наоколо и за да си даде благонадежден вид, дрезгаво говори сам на себе си, като че ли говори на сина си.

Безделникът: Един чифт обуца... Шест хиляди лирети, разбираш, нали... Откъде сях да ги намеря, ако не...

Отдалечава се, докато синът му го гледа с невинните очи на агънце.

Безделникът: Сбогом, Яйю, да слушаш, чуваш ли!

Отдалечава се под слънцето, а детето отново спокойно се сгушва, за да играе с шишетата в праха.

Затъмнение

Улица в квартала на Безделника — екстериор — ден

Витрината на един магазин за конфекция на главната улица в квартала. Пълна е с различна стока: рокли, блузи, кърпи, поли. Скромни неща, натрупани там с амбиция за елгантност; един малък, сиромашки и пищен базар.

Безделникът, Пио и Стела са там, пред него. Стела гледа развълнувана.

Пио: (с великодушен, спокоен вид) Коя ти харесва? Избери си!

Стела: (срисана, щастлива) Всичките са хубави...

Пио: Хайде, не се срамувай, избери си една!

Стела: (както горе) Ах, Божичко!

Пио: Харесва ли ти оная на едрите цветя?

Стела: Много е хубава!

Безделникът. Вземи нея, Стела! Тя е тъкмо за теб!

Пио гледа Стела, която мълки, смутена, зачервена от доволство.

Пио: Хайде, тръгвай!

Влиза решително в магазина, следван от Стела и Безделника.

Магазин за конфекция. Интериор — ден

Тримата влизат в магазина. Пио се обръща към собственика с великодушен, малко интригантски вид:

Пио: Здравейте, господин Джулио! Свалете онази рокля там и дайте да я изпробва!

Мълчалив и услужлив, собственикът взема веднага роклята от витрината и тържествено я донася пред тримата. Веднага Стела алчно я попипва между пръстите си.

Стела: (щастлива) Какъв хубав плат!

Безделникът: (важно) Пробвай я, де!

Собственикът: (любезно) Там, отзад.

Стела изчезва зад един параван.

Собственикът: Хубаво момиче! Къде го намерихте?

Безделникът: (дава светкавичен отговор) В едно великденско яйце.

Собственикът: Караш я ти, че си още млад! (Към Пио): Как е баша ти? Все още ли е тъй смел и буен? Още ли е загладен и лъскав, както преди двадесет години? Или и той е грохнал като мен?

Пио: Ех! Нареща се никак!

Собственикът: Ех, на наше време бяхме изтребили всички жени в тоя квартал! Не можеше да се спаси нито една: или аз си я вземах, или баша ти! Не ѝ давахме време дъха си да поеме!

Стела се появява иззад паравана с роклята на едри цветя: мълчалива, стеснена.

Собственикът: Сега сте друга, виждате ли?

Но Безделникът не му оставя време да продължи, буйно, почти гневно:

Безделникът: (към Пио) Хайде, плащай! Да ходим сега за обувката, хайде!

Улица от квартала на Безделника — екстериор — ден

Тримата вървят оживено по улицата, препълнени с надежди и гордост.

Безделникът: (възбудено) Обувките ще ти ги избира аз, по мой вкус! Доверяваш ли ми?

Стела: Да, да...

Безделникът: Искам да ти взема един хубав чифт обувки като тия на Пепеляшка... Само да не ги загубиш, иначе няма да ти купя други!

Вървят още няколко крачки, все като се смеят, докато се вижда витрината на един магазин за обувки.

Безделникът приближава към витрината почти тичешката, сочейки с пръст, обзет от внезапно въодушевление.

Безделникът: Ето! Тези!

Между наредените жалки обувки, предназначени за крайните квартали, той посочва чифт черни, лъскави, истинска красота.

Улица от квартала на Безделника — екстериор — ден

Едва са излезли от магазина за обувки.

Безделникът прави няколко крачки напред и се спира пред Стела, като я съзерцава от глава до пети.

Безделникът: Да, сега си наистина Стела, на име и на дело! Ех, нямащо да се прави, дрехата прави човека.

Стела, смутена, оставя да я гледат, застанала до Пио, който се усмихва доволно.

След това тримата почват отново да вървят, сред бъркотията на неделната навалица, стройни и дръзки.

Минават край сергията на един амбулантен търговец, отрупана с кърпи, гребенчета, огърлици.

Безделникът се спира, без да каже нищо, и навъсен приближава, като си прави бързи сметки на ум; между това Пио и Стела вървят няколко крачки по-нататък, като се заират да го чакат, гледайки го.

Пио: Доволна ли си? Харесва ли ти това, което ти взехме?

Стела: Да... доволна съм; двамата бяхте така добри към мен... За пръв път се отнасят така с мен...

Пио: Ееех! Гледай сега! Какво сме направили толкова! И после ти си до-
бро момиче, заслужаваш си го!

С т е л а: *(печално)* Надявам се някой ден да мога да си върна...

Безделникът пристига като бесен. В ръката си държи огърлица от тъмни, лъска-
ви мъниста.

Приближава до Стела и я слага на врата ѝ.

Безделникът: Ето! Работата е завършена!

Гледа я, съвсем смутена и още по-щастлива, след това буйно я закарва пред една
витрина, за да се огледа. Стела се оглежда, сияеща от щастие.

Безделникът внезапно ѝ подава бузата си:

Безделникът: Хайде, сега ми дай една целувчица!

Стела почва да се смее, да се смее. След това, послушна, бързо го целува по
бузата.

Безделникът: Също и на Пио!

Смейки се, Стела слуша и целува Пио по бузата.

С т е л а: Какви сме луди!

Ала Пио е вече взел едно мъдро и ненарушимо решение. И като променя израже-
нието си, става сериозен и отчужден.

Пио: Хайде сега! Аз си отивам! Оставям ви!

Безделникът: Отиваш ли си вече?

Пио: Ех, да, трябва да отида в магазина... От тая заран не съм се мяр-
кал натам!

Безделникът: *(доволен, че си отива, става крайно сърдечен и любезен)*

Е, хайде тогава! Ще се видим довечера, нали? Здравей!

Пио се ръкува с Безделника, а после със Стела.

С т е л а: *(малко смутена от това внезапно тръгване, ала все пак пасивна и
примирена)*: Благодаря! Здравей!

Пио: Всичко хубаво! Всичко хубаво!

И си отива.

Улица от квартала на Безделника — екстериор — ден

Съвсем сами, Безделникът и Стела вървят из пълните с народ, бедни, почти неа-
политански улици на квартала, и т. н.

Безделникът: Уморена ли си?

С т е л а: *(покорна, на разположение, признателна)* Не, ни най-малко!

Безделникът: *(с присторено безразличие)* Като сме дошли чак дотук,
да се поразходим малко...

Вървят още малко един до друг из гъмжашата от народ улица. Безделникът раз-
глежда възхитен Стела.

Безделникът: А сега, като си облечена така, няма ли да се срамуваш
да ходиш на разходка с мен, а?

Стела се усмихва любезно за миг.

С т е л а: Как ни остави изведнъж, Пио...

Безделникът: *(полусериозно, полусърдито)* Какво, трябваше да дойде
с нас, за да ни свети ли?

С т е л а: *(малко изплашена)* Не, аз го казах само тъй... Да не съм сбър-
кала нещо?

Безделникът: *(почти възмутен)* Тоя има жени на път и през път! Иде
да се меси точно с теб...

С т е л а: Но Пио не ти ли е приятел?

Безделникът: *(глухо)* Ти още ли вярваш в приятелството...

По лицето на Стела се изписва детинска мъка, но тя мълчи.

Вървят още малко мълчаливи: заминават дюкянчето на един механик, тръгват
по една уличка, която води към едно старо селце, и т. н.

С бързо движение Безделникът мята ръката си на рамото ѝ, като я притиска към
себе си, тъй както правят годениците, когато се разхождат.

Безделникът: Ела насам!

Стела остава малко вдървена, смутена.

Безделникът: Имаш ли нещо против да вървим така? *(и изведнъж)*

Знаеш ли, че вече те обичам? Аз съм бърз в тия работи! Когато някоя го заслу-
жава... като теб...

Стела мълчи, все тъй вдървена и подозрителна.

Безделникът: А ти, не чувствуваш ли нищо към мен? Отговори! Смятай, че аз не се шегувам, знаеш ли... Не вярваш ли, че те обичам? Заклевам ти се...

Стела: Защо ме обичаш?

Безделникът: Защо ли? Преди всичко, защото ми харесваш... и после, второ, защото те виждам така особена, беззащитна, виждам те така сама... Струва ми се, че и ти имаш нужда от утеха... И чувствувам, че ти и аз заедно добре си подхождаме, не е ли тъй?

С мъчително усилие, гледайки Безделника с безизразно лице, като дете, заловено в пакост, Стела се решава да говори.

Стела: Аз... трябва да ти разправам нещо...

Безделникът: *(дигайки внезапно ръка нагоре, обзет от непреодолимата си шегобийност)*: Той Мусолини обичаше да приказва!

Стела се усмихва малко печално, но продължава.

Стела: Неее, не се шегувай, това е сериозно нещо... Ща не ща трябва да ти кажа... Искам да знаеш всичко за мен... Знаеш, че нямам баща, той умря през войната... А майка ми, за да можем да живеем, трябваше да стане улична жена!... Като онези, гдего ги видяхме вчера, аз, ти и Пио.

Безделникът: *(по лицето му възникват и угасват няколко различни изражения)* Аааааа!

Стела: Казах ти го, защото не исках да ме преценяваш погрешно... Безделникът отвлича вниманието си, като гледа пейзажа: шосе, което води към някаква огромна ливада, изсъхнала, запустяла сред кулища бордеи, огромни кооперации и т. н.

Безделникът: *(разсеян, като води Стела)* Да позаобиколим насам... Въврят мълчаливо към ливадата, с малко унизен и замислен вид, също като някои виновни годеници.

Кварталът на Безделника към полето — екстериор — ден

Стела: *(като внезапно продължава нишката на мислите си)* Аз мразя майка си, за това нещо... Макар и да разбирам, че го е правила, за да ме храни... Имаше много други начини...

