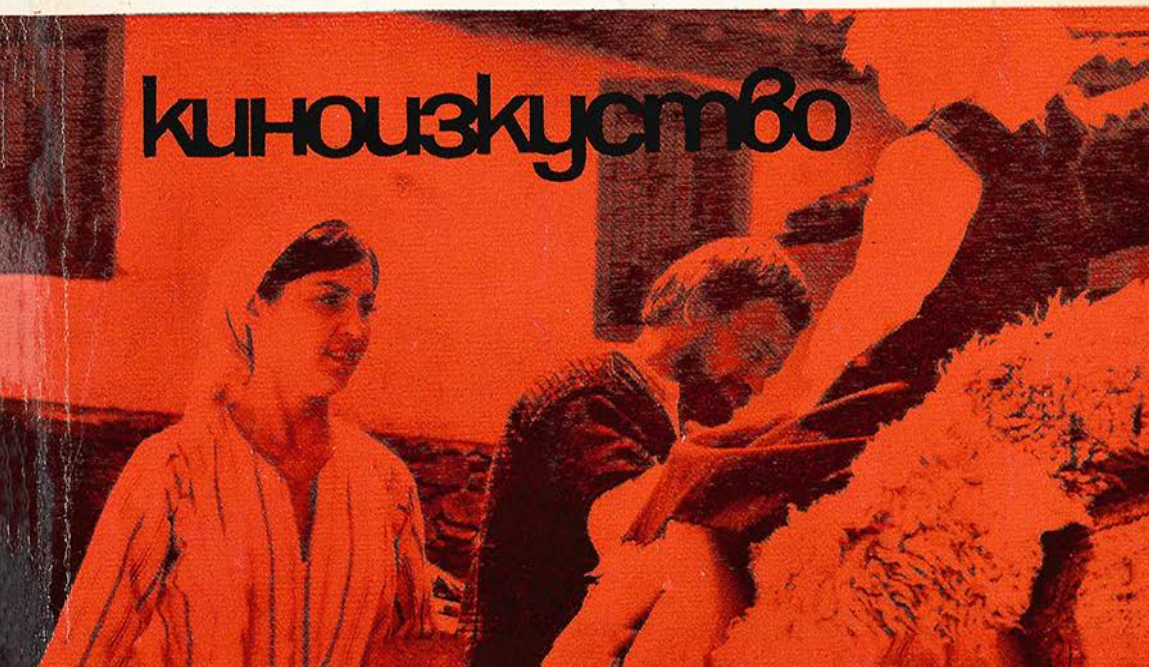




киноизкуство





**кино
изку
ство**

27 ГОДИНА

бр. 1, януари 1972

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на българските
филмови дейци и съюза на бъл-
гарските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

**НИКОЛАЙ ХАЙТОВ — ЕКРАНИЗАЦИЯТА — СА-
МОСТОЯТЕЛНО ТВОРЧЕСТВО**

БУРЯН ЕНЧЕВ — МИХАИЛ РОМ

**ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — ФАСАДА И РЕАЛ-
НОСТ**

**БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — МОНОГРАФИЯ НА
ИТАЛИАНСКИ АВТОР ЗА БЪЛГАРСКОТО
КИНО**

АТАНАС СВИЛЕНОВ — „ВАТЕРЛО“

**МАРГИТ САРЪИВАНОВА — ФОРСАЙТОВИ И НИЕ
СЕДМИЦА НА МЛАДОТО СЪВЕТСКО КИНО**

**АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — ПРОБЛЕМИТЕ НА АК-
ТЪРСКОТО ТВОРЧЕСТВО И ТЕОРЕТИЧНОТО
НАСЛЕДСТВО НА В. ПУДОВКИН ОТ 30-ТЕ
ГОДИНИ**

ВАЛЕНТИН ТУРКИН — ФРАГМЕНТИ

ИГОР ЗОЛУТУСКИ — ТРЕСКА И СИНТЕЗ

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — МИЛАНО—71

ХРОНИКА

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ — ПРИЗНАНИЕ (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редктор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, втр. 316 от 14—18 ч. 88-37-97
каса — 87-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

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

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата сцени от филма
„Козиат рог“. На втора страница на корицата
младата съветска актриса **Валентина Шендри-**
кова

Н-5262/74
ВИТИЗ

ЕКРАНИЗАЦИЯТА — САМОСТОЯТЕЛНО ТВОРЧЕСТВО

НИКОЛАЙ ХАЙТОВ

Кое е онова, което прави от екранизациите един сериозен в теоретическо и практическо отношение въпрос? Това е известното на всички обстоятелство, че в нашата литературна съкровищница има наистина маса драгоценни неща, които, дето се казва, плачат за филмова разработка.

Нека обаче да си зададем въпроса: колко от опитите да се екранизират произведения от нашата литературна класика и въобще литература се увенчаха със сериозен успех? Ще броим — аз не знам дали ще наброим от цялата дузина и повече произведения две-три, които действително достигнаха до известна степен равнището на своите литературни първообрази.

Защо?

Не си въобразявам, че ще изчерпя въпроса, че ще дам изчерпателен отговор, но все пак ми се иска да споделя някои мои догадки в това отношение.

Екранизацията на едно литературно произведение е работа в известен смисъл коварна. Тя подвежда с това, че изглежда много по-лесна, отколкото е фактически. Имаш литературния първообраз, ясна е идеята, готова фабулата горе-долу, и оттук нататък, струва ти се, че няма кой знае колко много и какво да се прави.

С такава заблуда, трябва да ви призная, аз също започнах своята лична практика по екранизациите, които направих досега, за да дойда лека-полека, бавно и, бих добавил още, мъчително до елементарното откритие, че законите за сюжетното строителство в белетристиката са съвършено различни от същите закони в драматургията и още по-различни от тези закони в сценаристиката.

Може някой да ме попита: „Това нещо не ти ли беше известно, преди да се захванеш с екранизацията?“ Беше ми известно, трябва да кажа, но едно е нещо да ти е из-

вестно, съвършено друго е да го знаеш от собствен опит. Защото истините стават истини не когато ги прочетеш и ги научиш, а когато ги заплатиш със собствените си грешки.

За съжаление това е така. Иначе щеше да има начин: с една фуния и с една кофа — пълни са книгите с всякакъв род знания — да наливаш, да наливаш и всичко ще се оправи! А то не е така. Трябва да го изработиш, трябва да сгресиш, трябва да го заплатиш с труд и тогава чак ще разбереш много неща, които иначе изглеждат много елементарни, много достъпни за разбиране.

Как би трябвало да се пристъпи към една екранизация? Или още по-точно — към всички екранизации. Аз не съветвам никого, а искам само да изкажа едно свое убеждение.

При всяка екранизация според мене старата „колиба“ трябва просто да се бутне, да се събори без никаква милост и от останалите здрави мертеци, греди и каквото има още по нов сюжетен план да се изгради новата колиба, т. е. новото произведение, в случая сценарното произведение.

Има, разбира се, такива случаи, когато сюжетната конструкция на прозата се покрива до известна степен със сюжетната конструкция на произведението, което ще правим от същата проза — сценария. Но това са щастливи изключения и според мене те не бива да се вземат сериозно под внимание. В повечето случаи прозата трябва да се забрави, да се запомни само идеята и всичко друго да се изгради наново.

Много ли е важно това?

Според мене това е изключително важно, особено в случаите, когато трябва да се екранизират произведения от нашата класика, например произведения на Вазов, Йовков, Елин Пелин. Те са мъртви, сами няма да могат да го направят — очевидно ще го направят други след тях, щем или не щем.

Според мене няма от „Под игото“ да се получи пълноценен сценарий за филм — а след това пък и силен, хубав в художествено отношение филм, — ако се подчиним на фабулата в романа, ако следваме същия ритъм, ако не претопим прозаическата тъкан, за да направим една нова филмова сюжетна отливка. Иначе не е възможно от четиристотин и повече страници да се направят само шестдесет, механически, чрез кърпеж. Не е възможно това да се направи с кърпки. Трябва да се изстиска сокът на произведението и този сок да се превърне в закваската на новото, сценарното произведение.

Не по-лесно също така се оказва да се изгради сценарий и от едно малко произведение. В случая имам предвид един разказ.

Аз преди известно време трябваше да напиша от един разказ, озаглавен „Кози рог“, сценарий за филм. Видя ми се привлекателно. Един разказ, в който всичко беше ясно. Помислих си, че много лесно ще бъде да направя сценарий. И започнах. И започна едно боксуване. На пръв поглед всичко в разказа има — идея, сюжет, достатъчна словесна тъкан за диалог и всичко му е на място...

Щом обаче започнах писането, нишките взеха да се късат като гнили — оказа се, че думите, които в белетристиката са всичко и в по-голямата си част излъчват някакво сияние, неуловимо, непре-

водимо в конкретен образ — не се поддават на такъв превод и стават излишни, не ти трябват.

С няколко думи в белетристиката можеш да запълниш една бездна от време — 10—15—30—40 години, колкото искаш. Само с няколко умело написани думи. Това обаче в сценария се оказва много по-трудно — не казвам невъзможно, но много по-трудно. Тоест работата с образите върви съвсем различно, става по-различна и много по-трудна.

Тези неща са теоретически известни. Но въпреки това интересното е, макар че си ги знаем, ние си правим екранизациите досега горе-долу все по един и същи начин, т. е. придържайки се много директно в литературната основа и извършвайки по този начин една, бих казал, вече превърнала се в традиционна грешка.

Ние, с други думи, не се съобразяваме достатъчно с тъй наречената специфика на сценария. Да не говорим за ония случаи, когато не намирайки сили и кураж да разрушим старата колиба, уж от уважение към известен литературен първообраз влизаме в неговите сюжетни коловози и проваляме по този начин новата самостоятелна задача.

Да пристъпваме към екранизациите с по-голяма отговорност и по-голяма сериозност!

МИХАИЛ РОМ

Съветската кинематография остана без Михаил Илич Ром.

В съветското киноизкуство остана Михаил Ром със своите филми и сценарии, със своите размишления и търсения.

За първото поколение български кинематографисти, възпитаници на съветското кино, Михаил Илич беше щедър учител и талант, който събираше нашите възхищения. Той ни пленяваше не само с творчеството си, но и със своята човешка обаятелност, с артистичната си простота, със своя блестящ ум и увлекателен език, с веселите искрички зад очилата и тънката усмивка, спотаена в ъглите на устните. От неговата мълниеносна проникателност не можеше да се прикриеш с нищо и единственото, което оставаше, това бе да се изправиш пред него такъв, какъвто си в действителност. Защото и той беше такъв — открит до острота, честен до самоирония и млад със младите.

Четиридесет години, отдадени на кинотворчество, са и много, и малко за човек като Ром. В своята младост той е бил скулптор, занимавал се е с литература, писал е сценарии, а като извънщатен сътрудник по детското кино за пръв път пипва в ръцете си филмовата лента и нейният ацетонов мириз го упойва. Той изучава и запомня наизуст цели девет филма и даже от сън да го събудиш може да цитира всеки кадър поотделно. И пак той с ирония пише за своя първи филм „Лоената топка“, екранизация по Мопасан: „Работата беше за мен упражнението, с помощта на които аз исках да видя дали ми се е отдало да овладеея



професията на кинорежисьора... В „Лоената топка“ най-важното за мен беше да се науча да работя в павилион. В „Тринадцат“ — да се науча да работя в натура.“

Третият негов филм е „Ленин в Октомври“, четвъртият — „Ленин в 1918 година“... След тези класически в своя жанр филми Ром пак пише за себе си: „Аз разглеждам своята работа като учение. Нещо повече, аз си позволявам дързостта да разглеждам работата на своите другари също като учение. Аз не виждам сред нас нито един завършен, съвършен майстор, който вече няма от какво да се учи и няма къде да върви.“

И така „Лоената топка“ и „Тринадцат“, две завършени кинематографически творби на дебютанта Ром, се разглеждат от самия него само като учение в процеса на работата, усвояване на професията. Два филма, които живеят и до днес, за които вече толкова статии и изследвания са написани, чиито снимачни условия и трудности са били пословични, филми, които разкриват ярък самобитен талант, характерен режисьорски стил, тънко професионално умение да се строи и осъществява екранно композиция и сюжет. И в двата филма с типично ромовско умение се рисува колективен портрет на героите. По своята сила и релефност груповият сатиричен портрет на буржоата от „Лоената топка“ прави „немия“ филм много по-говорещ от някои съвременни екранизации. Кинематографичната изразителност и пластична култура в този филм ни карат да забравим, че героите не говорят, което е още едно голямо доказателство за овладяната дарба на Михаил Ром — кинодраматурга.

Който познава кинематографичната кухня, знае какво значи това — да видиш монтирания филм без звук и да не чувствуваш нужда от говор! Това е висш атестат за кинематографическа зрелост.

Филмът „Тринадцат“ е филм „ветеран“ в българската въоръжена съпротива срещу фашизма и за него цели поколения комунисти и ремсисти, работници и селяни винаги ще си спомнят с любов. По стечение на историческите обстоятелства „Тринадцат“ у нас по онова време изигра активна антифашистка роля. И в конкретния случай този филм също така изявява непрекъснатата антифашистка тема, която минава от филм във филм в творчеството на М. Ром. Достатъчно е да споменем в това направление „Човек 217“, „Тайната мисия“, „Руски въпрос“, „Убийството на улица Данте“. И като венец — хроникално документалният филм „Обикновен фашизъм“. Ром започва в игралното кино темата за „обикновеното“ германско семейство, попаднало под хипнозата на хитлеризма, минава през интригите на промишлените магнати на хитлеристката империя, проектира сянката на фашизма върху американския капиталистически печат, за да достигне до размислите за социалната природа на фашизма и съдбовните последствия след неговия катастрофален разгром.

В „Обикновен фашизъм“ дикторският текст, четен от самия Ром, заслужава специално и задълбочено изследване; той е новаторски като форма и като драматургия в съвременното документално кино. Неговият ефект се задълбочава още повече от непосредственото участие на кинодокументалиста във филма, това прави производението проникващо чрез личността на големия автор в пластове както на миналото, така и на днешния ден. Този филм, за жалост последен в живота на майстора, показва колко близко е бил винаги режисьорът Ром до неизчерпаемите съкровища и възможности на документалното кино. Това е още една демонстрация на огромното значение и сила, които има съвременният кинодокументализъм в единното течение на световното киноизкуство. Това говори колко правдив и жизнен е бил Ром като творец в игралното кино, показва свежите източници на неговия публицистичен тон, довеждан много често до завидно съвършенство. В този последен шедевър на М. Ром образната сила на филма се обуславя и от художествените търсения, и от монтажната виртуозност на майстора... „Монтажът — пише Ром, — това не е само умението чисто, точно и изискано да се залепят кадрите; монтажът — това е мисълта на художника, неговата идея, неговото виждане на света, изразено в избора и съпоставянето на късове от кинематографическо действие в най-изразителен и най-осмислен вид.“

Тези пределно точни размишления свидетелствуват за непрекъснатия и задълбочен процес на търсения, на отблъсквания от достигнатото, тези мисли, както и цялостното критичноизследователско творчество на Михаил Ром, говорят, че той никога не е заспивал на лаврите си. А неговите лаври не бяха много и за добро, и за ло-

шо, защото същите тези лаври донесоха застой и закостяване на мнозина първенстващи режисьори от поколението на Ром.

В края на 30-те години, които ознаменуваха бурен разцвет за съветското изкуство, Михаил Ром беше вече създал своята знаменитата Лениниана. Макар и „потопени“ в големите съдби на революцията, макар обгърнати от земна битовост, режисьорът Ром и сценаристът Каплер имат за главен поток движението на Ленинската мисъл и главно чрез това рискуват духовния облик на вожда на първата пролетарска революция. Ром и тук съумява да нарисува голям колективен портрет, без да отделя вожда от народа, да води зрителя непрекъснато до мисълта за единството между Ленин и революционните маси. В тези два ленински филма Ром продължава своето „учение“ чрез работата с актьора. През целия си живот, устно и писмено, М. Ром непрекъснато подчертаваше значението на Щучкин в ролята на Ленин и никога не се боеше да заяви, че се е учил от него, както и от големите артисти Ванин и Охлопков. Това е по силите само на истинския талант, то свидетелства за непрекъснатото търсене в голямото изкуство.

Но Ром нямаше да бъде Ром, ако не беше създал заедно със сценариста Е. Габрилович филма „Мечта“. Този филм е малко пулярен у нас, а заслужава да бъде детайлно анализиран, ако искаме да имаме ключ към творчеството на Михаил Ром, към неговите дълбоки душевни стремления, към неговите върхови творчески достижения. Този филм обединява най-органически Ром с оператора Волчок и кинодраматурга Габрилович, тяхната работа тук се е изляла в онова живо единство, за което мечтаят и най-големите филмови творци. В този ансамбъл също така се вливат и знаменитите артисти Раневская, Астангов, Елена Кузмина и другите, които отчетливо и цветисто създават съдбите на всеки герой. Това е също колективен портрет на един мъничек затворен свят в задния двор на буржоазното общество. Това са онези „малки хора“, които години по-късно ще открият в своите филми италианските неореалисти и даже без да щат (както често се случва в голямото изкуство), ще повторят онова, което съветският кинорежисьор вече е постигнал като стил и метод, но което той е обогатил много повече от италианците със своето социално проникновение.

На Ром, разбира се, бяха чужди натруфените исторически бутафории и канони, намерили място по принуждение в неговите филми за адмирал Ушаков, те бяха чужди на неговата вътрешна същност, изявена най-дълбоко в „Мечта“. В годините на „историческата филмография“ Ром вече вътрешно се е готвел за един нов изпит в своето „учение“, той вече в дълбините на своята творческа душа е набирал сили за своето кинематографическо възраждане. И Ром намери сили да върне своята младост чрез нов творчески разцвет. Той разруши старото, което се оказа вече тясно за новите полети на творческата мисъл, и това беше един подвиг, единствен по своята смелост, откровеност и самокритичност. Всичко това намери своето

практическо художествено възплъщение в неговия най-хубав съвременен филм „Девет дни от една година“. За него Михаил Илич Ром пише: „... Аз оценявам своята работа по филма „Девет дни от една година“ като крачка към онова изкуство, заради което си струва да живея, струва си да работя днес. Ако аз бях десетина година по-млад, навярно бих гледал на своето бъдеще по-оптимистично, но и сега се надявам, че на мен ще ми се отдаде да направя две-три нови крачки напред...“

Нови крачки, крачки напред — цел на един голям творец от световен мащаб, който вечно ще бъде в социалистическото киноизкуство.

За мен беше трудно да напиша некролог по повод смъртта на Михаил Илич Ром, затова написах за неговото живо дело и живо слово.

БУРЯН ЕНЧЕВ

ФАСАДА И РЕАЛНОСТ

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Съставянето на сборник статии в последна сметка е въпрос на личен вкус и предпочитания от страна на съставителя. За вкусовете винаги е приятно да се поспори, но в дадения случай („Фасада и реалност“, издателство „Наука и изкуство“, съставител Емил Петров) изборът на материалите е безспорно сполучлив. Пред читателя са умно и интересно написани изследвания. Над тях четем имената на изтъкнати критици и изследователи на съвременното киноизкуство — Ю. Ханютин, Г. Бохемски, А. Караганов.

Материалите в сборника са подбрани, като е търсено възможно най-широкото запознаване на читателите с проблемите на съвременното западно киноизкуство. Може би е следвало да се отдели място и на младото западноевропейско кино, едно от най-интересните явления в търсенията на младите кинематографисти от Западна Европа, доказало не само политизацията на киноизкуството, но и трудностите от социален и икономически характер, с които трябва да се справят творците в своето общество. Не случайно съветският сборник „Мифы и реальность“ му посвещава една любопитна и сериозна статия от полския автор Б. Зюлковский. В подбора на останалите материали личи уверена ръка и търсене на най-актуалното и най-злободневното в съвременното буржоазно изкуство. И още нещо, което е много важно — подбрани са остри, настъпателни материали, които не се задоволяват да бъдат констатации на определени явления. Авторите се стремят към сериозен и задълбочен анализ, към аргументирана и затова двойно по-ценна критика на упадъчните явления и подкрепа на прогресивните тенденции и направления.

Кръгът на темите е широк: от еротизма, насилието, алиенацията и киното на протеста в статиите на Иван Стефанов и Алберт Кoen, през „подмолното“ кино на младите американци, съвременното италианско, френско и шведско кино в материалите на Р. Соболев, Ю. Ханютин и Г. Бохемски, до общите, теоретично обосновани материали на А. Караганов и Вл. Баскаков. Тази широта позволява на

чаите и художественият съвет при ДО „Българска кинематография“ да пуска в производство сценарии въпреки сериозната си критика към тях, с надежда че в режисьорската книга слабостите ще бъдат преодолени и на екрана ще се срещнем с поредния успех на българското кино. При появата на готовия филм всички се убеждаваме, че надеждата е била илюзорна. Този род сценарии си пробиват път, защото още в самото начало се отбягва категоричният и точен разговор с авторите. Дават се препоръки от редактора, от сценарната комисия, от художествените съвети при колективите, макар да е ясно, че в представения вариант няма нито сериозен конфликт, нито интересни образи, нито оригинални находки от проблемен характер, но се препраща по-нагоре — там да се води неприятният разговор. Само така можем да си обясним представянето в съвета при ДО „Българска кинематография“ на сценарии, които будят недоумение. Това налага да се преценят още веднаж взаимоотношенията между художествените съвети и се вземат съответните мерки за повишаване идейно-творческата изискателност и личната отговорност на ръководителите на колективите, главните редактори и редакторския състав.

Колективите бяха създадени, за да се засили и продуцентското начало при формирането на годишната и перспективната производствена програма. Но все още в значителна част тя се формира от предложени сценарии по инициатива на самите автори, при което се получава разсейване на основната идейно-тематична насока, губи се физиономията на отделните колективи. Необходимо е колективите да станат инициатори в отношенията им с авторите и да насочват техния интерес към проблематика, отговаряща на определена идейно-творческа програма. В това отношение недостатъчно се използват силите и способностите на щатните сценаристи. Ако всеки колектив в перспектива вижда ясно своя облик, не е трудно да се съгласуват личните пристрастия на авторите с изискванията на колектива.

От две години при съюза се учреди комисия по контрактакциите, чиято главна цел е да насърчава усилията на авторите в овладяването на съвременната тема. Чрез договорите, които тя сключва, бе осигурено написването на редица сценарии, някои от които вече са реализирани, а други са в производство („Сватба“, „Слънчев удар“, „Допълнение към закона за защита на държавата“). Комисията е отпуснала контрактации и за някои сценарии, които се работят в колективите, но представляват значителен обществен интерес с голяма постановъчна сложност („Бой последен“, „Записки по българските въстания“). Работата на комисията е положителна, но смятаме, че в бъдещата ѝ дейност компенсаторската ѝ функция трябва да бъде сведена до минимум, а да насочи изцяло усилията и възможностите си за осигуряването на допълнителен приток на сценарии, решаващи важни теми по линия на социалната поръчка. Именно с такава цел бе създадена комисията по контрактакциите и бяха ѝ предоставени и съответните финансови възможности.

Съюзът на филмовите дейци в усилията си да улесни, съдейства и активизира връзките на творците с живота сключи договори

за съвместна дейност с редица окръзи — Толбухински, Смолянски, Габровски, Ловешки, Софийски, Пловдивски, Търновски и др., с които пое задължения да изпраща творчески колективи за срещи, разговори и обсъждания със зрителите, лектори за киноklubовете, уреждане премиери на нови филми. По-далечната цел на тези контакти е да се създадат и възможности за изпращането на автори за по-дълго време в даден окръг, за да опознават и изучават живота на трудещите се, да обогатяват и опресняват своите впечатления от днешния ден на работниците и кооператорите, което би се отразило стимулиращо и в тяхното творчество. В началото ентусиазмът беше голям и в редица окръзи се проведеха интересни съвместни инициативи, които получиха високата оценка на местните ръководители. Това подействува заразяващо и на останалите окръзи и почти всички настояват за сключването на двустранни договори. Но струва ни се, че съюзът разшири много контактите и ангажиментите си и не е в състояние да ги поддържа на достатъчно активно равнище. От друга страна, производствените ангажименти на голяма част от кинематографистите не им позволяват редовно да се отзовават на многобройните желания на зрителите за срещи с тях. Вече срещаме затруднения и за осигуряването на докладчици за лекториите, тъй като искванията са ежедневни. Смятаме, че преди да поема нови ангажименти, съюзът трябва да стабилизира, разшири и задълбочи контактите си с окръзите, с които вече е сключил договори за дългосрочно сътрудничество, и да пристъпи към изпълнение на по-далечната си и перспективна цел — изпращането на автори за опознаване и изучаване на живота, което би допринесло по-рядко да се срещаме с филми, в които авторите ни поднасят за съвременни конфликти и проблеми, отнасящи се за изминати етапи на нашето развитие. В окръзите би следвало да се изпращат по-често и режисьори от късометражните студии, тъй като непосредствените им впечатления могат по-бързо да се реализират в интересни и актуални филми.

Съюзът и партийната организация проведеха редица дискусии, конференции, разговори с цел да активизират различните сектори на нашата идейно-творческа дейност, да се въвлекат партийните и съюзните членове в решаването на основните задачи на националното ни киноизкуство. На разширени пленуми на съюза бяха обсъдени състоянието и проблемите на филмовата критика и присъствието на младите творци в българското кино. И двата разговора бяха добре подготвени и се превърнаха в сериозни, активни и задълбочени дискусии. За това допринесоха много докладите на Ем. Петров, Вл. Игнатовски, Ив. Дечев и Иван Стоянович, които бяха написани компетентно, професионално, с вещина и разбиране на проблемите. Филмовата критика бе обект на сериозен и задълбочен анализ от страна на авторите, с което разкриха не само днешното ѝ състояние и проблеми, но очертаха и една вярна насока за бъдещото ѝ развитие. Професионалните проблеми се разглеждаха в светлината на задачите, които има да решава художественото творчество, като филмовата критика се превърне в още по-активен участник в националния филмов процес. Не само да анализира и оценява художествените факти, но и да провокира тяхната поява, да участва в тяхното раждане.

Както в докладите, така и в многобройните изказвания бе подчертано, че филмовата ни критика е професионално укрепнала, възможностите ѝ за активно участие в творческия процес са пораснали, редовите ѝ са се увеличили с млади надеждни сили. Същевременно бе подчертано, че наред с едно идейно и професионално подготвено ядро, способно да отговори на съвременните изисквания за критическа дейност, в нашия печат, особено в ежедневния, се подвизават и немалък брой хора без сериозна професионална подготовка и стабилен критерий. Към това искаме да добавим, че в последно време част от най-изтъкнатите ни критици се отдръпнаха от оперативната критика. Някои от тях пишат дисертации или по-крупни теоретични трудове, но като че ли тук си казва думата и желанието да се избегнат рисковете и неприяностите на оперативната критика. Струва ни се, че преждевременното „академизиране“ не е най-перспективният път на развитие, особено на младите критици. Това в известна степен обяснява появата на недостатъчно задълбочени и точни в оценката си материали и на страниците на двете ни филмови списания. Незадоволителен е броят и на сериозните проблемни, обобщаващи статии за развитието на киноизкуството ни, за активното насочване на творческия процес към основните задачи, които има да решава. Филмовата продукция на телевизията все още не е станала обект на обстоен критически анализ в печата. Разбира се, трябва да подчертаем, че след добре проведенния пленум Управителният съвет прие разгърнати решения за развитието на филмовата критика, но голяма част от тях не са изпълнени от бюро на съюза.

Пленумът за младите кинематографисти също протече активно, като анализира обстойно системата за професионалната им подготовка и обучение, присъствието им във филмовата продукция, осигуряването на дебюти, работата на Кабинета и експерименталната студия. Самото изброяване на формите на работа с младите е показателно за предоставените им възможности за творческа изява и участие в работата на съюза. В експерименталната студия съюзът е осигурил възможности за своевременни дебюти на всички млади режисьори и оператори, завършили висшето си образование. Телевизията и късометражните студии им предлагат веднага да се включат в редовната им производствена програма. Мнозина дебютираха в игралната студия и някои от тях още с първите си филми се наложиха с безспорния си талант. И все пак няма да бъдем достатъчно обективни, ако не посочим, че младите в стремежа си да се реализират срещат и определени трудности, особено тези от тях, които държат да правят само игрални филми. При талантливите млади оператори има друга опасност — всички режисьори искат да ги ангажират и те влизат от продукция в продукция, което може да доведе до преждевременното им изхабяване, до потъването в щампите на занаятчийството. Младите срещат понякога известни затруднения и в късометражните студии, където не винаги им се осигурява достатъчно добра, колегиална атмосфера за работа. В игралния филм при младите има още един проблем — тяхната неопитност в организирането на сложния механизъм, какъвто представлява всяка по-амбициозна продукция, а това води до нарушаване ритмичността на

производствения процес. И все пак смятаме, че няма основания за драматизиране на посочените трудности, тъй като те се преодоляват сравнително бързо в ежедневната работа на студиите и колективите.

В края на миналата и началото на т. г. по инициатива на партийното бюро бяха организирани дискусии за състоянието и проблемите на документалния, научно-популярния и телевизионния филм. Докладите и изказванията от тези обсъждания бяха публикувани в печата и затова няма да се спираме подробно на тях. И за трите разговора докладчиците (проф. Кр. Горанов, Д. Димова и И. Димитрова за научно-популярния филм, М. Саръиванова и д-р Ал. Тихов — за документалния, Вл. Игнатовски и Ив. Стоянович — за телевизионния филм) се отнесоха сериозно към възложените им задачи и направиха обстоен, компетентен анализ, както за състоянието, така и за перспективите на документалния, научно-популярния и телевизионния филм. Искаме също така да отбележим, че тези инициативи ги организирахме и проведохме съвместно с партийните организации при двете студии и активното участие на ръководството на съюза.

Организирането, сплотяването и мобилизирането на творческите кадри за изпълнение на поставените от партията задачи пред киноизкуството е първостепенно задължение на ДО „Българска кинематография“, съюза и партийната организация, но също така тяхно задължение е да се грижат и за идейно-професионалната им подготовка и квалификация. За своята пряка идеологическа дейност сред комунистите и съюзните членове партийната организация използва лекториите и откритите събрания. За характера на нашата партийна организация и съюза тези форми в досегашната ни практика се оказаха подходящи и ефикасни. И тази година лекторията се проведе на добро организационно и теоретично ниво. Лекциите, изнесени пред съюзните членове, бяха свързани с актуални проблеми на социално-икономическото развитие на нашата страна, на съвременното изкуство и естетика. Лектори бяха изтъкнати партийни ръководители и високо подготвени теоретици. Достатъчно е да споменем, че пред нашата лектория говориха секретарят на ЦК на БКП Пеню Кирацов, проф. Кр. Горанов, проф. Ат. Натев, доц. Ив. Славов, старши научният сътрудник Ю. Ханютин.

В същото време партийното бюро намира, че е време да преминем към нов, по-висок етап в партийната просвета, отговарящ на изискванията на Февруарския пленум, на възможностите на партийната ни организация и съюза. Вместо лектория тази година ще подготвим и проведем теоретична конференция на тема „Кино и съвременност“. Това ще ни даде възможност партийната просвета да се свърже по-пряко с основните идеологически задачи, стоящи пред нашето киноизкуство, по-голям брой комунисти да участвуват активно в осмислянето и анализирането на неговото състояние и перспективи, съюзните членове да преминават от пасивното участие на слушатели към активността на участника в една дискусия. Считаме за целесъобразно темата на теоретичната конференция да бъде разглеждана в две посоки — присъствието на съвременността в българ-

ския игрален филм и ролята на игралния филм в духовния живот на обществото. Това ще ни позволи да огледаме от всички страни сложния проблем за отношението на изкуството към действителността и същевременно отношението на зрителите към изкуството. От нас зависи теоретичната конференция да стане важно събитие в живота на партийната организация, на съюза, на нашето киноизкуство, от партийни позиции да обобщим досегашния си опит и да допринесем за вярното очертаване на бъдещата ни работа.

За популяризирането и международното признание на успехите на българското киноизкуство съществено допринесе активната международна дейност на ДО „Българска кинематография“ и Съюза на филмовите дейци. През последните години на почти всички по-значителни, а не само на най-големите международни фестивали българското киноизкуство присъства с удачно подбрани филми или цели филмови програми. Информационният показ на фестивалите също се използва за популяризиране на българското кино. ДО „Българска кинематография“ организира в почти всички европейски, а и в редица африкански и латиноамерикански страни седмица на нови български филми и панорами на най-значителните ни филми, създадени за един по-дълъг период. Тези инициативи допринесоха за значително разширяване и на търговското разпространение на нашите филми. Кинематографията разширява международната си дейност и по линия на копродукциите, предимно със съветската и другите социалистически кинематографии. Това е една много ефикасна форма за културно сътрудничество и сближение, която трябва по-широко да се използва в бъдещата ни работа със съветските кинематографисти. Същевременно искаме да отбележим, че повечето от досегашните ни копродукции са под равнището на високите постижения, както на съветското, така и на българското киноизкуство. Може би една от причините е в робуването ни на разбирането, че една копродукция непременно трябва да се основава на някакво общо събитие в историята на нашите народи. А съвременните проблеми, които вълнуват и съветските, и българските кинотворци, а също така и зрителите, са идентични или близки. В такъв случай защо да не се подходи много по-свободно към проблематиката на копродукциите? Това вероятно ще привлече към съвместно творчество и най-изтъкнатите творци на двете страни.

Съюзът на филмовите дейци също разшири значително международната си дейност, преди всичко със Съюза на съветските кинематографисти и с тези на останалите социалистически страни. Двустранното сътрудничество не само се увеличи по обем, но стана и по-съдържателно, получи нови измерения. Подписаният в началото на т. г. петгодишен план за сътрудничество между нашия съюз и Съюза на съветските кинематографисти бележи една по-висока степен на творческите контакти в съответствие с програмата за всестранна интеграция между нашите две страни. Освен традиционната размяна на филмови делегации по време на нашите национални фестивали, на всесъюзния, на Московския международен фестивал, на празниците на съветското кино у нас и на българското в Съветския съюз в перспективния план акцентът се слага върху двустранните

симпозиуми, конференции, съвместни инициативи за пропагандиране на българското и съветското киноизкуство в трети страни, координиране на дейността ни в международните филмови организации, провеждане съвместни заседания на двете съюзни ръководства, на които да се решават проблеми от общ интерес. Всъщност планът разширява и задълбочава очерталите се вече плодотворни тенденции в досегашната ни съвместна работа. Ежегодно се провеждат в Москва и София симпозиуми, на които обстойно се анализират тенденциите в киноизкуството на двете страни. Най-изтъкнати съветски творци като С. Герасимов, Л. Кулиджанов, Ал. Караганов, М. Хуциев, Ю. Ханютин, А. Зархи, Л. Арнщам и др. редовно присъствуват на нашите национални фестивали и вземат активно участие в обсъждането на филмовата ни продукция. В съветския печат се публикуват проблемни статии за нашето киноизкуство, във филмовите списания се организират дискусии. Няма да се спираме на многобройните инициативи, които се провеждат у нас за пропагандиране на съветското киноизкуство, тъй като те са ви добре известни.