Безделникът: *(изведнъж избухва, почти весело, почти като пее)* Иих! Какво ли пък е направила толкоз! Замлъква късо време, като се замисля, и върви по прашния път. После казва нещо, което очевидно ще е в негова полза.

Безделникът: Когато човек стигне дотам, това показва, че обича! Майка ти не си го е купила този занаят, сторила го е заради тебе! Не ги разбираш ти тези работи!

Стела мълчи, чувствува се почти виновна за неочакваното противодействие на Безделника и мълчи, като се оставя да я води ръката му, сложена върху плещите й...

Така те стигат до средата на поляната, където има някакъв басейн: голям селски водоем и едно старо смокиново дърво; а наоколо няколко оголени, прашни хралаци.

Безделникът и Стела обикалят около басейна, дирейки някакво място, тъпчат мръсната трева, около тях се разгръща панорамата на полето, огромно като летище, а връз кръглия хоризонт покрайнините чезнат като видения: Ченточеле, огромните палати на „Тор де Скиави“, на селището Гордиани...

Като обикалят около басейна, Безделникът мълчи; Стела го гледа изпод вежди.

Стела: Ядоса ли се за това, което ти казах, Виктò?

Безделникът: Не ми викай Викторио, викай ми Безделник! Викториовци има много, но Безделник съм само аз! Между това той продължава да обикаля около басейна, бавно-бавно, почти лениво, като притиска към себе си Стела.

Безделникът: *(с нов тон, почти развълнувано)* Я ми кажи била ли си някога с някой мъж, а Стела? Кажи ми истината...

Стела: *(боязливо)* Няколко пъти...

Безделникът: *(к. г.)* Няколко пъти? И какво прави?

Стела: Така... да поприказваме... Не знам какво да съм правила?

Безделникът: Да седнем тук...

Неспокоен, раздразнен, той се изтяга на земята, там, където е най-чисто, и смъква

долу Стела. Тя внимава много да не си смачка новата рокля.

Безделникът: *(като я поглъща с очи)* Значи никога никой не те е докосвал... Ти си девица...

Стела свежда свенливо глава.

Безделникът: Девица си, нали, кажи...

Стела: *(едва чуто, кимайки утвърдително)* Да...

Обзет от буен любовен порив, Безделникът се нахвърля върху нея и я целува.

Барчето — екстериор — ден

Устата на Ренато е отворена с всичките зъби навън, раззината чак до сънната артерия. ааааа, прозявка, която представя рева на лъва от М.Г.М. Като завършва прозявката си, още с опулени и светкащи очи, Ренато казва по своя неповторим начин:

Ренато: Ей, вие гдето всичко знаете! Какво става с Безделника?

Другите нехранимайковци са се излегнали по столчетата и не знаят какво да правят.

Джорджо: *(сине ти очи са пълни с презрение)* Нищо! Той се е влюбил, той е най-щастливият човек на света... *(с една гримаса)* Верният, честният!

Лучиано: *(присвил засмените си небесни очици)* Абе какъв ти влюбен Влюбен! Какви басни разправяш! Безделника влюбен... Докато ми казваш, че Безделникът е гладен, мога да ти повярвам, но че се е влюбил... хъмммм!

Момолето: Защо пък да не може? Сляпата неделя идва за всекиго! Ренато, който започва нова прозявка, изведнъж я прекъсва, като вижда някого на улицата. Повиква го с оживени движения.

Ренато: Ето го блудния син! *(вика)* Ела тука! Еееей, ела тука!

Това е малкият брат на Безделника, Сабино, който отива на работа. Той се колебае дали да се приближи към групата, малко смутен, ала дързък.

Ренато: Слушай! Ще дойдеш ли тука?

Младецът се спира, с мълчалив въпрос, изписан на лицето.

Ренато. Брат ти Безделникът къде се е запилял? Вече три дни как не се явява, къде се намира?

Сабино: Ха, откъде ще знам? Щом не знаете вие, гдето сте му приятели!

Алфредино *(с жестоката ирония на големия човек към детето)*: А ти къде отиваш сега, на работа ли?

Сабино *(гордо, предизвикателно)*: Е, та какво?

Алфредино: Така ли вземаш пример ти от по-големия си брат? Засрами се! *(тържествено)* Твоят брат никога не е работил, запомни това! Винаги е карал другите да работят! Ама че си дегенириран брат!

Сабино вдига рамене и си отива, като върви малко смутен по плочника.

Момолето: *(зад гърба на Сабино, киска се като палачо)* Хей, момче! Оправяй се, докато е време! Чак като пораснеш, ще разбереш, че не си прокопсал! Сабино продължава още малко да върви, с обидено лице; но после внезапно се обръща и от все сърце бързо прави една симпатична „пернакия“¹.

Джорджо като Фарината му отговаря по съответния начин и отново почва разговора си с Лучиано.

Джорджо: Значи ти казваш, че Безделникът не е влюбен в това момиче?

Лучиано: Какво... да не те тресе? Полекувай си ума... Можеш ли ти да си представиш Безделника влюбен, хей! Как е възможно?

Джорджо *(цял изгътан от презрение)*: Моля ти се, аз имам набито око, виждам ги добре тия неща! *(внезапно избухва)* Кой е най-сетне Безделникът. Най-безсърдечният човек в Рим ли? В края на краищата Безделникът е един глупак, знаете ли... Безделникът е последният от нашата класа, знаете ли!

Лучиано *(без да обръща внимание на доводите му, с внезапна вдъхновена усмивка в сините очици)*: Слушай, Безделникът го има в кръвта си своднически занаят! Хлябът си е хляб! Знаеш ли какво ще ти кажа? Няма да минат десет дни, когато ще видим Стела на плацата да буха. Хващате ли се на бас? На какво?

Джорджо: На каквото искаш!

Лучиано: Сакото! И ако ти го смъкна, ще го подаря на сираците от „Света Рита“!

Ренато се намесва, доволен от това развлечение, с тих и кротък глас:

Ренато. *(с библейски тон)*: Аз казвам само едно: ако стигне до ушите на Магдалена, че Безделникът се е заловил с друга жена, и за беда, я праща да

¹ „Пернакия“ — подигравателен жест.

буха, Магдалена ще обърне надолу с главата „Ле Мантелате“, но ще го натика в затвора!

Момолето (*вдигайки нагоре ръце*): *Orate frantes!*¹

Улица от квартала на Безделника — екстериор — ден

Надвечер. Тук-таме е запалена някоя светлина, сред блъсканицата на завръщащата се от работа тълпа.

Безделникът чака търпеливо. Станал е по-спретнат, който знае как, и се проверява в стъклото на една витрина. Изглежда доволен. Ето че Стела пристига почти ти-чешката, с новата рокля, новите обувки и огърлицата.

Безделникът: Здравей!

Стела: (*нежна и доволна*) Здравей!

Улавят се под ръка и тръгват, без да бързат. към трамвайната спирка, като двама годеници.

Безделникът: Уморена ли си? Днес си работила!

Стела (*искрено*): Ето... вече свикнах... не усещам умората...

Безделникът: Та занаят ли е това. За осемстотин лирети на ден живот ти вземат! Разбираш ли, осемстотин лирети на ден! Просешка милостия!

Стела: Добре, но трябва да се яде!

Мълчат за малко, като вървят притиснати един към друг. Стела сякаш има нещо да каже; внезапно се решава със смутена усмивка.

Стела: Викто, виж какво ти донесох...

Изважда от чантата си една запалка и я подава на Безделника; той я гледа трогнат и очуден; но това трае само за миг. Веднага се овладява. Разглежда върху дланта на ръката си запалката и казва иронично:

Безделникът: Някога имах една „хилияда и четири“... все пак това не беше лоша количка... (*след това поглежда Стела и казва великодушно*): Е, благодаря!

Стела: Харесва ли ти?

Безделникът: Дааааа...

Запалва си цигара с новата запалка и продължава:

Безделникът: Мястото, където отиваме сега... е много хубаво! Само че там са твърде омешани: господарите с бедняците, поклонниците от божи гроб с проститутките... Място за всички! Там хората са твърде... фамилиарни... веднага се сприятеляват и сядат на една масичка...

Мълчи за миг, след това отново подкача атаката, бащински, с топла, нежна загриженост:

Безделникът: Затова ти напомням, ако някой младеж, някой господин те покани да танцуваш, да поседнеш при него, моля ти се, бъди любезна... Отнеси се добре с него, като че ли съм аз... Разбра ли, Стелё? Там трябва да забравиш, че миеш бутилките...

Стела се съгласява, готова, отстъпчива:

Стела: Добре, ама ме е срам...

Безделникът: (*вдига ръка*) Е! Никой няма да те изяде! Ето го трамвайчето...

Пристига чудовищното трамвайче на Ченточеле, като оглушително звъни и скърца.
Затъмнение

Плуващият ресторант — бал — Тибър — екстериор — нощ

Едно по едно около две съединени масички върху дървени столове, с фон тъмнината на Тибъра, се показват лицата на приятелите; вече полупияни:

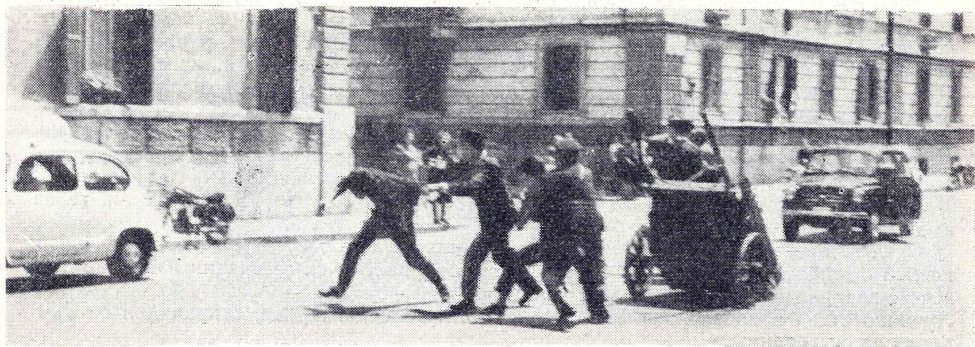
Безделникът, с горящи очи; Лучиано, Алфредино, Джорджо и жените, Стела, Аморе и други две, Сарденьола и Маргеритона.
Безделникът пие жадно чаша вино.

Джорджо: (*антипатично*) Пий, пий! После ще се напиеш и ще докараш всичките римски полицаи!

Безделникът: (*скача с прекалена ярост, бледен, жесток*) Да не ми го плащаш? Върви си! Колкото по-малко те виждам, толкова по-добре се чувствавам.

Джорджо: Гнус ме е от тебе.

¹ Молете се, братя! (католич. молитва на латински.)



Чува се някакъв вик: Картаген и Балила
се боричкат с полицаите

Безделникът: За твоё здраве и за който ме мрази!
Лучиано се намиса с веселите си шмекерски очички, подскача.

Лучиано: Хей, Стелё, виждаш ли ги колко се обичат?

Стела се усмихва малко смутена.

Аморе продължава някакъв разговор, който ѝ е много присърце, сякаш иска да оправдае срама, който изпитва, без да го показва.

Аморе: Мъжете... *(внезапно се обръща към Стела)* Какво са те! *(показва златото по себе си)* Гледай, пред лицето на всички мъже! Виж каква огърлица... виж какви обици... виж колко злато... А гледай какво имат мъжете... Една обувка и една вратовръзка, без едно парченце злато...

Лучиано *(полугласно, кискайки се)*: Фарс!

Действително другите две са скромно облечени като Стела.

Но Алфредино протяга внезапно ръката си: върху нея блестят един хронометър, една гривна и два пръстена.

Алфредино: Златото го държим ние!

Маргеритона *(все обръната направо или косвено към Стела)*: Не я слушай! Човек има нужда от близък край себе си! Инак може ли да се издържи? Вечер, щом се върна в къщи, след онова терзание, ако не намеря никого, почвам да плача...

Сервитьорът прекосява плаващия ресторант, на който се намират само няколко масички и няколко жалки двойки, които танцуват върху мрачния черен фон на Тибър. Доближава Безделника.

Сервитьорът: Безделник, една думичка...

Безделникът бързо става и последва сервитьора няколко крачки по-далеч, над речното течение.

Сервитьорът: Онзи господин там... виждаш ли го... Гдето са двамата. Един бърз професионален поглед на Безделника преценява два неопределени типа, пълнички, седнали край масичката с кротък, смирен вид.

Безделникът: *(дрезгово)* Е, добре?

Сервитьорът: Това са хора паралии... *(смигва му)* Харесва му... оная, която си довел тази вечер... Казва, че не му прилича да е някоя от онези... затова му харесва... Какво ще правиш? Да наредя ли срещата? Той и без това дири само компания...

Безделникът. Аха... кажи му да дойде насам де, да не иска сам да му я хвърля в ръцете?

Той е нервен, кисел, връща се на мястото си, където Стела го очаква малко смутена. Сервитьорът отива към масата с двамата клиенти, като смига неприлично към единия.

Този приближава към масата на приятелите и се обръща към Стела, като я кани да танцува. Стела не знае какво да каже и какво да стори. Безделникът яростно избухва:

Безделникът: Хайде, кураж, танцувай с господина...

Стела става, мъжът я прегръща и двамата почват да танцуват, отдалечавайки се от масата.

Алфредо: Хей, Безделник! Почваш вече да сееш, а? Който сее, той жъне... Аморе (*лицемерно, интригантски се намиса, ала с капчица истинско огорчение*): И ти падна в клопката... (*обърната към Стела, която танцува в далечината*) Но още го не знаеш. Ех! Оставете всяка надежда вий, които влизате! Джорджо внезапно става, враждебен, презрителен и изстрелва номера си. Сваля светлото си сако и го хвърля върху Лучиано.

Джорджо: Дръж, нали се бяхме хванали на бас за сако? Спечели! Дребничкият Лучиано е полузаровен от сако. Измъква се от него, като открива първо личицето си със светкащите очи.

Лучиано: (*като слага пръст под окото си и го сочи*) Не знаете ли, че аз имам лошо око!

Джорджо (*гледа Безделника с презрителен поглед на победен, който трябва да признае, че не е бил прав*): И аз повярвах, че си се уловил на въдицата! Моите поздравления! Голям артист излезе!

Лучиано става и почва някакъв балет с голямото сако в ръце, отправяйки се към вълга на ресторанта:

Лучиано: Хубаво сако! Струва си! Значи е наистина мсе?

Джорджо: Да, твоё е!

Лучиано: Ха, с Бога!

Хвърля сако в водата.

Тъмните води на Тибър го грабват и повличат надалеч.

Кратко затъмнение

Ресторант — бал — Тибър — екстериор, нощ

Минало е малко време. Колкото да се напият повече. Безделникът и Алфредино са при тезяха на плаващия ресторант и пият. Малко по-нататък двамата компаниони с техните приятели, Сарденюлата и Маргеритона. Аморе е останала сама, там долу, край масата.

Сега Стела не танцува вече: седнала е с двамата шушумиги на тяхната маса. Стои гърбом. Шушумигата, който е танцувал с нея, държи ръката си върху облегащото на стола, където тя е седнала.

Безделникът гледа с неопишуемо изражение на лицето, станало жълто като глина

Алфредино: Шушумигата има дълга ръка, а? Опитва се...

Безделникът: (*с неочаквано избухване на ярост, обезумял*) Стига! Понегти престани!

Отделя се на две крачки от Алфредино и като пие виното си, наблюдава Стела и мъжа, които са гърбом към него.

Дълго мълчание. Безделникът не престава да гледа. Гледа алчно, зловещо, без да откъсва поглед:

ръката на шушумигата, която се отделя от облегащото на стола и леко се слага върху рамото на Стела;

ръката, която милва рамото на Стела;

ръката, която слиза под мишницата на Стела;

ръката, която слиза по талията на Стела;

ръката, която слиза по ханша на Стела...

Безделникът рипва като смазана змия.

Изведнъж се обръща към приятелите, към Джорджо:

Безделникът: Кой се обзалага на всичко това, което изпихме, че ще се хвърля от моста?

Всички се кискат недоверчиво, Лучиано се обажда:

Лучиано: Да, така ще завършиш като Тоска!

Безделникът: (*побеснял*) Не вярваш ли? Хвани се на бас тогава! Шутове! Ще се хвърля с всичките си дрехи, аз!

Джорджо: Смали малко!

Сякаш някой го е тласнал, като зловещ автомат, Безделникът оставя чашата и тича през ресторанта към стълбичката.

Приятели се споглеждат малко загрижени, слисани:

Алфредино: Брей, той е пиян, може наистина да се хвърли...

И се спуща подир Безделника, последван от Лучиано. Само Джорджо остава с двете проститутки, които спокойно се подхилват.

Джорджо: Оставете го пък да се хвърли! Реката приема всичко.



Полицайте залавят Картаген и Балила и ги арестуват

Бреговете на Тибър — екстериор — нощ

Безумното бягане на Безделника:
през бурунаците и пясъка
покрай оскубаните храсталаци и няколко тръстики
покрай стръмната стена, надолу към реката.
покрай изкъртената стена и парапета
едно безумно бягане на пиян човек, вълнообразно и замайващо, изкачва стъл-
бичката, тича по моста:
долу трепка замайващото видение на тъмната река сред хилядите светлини на
града...
Той стои там, изправен, неподвижен, понечва да се хвърли: Алфредино и Лучиа-
но едва стигат на време да го уловят за дрехите, за краката и да го смъкнат
долу.

Лучиано: Безумник! Поне да си беше сложил камък на врата!

Алфредино: Какво е мислил баща ти, когато те е родил!

Като насън Безделникът се намира долу, смъкнат от парапета. Тогава отново
почва тичането си по изминатия вече път, с двамината подире му: мръсната
стълбичка между стената и парапета, цялата изцапана с хартиени отпадъци и
петна; пътеката край високата стена, която се извисява към небето; храсталаците,
олющените тръстики, които висят като дрипи на фона на реката, пресичаща с ле-
ден, сграшен мрак обсипаните със светлини градски равнини;
там, върху малкия плаж от черен пясък, между бурунаците, се появяват насре-
ща им Джорджо, заедно със Сарденьолата и Маргеритона, които се смеят, упла-
шено.

Джорджо (*възмутен, издига ръка към небето*): Измий си муцуната!

Така си пиян, че ме е гнус да те гледам!

С внезапна покорност Безделникът пада на колене върху пясъка. Натопява с
мъка ръцете си във водата и си измива лицето, два-три пъти.

След това вдига лицето си, от което капе вода, и все тъй покорен и добър, се
оглежда наоколо като насън.

Но отново го обхваща непреодолим порив на конвулсивна ярост, едно непрео-
долимо избухване на нервите:

все още тъй, на колене, той потопява лицето си в черния и мокър пясък, като
почва гневно да го търка в него.

Вдига лице: това е една черна маска, със залепнал пясък по мокрото лице, по
клеките, носа, бузите, челото, брадичката. В него няма нищо човешко.

Площадка на бутилките — екстериор — ден

Безделникът е седнал върху олющения зид, под тънката сянка на кривото смо-
киново дърво: чака, безмълвен и протегнат напред като змия.

Пред него бялата, ослепителна площадка, с пръснатите неравни купчини бутилки,
които блестят на слънцето.

Жените са на дъното на площадката под навеса на чешмите; преустановили са работата и почват да се изнизват, изтощени от ярката светлина.

Безделникът не помръдва, очаква.

От групата на жените се отделя Стела, която тръгва полека, неуверено, смилено към него.

Той не говори, не помръдва. Чака момичето да дойде близо до него. И пак мълчи.

Стела: Здравей, Викто...

Безделникът си запалва все тъй мълчалив една цигара и плюе пращинките тютюн с огорчен вид.

Стела стои там, унижена, да го гледа.

Стела: Но какво си направил? Какво ти е?