Сериозно развитие бележат и двустранните ни контакти с полските, унгарските и германските кинематографисти. Провеждането на съвместни симпозиуми, панорами вече се утвърждава като традиция в творческото ни сътрудничество със съюзите на филмовите дейци и в тези страни.

Освен на двустранна основа нашият съюз участва активно и в развиване на многостранното сътрудничество между кинематографистите от социалистическите страни. По наша инициатива през т. г. в София се проведе международна научна конференция на тема „Антифашистският филм — проблеми и тенденции на развитие“. В нея взеха участие делегации от всички социалистически страни. Начело на петчленната съветска делегация бе видният критик и секретар на ССК Ал. Караганов, който изнесе и основният доклад. От наша страна доклад изнесе Н. Станимирова. В конференцията взеха активно участие с интересни изказвания много наши режисьори, сценаристи, критици. По обща преценка на всички делегации конференцията бе проведена на високо научно-теоретично равнище и е безспорно успешна проява на нашия съюз.

Една от важните задачи, които поставя Десетият конгрес на БКП пред нас, бе да се повиши ролята на партийните организации при творческите съюзи. Можем определено да кажем, че за изминалите години след конгреса нашата партийна организация укрепна организационно, сплоти се на принципна основа, повиши активността си, нарасна ролята ѝ в обсъждането и решаването на всички проблеми на българското киноизкуство и съюзната дейност. В редица случаи тя е инициатор на важни прояви, които са спомагали за по-бързото решаване на наболели въпроси. Установиха се делови, конструктивни и плодотворни взаимоотношения между партийните организации, съюза, ДО „Българска кинематография“ и Българска телевизия, що се отнася до филмопроизводствената ѝ дейност. Вече никой не оспорва правото на партийната организация да се занимава с всички творчески, кадрови и организационни проблеми на киноизкуството, филмопроизводството и съюзната дейност.

Нещо повече, и бюрото на съюза, и ръководството на кинематографията, и ръководството на студиите активно търсят участието и помощта на партийното бюро и партийната организация. Това е успех и за партийната организация, и за съюза, и за ДО „Българска кинематография“, тъй като съгласуваността в тяхната дейност се отразява благоприятно върху творческата атмосфера.

Като преценяваме организационния живот на партийната организация, не бива да пропускаме приноса на отделните комунисти като творци на българското кино и негови ръководители. Можем да кажем, че обликът на българското киноизкуство във всичките му видове и жанрове в значителна степен се определя от комунистите; членове на нашата партийна организация участвуват в ръководенето на творческия процес като художествени ръководители, членове на художествени съвети, редколегии, ръководители на съюза. По този начин партийната организация също има възможност да влияе положително в работата на съюза и творческия процес.

Партийното бюро полагаше усилия да разглежда всички въпроси принципно и многостранно. Стараеше се да създава атмосфера на партийна чистота, на честност, откритост и другарство в партийната организация. Смятаме, че усилията му в това отношение са дали положителни резултати.

Партийното бюро успя да обедини на принципна основа усилията на всички комунисти в името на главната ни цел — създаване на филми с високи идейно-художествени качества, филми, които да възпитават комунистически добродетели, убедени строители на нашето социалистическо общество, и достойно посрещане XI конгрес на Българската комунистическа партия.

25 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО ИГРАЛНО КИНО

инж. ИВАН ПОПЙОРДАНОВ
директор на Студия за игрални филми

През пролетта на 1950 г. се състоя премиерата на филма „Калин Орелът“. В една от първите рецензии, поместена в партийния орган по това време, четем: „Българската държавна кинематография пусна на екрана първия свой художествен филм „Калин Орелът“. Филмът се посреща с интерес от трудещите се и неговият успех несъмнено опровергава политиката на колебание за създаване на наши художествени филми.“

„В този филм народът ни вижда завоевание на младото филмово изкуство. Обнадеждена е нашата общественост, че можем да завоюваме творчески победи и в сложното по своя характер филмово дело, което у нас е лишено от здрави художествени традиции.“

Така две години след излизането на Закона за кинематографията, който с революционния си характер създаде реални предпоставки за изграждането на национална социалистическа кинематография, бе направена и първата успешна крачка в областта на игралното кино.

Появи се един нов културен институт — Студия за игрални филми, който бе призван да решава важни политически и културни задачи в условията на изграждащото се социалистическо общество.

Често пъти, обръщайки поглед назад към първите години на развитието на игралното кино в социалистическа България, ние говорим за „романтичен период“ на нашето кино и забравяме, че тази „романтика“ е била съпроводена с огромните трудности на първите стъпки в една област, в която се изисква огромна материална и духовна култура, висока квалификация на широка номенклатура от творчески и технически работници. Студия за игрални филми започна своята дейност без нито един павилион, без нито една синхронна камера, започна с малкото технически средства, останали от частните фирми, но над

всичко бяха ентусиазмът и високата гражданска отговорност на филмовите дейци.

Бивш тютюнев склад бе преустроен и това стана първият снимачен павилион на игралното кино. Обикновени жилищни помещения станаха първите звукозаписни ателиета, монтажни, лаборатории и други. Много бяха адресите на студията в столичния град, много бяха усилията на кинематографистите, тяхната фантазия и изобретателност, за да създадат в полупрофесионални условия високохудожествени филми, нужни на нашата партия и на нашия народ.

Историята на Студия за игрални филми е неразривно свързана с тесните контакти между нашите и съветските кинематографисти. Подготовката и самата реализация на първата копродукция със СССР „Героите на Шипка“ с режисьор Сергей Василев се превръща в истинска школа на нашите кинематографически кадри. Все по това време от Москва се завръщат първите режисьори, оператори, сценаристи, художници, инженери, absolвенти на ВГИК — Москва и ЛИКИ — Ленинград, които стават ядрото на нашето игрално кино.

Българската комунистическа партия и нейният първи ръководител Г. Димитров отдаваха огромно значение на киното. В известната телеграма до филмовите дейци от януари 1946 г., която има стойност на програмен документ, между другото четем:

„Киното е могъщо средство за възпитание на нашия народ и за издигане на неговото културно и политическо ниво... убеден съм, че филмовите дейци сами съзнават всичко това и не ще пожалят сили и труд, за да се навакса в близко бъдеще пропуснатото досега.“

Отчитайки мястото на игралното кино в социалистическата култура, както и необходимостта от развитието му в нашето съвремие, много скоро след появата на първия игрален филм, започва проектирането и строителството на съвременна производствена база на Студия за игрални филми.

През пролетта на 1963 г. Националният киноцентър започна своята производствена дейност. Социалистическа България се нареждаше между страните с развита филмова индустрия. За кратко време обемът на филмопроизводството нарасна от 5—6 игрални филма годишно на 15, за да достигне през 1975 г. 20 игрални филма и други 32 за телевизията — едно производство, което поставя Студия за игрални филми между големите студии-филмопроизводителки в света.

Българското игрално кино навлезе уверено в своя „индустриален период“.

Естествено ръстът на годишното производство бе съпроводен и с ред технологически изменения и усъвършенствувания, продиктувани от техническия прогрес, от повишаването на материалните и духовните потребности на нашия народ. Игралният филм премина изцяло на цветна лента. Рязко се ускори производственият цикъл, а оттам и рентабилността на филмопроизводството.

Студия за игрални филми за кратко време успя да се наложи като съвременно социалистическо филмопроизводствено предприятие, което е в състояние да решава сложни постановъчни задачи, стана търсен партньор както от всички социалистически кинематографии,

така също и от редица други европейски филмопроизводители. В последните години в Студия за игрални филми бяха реализирани редица филми на съветската кинематография, ГДР, Полша, Чехословакия, а също така и на фирми от Италия, ГФР, Франция и други.

Студия за игрални филми осъществи редица копродукции преди всичко със СССР и социалистическите страни, а също така и с някои западни фирми.

За 25 години Студия за игрални филми произведе 254 игрални филма и други 132 за телевизията и реализира творчески и технически услуги на повече от 50 филма от различни страни в Европа.

Това са респектиращите цифри на едно плодотворно развитие, отговарящо на изискванията и политиката на БКП в областта на нашата култура.

Разбира се, в дейността на Студия за игрални филми — институт с подчертани идеологически и художествено-естетически задачи — не могат единствено цифрите, свидетелстващи за индустриалния ръст, да бъдат в центъра на вниманието. Както бе справедливо отбелязал един известен прогресивен режисьор: „Ние сме за брака между изкуството и промишлеността — но дотогава, докато изкуството остава доминиращ и контролиращ партньор в този брачен съюз.“

Тепърва ще се пише историята на българското игрално кино, тепърва ще се оцени постигнатото, ще се отделят във фонда на националната ни култура онези произведения на киното, които оставят трайни следи в нейното развитие, които остават в историята с откритията за своето време.

Художественият ръст на нашето игрално кино е неразривно свързан с Априлския пленум на нашата партия, който укрепи ленинските норми за партия и духовен живот и внесе основни корективи в управлението на културния живот. Българското игрално кино има своите сериозни завоевания в областта на историко-революционната тема, в разкриването на съвременните проблеми на нашето социалистическо общество, в изследването на съвременния герой-комунист, на сложните социално-икономически изменения на съвременна България.

Многобройни са наградите на българския игрален филм на международни фестивали. Навсякъде, където се прожектират нашите филми, а те имат своята публика в повече от 80 страни в света, те носят истината за един народ, за неговата история и настояще, свидетелствуват за една дълбока национална социалистическа кинематография, пропагандираща високо хуманните идеи на социализма.

За 25 години от своето развитие нашето игрално кино, като синтетично изкуство акумулира творческите усилия на най-талантливите представители не само на киното, но и на българската литература, театър, музика, изобразително изкуство. Тази творческа интеграция остава и до днес решаващо условие за художествения ръст в игралното кино, за неговия висок професионализъм, за идейно-политическата ефективност и естетическа стойност.

Днес нашето игрално кино се ползува с любовта и доверието на българския зрител. Ежегодно около 18 000 000 зрители гледат българските игрални филми. Това е най-добрата гаранция, че игралното кино изпълнява повелята на нашата партия. „За неразривна връзка с народа, за класово-партиен подход в областта на културната политика.“

Отбелязвайки 25-годишния юбилей на Студия за игрални филми, всички дейци на игралното кино си дават ясна сметка за постигнатото, за грешките и успехите, за предстоящите задачи. Непрестанната грижа на ЦК на БКП и нейния първи секретар др. Тодор Живков за развитието на социалистическото ни кино задължават всички нас с още по-голяма настойчивост, талант и любов да пре създадем на екрана великите преобразования в нашата родина, да обогатим социалистическата ни култура с нови художествени стойности.

«ОСЪДЕНИ ДУШИ»

ЛЮБЕН СТАНЕВ

Като всеки от досегашните филми на Вълко Радев и „Осъдени души“ събуди жив интерес, предизвика широк и дълготраен отклик и сред публиката, и сред критиката. Този път причините за енергичната реакция и за шумния зрителски успех са многобройни и разнопосочни. Трудно е, а едва ли е и необходимо да се степенуват тези причини, но все пак една от най-главните безспорно се крие в името на Димитър Димов и неговия роман.

„Осъдени души“, както се знае, не е най-представителната книга на големия наш писател, ала това не ѝ пречи да се ползва с непрекъсваща популярност вече три десетилетия. Има нещо привличащо и възбуждащо в този роман. То идва както от необичайността на главната героиня и на нейната драма, така и от призрачната обстановка — едновременно и исторически-конкретна, но и някак странно-условна и може би тъкмо затова приковаваща вниманието и потресаваща въображението на читателя.

Разговарял съм с участници в Испанската гражданска война за романа „Осъдени души“. С малки изключения те са изразявали резерви по отношение автентичността на описаната от Димов историческа действителност, поставяли са дори под съмнение съществуването на лагери за болни от петнист тиф. Всеки изхожда от собствения си жизнен опит и от личните си спомени и навярно е прав. (Впрочем подобни възражения и несъгласия съм чувал и за романа на Хемингуей „За кого удря часът“.) Така или иначе, ние нямаме в нашата литература друго художествено произведение, разкриващо толкова ярко и съгъстено атмосферата в Испания по време на гражданската война, при това чрез съдбите на толкова особени герои, разкъсвани от изпепеляващи страсти и зловещ фанатизъм. И не случайно по „Осъдени души“ бе

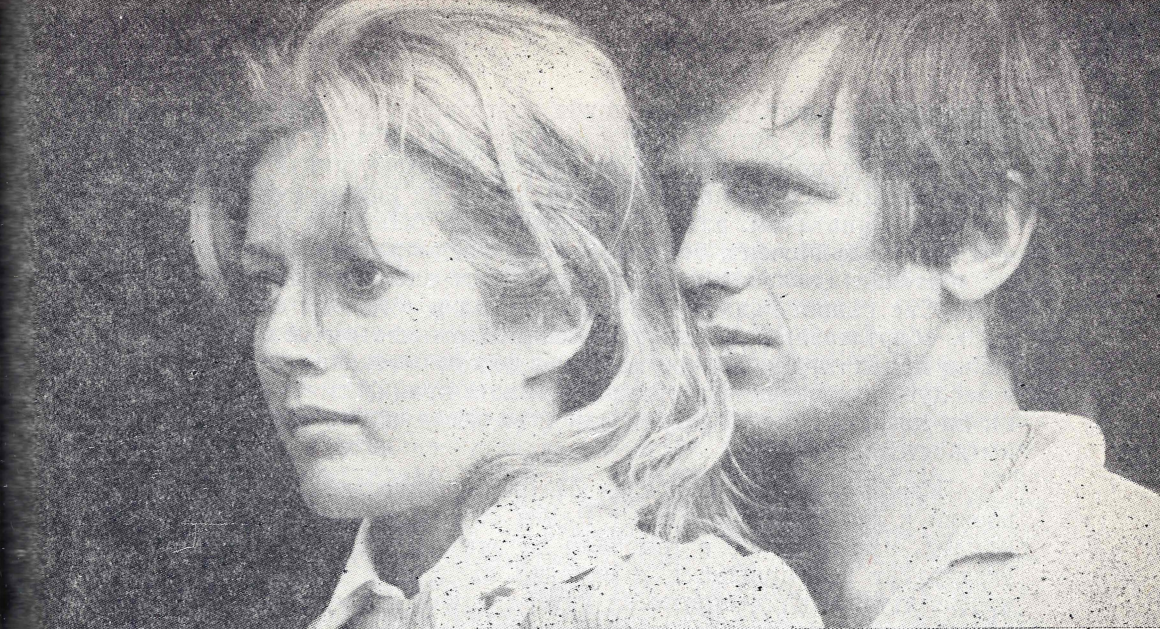
направена и театрална драматизация, радваща се също на добър успех

Всъщност по романа на Димитър Димов биха могли да се създадат различни филми. Един твърде вероятен вариант би могъл да бъде камерното психологическо изследване на гибелната любов на Фани Хорн към отец Ередия, като всичко останало отстъпи на заден план — още по-далеч, отколкото е в самия роман. Въло Радев не е избрал този вариант. Не смята, че неговата трактовка е продиктувана от някакво задължително изискване, определящо единствения възможен и приемлив модел за екранизацията на „Осъдени души“. Достатъчно е да си спомним другите филми на Въло Радев или дори само дебюта му като режисьор — „Крадецът на праскови“, за да разберем и уважим избора на начин за прочитане на Димовия роман днес, в средата на седемдесетте години. Не става толкова въпрос за подчертания стремеж да се развива и обогатява социално-историческия фон, стремеж, с който се срещаме в повечето филми на Радев и особено в двете му адаптации, чийто сценарист е самият той. Това е, разбира се, характерен белег на неговото творчество, но не е само то. Има още една особеност, един друг важен в смислово-емоционално отношение акцент, на който режисьорът явно много държи и винаги е държал — идеята за невъзможността да съществува лично щастие, включително и големи, всеобхватни любовни чувства между мъж и жена в преломни за цял народ времена, сред кърви, страдания и тежки национални крушения. Тази тема пронизва почти цялото творчество на Въло Радев, той я изследва и обогатява непрекъснато, опитва се да я задълбочава не само в психологически план, но и в контекста на актуалните политически и нравствено-естетически проблеми, вълнуващи много хора днес.

В своя нов филм Радев преплита тази тема с един нов, не помалко важен мотив — категоричната присъда над догматизма, над убийственото робуване на канона, протеста срещу безсмисленото потъпкване и унищожаване на изконните човешки пориви към обич, взаимност и себеотдаване.

Едва ли в нашата съвременна литература би могъл да се намери по-благороден първоизточник, съчетаващ плътно, органично и на високо художествено равнище тези две теми! Те не си противоречат, едната не обезсмисля другата, а тъкмо напротив — преливат се неусетно една в друга, разкриват се и се допълват по сложен, контрастен и полифоничен начин. И точно с това свое богатство, с тази неограничена възможност да поднася мисли и да прави внушения, попълни и на вечните, и на животрептящите съвременни проблеми, екранизацията на „Осъдени души“ си осигурява бурния резонанс сред широката зрителска маса. Като прибавим интересната чужда действителност и природа и най-вече необикновените по своя произход, биография и съдба герои, бихме могли да си отговорим на въпроса за причините, обусловили шумния успех на „Осъдени души“.

Разбира се, посочените предпоставки не биха стрували кой знае колко, а дори биха се обърнали и срещу филма, ако не беше



Едит Солай и Ян Енгерт в сцена от филма

налище и една солидна и промислена режисура, ако оператор, художник, композитор и още неколцина от най-близките сътрудници на Вьло Радев не стояха на същото професионално равнище и не бяха вложили без остатък своите творчески усилия в общото трудно и отговорно дело.

В резултат се е получил сериозен политически филм, стоплен от покъртващи човешки драми — лични и социални, — но респектиращи с ярките си паралели и внушения, зазвучали с особена трагична актуалност през последните няколко месеца.

В разгръщането на широкия, но активен втори план на филма, в откриването на неповторими запомнящи се детайли, образи и стълкновения отново се е проявил талантът на Вьло Радев да изгражда атмосфера, да създава свой художествен свят, своя действителност, вълнуваща зрителя и будеща настойчиво усещане за истина и автентичност.

Може по време на гражданската война в Испания действително да не са съществували лагери за болни от петнист тиф или ако са съществували, в тях да не е имало деца, но във филма, както и в романа, Пеня Ронда живее своя достоверен, трагично-обречен живот, а дечицата с остриганите глави носят огромен идейно-емоционален заряд, превръщайки се в разтърсващ символ на гражданските войни. Твърде възможно е и други страни от външната видимост или духа на испанската трагедия преди 40 години да са се различавали чувствително от показаното във филма, но това съвсем не променя впечатлението за правда и убедителност на историческия фон, дори за съпричастие в събитията — толкова ярки и внушителни са и общите контури, и отделните подробности в широкото платно на на-

ционалната епопея, като се почне от газенето на хората в калта, от раждането на детето край дървото, като се мине през характера на речите на комунистите и се стигне до екзекуцията на Дамян и Доминго. Да не говорим за цялата линия на католическата закостенялост и фанатизъм, разкрита с познатото умение на Вълко Радев да изследва задълбочено, без тезисност и предварителни рецепти и най-отрицателните явления, и най-реакционните идеологии и техните носители. Със същия подход той е пристъпил и сега към своите герои в расо, обкръжаващи Ередия, търсейки сложните им подбуди, уважавайки правдата им, подчертавайки и някои безспорни техни качества и заслуги в конкретната обстановка, но в крайна сметка приковавайки на позорния стълб ретроградността, бездушието и безсмислената им жестокост.

Изобщо, макар че в тази сфера на общественно-политическата, военна и религиозна реалност Радев се е отдалечил максимално от романа, или по-точно е трябвало да запълва неговите бели полета, резултатът не смущава и в никакъв случай не се разминава и не конфликтна с концепциите на литературния първоизточник. Основание за такова твърдение ми дава между другото и по-късната творба на Димитър Димов „Почивка в Арко Ирис“, доказала наличието на силни и трайни впечатления у своя автор от времето на гражданската война в Испания и в същото време потвърдила благотворното му развитие като писател, чийто най-зрял плод е романът „Тютюн“.

И колкото и да е странно и на пръв поглед парадоксално, но различията и отклоненията от литературната основа са се появили в област, където сценаристът и режисьорът е имал на разположение най-богат и всестранно разработен материал — по линия на образната система и по-специално на някои от главните герои на произведението.

При всяка екранизация на известна литературна творба се срещат подобни изменения и нюанси — те са неизбежни и, бих казал, понякога наложителни. В случая с „Осъдени души“ предпоставките за това са като че още по-основателни. Все пак героите

Ян Енглерт — Ередия



на романа са чужденци, за нито един от тях не е валидна онази задължителна национална мярка, която не бива да се нарушава, независимо от отдалечеността по време или ограничеността на даден автор в идейно-концептуално отношение.

И все пак съществува една друга мярка — по-обща, но не по-малко съществена — принципът на психологическата правда, логиката на характерите, водеща до крайните решения и оттам и до глобалното звучене на творбата. Струва ми се, че тъкмо в този пункт Вълчо Радев е извършил най-сериозното отклонение от духа на романа, променяйки чувствително същността на образа на Фани Хорн. Неизвестно по какви съображения режисьорът, който е и сценарист на филма, е превърнал студената, властна и волева английска аристократка в една твърде мекошава, безхарактерна и, бих казал, дори, безлична жена, тръгнала сляпо подир непристъпния монах, готова на всякакви унижения, за да изпроси любовта му, губеща нерядко чувство на гордост и достойнство. Трудно е да се повярва на места, че действията и думите на Фани Хорн са присъщи на същество, свикнало да получава всичко, което е пожелавало, екстравагантно, брутално и безогледно. Може би Вълчо Радев веднага би възразил, че с такъв тип жена той не намира за нужно да се занимава, че тя не го интересува като социален и психологически феномен. Не бива обаче да се забравя, че Димов е автор на острите контрасти, на крайните, пароксизмални ситуации, на образи и взаимоотношения, граничещи често с болезненото, дори патологичното. Ако искаме да бъдем верни на тази негова творческа особеност, не би следвало да освобождаваме толкова лесно от най-типичната ѝ характеристика една от най-ярките му героини.

От друга страна — и това е може би дори по-съществено, — оставането близо до литературната Фани Хорн можеше именно по силата на драстичната контрастност с обстановка, хора от народа и с другите главни персонажи да донесе едно по-силно звучене и на идейно-философската актуалност на темата, подсказвайки трагиката на пълния егоцентризъм, на откъсването на човек от болките

Руси Чанев в ролята на Мюриел

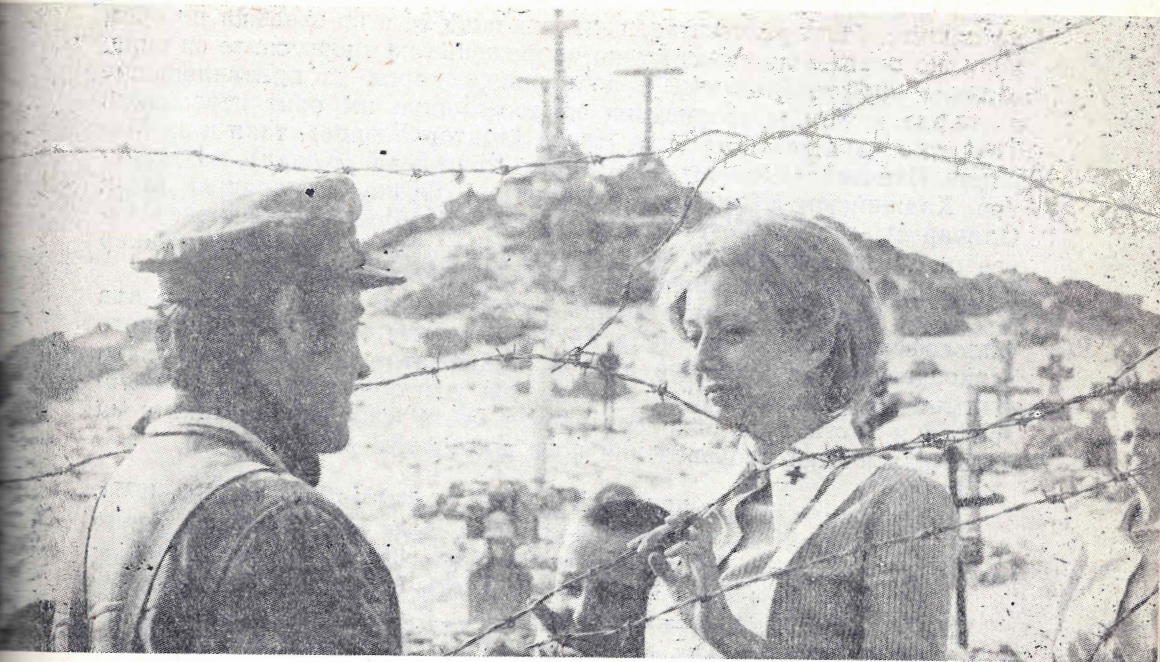


и стремежите на мнозинството. И аз мисля, че Димов съвсем не произволно е избрал именно такава героиня за своя испански роман. Не случайно в неговата книга и темата на морфинизма звучи толкова убедително и органично, докато във филма тя е останала до голяма степен прикачена и малко натрапчиво поднесена. Да не говорим за самото убийство на Ередия, придобиващо при сегашната трактовка не дотам ясна и двойствена мотивировка. На първо място си остава, разбира се, личната подбуда — любовта, превърнала се в омраза, но, от друга страна, в постъпката на Фани Хорн се примесват и по-определени социално-политически мотиви, обусловени от историята с Доминго. В това не би имало нищо лошо, ако тази линия бе развита по-детайлно и проникновено. Тя си е останала обаче до голяма степен маркирана (а и актьорски не добре защитена) и поради това съдбовното значение, което изведнаж добива за Фани Хорн в края на филма, не е съвсем убедително. Съществуват, разбира се, опити тази тема, както и линията на Оливарес, Кармен и Дамян да влязат от по-рано в разказа, но тук нещата са опрели до чисто драматургични проблеми, до дописване на диалог и доразвиване на епизодично съществуващи в романа герои, а това очевидно не се е оказало по силите на Вълчо Радев. В краен резултат се е получила една Фани Хорн не само твърде различна от своя първообраз, но и малко еkleктична, разтворена в познати, не толкова драматично-сгъстени бои.

Докато при образи като Оливарес, Доминго и Дамян са налице усилия за допълнителна разработка, по отношение на други Вълчо Радев е бил явно несправедлив. Имам пред вид на първо място доктор Мюрие, който навярно поради новата трактовка на Фани също е загубил част от своята драма и неповторима индивидуалност, а това пък по обратен път е ошетило и образа на самата Хорн.

Несъмнено един от най-трудните проблеми е бил подборът на актриса за ролята на Фани Хорн. Имам чувството, че новата концепция за този образ е наложил и съответната възможна кандидатура. Решението на Вълчо Радев да вземе свършено непознатата и не особено проявила се и в Унгария Едит Солай е до известна степен логично. Така че ако оставаме донякъде неудовлетворени от нейните изяви във филма, причините за това би следвало да се поделят между самата актриса и новата трактовка, към която е тласнат образът. Малко трудничко внушава младата артистка усещането за гордата, вътрешно опустошена, но все още агресивна и самоуверена Фани Хорн, вплетена в кошмарното кълбо от гражданска война, безумна любов, петнист тиф и морфинизъм. И все пак, общо взето, ми се струва, че Солай е постигнала достатъчно, за да защити един сложен и трагичен образ. В това отношение безспорен е приносът на оператора Христо Тотев, успял в редица портрети да ни покаже актрисата откъм най-интересните ѝ страни.

Ако за образа на Фани Хорн, за подбора на изпълнителката и за нейното актьорско присъствие може все пак да се поспори с режисьора, мисля, че най-яркото и категорично постижение във филма е ролята на отец Ередия. Голямата предпоставка за успеха лежи още в насочването към талантливия полски актьор Ян Енглерт, но



Едит Солай — Фани Хорн

тук, както впрочем и при целия актьорски ансамбъл, неоспорим принос има и безупречната работа на Вълчо Радев с изпълнителите

И при този образ са се появили леки корекции, но те са именно от този род и в онази степен, за които вече стана дума. Подмладяването и осъвременяването на Ередия не накърняват неговата същност, голямата идея, която носи, политическото му и морално-етично въздействие. Мисля дори, че с тези изменения Вълчо Радев е постигнал още по-сериозен ефект върху съвременния млад зрител, поставил е още по-тревожно и отговорно проблемите за изграждането на младите хора като личности, за възпитанието, изпразнено от човешко съдържание, за безсмислието и жестокостта на слепите догми.

А всичко това и още много други неща, неказани, ала звучащи като подтекст, като биография и среда на героя, се носи и внушава от младия полски актьор не само със завидно майсторство, не само напълно убедително и достоверно, но и с онова вдъхновение, с онова творческо горене, което осеня рядко, едва ли не веднаж в живота всеки артист. В изпълнението на Енглерт има няколко върхови момента, които се нареждат измежду най-ярокото, създадено досега от актьор в български филм. (На първо място тук бих желал да посоча сцената след целувката.)

Успешно се справят със задачите си и другите чуждестранни артисти. Не можем да не се радваме обаче на хубавите постижения

на нашите, български актьори, проявяващи се в по-скромни по обем роли, но показващи максимално напрежение на творческите си сили, отличен професионализъм и подкупваща дарба за превъплотение в твърде чужди и непривични за досегашния им опит персонажи. Това се отнася както за Руси Чанев (доктор Мюрие), така и за Мариана Пенчева (Кармен), за Силвия Рангелова (Клара), за Димитър Хаджийски (Дамян) и особено за Вълчо Камарашев (отец Оливарес), създал потресаващо трагически образ на обикновен човек от народа, впримчен в ярема на католицизма и разбрал, макар и късно, своето огромно фатално заблуждение.

Със силното си съвременно звучене (и в политически, и във философски план), с размаха на изображението си, със сериозното психологическо вглъбяване в сложни драматични съдби и колизии филмът „Осъдени души“ е категоричен успех на нашата кинематография и застава на едно от челните места сред екранизациите на наши класически произведения през последните години.

„ОСЪДЕНИ ДУШИ“ — производство на СИФ, 1975 г.
Сценарий и режисура Вълчо Радев, оператор Христо Тотев, композитор Митко Щерев. В главните роли — Ян Енглерт, Едит Солай, Руси Чанев, Вълчо Камарашев и др.

«ТЕ СЕ СРАЖАВАХА ЗА РОДИНАТА» «ДЪЩЕРИ И МАЙКИ»

ХРИСТО КИРКОВ

В началото на този отзив за новия съветски филм „Те се сражаваха за родината“ искам да направя признанието, че не чувствавам особено силни импулси за словоизлияния. Колкото и странно да изглежда на пръв поглед, това е така, защото се касае за едно дълбоко и последователно промислено, майсторски и вдъхновено реализирано произведение, опитите за рецензиране на което ме тласкат към неловко за мен, а и ненужно за зрителя емоционално интерпретиране на избрани сцени, епизоди и образи. Или към обработване — отново и отново — на ония черти и страни от художествения талант на Бондарчук и особено на Шолохов, които отдавна вече са достойние и на учениците („В изкуството на Шолохов намират дълбоко изобразяване противоречията на действителността в нейното революционно развитие и в исторически преломни моменти. За прозата му са характерни майсторството на психологическия анализ, яркостта и изразителността на художественото слово“ и т. н.). Или, най-после, към принудително-повърхностно утвърждаване на всеки от членовете на могъщия актьорски състав, което просто би прибавило още един позакъснял глас в еднозвучния хор на моите колеги от други наши и съветски печатни издания.

Наред с това, разговорът за филма „Те се сражаваха за родината“, както впрочем и за всички новоизлизащи филми „за войната“, неизменно среща едно своеобразно затруднение. Това затруднение произтича от необходимостта да се намери по възможност най-убедителен отговор на такива въпроси като: „Защо съветската кинематография екранизира тъкмо днес Шолоховия роман, първите глави на който бяха публикувани преди повече от тридесет години, бяха и останаха неразривно свързани с историческото си време, възплътиха и отразиха едно, така да се каже, „класицизирано“ вече отношение към материала от

времето на Великата Отечествена война?“ Или: „Защо съвременните зрители, не само тях, които пряко или косвено са свързани със събитията от преди тридесет години, но и несъпричастните към тях, въпреки натрупаните предубеждения към „военната тема“, все пак изпълват киносалоните, реагират неуприковано на прожекциите на „Те се сражаваха за родината“ и излизат след тях прожекции по начин, който не оставя съмнение върху осъществената дълбока връзка с екрана?“

Очевидно е, че това са въпроси, продиктувани не от никакви отвлечени риторични съображения, а от необходимостта да се установят действителните достойнства на творбата, мястото ѝ в идейно-художествената еволюция на една основна за съветското кино тема, връзката ѝ със съвременността. Именно затова те присъствуват в един или друг вид, директно или индиректно, във всички публични разговори за филма. Но, от друга страна, възможните отговори не са чак толкова поливариантни, че да предпазят тълкователите от повторение на казани при аналогични поводи неща, от несъзнателни опростявания или обратно — от произвола на рецензентското въодушевление.

Хората с по-утилитарно мислене например може би ще се опитат да обвържат и обяснят причините за появата на филма днес, просто или преди всичко, с изискването на една обществена поръчка по повод юбилейната тридесетгодишнина от разгрома на фашизма и края на Втората световна война. И, разбира се, този отговор почти нищо и никому няма да обясни, независимо че не ще е лишен от основания.