Безделникът: Какво, какво ми е? Не виждаш ли какво ми е, не виждаш ли на какво съм се обърнал? Гнус ме е от мен самия! Знаеш ли, преди да те познавам, кой бях? Фу! Имах си колата, в джоба ми никога не липсваха парите, имах всичко, каквото пожелаех... дрехи колкото щеш... Верижка, часовник, пръстени, гривни... Бях отрупан със злато: А сега, ето ме тук да чакам манна от небето!

Под този гневен изблик на Безделника Стела стои, изплашена и смутена.

След това дръзва да говори:

Стела: И се отчайваш така? Търси си някаква работа...

Безделникът гневно я пресича, като скача прав, смъквайки се от зида, на който е седнал. Отправя се към пътя:

Безделникът: *(почти крещи, полу ироничен, полу разгневен)* Но какво да правя? Кръвчицата ми никой няма да я пие! Да работя! Само животните работят!

Стела го следва, като тръгва редом с него по прашния, пуст път, облян от яростната светлина.

Известно време вървят мълчаливи. Безделникът пуши сърдит.

Безделникът: И така снощи, а? Удари го на живот! Утеши се с оня долу, при реката... Да имаше поне малко уважение към мен! Не! Аз смятах, че ти си различна от другите... Първи път през живота си как сбърквам, виждаш ли? Добре ме нареди пред приятелите ми... Видя ли как се смееха зад гърба ми?

Под този порой от обвинения Стела се мъчи плахо да се защити.

Стела: Ах, Викто, аз смятах, че трябва така да се държа...

Безделникът: Аз ти бях казал само да танцуваш с ония! А ти поиска да си поживееш! С ония двама гладници! Пст! Изкарахте медения месец, а? Харесваше ти, нали?

Той внезапно я спира, като я улавя за лакета, с разкривено лице от нов яростен изблик:

Безделникът: Кажй, че се лъжа! Отречи!

Стела: Ах, Викто, но ти ме обиждаш!

Безделникът: *(почти крещи)* А! Аз те обиждам? Ти, ти ме обиди! Ти се забавлява зад гърба ми! Ти окаля моята гордост!

Вървят още малко мълчаливи. След това Безделникът казва с пресметната злина: Безделникът: Ех, да, какво може да очаквам от дъщерята на една такваз! Каквато майката, такава и дъщерята!

При тия жестоки думи лицето на Стела изразява мъка и тревога, тя мълчи, готова да заплаче. Но се овладява и прави още няколко крачки мълчаливо.

След това заговорва, с нов тон, неочакван, странно осъзнат, но сърцераздиращ телен в пасивната си покорност.

Стела: Разбирам аз къде искаш да ме заведеш... Аз си го очаквах, какво си мислиш? Не се тревожи толкоз, знам какво искаш ти от мен, знам го аз!

Безделникът: *(поразен, но затова пък още повече озверен)* А, знаеш го! И защо не го направиш тогава? Какво чакаш?

Стела: Ах, Викто, защо ми говориш така... Ти знаеш, че не съм покварено момиче, че досега съм видяла само мъки и сиромашия... Не съм като другите! *(отчаяно)* Откъде да знам какво да правя и какво да не правя?

Безделникът: *(с последно припламване на ироничния му бяс)* Накарай майка ти да те научи.

Стела избухва в сълзи, мълчалив, обилен плач, който тя изтрива с някаква жалка кърпичка, прилична на парцал.

След това Безделникът я приближава, стиска я за рамото.

Безделникът (*малко трогнат*): Не плачи, глупачке! Ако знаех, че ще плачеш, нямаше нищо да ти кажа! Пошегувах се, хайде де!

Стела. (*през сълзи*) Не, не, ти не се шегуваши! Знам какво искаш от мен. Това е твоята цел.

Безделникът: Стига вече! Да не мислим вече за тия неща... Важното е, че се обичаме, нали Стела? Че някой ден ще можем да плуем на всички... Прегръща я и те продължават да вървят под слънцето. Вървейки, Безделникът пошътва на себе си, с глух, отчаян глас:

Безделникът: Мадона! Направи ме светец! Покаянието го изкарах вече! И то какво!

Затъмнение

Нощна алея — екстериор — нощ

Вечерта се спуска над голямата алея, топла, безкрайна, приятна. Запалват се първите светлини, сякаш блескащи по-силно от вечерния вятрец.

Безделникът е седнал на предното седало на някаква кола, при чието кормило неподвижен седи Джорджо, и наблюдава мрачен, зъл.

Край стъблото на един платан, в сянката, стои Стела.

Смутена, изплашена като дете.

Държи чантата си в ръка.

Аморе (*извън кадъра*): Е? Криеш ли се? Да не се боиш, че някой клиент ще те открадне?

Аморе се появява близо до стъблото и продължава:

Аморе: Веднъж като си дошла, успокой се. Прави това, което правим всичките ние!

Зад плещите на Аморе се появява Испанката.

Испанката (*иронично, ала и с известно съжаление*): Горката срамува се! Толкова се срамувах, когато дойдох за първи път тука! А сега съм най-безсрамната от всичките.

Тихичко пристига една „Тополинка“ край плочника на алеята.

Безделникът гледа внимателно.

Испанката: (*като забелязва колата*) Хей, Аморе! Ето го клисаря!

„Тополинката“ е стигнала до жените и Аморе уверено се отправя към колата, като се вие и кърши.

Клиентът подава глава от прозорчето и поздравява Аморе:

Клиентът: Здравсти, хубавице! Тичаш при този, който те обича, нали?

Аморе понечва да се качи в колата, но клиентът забелязва Стела.

Клиентът: Кое е това произведение на изкуството? Хъм!

Аморе: (*веднага става мрачна*) Остави я! Една нещастна жертва!

Безделникът гледа.

Но мъжът слиза от своята „Тополинка“ и приближава към Стела: приближава се и я разглежда на две педи от носа си, който не е много чист.

Късо мълчание.

Клиентът: Тогава? Какво си намислила? Да тръгваме ли?

Послушна, сякаш изпълнява някакъв урок, Стела тръгва към колата, без да поглежда никого в лицето, затворена в себе си.

Клиентът тръгва подир нея. Като минава край Аморе, казва:

Клиентът: Аморе, ще ти сложа рога!

Безделникът гледа.

Клиентът се качва в своята „Тополинка“, където вече е заела място Стела, и слага колата в движение.

Аморе гледа двамата, които се отдалечават: мълчи, но от лицето ѝ блика отрова.

Кратко затъмнение

Древната Апиа — екстериор — нощ

Колата пристига бавно, бавно в дъното на древния път „Апиа“ и спира сред гробовете и отломките от статуи.

Клиентът гледа Стела. Тя стои неподвижна, замислена, сякаш трепери като заек, мълчи.

Клиентът: И така? Да не искате покана с гербова марка? Нали?
Но Стела продължава да стои неподвижна и да мълчи. Клиентът, като се мъчи да сдържа нетърпението си, вадя цигара и я запалва.

Клиентът: *(като пуши)*: Наистина ли вие за първи път, за първи път... Стела кимва с глава, без да помръдне, все с наведени очи:

Стела: *(едва чуто)* Да...

Клиентът: *(като се мъчи да ѝ вдъхне смелост)* Сега светът така се е променил... всичките го правят... Кураж!

Продължава да пуши мълчаливо. Стела също мълчи до него.

Клиентът: *(гледа я изкосо)* Значи аз съм щастливецът... За първи път отиваш с някого, а? Срам ли те е? Обзалагам се, че дори не знаеш за какво се касае...

Стела мълчи, ужасена от този нов, противен тон. Клиентът става настойчив.

Клиентът: Ела насам, кураж... Хайде, момичето ми...

Прегръща я и се мъчи да я целуне. Стела инстинктивно се дръпва назад. Клиентът настоява и успява да открадне една целувка, която кара Стела да изкриви от погнуса изплашеното си лице.

Клиентът: *(гневно)* Хей! Отвращавам ли те?

Мъчи се още веднъж да я целуне. Но сега Стела се отбранява още по-живо и дърпа главата си назад, към прозорчето.

Клиентът: *(загубил всяка сдържаност и милост)* Хей, да не смяташ, че съм те качил на колата си само за да те поразходя? Ела насам, не се прави на светица!

Мъчи се отново да я сграбчи и отново, мълчаливо, Стела се противопоставя.

Клиентът: Ама ти като че ли наистина? Ама какво правиш? Да не ме смяташ за изкуфял! *(крайно раздразнен, той се бори, за да я притисне до себе си)* Можеше да ми кажеш, че си такава! Ах, нещастнице, можеше да ми кажеш!

Стела: *(като се измъква от ръцете му, изплашена)* Не, не, не искам да го правя! Заведи ме обратно!

Клиентът: Да те заведа ли? Обратно? Какво смяташе ти, че като захванеш този живот, ще ти дават бонбони! Върви в манастир тогаз!

Стела: *(без да съзнава какво говори)* Моля ви се, върнете ме обратно...

Клиентът: *(който бе почнал да се разгневява, вече е стигнал върха на яростта)* Пеша ще се върнеш обратно! Аз сам ще си отида! Хайде слизай! Слизай по-скоро! Изчезвай!

Отваря ѝ вратичката и я изтиква навън.

Клиентът: *(с яд и възмущение)* Трябва да е някоя малоумна от войната!

Слага в движение и колата тръгва.

Стела се оглежда наоколо, сякаш извън себе си.

Наоколо е истинска пустиня: отломки от статуи, гробове, далечното, безнадеждно трепкане на светлините на града.

Сред тази тишина, сред тази самота, Стела тръгва пеш като някакво нещастно изплашено животно.

Затъмнение

Нощна алея — екстериор — нощ

Безделникът е седнал на края на плочника на алеята: зъл, мълчалив, замислен. Зад него група млади клиенти, мълчаливи и хитри, се навъртват около Маргеритона и Испанката.

А пък Аморе стои навъсена встрани, затаила в себе си злоба и завист.

„Тополинка“ — та пристига с твърде голяма скорост.

Аморе, очудена, наблюдава; също и Безделникът.

„Тополинка“ — та спира, клиентът излиза, като блъсва подире си вратичката.

Клиентът: Хей, с коя ме изпратихте вие? С някоя смахната ли?

Аморе: Защо? Не ти ли хареса?

Безделникът и Испанката се приближават, внимателно заслушани.

Клиентът: Знаете ли каква ми я погоди? Почна да плаче в колата и поиска да си отиде! И нищо не стана! Нищо!

Испанката почва дръзко да се смее, да се смее, без да спре.

Испанката: Хи-хи-хи-хи! Може светица да я провъзгласят!

Клиентът: Но тя какво си мислеше? Че имам меко сърце? С тях нерви, които ме хванаха, можех главата ѝ да откъсна!

Испанката: *(без да престава да се смее, с противна мерзост)* Хи-хи-хи, хи-хи-хи! Значи сега е тръгнала на хаджилък! От древната Апия дотук, разбираш ли, какво ще прави? Камо грядеши?

Безделникът, който дотогава е слушал, като се мъчи да се въздържа, избухва, мрачен, жесток. Блъсва Испанката, която едва не пада на земята.

Безделникът: Посмей се на мъртвите си! Глупачка!

И бързо се отдалечава по посока на „Виа Апия“, като изчезва в мрака на алеята.

Безделникът: *(на себе си, като скърца зъби)* Всичко против мен! Защо? Магия ли ми правят? Какво искат, да убия някого ли?

Между това Аморе излиза от своето едно безразличие и се обръща към клиента:

Аморе: Така ще се научиш как да се държиш с хората! Остана на сухо, нали? Пий сега една студена вода!

Клиентът: Лека нощ! Бъдете здрави!

Бързо отново се качва в „Тополинка“-та. Като вижда, че не я поканва, Аморе е обзета от нов порив на отчаяние и тръгва след него.

Аморе: Как, отиваш ли си?

Клиентът: Как не! Ще стоя тук, за какво, за украшение ли?

Такава отрова кипи в мене, че ако ухапя някого, ще умре...

Слага в движение „Тополинка“-та и се отдалечава. Аморе го проследява разярена, унижена.

Аморе: А, така ли! Да не се мяркаш вече пред очите ми, знаеш ли! Не щастнико!

Клиентът: *(от колата в движение)* Върви по дяволите.

Аморе продължава все още да преследва разярена „Тополинка“-та с виковете си, без да види, че от обратната страна пристига заплашително джипът на „Добрите нрави“.

Аморе: Искаше ти се това момиченце, нали? Ама на!

Кратко затъмнение

Старата Апия — екстериор — нощ

Безделникът седи върху един гроб. Чака. И докато чака, продължава да си говори сам, като скърца зъби, като луд.

Безделникът: *(на себе си)* Но колко ѝ трябва, за да стигне дотук на тая? Та наближава вече да съмне! Дявол да го вземе, пусто опустяло!

Мълчи, като продължава да се гризе от яд, мъка и някакво загадъчно чувство, което не може да разбере.

Безделникът: *(все на себе си, отчаян)* На тоя свят не се живее вече! Трябва вече да се извадят ноктите навън! Възможно ли е животът ми да свърши така? Така не мога вече да карам! Дори и Господ да слезе от небето! Пак мълчи. Наоколо му цари тишината на развалините, на тревата, на небето, на светлините, които блестят, далечни и печални, чак до Кастели. И ето че на дъното се явява някаква сянка: фигурата на Стела.

Безделникът: *(дрезгаво, на себе си)* Ето я, иде!

Стела бавно се движи напред, като върви с мъка, уморена и отчаяна. Върви с наведена глава и чак когато доближава на няколко крачки от Безделника, го забелязва.

Гледа го с дълбоко очудване в очите, сякаш не може да повярва.

След това се изплашва, понеже се бои от гнева му за това, което е направила, дори се връща малко. Ала накрая прави няколко крачки към него, пада почти на колене, като избухва в плач, дълъг, безкраен.

Безделникът я гледа, там пред него, сякаш животно, което водят за кланицата, цялата обляна в сълзи. Протяга ръка и неуверено я прекарва по косите ѝ.

Затъмнение

Нощна алея-екстериор — нощ

Джипът на „Добрите нрави“ бързо лети по пустите булеварди на периферията, под белите глобуси на лампите.

Аморе е заљовена ѝ а заедно с неа и Испанката, но Аморе и без това ядосана от по-рано, не може да се примири и крещи свирепо, като луда.

Аморе: *(на полицаите)* Пуснете ме да слеза! Няма да дойда в участъка! Аз съм си господарка на живота! Пуснете ме да слеза, ако не, ще убия някого!

Полицаят: Стой мирно, успокой се, ако не, ще те пратим в „Ле Мантелате“. Разбрано?

Аморе: В „Ле Мантелате“ ще огидеш ти! *(скърца със зъби и крещи)* Какво си въобразявате вие? Луди!

Испанката, изплашена от ругатните, избълвани от Аморе, се мъчи, да я задържи:

Испанката: Хей, Аморе, да не си полудяла! Тия ще те накарат да платиш обидите, знаеш ли! Наистина ще те изпратят в „Ле Мантелате“...

Аморе: Какво ми пука на мене за „Ле Мантелате“, казвам само това, което трябва да кажа: Него дяи! Изнудвачи! Грубияни!

Потоп от оскърбления.

Кратко загасване

Мантелате-интериор — ден

Аморе взема два чаршафа, две покривки, една възглавница, едно канче, една чаша, една лъжица под наблюдението на надзирателката. След това през един коридор се отправят към килията. Аморе заедно със своя вързоп върви подир надзирателката, изпълнена с гняв и злоба.

Другите затворнички, зад решетките на разните отделения.

Глас на затворничка: Сложете я тука, сестро! Има едно свободно място!

Надзирателката отваря вратата на една обширна килия и пуща Аморе да влезе, като заключва вратата с решетките зад нея.

Аморе се оглежда наоколо: лицата на другите затворнички и до прозореца ето: Магдалена. Тя реши косите си и грижливо втъква в тях обичайната си изкуствена роза.

Аморе: Хей, Магдале, тука ли си?

Магдалена: *(продължавайки да се реши)* А ти къде мислеше, че съм? На Лазурния бряг ли?

Мълчат известно време. Лицето на Аморе, сякаш изпълнено само от огромните ѝ очи, все още е разкривено от тънка, жестока омраза:

Аморе: За кого се докарваш толкоз? Я ми кажи...

Магдалена веднага схваща жестокия тон и мълчи. Аморе настойчиво продължава:

Аморе: Е?

Магдалена: Защо?

Аморе: *(уж разселяно)* Ех! Щом този, който те обича, те изостави...

Магдалена: Наистина ли?

Продължава да се реши, като се прави на равнодушна.

Магдалена: И заради коя?

Аморе: Заради едно... момиче, младо... ти не го познаваш... Някоя си Стела... Хубаво! Много хубаво момиче!

Аморе мълчи, все още малко разярена, като почва да нарежда нещата си.

Аморе: Слож ѝ и нея на работа... Горката Стела... *(все още се прави на разселяно)* Не може да се каже... Човекът ти беше цял гений...

Магдалена е вече завършила прическата си, с розата при спящото око.

Магдалена: *(на себе си, докато се прави на хладна и равнодушна)* Негодници... ти и той!

Кратко загасване

Кабинет на полицейския инспектор-интериор — ден

Седнала срещу масата на инспектора, Магдалена стои напрегната, изправена като змия.

Инспекторът завършва да пише, после вдига глава:

Инспекторът: И така? Какво има?

Магдалена: *(дръзко, отчаяно)* Искам да направя едно донесение.

Инспекторът: *(по лицето му се изписва примирение със съдбата си на полицаи)*, той поглежда към един цивилен полицаи, който стои изправен зад гърба на Магдалена. За какво донесение се касае?

Магдалена: *(все още се владее, но в нея почва да кипи истерична, вихрена ярост)* Исках да подам жалба против един известен Каталди Викторио, наричан Безделникът...

Инспекторът: И в какво го обвинявате?

Магдалена: *(както горе)* За сводничество, за използване...

Инспекторът: *(взема веднага хартия за протокол)* А! Тебе ли използва!

Магдалена: Не.

Инспекторът: *(с известно търпеливо учудване)* А кого? *(строго)* Тогава за какво го обвиняваш?

Магдалена: *(почти вика)* За използване!

Инспекторът: *(раздразнен и той)* Но кого! Не знаеш ли, че доносът трябва да изхожда само от заинтересуваното лице, от лицето, което е било подбудено към проституцията?

При тези думи, които със строгостта на процедурата прекъсват ирационалната ѝ жажда за мъст, Магдалена изгубва контрола над себе си и почва да крещи като безумна:

Магдалена: Как? Това няма значение за вас! Оня използва едно бедно момиче, а на вас не ви е нищо? Той е един мръсник, един побъркан. Да съсипе такова добро момиче?

Зад нея стои все така неподвижно, без изражение и на глед без чувства — цивилният полицаи.

Магдалена: *(вече изтървала нервите си, крещи и плаче)* Вие не го познавате кой е той! Той е способен на всичко! Способен е на всичко, само нему да е добре. Може и да убие някого! Вие трябва да го затворите! Не заслужава да живее на свобода! Трябва да го затворите! Трябва да го затворите!

Бедното ѝ отчаяно лице, което крещи.

Затъмнение

Улица на къшурката на Магдалена — екстериор — ден

Агентът в цивилни дрехи, с нарочно разсеян вид.

Стои там под слънцето.

Окото му гледа, дебне.

И ето пред погледа му се явяват Безделникът и Стела, идващи от една пресечна улица.

Окото веднага става любопитно и стражарят се раздвижва, като върви по петите на двамата.

Те вървят под слънцето, по жалката улица: носят вързоп и едно картонено жуфарче, цялото издраскано.

Вървят мълчаливо.

Окото на стражаря ги следи, докато минават през портичката на мръсната градинка, отварят вратата на Магдаленината къшурка и влизат вътре.

Къшурката на Магдалена — интериор — ден

Безделникът, на прага, към Стела, която стои неуверено.

Безделникът: *(глухо, развълнувано)* Влез!

Стела влиза и вижда жалката стая, обляна от слънцето, с огромното легло по средата, разхвърляно и бяло. В един ъгъл стои Нанина с всичките си деца.