Други биха акцентирали мисълта, че екранизирането на „Те се сражаваха за родината“ днес е особено актуално и мотивирано поради обстоятелството, че активизира отношението на широките киноаудитории по кардиналните въпроси на съвременното: въпросите за насилието и съпротивата, за способността на народите да въвежат върху хода на историческия процес, за архизлото на човечеството — войната — и за стремежа на обикновените хора да бранят мира и т. н. в този дух. Какво пък, това тълкование има решително повече и по-съществени основания. Но аз не бих се наел да обясня с него не само непосредственото очарование, но дори и онова сериозно отношение, което филмът вселява у зрителите, особено у младите и непредубедени зрители.

Трети ще отидат много по-нататък, търсейки мястото на изследвания факт в развитието на „темата за войната“ в съветското кино и опитвайки се, да докажат закономерността на неговата поява именно днес. Те навярно ще припомнят промените на гледната точка по темата, които отразиха в редица именити произведения съветските киномайстори, за да открият и мотивират една нова каузална връзка между времето на появата и характера на екранизацията на Шолоховия роман, от една страна, и съвременните духовни нагласи на зрителя — от друга. Но аз пак си мисля за ефективността на тях мотиви върху непосветените.

Ще има и такива, които ще постулират тезата, че филмът „Те се сражаваха за родината“ представлява сам по себе си нещо дейст-



Вячеслав Тихонов във филма „Те се сражаваха за родината“

временно ново и различно в сравнение и с литературния си първоисточник, и с направеното досега. Логиката на такова твърдение би могла да почива например върху обстоятелството, че всяка екранизация на литературно произведение, номинално наистина, е една нова творба най-малко за това, че представлява друга, различна художествена форма, че е филм, а не книга. Паралелно ще работят и съображенията, че ако творец като Бондарчук се залавя за работа върху популярен литературен материал, то това сигурно ще да е, защото е виждал в него възможности за нови решения, за нови внушения, както това стана някога — според разпространеното мнение — със „Съдбата на човека“.

Интерпретирам отговорите на неизменните въпроси, за които споменах в началото, като че ли само се опитвам да ги предугадам, поучен от натрупания опит, но това не е така. Отговорите не са предполагаеми, а действителни. И тъкмо те ме карат да разширявам обема на тая бележка за един твърде ясен, според мен, художествен факт.

Но за да не бъда голословен, ще цитирам някои места от публикувани материали за филма „Те се сражаваха за родината“.

„Какъв е този филм? В какво е неговата новост, неговото отличие от всички филми за войната...“ — пита авторката на една многостранична рецензия и, естествено, се опитва да докаже, че тъкмо тая негова „новост“, това негово „отличие“ от всичко останало са основанията да бъде отнесен към днешна дата и да получи ши-

роко признание. Авторът на друга обширна рецензия също е склонен да потвърди това, откривайки, че Бондарчук „преосмисля тази тема („Човекът и войната“, б. м.) по новому и смело“. И т. н.

Основателни и защитими ли са тия внушения от гледище на твърде очевидните и лесно съпоставими факти? Помагат ли те на зрителя да се ориентира в спонтанно създаденото си отношение към филма? Аз лично намирам, че и на двата въпроса трябва да се отговори отрицателно. Достатъчно е да се прочетат още веднъж и внимателно главите от незавършения роман на Шолохов, за да се разбере, че Бондарчук е чужд на всяка мегаломанска суета да „преосмисля“ и да създава „новости“. Вярно е обратното: че той дълбоко е усвоил, предано се е придържал, стремил се е да намери най-точен и изразителен кинематографичен еквивалент не само на онова, което разбираме под „дух“ на една творба, не само на характерологичните стилови особености на Шолохов, но дори и на отделни детайли, които при друго отношение биха могли да останат недооценени или неизползувани. Не възнамерявам да се простирам върху конкретни примери, но не мога да устоя на изкушението да приведа един. Спомням си впечатлението, което ми направи още при първото гледане на филма поведението на Николай Стрелцов в моментите на очакване на предстоящия бой: всички тия неволни движения с подреждането на дисковете, подръпването на рубашката, отпъкването на попадналата пръст върху дъното на окопа... Цялата тази сцена, чието авторство поради лоша памет тогава приписах на Бондарчук и Тихонов, буквално ме порази и ме накара да мисля, че режисьорът и актьорите му ваят нови и свои художествени решения, търсят нови значения, макар и в стила на Шолохов. Малко по-късно преоткрих тия забравени детайли в романа, за да се доубея, че силата на екранизацията и нейното естествено присъствие сред днешните факти на киното не е в някакви нови и различни решения, към каквито са се стремели екранизаторите, а именно в дълбоката им вяръност на литературния първоизточник. Тук ще добавя в интерес на истината, а не на разпространения мит, че същата тази вяръност — дълбока и последователна — характеризира работата на Бондарчук и над екранизацията на „Съдбата на човека“. И ако този филм влезе в историята на „темата за войната“ в съветското кино като един от родоначалниците и знаменосците на принципиално новото отношение към тази тема през втората половина на 50-те години наред с „Домът, в който живея“, „Летят жерави“, „Балада за войника“ и др., то е преди всичко за това, че Шолоховата проза се оказа идейно и художествено еластична, извънконюнктурна, дълбоко свързана с неповторимите прояви и трайните значения на жизнения материал и поради всичко това — близка и приспособима към всеки непредвзет вкус, органично близка и нужна на всеки истински прогресивен процес в реалистичното изкуство.

И още — защото умният и чувствителен Бондарчук, който навярно е разбирал това още от времето на своята ученическа младост в Ростов на Дон, в годините на художествената си зрелост запази старите си пристрастия към Шолохов, за да го превърне на два пъти вече в откровение и за младите поколения.

Характерът на моята бележка за филма „Те се сражаваха за родината“ може би ще предизвика известна почуда сред тия, които ще я прочетат: не е ли наистина малко странно това очевидно раздразнение от опитите да се открият в произведението нови тълкования, нови художествени решения и изобщо непременно нещо ново, съпроводено, от друга страна, с подчертаването и утвърждаването на трайната привързаност към отдавна известни художествени принципи?

Навярно и аз сам бих се вгледал по-внимателно във всичко това, ако не си давах сметка, че освен стремежът ми да установя според мен реалните, а не въображаемите източници на един конкретен художествен успех в съветското кино, съм ангажиран и с някои внезапно актуализирани размишления за нашето.

В случая се касае за една неудовлетвореност от това, че в националното ни кино почти не могат да се посочат творци с дълбоко изстрадана привързаност към определени естетически принципи, че и днес все още не можем да говорим, без да насилваме реалността, за своеобразния художествен метод на един или друг творец, за трайните му предпочитания и вкусове, за стремежа му към последователно проникване в избрана от него художествена материя. Затова е така неуловима и недоказуема връзката между различните творчески поколения, ползуването на доказали ефективността си художествен опит, взаимовлиянията. Затова са така случайни и неориентирани, така неподкрепени от действието на добри традиции началните, а и по-късните опити на редица от нашите творци, особено от средата на по-младите. Надявам се, че ще бъде изтълкуван правилно: думите ми не означават предубеденост към „новото“, маскиран апел за създаване и придържане към еталони, а просто една реакция срещу недооценката на възможностите, които се съдържат в натрупания художествен опит, на който може да се разчита и доверява при условие, че към него се подхожда с разбиране, доверие и последователност. Една реакция срещу лекомисленото отношение към иначе много сериозни неща.

Прочее, тия мои размишления и чувства се активизираха не само от филма на Бондарчук, но и от новия филм на Сергей Герасимов „Дъщери и майки“.

Както е известно, Бондарчук е един от преданите ученици на Герасимов, а и двамата — учител и ученик — са обвързани и задължени на творчеството на Шолохов, към което почти едновременно се обърнаха още в края на 50-те години (Герасимов — към „Тихия Дон“). Но и без да припомням тия неща, всеки по-изкушен в киното кинозрител без затруднение ще открие зад особеностите на индивидуалните почерци трайната привързаност и вяност и на тримата съветски художници към едни и същи основни принципи на реалистичното изкуство.

Все от страх да не повтарям известни неща, ще се осмеля да изтъкна само общото, непоклатимото разбиране за най-съществената

от функциите на социалистическото изкуство — за призиването му да прониква и изразява историческото време чрез човешките характеристики, и обратно. Оттук и онова първостепенно внимание към лично преживения и изстрадан жизнен материал, към психологическата дълбочина и правда на образите, към постигане на характеристиките в тяхната реална, диалектическа противоречивост и в конкретно-историческата им определеност. Както се вижда — едно разбиране, в което по принцип не може да бъде открито нищо ново, но предаността към което неизменно се възнаграждава със значителни или най-малко — с интересни за всякакъв вид публика резултати.

Казаното дотук веднага разкрива стария нов „секрет“ и на филма „Дъщери и майки“.

Сам Герасимов в изказвания за своето ново произведение обръща внимание на това, че сценарият на Александър Володин го е заинтересувал преди всичко с характера на възпитаната в детски дом Олга, тъй като в този характер той е открил синтез на наблюдаваните и заинтересуваните го при други случаи социално-психологически и морални черти, изразяващи съществени особености на текущото историческо време.

И ето че пред нас с герасимовска проникателност и вещина се редят тия черти, за да създадат усещането за среща с един човек, с един характер, който ни застава да го домисляме, да го проектираме в комбинации извън показаните във филма, да влизаме в активно партньорство с него при тия комбинации и най-после — да проверяваме в съизмеримост с него собствените си знания за съвременните процеси и собствената си морално-ценностна система. Как е постигнат този характер?

Както при всички други случаи в практиката на Герасимов: чрез изключително внимание върху работата на актьора, който не коментира, не подчертава, не оценява чертите на образа, а ги възплъщава като своя собствена природа, за да постигне жизнена достоверност. Прочее, за да постигне той именно ефект, Герасимов и този път е постъпвал привично, като е поверил централната роля във филма на ученичката си Любовь Полехина, разчитайки не без основание на духовното ѝ родство с героинята.

Но, разбира се, съсредоточеното внимание върху работата на актьора е само единият от трайните принципи на Герасимов. Другият принцип е настоятелното търсене на диалектиката на образа, на онова сложно сплитане на възпитани черти и на внезапни рефлексии, което прави характера жив, интригуващ, недидактичен и в което намира отражение действителният многолинен и противоречив живот. Ще си позволя един пример и едно допускане.

Главната героиня във филма — Олга Василева — е девойка, в чийто характер се налагат независимостта и прямотата. Без съмнение, в тия именно черти Герасимов вижда укрепения почерк на социалния колектив, сред който се формират такива като Олга, моралната му чистота и самочувствието му. Без съмнение, тия именно черти възбуждат неговата симпатия и определят характера на основ-



Из филма „Дъщери и майки“

ното му внушение върху зрителя. Но не мисля, че рискувам, като допускам това — режисьорът едва ли би се вдъхновил от своята героиня, ако независимостта и прямотата ѝ не разкриваха и своята друга, противоречива страна, потопени в контекста на реално протичащия жизнен процес. Едва ли неговият интерес би могъл да бъде инспириран, ако стихийната безизкуственост и правдолюбие на Олга, така безотчетни към крехките илюзии на останалите, не бяха конфронтирани със създадената в нея самата нужда от илюзии.

Това са няколко думи върху принципите на Герасимов при създаване на централния образ във филма „Дъщери и майки“, но те, естествено, действуват неотклонно и при работата над останалите образи, при ситуирането им в сюжета. Проведени докрай, тия принципи фундаментирант едно произведение на изкуството, лишено от всякакви натрапчиви черти на новооткритие, от всякакви видими амбиции да се превземе с пристъп съзнанието на съвременния зрител. За хората, които помнят и знаят, то асоциира с „При езерото“ и „Журналист“, с „Тихият Дон“ и „Млада гвардия“, та чак с „Комсомолск“ и „Седемте смели“. И това е така, защото всеки от тия филми представлява момент от развитието на едно и също естетическо кредо, в основата на което лежи неизменното, упоритото внимание към човешкия характер във връзка с историческото му време.

И по всячко личи, че с помощта на това „старо“ естетическо кредо могат да се правят напълно съвременни филми.

ЩРИХИ КЪМ ПОРТРЕТА

НА НЕВЕНА ТОШЕВА

Опитвам се да си припомня образа, който най-често се среща във филмите на Невена Тошева, и без усилие в съзнанието ми изплуват безброй много и различни изображения на селски жени-труженички, било то с кърпи и мотики, забързани към кооперативните блокове, или стеснително усмихващи се пред камерата, срамежливо да подхвърлят някоя и друга дума, или пък вписани като съвсем дребнички фигури на фона на огромното поле и само ритмичните им движения издават ускорения и съсредоточен темп на техния труд. В домашна обстановка камерата на режисьорката отново е свидетелка на същото — постоянно и неуморно движение, на един непрекъснат бяг на пъргавите и ловки ръце, които не знаят умора. И докато можете никога не говорят в движение, а седнали на едно място съсредоточено и дълбокомислено разсъждават, то техните пъргави стопанки, без да се откъсват от привичната си работа, подхвърлят своите мнения или разказват за себе си. Винаги думите им са придружени с една извиняваща се усмивка, нещо като негласна молба за снизходителност към грапавите и неотшлифовани изречения, с тайна надежда, че това, за което разказват, е интересно и за другите и не им отнема напразно времето. И забележете, многочислените безименни и именни героини (а и герои) от филмите на Тошева никога не говорят за неща извън собственото им битие и кръгозор, неща, за които те само са чули или видели по телевизора или на кино, никога не се опитват да разпростират своите съждения и изводи от своя живот върху друг начин на живот, не се стремят да налагат своята мярка, смятайки, че тя е единствена и непогрешима. Някаква дълбока народна мъдрост и вроден такт ги предпазва от нескромността да учат на ум и разум, тъй като допускат, че светът не свършва с границите

НЕВЕНА ТОШЕВА



на родното село и човек на човек не прилича. Те говорят винаги само от свое име, споделят само своя опит от живота, убеждавайки ни сякаш в това, че скромността и душевната **тактичност са традиционни национални добродетели**. Този реален и земен образ на българската селянка от най-ново време минава като своеобразен лейтмотив през цялото творчество на режисьорката. В един от филмите ѝ той е централен обект на изображение и анализ, а в някои само е очертан с две-три шрихи или мимоходом показан, но винаги в него долавяме огромната и искрена симпатия, непристорена сърдечност и топлота на авторката към тези безименни жени, чиито възможности за труд са безгранични.

Тази съпричастност с делото на обикновения трудов човек, това своеобразно, ласкаво отношение, в което няма и следа от пресилен идеализация и изкуствено въздигане на пиедестал, нито умилително снизхождение, е особено характерна за творческия почерк на режисьорката, когато става дума за темата на труда и нейните герои. Тя не се страхува да ги покаже в момент, когато ясно се очертават всичките им бръчки и несъвършенства по лицата, не подминава секундите, в които те срамежливо се опитват да прикрият с ръка неловката си усмивка. Понякога тя даже рискува, записвайки автентичната им реч с твърде неясна дикция, от което от екрана успяваме да доловим само отделни думи. Това, разбира се, са подробности, на които ние не бихме обърнали внимание, ако в тези дребни наглед детайли не личеше доверието и уважението на авторката към нейните герои, към достоверността и принципа на ненагласата — съществени и характерни особености на творческия ѝ подход. Такива са хората от филмите ѝ „Биография на едно село“, „На гости“, „И нещо ще остане“ и други. В последния от тях „И

нещо ще остане“ или „Бутовска керамика“ освен образа на днешния ден и неговите герои присъства и още нещо, което го класира по-напред в поредицата сполучливи филми, за облика на новото село и го нарежда в категорията творби, които се докосват до философските проблеми на битието. Той е едно своеобразно документално есе-размишление за непреходните ценности на труда, за смисъла на усилията, влагани от предците и техните днешни продължители на същата тази земя, някога обитавана от древните бутовски майстори. Фактът, от който филмът черпи вдъхновението си, е следният: на територията на село Бутово археолозите откриват уникални керамики, дело на незнани народни майстори от II—III век от новата ера. Изведнаж у жителите на селото и предимно в жените се разпалва искрен интерес към тези нищо незначещи за тях пратеници от древността — те отделят от оскъдното си свободно време и загрижено ровят из разкопките, любовно се докосват до намерените керамични отломки. Трудовото ежедневие на селото продължава да тече в своя обичаен ритъм; жените отиват и се връщат от полето; всяка сутрин мъжете потеглят към града, но се чувствуват, че в живота им е влязло още нещо, невидимо за очите, но осезаемо като атмосфера — нещо, което жителите на Бутово усещат и носят в сърцето си. Може би тези керамични съдове, надживели времето си и людската суета, са разбудили чувството за корен и обвързаност с тази земя, на която и хилядолетия преди тях е кипял усилен трудов живот. Вероятно древните плодове на труда са ги навели още и на мисълта за непреходността на сътвореното от човешка ръка.

Филмите на документалистката Невена Тошева с нищо не напомнят, че са направени от жена. Остри и строги, понякога предизвикателно аскетични, те са отрицание на всички онези женски особености като: камерност, интимност, лиризм и прочие, с които обикновено свързваме женското присъствие в изкуството. В нейните филми няма да видите несъществени или измислени проблеми, подсилени от съответната доза лиризм и фантазия. Няма да бъдете принудени да се възхищавате от банални и много пъти доказвани от изкуството истини, които вече се приемат априори, няма да откриете и гръмки обещания за глобални открития със световен адрес. Всичко, под което стои нейното име, е дискретно и ненаатрапчиво, лишено от евтиния блясък на псевдоизкуството, и се отличава с онази умереност и съдържаност, които винаги са съпътствували истински култивирания художествен вкус.

Силно впечатление прави при нея тази упорита последователност, с която отстоява вече доста години своето виждане за документалното изкуство, без да се съобразява с една или друга мода в темите или изображението, без да се стреми да напомня един или друг популярен стил и маниер. Тази нейна естетическа упоритост се забелязва особено сега, когато, за добро или лошо, киното, включително и документалното, предпочита зрелищната привлекателност и яркост, когато се забелязва стремеж към професионална изисканост и гладкост и не на последно място се увеличава от изключителните и своеобразни обекти.

Тошева убедително и успешно продължава да настоява за простота и естественост на формата, за акуратност и точност в изследване на човешкия характер и най-важното за логическа последователност и яснота в извеждане на мисълта, която защитава. Затова тя никога не жертвува жизнената пълнота и многообразие в името на необичаен и ефектен режисьорски замисъл, който може много лесно да бъде забелязан и оценен като признак на сложно и дълбоко режисьорско мислене.

Фактите и героите, за които разказва Тошева, винаги са „средно статистически“, редови, с нищо не напомнят колоритността и яркостта на изключителното, на натрапващото се лесно на нашето внимание. Но в тях тя забелязва онова, което посредствената наблюдателност пропуска от вниманието си и не може да осмисли. Тя вижда не случайното, а преди всичко трайното и същностното, което определя облика на нашето ежедневие. А както е известно, тези същностни неща не стоят на повърхността, не се откриват при „първата копка“, не чакат само камерата да се насочи към тях, за да се проявят. Нужна е силна художническа проникателност и „второ“ зрение, за да проникне под защитната външна обвивка на изобразяваната действителност, която много често бърза да ни заблуди с монотонната си и неизразителна наглед форма. Така и в нейните филми, основната мисъл е скрита зад делничния пласт, като не бърза да се саморазкрие, а изисква от нас проникателност и мисловно напрежение. Спомням си, когато се появи един от най-характерните образци на стила на Невена Тошева филмът „Лято на надеждите“. Тогава даже специалистите имаха възражение срещу уморително-еднообразната документална материя, която като че ли само затруднява и ненужно удължава извеждането на авторската идея. Връщайки се отново към филма, виждам, че идеята не може да бъде изведена без това натрупване на постоянно повтарящи се еднотипни факти и събития в ежедневието на героинята — селскостопанска селекционерка. Има случаи, когато в един жест или постъпка на героя се долавя цялата истина за неговото битие и съзнание, но в повечето случаи е необходима продължителността на един цял живот, за да се открие в него основното от маловажното, да станат ясни мотивите и двигателите на неговия начин на живот и стремежи. Нещо подобно виждаме и в този филм — от натрупването на трудните за различаване един от друг делници на тази жена стигаме до най-важното — идеята, възплътена в живота ѝ, а именно това, че се е посветила на едно лишено от съблазънта за слава, но осезаемо полезно дело. Години наред тя отглежда нови сортове пшеница — рискована и неносеща бързи резултати работа, но затова пък изискваща огромно търпение, увлеченост и всеотдайност.

Струва ми се, че това е типът герой, който режисьорката открива за нашето документално кино и продължава с неотслабващ интерес и любов да търси сред редиците на нашите съвременници. Това са скромните и не винаги забелязвани хора, предпочитащи да се скрият и разтворят в масата, отколкото да търсят начини да излязат от анонимността (нещо, което е в кръвта на повечето от нас). Те не тонят бърз и лесен успех, не разчитат на признание, а знаят, че до

истински резултати се стига само с неуморен и честен труд, който не винаги се съпровожда с признателност и възхищение. При тях трудностите и несполуките, като че ли са повече от минутите на сполука и творческо удовлетворение. Това са най-обикновени с нищо незабележими и ненаатрапващи се на вниманието ни хора, но притежаващи едно възвишено и дълбоко нравствено отношение към труда, който за тях е не само въпрос на препитание, а една вътрешна нагласа и потребност на духа. Такъв е и скромният, никому неизвестен художник — ръководител на детска художествена школа от филма „Учителят“. Многобройните международни награди на неговите питомци не са успели да му създадат вкус към славата, не са му вдъхнали увереност, че е направил нещо изключително, съществено, по изражението на лицето му не откриваме пораженията на мегаломанията и суетата. Признанието на неговите ученици само му е придало увереност и сигурност, че върши нещо полезно и необходимо за тези деца, въвеждайки ги в прекрасния свят на изкуството. Вероятно не всички от тях някой ден ще станат талантиливи художници, но вкусът към красивото, рефлексът към изкуството ще остане винаги с тях, събуден и култивиран от този неизвестен за бъдещите поколения художник. Сигурно и в него — учителя — като у всеки човек живее мечтата за лична изява и реализация, но може би с течение на времето тя се е превърнала в умение да открива таланта, да възпитава у него уважение и способност за ежедневен и безкористен труд. Никой не може да отрече, че това е една реална и благородна компенсация на личната му творческа изява.

В тези две обикновени човешки съдби авторката е видяла дълбоко заровената нравствена идея, усетила е основните двигатели на подобен род одухотворена и безкористна човешка дейност. В нейната интерпретация човекът, който не крачи в авангардната редица на първенците, се оказва носител на редки човешки достойнства и предимства.

Струва ми се, че не бива само мащабите и обхватът на дейността да са критерии при определяне на човешката величина, защото рискуваме да сбъркаме. Както например героите от книгите на Василий Шукшин, ако ги мерим с тази мярка, ще се окажат в глухите линии на живота, но по човешката си значимост и ценност, по силата на духа и прозрението си те са титани в сравнение с някои „крупни“ в миналото и вече отдавна забравени персонажи. Или например какво грандиозно и мащабно внушително има в облика на строителите от каскадата „Антон Иванов“ във филма „Измерения“? Най-обикновени работници във ватенки, които освен че работят и изпълняват и преизпълняват нормите, се редят на опашка в стола, търсят развлечения или понякога просто така замислено стоят и подръпват от цигарата. Но от време на време на екрана се появява панорамата на гигантския строеж, чиито космически размери, съпоставени с дребните човешки фигури, пълпещи из него, ни навеждат на мисълта за грандиозността и величието на това, което строителите правят с една пределна човешка естественост и спонтанност. Зад делничната им обикновеност и изключителност се проектира един необикновен човешки подвиг и величие. Тук е мястото да отбележа,

че една голяма част от силата на внушението на този филм се крие в изображението на оператора Иван Цонев, верен съмишленик на Невена Тошева в най-ярките ѝ произведения.

В творческата биография на режисьорката има още една група филми, без които не бихме могли да си представим нейното присъствие в документалното кино. Това са филмите ѝ с остро актуална проблематика. Творби като „Толкова ли съм лош?“, „Питат ли ме?“, „Свободното време“, „София на бъдещето“ и някои други откриват още една страна на нейния талант: гражданската ѝ ангажираност и смелост по въпроси, които вълнуват и засягат всички ни. Не познавам друг документалист, който така своевременно и точно да умее да улавя проблема на деня в неговата сложност, така остро да очертава действителните мащаби на дискутирания въпрос. Тук тя е по-дръзка и иронично-настъпателна, умее да отделя реалното от нереалното, да акцентира върху важните му страни и изтъква действителните противоречия. В тези свои произведения тя не търси успокоителни решения, не прибегва до „козметични“ обработки. Нейната трезва оценка и реализъм в експонираните проблеми са сигурна гаранция, че и след години отново ще можем да съдим за реалната ситуация, създадена около един или друг въпрос, за мястото му в живота на днешните хора, за всичко онова, което е скрито зад понятието днешен ден. Корекциите на времето ще бъдат незначителни, тъй като във филмите на Невена Тошева основното е истината за нашата съвременност.

ИСКРА БОЖИНОВА

АТАНАС ТАСЕВ — СИНТЕЗ НА ДРАМАТУРГИЯ И ПЛАСТИКА

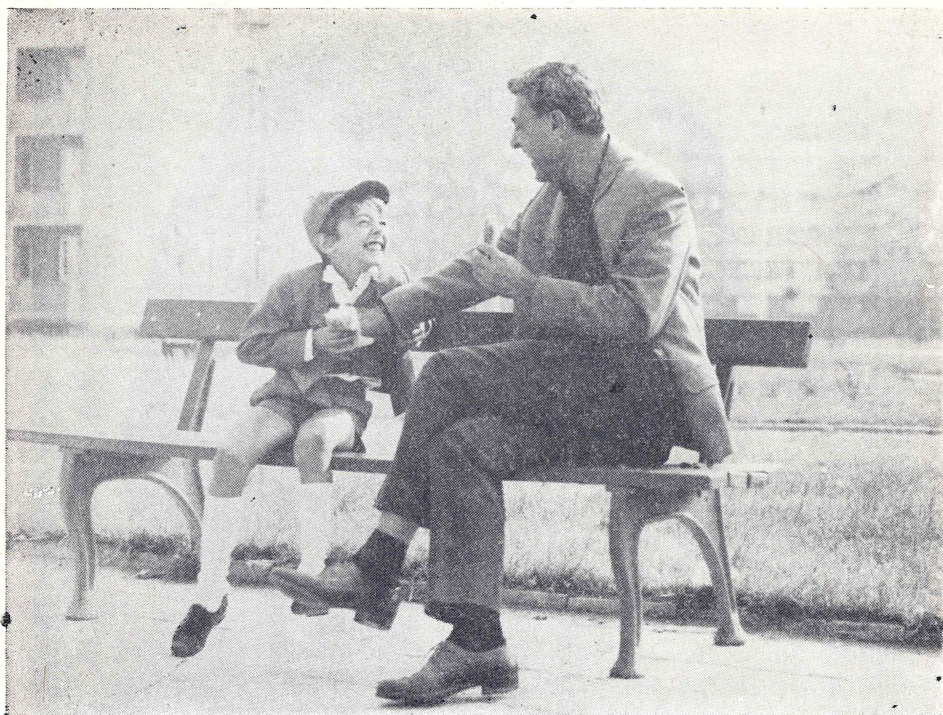
Повече от десет години изминаха от премиерата на филма „Рицар без броня“. И все пак хората се обръщат по улиците след Олег Ковачев и с усмивка си спомнят за чаровния, не по детски замислен над проблемите на обществото Ваньо. „Рицарят на блестящия кристал“ — не знам защо, но в съзнанието ми е останал финалният стоп-кадър на Ваньо с големия кристал. Като че ли в този кадър има нещо от цялото творчество — леко, изящно, точно по драматургия и свършено като техника — на Атанас Тасев — един съвременен оператор в пълния смисъл на думата.

„Рицар без броня“ (сцен. В. Петров, реж. з. а. Б. Шаралиев) е начало на една поредица от черно-бели филми, които А. Тасев снима в подчертано динамичен стил. Камерата е в услуга на актьора, тя провокира и открива всеки жест, всяко точно състояние. Рамката на кадъра е като леко подвижен, чувствителен към всяко движение на актьора контур, нямаш задачата да ограничи киноповествованието в рамките на екрана, а, напротив, стремящ се към сливане с живота в зрителната зала (без да се идентифицира с него). Тримата приятели се срещат за всекидневните си лудории и камерата е с тях, долу, за да ги обхване и контролира. Те са неограничено свободни, актьорските им задачи, включващи и импровизацията, са изцяло подкрепени от оператора. За да помогне на малките актьори, той прибегва до високочувствителен материал (следователно малко осветление), рискува живописността на изображението за сметка на непосредствената и печелещата публиката актьорска изява.

Нека си спомним отношенията между възрастните и децата. Дори в чисто мащабно отношение ракурсът е винаги малко долу, за да може да хване малките герои, без, разбира се, да губи възрастните от рамката на кадъра.



За да се слее с актьорския състав, с непринудено течащия филмов живот, операторът използва техниката на документалното кино. „Скритата камера“ в ръцете на А. Тасев е не само повод за любопитни наблюдения. Органически вплетено в тъканта на филма, острото и точно наблюдение (издигнато до нивото на филмов спектакъл), се възприема активно и с удовлетворение от зрителя. Същевременно този стил изисква една по-лабилна, по-непреднамерена композиция. Тасев успява в тази насока да даде много и да продължи основите на работата си с вариооптиката. Стремещът към проникване в характера на актьорската игра, желанието на всяка цена да е вътре в кадъра, активен участник в действието, а не пасивен съзерцател и регистратор — това, струва ми се, е генерална линия на работата в творчеството на А. Тасев.



„Рицар без броня“

„С дъх на бадеми“ е развитие на работата, започната в „Есен“ и „Рицар без броня“. Камерата отново е строго подчинена на актьора. Трите сюжетни линии, които сами по себе си са три отношения към любовта (Северинова и нейната среда, Мина и асистентът, Герда и Никодимов), носят характерно-индивидуална изобразителна форма. Апартаментът на Северинова — камерата навлиза в събитието посредством комбинирано движение фарт — вариообектив. Непрекъснатата смяна на предплановите обекти, движенията, панорамите, засилват впечатлението за вътрешната пустота, самота и отчуждение между тези хора. Огромните бели стени, твърдосивото като полутоп са асоциация към отношенията на съпрузите. Отношенията Герда — Никодимов се проектират върху тъмносивите стени на мансардата, всяко движение на Никодимов се подтиска от скосения таван. Решетката на асансьора като че ли разделя техните чувства, раздробява ги на сегменти, които не се събират като калейдоскоп, а остават самотни между сивите стени на малката мансарда. Тук и контрастът е засилен (по начало конфликтите във филма не са търсени по линията на отношението герой — среда, а като отношения между героите. Осветлението не е светлосенчесто, а тонално).

Прекрасно е разработен епизодът с разговора между Мина и асистента: меката атмосфера, в която са потопени героите, странна-



„Иконостасът“

та и малко нереална мъгла, разфокусираните дървета и белите петна на лампите — една чудна условна нощ. Актьорите влизат и излизат от кадъра, въртят се в гръб и анфас, без да са ограничени от сантиметрите на фокуса, и това спомага за създаване на онаия неподправеност, която винаги печели сърцата на зрителите.

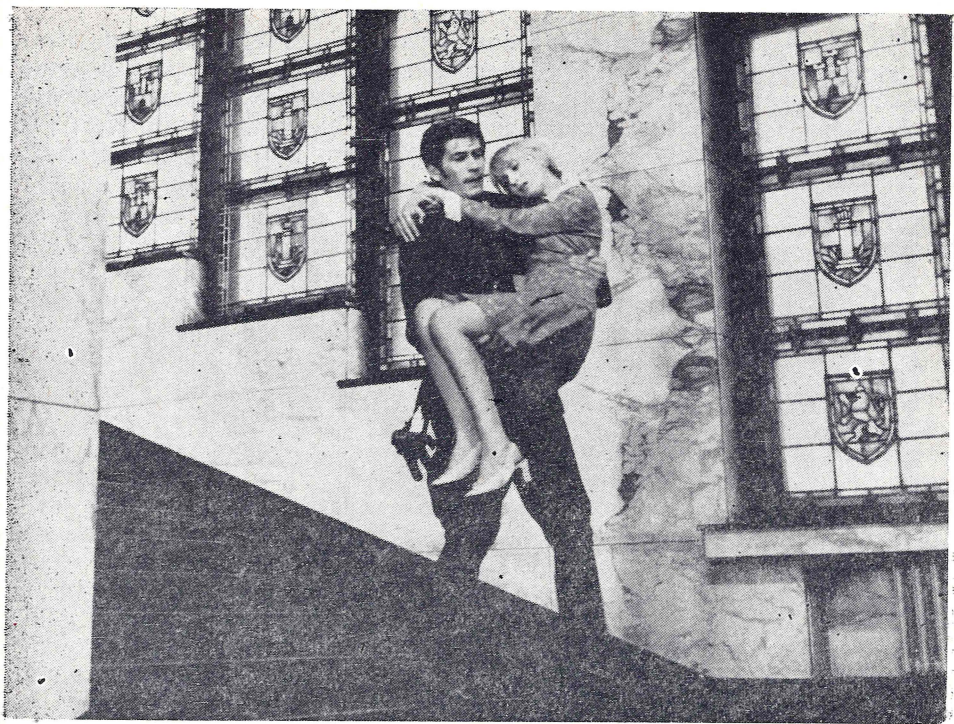
Стилно са изведени финалите на трите сюжетни линии. Северинова пред огледалото — фокус — безфокус, крупно лицето ѝ — отчаяние и пустота. Един дълъг и сложен кадър — смъртта на Никодимов — е с много вътрешнокадрово движение. Контрастите — бялата коса на героя, черното бюро, завесите, тъмните прозорци, бялата врата — подчертават драматизма на положението. Няма да преувелича, ако кажа, че драматургията и режисурата във филма са имали щастлива среща с едно прекрасно изображение, с работата на един майстор, който успява да съчетае в едно цяло разбиране на драматургията, усет към актьора и съвършена техника. Отношението към съвременните проблеми е категорично заявено на едно високо професионално и естетическо равнище.

„Иконостасът“ (реж. н. а. Т. Динов и з. а. Хр. Христов) си поставя задачи от съвсем друго естество. На фона на историческия декор се разиграва драма, актуална с основния си проблем — за творчеството, за обществения ангажимент на твореца. Черно и бяло —

ярко, контрастно, като опалената черна земя и бялото южно небе. Между небето и земята — съдбите на хората, с техните вечни проблеми, с любовта и смъртта. Майсторството на оператора отново и отново следи амплитудата на актьорското превъплъщение, подсказва и съветва, облагородява и помага. Една наистина жива, емоционална камера. Тук, разбира се, не можем да търсим лекота и непринуденост — сюжетът и драматургията предлагат конфликти и драматични, ситуации, които извикват на живо остри ракурси, диагоналните композиции, строгите по завършеност и по пластическо звучене кадри. И въпреки това А. Тасев успява да наложи един свой начин на снимане, на работа, ако щете, стил на поведение, който познаваме от предишните му филми и който ще видим и след това.

Всъщност логично е да потърсим основата на операторското майсторство на з. а. А. Тасев. „Дълги години бях асистент — споделя той — и от всеки оператор, с който съм работил, взех по нещо.“ Техника, обработка, движение на камерата, експозиция — всичко това може да се научи. Но умението да използваш целия технически арсенал — това, струва ми се, е вродено. Някои го наричат талант. Още в „Есен“ (оригинална филмова импресия — сцен. Й. Радичков, реж. П. Донеv) съзираме основата на онзи професионален усет, с който по-късно операторът ще ни учуди в своите филми. Удачното използване на филтри, добре подобрите ракурси, красивите композиции — всичко ни удивява и радва. Свободно летящите птици, детските портрети, огромните пъпчиви тикви, веселите цигани — всичко, което е родил талантът на Й. Радичков, е пластически извисено от майсторството на А. Тасев. И епизодът на лова — финал на филма и начало на една филмова техника, която тепърва ще търси своето драматургическо покритие (работа с високочувствителен материал и минимално осветление). Всъщност в дебюта на А. Тасев ние се срещаме с един професионалист, художник от най-висок ранг, технически подготвен, с огромен творчески заряд. В следващата новела „Един снимачен ден“ проличава афинитета му към актьора, онзи подход към героя, с който се отличават всички добри оператори.

„Шведски крале“ (реж. Л. Кирков) го сблъсква с нова фактура — строителното ежедневие. Актьорът К. Господинов е точен и непосредствен в изявата си и това отново е заслуга и на оператора А. Тасев. Л. Кирков нарече изобразителния стил във филма „една бяла графика, пълна с лиризъм и финес“. Интересна като принцип, като характер на операторска изява е работата на А. Тасев в този филм. Защото бялото тука не е контрапункт, а точното измерение на нещата, основата, потърсена посредством една психологическа дисекция. Авторите не се плъзгат по периметъра на строителните проблеми, не се хващат за неразбориите и трудностите. Те се стремят да изкарат на повърхността душата на героите, техните чувства, радости, мъки, стремежи и разочарования. Имащ голям опит от работата с вариооптиката в „С дъх на бадеми“, тук съвсем спокойно и изящно операторът ни насочва към желаните моменти, в желаните композиции и нужния темп. Интересно би било да се види този филм.



„Черните ангели“

решен от авторите в цветна гама. Предполагам, че резултатът нямаше да ни разочарова.

Цикълът черно-бели филми завършва със „Сбогом, приятели“. Работата с Б. Шаралиев отново е повод за демонстрация на изискан вкус и високо професионално майсторство. Естествените интериори в училището, добре подбраните декори, натурните сцени — всичко е видно през погледа на художника, схванат е темпът на съвремието и върху този фон са добре изградени актьорски портрети. Характерната за почерка на А. Тасев подвижна, остро реагираща на всяко движение камера, бързото, подвижно и леко осветление, което улеснява актьорската игра — всичко е синтезирано в усещането за точен технически стил.

Сам операторът споделя: „... Ние отиваме именно към търсене на техниката в нейните изразни средства, а не толкова към чисто брилянтното състояние на изображението. Въвеждането на някои нови технически съоръжения и главно на вариообектива носи не само удобство за работа, но и възможност за непосредствено навлизане в „душата“ на образа“.

„Душата“ на образа! Точно и категорично. Камерата наистина е до такава степен чувствителна, че при най-беглия поглед, при най-лекото движение е готова да реагира. Ето я заслугата на оператора, ето го отношението му към драматургията и актьора. Камера-

та е така навлязла в тъканта на филма, че не се забелязва. Като обобщение на своя опит операторът споделя: „Движенията, получени при използване на специална техника, която дава големи възможности за постижения на свободна актьорска игра, довеждат до силно изявена непосредственост и истинност на внушенията. Към това се стремих във филмите „С дъх на бадеми“ и „Шведски крал“.

От детската непосредственост до сложните проблеми на съвремението, от прозата на строежа до поетичното обобщение на паралела история — съвременност в „Иконостасът“ („Стремяхме се картината хем да бъде близка до зрителя, хем да е на едно стъпало по-високо, като че ли е правена с четка“) — амплото на з. а. Тасев е широко, но навсякъде може да се познае характерният почерк.

„Черните ангели“ (реж. з. а. В. Радев) е не само среща с благодатен драматургичен материал. Това е среща с цвета. Една нова драматургична категория, която изправя оператора (а също така режисьора, художника, гримьора и т. н.) пред нови проблеми. Търсейки едно силно психологическо въздействие на цветната структура, авторите изграждат произведението си с точни цветови акценти, където полутонът (в плътност) и нюансът (в цвят) са от съществено значение за въздействието на филма. Огромната подготвителна работа (в грим, костюма и т. н.) дава своите положителни резултати. Сиво-зеленикавите морени (епизодите с „каменната река“), стълбите около моста, огромният тъмнокафяв апартамент — цялата атмосфера, която за момент откъсва героите от ежедневието, оставя ги насае с техните чувства, тревоги, вълнения, е решена в неутрална цветова гама, където основният колористичен елемент е близък до монохромния ефект на възприятие. За да може в следващия епизод да ни поеме вълната на трудното, изпълнено с рискове ежедневие.

Творбата има откровено съвременен адрес в отношенията между героите, в начина им на мислене, ако щете, в костюма. Без работата на оператора не бихме могли да си представим така точно и изразително заснетия филм. Спомнете си епизода със стрелбата по гълъби. Птици, които живеят само красивия миг на полета от кафеза до мястото, където ще ги срещне смъртта! Камерата грижливо се спира на птиците, след това бавно и спокойно показва участващите в този спектакъл. Тя регистрира всяко отношение актьор — среда. И затова точните актьорски попадения достигат до зрителя. Трепетното вълнение на Искра преди изпълнението на задачата — операторът не се увлича в показване на детайли, които биха усилили атрактивния момент на епизода. Той успява да внуши идеята си в един близък план, грижливо подбирайки осветление и мизансцен. „Понякога декорът пречи — каза А. Тасев, — увличаш се в създаване на осветление, измисляне на движението и мизансцена, докато загубиш непосредственото отношение към актьора, към епизода.“

Характерно за работата на А. Тасев е силното му влечение към меката, разсеяна светлина. Разбира се, както в черно-белите, така и в цветните си филми той постига забележителен баланс на плътностите в негатива. Всеки момент той знае как се разполагат различните по плътност фактури върху негатива и съответно може да балансира или коригира епизода или кадъра така, както го иска ре-



„Дърво без корен“

жисьорът. Контрастите в кадъра А. Тасев получава най-често за сметка на добре заложените фактура, цвят, тон. В „Черните ангели“ цветовете са меки, пастелно наложени. София е потърсена в старата си част, някои красиви сгради, балкони, улици. Епизодът с погребението на генерала — движението тръгва от щикове и каски на войниците, изтегля се напред и нагоре, колоната минава по диагонал на кадъра, за да открие семейството на генерала. Следва крупен план на дъщерята на генерала и Искра — паралелът дава отговор на проблеми от етично естество, колебанията на младите революционери, мислите им за живота и смъртта.

Финалът на филма носи трагичната развръзка на повествованието и операторът влага всичкото си умение, за да постигне трагедията в нейните най-чисти пластични постижения. Младостта, романтизмът, безстрашието, любовта — всичко е вплетено в епизода със смъртта на Андрю. Бягството с трамвая, изплашените пътници и спокойното, красиво лице на младия герой. Разстрелът (защото това беше именно разстрел) на завоя, ръката, която се отпуска, и слънцето, което блести и свети отпред, точно на стъклото.

Изстрелите в Съдебната палата се наслаждат върху стълбищата и огромните коридори като препинателни знаци, нелепи и страшни в ужасната си съдбовност. Телата на героите завинаги са засти-

нали върху стъпалата, красиви и в смъртта си, нежни и чувствителни, смели и горди. Операторът влага цялото си умение и чувство в този финал, за да се получи тази атмосфера, нужно е цветово решение в костюма, грима, осветлението, композицията. Всички компоненти на операторското майсторство са налице.

Обогатен от опита си с „Черните ангели“, А. Тасев пристъпва със сигурна ръка към работа над филма „Наковалня или чук“ (между тях снима „Сбогом, приятели!“ и „Не се обръщай назад“). Заснет в рекордно къси срокове, филмът носи белезите на уверения професионализъм и безсъмнено чувство за цвят. Отговорността, която стои пред режисьора Хр. Христов и специално пред оператора като автор на изображението е голяма, като се има пред вид историческият момент и личността на героите. Двубоят между идеите на комунизма (Димитров) и фашизма (Гьоринг), силата и обаянието на Димитров — всичко задължава авторите към максимална достоверност, която същевременно трябва да носи характера на голямото обобщение. Стилът на епохата — в костюма, поведението — изисква нещо качествено ново в работата на оператора. Портретите на Димитров не са усложнени като композиция. Отново старата практика: минимално осветление, максимална актьорска изява. Гьоринг е потърсен в една светлосенчеста тоналност, близка като характер и движение до класическия дълбочинен мизансцен. Въображаемият диалог с Димитров във вилата, разговорът със секретаря — търсени в една ниска тоналност, приглушени цветове, фактурно бяло и ефектни оранжеви бликове. Богатият декор е разнообразен като фон — контрапункт — с високи стени, огромни разстояния, натруфено-помпозен стил в духа на саксонските владетели. Всичко това идва да покаже мнимостта на величието и хоризонтите на духа, който владее господарят на това величие. Великолепни са сцените с лова, жестокостта на това общество и сочните, кратки кадри — портрети на присъстващите. Изчистените като цвят натурни снимки се градят върху естествения цвят на лицето и богатата гама от черно-сиво-кафявите кожени яки, шапки и палта.

Разбира се, потърсен е полюсният колористичен характер на портретите на Димитров. В затвора — светли, почти тонални портрети, меки като контраст, откриващ очите (и преди всичко тях) с тяхната умора, твърдост и сила. Решение да се бори докрай, до победа се чете във всеки поглед, във всеки жест. А те са пестеливи, бавни, тежки. И същевременно добри, човешки. Удивително е постигнатото при сцените в килията. От една страна, самият мизансцен не предлага никакво движение, асоциациите са на подтиснатост, обреченост. От друга страна, трябва да се обогати именно в тази атмосфера образът на Димитров. Авторите са намерили изход в крупния план. В диалозите с доктора, надзирателя, Ерика — движенията са ограничени до минимум. Същевременно монтажните връзки не създават напрежение. Конфликтът на идеите е получен именно в отношението на крупните планове (като крупност) и в погледите на героите (фанатично блестящият на Ерика, добрият, но страхлив на надзирателя, откровено-циничният на доктора и изпитателният, контролиращ, разбиращ поглед на Димитров). Безкрайно богата гама

от състояния. Без да омаловажавам ни най-малко постиженията на актьорите и работата на режисьора, не мога да отмина заслугата на оператора. Защото в крайна сметка киното е изображение и като пластично изкуство изисква присъствието на художник зад камерата. Операторът може да е технически блестящо подготвен, да владее професията си и да има богата обща култура. Но ако той не разбира драматургията на филма и не вярва в актьора като пръв изразител на авторската идея, който именно дава лицето на произведението и остава в съзнанието на зрителя, той ще се размине с истинското произведение на изкуството и ще се постарее да блесне с виртуозност и техника, вместо да издигне творбата на нивото на висока художествена пластика.

В „Бягство в Ропотамо“ (реж. з. а. Р. Вълчанов) А. Тасев пробва силите си в един сложен и неразработен жанр като музикъла. Последният му игрален филм „Дърво без корен“ носи отпечатък на високо професионално майсторство, съчетано с висока художествена култура. Особено се открояват портретите на снахата (н. а. Н. Коканова) и бай Гатьо (Н. Дадов). Сюжетът не предлага емоционални взривове и чувствата се разкриват преди всичко в отношението герой — среда, която в случая играе огромна роля. Опоетизираната природа е не само фон, но и активен участник в емоционалното въздействие на филма. Епизодът на състезанието — крупният план на бай Гатьо: по лицето му, едвам докосвайки страните, се плъзга есенното слънце. Бликовете се повтарят в блестящите буци чернокафява разорана земя. Мнимото погребение, белият пясък, розовите карамфили, светлозелените масловки и тъмните аби на гайдарите: каква богата гама от чувства, колористично заложили в тъканта на филма. Интересен е финалът — леката мъгла и слабото слънце, което блести по далечните върхове, така добре подкрепят атмосферата на епизода, че ти се иска да повярваш в закономерността на щастливия случай. Градската среда противодействува на героя и като композиция (движение, дългофокусен обектив), и като цвят. Стените са сиво-зелени, улиците и кафенетата са непривлекателни. Единствена стойност имат терасата — там небето е светло, бяло. Терасата, издигната над всекидневната суета. В нежнозлатисто, с мека контражурна светлина са решени сцените в парка.

Фоновите се разполагат като добре изчистени цветни петна — тъмносини в кухнята, светлосин в банята, сиво-бежово с кафяви врати в хола. Кафенето е неутрално-зелено, с черните старчески палта. Само за момент блясва синята копринена връзка на един от посетителите, която дава отлична характеристика на притежателя си.

Разбира се, верен на своя стил, А. Тасев никога не диктува. Той подсказва движението, провокира жеста, поглежда. Така подвежда нещата, че добре подбраните места да станат повод и място за актьорска изява. Поетичното, меко осветление подсказва конфликта между героите и го обосновава. Отлично са ситезирани натурните обекти, които са снимани в няколко града.

Характерното за работата на з. а. Атанас Тасев — ключ към разбирането на произведенията му — е отношението към драматургията и работата с режисьора. Без да се налага, без да претендира

за блясък и рекламен шум, той успява да навлезе в драматургическия материал, да се слее с него и да го издигне на висотата на пластичните изкуства. За това не са достатъчни прецизното познаване на техниката или богатата обща култура. Нужна е личност, творец с обществен ангажимент, еднакво точно и навременно реагиращ както на проблемите на съвременето, така и на значителните исторически събития. Нужна е любов към професията, издигната до житейска съдба, чувство за отговорност пред професионалистите и пред зрителите. Единствено точен и истински е този операторски стил, който най-вярно предава характера на филмовото произведение. Не може да съществува операторска работа сама за себе си. Добрата операторска изява е винаги ангажирана в добро филмово произведение. Доказателство за това служат филмите на з. а. А. Тасев. Застанал зад режисьора, той успява да му внуши своето виждане, светоусещане и в крайна сметка своята мисъл. И навсякъде — като се има пред вид с колко различни като натура и дарование режисьори е работил — той успява да остави своя стил на художник, мислещ и темпераментен, мек и нежен, лиричен и чувствен.

„А за оператора въпросът винаги е дали ще намери точното съвпадение на драматургията и пластиката. Там е истината в нашата работа“ (з. а. А. Тасев).

ЛЮБОМИР ХАЛАЧЕВ

СТАРИТЕ КОРЕНИ НА НОВОТО КИНО

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Едва ли ще се намери обзорна статия за съветското киноизкуство от последните десет години, в която да не е отделено място и за киното на Киргизката република; днес то е реална ценност, действащ фактор в общото кинематографично развитие на голямата страна. И нашият културен печат неведнъж е информирал за постиженията — в документалното и в игралното кино — на творците от малката и млада киностудия. А българският зрител е гледал не едно тяхно произведение. Естествено е, след като вече сме изживели „свежестта на първото удивление“, да направим и ние опит за малко по-обобщена характеристика на повотс явление. Към такава реакция ни подтиква и неотдавна проведената у нас панорама на киргизкото кино.

Но трудностите на този опит започват още при очертаване границите на явлението. Като „киргизки“ нерядко се възприемат филми, създадени по произведения на Чингиз Айтматов, произлизащи от други националности и киностудии. И това не е фатална грешка, защото, известно е, че един значителен писател може да положи и в киното начало на стил, на школа, да стане източник на творческо направление. В редица случаи киргизки режисьори пък са претворявали произведения на писатели от близки географски региони („Събитие на Караш-Караш“ и „Злият“ на казахския литературен класик Мухтар Ауезов) — в съветската държава, където се извършва сближаване на културите на отделните националности, творчеството на един писател не е собственост само на народа, от които той е произлязъл...

Във всички тези прояви могат да се открият елементи на единна постика, на сходно художническо възприемане и моделиране. Но все пак и в киното, както във всяко друго изкуство, се срещат та-

кива образи и „интонации“, които са възможни само в местата, където се е родил творецът, и тези „етнически прагми“ се осъществяват най-пълноценно при националното родство на участниците в колективното дело. В такъв смисъл като своеобразен екстракт на националната самобитност на киргизкото кино могат да се възприемат двата нови игрални филма, показани в панорамата — „Червената ябълка“ и „Белият параход“, — създадени по произведения на Чингиз Айтматов от Болот Шамшиев и Толомуш Океев, които в една своя статия сам Айтматов окачествява като най-изтъкнати, способни, интересно творчески, мислещи киргизки режисьори.¹

Но само кинематографичният анализ на тези филми, колкото и той да бил изчерпателен, не ще е в състояние да открие трудното за формулиране, така лесно използващо е от ръцете национално своеобразие на художествената им стилистика. Изобщо рационалната самобитност на киното не е проблем на кинокритиката, а на културата, и тя може да се изследва само при вглеждане в многостранния опит на националното развитие, след навлизане в историята, в традициите на изкуството — на литературата, живописата, музиката, в етнографията и фолклористиката, т. е. чрез привличане на цял комплекс от науки, осмислящи идейно-естетическите връзки на съвременния живот с коренните сили на народа. И ако за изпълнението на тук поставената задача не разполагаме с такава обширна ерудиция и съвкупна методология, то изграждането поне на комплекс от обстоятелства и съображения е задължително.

Първото обстоятелство е ист обществено-исторически характер и е свързано с особения път на развитие в днешните условия на съвременното общество и на съвременния свят, на някои изостанали в миналото народи. Откъснат от световната цивилизация, преживял векове във феодален мрак, киргизкият народ едва преди половин столетие, след Октомврийската социалистическа революция, се приобщава към световния прогрес и придобива възможност сам да внесе принос в него. Естествената мъдрост и здравият смисъл на този народ, кристализиралото в изолация самобитно народно творчество, безсмъртният му устен героичен епос „Манас“ — всичко това получава нов живот и опора в условията на социалистическата държава, в съединение с културата и цивилизацията на други народи. Едно от първите и най-ценни завоевания във възродения духовен живот на народа е литературата, индивидуалното писателско творчество, непознато в дореволуционното му безп��смено съществуване. Развило се ускорено в общото бързо социално и културно движение при характерните за нашия век интензивни връзки между литературите на всички страни, новото киргизко словесно дело издигна и свой връх — прозата на Чингиз Айтматов, една от блестящите новости в страниците на цялата многонационална съвременна литература, явление, което веднага получи и световна популярност.

Може да се каже, че за живота на съвременна Киргизия Айтматов е онази „полагаща се“ на всеки народ личност, която отразява цял възлов етап от историческото му и културно развитие; в творчеството му и в обществената дейност се измерва усъвършенствването на интелектуалния живот не само на киргизкия, но и на други близки на него народи с аналогична историческа съдба. А ако днес малката република може да се гордее и с киноизкуство, то този полет до голяма степен се дължи и на щедростта на известния писател към седмото изкуство, на съзнателна и често прокламирана от него убеденост в актуалната социална и художествена сила на киното и в изключително благоприятната комуникативна роля, която то може да играе за приобщаването на малките народи към световната култура.

И така влиянието на Айтматов върху киргизкото кино е по-трайна и по-значима величина от просто функционалното му участие в него като сценарист. Съществуват някои обективни закономерности и взаимовръзки, които се отнасят до историческия процес на развитие на цялото изкуство, съответстващи на вековното и съвременното битие на страната, на културното ѝ наследство, на фолклорната поетика и на раждането на нови художествени стилове и форми, свързани с други естетически потребности и критерии. Тези закономерности най-бързо

¹ Вж. в. „Литературная газета“, бр. 27 от 1975 г. — Ч. Айтматов. — „Красное яблоко“ и „Белый параход“.

и най-талантливо кристализират в Айтматовото творчество и то придобива в известен смисъл значение на пример за универсално стилообразуване.

Освен тематичното, проблемно новаторство, което извира от прозренията на писателя за философията на старото и новото, на „вечното“ битие на народа, литературните изследователи откриват в прозата му преплитания на реалистичната и романтичната традиция, влиянието на фолклорни източници, мотиви и форми, отлети в образците на устния епос, ритуални и символически представи, присъщи на запазилото се до късно колективно творческо съзнание. Но използването на старите митологеми и алегорични фигури, на живописно-зрителното изображение и на музикалното мислене, изобщо на своеобразието за източното фолклорно творчество синкретичен комплекс, само по себе си не е източник на новаторство и на национална неповторимост; последните не се раждат и от самия факт на отразяването на бита, на психологическите типове и конфликти в народния живот. Пленителното своеобразие, неповторимостта на Айтматовата литература, а и на киното, свързано с нея, трябва да се търси преди всичко в умението на автора така да интерпретира действителността на малката и отдалечена от световните културни центрове страна, че да я превърща във всечовешка, и така да актуализира древните форми на националната поезика, че те да изразяват характерните за нашето време идеи и да придобиват звучене на модерни, обновяващи изкуството конвенции. Защото по думите на изтъкнатия наш композитор Любомир Пипков „дори когато едно изкуство е архинационално, към него се прилага една-единствена мярка — тази мярка е универсална, защото е създадена от опита и постиженията на много народи през много столетия“¹. Именно в това е скрита пленителната самобитност на Айтматовите разкази и повести и разкази, че разнородните съставки от различните културни пластове в тях са кардинално преобразени, че се съчетават чрез нови авторски „механизми“, че дълбоката съвременна авторова идея организира нееднаквите художествени елементи в нова спойка. И което е особено важно — че старите мотиви и стилистични правила се изпълват с ново съдържание, осмислят се



„Червената ябълка“

¹ Цит. по Ив. Хлебаров — „Любомир Пипков — студии“, изд. „Наука и изкуство“, 1975, с. 14.

на ново социално и нравствено равнище и така придобиват по-сложни паралелни и асоциативни значения, увеличават философско-поетичната вместимост на текста, придават му богата многослойност. Писател с школуван интелект, изразяващ днешното самосъзнание на киргизкия народ, Айтматов целенасочено използва една по-архаична гносеологическа форма, защото тя е по-адекватна, в най-честите случаи, на интуитивното световъзприемане на героите му и на традиционните художествени структури, наситени с „материална плът“, с „телесността на живота и нещата“, със синкретично образно богатство.

В своята забележителна студия за повестта „Джамиля“, озаглавена „Любов, човек, епоха“, съветският литературен критик Г. Гачев пише: „В същото време тя („архаичната“ гносеологична форма — бел. моя — В. Н.) придобива особено близък за нас звучене, тъй като намира нова почва и в най-новото изкуство — киното. В него човечеството след като до най-висока степен интелектуализира художествения образ (в романите-философски в Достоевски и Томас Мач например), отново жадно се прилепва към чувствената плът на нещата и от изобразяването на телесността на света духовността на човека, неговият вътрешен живот и мисъл придобиват жив източник за художествено обновление.“¹

Разбира се, тази интересна и задълбочена констатация не би могла сама да обясни „кинематографичността“ на Айтматовата проза. За това нейно качество открито се говори, режисьорите, които я екранизират, правят усилия да го характеризират, но то си остава една от загадките на съвременните взаимодействия между изкуствата, която в случая може да бъде обяснена с общите усилия на литературната и филмовата теория. Във всеки случай сам писателят в една своя статия² изтъква, че процесът на усъвършенствуване и обогатяване на художественото мислене на народите от националните републики се страхува по-специално върху усвояването на новите изобразителни средства и новите видове изкуства; че киното стана новата дума, новият вид изкуство на тези народи. Факт е също така, че в своето творчество, вън от екранизациите си на Айтматовите произведения, утвърдените кинематографисти на Киргизия също постигнаха успехите си чрез целенасочено творческо използване и актуализиране на естетическите особености на светоусещането, изразени в образната система, присъща на националната им култура. И във филмите оригиналността, подкупващата самобитност се ражда от пречуването между особеностите на националния живот, на дълбоките пластове на художествената традиция и националния кинематографичен стил на авторите, при което, разбира се, първите определят и формират вторите. Може да се изтъкне определена типологична близост между филмите на Б. Шамшиев („Изстрел на превала Караш—Караш“ и „Алените макове на Исик-Кул“) с формите на фолклорния епос, изразяваща се в редица признаци, между които, да речем, своеобразната всеобхватност в изобразяване на народния живот, обстоятелственост на разказа, изобилне от битови подробности, прекомерна детайлираност на средата и обстоятелствата, потопяване на събитията в атмосферата на някаква романтична тържественост. Но заедно с това като влияние на по-съвременни тенденции в прозата и в киното — по-голямо акцентуване върху психологическите състояния и върху характерологията на героите. Толомуш Океев пък („Небето на нашето детство“, „Злият“ и др.) чрез убедителна, талантива, нова кинематографична изразност развива темата за философското единение на човека и природата, така характерно за народния живот е минавал под открито небе. Чрез огромните семантични възможности на киното Океев ни поставя в реална, пределно конкретна битова среда, за да извлече от нея главно концентрирани, поетични нравствени и социално-исторически истини.

Към тези бегли определения могат да се прибавят и цяла редица документални филми, на същите, а и на други режисьори, които са между най-добрите примери за ново, съвременно качество на „националното“ в изкуството, нямащо

¹ Г. Гачев — „Любов, човек, епоха“, М., „Советский писатель“, 1965, с. 92.

² Вж. сб. „Съвременно съветско кино“ С. „Наука и изкуство“, 1971 г. Ч. Айтматов — „Националното и интернационалното“.

нищо общо със самоцелните екзотични атракции и декоративните шаблони; националното, което се постига чрез задълбочена авторска интерпретация на народния живот, чрез откриване на общочовешкото, интернационалното в него и осмислянето му по думите на Айтматов, „от гледна точка на съветските възгледи за социална борба, за историята и съвременността, за личността и обществото, ярка и привличаща вниманието самсбитна форма“¹.

Именно в тези два аспекта, в тези две „зони“ на идейно-тематичното и структурно-стилово новаторство ще погледнем и към новите филми на киргизката студия.

Ако изследването на индивидуалното съзнание е новаторска тема на съвременното киргизко изкуство, породена от социалистическото развитие, лишено от традиция в битието на доскоро живелия в родово-патриархалните общности народ, то изборът на героя за разказа „Червената ябълка“ и повторното му оживяване на екрана е още по-ново и знаменателно. Защото този герой не е просто развита личност, а творец, художник, който, така да се каже, не само преживява действителности, но е способен и да я интерпретира.

Впрочем в екранното битие на героя могат да се възрат проблеми на различни „нива“ и от различно естество. Немалко съществен за съвременния човек например е копнежът по лично щастие, усещането за което не се покрива нито с материалните придобивки, нито дори с предаността на обичайния те човек. Без тази „фаустовска възможност“ да изречеш „о, чуден миг, почакай, спри...“ се нахвърля хармонията и на най-согласираното съществуване. Някакво пленничество в „климата“ на първата любов е обрело сякаш героя на емоционална неудовлетвореност и вечна самотност. Започваме да мислим, че главната насока на филма ни води към необяснимите сцепления на силите, които действуват в човешкото сърце.

Интересът към вътрешния свят на човека е присъщ на цялото съвременно кино и приобщаването към нещо на едно по-младо филмово творчество е естествено и закономерно. Но този интерес става още по-задълбочен от това, че се изледва дупата на артистична личност, която винаги е привлекателна с нейните особености „структури“, „комплекси“ и въпроси към себе си, с постоянната си, скрита, иманентна по природа на художествената дейност борба между идеала и действителността. Противоречието между артистичното призвание и делничната проза е един от вечните извори на колизии в живота и в изкуството. Особено естествено творчеството нерядко обрича художника да бъде чужденец сред своите, осъден на самотното и раздвоено съществуване.

В постъпателния ход на филма тези проблеми се натрупват спираловидно, извършва се някакво диалектично взаимодействие между тях, някакво минаване в по-висше качество. При разгръщането на обстоятелствените сцени и на взаимоотношения, с многобройните повторения на „интервиденията“ на героя и със проследяване хода на асоциациите му се осъществява анализ и на онова, което в началото възприемаме като негова загадъчна мечта. И най-вече чрез творчеството, в което се материализира, в което се отразява и излиза най-е дълбочинната сериозна драма. Всъщност какво рисува той! Национални герои, роден пейзаж, хора от народа. И любимата си, която му се явява като живописно видение в национален костюм. Това са все моменти от най-труден процес, от движението на художника към истинското му призвание, към осъзнаване формите на националното превъзпеление в изкуството, които са кръвни на таланта му и които биха му позволили най-лесно да изрази себе си, своя кръг от познания, свой индивидуален опит и култура. А земното момиче, „омагьосало го“ на младини, се превръща в „концентрат“ на този процес, в любовен символ, който обаче олицетворява по-изначално и по-обхватно чувство от влечението към „сродната душа“, олицетворява любовта на творца към земята, към родната земя, към истината, към красотата, към живота...

И така кулминационният мотив, който събира в себе си всички разклонения в съдържанието на филма, се оформя около проблема за националното само-

¹ Бъл. сб. „Съвременно съветско кино“, С. „Наука и изкуство“, 1971 г., Ч. Айтматов — „Националното и интернационалното“.

съзнание на твореца. „Националното“ именно не като предмет на изображение, а като осмисляща гледна точка към нещата, не като „местен колорит“, а като особен начин на мислене и създаване.

От разгръщането на тази многослойна и трудна проблематика се ражда и по-сложната организация за повествованието, която съчетава обективната и субективната действителност, строи се от събитийни и от психологични епизоди, от асоциативни отклонения на мисълта, от съседството на чисто документално видени житейски сцени и символи (червената ябълка). Толомуш Океев успява да съедини всичко това в една филмова пластика, и което е най-съответно на таланта му, да опоетизира изображеното, да изведе по общите му, „крайъгълни“ значения. Онова обаче, което се е сказало най-много и затова най-малко поделатно на досегашния му опит и на пагласата му, е психологизмът — разклонението, преходите, нюансите в мисълта и настроенятия на героя. Поради това от филма отпадат или поне губят гънренения си тонус многобройните моменти, определени от драматургията, за да се установят в тях вътрешните токове на душата, загадката му на творчески процес. Вината за това се поделя и от известния, чудесно изиграл редица други образи актьор С. Чокморьов, калил, така да се каже, своята екранна съдържаност и драматична мълчаливост в герои на действието, на грдото свобододобие или на дълбоко стаените „диви страсти“. Тук усещаме липса на психологическа мекота и пластичност в играта му. Впрочем, както се разбира, психологизмът, анализът на сложните душевни процеси у интелектуално развитата личност е ново поле за киргизкото кино и то съдържа естествените, стимулиращи трудности на развитието.

Филмът „Червената ябълка“ бе поставен в началото не само за спазване на хронологичния принцип — поради по-ранното му създаване, а защото проблематиката му естествено се свързва и дори в известен смисъл смяслово довършва и извисява изказаните преди това съждения за националната специфика на изкуството като проблем, който практически решават и теоретически осмислят киргизките кинотворци. Би могло да се каже, че в „Белият параход“ намира изпълнение в най-висока степен другата голяма тематична зона от творчеството на Айтматов, а и на киргизкото кино изобщо — взаимоотношенията „човек — природа“.

На някой би му се сторило кощунствено, че съдържанието на потресаващо трагичния и поетичен разказ, създаден по най-цялостното, най-идентичното и, нека кажем, най-съвършено произведение на писателя, се свежда до една така утилитаризирана а социално-практическата си употреба формула. Но за писателя, син на народа, на който почти целият живот е минавал под открито небе, отнoшението към природата е един от основните мотиви на човеководението. Впрочем и в двата филма, за които говорим, природата е вплетена не като пейзажен фон, а като драматургически компонент, като „майчинo ложе“ и като страшна стихия, като зечна среда, сред която стават драмите и празниците в битието на хората и на отделния човек. Природата дава или е дала благодатния първичен материал за символи и алегии, за персонификации, метафори, уподобявания, в които се е запечатал не само нравственият, но и естетическият кодекс на народа. Но в „Белият параход“ проблемът е поставен едновременно в цялата му пълнота — и в екслогичния му, и в етичния, и в художествено-философския му смисъл.

Неведнъж Айтматов е издигал от страниците на печата глас в защита на природата. Наред с разбирането на практическата нужда да се съхраняват богатствата ѝ, той е изтъквал другата, още по-хуманна необходимост — да се съхранява морално-психологическият комплекс на човешката душа, който е свързан с отношението към природата. В нашия урбанизиран и техницизиран живот този вечен проблем придобива още по-сложно и дълбоко съдържание. Ето защо в „Белият параход“ отнoшението към природата е издигнато до обществено достояние. Нанасянето вреда на природата е равносилно на престъпление към обществото. Затова и силите на общественото зло, на бездуховността и примитивния егоизъм се проявяват чрез консумативното си отношение към природата, а силите на доброто — в съпричастието си към нея.