Безделникът: Хей, Нани! Това е Стела!

Нанина се придвижва напред, с последното дете, притиснато към гърди, останалите край полите, неуверена, малко уплашена, но любезна.

Нанина: *(като подава ръка на Стела)* Много съм щастлива!

Безделникът: Бяхме се нагласили преди... ще се нагласим и сега... Как ти се струва, Нани?

Нанина: *(на Стела)* Дайте на мен!

Нанина помага на Стела да се нареди, взема от ръцете ѝ вързопите и куфарчето, отива да ги сложи върху едно столче, което служи за гардероб.

Безделникът: *(гледа към Стела)* Е, Стела, доволна ли си сега... Боже мой, това не е дворец... Важното е, че не вали вътре... Кажй, доволна ли си?

Стела: *(свенлива и добра)* Стига, че ти си доволен, Виктò...

Безделникът: Има две възможности: или аз съм си загубил ума, или умът ми си е дошел на място!

Изтяга се с разперени крака и ръце под главата върху леглото.

Нанина: *(свенлива и учтива, обърната към Стела)* Обичате ли марсала? Да сръбнем ли по чашка?

Безделникът: Какво? Още ли стои марсалата? Ех, хубави времена бяха!... Дай, да пийнем, хайде!

Между това Нанина е извадила от една кутия под стола едно шише марсала и почнала да налива в големи, различни винени чаши.

Действието се извършва мълчаливо, под жадните, горящи погледи на петте келти деца.

Нанина подава чаша на Безделника, друга на Стела и тримата пият.

Нанина: *(с плаха, сиромашка веселост)* Тогава... На здраве!

Безделникът: Да пукне, който ни мрази!

Пият, пие Нанина, пие Безделникът, пие Стела, в чиито очи блещукат сълзи. Мълчаливо.

Накрая Нанина дава останалото от своята на най-голямото дете, което улавя чашата с ръце и жадно пие.

Безделникът: И така първата крачка е сторена!

Затъмнение

Улица на барчето — екстериор — ден

Полицаят е спрял на ъгъла. Сутрин. Слънцето е свежо. А той си стои все там и наблюдава.

Окоето му пламва: той е видял.

Безделникът иде от същата улица и минава край барчето, където се намират неколцина от обичайните приятели: Шерифът, Лукчо, Момолето.

Лукчо: *(зове, подражавайки на сериозните хора)* Господин Безделник! Господин Безделникооо!

Но Безделникът дори и не отвърща; преглъща с кисел вид и продължава нататък.

Лукчо: Хей, какво е това поведение, бе?

Безделникът пак не отговаря и продължава пътя си. Момолето е съвсем развълнуван от любопитството поради държането на Безделника.

Момолето: А бе хей, Безделник! Парата ли направи, че не ни поглеждаш вече? Не си ли спомняш как нямаше нито лирета? *(към приятелите)* Но какво прави той? Къде отива? Да не е балсамиран?

Безделникът не чува, кара по-нататък и полицаят тръгва подире му, следи го до главната улица, където минава трамвайчето, до спирката, където се нарежда сред жалката група на чакащите хора.

Сред хората, спретнат и миловиден, както винаги, се намира и Сабино, по-малкият брат на Безделника.

Сабино: По-бърже, Виктò, че ще закъснеем!

Безделникът: *(приближавайки)* Хей, смятай, че аз не знам нищо да правя, знаеш ли това!

Сабино: Ще се научиш!

Пристига с шум и трясък жалкото, смешно трамвайче на покрайнината.

Кратко затъмнение

Улица, паралелна на „Виа Кавур“ — екстериор — ден

Полицаят наблюдава, спокоен, разсеян, Безделникът и Сабино, които вървят по препълнената с хора улица и влизат в някакво здание с порта, прилична на прозорец.

Работилница — интериор — ден

Слизат по една стълба, която води към сутерена. Там едно голямо куче, глу-
паво и некрасиво, ги гледа.
Стигат долу, в една жалка стаячка, с писалище и телефон. Там седи един
едър мъж.

С а б и н о: Сор¹ Пиетро, това е брат ми... за когото ви бях говорил...
Сор Пиетро вдига бавно очи и казва с дълбок глас:

Сор Пиетро: Добре, добре...

С а б и н о: *(след миг колебание)* Довиждане!

Изтичва нагоре по стълбите, следван от кучето, изчезва.

Една врата води към истинската работилница, където вече работят. Сор Пиет-
ро мълчи.

Безделникът: И така?

Сор Пиетро: Какво знаеш да правиш?

Безделникът: Като момче работих като стругар.

Сор Пиетро: Тук нямаме стругове.

Безделникът: Само това знаех да правя...

Сор Пиетро: Е добре, облечи се и върви!

Безделникът се оглежда малко неуверено наоколо.

Тогава господарят му посочва към една жалка закачалка, по която висят жалки
дрехи. Между тях се намира и един огромен комбинезон, останал от паметивека.
Безделникът, недоволен и неприязнен, навлича този вид скафандър, който го
обезобразява, кара го да прилича на нещо като Charlot².

Така издокаран, той се обръща към главния.

Безделникът: Какво да правя сега?

Сор Пиетро му подава двадесет и пет лирети.

Сор Пиетро: Върви купи един болт.

Без да каже нито дума, поради крайната нищожност на задължението, Бездел-
никът гледа върху дланта си дребните пари.

След това бавно се обръща и излиза.

Улица, паралелна на „Виа Кавур“ — екстериор — ден

Безделникът минава под носа на полицаия, който решава кръстословица, и влиза
в съседната врата на един магазин за железария.

На тезгяха прислужва Сабино, който гледа очудено брата си.

Безделникът: *(с безкрайно търпение)* Дай ми един болт!

Сабино, смутено му прислужва. Безделникът му дава двадесет и петте лирети.

Безделникът: Ех, ти си светец, братко! Откъде си го взел, не знам!

С а б и н о. Може би съм го взел от Свети Себастиан мъченик!

Безделникът, с болта между пръстите, излиза.

Улица, паралелна на „Виа Кавур“ — екстериор — ден

Безделникът влиза с болта в ръка, когато сор Пиетро излиза вече с настроение
на „бойна нога“. Дори не забелязва болта, който Безделникът му подава, и казва.

Сор Пиетро: Хайде да отидем да натоварим малко желязо, хайде!
До него чака друг млад работник, в комбинезон, истински „бурино“.

Безделникът се присъединява въодушевено към двамата и всички се качват в
едно фургонче, една „Апе“. Господарят кара, другите двама седят във фур-
гона

Заминават с пълна скорост.

Безделникът: Добре поне, че отиваме на разходка! Често ли се во-
зите така?

Б у р и н о т о: Това ни е работата, да ходим да товарим, качвай горе, сни-
май долу!

¹ Сор — съкр. синьор.

² Шарло — Чарли Чаплин.

Безделникът: *(с едва прикрита радост)* Не е лошо! Широк живот е това! Който мръдне вече от тая работа.

И опиянен от бързината по шумните римски улици, той почва да си подсвирква.

Кратко затъмнение

Улица и двор в Сан Лоренцо — екстериор — ден

„Апе“-то лети по една улица в Сан Лоренцо, влиза през главната входна врата за колите и стига в един разкъртен двор, открит от всички страни, напечен от слънцето.

Спира пред група безделници между четиридесет и петдесет годишни.

Господарят слиза и почва да говори с най-влиятелния от тях.

Сор Пиетро: Хей, дръвнико, значи ще можем да товарим! Кое е нашето желязо?

Дръвникът: Ето го там.

Сор Пиетро: *(с шмекерски тон)* А! Това са осемдесет центнера, нали? При думата „осемдесет центнера“ Безделникът, който седи във фургона, се заслушва побледнял и поглежда към нареденото желязо.

Дръвникът: *(извън кадъра)* Това са осемдесет центнера, осемдесет центнера! Ще ти ги разграбят веднага! Осемдесет центнера!

Безделникът: Осемдесет центнера! Нима в Италия има толкова много желязо?

Сор Пиетро се обръща към двамата роби:

Сор Пиетро: Хей *(плясва с ръце)*! Хайде сега кураж! Малко повече фантазия и веднага ще свършите!

Безделникът. Да, живота си!

И тръгва подир пръгавия младеж, който, пълен с енергия и желание, отива към куповете желязо.

Кратко затъмнение

„Апе“-то лети, вече натоварено с желязо. Двамата роби са се проснали върху купа желязо, който са натрупали. Безделникът е вече капнал от умора.

Безделникът: *(говори като едва си поема дъх, бършейки пребледнялото си лице)* Колко пътувания, казваш, че ще са нужни?

Буриното: Около петнадесет... *(с въздусшевение)* Ако натоварим всичко!

Безделникът: *(ядно)* Да, може ти да го натовариш!

Фургонът пристига при товарителницата на Сан Лоренцо, влиза и пристига под един огромен навес, нещо като хангар, където чистят локомотивите и където сега строят нови стени.

След като спира своята „Апе“, господарят наднича от братичкага:

Сор Пиетро: Части долу!

„Бурино“-то скача, пълен с усърдие, а след него, изнурен, Безделникът.

Кратко затъмнение

Двор в Сан Лоренцо — екстериор — ден

Огромната площ с натрупано желязо я няма вече. Бурино и Безделникът товарят последните остатъци във фургона.

Безделникът прилича на Христос, изправен пред Пилат, който казва „Ето човека!“. Неузнаваем, съспан, почернял от праха и въглицата, той едва се държи на краката си. Събира желязо.

Безделникът: *(без да има сили дори да говори)*: Ама ние тука в Бухенвалд ли сме!

Буриното: Ех, колко бърже олабваш!

Безделникът: *(както по-горе близо до припадък)* Слава Богу, че не мога повече, иначе щях да умра...

И отива да вдигне последната купчина желязо, като го пренася с мъчителна гримаса към фургона: прилича на Христос, сведен под кръста. Но не може повече да издържи: изпуска желязото на земята, обляга глава на ръба на фургона и почва да повръща.

Бурино то: Какво ти стана? Зле ли ти е?