Живеейки сред хората, в чиято делница има малко радости и повече жалби и проклетия, детето — централен герой на повестта и филма — прехвърля своите преживявания, емоции и въображения върху обектите на природата и в резултат на това те оживяват, стават чувстващи същества. Светът около не-

го е суров, затова то се слива с другия, с природния свят, пълен с чудеса, с възшебство. Детето, както още и дядо му, притежава тази „езическа благодат“ да впира в себе си всичко, което възприемат очите му, слухът му, обонянието му. Тази, може да се каже, притчова сентенция — „когато хората са лоши, идва на помощ природата“ — се вселява още по-плътнo и действено в произведението чрез възвеждането в него на полуфантастичната, полуисторическата легенда. Това, че рога-тата майка-елен разбира езика на хората, а те нейния, в това, че тя спасява човека в безизходен за него момент, не е похват, а поезия, „духовно пространство“ на повестта и на филма. Ето един от най-красноречивите случаи, когато приказката, родена от народното съзнание, се възплътява в съвременния разказ като жив извор на мъдрост, етика, духовност, когато алегоричният сюжет се вплита в реално битовата среда и действие и се осмисля на ново съвременен нравствено и социално равнище. Фолклорно-епичното мислене присъствува тук не като рудимент, а като оттенък на ново, неразложимо, цялостно художествено възприятие. Легендата определено внася някои черти от поетиката на притчата с нейния лаконизъм, нравоучителност, категоричност на морала. Но нейното вплитане в исторически определена среда, в която се усещат движенията на новия по-хуманен живот и реалните човешки сили на прогреса, предпазва творбата от абстрактността и канонизираната, застинала метафоричност, характерна за много други случаи с използване на алегорични и параболни сюжети в модерната световна литература. И нещо друго, особено съществено: редом с наивно-чистото светоусещане на детето, трагично поразено от човешките злодеяния, се изправя другото, по-високо и по-обхватно съзнание на писателя, ясно афиширано във финала на повестта, което внася в произведението съвременна мирогледна обемност, оценка, позиция към трагедията на героя. Това извежда разказа-притча от застрашаващата го затвореност в неразрешимата битка на метафизичните, вечни „зло“ и „добро“ и му придава действителен хуманистичен характер.

Принципите и мотивите на устния енос пряко се отразяват и върху архитектурата на произведението. Това дава отражение и при изграждането на характеристиките, върху начина на повествованието и дори върху строенето на пейзажа и портрета. При цялото реалистично индивидуализиране и детайлиране на персонажите и ситуацията в тях все пак е търсен концентрат, нравствен екстракт, морална типология. Режисьорът Болот Шамшиев, за когото вече бе казано, че се е утвърдил повече в епичното киноповествование, дисциплиниран и творчески съобразява структурата на литературната творба. Но на места той нарушава нейната строга симетричност, претворявайки я с повече физическо действие, с подробни мотивировки на поведението. При го-строг поглед към филма бихме могли да предявим изисквания и към визуалните му решения, особено при разработката на условните образи на легендата; и към стила на актьорската игра.

Но... тук вече бихме наели сили в голямата и непосилна за бегло разглеждане проблематика на екранизирането, която се възпламеня всякога при тръгването на киното към прозата на Айтматов, както това се случва при всички аналогични случаи с литературните образци. Не бихме могли обаче да отменим без внимание онова, което засяга пряката и търсена тук макар и схематично обща характеристика на киргизкото кино. Както при оценката на „Червената ябълка“, така и при „Белият параход“, акцентът на възраженията пада върху някои непълноти в психологическото портретуване на главния герой. В творбата на Айтматов повествованието е до голяма степен мисловно — то се води от името на детето. Пред нас се разтваря, така да се каже, сюжетът на ходенето по мъките на съмненията, на недоуменията и страданията на малкия герой. Във филма, както това най-често се прави при екранизирането, разказът е изцяло обективиран, дълбоко скритите преживявания не се изразяват в преки словесни изповеди и въпроси и от това тяхното пространство значително се стеснява, отстъпва мястото си на физическото действие и поведение, на постъпките. Но киното си е създавало вече редица изобретателни принципи за компенсация на тези загуби. Вероятно и Шамшиев можеше да открие такива, с които да изрази по-плътнo и по-очевидно реакциите на детето, да отрази по-релефно зрителните му впечатления от заобикалящия го свят, общуването с който то осъществява по своя, незасегната от никое юридическа. Можеше още по-осезаемо да се усети болката му от жестокостта и от печалната катастрофа пред злото, което грейжиыва дядото. От тази вътрешна активност, както това е в повестта, щеше да се роди по определено усещане за бягството на детето и за неговата гибел като акт на самосъзнание, на прозрение и реакция към злото. И тогава в трагичния финал на филма щеше да има повече катарзисно про-

светление, защото, както беше се изразил някой, оптимизмът не е лекуване, а прозрение...

Възраженията и към двата филма сякаш подсказват отново някакво изпреварване от страна на писателя в посоки, които киното тепърва трябва да догонва. Някакво още по-определено и дълбоко навлизане в психологическата материя на индивидуалното съзнание, което може да се определи като „нишка на еволюцията“ за цялото му творчество. А в неговото творчество, както бе казано в началото, бързо и талантливо кристализират закономерностите на общественото и културното развитие. Но дори ако допуснем, че в бъдеще сънародниците му, кинематографистите ще успяват да нагледват разликите, означава ли това постепенно откаждане от онзи „поетичен език“, от онази богата интуитивна чувственост и „телесност“ в образността на киргизкото кино, с което то досега, както и киното на други съветски азиатски народи, внасяше обновяваща струя в руслото на съвременния кинематографичен стил? На този въпрос ще може да се отговори, ако се наблюдава и изучава конкретният художествен опит, който, както винаги, ще бъде свързан със социалното и културното развитие на народа. И с умението на творците да запазят националната поетика на изкуството си. Но пак в движение, в развитие, в изменение...

«РЕТРО-КИНО»? МОДА?

ЙЕЖИ ПЛАЖЕВСКИ

Един от най-смелите и най-неочаквани филми от последния сезон, изглежда, е „Братовчедката Анжелика“ на Карлос Саура, водеща фигура в испанското кино. Най-очевидната особеност на този филм е, че в него се използва едно противоречиво, но ефектно изразно средство. Подобно средство приложи наистина преди четвърт век Алф Шьоберг в „Госпожица Юлия“, но само в един момент, в един подход. После то беше напълно забравено. Тъй като при Саура то се прилага в целия филм, а даже е и нещо като конструктивна основа, имаме право да говорим за него като за ново, оригинално експресивно средство, което напоследък не се среща твърде често.

Ето например героят на „Анжелика“, 50-годишен писател, пристига от Мадрид в провинциален град, в който е прекарал младостта си и по-специално избухването на гражданската война през 1936 година. Още видът на града събужда у героя първите спомени. Пренасяме се в миналото. Шосето е същото, времето на деня — същото, далечният град е същият, но вместо съвременна кола виждаме предвоенен модел. До героя седят мъж и жена на средна възраст — това са родителите на героя. Но той самият — но да! — той съвсем не се е променил. Това е същият пълен, оплешивяващ мъж с чертите на лицето на известния актьор Хосе Луис Васкес, макар че в оная сцена той би трябвало да бъде десетгодишен. После сцените от съвременността все по-често се преплитат с тези от миналото. Героят през 1936 година си играе със своята връстница Анжелика в изпълнението на 10-годишно момиченце; момиченцето е пак Хосе Луис Васкес.

Трудна задача за актьора: как с плешивина и с коремче да бъде десетгодишно дете? Трудна задача и за зрителя: да се ориентира при всяка нова сцена дали тя става в настоящето, или в миналото. Обаче Саура смята, че трудът му няма да отиде напразно, ако даде

на публиката да разбере, че към миналото гледа някой, който живее днес. Най-вероятно той самият, режисьорът.

За драстичния замисъл на Саура може да се мисли с добро или с лошо. Но неговото появяване точно сега съвсем не изглежда случайно. Напротив, то е било логично предизвикано от новата тенденция в световната кинематография, която може да се нарече ретроспективен поглед извън себе си.

Значителна част от световното кино се потопява в спомени. На екраните се появяват, както никога досега, забравени модели на рокли и коли, танци, които никой не танцува днес, мнения, които отдавна са загубили силата си и обичай, изоставени от години. Откъде произлиза тази нова позиция на творците? Защо тези припомняни истини намират купувачи? Какви цели постигат филмите от „ретро-вълната“? Това са въпроси, които не са безразлични към актуалното положение в цялото филмово изкуство.

Чарът на автобиографията

Да започнем от очертаването на границите на проблема: ясно е, че не става дума за каквото и да е, за всяко връщане назад във времето. Тук не ни интересуват филми за фараони или за творци от XIX век. Такива филми ще има винаги на филмовия пазар независимо от новите помисли и тенденции. Филмите, които имам пред вид, се връщат назад в недалечното минало, в петдесетте или тридесетте години на нашия век, години, познати лично на творците или на днешните им герои.

Именно в тези филми обикновено се появява някой наш съвременник, от чието име по-късно извършваме пътуване във времето, както онзи писател в „Братовчедката Анжелика“. Често като онзи някой се появява самият режисьор, скрит зад маска, която лесно може да се дешифрира. А ако даже този съвременен герой не се разкрива непосредствено, чувстваваме и така, че това е творец, очарован от миналата епоха: от нейните митове, от нейния стил, от нейната атмосфера. Оттук офанзивата на „ретро-киното“ е съпроводена с оживление в автобиографичния филм, който доскоро почти не присъществуваше във филмовото изкуство.

Фелини — да започнем от изтъкната фигура в автотематизма — още в „Рим“, твърде личен, въпреки заглавието, балансира непрекъснато между настоящето и миналото. Явно автобиографично възхновение беше декларирано напоследък даже и в заглавието („Амаркорд“ — „Спомням си“). На фона на стари облекла, мелодии и чар Фелини намира чудесни условия за монументализиране и филмово предаване на баналната линия за съзряването. Този чувствителен поглед назад няма всъщност равен на себе си, що се отнася до пластичното остроумие при намирането на видими еквиваленти за преживени някога възторзи, съблазни и разочарования.

„Братовчедката Анжелика“ на Саура също издава автобиографичен подтекст. Героят-писател, другото „аз“ на самия творец, с предизвикателна анахроничност на своите възгледи прибавя към събитията от тридесетте години днешен коментар, размислите на някой, който вече знае какво е станало после. Очевидна е целта на такъв ретроспективен поглед у Саура. С пълна гражданска смелост въпреки ограниченията на цензурата филмът се заема с моралната реабилитация на победената през гражданската война левица.

Ретроспективният автобиографизъм вероятно има нещо привлекателно, щом превзема и най-укрепени крепости. Холивуд! Досега той беше бастион против всякакъв европейски субективизъм, против „авторския филм“, а следователно и против автобиографията. Междувременно младите американци, изглежда, намират аргументи да убеждават своите босове да поемат риска на този жанр.

Бързото израстване на Петер Богданович се дължи назряно на тази необикновена за САЩ почва. Особено неговият „Последен филмов сеанс“. Малка тексаска дупка от епохата на корейската война, местната младеж, отегчена от маразма и лицемерията, край на младостта на двама приятели, край на тяхната дружба и символично край на една епоха от следвоенната история на Америка, свързан с края на последното кино в градчето, прожектиращо на последния сеанс „Червената река“ на Хоукс. Даже непосветените с лекота отнасят контрастната черно-бяла фотография на филма към операторското изкуство на холивудското операторско кино от преди телевизионната криза. Стилът на целия филм напомня тогавашните творби на Манкевич, Вилдер, Дасен, които Богданович е изучил напълно.

Подобните по тон „Америкън графити“ на Джордж Лукаш бият своеобразен рекорд в границите на „ретро-киното“: те не се връщат назад нито в тридесетте, нито в петдесетте години, а само до 1962 година. Като че ли — едва вчера. Обаче веднага личи несъвременността на темата, съзнателното желание за връщане назад. Четирима абитуриенти, които се гощаавт преди раздялата в първата нощ на зрелия живот, противопоставят пред очите ни четири вида заблуди, които ще предопределят вероятно техния бъдещ живот. Митът за забогатяването, за интелектуалния успех, за спортни постижения и за утвърждаване чрез борба, са показани тук като в статус насценди, когато започват да разбиват по четири различни посоки аморфното единство на средата, запазвано от проблеми до този момент.

Няма да се поддам на преувеличен патриотизъм, ако призная за едно от най-бляскавите досега решения на автобиографичния жанр „Илюминация“ на Кшиштоф Зануси. Защото от всички споменати филми той е най-богат в интелектуално отношение. Не защото разказва за интелектуалци, а за това, че се заема с тънка конфронтация във времето; максимализмът на първата младост съзнателно се съпоставя с приетите ограничения на опита от зрелостта. Филмът за разликата от другите, за които стана тук дума, няма форма на връщане в миналото (изграден е хронологично), но и така характерът му на равностетка с миналото, анализът на промените, които ниси преживеният живот, са очевидни за зрителя.

Миналото в перспективата на днешния ден

Сигурно не случайно най-забележителните творби на „ретро-киното“ се свързват с автобиографични нишки. Те обаче не изчерпват явлениято, друга проява на което са филмите, неразкривани вече от първо лице, лишени от автотематизъм, но показващи миналото в изричната перспектива на днешния ден. Филмите с такъв характер по-лесно могат да станат носители на някои морални или политически тези, защото съдбата на героите може да се оформя тук по-свободно.

Пламенно желание за конфронтация с миналото изразява ясно (също и със заглавието) филмът на Сидни Полак „Такива бяхме“. Трудната любов между комунистка и модерен писател, любов, попарена през времето на маккартовския „лов на вещици“ в Холивуд, е необичайна тема в холивудската продукция, тема, която досега дори не можехме да си представим. Полак е разрешил тази тема по-скоро в психологически, отколкото в политически маниер. Нас специално ни интересува фактът, че като оправдава двете разделящи се страни, режисьорът е наблегнал преди всичко на тъгата по загубения идеал. Такива бяхме — тоест по-добри, по-автентични, по-почтени. И когато героите се срещат случайно след години, за кратко ги свързва убеждението, че са загубили нещо много скъпо, което не може да се върне.

Тясно свързаният със съвременността Клод Льолуш, който жадно черпи досега от автентичността и актуалността, доста неочаквано се присъедини към новата тенденция. В своя филм „Целият живот“ той предупреждава, че ще разкаже за срещата — твърде съвременна — на милионерка и филмов деятел. Но той се шегува със зрителите: когато се стига до срещата, филмът всъщност свършва. Съдържанието на филма е всичко онова, което предшества тази среща, и то през две поколения назад. Режисьорът намира безпогрешно и привлекателно колорита на отминалото време. Но неговият противоречив филм е пример за неангажираност. По дразнещ начин той жонглира с историята на Франция след 1914 година и представя по две противоположни становища за важните проблеми на миналото, като никъде не се мъчи да покаже собственото си мнение. Заради това трудно се противопоставяме на впечатлението, че той копира най-външните черти на „ретро-киното“, без да има особена нужда от това — само за да бъде в крак с модата. Когато чрез връщане в миналото получава възможност за нова оценка на миналите неща, оказва се изведнъж, че не иска нищо да ни каже. А може би няма нищо за казване?

Такъв упрек не може да се отправи към испанския дебютант Виктор Ерике, автор на „Духът на рояка“. Тук се въртим в кръга на същите очарования и угризения на съвестта както в „Братовчедката Анжелика“. Наистина тук липсва личността на разказвача, но връщането към годините след потъпкването на републиканската съпротива служи като материализация на страховете, надвиснали над

страната. Във въображението на двете момиченца тези страхове получават чертите на чудовището доктор Франкенщайн, видно на сеанса в селското кино.

При всички очевидни разлики в социалистическите кинематографии съпоставянето на текущата обществена практика с опита от миналото също може да се забележи с увеличена сила.

Специално в българското кино с такава съпоставка се занимават два филма, признати напоследък за най-сериозни. „Последната дума“ на Бинка Желязкова е епичен, метафоричен разказ за затворнички, осъдени на смърт. Темата за личната им жертва придобива ново измерение чрез ограждането на действието с реалистични сцени от годишнината в памет на жертвите на фашизма, чрез съпоставка със съвременни младежи, които пеят: „Не отлагай щастието за утре.“ Подобно нещо има в „Обич“ на Людмил Стайков. Днешните тревоги на единствена дъщеря от заможен и мирнещ на еснафство дом, намира духовно алиби в личността на делята, показана в кратки откъси като участника в антифашистката нелегална борба, а после като лекарка във фронтова болница във Виетнам.

От друг исторически опит произлизат разсъжденията върху живота на ленинградски учен в „Монолог“ на Иля Авербах. Неговите житейски поражения, слицетворени поред в личностите на жена му, на дъщеря му, на внучката му; професионалното поражение, за което той си дава сметка благодарение на най-критично настроения си сътрудник, са удивително близки до мъдрата стабилизация на героя от „Илюминация“ на Зануси. Професорът се връща мислено към първата си любов, към момента, от който всичко в живота би могло да тргне другояче. И констатира със стоицизъм, макар и очевидно с някакъв жест на вълнение, че не е стигнал там, където е имал намерение да отиде. При все това е измерил оня отрязък от пътя, който трябва да се вземе под внимание.

Живописността на миналото

Има и други явления в кръга на „ретро-киното“ — става дума за филма, чиято връзка с това течение е по-малко очевидна. За мене обаче няма съмнение, че сме по следите на същото възхищение и имитация, макар и понякога (не винаги!) разменени на дребно с комерческа наглост. Да опитаме да наречем тази група живописност на миналото и да започнем с два негативни примера.

„Стависки“ на големия Ален Рене и „Крадци като нас“ на Роберт Алтман са филми, които не се легитимират достатъчно за своя произход. Житието както на прословутия френски аферист, така и на тримата американски бандити, не би привлякло един, даже по-малко реномиран човек на изкуството, ако не беше мислата на тридесетте години. Често творецът е увлечен от някои външни прояви на епохата, стил на живот на героите, от миналата картина на техния бит, на средата им, на развлеченията им, на мечтите им. Това увлечение може да се окаже фактор, който обогатява творбата. Всичко това обаче не е достатъчно за облагодоряването на темите, които са дребни, безкрили, даже бездушни. Но живописността на миналото може да бъде достатъчен претекст, когато органично се свързва с темата, когато преобразува — в съгласие с духа на епохата — някои линии, докато те станат качествено различни от добре познатите ни в съвременността. Нещо подобно е станало сигурно и с Богданович в друг негов филм („Хартиената луна“). Решително момиче и дребен мошеник дължат половината от прелестта на своето забавно съдружие на периода на голямата криза от 1929 година, период, който обогатява своеобразно всички начинания и реакции на необикновената двойка.

С подобен старосветски чар оперира Золтан Хушарик в „Синдбад“. Пластичната, направена с вкус предрафаеловска фреска, с пълно презрение към хронологията в съдбата на бонвивана ни позволява да се радваме на самата хармония на движенията, на елегантността на силуетите, на багрите на отдавна изсушени цветя, на пожълтяла хартия от любовно писмо, на изисканото величие на крехките и отминали порядки. Живописност на миналото! Наистина! Но не и без носталгична тъга по запазеното на такива деликатни форми на стария бит, които не достигат на нашето забързано, невнимателно ежедневие.

Консерватизъм — незадължително

Изброих и описах толкова филми, за да сигнализирам за самото съществуване на явлениято — явление несъмнено ново, относително еднородно, универсал-

ию. Време е да стигнем до заключения. Какво може да означава „ретро-киното“:

Да определим най-напред неговото време. Появява се след експлозията на младежката контестация, след офанзивата на политическото кино, след вълната на неоромантизма. Като казваме „след“ — трябва да уточним. „След“ се отнася за младежката контестация. Тя свърши, струва ми се, поради шокиращата си безрезултатност. Политическото кино ще продължава, макар и напоследък да няма много успехи, а неоромантичните настроения в съвременната тема не угасват.

Какво може да означава на този фон носталгичната вълна? Какво може да се каже за изменящото се кино и за неговата публика? Отговорът може да бъде само плуралистичен, явлението е твърде ново, твърде малко изследвано и категоричната диагноза би била твърде рискована.

Не скриям, че първата интерпретация, която ни хрумва, е подозрението в назадничавост. Тъгата по „далечните добри времена“, или в по-малко тривиалната версия — прустовското потапяне на бисквита в чая, могат очевидно да запазят статуквото и следователно да задържат процесите на промяна, да петрифицират обществените порядки. Могат да отвличат вниманието от палещите въпроси на съвременността, като ги засланят с екзотиката, с живописността на историята. Такъв ескапизъм е вече дезертьорство.

Могат обаче в реда на бързите промени (обществени, икономически, нравствени) вторично да се очертаят мнения, че в някоя област на променяния се живот, който по принцип се утвърждава, заедно с коритото се излива и детето. Че някои елементи на стария бит може би заслужават да бъдат запазени като остатъци от безвъзвратно отминалите векове и че твърде необмислено им се оказва такава опека. Показването на тези ценности вече би било акция за тяхното съхранение.

И така консерватизъм ли? Герд Клаус Калтенбрюнер, теоретикът на съвременния консерватизъм, писа неотдавна: „Консерватизъм, това е съзнанието за наследство. Човек постига дължност, богатство, а и себе си, като участва в зависимости, които прекращават отгътк непосредствената съвременност.“ Наследството, както патериците към краката, може да задържи вървежа. Обаче съвсем не всяко уважение към наследството и миналото, макар и в обвивка на романтична носталгия, трябва да действа консервиращо на съвременните порядки. Особено в изкуството! Даже ако творецът се връща в миналото без демонстративни намерения за демаскиране и разрушение, симпатията в неговите спомени не трябва да бъде тълкувана в полза на стария ред. Пример за това е линията на скаркачурения фашизъм в „Амаркорд“.

Нещо повече, в най-новата история на света се случват връщания във времето, които се позовават на системи, по-прогресивни от съществуващите. Доказателство за това са двата цитирани испански филма, разглеждащи за пръв път лагера на демокрацията именно чрез ретроспекция. Самото съпоставяне на миналото (разбудените надежди за народен порив) с настоящето (стагнация и полицейско регламентиране на духовния живот) може да действа агитационно даже без допълнителни коментари. Историята е по-революционна от настоящето. Разбира се, не е изключено очароването чрез миналото в някои случаи да отслаби пулса на най-важната област в киното, каквато е днешният ден на нашия свят. Може да стане причина филмовото изкуство да загуби от драматизма, страстността, ангажираността, полезността си. И тогава загубите няма да се компенсират с рафиниране на средствата, стилизация, сантимент, въздушна елегантност. За такава опасност може да се говори обаче едва в случай че „ретро-киното“ измести други тенденции, а от такова нещо като че ли сме твърде далече.

Някога сме били конници

Изброените по-горе интерпретационни възможности не изчерпват всички индивидуални подбуди у творците, които се заемат с „ретро-киното“. Една от тях може да бъде позицията на недоволство у западната младеж. Тази младеж, протестирайки, обвинява възрастните, че не й оставят достатъчно мъдро организиран свят. Бяха обвинени хората, чиято младост е протекла през петдесетте или тридесетте години, следователно точно годините, обикнати от „ретро-киното“.

Възрастните избраха средна реакция. Без да твърдят, че на този най-хубав от всички светове всъщност е най-хубаво (доказателството би било трудно), те противопоставяха на младостта на синовете и на внуците си собствената си мла-

дост. На американските хипита и членове на комуни може да се каже по този начин, че наистина има инфлация и Уотъргейт, но някога е имало голяма криза и Маккарти. Че никой няма монопол за контестация, защото преди еди-колко си години се е протестирало активно срещу Франко, против фашистките бомби над Перл Харбър и против дискриминацията на негърските студенти. С една дума: ние не сме чак такива негодяи, а вие на нашата възраст вероятно няма да бъдете такива светци.

Да се предявява сметка на възрастните — това не е характерно само за даден строй. В социалистическите страни узрява поколение, непознаващо капиталистическия строй, образовано, добре подготвено за живота, което делово проверява компетентността на онези, които в бъдеще ще трябва да заместят. Във всички области — и преди всичко в културата. За да не търсим по-далеч, ще припомним нашия случай с полемиката между най-младите и „поколението на съвременността“. Не бих се учудил, ако се създаде във вид на реплика полски ретро-филм „Такива бяхме“ по сценарий на Гроховяк и Брид, чието действие да се разиграва в края на петдесетте години. Този механизъм може да функционира и под друго небе.

Изследване на ограниченията

Но има още една интерпретационна възможност. Това е кризата и залезът на младежката поп-култура, свързани с упадък на киното на протеста.

Защо „ретро-кино“ достига до протеста? Изследователят на масовата култура Джордж Мели пише в своя „Револт инто стайл“, че поп-културата се е отличавала от традиционната култура чрез живеенето в настоящия момент. Младите творци отхвърляха миналото като период, в който са били още зависими от другите, а бъдещето като период, в който ще бъдат принудени да поемат отговорност. Победата на ретроспективния спомен над текущия живот може ли да бъде победа на по-старото поколение над раздвоенията и надеждите на младите?

И такава диагноза би била опростена. „Ретро-кино“ не е кино на страниците. Всички нови течения в кинематографията са дело на младите. Режисьорите на цитираните тук филми са често млади хора, понякога дебютанти (Ерик) или почти дебютанти (Богданович, Лукаш). Всички се вглеждаха в неотдавнашния край на киното на протеста, в резултатността от неговите анархични бунтове. Може би противно на Мели младите имат достатъчен монопол върху „настоящия момент“, не се страхуват толкова много от бъдещето „поемане на отговорност“ и във връзка с това се замислят също и над миналото, „в което още са били зависими от другите“?

В такъв случай ретроспективните тенденции у творците от младото поколение могат да се разглеждат не като отрицание, а като продължение на протеста. За американските условия например това би могло да означава, че разочарованите бунтовници, които със своя протест не са променили света, сега биха опознали на драго сърце природата на възпиращите ги ограничения и се обръщат с въпроси и към миналото („Такива бяхме“, „Последният филмов сеанс“).

Порасна ли процентът на зрителите?

Има на края и четвърта възможна интерпретация. Връщането към киното на зрителите, уморени от телевизията. Може в тази публика просто да е пораснал процентът на зрелите зрители, които с удоволствие се връщат в недалечното минало, тяхното собствено минало? Тази рискована може би теза има във всеки случай едно предимство. Не пречи на останалите три.

СССР

В студията „Максим Горки“ се снима филмът „Така започна легендата“, постановка на режисьора Борис Григориев по сценарий на Юрий Нагибин. „Преди няколко години прочетох новелите на Нагибин за първия съветски космонавт Юрий Гагарин — казва режисьорът, — основани върху факти, разказани от родителите и другарите на Гагарин. Особено впечатление ми направи историята за детството на Юрий. Нашият филм не може да се нарече биографичен, макар и зрителят да види на екрана неща, които не са измислени. Ние се стремим чрез истинските факти от биографията да покажем същността на човека от нова обществена формация, да разкажем за личност хармонична и целенасочена. Действието връща зрителя към дните от Отечествена война. Семейство Гагаринови поради тежко заболяване на бащата не успява навреме да замине и остава в окупирания територия. След години и половина селото, където са живели Гагаринови, е освободено от съветските войски. Неведнъж Юрий Гагарин е споменавал, че войната е оставила най-сериозни следи в неговия живот. И действително, събитията от онези години са формирали у момчето воля, мъжество, издръжливост. Ролята на Гагарин изпълнява московският ученик Олег Орлов, Лариса Лужина играе неговата майка, а Геннадий Бурков — бащата. Филмът се снима от оператора К. Арутюнов.

„Полковникът в оставка“ е първият дългометражен филм на режисьора Игор Шешуков и сценаристката Мая Чумак. Снима се в студията „Ленфилм“. Действието се развива в наши дни. Героят на филма, полковникът в оставка Корней Полунин постъпва на работа като шлосер в един завод, с което много учудва близките си. Тук той намира своето второ призвание — става наставник на младите 15–16-годишни работници. Какво се крие в думата „наставничество“, какви качества трябва да притежава възпитателят на младите работници? На тези въпроси се опитват да отговорят авторите на филма. Сценарият засяга ак-



Никола Дадов във филма „Бой последен“, постановка на режисьора Зако Хеския.

туални проблеми. Като повод за неговото написване е послужило движението за наставничество, зародило се в ленинградското обединение „Електросила“ по инициатива на бригадира-шлосер С. С. Витченко и разпространило се из цялата страна. Биографията на Витченко е послужила за изходна точка при създаването на сценария.

В ролята на полковник Полунин зрителите ще видят Николай Гринко. Във филма участвуват още Валентин Микулин, Жана Прохоренко, Л. Гриценко.

Филмът „Човек и океан“ е направен специално за световната изложба „Експо-75“ в Япония. „Океанът е люлка на човечеството и животът на нашата планета в значителна степен за-



Виолета Николова в телевизионната новела „Мечтател“. Режисьор Лилиана Батулева.

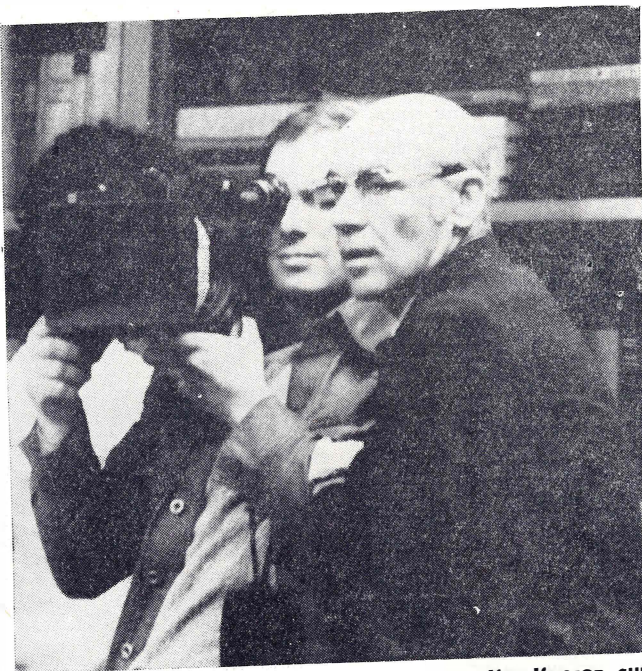
виси от неговото „здраве“ — казва един от постановчиците на филма. режисьорът М. Ковальов. — В своя филм ние искаме да покажем колко е прекрасен океанът със своите бездни богатства, живи и вечни. Колко неизчерпаеми резерви за живота на човечеството пази той в себе си и колко е щедър.“ Над филма „Човек и океан“ са работили режисьорите М. Ковальов, В. Полин, операторите — М. Биц, А. Винокуров, А. Земян, Ю. Орешкин, Б. Трафкин.

Всеки е длъжен да носи отговорност за този, който е редом до него. Тази проблема възнува авторите на филма „Без баща“. Героинята Олга е израснала без баща и затова така много иска да има силен и смел приятел. И ето появява се Роман, човекът, когото тя обиква. Но всичко става съвсем не така, както е желала и мечтала. Олга остава сама с малкия си син...

Филмът се поставя от режисьора В. Шамшурин по сценарий на М. Халфина и Е. Смирнов. В своя нов филм авторите продължават разговора на морално-етичната тема, започната във филма „Машсха“ (проектиран и у нас). Зрителите ще се срещнат с известните съветски артисти Тамара Сьомина, Леонид Куравлев, Лев Пригунов. Оператор И. Мелников.

Навършиха се сто години от рождението на А. В. Луначарски, първият Нарком на младата съветска република, човек с огромни знания и култура.

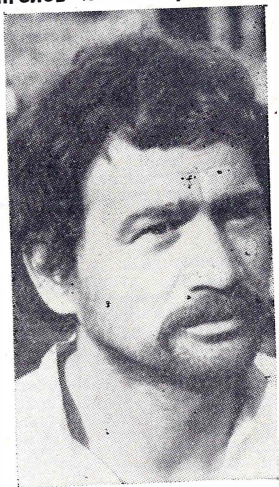
Какви функции е изпълнявал Луначарски в съветската кинематография? Организатор — повече от десетилетие той е възглавявал съветското кино, влизащо по това време в единната система на народното образование; теоретик и критик — неговите книги, статии и речи са първите сериозни стъпки на съветската киномисъл. В тях ясно личат елементи на ленинската концепция за съветската кинематография: кинодраматург, редактор, артист. Могат да се наброят не по-малко от 12 филма, където в надписите се среща неговото име.



Режисьорът Вили Цанков и операторът Кр. Костов снимат многосериенния телевизионен филм „Четвъртото измерение“. Сценаристи Б. Ангелов и И. Перец.



Георги Черкелов в ролята на професор Розентал от сериала „Счупеното огледало“ на телевизионния филм „Четвъртото измерение“.



Антон Горчев в телевизионния филм „Легенда за върха“. Сценарий Г. Стойчев, режисьор Орфей Цоков.



В съветското издателство „Изкуство“ излезе от печат книгата на Марк Зак „Михаил Ром и традиции на съветската кинорежисура“.



Повестта на Константин Симонов „Двадесет дни без война“ е послужила за сценарна основа на едноименния филм, снет в „Ленфилм“ от режисьора Алексей Герман.

Вячеслав Тихонов се снима едновременно в два филма: „И други официални лица“, постановка на ленинградския режисьор

С. Аронович и в „Белият Бим черното ухо“ постановка на Станислав Ростоки. Сценарият с по едноименния роман на Г. Трополински, получил Държавната награда на СССР за 1975 г. (книгата е преведена у нас).

Традиционният африканско-азиатски кинофестивал, който се провежда веднъж на две години в столицата на Узбекистан, за в бъдеще ще се нарича Международен кинофестивал на страните от Азия, Африка и Латинска Америка в Ташкент. Това решение е взел на своето първо заседание организационният комитет на IV ташкентски кинопреглед. Фестивалът ще се състои от 19 до 29 май 1976 г.

В Ростов се правят част от снимките на приключенския филм „Страх от височината“ по едноименната повест на П. Шестаков. Филмът се поставя в „Мосфилм“ от режисьора А. Сурин. Участват известните съветски артисти Анатолий Папанов, Ирина Мирошниченко, Жана Прохоренко, Владимир Селдин.

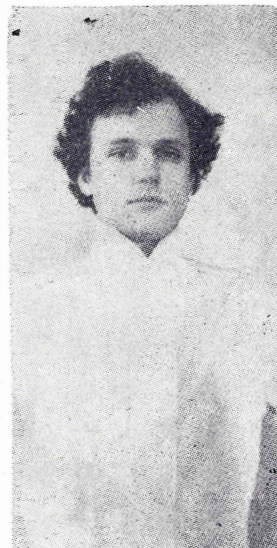
Филмът „Небе, земя, небе“, който се снима в студията „А. Довженко“ от режисьора А. Буковски, обхваща събития от тридесетте години до наши дни. Той е посветен на постиженията на съветското авиостроене, на труда на авиоконструкторите и летците-изпитатели. Сценарист К. Рапопорт.

Режисьорът Г. Шенгелая подготвя за постановка филма „Пясъците остават“. Това е разказ за строителите на един от участъците на големия Алазански напоятелен канал и за жителите на близкия колхоз. Сценарият е написан от Г. Шенгелая заедно с писателя Р. Инанишвили.

Филмът „Не вярвам във вика на нощната птица“ се посвещава на изравняването на работническата класа в Молдавия. Той проследява съдбата на кадрирания работник фронтовик Василий Керучу. Филмът



Анкетата на „Съветски екран“ определи за най-добра киноактриса за 1974 г. Нона Мордюкова за ролята ѝ във филма „Връщане няма“.



В съветския телевизионен филм „Червено и черно“, постановка на Сергей Герасимов, ролята на Жулиен Сорел изпълнява актьорът Николай Еременко.

се снима в „Молдова филм“ от режисьора Я. Бургиу по сценарий на Л. Дмитриев.

*

Неотдавна видният съветски режисьор Сергей Герасимов е посетил Франция, за да направи там някои снимки за своя нов филм „Червено и черно“ по книгата на Стендал. Това ще бъде четирисериен филм за телевизията. В ролята на Жюлиен Сорел зрителище ще видят Николай Еременко.

Един от най-популярните през 40-те години съветски артист Павел Кадочников

(„Повест за истинския човек“) е написал заедно с Константин Липин сценария „Трябва да се вярва в любовта“. Във филма той ще играе главната роля.

ПОЛША

Какво ще се снима в творческия колектив „Тор“? В работа се намира психологичният филм „Третият мост“ по сценарий на Ян Юзеф Щечански, който се режисира от Станислав Ружевич. Същият режисьор ще се заеме и с постановката на „Призраци“, сценарий на П. Хайни по едноименния роман на Зегедлович.



Ролята на радистката Клавя във филма „Вълча стая“ изпълнява Светлана Кузнецова. Постановка Борис Степанов.

*

Збигнев Кубиковски и Йежи Шперкович са написали текст под заглавието „Мед“ — разказ за инженер Вижиковски, открил Любинските медни залежи. Благодарение на неговата упоритост и всеотдайност днес те представляват едни от най-известните медни мини в Полша.

*

Томаш Зигадло ще дебютира с филма „Шахматна дъска“ по сценарий на Мария Хоролеска. Това е историята на един младеж, който след завършване на военната служба трябва да намери своя път в живота

*

След големия успех на филмовата версия на романа „Кукла“ на Болеслав Прус Полската телевизия ще реализира деветсериен филм по същия роман. Автор на сценария е Александър Сцибор Рилски, режисьор Ричард Бер.



Наталья Белохвостикова в ролята на Неле и Лембит Улифсак в ролята на Тил от филма „Легенда за Тил Ойленшпиگل“. Постановка Александър Алов и Владимир Наумов.

В Лодз се е състоял V фестивал на полския документален филм с обществено-политическа тематика. До конкурса от 114 филма са били допуснати 34. Журито е присъдило награди на Пётр Андреев за филмите „Кръстопът“ и „Такъв доготор“; на Влоджимеж Душевич за „Поляците в парада на победата“; на Кшищоф Кешловски за „Биография“ и на Лешек Кучидло за филма „Библия“.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В словашката студия „Колиба“ с художествен ръководител състависта Стефан Сокол работят три творчески колектива. Младият режисьор Йозеф Захар е зает понастоящем с постановката на филма „Човешка кожа“ (по сценарий на С. Сокол). Това е една история за човешката солидарност и привързаност. Режисьорът Владимир Бахна подготвя два биографични филма. Герой на първия е известният ученик на Вит Ствошек Павел от Леоноча, на втория — Карел Шмитке, един от водачите на комунистическата партия през време на окупацията. Четвърти филм е ств-

дията „Колиба“ ще снима съвместно със съветски кинематографисти.

Режисьорът Станислав Стринад ще екранизира романа „азоряване“ на А. Запотоцки. Ще бъде показан най-ранният период от дейността на чешкото работническо движение между 60-те и 80-те години на миналия век. Филмът ще носи името „Тереза“. В образа на главната героиня Запотоцки е вложил черти от своята майка.

ИТАЛИЯ

Телевизионните серийни филми заемат важен процент в продукцията на италианската телевизия (РАИ). Нашите телевизионни зрители имаха възможност да видят „Леонардо да Винчи“ и „Енеида“. Какво ново възнамерява да предложи в скоро време РАИ на любителите на малкия екран? Преди всичко шестсерийния филм „Младият Гарибалди“ в постановка на Франко Роза, с участието на Маурицио Мерли, Филип Лероа, Франциско Рабала, който ще покаже малко известен епизод от живота на италианския ге-



Леонид Куравльов в ролята на Афоня от едноименната съветска кинокомедия на режисьора Георгий Данелия.

рой. В годините 1835—1848 г. Гарибалди е бил в Бразилия като политически емигрант и е взел дейно участие в борбите за освободение.

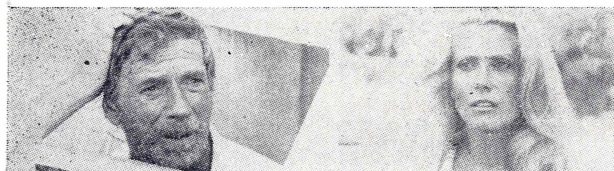
Шестсерийен ще бъде също и филмът „Моето голямо приключение — разкази за Далечния север“, реконструкция на авантюристичните приключения на младия Джек Лондон, който в 1897 г. се отправя към Аляска да търси злато. Филмът ще се режисира от Анджело Алесандро. Ролята на Лондон ще изпълнява Орзо Мария Гуерини.

Лукино Висконти снима нов филм — „Непорочност“. Главната роля ще изпълнява американската артистка Дженифър О'Нейл. Актьорският състав е международен. Ще участвуват френски и италиански артисти — Мари Дюбоа, Клод Ман, Джанкарло Джанини, Лаура Антонели.

Алберто Сорди, Моника Вити, Паоло Виладжио, Нино Манфреди — всеки от тях ще изпълнява главната роля в един от четирите епизода на кинокомедията „Обикновен човешки срам“. Това, че ще участвуват такива звезди на италианското кино в един



Филма на унгарския режисьор Гюла Мар „Кулиси“ с участието на актрисата Мари Тьорьочик.



Ив Монтан и Катрин Денъов във френския филм „Дивакът“. Режисьор Жан-Пол Рапеньо.

Филм, не е толкова любопитно, колкото обстоятелството, че всеки от тях ще режисира епизода, в който играе.

„Ангели със забинтовани ръце“ — така се нарича документалният филм, възстановяващ важни събития и факти от историята на бокса от началото на века



Ален Делон в италиано френския филм „Циганинът“, автор на сценария и режисьор Жозе Джовани.

до наши дни. Той е монтиран от архивни материали от режисьора Оскар Браци. Между героите на филма са популярните боксьори Демпси, Карпантие, Карнера и др.

„Златният глобус“ — наградата на италианските журналисти е присъдена на Федерико Феллини за „Амаркорд“, на артистите Джаура Антонели и Виторио Гасман, а също и на дебютирация режисьор Паоло Нуви.

Във връзка с Международния ден на жената със специалната награда на ЮНЕСКО е била удостоена за целокупната си творческа дейност режисьорката Лина Вертмюлер.

Режисьорът Винченцо Минели е пристъпил към реализацията на отдавна замисления филм „Нина“, в който неговата дъщеря Лайза Минели ще изпълнява главната роля. Ще участвуват и ветераните Ингрид Бергман и Шарл Боайе.

ФРАНЦИЯ

Както вече съобщихме, популярната френска артистка Жана Моро ще дебютира като режисьор. За сега нейният филм се нарича „Светлина“. Действието се развива в Париж в продължение на няколко дни (от понеделник до петък). В тези пет дни Моро иска да покаже преплитачата се съдба на няколко семейства, погълнати от проблемите на ежедневието. Във филма има 16 женски и 27 мъжки роли. Между многото изпълнители ще участвуват Лучия Бозе, Каролин Картие и, разбира се, Жана Моро, която вече мисли за следващия си филм. Замисълът за този филм е възникнал у нея през време на по-

следния кинофестивал в Кан, където Моро е председателствувала журито.

Луис Бунюел отново ще застане пред камерата. Този път тема на неговия филм ще бъде дейността на Жил дьо Ре, мрачен герой от една френска хроника от XV век, убиец на деца. Този роля ще изпълнява Жералд Депардио.

Режисьорът Жак Риве е запланувал снимането на серия от четири филма, които ще се появяват на екрана през три месеца. Първият от тях „Историята на Мари и Жюлиен“ с участието на Жералдин Чаплин и Лесли Карон е вече готов. Следващите филми са: „Карлота“ с Ана Карина и Жан Маре, „Отмъстителът“ с Жералдин Чаплин и мистичната драма „Безсмъртната“ с Бюл Ожер и Жулиет Берто.

Вече се рекламира филмът, който Клод Лъолуш ще снима в Щатите. Филмът се нарича „Мъжът, жената и мушката“, един голям сантиментален уестърн от епохата на пионерите. Както е заявил режисьорът, той смята преди заминаването си за Щатите, да направи един полудокументален филм за парижките шофьори на таксито.

Този година Филип Ноаре е играл в два филма, които се ползват с голям успех: „Нека се разсмяне“, постановка на Бертран Таверние и „Старо оръжие“ — постановка на Роберто Енрико. Този 44-годишен артист, който днес се намира на върха на своите успехи, е участвувал вече в 55 филма и продължава също да играе на сцената на Националния театър. Ноаре много често подпомага младите режисьори. „Смятам, че когато човек е постигнал вече добро положение, трябва да го раздели с другите“ — казва Ноаре.

И. АДЖЕ, Ф. СКАРПЕЛИ, Е. СКОЛА

ТОЛКОВА МНОГО СЕ ОБИЧАХМЕ

ВИЛА КАТЕНАЧИ ОТВЪН. Ден

Безлюдна, аристократична улица, край която се издига дълга стена, обвита с разлистен каприфоллий. Зад нея се простира паркът на една частна вила.

Три лица са спрели гред вратата: мъж на около 50 години, облечен с яке и джинси; друг мъж на същата възраст, с брадичка и очила, облечен в тъмна дреха, с издути от книжа и вестници джобове; жена на средна възраст, но още хубава. Антонио, Никола и Лучана гледат нагоре, привлечени от нещо, което са видели вътре в тази вила.

На трамплина, който се издига над голям басейн, един мъж в пъстри гащета, с добре поддържана фигура пружинира... После скача с отличен полет „по ангелски“... В този миг неговите очи виждат долу Антонио, Никола и Лучана, които го гледат смаяни... Джани остава така блокиран във въздуха, с разперени ръце като в мултипликацията на Том и Джери.

Никола се обръща към камерата и кимвайки към увисналия във въздуха Джани, ни съобщава.

НИКОЛА. Джани ще довърши своя скок в края на тази история, която започна преди 30 години.

2

ВИСОКО ЗАСНЕЖЕНО ПЛАТО. Ден.

Един мъж с тежка раница и карабина пристига, като пази равновесие, и се провиква.

ДЖАНИ. Антонио! Никола!...

Зад един храст изскача Антонио.

АНТОНИО. Тихо!

Посочва към окопа зад гърба си. Едно лице, видимо комендантът, прави знак и зад голям камък изскача Никола. Приближава се пълзешком и грабва раницата от гърба на Джани, изважда от нея патрони и ги хвърля наляво и надясно. Подават се ръце между храстите и скалите и ги улавят във въздуха. Чуват се изстрели.

За кратки секунди всички мъже са по корем на земята, с насочени оръжия, неподвижни, с очи, устремени към коменданта, който след малко ще даде сигнала.

Долу на пътя са спрели три камиона, първият от който е затънал в снега. Германски войници са заети с разчистването.

Антонио е легнал между Джани и Никола. Гледа ги напрегнато, усмихва се на Джани, намива на Никола...

3

КИНОХРОНИКА ОТ ГОДИНИТЕ 1945—1946 и ФОТОГРАФИИ

Ликуваща тълпа. В Милано, Неапол, Рим, Торино приветствуват освободенето.

ГЛАСЪТ НА НИКОЛА. Италия се освободи, войната свърши, избухна следвойната...

Правителството на Феручи Пари, с Нени, Де Гаспери, Толиати, Ла Малфа, Лусу, Шелба, Гронки.

Първите музикъли („Серенада за Валекиара“).

Виктор Емануил III в лодка меланхолично лови риба, придружен от Елена...

— В 1946 г. Антонио, Джани и аз се намерихме в Рим по време на najежните дни на първото изборно сражение за демокрация: монархия или република?

При тези думи се явява снимката на Никола, както говори разпалено. (Впрочем, снимките на манифестациите, събранията, групировките и опозиционните политически течения се редуват с неподвижни снимки на Джани, Антонио и Никола.)

Тримата викат и жестикулират срещу няколко монархисти, докато през това време се мярка една млада жена (Габриела), облечена с костюм и с шапчица с воалетка...

Снимка — полицейски джипове.

Джани, Антонио и Никола заедно с един неизвестен тичат... Зад тях, ужасена, младата жена вика да я чакат...

Никола и Антонио тичат, като държат младата жена без шапчицата за ръце и я карат да „подхвърква“. Джани едва се вижда следва ги на разстояние...

ГЛАСЪТ НА ДЖАНИ. „Аз бях в Рим, за да се подготвя за един държавен конкурс, но не ми провървя, защото времето, което отделях за учене, беше явно недостатъчно“

Снимка — изборна манифестация.

ГЛАСЪТ НА АНТОНИО (*в отговор на гласа на Джани*). Аз обаче си имам работа още преди войната. Бях носач в болницата Сан Кампило. Само че в ония дни мене ме отнесоха там, в болницата, вместо аз да нося другите . . .

Снимка — Габриела, задъхана следва Джани и Никола, които отнасят на „столче“ (на ръце) Антоно; той е с разрошени коси, зашеметен, от носа му тече кръв.

4

ГАРА. ВЪТРЕШНОСТТА НА ВАГОН. Ден.

Влакът е пред заминаване. Блъскан и притискан от пасажерите, от прозореца надниква Никола, с ръка протегната към Джани, който държи в ръката си куфар, и Антонио. Двата са долу под навеса.

Ръцете на тримата се кръстосват в силно ръкостискане.

НИКОЛА. Ще държим гръзка с писма! Никола Палумбо, гимназия Дж. Б. Вико, Долна Ночера.

ДЖАНИ. Джани Перего, Вогера!

АНТОНИО. Антонио Нарди, Сан Кампило, Рим.

НИКОЛА, АНТОНИО И ДЖАНИ. Гласувай и накарай другите да гласуват!

— Да живее Републиката!

— Сбогом, професоре!

— Сбогом, адвокате! Добър път и на тебе също!

Никола се оттегля от прозореца и се навежда с пламенна усмивка към Габриела, която седи без сили върху един куфар.

НИКОЛА. Какви дни! А, Габриел? . . . Но Какво има?

Жената не му отговаря. Никола се намества близо до нея, повдига брадичката ѝ: лицето ѝ е обляно в сълзи.

— Плачеш?

ГАБРИЕЛА (*отчаяна*). Не, защо? Прекрасно сватбено пътешествие направихме. За пет дни чухме осем събрания, трепахме се с монархистите и получихме палките на Челере . . . Защо трябва да плача?

Един трус на влака събаря Никола в краката на пътниците. Някой от тях излиза от кожата си и се нахвърля върху него . . . Никола се ядосва, но като виж, да, че съпругата му се смее през сълзи, той също се засмива и я целува по носа.

НИКОЛА. Паднах нарочно, за да те разсмея.

5

КИНОХРОНИКА ОТ ГОДИНИТЕ 1947—1948. ВИЛА КАТЕНАЧИ ОТВЪН

Умберто Савойски напуска Куиринале, приветствуван от Ковели, Лучиферо и Лупиначи.

Енрико де Никола е избран временен глава на републиката.

ВИЛА КАТЕНАЧИ ОТВЪН.

Тримата приятели гледат Джани блокиран във въздуха, преди да скочи. Сега е ред на Антонио да се обърне към камерата, за да ни разказва.

АНТОНИО. После дойде 1947 г. Де Гаспери, получил заем от 100 милиона долара от Съединените щати, изхвърли от правителството комунистите и социалистите . . .

Де Гаспери се среща сърдечно с Труман във Вашингтон.

Монтечиторно: Де Гаспери и неговия четвърти кабинет: Пачарди, Шелба, Ейнауди, Корбино, Гонела, Тупини, Сеньи, Мерлин, Фанфани.

6

БОЛНИЦА. ЖЕНСКО ОТДЕЛЕНИЕ. Ден.

Антонио бута количка с храна, която една монахиня-сестра разпределя на болните. Обърнат към нас, говори.

АНТОНИО. Впоследствие на което, болногледачите демохристияни, покровителствувани от монахините, бяха произведени фелдшери. Аз обаче останах прост преносвач. (*Обръща се към монахинята.*) Изглежда ли ви това справедливо? Не знам, питам.

Монахинята го гледа. Антонио намигва и бута количката към следващото легло.

АНТОНИО (*към нас*). Но въпреки всичко това бе една чудесна година, защото имах голямата среща в моя живот!

Тя — с големи очи и разпуснати по раменете коси — чете книга, седнала на края на леглото. Облечена е с пеньоар върху нощница, дълга до нозете ѝ.

АНТОНИО (*към нас*). Бях очарован от това така нежно, макар и донякъде повяхнало лице.

Обръща се към Лучана с деликатен глас.

АНТОНИО. Синьорина, обикновена или сърдечна диета?

ЛУЧАНА. Не зная. Имах главозамайване и съм принадлежала на улицата.

АНТОНИО. Иповитаминози анемия, повишаване на обмяната и тенденция към колапс. Това е продължително гладуване. (*Към монахинята сестра.*) Палачинки с месо.

МОНАХИНЯТА СЕСТРА (*враждебно*). Какво правите, диагноза ли поставяте?

Въпреки това сипва в чинията палачинки, докато една старица протестира.

СТАРИЦАТА. И аз искам палачинки!

АНТОНИО. Не, за вас не, имате хепатит! (*Към монахинята сестра, която му подава чинията за Лучана*)... Сестра, бяла диета.

Поднася чинията на Лучана, която се усмихва.

СТАРИЦАТА. Ти си гледай работата, отвратително болногледачице! Палачинки!

7

ВЪТРЕШНИ АЛЕИ.

Лучана с шал върху пеньоара си се разхожда заедно с Антонио. Той бута количка, в която е седнал пациент по фланелена пижама, заспал спокойно. Антонио поздравява пациентите, греещи се на слънце по пейките.

АНТОНИО. Оня там има отоспонгиози... Чао, Мике! (*Кимва към болния върху подвижния стол.*) Тоя пък има псевдотрипаносомиази — болест на съня, в доброкачествен стадий.

ЛУЧАНА. Колко сте способен. Приличате на доктор!

Смутен, Антонио се изчервява и сменя темата на разговора.

АНТОНИО. Вие... откъде сте?

ЛУЧАНА. От Тразагис.

АНТОНИО. Хубав край. Къде се намира?

ЛУЧАНА. Тразагис, близо до Пеонис.

АНТОНИО. Сардиния.

ЛУЧАНА. Удине. Не се чува, а? Защото посещавах школа по дикция — имах някои затруднения с двойните съгласни.

АНТОНИО. Школа по дикция? Трябва и ние да отидем там, защото също грешим...

ЛУЧАНА. Там аз отидох, за да стана актриса.

АНТОНИО (*гледа я стреснат*). Актриса!

Количката се раздрусва и пациентът се събужда.

ТОРКУАТО. Тая коя е?

АНТОНИО. Моя приятелка.

ТОРКУАТО. Бива си я! Знаеш си работата!

АНТОНИО. Спи, Торкуато, спи!

Кахо се обръща към Лучана, добавя смутено:

— Трипанозомиази предизвиква също силна умствена отпадналост.

ТОРКУАТО. Ако, ако... ти ни оставиш насаме, ще ѝ покажа аз отпадналост. (*Отново заспива.*)

Лучана се смее силно, но грациозно... Антонио я гледа като вдетинен.

ДРУГА АЛЕЯ В ГРАДИНАТА.

Друг ден е. Лучана, с вълнен шал върху палтото, върви заедно с Антонио. ЛУЧАНА. ... С „Филлодраматика модерна“ играх Кети в „Малкия град“, но после дойдоха германците...

АНТОНИО. Ах, тяхната... Извинявайте.

ЛУЧАНА (*следва неговата мисъл*). ...Вижте какво, и аз като отивам на театър, гледам по малко да ям...

АНТОНИО. Така, после припадате и ви докарват в болницата.

ЛУЧАНА (*смее се*). Но аз на театър въобще не плащам; влизам с гратис на клакбор.

АНТОНИО. С кого?

8

ТЕАТЪР. Вечер.

На сцената, посред един диалог, артистите се спират и един от тях казва това, което мисли... Шом завършва тази говореща мисъл, другите отново се раздвижат и говорят.

Публиката аплодира. Тук са също Лучана и Антонио. Тя е облечена в тафтяна зелена рокля, той е обзег от вълнение. Антонио е разбрал какво е клакбор и силно ръкопляска. Публиката престава, но той продължава да аплодира, като пречи на представлението. Зад него един мъж с бели коси и с тежък вид, който е дал знак за ръкопляскане, го потупва по рамото.

ШЕФЪТ НА КЛАКБОРИТЕ. О-о-о! (*Към Лучана.*) Ама кого си ми довела.

8

ТЕАТЪРЪТ, ОТВЪН. Нощ.

Антонио и Лучана излизат с последните зрители. Минават покрай гостилницата „Странна интерлюдия“. Светлината на витрината угасва.

Лучана е обзета от една идея.

ЛУЧАНА. Стойте! Останете неподвижен и аз ще кажа това, което мисля. Не мърдайте!

Антонио се е спрял с вдигнат крак в неустойчива поза. Лучана декламира: „Гладна съм и бих желала да предложа една пица на Антонио, който е първият симпатичен римлянин, когото срещам.“

АНТОНИО (*поласкан*). Благодаря, само че аз каня.

ЛУЧАНА. Не! Вие не трябва да чувате, това беше моя мисъл! Както актьорите от комедията.

АНТОНИО. Ами, та ония не чуваха ли? Чувахме също и ние в партера... (*Показва си вдигнатия крак.*) Мога ли? (*Сваля крака си.*)

ЛУЧАНА. Това е една условност. Сега мислете си вие нещо, а аз ще стоя неподвижна.

Застава в едно положение, малко престорено. Антонио мисли един момент, после...

АНТОНИО. И така. Не ми се вижда приятно, наистина, че аз трябва да оставя плащането на пицата на една синьорина и да се покажа като муфтаджия...

ЛУЧАНА (*малко режисира*). Но не! Не!

АНТОНИО. Не? Тогава знаете ли, че нищо не разбрах...

ЛУЧАНА. Трябва да бъде тайна мисъл!

АНТОНИО. Ах, тайна!

ЛУЧАНА. Ах!

АНТОНИО (*дава си кураж и казва много развълнувано*). Аз се влюбих в синьорина Лучана.

И остава като гръмнат от собственото си признание. Също една двойка минувачи, които идват към тях, застават неподвижни...

9

БИЛА КАТЕНАЧИ (ПРОДЪЛЖЕНИЕ) И КИНОХРОНИКА ОТ 1948 г.

Джани, увиснал неподвижно над басейна, ни съобщава:

ДЖАНИ ...Върнах се в Рим в 1948 г. в разгара на изборната кампания за политическите избори. Един братовчед на моята майка, председател във Фюгера

и социалист, ми даде препоръчително писмо пред един прочут адвокат, защитник в Касационния съд и кандидат за Камарата...

КИНОХРОНИКА.

Митинги за политическите избори: Гулиелмо Джанини... Митинг на Б. д. Б. ...Проповеди на духовенството... Афиши: „Той не гласува, защото е без глава“; „Спрете мечката на болшеvizма“; „Конете на казаците не трябва да се поят във фонтаните на площад „Свети Петър“...

10

ПЛОЩАД И УЛИЦА В СТАРАТА ЦЕНТРАЛНА ЧАСТ НА ГРАДА. Ден.

Студено е. Гледан отгоре, Джани върви сам, пресича площада, където на паважа е изрисувана огромна звезда с главата на Гарибалди, символа на Б. д. Б.

ДЖАНИ. Бях приет с така скромно възнаграждение, че ми беше тежко...

Сега Джани е спрял пред витрината на гостилницата „Царя на половин порция“ и разглежда менюто.

ДЖАНИ. Да... констатирам, че половин порция супа се е покачила от 30 на 60 лири.

Духа ръцете си... А от другата страна на витрината, на височината на лицето му върху покривка се разстила изобилие от храна. Джани влиза, после съглежда вътре...

11

ГОСТИЛНИЦА „ЦАРЯ НА ПОЛОВИН ПОРЦИЯ“. Вътре. Вечер.

Антонио ентусиазирано става от масата, на която обядва заедно с Лучана, и преминава през препълнения локал.

АНТОНИО. Джани! Джани Перего! Върна ли се?

Блъска Царя, който минава с чиния.

АНТОНИО. Извинявай, царю на половин порция! Този е Джани Перего! Спомняш ли си го? Човек на делото и на мисълта.

Антонио е сграбчил Джани и го повлича към своята маса. Джани е щастлив и объркан.

— Да ти представя синьорина Дзанон Лучана!

Антонио жадно наблюдава въздействието върху Джани.

ДЖАНИ. Много ми е приятно.

ЛУЧАНА (*протягайки му ръка*). Също ми е много приятно.

АНТОНИО (*сияещ*). Много е приятно и на двамата! Ела да седнеш.

Настанява Джани да седне срещу Лучана, а той сяда до него и поставя ръката си на рамото му.

— Джани, харесва ли ти? Супа? (*Вика.*) Царю! Още една половин порция! Изобилна, имай пред вид! (*Към Джани.*) Знаеш ли, че Никола има син? После ще му изпратим една картичка, нали? Ами ти? Ще останеш ли в Рим?

ДЖАНИ. На кой въпрос трябва да отговоря?

АНТОНИО. Отвори ли си студио тук?

ДЖАНИ. За сега съм само осмият младеж в студиото на един адвокат.

АНТОНИО. Юначога! (*Намизгва на Лучана.*) Какво ти казах?

ДЖАНИ (*към Лучана*). Какво ви е казал?

ЛУЧАНА. Често ми говори за вас, за Никола... но повече за вас...

АНТОНИО (*към Лучана*). Никога не съм ти разправил за оня случай, когато трима германци с гарабелум, ние по средата... той им говори един час на немски! И ония ни пуснаха... Ако чуеш как го говори. (*Към Джани.*) Кажки нещо... Хайде!

Джани изговаря кратки фрази на немски.

АНТОНИО. Какво каза?

ДЖАНИ. Казах „Престани да додяваш“.

АНТОНИО (*към Лучана*). Чу ли?... А веднъж бяхме още войници, в игралния клуб във Варезе...

ДЖАНИ. Моля ти се, Антонио!

АНТОНИО (*неспиращ*). Царю на половинката, също и ти слушай.

Но Царя, който е сервираш супата на Джани, не му обръща внимание и се отдалечава.

АНТОНИО. Джани се беше качил в стаята с една брѳнетка. Аз с една ко-
кошка, жена с един голям...

ЛУЧАНА. Разбрах.

АНТОНИО. Браво. С една дума, два часа го чаках долу. Викам си: умрял
ли е, какво става?... Най-после слиза с брѳнетката; обесена за шията му, тя
вика: „Закълни се в мадоната, че ще се върнеш!“

Лучана се смее, като гледа Джани с блеснали очи, Антонио продължава.

АНТОНИО. Беше лудо влюбена! Последва ни даже в оперативната зона.
Защото той я предразполагаше да слуша, разправяше ѝ, обясняваше, караше я
да се смее... Разбра ли? Такива са тия като Джани Перего, дето знаят да на-
правят това общество по-справедливо! Това е един велик ден! Пий, Джани, пий,
Лучана!

Внезапно клиенти и сервитьори са „блокирани“ в незавършени жестове, Ан-
тонио с наклонената половинка вино с лед... Защото Лучана, както в „Странна-
та интерлюдия“, трябва да каже на Джани това, което мисли.

ЛУЧАНА. Как ми харесваш, Джани! Познавам те само от няколко минути
и май се влюбих в тебе, както брѳнетката от игралния клуб във Варезе. Може
ли да се случи такова нещо, Джани?

И Джани ѝ казва също това; което мисли.

ДЖАНИ. Може да се случи, Лучана, както и на мене се случва. Но не би
трябвало, защото Антонио е мой добър приятел. Ще победи приятелството ли или
любовта? Ще изберем да сме честни или да сме щастливи?

ЛУЧАНА. Не знам... Ти какво ще кажеш?

Джани се навежда напред на масата, Лучана прави същото и си разменят
дълга целувка... После се отдърпват...

Всички завършват прекъснатите жестове, Антонио довършва наливането ча-
вино и го подхваща.

АНТОНИО. Пийте всички! Царю на половин порция, дай вино! Луча, пий!

ЛУЧАНА. Знаеш, че съм въздържателка.

АНТОНИО. Все едно, пий! Това е приятелска наздравица! За една нова ху-
манност! В неделя гласувайте за когото щете, но гласувайте за Народния демо-
кратичен блок.

С вдигната чаша се обръща към един клиент с кротък вид, който се храни
сам.

— Пийте и вие, счетоводителю!

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ (*неаполитанец*). Аз, значи, бих останал с либералите...

АНТОНИО. Какво ти пука? Чукни се за здраве! Нека половинпорциите да
станат цели за всички!

Счетоводителят се присъединява към наздравицата.

12

НЕУТРАЛНА СРЕДА. Нощ.

Една танцуваща в мрака двойка пресича снопа светлина, идващ от малък
рефлектор, възбудена от френетичната самба...

Танцуващата двойка изчезва. В светлината се появяват Джани и Лучана;
слети в целувка, отминават танцувайки плавно. В очите им има някаква мисъл,
която ги натъжава.

ЛУЧАНА. Трябва да му кажа...

ДЖАНИ. Аз трябва да му кажа това.

13

БОЛНИЦА. Нощ.

ПРЕДДВЕРИЕ

Джани е облечен с евтин прозрачен дъждобран и държи мокър чадър. Лу-
чана е с шлифер-монтгомери. Очакват сериозни и неспокойни. Джани захваща
цигара „национале“.

ЛУЧАНА. Дай ми една цигара.

ДЖАНИ. Ами нали не пушиш.

ЛУЧАНА. Дай ми.

ДЖАНИ (*запалва ѝ цигарата и казва тихо*). Ето го.

Антонио слиза бързо по стълбите, потропвайки ритмично по казик. Облякъл

е върху бялата си престилка американско яке и държи в ръка вестник с резултата от изборите. „Изборна победа на християндемократите.“

Джани го очаква сам долу до стълбите.

АНТОНИО. Чао, я гледай ти!... Знаеш ли, исках да ти телефонирам... Ама как, вали ли? Тая гролет е лоша! 48% от гласовете са мента, загубена работата. (Тръгва.) Ела тук, по-настрана... 306 места в парламента.

МАНИПУЛАЦИОННА.

Тук има само един стол, на който сяда Джани. Антонио сяда на болничната кушетка.

ДЖАНИ. Антонио, искам да ти кажа...

АНТОНИО. Пренебрегнахме куп фактори, които допринесоха да се вдига шум: американските пари, обувките за изборите, монахините...

ДЖАНИ. Аз и Лучана се харесваме.

АНТОНИО. ...свещениците, плаещите мадонни, страха от ада, „Харесваме“ в какъв смисъл?

ДЖАНИ. Обичаме се.

Антонио пребледнява.

ДЖАНИ. Какво ти е?

АНТОНИО (съвсем тих глас). Сърцето.

Внимателно се изтяга на кушетката, остава неподвижен.

ДЖАНИ (разтревожен). Да извикам ли дежурния лекар?

АНТОНИО (без дъх). Не трябва, това е само аритмия на ридиорес пираторна...

Посочва кислородния апарат и маската до него.

АНТОНИО. Дръжката. И постави манометъра на три.

Джани отваря крана на апарата и подава маската на Антонио, който диша дълбоко.

ДЖАНИ (колебливо). Антонио... Това е последното нещо, което бих искал да направя... Защото... ти губиш нея... а аз губя един приятел.

АНТОНИО (с усилие). Ти губиш само едно нещо. Аз — две.

Зад вратата се появява лицето на Лучана...

Видяла Антонио в това положение, влиза разтревожена.

ЛУЧАНА. Антонио!

Хвърля се върху Антонио, който развълнуван, сломен, се повдига и сяда на кушетката.

АНТОНИО. Лучана! И ти ли беше тука?

ЛУЧАНА (към Джани). Какво му направи?

ДЖАНИ. Аз? ... Нищо.

АНТОНИО. Добре съм, добре съм... Онзи ден, когато за пръв път те видях в женското отделение, веднага си помислих: „Как ми се иска да я запозная с моя голям приятел Джани, за да узная какво мисли за нея“... Ето, че го узнах. Навежда глава, смее се спокойно, но неудържимо, както се случва при умора... Джани въпреки всичко също се смее... Лучана ги гледа учудена.

ДЖАНИ (към Антонио, смеейки се). Ама ти какво правиш, смееш ли се?

Антонио се смее. Изтрива една сълза, другите набраздяват страните му...

АНТОНИО. Може би така е по-справедливо... Лучана, с Джани ще бъдеш по-щастлива, той има вече кариера... Ако имах дъщеря, кому бих я дал? На Джани. Мигар на такъв като мене.

ДЖАНИ. Аз бих я дал на такъв като тебе.

АНТОНИО. Не, не, Джани, ти важиш повече от мене. Но сега, идете си без омраза. Чао, Джани, чао, момиче, чао, Антонио...

След едно кратко колебание Лучана и Джани си тръгват. Лучана прошепва развълнувана „Чао“.

ДЖАНИ. Ти си приятел... Съжалявам...

Излизат. Затварят вратата... Антонио отново се изтяга.

АНТОНИО. „Съжалявам“... Той съжалява, тя съжалява, ние съжаляваме. Първо лице, множествено число? Хм! Джани знае това. Джани знае всичко. Той е учил. Тя също. Те са учили. Те са хубави. Аз съм невежа и нисък, но съм приятел... (Размишлява, после изведнъж се изправя, разпален, със святкащи очи. Скача на крака.) Ох!...