В това време събира желязото, което е паднало от Безделника, и го натоварва на фургона.

Бурино то: Зле ти действа на тебе работата...

Бурино се качва на фургона и помага на Безделника да стори същото. Безделникът се хвърля без сили върху купа желязо.

Безделникът: Да бъде Божията воля!

И почти пада в несвест, докато, тръшкайки бедното му тяло върху купа желязо, фургонът поема под слънцето.

Затъмнение

Улицата на барчето — екстериор — вечер

Все следен от окоето на полиция, Безделникът отново минава край същото барче на приятелите.

Този път тайфата е в хубав състав, всички са се отпуснали върху столчетата. Безделникът, както и сутринта, кара направо.

Приятелите го забелязват и веднага се впускат в шеговита игра.

Момолето: Хей, Безделник! Защо ходиш без чадър?

Лукчо: Внимавай, че обикаля кучкарят!

Джорджо: (към приятелите, за сведение) Е! Какво се е случило? Защо се държи така?

Момолето: Откъде да знам! И тази сутрин пак мина такъв! Приличаше на статуята на свободата! Не ни погледна даже...

Джорджо веднага схваща положението и безсърдечно се обръща към Безделника.

Джорджо: Безделникооо!

И понеже естествено Безделникът не се обръща, Джорджо прави обиден жест. Безделникът се обръща внезапно, чер като дявола, обхванат от своята обичайна истерична криза на епилептик.

Безделникът: (с изкривено лице от безразсъдна ярост). До гуша ми дойдохте, мръсни сводници!

Джорджо: (ехидно) Хъммм! Много си прозаичен!

Внезапно, обезумял от гняв и отчаяние, Безделникът сваля едната си обувка и с все сила я хвърля върху групата. След това и той се спуска подир обувката и почва да удря Джорджо и другите.

Късо, кратко сборичкване. Всички почват да налагат Безделника.

Кратко затъмнение

Къшурката на Магдалена — интериор — вечер

Пребит, целият обсипан с подутини и синила, Безделникът влиза в бордея. От носа му тече кръв. Стела и Нанина го гледат изплашени.

Стела: Ах, Викто, какво ти се случи...

Безделникът се разярява, вади от джоба си хилядата лирети надница и ги хвърля върху леглото.

Безделникът: Случи ми се това, че съм един глупак! Ето какво ми се случи! (с епилептичен гняв) Отидох да ме претрепят за хиляда лирети! Как не ме тресна нещо, като излизах тази заран от къщи...

Стела (изплашена): Викто, успокой се...

Под ужасените очи на Стела, Нанина и петте ѝ деца Безделникът крещи.

Безделникът: (към Стела) Остави ме! Тури му край!

Изчерпал и последната си сила, последната енергия, той се хвърля по очи върху леглото, закривайки с ръце лицето си, с глух стон на животното.

Стела го гледа известно време мълчаливо, след това го приближава, плаха, боязлива, и дръзва да му каже след безкрайно колебание.

Стела: Викто... Ако виждаш, че няма да издържиш с това ходене на

работа... Аз... съм наклонна... да отида пак на улицата, ако смяташ, че е по-добре така...

Безделникът: *(с нов гневен порив)* Какво говориш! Тури му край! Отново закрива лице в ръцете си, тъй както е проснат на кревата:

Безделникът: Да! Как не ще отидеш пак на улицата! Тури му край! Най-сетне! Вече реших, че за теб ще се грижа аз! Стига! Тя ще си стоиш в къщи! Когато аз си сложа нещо в главата, така ще бъде! Или светът ще ме погуби, или аз ще го погубя!

Кратко затъмнение

Бордеят на Магдалена — интериор — вечер

Нощ. В бордея всички спят. В огромния креват по средата спи Стела, вляво — Нанина, вдясно — Безделникът Тук-таме, също и по земята — децата на Нанина

Безделникът, още обезобразен от побоя, спи неспокойно някакъв кошмарен сън.

Иреално място — иреален час

Безделникът лежи проснат на някакво място около дома на Ашенза. Ослепително слънце и развалини наоколо.

Той все още лежи неподвижен, болките не му позволяват да се вдигне от праха. Но ето че идат тичешком трима-четирима приятели към него. Всичките са облечени в черно като за някаква церемония.

Ренато *(с тревожно и трагично изражение към Безделника)*: Хай-де да тръгваме, няма ли да дойдеш? Всички сме готови, не виждаш ли? Тебе чакат!

Безделникът неуверено се изправя, гледа наоколо, покорен, добър, изплашен.

Безделникът: Да тръгваме!

Като върви подир групата на приятелите, всички облечени в черно, Безделникът се оглежда наоколо, поглежда и себе си: внезапно се вижда облечен в черно като за някаква погребална церемония. Уплашен, той забързва крачките си и с голяма мъка настига приятелите.

Безделникът: Какво се е случило, хей, какво се е случило?

Ренато, Лукчо, Шерифът, Треперушко, Пио не отговарят, оглътени в някаква ужасна мисъл.

Безделникът *(настоява като дете)*. Хей, няма ли да ми кажете какво се е случило! Кажете ми... моля ви се...

Минават покрай една чешма: там Балила мие чепка грозде и наблюдава шествието на облечените в черно приятели.

Той почва да яде грозде, като се усмихва хитро и казва нещо, сякаш разправя някаква весела, самохвалска, ала застрашителна история; но не се разбира добре какво говори, гласът му е само някакво неясно бръмчене.

Безделникът се мъчи да го разбере, като се заслушва, но оня продължава да говори, без да се разбира нито дума.

Тогава Безделникът, задъхан, отново настига приятелите и дърпа Пио за ръкава.

Безделникът *(жаловно)*: Ей, Пио! Абе какво се е случило?

Пио се обръща, гледа го с някакво странно, тържествено лице; след това, като по някакво внезапно благосклонно разрешение от небето, му казва милостиво и естествено, с тих глас.

Пио: Как? Не знаеш ли? Безделникът умря.

Безделникът го слуша ужасен, жълт като восък. Вдига очи и вижда, че наистина в дъното на жалката напечена от слънце уличка, минава някакво сиромашко, мрачно погребение. Някой носи дървен кръст, който се люлее на чело на колата. Приятелите и Безделникът го настигат и тръгват подир черната кола с ковчега. Полека-лека Безделникът отива на чело на дружината, съвсем сам; зад него вървят мълчаливи другите.

Ренато *(с глас, който звучи странно сред тази тишина)*. Не можехте ли да му кажете, че не бива да прави това: какви приятели сте вие!

Колата спира пред един зид с желязна решетъчна врата; откъм вътрешната ст-

на две голи момченца, заловени за пречките, сякаш играят спокойно на нещо. Погребалното шествие влиза през желязната врата: някакъв човек, приличен на шофьор, се обръща към Безделника:

Човекът: Ти не можеш да влезеш!

Безделникът (*бледен, треперещ*): Защо?

Погребението влиза и изчезва. Безделникът остава сам, тревожен, край зида. Оглежда се наоколо, след това, упорит и наивен като дете, се покатерва по зида и се прехвърля от другата страна.

Там вижда едно старче, цялото бяло, което почва да копае трап върху парче тъмна земя.

Безделникът се приближава боязливо към старчето, което го гледа с благоволение. Тогава Безделникът сяда при него.

Безделникът: (*с известна смелост*) Майсторе, защо не ми го направите малко по-нататък? Не виждате ли, че тук земята е съвсем тъмна?

Старчето, все тъй търпеливо и благосклонно, поглежда по-нататък и наистина, малко отвъд трапа се разстила прекрасна долина, обляна в лъчезарна, безкрайна светлина, която прелива в синевата на едно лято, изпълнено с утешителна слънчева благодат.

Безделникът: Изкопайте ми го малко по-нататък... съвсем малко... Моля ви се, майсторе...

Старчето (*съгласява се с въздишка*): Е, добре!

И почва да копае малко по-нататък, сред светлината на великолепната долина.

Улицата пред бордея на Магдалена — екстериор — ден

Кратко затъмнение

Гореща, слънчева утрин. Полицията е вече там и изпълнява с разсеян поглед длъжността си. Безделникът излиза от къщи и окоото на полиция пламва от любопитство.

Безделникът върви малко неуверено и отпуснато по улицата, докато стига при близката кръчма. Влиза.

Кръчма, „Борова гора“ — интериор — ден

Кръчмата е почти празна, залята от слънце. На дъното дворчето с изсъхналата градинка и смокиновото дърво

На една маса Балила с някакъв приятел пият половин кило вино.

Безделникът веднага атакува Балила.

Безделникът: Хей, Бали, тъкмо тебе търсех!

Балила му предлага чаша вино.

Балила: Пий, на здраве...

Безделникът пие бързо и тревожно.

Безделникът: Слушай, Бали, нямам нито пукната пара! Вчера се опитах да отида на работа, знаеш, нали!

Балила: Какъв срам!

Безделникът: Какво да правим?

Балила: Светът е на тези, които имат зъби.

Като казва това, оставя някакви пари на масата и става.

Балила (*към Картаген, подсвирква*): Събуди се! Тръгваме!

Картаген го гледа лукаво, шмекерски.

Картаген: Ето, свърших!

На вратата на кръчмата Безделникът и Балила чакат Картаген.

Безделникът (*изпълнен с надежда*): Кого ще разплачем?

Балила (*иронично*): Е! Какво си намислил? Да нанесем някой смел удар? Нека да тръгнем на късмет!

Картаген: (*протяга се засмян*) Ааааах, на добър ден съм се родил! Дава се засмяното му лице.

Кратко затъмнение

Римските улици — екстериор — ден

Цивилният полицей върви, цял изпотен, по петите на тримата съучастници. Наблюдава ги как се движат по улицата и Картаген кара една ръчна количка.

Личи, че тримата вървят доста отдавна: вече са задъхани, изгорели от слънцето и умората.

И вървят, и вървят, следени от окоето на стражаря. И вървят, и вървят...

Безделникът: *(с дрезгав глас, уморено)* Ей, да надникнем ли в този камион?

Посочва към един спрял камион.

Балила: *(без да смята предложението за сериозно)* Вятърът ще намериш вътре...