Забравил е, че има кислородна маска на носа. Маха я и тичешком излиза...

ВЪТРЕШНИ АЛЕИ.

Вали силно. Джани и Лучана, притиснати под чадъра, се отправят към изхода. Зад тях в светлия кръг на електрическия стълб, се вижда престилката на Антонио. Изчезва в мрака, но веднага се появява в близкия осветен кръг, където минават двамата любовници. Антонио гневно хваща отзад Джани, завъртва го и го удря неслучайно.

ЛУЧАНА. Антонио!

Антонио удря на нея плесница. Джани го удря с юмрук в носа. Антонио се отдръпва от осветения кръг и изчезва в тъмнината.

ДЖАНИ. Той е луд!

Но Антонио отново се появява с наведена глава като овен и удря в корема Джани, който придържайки се за чадъра, пада седнал в една локва вода. Лучана се спуска към него.

ЛУЧАНА. Джани!

Антонио е с коси поленнали от дъжда.

АНТОНИО (*отмъстителен и задъхващ се*). На!

Отдалечава се... Джани се изправя; той и Лучана се гледат разстроени.

ДЖАНИ (*към Антонио, който си отива*). Обидно ми е за тебе.

ЛУЧАНА (*с пресъхнал глас*). Мислех те добър и великодушен!

Вече той не се вижда, чува се само възмутеният му глас, който постепенно заглъхва.

АНТОНИО. Призля ни да бъдем добри и великодушни!

КАДРИ ОТ ФИЛМИ

Една от най-хубавите сцени на „Паиза“: партизанинът, повлечен от течението на По...

После сцена от „Под слънцето на Рим“ с Джепа. (*„Аз твоята сестра едва я познавам — добър ден, добър вечер.“ „А лека нощ никога ли?“*)

Следват последните кадри от „Крадци на велосипеди“: Разплаканото дете хваща за ръка баща си...

По същото време:

ГЛАСЪТ НА НИКОЛА. Бяха приказни години, когато италианският филм се налагаше като единствен феномен на истинско културно обновление благодарение на Роселини, Дзаватини, Висконти, Амидеи, Де Сика!...

15

КИНОКЛУБ. Вечер.

Следват заключителните кадри на „Крадци на велосипеди“: Крадецът и детето се отдалечават след тъпата...

НИКОЛА (*продължение*). А също и кинофорумът в Долна Ночера има своя огнен сезон с прожекции и разисквания. Последният път, когато присъствувах, беше най-паметният: днес мога да кажа, че „Крадци на велосипеди“ определи курса на целия ми бъдещ живот.

Сред малобройната публика в селско салонче Никола, който държи на ръце дете на една година, говори към нас на нисък глас. Осветлението се включва, Никола ръкопляска, последван от Габриела, която седи до него, и от някои други.

НИКОЛА. Развълнува те, а?

Габриела, с мокро от сълзи лице, потвърждава и му се усмихва.

Междувременно някой съобщава: „Дебатите са открити“, и едно човече с искрящи очила взема думата.

ПРЕДСЕДАТЕЛЯТ. Такива произведения обиждат красотата, грацията, поезията. Тези парцали, тези мръсотии ни срамят пред света. За такива филми много добре се изказа един млад католик с голямо бъдеще: „Мръсното бельо се тегне в къщи.“

През верме на изказването на председателя Габриела е наблюдавала с опасение Никола.

НИКОЛА (*скача на крака, дава детето на Габриела и вика*). Уважаеми, господин председател! Тази вечер ние видяхме един чудесен филм!...

ГАБРИЕЛА (*с лице, притиснато в ръкава на Никола, го моли с тих глас, но напразно*). Никола, не, недей, моля ти се, направи го заради мене, Никола!

НИКОЛА. Със своите мръсотии и своите парцали, да, да, господа, той ни дава възможността да разпознаем неприятелите на колектива точно между защитниците на „грацията“, „поезията“, „красотата“ и на други уродливи идоли на буржоазната култура!

В залата настава суматоха, председателят и кликата на първенците скачат на крака.

ПРЕДСЕДАТЕЛЯТ (към другите). Тези хубави уроци на анархия учителият Палумбо ги изнася също и пред учениците на моята гимназия!

НИКОЛА. ...които вие искате да държите нарязани в саламурата на бурбиското невежество!

ГАБРИЕЛА. Никола, Никола, Никола!

ПРЕДСЕДАТЕЛЯТ. Едно изложение вече е изпратено до инспекцията в Салерно!

АПТЕКАРЯТ. Добре сте сторили! Палумбо насажда социална омраза.

КМЕТЪТ. Оскърбяват се моралните традиции на Долна Ночера!

НИКОЛА (високо). Ночера е „долна“, защото е родила невежи и реакционери като всички рас!

Прибледнели първенците си разменят погледи, Габриела потиска своя вик, слагайки ръка на устата си. Председателят се перчи със своя дребен ръст и като протяга ръцете си сякаш да задържи своите хора, крещи.

ПРЕДСЕДАТЕЛЯТ. Чашата преля! Палумбо! Вие сте узолнен от работа, още от утре!

ГАБРИЕЛА. Не! Професор Каприньо!

Обаче Каприньо дори не се обръща. Проекционистът, който е поставил в кутията филмовите ленти, ги посочва на Никола и излиза...

Залата е празна. Габриела трепери. Никола напъхва в чантата си някакви записки, навлича палтото си.

ГАБРИЕЛА. Трябва да му поискаш извинение!

НИКОЛА. Не.

ГАБРИЕЛА. Трябва да му поискаш извинение.

НИКОЛА. Никога!

ГАБРИЕЛА. Е, разбира се! Така твоето достойнство е спасено пред чуждите, а твоята жена? А твоят син? А сега какво ще правим? Кой ще ни даде да ядем: Баща ми ли? За мене може... но за тебе, Нико?...

Никола взема кутите с филма.

ГАБРИЕЛА. Никола, трябва да избереш: или идеалите или семейството!

НИКОЛА. Но защо!

ГАБРИЕЛА. Защото светът е такъв!

НИКОЛА (изтормозен). А щом е такъв, трябва ли да го променим или не? Или не? Или по-добре е така? На тебе така добре ли ти е? Ти харесваш ли така?...

Излиза буйно с чантата и с „питите“ филм под мишница...

16

УЛИЦА КРАИ ТЕВЕРЕ И ДРУГИ УЛИЦИ. Ден.

Антонио и Никола вървят подръка; минават през моста Сулпичо, Авентино.

НИКОЛА (продължава подет разговор). На село леденият дъх на смъртта на културата е вкаменал всяко нещо! И тогава оставих всичко и всички и се махнах!

АНТОНИО. И съпругата и детето ли?

НИКОЛА (потвърждава, отмествайки погледа си от Антонио, който го гледа изпитателно).

АНТОНИО. Но... ти и Габриела... не се ли обичахте?

НИКОЛА (потвърждава пак). Но недостатъчно.

АНТОНИО (кимва утвърдително). Така е. И аз също обичах една жена, но се оставихме. Иako, никога няма да се сетиш кой ми я отне.

НИКОЛА (изпреварва го). Джани.

Антонио го гледа смаян, но Никола продължава разпалено, размахвайки ръка.

НИКОЛА. Ето тук, в този животворен град културният устрем намира своя най-широк и творчески замах. Рим! Рим! Рим!

Антонио го гледа в недоумение, докато Никола въздиша за Рим със свойственото си вътхновение, като размахва широко ръце... и блъска един минавач, който полита от тротоара.

МИНУВАЧЪТ. Ей!

НИКОЛА. Моля извинявайте!

МИНУВАЧЪТ (*връща му, като го блъсва с две ръце*). Също и вие извинявайте! (*Отминава.*)

НИКОЛА. Неотстъпчив град, вярно... Но защото съзнава своята роля...

АНТОНИО. Не, ами сме си прости (*схваща своята мисъл*) и затова другите ни използват. Я гледай Джани например. На какво прилича това? Приятелството не трябва ли да бъде над всичко?

НИКОЛА. Нищо не е над всичко. Аз пък съм против приятелството! То е сдружение на малцина антисоциални съучастници.

АНТОНИО (*размишлявайки*). Е... така казано... Мога почти да се съглася...

НИКОЛА (*спира се*). Не! Ти не можеш да се съгласиш като мене. Защото един интелектуалец е по-напред, по-горе, по-долу! Той е непостижим! Той не знае граници! (*Тръгва си с бързи крчки и казва в заключение.*) Горко на този, който ми дава право!

АНТОНИО. Ей! „Не знае граници!“! Защо си дошъл в Рим, да се караш ли?

17

УЛИЦИ В ПАРИОЛИ. Ден.

Джани и Лучана на велосипед. Тя седи на рамката на велосипеда, на която е закачена чантата на Джани, държи пакетче с топли кестени, обелва един и го слага в устата му. Междувременно казва на публиката.

ЛУЧАНА. Тежки времена бяха, ние бяхме бедни, но щастливи, както казват богатите...

Сега пеш, бутат велосипеда нагоре по едно възвишение.

ЛУЧАНА. Аз от време на време работех в театъра на Радио Рим, в масовите сцени...

Сега Лучана кара колелото, а Джани е на рамката.

ЛУЧАНА. Имахме много проекти. Да си направим един мотоскутер. Да се оженим. Да си имаме деца. Не, разбира се, по този ред...

Джани се навежда, целува я, целуват се, велосипедът прави опасни завои.

18

ВИЛА КАТЕНАЧИ ОТВЪН.

Джани кара, Лучана е на рамката. Велосипедът минава покрай една градина.

ЛУЧАНА (*към нас*). „Този ден Джани трябваше да предаде съдебен документ на един клиент.“ (*Към Джани.*) И защо?

ДЖАНИ. Голяма свиня е. Шефът не иска повече да го защитава. (*Спира се пред портата, взема мантата и като забелязва една от големите коли, паркирана отвън, казва със злоба и завист.*) Гледай каква кола! 2500... двоен карбуратор... ще направи 150...

Лучана съглежда една небесносиня панделка върху най-високата пика на желязната порта.

ЛУЧАНА. Родило се е момченце.

ДЖАНИ (*като влиза*). Не се разнежвай, то е бъдещ господар.

19

ДОМЪТ КАТЕНАЧИ. Ден.

БАНЯ

Ромоло Катеначи излиза от ваната, грамаден, зачервен, обвит в гъста пара.

КАТЕНАЧИ. Това момченце съм аз. Всеки рожден ден поставям вън панделката.

Загръща се в розова хавлия.

КАТЕНАЧИ. Мой обичай, който ме поддържа жизнен и як... Ти ли си младежът от кантората на големия адвокат Де Роза?

ДЖАНИ (*стои на прага с чантата, притисната към гърдите. Сухо*). Адвокат Джани Перего.

КАТЕНАЧИ. И ми носиш лоши новини точно днес?

ДЖАНИ (*изумен*). Как мога да знам това?

СЪБЛЕКАЛНЯ.

Катеначи по долни гащи, в кресло. Един бръснар го бръсне.

КАТЕЧАНИ. Големият адвокат е избран депутат и не иска да даде ход на критиката. Затова ми е отказал с баналното извинение, че съм допуснал следните престъпления: подкупил...

ГАРДЕРОБНА.

Катеначи навлича една риза с предварително сложена сребриста връзка с брилянтена карфица. Джани слуша нетърпелив.

КАТЕНАЧИ. ... Разни измами, незаконни строежи, злоупотреба с доверие, фиктивни разрешителни от общината, девет различни злоупотреби, седем акта за неверни юридически показания...

ДЖАНИ. ... петнадесет отложени сигнали за обществена опасност и двадесет присвоени вложения!

КАТЕНАЧИ (*с подла чистосърдечност*). Аз?

Гофов е да добави още нещо, но Джани избухва.

ДЖАНИ (*хладно*). Разбира се! На един като вас изглежда невероятно, че може да бъде обвинен за таква дреболии, че има още такива, които отказват да ви защитават! (*Изважда от чантата обемиста папка и я тръшва върху малка мебел.*) Но, има!

Обръща се и си отива, оставяйки Катеначи смаян.

ГРАДИНА.

Чакалът скърца под нозете на Джани, който се отправя към портата, раздразнен, но доволен от себе си. Но неочаквано отгоре гърмящ глас:

КАТЕНАЧИ. Демократ ли си?

Джани продължава.

КАТЕНАЧИ. Демократ ли си?

Джани се спира, обръща се и гледа нагоре.

КАТЕНАЧИ. Питам те, демократ ли си? Тогава трябва да ме изчакаш да се изкажа!

КАБИНЕТ.

Натруфени мебели, празна библиотека, встрани телефонен указател.

КАТЕНАЧИ (*в син костюм, говори на Джани; в гласа му сега има повече уважение към събеседника*). Млади адвокате, ти можеш да се откажеш да ме защитаваши, но не и аз да защитавам себе си... Знаеш ли кой е най-самотният на света? Бедният ли? Кажеш, че не е така!

ДЖАНИ (*враждебно*). Да!

КАТЕНАЧИ. Обаче не! Богатият! Той е най-самотният, защото се среща рядко! Бедните са много: всички са приятели, винаги са заедно тия нехранимайковци. Друг въпрос: какво е казал Христос?

Посочва едно иконостасче със „Светото сърце“, окачено зад писалището, целува пръста си.

ДЖАНИ. А-а!

КАТЕНАЧИ. „Блажени са бедните, защото ще бъде тяхно място до моята десница.“ Иска да рече...

С тежки стъпки влиза една тромава девойка с големи и издути гърди и цяла „кула“ от червени коси.

ЕЛИДЕ (*гласът ѝ е креслив*). Татко бе!

КАТЕНАЧИ. А!

ЕЛИДЕ. Мама каза сега да дойдеш, защото те чакат за...

Забелязва Джани, който леко ѝ кимва, зачервява се и на свой ред се покланя, като повдига левия си крак.

КАТЕНАЧИ. Най-напред донеси една купа на тоя адвокат!

ЕЛИДЕ. Купа?

КАТЕНАЧИ. Аха.

ЕЛИДЕ (*с разнежен глас към Джани*). С домашен хляб ли?

КАТЕЧАНИ. Ама как така с хляб? Не свинска пача, ами купа с шампанско, да пие за мое здраве! Уууу!

ЕЛИДЕ. А-а-а! От шумливото! Ей сега!

Излиза развълнувана, като поклаща големите си задни части. Блъска с трясък вратата.

КАТЕНАЧИ. Харесвате ѝ. Тя е второродената. Сладурана. Казва се Елиде. Първородният пък се казва Амедео, не го държа здраво. Апатичен е и все му викам: „Хвани се за нещо“, а той казва за някой друг: „Ще ми се да съм като него!“ Защото, който се любува, той не съди! Ама хайде!

Междувременно взема от огромното писалище банкови книжа, разни портфейли, портмонета, връзки ключове, верижки, една голяма молитвена броеница (която целува), като че ли ги краде и си ги слага в джоба.

Влиза Елиде с пълна купа чак догоре, цяла изопната, за да не разлее и капка, и я поднася на Джани с пламтящо лице.

ЕЛИДЕ (*с променен тон*). Ако не е достатъчно студено, ще му сложим малко лед, направен у дома в хладилника.

ДЖАНИ. Студено и пенливо е като вас.

ЕЛИДЕ. Ей че бомба!

На момичето ѝ пресича дъхът, липсва ѝ малко, за да припадне. Джани вдига чашата.

ДЖАНИ (*към Катеначи*). За ваше здраве!

КАТЕНАЧИ. И за дядо ти!... (*Смее се, после се отправя към вратата.*)
... Енергичен си и ти сече акъла. И аз обичам младите!...

ГРАДИНА.

Катеначи продължава своя ход, облечен с палто и шапка. Следват го Джани и Елиде в кожено палто, грамадната синьорина Ерсилиа в кожено палто, празноглавият тридесетгодишен Амедео и съпругата му, плоската и черничка Асунта, разбира се, а тя с кожено палто.

КАТЕНАЧИ. ... Защото у младите има чистота, която прави възрастните големи неголяни, та всеки може да им бръкне в джоба! Разбра ли, Амедео? (*Към Джани.*) А тая е неговата госпожа, която е по-голяма балама от него.

АСУНТА (*Към Джани*). Приятно ми е, Асунта.

КАТЕЧАНИ. И така, стигнахме до костеливия орех. Адвокате, ще се земеш ли?

ДЖАНИ. С какво да се заема?

Шофьорът е отворил вратата на „Алфа Ромео“.

КАТЕНАЧИ (*влизайки в колата пръв*). Качи се, ще ти кажа?

ДЖАНИ. Вижте какво, аз имам работа.

КАТЕНАЧИ. И аз имам работа. Това е важно нещо, качвай се! Най-напред мъжете, после жените...

20

ВИЛА ОТВЪН. АВТОМОБИЛ. ИЗВЪНГРАДСКИ ШОСЕТА. Ден.

ВИЛАТА ОТВЪН.

Черната голяма кола излиза от портата. Лучана гледа смаяна. Профилът на Джани се мярка сред това непознато семейство.

ЕЛИДЕ (*като се дърпа*). Ех, татко! Какво приказваш!

КАТЕНАЧИ. Е, тогава не ми кърти колата!

Впрочем Елиде, изпивайки с очи Джани, си играе с ръчката на прозореца, която остава в ръката ѝ. Катечани се смее и с лакет убийствено смуща жена си, та и тя да се размее.

ЕРСИЛИА. Оле-ле!

Катеначи хваща ръката на Джани и я поставя на сърцето си.

КАТЕНАЧИ (*силно, патетично*). Чуй ми сърцето! Давам да го чуе само този, който го заслужава!

Джани си огдърпва ръката.

КАТЕНАЧИ. Искаме да спасим това римско сърце от толкова грозни обвинения! Ще го защитиш ти в съда на мястото на адвоката, който ти плаща малко, а аз ще ти дам повече. Да! Ти дай обгербваната хартия, а аз — хлябарките и ще пратим в затвора всички, докато не възтържествува справедливостта!

ДЖАНИ. Ааа! Това ли беше важното нещо?... Тогава чуйте...

КАТЕНАЧИ (*прекъсва го*). Зная те, бориш се със съвестта. Но, помни: който спечели битката със съвестта, той печели войната за съществуването си. Пристигнахме.

21

ПЪТ. БАРАКИ ЗА СТРОЕЖ. Ден.

„Аурелия“ е спряла пред големи сгради в строеж. Всички са слезли. Амедео, Асунта и госпожа Ерсилia влизат в бараките...

КАТЕНАЧИ (*към Джани*). Помисли си. Много здраве. Върви все напред и ще намериш спирката на трамвая.

Влиза в една от бараките, като добавя, без да се обръща:

— Утре сутринта ела да ми дадеш отговор. Ще получиш аванс.

Глиде, която нарочно се е забавила, се усмихва на Джани.

ЕЛИДЕ. Вие няма ли да влезете?

ДЖАНИ. Не.

ЕЛИДЕ. Моите уважения.

ДЖАНИ. Довиждане

ЕЛИДЕ. О-о, благодаря!

Глиде се отдалечава, обръщайки се усмихната и объркана към Джани... и сз бълска в една скеля — гредите се събарят и едва не смачкават момичето, обсиано от облак гипсов прах. С побеляло лице то продължава да се усмихва на Джани и изчезва вътре.

Джани се отдалечава замислен.

22

ТЕРАСА НА ГОЛЯМА СГРАДА В СТРОЕЖ. Ден.

Майстори, служещи, приятели и роднини на Катеначи го очакват около маса, на която върху „пиедестал“ от наденици, се издига голяма печена свиня. Покривката се развява от вятъра, както знамето, което бавно се издига на един прът. Един майстор захапва една тръба и изсвирва.

Войскови сигнали.

Вятърът развява коси и повдига поли. Един стар бояджия поздравява по свинишки. Един служещ вдига леко ръка за поздрав по фашистки. Катеначи си е свалил шапката и неговите бели коси се развяват на вятъра.

КАТЕНАЧИ. Режете!

Един голям нож потъва в свинята.

Викове „Да живее“ и ръкопляскания.

23

СИВА И СТУДЕНА СТАЯ. Ден.

Старо писалище, цялото олющено, върху което стои монументална пишеща машина „Еверест“.

НИКОЛА (*в шинел и фуражка, трака*). „Скъпа Габриела, моят седмичник „Кинокултура“ е най-сетне една конкретна реалност! Пиша ти от редакцията, която цялата ехти от предложения, от идеи при тракането на пишещите машини!...“

И в същото време кадрът се удължава: вижда се едно продънено канапе, на стената празна рамка, прозорецът гледа към глух двор. Освен Никола тук няма никой.

ГЛАСЪТ НА НИКОЛА. „Този път смятам наистина да ви извикам скоро в Рим, значи ти и моя обожаван Алфонсо... Обичам те много...“

Стира се и размишлява. Сега изплуват на фона на невероятен здрач Габриела и Алфонсо, седнали на продънено канапе. Малкият, който сега е на няколко години, е облечен с окъсяла престилчица и му се вижда пишлоето. Тя е по пеньоар, с писмото на Никола в ръка. Вдига глава, за да говори.

ГАБРИЕЛА. „Скъпи Никола, получих писмото ти от 24-ти миналия месец.

„Също и аз те обичам, но трябва ли да повярвам на всичко, което ми казваш?“
С буен жест Никола дръпва писмото изпод валяка на машината. Свито на топка, писмото лътва в ъгъла на стаята...

24

„ЦАРЯ НА ПОЛОВИН ПОРЦИЯ“. Вечер.

Препълнено. Влиза Лучана бодро, изглежда добре.

ЦАРЯ НА ПОЛОВИН ПОРЦИЯ (*тича с чиниите*). Чао, малката, настанете се на голямата маса!

На голямата обща маса са седнали също Антонио и Никола. Последният чете едно писмо на приятеля си.

НИКОЛА. „Няма изгледи издателството да публикува материали из областта на кинематографията, поне за сега. С най-добри поздравии. Издателство Рицолни“.

Антонио не го слуша вече, защото е видял Лучана, която отива да седне по настрана.

ЛУЧАНА. Добър вечер, кавалiere...

Счетоводителят, когото познаваме, се приповдига и кимба, свързан с чиния чрез намотаната вилица със спагети.

НИКОЛА (*продължава*). Поне за сега. Има нещо обещаващо, как ти се струва?

АНТОНИО (*като гледа Лучана*). Да, има нещо...

НИКОЛА (*тихо*). Ще ми платиш ли сметката? После ще ти обясня защо.

АНТОНИО (*непрекъснато гледа Лучана*). Какво има да обясняваш, разбрах...

ЛУЧАНА. Оо! Чао, Антонио.

АНТОНИО (*пламва*). Чао, Лучана.

НИКОЛА (*тихо към Антонио*). Тази ли е Лучана? Разбирам! Представи ме!

АНТОНИО. Лучана, това е Никола, учителят.

ЛУЧАНА. А-а, приятно ми е!

Никола галаantly се навежда над масата, за да ѝ целуне ръка.

ЛУЧАНА. Как сте? В Рим ли сте?

НИКОЛА. Преместих се на работа.

Царя поставя две чинии пред Никола и Антонио.

ЦАРЯ НА П. П.. Двете половинки пикиапо.

НИКОЛА (*театралничи пред Лучана*). Пикиапо? Qu'est ce que c'est ça?

ЦАРЯТ НА П. П.. Говеждо с домати и лук.

НИКОЛА. Доматите и лука ги виждам, говеждото е малко. (*Смее се, поглеждайки Лучана*.)

Царят отечено мърмори.

ЛУЧАНА. Бифтек и половинка зеленчук.

НИКОЛА (*обхванат от съмнение, шепне на Антонио*). Ама... точно тази ли е Лучана, която е имала връзка с тебе?

АНТОНИО. Е-е.

Никола прави знак, че не иска повече да знае.

АНТОНИО (*който соли своето „пикиапо“, сега се решава да запита Лучана*). А Джани?

Лучана хруска една гризнина.

ЛУЧАНА. Виждали ли сте го пак?

АНТОНИО. Ние. (*Гледа към Никола*.) Не.

ЛУЧАНА. И аз не. От отдавна.

Личето на Антонио светва, сърцето му се отпуска. Може би насаме с нея би ѝ казал, че през цялото това време любовта му се е увеличила, че всичко може да се върне, както преди, че...

До такава степен е унесен, че продължава да осолява яденето си, усмихвайки се на Лучана. Но Лучана се усмихва на Никола, който се навежда, за да ѝ налее вино.

АНТОНИО (*машинално*). Не пие.

ЛУЧАНА (*весело взема чашата*). Пия, пия!

Антонио продължава да осолява яденето...

АНТОНИО. Беше въздържателка...

ЛУЧАНА (*забавлявайки се*). Да?

НИКОЛА (като долива). Без Церера и Бакхус Венера е хладна. (Към Антонио.) Теренций.

Антонио потвърждава с жар, като че ли между него и Теренций е съществувала стара дружба. Остава сланицата, вече напълно изпразнена, и почва да яде, като продължава да я гледа.

‘ЧЕТОВОДИТЕЛЯТ’ (който е свършил със спагетите и избира второто ядене, пита Антонио, показвайки чинията му.) Как е днес?

АНТОНИО. Малко пресолено.

25

ПЛОЩАД „ИСПАНИЯ“. ФОТОКАБИНА. ЦАРЯ НА ПОЛОВИН ПОРЦИЯ.

На безлюдния площад седнал в подножieto на стълбите на Тринита ден Монти, Антонио пуши сърдито...

Гам горе Лучана слуша с увлечение Никола. Замаян от виното и от интереса, проявен към него от момичето, той гръмогласно разказва за един прочут филм, като се свива на кълбо и скача върху торби с цимент, приготвени да започнат строеж.

НИКОЛА. Казаците слизат в редици и дават огън! Тълпата бяга надолу по стълбите на Одеса! Каменните лъвовe се нахвърлят! Една детска количка се изтръгва от ръцете на една ранена майка... Казаците! Моряците от „Потемкин“! Моряци! Казаци! Колячката лети надолу по стъпалата!

Грабва една зидарска количка и я блъска по стълбите. Количката полита надолу с големи скокове, към Антонио...

ЛУЧАНА. Внимавай!

Антонио с един скок се отдръпва и количката пада в басейна на Баркача.

АНТОНИО. Ей!

Горе Лучана избухва в смях, смее се и Никола. Настроението на Никола се влошава, двамага слизат.

АНТОНИО. Ама какво, пияни ли сте?

ЛУЧАНА. Може би да... (Смее се.)

АНТОНИО. Но аз не!

ЛУЧАНА. Но какво ти става? Не те разбирам!

АНТОНИО. Знам, че не ме разбираш!... Правиш се на шантава с тоя шут!

НИКОЛА. Я чуи, става дума за кино; госпожицата се готви за артистична кариера.

АНТОНИО. Знам аз за каква кариера се готви.

Изведнъж Лучана престава да се смее. Застава лице с лице пред Антонио.

ЛУЧАНА (грубо). Аз се готвя за това, което ми харесва! Нямам никакви връзки, нито пък искам да ги имам! Разбра ли, Антонио?

НИКОЛА. Е да, Антонио, ти трябва да поискаш извинение от Лучана.

ЛУЧАНА (афектирана). Остави, Никола. Не ме засяга. (Забелязва една фотокабина за моментални снимки.) О-о, „Четири минути — четири снимки!“ Точно сега трябва да ги направя. Понска ми ги агенцията за режисьора Дзампарели. Извинявай, Никола.

Затичва се към кабината и изчезва вътре в нея.

Антонио се отправя в обратна посока, намусен. Никола го следва.

НИКОЛА. Защо искаше да развалиш вечерта? Смеехме се...

АНТОНИО. Точно така. Какво смешно намираш? На твоята възраст, без една лира, без дом. Защо се смееш?

НИКОЛА. Смее се!

АНТОНИО. И правиш зле! На твое място аз бих плакал.

НИКОЛА. Обаче аз се смея. Ха, ха!

АНТОНИО. Е, да! Ти си „нещо повече“.

НИКОЛА. „Чрез смеха се помъдрява.“ Марциал.

АНТОНИО. „Смей се, смей се, че мама е направила тестени топчета.“

Данте.

НИКОЛА (продължава да следва Антонио, но посочва към фотокабината). Ама къде отиваш? Няма ли да я почакаме?

АНТОНИО. Чакай я ти! Чу ли я? „Извинявай, Никола.“

Никола го хваща за ръката.

НИКОЛА. Антонио... ти какво, ревнив ли си?

АНТОНИО. Аз? От кого? Трябва да се посмея. Ха-ха-ха! (Отдалечава се.)

НИКОЛА. Чакай! Ела тука...

ФОТОКАБИНА.

Седнала на сгъваемото столче, Лучана е пуснала сто лири в отвора. От лицето ѝ, отразено в огледалото, е изчезнала всяка непринуденост. Блясва флаш за първата снимка...

ЦАРЯ НА П. П.

Лучана е седнала сама, пред нея чиния с макарони и булгур, но тя не яде. Пристига Джани, ушипва я нежно по бузата и сяда насреща... Лучана хваща с две ръце чинията с макароните и булгура и я хвърля в лицето на Джани

КАБИНА.

Лучана не съдържа повече сълзите си, които текат по лицето ѝ. Втори флаш...

УЛИЦА НА ЦАРЯ НА П. П.

Лучана тича по безлюдната улица... Джани я следва, настига я, хваща я за ръката, кара я да залитне и застават лице с лице. *(Едно парченце от макароните се е залепило под брадата на Джани и едно зърно от булгура се е вмъкнало в гънката на връзката, като перла.)*

ЛУЧАНА. Изберя си поне по-малки простаци!

ДЖАНИ *(раздрусвайки я)*. Шпионирали ли си ме? Обаче грешиш! Това е само дъщеря на клиент!

КАБИНА.

Лучана плаче отчаяно, трети флаш...

УЛИЦАТА НА ЦАРЯ НА П. П.

Лучана е хванала връзката на Джани, а Джани блузата на Лучана, която се разкъсва.

ЛУЧАНА *(плачейки като дете)*. Гледай, гледай какво ми направи, мръсно!

Рита го по крака, Джани ѝ извива ръката... Всички ръкопашни хватки са изчерпани. Гледат се мълчаливо, бездушни и се разделят... Лучана тръгва на една страна, Джани на друга.

ПЛОЩАД „ИСПАНИЯ“.

Антонио се отдалечава надолу към улица Дие Мачели, Никола се е спрял и напразно го вика.

НИКОЛА. Но къде отиваш? Даже без да се сбогуваш!

АНТОНИО. Аз сутрин ставам рано! Лека нощ!

НИКОЛА *(ядосан от този безсмислен спор, се връща към фотокабината)*. Лучана, извини го...

Завеската е дръпната, кабината е празна. Никола се оглежда наоколо: ни-каква следа от Лучана.

Шум от кабината го кара да се обърне — във външното легенче пада лентата със снимките. Никола я взема и гледа: четири моментални снимки на Лучана в сълзи, все по-отчаяна.

СИВА И СТУДЕНА СТАЯ. Следобед.

Дъждът бразди стъклата на прозореца. Лучана е легнала върху продългено канапе.

От тоалетната, приспособена и за кухня, идва Никола по риза, с две чинии димящи спагети. Дава едното блюдо на Лучана и сяда близо до нея на един вехт платнен дървен стол.

Никола яде настървено, гледа безрадостното лице на Лучана и декламира високопарно.

НИКОЛА. Спагети! Великият утешител на всяка мъка! Повече от любовта...

Обаче Лучана не се смее. Продължава да навива спагети.

НИКОЛА. Особено когато любовта я няма.

ЛУЧАНА (*прегльща*). Е, търсим да забравим другия.

НИКОЛА. Правилно.

Никола става, отива до писалището да вземе шишето (там е снимката на Табриела), връща се и налива вино в чашата на Лучана.

НИКОЛА. Вместо да търсим едно невъзможно щастие, по-добре е да си създадем по някой приятен спомен, за после. Както този тази вечер.

ЛУЧАНА (*сериозна, с нежност*). Да, разбира се.

Неочаквано платнената седалка на стола, на който седи Никола, се скъсва окончателно и той потъва, оставайки заключен в дървената рамка с колена, свити до брадата му и чиния със спагети в ръце, вдигнати до очите.

Лучана, която в момента пие, избухва в смях, задавяйки се с виното.

Никола се съвзема от изненадата и виждайки Лучана, че най-после се смее, ѝ казва доволен.

НИКОЛА. Направих го нарочно, за да те разсмея.

27

ТАКСИ ВЪТРЕ. УЛИЦИ В РИМ. Утро.

ДЖАНИ (*влиза в едно такси и възбудено казва на шофьора*). Улица „Конте Верде“. Пансион „Фриули“.

Таксито тръгва.

Джани гледа вън, нетърпелив, после хвърля поглед към бележката, която държи в ръце.

Гласът на Джани: „Лучана извърши отчаяна постъпка. Ела веднага. Никала.“

28

ПАНСИОН „ФРИУЛИ“. Утро.

Кухня, печиста и полуосветена. Антонио е зает с измиване на апарати за гастроентерологични процедури. Влиза хазайката на пансиона, по пенъоар, с цигара в уста, с мъжки глас и отива да си налее горещо кафе.

ХАЗАЙКАТА (*с венециански акцент*). Съжалявам за госпожицата, но трябва да си иде. Знаете ли, че могат да ми отнемат разрешителното?

АНТОНИО. Шом малко се поправи, ще си иде.

ХАЗАЙКАТА. Изглежда ми вече чудесно. Е, господин Джани, вярно ли е, наистина...

АНТОНИО. Казвам се Антонио.

ХАЗАЙКАТА. Аа! Помислих си, че назоваваше вас... Наистина, вярно е, че гладът ни кара да правим „скокове“, но любовта ни кара да правим още по-ви-соки...

АНТОНИО (*внезапно разтревожен*). Но сама ли я оставихте? Не бива да спи.

Взема кафеничето от ръцете на жената и тича вън в коридора, блъска нещо, което се събаря, вероятно поставката за чадъри. Шум.

ХАЗАЙКАТА. Другите клиенти обаче да!

СТАЯТА НА ЛУЧАНА

Лучана е излегната направо на леглото, по нощница, със затворени очи. Антонио се втурва, вдига я, слага я да седне на края на леглото. Момичето е с изпито лице, мътни очи, с коси, залепнали на челото от студена пот.