И продължават да вървят като трима роби, с каручката си по многолюдната, пламтяща улица

Кратко затъмнение

Пазар на цветята — екстериор — ден

Продължават да вървят, преминали са вече почти половината Рим. Безделникът е мрачен, върви вече полумъртав от умора. Също и Картаген с каручката е взел-дал.

Пазарът на цветята наоколо представлява протежение от ярки багри: камиони, кошници, букети, фургончета, каранфили, рози.

Тримата минават край един камион, където трима хамали разтоварят.

Един от тримата хамали е Фулвио Кошът, по-слаб от всякога, цял скелет.

Фулвио: *(работи и забелязва Безделника)* Хей, Безделник! Къде отиваш?

Безделникът: *(ядосано)* При божествената любов!

Фулвио: Дръж, занеси ѝ тогава тия цветя.

Като казва това, хвърля шеговито върху каручката куп шкартирани цветя. После, въодушевен от жеста си, заграбва още и пак ги хвърля върху каручката.

Фулвио: На, подарявам ти ги всичките! Натоварете всичката тая красота, отнесете я.

Безделникът: *(ядосан)* За тебе всичко е все шага!

Но Балила, с бодра живост скача в каручката и сяда сред цветята.

Балила: Карай, Картаген! Винаги съм живял сред калта, сега искам да стоя сред цветя!

Картаген, мъртав от умора, ала засмян, тика с все сила каручката.

Кратко затъмнение

Улица край Тибър — екстериор — ден

Огромното око на агента.

То гледа, вира се. След това притежателят му тръгва незабелязан и следи тримата непрокопсаници.

Тримата вървят с каручката, пълна с цветя. Полумъртви от умора, те едва се движат задъхани.

Но продължават да вървят, да наблюдават.

Безделникът *(останал без дъх, сочи с долната си челюст към друг камион)*: Този ли?

Балила: *(с пламнал поглед)*: Остави на мен!

Балила върви, следван от другите двама, ала не към посочения му от Безделника камион, а към друг камион, малко по-горе, натоварен с кафе.

Балила: *(с глух, разтълнуван глас)* Дано сега ни проверви!

Другите мигновено схващат и го следват, тихо и пълзяво, към камиона.

Балила приближава с бързи и ловки движения, посяга да отвори вратичката на камиона.

Балила: *(на себе си, сякаш за да отвлече както своето внимание, така и на евентуалния му собственик)*: Досега никога не можах да му дойда дохаки! Имам си стара сметка аз с тоя камион...

Но вратичката не се отваря.

Балила: Затворен е, неговата кожа!

Картаген приближава до него и му подава отверка.

Балила се мъчи, приструвайки се на равнодушен, да отвори с отверката.

Безделникът *(пошълва едва чуто с безразличен глас)*: Хайде, идат хора!

Безразличен, като че ли танцува, Балила спира работата и си завързва едната обувка. Пак тъй равнодушно се изправя и отново тръгва, Картаген лениво следва каручката.

Агентът, който ги следи, вижда, че се отправят по дългия, облян от слънцето път; влиза в един бар, на който има телефонен знак.

Кратко затъмнение

Улица на Рим — екстериор — ден

Тримата все още вървят, преминали са почти целия Рим и са стигнали до другия край на града. Вече са разсипани от умора. Безделникът, с изблещени очи, няма дори дъх да проговори. (Музиката на Бах, която съпровожда филма, става все по-могъща).

В далечината полицията ги следи. Ето че пристигат други двама цивилни полицаи, на моторолер, разменят с първия няколко думи, след това се разделят и почват да следят тримата приятели.

А те вървят мълчаливо, без да смеят да се погледнат в лицето.

Вървят, вървят; слънцето вече залязва, сенките им се удължават.

Внезапно, речено-сторено, Безделникът сяда на края на плочника, решил да не мръдне вече оттам: мрачен, отчаян, с неузнаваемо лице.

Балила няма смелост да каже нещо и сяда обезсърчен до Безделника.

Картаген ги наблюдава за миг и мълчаливо сяда до тях.

Улицата е пуста: само някакво момче бяга нагоре-надолу с един мотоциклет, занят да прави капризни завои, като ту се появява, ту изчезва на дъното на пътя. Известно време тримата остават така, мълчаливи: облегли лица върху дланите си, с лакти върху коленете.

В порив на отчаяние Безделникът обляга челото си върху ръцете, свит на кълбо, закривайки лице.

Окото на агента в далечината ги наблюдава.

Чува се само шумът на мотоциклета, който момчето разкарва безцелно нагоре-надолу.

Те стоят все така мълчаливо и също така мълчаливо, с лице, което ясно показва оживен разговор със самия себе, Картаген си сваля обувките, като изкарва подутите си, изтръпнали крака.

Сякаш подбутнат от прастар инстинкт на преследван дивеч, Безделникът вдига глава и с озлобен вид почва да души въздуха. По лицето му се изписва все по-голяма досада. Пак подушва наоколо, докато явно е отвлечен от нещо.

Успява да разкъса завесата на мълчанието и избухва срещу Картаген.

Безделникът: *(крещи)* Прибери ги тия крака в обувката си! Зарази въздуха, мърша такава! *(едва чуто, треперейки от ярост)*: Ех, че вониш, да те вземат мътните!

Картаген: *(наранен на най-болното място, отвръща предизвикателно)* Какво? Крив ли съм аз! Вече десет часа ще стане как вървим...

Безделникът: *(вдига възмутено ръка, но с по-мек тон)* Трай, твоята кожа, смърдиш повече като жив, отколкото като умрял!

Тогава Картаген почва да се смее, отначало тихо и малко стеснено, след това все по-силно и сърдечно, докато смехът му става неудържим.

Картаген: *(смее се, иска да каже нещо, но не може да говори от смях, най-сетне успява да рече)*: Знаеш ли откога не съм ги мил? *(ала нов, неудържим смях го прекъсва)*.

Безделникът го гледа сериозно, но устата и долната му челюст вече треперят и той почва също неудържимо да се смее, все по-силно.

Картаген: *(като успява най-сетне да проговори)* От ферагосто¹, откогато ходих на морето!

Балила: *(смее се като смахнат)* Когато Пепеляшка си изгубила обувката, един принц и я занесал обратно... *(ново задавящо избухване на смях)*, а ако ти си я загубиш, ще ти я донесат пожарникарите!

Безделникът: *(смее се до сълзи)* Твоят късмет е в краката ти! Защо не ги използваш... ДДТ убива мухите, ама накъде! А ти, с твоята воня, коне можеш да утрепеш!

И започва отново да се смее като луд. Безделникът най-сетне се предава и почва да се превива от смях, като някаква реакция на отчаянието. Балила също се смее, с широко разтворена уста, облекчен, че работата се урежда по този начин, след неговия провал: смее се с раззината, беззъба уста.

¹ Ферагосто — най-горешото време в Италия — от 1 до 15 август.

И те се смеят, смеят, като луди. Ето че пристига някакъв камион и спира пред един магазин за колбаси. Шофьорът влиза, тримата престават да се смеят, нещо им проблемясва. След това, като по даден знак, Картаген скача и се затичва към камиона.

Между това Балила разбутва цветята, като задържа цял куп в ръцете си. Картаген се връща с връзка салами в ръце, хвърля ги в количката, Балила отново хвърля цветята отгоре им и тримата, съвсем спокойно, без да е изчезнал смехът от очите им, поемат пътя си.

Полицаят ги вижда и поглежда към другите агенти.

Тримата вървят много развънзувани и доволни, като гледат да се отдалечат колкото може по-скоро от мястото на престъплението.

Вече са доста извън опасност, покрай парапета на реката, между редките минувачи на квартала.

Безделникът: Ех, който вярва в Провидението, никога няма да умре от глад! Има право Стела! Горкичката ми Стела!

Зачува се величествената безнадеждна музика на Бах. Още няколко стъпки: изведнъж полицаите заграждат пътя им.

Един полицай: Стойте! Какво има там вътре! Полиция!

И тримата се мъчат да избягат. Съпротивата на Балила е кратка, той веднага бива заловен. По-мъчно е да се улови Картаген, но и той бива заловен, макар че упорствува и се извива като змия.

Безделникът отчаяно тича край парапета, следван от полицаите.

Полицай: Стой! Дръжте го! И без това те знаем! Стой...

Но Безделникът не слуша. Няколко души се спускат подире му: мнозина, между които и деца, повече тикани от любопитство.

Безделникът бяга по един мост: преследвачите все тичат подире му и крещат. Картаген и Балила, вече с халки на ръцете, го гледат как бяга, внезапно променя посоката, след това се хвърля върху мотоциклета, който преди това бе правил толкова завой по празния път, а сега стои пред едно барче, край ръба на плочника. Изтръгва го от ръцете на момчето, качва се, подкарва като луд. Купчини хора тичат наоколо и крещат.

Чува се гърмежът на мотоциклета, който се появява с луда бързина в дъното на някаква пресечна улица. След това отеква внезапен трясък, чуват се страшни викове, тълпата, която тича, се увеличава.

Полицаят, Картаген и Балила с вързани ръце се затичват към дъното на улицата, правят си път между струпаната тълпа, която гледа ужасена.

На пътя, откъдето се вижда един широк завой на Тибър, под бледото слънце стои мотоциклетът, който се е разбил в задната част на някакъв камион. Безделникът лежи по гръб, върху плочника, на мястото, където преди малко той с другарите си толкова се бяха смели.

Картаген се хвърля развънзуван върху него и плаче като дете.

Картаген: Ей, Безделник... Безделник... Какво имаш... какво ти е? Безделникът вече умира. Едва има сила да обърне лице към Картаген и Балила.

Безделникът: Аааааах... Добре ми е!

Това са последните му думи.

Картаген поглежда с широко отворени, бликащи от сълзи очи към Балила, който се прекръства, като прекарва пред маймунското си лице ръцете и китките си, стегнати в желязото на халките.

Превела от италиански
Фани Попова—Мутафова



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„МЪЖЕ“ (горе сцена от филма)
И СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ОПЕРАЦИЯ И“
(сцена от филма на четвърта страница на корицата)