АНТОНИО. Хайде, Лучана, събуди се! (*Избърсва ѝ челото с любов.*)

ЛУЧАНА. Как съм?

АНТОНИО. По-добре.

Тъй като Лучана затваря очи, удря ѝ едно шамарче.

ЛУЧАНА. Не питай защо го направих...

АНТОНИО. Не питам, но стой будна...

КОРИДОР.

Вратата на пансиона се отваря със звън и Никола нахълтва с разкопчана яка. И той попада в същото положение, както преди малко Антонио. Хазайката надниква през вратата на кухнята. Никола ѝ подава едно пакетче.

ХАЗАЙКАТА. Сесст!

НИКОЛА. Ето още кафе.

ХАЗАЙКАТА. Вижте какво, господин Джани, стаята ми е нужна още днес.

НИКОЛА (*тичайки*). Казвам се Никола...

СТАЯТА НА ЛУЧАНА

Антонио принуждава Лучана да изгълта още една чаша кафе.

НИКОЛА (*задъхан*). Как е?

АНТОНИО. Това е четвъртото кафе. Хайде, Лучана. (*Пляска и още едно шамарче.*)

НИКОЛА (*тихо на Антонио*). Джани не живее вече там, но хазайката казва, че минава, за да взима пощата... Оставих му бележка.

ЛУЧАНА (*с блуждаещи очи*). Никола? Каза ли на Антонио?

НИКОЛА (*оципвайки я по бузата*). Какво?

ЛУЧАНА (*затваря си очите*). За нас двамата...

АНТОНИО. Какво? Как?

Подозрителният поглед на Антонио търси този на приятеля си.

АНТОНИО. Нико, какво каза?

НИКОЛА. Не знам.

Антонио плясва на Лучана едно по-силно шамарче от предишните.

АНТОНИО. Трябва да стонш будна и трябва да говориш! Какво каза?

Междувременно виждаме хазайката, води в стаята нов клиент с куфар, описва му достойнствата на стаята, показва му панорамата, разкриваща се от прозореца, и го уверява, че сегашните клиенти вече си отиват. После си излизат, без дори веднъж да погледне към тримата присъстващи.

АНТОНИО. Какво, какво разправяше?

ЛУЧАНА (*машинално, с мъчителен глас на ледено самоунищожение*). Антонио, прилича на репликата от едно представление, което играехме аз, ти и един друг, обаче другият е сменен, така че тази комедия е по-малко успешна — трая само няколко вечери. Нали, Никола?...

Никола на свой ред удря едно шамарче на Лучана без особено значение. НИКОЛА (*към Антонио*). Страданието съсипва, дава криле на фантазията и екзистенциализма.

Антонио на свой ред плясва Лучана и впива поглед в очите към Никола.

ЛУЧАНА. Ох!

АНТОНИО (*злобно*). На мен не ми пука за тая, нека ти е ясно. Но ти си гаден! Възползува се, защото беше отчаян...

НИКОЛА. Ама и аз бях отчаян!

АНТОНИО. Че от какво? И защо? Ти мислиш само за собствения си рехатлък. Иначе нямаше да оставиш жена и дете!

НИКОЛА (*блед от гняв*). Как смееш! Не ти позволявам!

Плясва ядосано Лучана, Антонио се протяга да го удари, но Никола му хваща ръката. Сграбчат се за раменете, разтърсвайки се един друг.

АНТОНИО. Ще те смачкам, да знаеш!...

НИКОЛА. Кого? Ох!

Лучана затваря очи, кълмва назад в леглото, изнемошяла за сън.

НИКОЛА (*разтревожен*). Заспала е!

Хвърлят се към нея, за да я повдигнат.

АНТОНИО. Кукло, събуди се!

ХАЗАЙКАТА (*появява се отново*). Е, какво решаваме?

ТАКСИ ВЪТРЕ. УЛИЦАТА НА ПАНСИОН „ФРИУЛИ“ Ден.

ДЖАНИ (*в таксито размисля намръщен. Гледа навън и казва на шофьора*.)
Спри тука.

Слиза, гледа портата на пансион „Фриули“ на отсрещната страна на улицата. Таксито си отива. Джани се готви да пресече... но се колебае и влиза в бара, който е зад гърба му. Поръчва си нещо угрижен, после идва до витрината, гледа нагоре към... прозорците на пансиона.

От портата на пансиона излиза Лучана, следвана от Никола и Антонио, които ѝ носят куфарите. Момичето изглежда покрусено, но вече е добре.

По лицето на Джани, зад витрината на бара, се отразяват Лучана, Никола и Антонио; сбегуват се с ръкуване без излияния. Лучана взима куфарите си. Този момент заслужава да се види отгоре. Лучана вижда пристигането на един автобус и пресича улицата със своите куфари. Антонио гледа няколко секунди как момчето се отдалечава още веднъж от живота му, после тръгва на изток... Никола, с ръце в джобовете на шинела, се насочва на запад.

Джани излиза от бара и се отправя бавно на юг...
40-те години са свършени заедно с нашата странна и обикновена младост...

30

КИНОХРОНИКА ОТ 1953—1955 г.

Нощно заведение във Версилия: танцуват „спиру“.

Шелба.

Отец Ломбарди.

Ренци и Аристарко.

ГЛАСЪТ НА ДЖАНИ. Нижеха се спокойни и благодатни години за всички... Почта за всички. За мене бяха изключителни: животът течеше щастлив, безоблачен...

31

ТЕРАСА НА ЕДНА СГРАДА В СТРОЕЖ. Ден.

Пригответа е обичайната голяма маса, върху която се издига грамадно прасе и много бутилки с шампанско. Броят на гостите е увеличен в сравнение с подобната церемония от 1949 г. При вдигането на знамето се разнасят сигнали на тръба.

КАТЕНАЧИ. Режете!

Ръкопляскане и поздравления.

Отговорникът за прасето изпъглява... Джани сърчно отпуща тапата на шампанското, а междувременно ни казва:

ДЖАНИ. „Ожених се за Елиде, дъщерята на Ромоло Катеначи, маркиз ди Кацуола...“

Елиде изглежда малко по-добре както на вид, така и по маниери. Държи за ръка дете на 4—5 години и до нея на детска количка спи едно момиченце.

ДЖАНИ. „...и имахме две деца, Фабрицио... и Донатела.“

Джани е доволен от постигнатото положение. Налива чашите, които после ще подчесе наоколо.

СИНБОРА ЕРСИЛИА (креци). Малко тишина! Ау, моята Елиде ще каже едно стихотворение, написала го е цялото за баща си. (Гласове на одобрение.)

ЕЛИДЕ (малко смутена, чете от едно листче, обърната към баща си). „В този ден на задоволство, при вас сме с веселба, охолство. Съобщаваме ви новини: шейсет и девет години — да са честити и щастливи! На този, който носи името кратко, сладко или: татко!“

Бурни аплодисменти, към които след миг на нерешителност се присъединяват и Джани. Развълнувана след този успех, Елиде се скрива в неговите обятия.

ЕЛИДЕ. Много лошо ли беше?

ДЖАНИ (с нежност). Не, напротив.

Взема поднос с чаши и ги поднася под ред.

Ромоло Катеначи приказва, заобиколен от невежи дебелаци, изтривайки си една сълза с носна кърпа, голяма като пешкир.

КАТЕНАЧИ. ...Разбра ли какво изкуство? Това са големи удоволствения.

Посочва към четиридесетгодишния си син, който слуша спокойно и с почит.

КАТЕНАЧИ. Не като Амедео, който хлътна в една сделка от един милиард с нередовни полици.

АМЕДЕО (намесва се, за да обясни на присъстващите). Лихвари злоупотребиха с доверието ми...

Катеначи отхапва от хляба, който един от събеседниците му искаше да сложи в устата си.

КАТЕНАЧИ (към Амедео). Ти, безсъвестнико, щеше да ме вкараш в приют! За щастие моя Джани...

Кимва с лице към Джани, който минава и чува всичко, и гласът му изведнъж става почтителен и внимателен.

КАТЕНАЧИ. ...с един гениален ход обяви Амедео за неуравновесен...

АМЕДЕО (*допълва доволен*). И така, не платихме полиците...

Групица от поканени. Един говори, междувременно пристига Катеначи с придружаващите го лица.

I ГОСТ. ...Каква канализация, какъв отводен канал? Ами ще правим още и отводен канал!

КАТЕНАЧИ (*добавяйки*). Да не сме луди! Тука е Тибър! Всички помни в реката! Долу! Нашият Тибър си е на място не за това! Де си видял такова нещо по света, добър ли ме разбра?

II ГОСТ. А ще можем ли да поемем задачите с отпуснатите фондове от пратителството за обществените жилища?

КАТЕНАЧИ. Ще построим луксозни жилища.

III ГОСТ. Ама ще може ли?

КАТЕНАЧИ. Съвместно с кмета, да. А другото ще се нареди със същия брой зидари, работната ръка е все тая. Добре ли го казвам, адвокате?

Джани пристига с шампанското. Катеначи и другите вземат чашите.

ДЖАНИ (*като излъгва*). Не чух.

КАТЕНАЧИ. По-добре. (*към другите*.) Джани е ляв. Обаче е чудесен! Джа! Почерпи, почерпи гостите! За мое здраве!

ГОСТ. Горے, Лацио!

Елиде, седнала върху куп талаш, близо до количката, се готви да отхапе от грамадна филия домашен хляб със свинско печено, но ръката на Джани ѝ хваща жиктата.

ЕЛИДЕ. О-о! Хлебчето ми! Ама защо ми го отнемаш? Толкова дебела ли ти изглеждам?

ДЖАНИ. Не, но трябва да се внимава с въглехидратите...

ЕЛИДЕ. Колко неща знаеш, Джани мой! Ще ме научиш ли на всичко? Ах, чета оная книга, дето ми я даде... много важи.

ДЖАНИ. Сароян, важи?

ЕЛИДЕ. А-а!

Приближава се госпожа Катеначи, цялата в кожи, с поднос сандвичи.

ЕЛИДЕ. Благодаря, мамо. Не трябва да ям хидровъглища.

Майката се отдалечава, без да възрази. Елиде гледа с нежност Джани, хваща му страстно ръката.

ЕЛИДЕ. Джани! Понякога се питам: какво би се случило, ако се беше оженил за друга жена? Като мисля за тази жена, макар тя да не съществува, струва ми се, че между нас двама има враг.

Но Джани мисли за...

32

ТЕАТЪР ЕЛИЗЕО. Вътре.

На един от последните редове Лучана и Джани се притискат в безкрайна целувка, но в това време се дава знак за ръкопляскане.

От задния ред шефът на клакьорите, който ръкопляска енергично, се спира и с пръст удря силно Лучана по главата, която изохква.

ШЕФЪТ НА КЛАКЬОРИТЕ. Госпожа графиньо, за какво ти давам билети гратис, за да се натискаш ли? Пляскай, моля!

Лучана и Джани започват да ръкопляскаат.

ГЛАСЪТ НА ЕЛИДЕ Ф. К. Джани, извинявай, Джани...

33

ДОМЪТ КАТЕНАЧИ — вътре. Нощ.

СТАЯТА НА ДЖАНИ И ЕЛИДЕ.

Джани и Елиде са в леглото. Тя чете книга. Нейното нощно шкафче е отрупано с книги. До нея Джани чете „Куатророте“.

ДЖАНИ. Е?

ЕЛИДЕ. Какво значи оргазъм?

ДЖАНИ. Най-висшата точка на сексуалното удоволствие.

ЕЛИДЕ. Аз мислех, че оргазъм значи „чвърсто“.

ДЖАНИ. Казва се обаче „бързо“. (*Оставя списанието и слага главата си на рамото ѝ в неочакван изблик на нежност. Елиде навежда книгата и го гледа предано.*)

КАДРИ ОТ ФИЛМИ.

„Неореализмът“ залязва. Сега е времето на „Хляб и любов“, на „Дон Казимиро“ и на потресаващата фантазия на Фелини. Впрочем ще видим някои сцени от филмите на онова време...

ЧИНЕЧИТА. Ден.

Голямата плъзгаща се врата на студиото се отваря и изскачат група артисти с малки роли и фигуранти във фелинови костюми.

Пъстрата група наобикаля камиончето на Мимо, тоя с торбичките храна, когато се приближава колата на „Бърза помощ“. Тя си отваря със сирената път в алеите, отминава групата и се отправя към друго по-отдалечено студио... Но изсочкано колата на „Бърза помощ“ спира рязко и от нея изскача Антонио, с кепе и престилка на санитар, който, въвн от себе си крещи. „Лучана!“

Повиствително Лучана, костюмирана, е на опашката сред фигурантките за „торбичка“.

Антонио се втурва към нея с протегнати ръце. Лучана го прегръща развълнувана.

ЛУЧАНА. Антонио!... Колко време оттогава...

АНТОНИО *(веднага)*. Стават 5 години през октомври...

Прекъсва, смутен, след което се обръща към подалия се от прозорчето друг болюгледач и му извизва:

— Вие тръгвайте и се върнете оттук.

Докато „Бърза помощ“ се отдалечава, той застава до Лучана, която чака реда си и ѝ обяснява:

— Виж какъв късмет! Един каскадьор се е наранил тук в студио 2.

ПРЕКЪСВАНЕ.

Сега Лучана с торбичката за обяд и Антонио отиват и седат до една катедрала в миниатюр, изоставена между други сценични декори, вече въвн от употреба, отстрани на една алея.

АНТОНИО. Станала си артистка, а? Браво, успяла си...

Антонио наблюдава Лучана, която бърка в торбичката. За изминалите няколко години тя приятно се е закръглила, но на лицето ѝ, малко вулгарно, вероятно поради силния грим, личи отпечатъкът на разочарования и мъка.

АНТОНИО. Каква роля играеш?

ЛУЧАНА. Почти нищо. Риналдо, обаче ми каза, че след две седмици започва някакъв американски филм и в него имало хубава роля за мене.

След като изважда малка бутилка с вино, подава торбичката на Антонио.

ЛУЧАНА. Искаш ли?

АНТОНИО. Не, аз вече обядвах. Яж ти.

Лучана се е заела с бутилката.

ЛУЧАНА. Не съм гладна.

АНТОНИО. Обаче си жадна.

ЛУЧАНА *(оправдавайки се)*. От тази сутрин освен две малки ракии нищо друго.

АНТОНИО *(смаян)*. Две ракии? *(Гледа я.)* Кой е Риналдо?

ЛУЧАНА. Шефа на групата. Този, който помага, нарежда, дава ти работа. Антонио кимва, рови в торбичката, намира един котлет, захвапва го.

Топло е. Лучана си вее с полата, без да се безпокои, че си разголява бедрата.

Антонио я гледа с привидно безразличие, но без друго е пстресен от тази нова Лучана и прикрива чувствата си с непринудено държане.

АНТОНИО. Добър е този паниран котлет, очаквах нещо по-лошо.

ЛУЧАНА *(всёки си още)*. А за себе си нищо ли няма да ми кажеш?

АНТОНИО. Малко има за казване. От помощник пак отново ме прати-ха носач.

ЛУЧАНА. Но защо?

АНТОНИО. Дигнах ръка на една монахиня. По политически причини.

ЛУЧАНА. На една монахиня?

Лучана избухва в смях, развеселена.

АНТОНИО. Първа тя дигна ръка. Въобще, ето ме тук, с понижена месечна заплата.

ЛУЧАНА. Ее, щом си кавгаджия...

Но го гледа с нежност и за пръв път лекичко го ритва по крака. Антонио лагва въдицата, открива в лицето ѝ израза от предишните няколко години. Устата му пресъхва и казва набързо:

АНТОНИО. Царя на половин порция е ремонтиран... Да идем ли гави вечер?

Преди Лучана да успее да отговори.

РИНАЛДО. Лучана!

Появява се мъж, висок 1 и 90, силен и обгорял, в дрехи от бял лен. Маншетите на синята му риза са обърнати върху ръкавите на сакото.

Приближава се към Лучана, без да удостои с поглед Антонио, като минава почти по краката му...

РИНАЛДО (*със силен неаполитански акцент*). Аа, тука ли си била! Аз те търся, а ти изчезваш... Значи, се разбрахме — тая вечер в девет и половина. Ще дойде и Тиберно със сицилианката. Кълъпачка при Матричиано и после у дома!

ЛУЧАНА (*станала е*). Ето... тази вечер не мога...

Антонио я гледа.

РИНАЛДО (*с досада*). Аа, не, Луча, вече поех ангажимент, трябва да дойдеш!

АНТОНИО (*намесва се, като я пита почти с нежност, кимайки с лице към Риналдо*). А тоя кой е?

ЛУЧАНА. Риналдо.

Риналдо едва обръща глава, за да срази Антонио, после отново поглежда Лучана.

РИНАЛДО. А тоя какво търси?

АНТОНИО (*спокоен*). Риналдо.

Мъжът се обръща към Антонио.

РИНАЛДО. О, наистина ли? (*Гледа го*). Бръснар ли си? Благодаря, имам си. (*Към Лучана*.) Паузата свърши, връщай се в студиото. Ще се видим тази вечер. Антонио задържа Лучана за ръката.

АНТОНИО (*любезно*). Тази вечер не. Тя ви го каза.

ЛУЧАНА. Антонио, остави, няма смисъл!

РИНАЛДО (*към Антонио*). Ти кой си бе, защо се месиш?

Пристига с рев „Бърза помощ“ и се спира на няколко метра разстояние от групичката.

САНИТАРЯТ. Антонио! Каскадьорът отказва лечението. Безполезно беше нашето идване.

АНТОНИО. Кой казва това? Почакай.

Обръща се решително към Риналдо.

АНТОНИО. Госпожицата каза, че не се чувства добре...

ЛУЧАНА (*опитва се да го прекъсне*). Антонио, извинявай, това е моя работа...

АНТОНИО (*без да я слуша*). Или ти не се чувствуваш добре!

РИНАЛДО (*бесен*). Как не! Ти какво си търсиш?

Риналдо блъсва Антонио, който се олюлява и пада върху купчината бракувани театрални вещи. Напипва една римска пика с орел и без да става (*Лучана крещи: „He!“*), я хвърля с две ръце върху главата на Риналдо, който се превива на две, като държи главата си между ръцете и охка...

РИНАЛДО. Майчице! Ох, майчице...

Лучана се спуска срещу необуздания Антонио, който се изправя на позе.

ЛУЧАНА (*разярена, враждебно*). Полудя ли? Антонио, нима винаги ще ми създаваш неприятности? Кой ти дава право?

По смаяното лице на Антонио се стоварва юмрукът на Риналдо, който междуременно се е изправил зад гърба на Лучана. Антонио се опромолява на земята, по гръб, като греда.

36

„БЪРЗА ПОМОЩ“ В ДВИЖЕНИЕ — вън и вътре. Ден.

Колата „Бърза помощ“ в движение.

Отзад върху болничната кушетка лежи Антонио с един голям тампон от марля на носа.

Отваря чедоумяващи очи и гледа колегата си седнал до него.

АНТОНИО (*оглежда се наоколо*). Ама... как попаднах тук?

САНИТАРЯТ. Ех!

АНТОНИО. Беше ли ядосана? Донякъде помня, но после какво каза?

САНИТАРЯТ. Каза: „Не искам да те видя повече!“

АНТОНИО. А... А с какъв тон го каза?

37

УЛИЦИ ИЗ РИМ — отвън. Нощ.

Улиците и площадите на града са необикновено тихи и безлюдни, без движение, като че ли има полицейски час. Обаче въздухът е изпълнен с хиляди и хиляди гласове на включени телевизори.

38

БОЛНИЦА. ТЕЛЕВИЗИОНЕН ЕКРАН. ТЕЛЕВИЗИОННО СТУДИО. Нощ.

39

БОЛНИЧЕН КОРИДОР.

Антонио с бяла престилка и с подлога в ръка, тича, предшествуван от свой колега, който е дошъл да го извика...

ГЛАСЪТ НА МАЙК (*говори нещо неопределено*).

Антонио и колегата му се вмъкват в...

39

МАЛЪК САЛОН В БОЛНИЦАТА.

Пред телевизора са седнали дежурни лекари и сестри. На екрана разговарят Никола Палумбо и Майк Бонджорно.

МАЙК... върху цялата италианска кинематография, виж ти! Но аз зная, че вие обичате един специален период...

НИКОЛА (*изпреварвайки го*). ...киното на неореализма, което трябва да влезе като предмет в образователната програма в училищата.

Антонио го гледа смаян и развълнуван, с отворена уста. А Никола продължава, виждан и на телевизионния екран, и в студиото на телевизията.

НИКОЛА. Написах един том на тема „Киното като училище, който, без да се срамувам, ще кажа, че се отхвърли от осем издателства. И ако се явих на това предаване, то е, за да предложа вместо футбола и разпространяваната естрадна песен една културна емисия в програмата на една телевизия, която обработва обществено мнение с идеен на конформизма или с похвали към властта...

МАЙК (*прекъсвайки го*). Разбира се, разбира се, професоре, но да минем на нашите въпроси...

Антонио е напрегнат.

МАЙК. „Бил е асистент на Жан Реноар, за когото рисува костюмите на „Излет на село“. Как се казва?“

НИКОЛА (*прояснен*). Лукино Висконти. 1936!

МАЙК. Точно!

Антонио изведнаж си спомня, че държи в ръцете си подлога, обръща се към един колега.

АНТОНИО. Ако обичате, в 127! Ако не е вече късно.

40

ОБЩЕСТВЕН ТЕЛЕФОН В НОЧЕРА И СТАЯ В ХОТЕЛ В МИЛАНО — редувани.

В телефонната кабина Габриела, клекнала на колене, държи слушалката, приближена до ухото на сина си Алфонсино, който сега е на 9 години.

През стъклото се виждат лицата на любопитни граждани.

АЛФОНСИНО (*любящо*). Татко, кога ще се върнеш? Тука всички те очакваме.

Легло в стаята на хотела, на което е седнал Никола, леглото е обсипано с вестници, които пишат за Никола, с книги и бележки.

НИКОЛА (*развълнуван*). Скоро, скоро! ... Как си, Алфонсино?

ГАБРИЕЛА (*която се е доближила до телефона, се намесва*). Никола, вярно ли е? Скоро ли ще си дойдеш? (*Снижава гласа си.*) Много искам да те видя, Нико...

НИКОЛА (*възгълъйки се върху вестниците*). И аз също искам. Но в четвъртък имам трето предаване.

Съграждани вмъкват главите си в кабината. Сред тях и Каприньо.

СЪГРАЖДАНИ. Горе Палумбо! Горе Ночера! Да живее Никола!

ГАБРИЕЛА. Ало, Никола? Смяташ ли да продължиш? Вече спечели един милион и 280 хиляди лири, много пари са...

НИКОЛА. Габриела, приех тази неособено приятна работа по телевизията не само по икономически съображения. Телефонира ми вече един издател: ако спечеля, ще публикува моята книга.

ГАБРИЕЛА. Ами ако, не дай, боже, загубиш всичко? С парите, които спечели, би могъл да поддържаш семейството (*понижава гласа си*) и да ме отведеш оттука.

41

БАР В НОЧЕРА. ВИЛА КАТЕНАЧИ. „ЦАРЯ НА ПОЛОВИН ПОРЦИЯ“. ДВОРЧЕ. ТЕЛЕВИЗИОННО СТУДИО. Нощ.

Екран: на електронното табло изписва цифрата 1 280 000.

МАЙК. Един милион двеста и осемдесет хиляди е хубава сумичка, професор Палумбо. И аз ви отправям въпроса съгласно регламента: Какво решавате? Оставяте или удвоявате?

Никола си стиска носа, замислен.

42

БАР „САН РОКО“ В НОЧЕРА.

Многобройни граждани, между които и Каприньо, присъствуват на предаването. На първия ред напрегната и неспокойна седи Габриела, с момченцето на коленете си. До нея са баща ѝ и майка ѝ.

На екрана Никола още мълчи, после разтърсва глава.

НИКОЛА. Не. Не мога.

Габриела, тържествуваща, притиска до себе си детето и го целува.

МАЙК. Не можете какво?

НИКОЛА. Не мога да оставя... Удвоявам.

МАЙК. Чудесно! Заповядайте в кабината. Професор Палумбо решава да удвои; ако победи, качва на 2 милиона и 560 хиляди. Ако загуби, ще получи автомобил 600. Пликовете!

43

ВИЛА КАТЕНАЧИ.

В трапезарията в централното крило на вилата старият Катеначи със съпругата си гледа телевизия.

Във втората трапезария, в друго крило на вилата, Амедео, Асунта и децата, също вечерят, без да откъсват очи от устата на Майк.

В техния апартамент, седнали на масата, Джани, Елиде, Фабрицио и Донатела — на столчета. Джани следи с внимание предаването. Елиде обаче чете книга и едновременно отщипва с деликатност едно листо от салата. Всеки неин жест е заучен...

НА ТЕЛЕВИЗИОННИЯ ЕКРАН.

Никола е в кабината, а Майк чете въпросите:

МАЙК. Професоре, имаме фрагмент от филм!

Това са кадри от финалния епизод на „Крадци на велосипеди“.

44

ГОСТИЛНИЦА „ЦАРЯ НА ПОЛОВИН ПОРЦИЯ“

Антоннио, седнал на маса, следи предаването в компанията на една хубава брюнетка, навярно медицинска сестра, на която любовно обхваща талията.

АНТОНИО (*радостно*). Всичко знае за Де Сика! Гледай го, Маргери! Смее се великият защитник!

И действително на екрана лицето на Никола се прояснява, докато гледа малкият Стайола да плаче...

45

ВЪТРЕШНО ДВОРЧЕ.

Очертано в тъмнината на един отворен прозорец, гледаш към едно дворче, лицето на Лучана е съсредоточено; жената следи с интерес предаването по телевизора, намиращ се в апартамента насреща. Епизодът от филма свършва.

42

БАР „САН РОКО“ В НОЧЕРА. (*продължение*)

Напрежение между присъстващите.

МАЙК (*на екрана*). Видяхме кадри от финалния епизод на...

НИКОЛА (*чаквайки се*) ... „Крадци на велосипеди“, да, да.

МАЙК. Професоре, не ме прекъсвайте, но ми кажете: „Как е името на действащото лице, изпълнено от малкия Стайола. Как е неговото презиме. Презимето! И после...

Габриела стиска нервно ръцете на сина си.

МАЙК. Колко годишно беше момчето по време на създаването на филма... И на края, като следствие на кой епизод малкият Енцо Стайола плаче с такъв затрогващ веризъм? Имате 90 секунди, професоре. Пуснете хронометъра!

Хронометърът отмерва...

Никола има спокойно изражение.

44

ГОСТИЛНИЦА „ЦАРЯ НА ПОЛОВИН ПОРЦИЯ“. (*продължение*)

АНТОНИО (*целувайки по бузата момичето*). Знае го! Всичко знае! Ей Царю, впрочем, отвори една бутилка! Маргери, налейте (*Към клиентите*.) Тишина!

НИКОЛА. Името на действащото лице е Бруно!

МАЙК. Точно!

45

ВЪТРЕШНО ДВОРЧЕ. (*продължение*)

Лучана гледа. Но там, в наблюдавания апартамент, някой е станал и закрива телевизора. Лучана се отмества, за да види.

НИКОЛА. Презимето му е Ричи!

МАЙК. Точно!

42

БАР „САН РОКО“ В НОЧЕРА. (*продължение*)

Габриела следи със свито сърце изпита на Никола.

НИКОЛА. Момчето беше на девет години!

МАЙК. Точно!

НИКОЛА. И на края, малкият Стайола плаче благодарение на едно гениално хрумване на Де Сика. Като не успял да накара детето да заплаче...

МАЙК (*опитва се да го прекъсне*). Професор Палумбо...

НИКОЛА (*продължава с увлечение*). ... Де Сика наредил да му сложат тайно в джобовете угарки от цигари, след което го обвинил, че е „пушач на фасове“. Малкият Стайола, почувствувал се несправедливо обвинен, избухнал в истински плач...

МАЙК (*прекъсва го категорично*). Професор Палумбо!

Габриела побледнява.

МАЙК. Но какво говорите! Тук виждам, че пише „защото вижда да ругаят бащата, който се е опитал да открадне един велосипед!“

НИКОЛА (*протестира*). Но това е съвсем лесно! Това всички го знаят! Въпросът се състои в изтъкването на тънкия психологически усет на режисьора, който в качеството си на създател на своето произведение, създава контакт с актьора. Прочетете отново „Като следствие на кой епизод...“

МАЙК (*допълва*). „...малкият Енцо Стайола плаче с такъв затрогващ веризъм?“

НИКОЛА. Ето. Ендо Стайола, а не Бруно Ричи! Тсест, малкият изпълнитез, а не измисленото действащо лице! Кой вътрешни струни са накарани да затрепат, за да се получи този плач! Текстът не е толкова двусмислен!

През време на тази последна фраза следват бързи кадри с тревожните лица на Антонио, Джани, Лучана.

Габриела е съкрушена между ядосаните си родители и разочаровани съграждани.

МАИК (*накъсо реже*). Да чуем господин съдията!

СЪДИЯТА (*решително*). Отговорът на състезателя е погрешен.

НИКОЛА. Ще видим! Ще обжалвам!

Габриела, готова да избухне в плач, става бързо и бяга въвн, като влачи зад себе си Алфонсино. Наоколо някой се надсмива и се чуват безпощадни коментари.

КАПРИНЬО. Палумбо, голям си балама!

Гласове на граждани:

— Е, спечели една 600...

— Да, ама кой ще му даде бензин?

46

РЕПЕРТОАР.

Луната, затъмнена от Земята — начален епизод от „Затъмнението“ на Антониони. Следват още кадри от филма: главната героиня гледа предметите, докосва ги, разговаря с тях...

ГЛАСЪТ НА ЕЛИДЕ. През март 1964 г. видях „Затъмнението“ на Антониони. От това разбрах, че съм за отчуждението. Също и други артисти слизат в бездните на женския дух, изяснявайки самотността и некомуникативността с останалия човешки род... Саган, Моравия... Аз също, макар и да живея в охолство, срещам големи трудности при общуване...

47

НОВИЯТ ДОМ НА КАТЕНАЧИ. КАБИНЕТ НА ЕЛИДЕ.

Детайл: магнетофон в движение. (*продължава*) ... И затова говоря със себе си, на себе си и се доверявам на мен самата.

Един пръст натиска стопа. Откриваме Елиде, с черни чорапи, седнала пред дълга маса, върху която са инсталирани три магнетофона. В наредбата на стаята тържествува синтетичната материя; стая модерна, широка, ледена, почти наредена като кабина за магнетофонни записи: с усилватели, високоговорители, микрофони, грамофони, разни видове бобини.

Елиде натиска клавишите на запис, взема един микрофон. Говори полугласно, но като че ли се обръща към някой присъстващ там.

ЕЛИДЕ (*на микрофона*). Чувствавам повече топлина в студените предмети, отколкото у хората, имам впечатлението, че мъртвите неща ми говорят, но не разбирам още тяхното послание. Би трябвало да се намери начин за нормално свързване с мъртвите (*регутира силата на тона*), които са навсякъде, също и в тази стая, под този диван. „Дванах“, индийска дума. Но по този повод направих едно запитване до индуса Баба Авашан, на път през Рим. Да чуем.

Спира първия магнетофон, пуска втория.

ГЛАСЪТ НА ЕЛИДЕ (*записан*). Маестро, има един проблем, на който както аз, така и моята снаха държим много. Възможно ли е да получим и да запишем послания от оня свят? Веднъж при пълнолуние опитах... Чуите.

Поставя в действие третия магнетофон. Чува се някакво чуруликане на птици, други неясни звуци, след това непогрешимият шум на плискане на вода. Лицето на Елиде изразява лека досада. Елиде спира третия апарат и отново включва в действие втория магнетофон. Чува се зарегистрираният ѝ глас.

ЕЛИДЕ. Какво ще кажете на това, маестро?

ГЛАСЪТ НА БАБА (*нисък и тежък*). Ом, ом. (*Произнася няколко неразбираеми думи*.) Това е интересно, но не е много ясно.

ГЛАСЪТ НА ЕЛИДЕ. Още един въпрос, Баба Авашан. Когато умра, и аз ли ще мога да говоря с живите?

Тишина от магнетофона. От другата стая се чува кавгата между Джани и Ромоло Катеначи.

ГЛАСЪТ НА БАБА. Може би.

От магнетофона се чува шумолене от хартия. (А от съседното помещение гласът на Джани: „Вие дадохте мистрията в други ръце, но номерата ви са както по-рано груби и допоступни!“ Катеначи отговаря: „Номера, които виниги и доста добре са действували!“)...

ГЛАСЪТ НА БАБА. Какво е това?

ГЛАСЪТ НА ЕЛИДЕ. Пари. Дар за вашата пагода за бедните.

ГЛАСЪТ НА БАБА. Благодаря ви!

Елиде спира втория магнетофон, пуска първия.

ЕЛИДЕ. Благодаря, Баба Авашан. Ще помня твоите думи. Ехото на гласа ти ми предвещава един далечен свят...

Гласовете от другата стая са така силни, че покриват този на Елиде от магнетофона.

ДЖАНИ. Времената се промениха!

КАТЕНАЧИ. Само около Рим има толкова много земя, че мога да построя още един Рим! Всъщност, казвам се Ромоло!

ДЖАНИ. Нужно е да притежаваш и да контролираш строителния план, а не „земя“!

КАБИНЕТЪТ НА КАТЕНАЧИ.

Старият Ромоло, седнал до огромното бюро, отрупано със статуйки и керамични фигурки като маса за търг, се е зачервил и наперил.

Скача на крака и удря силно на бюрото.

КАТЕНАЧИ. Вече двацет години, откакто те влача на гърба си. (Избухва злобно.) Нареди се, ожени се за моята заплесната дъщеря, за да се хванеш по-здраво! Лапач си ти!

ДЖАНИ (презрително). С вашите хитрини на дюлгерин, който краде на дребно от тухлите, вие винаги сте пред прага на затвора! Няма вече място за стари кретени!

Катеначи вълн от себе си от гняв му удря силна плесница.

Отговорът на Джани е незабавен и яростен: веднага му връща плесницата. Двамата се гледат мълчаливо, смаяни самите те от собственото си неочаквано насилие.

Старият заеква недоумяващ.

КАТЕНАЧИ. Долу ръцете!

Пада грохнал на креслото.

ДЖАНИ (навежда се, над него, съскайки безпощадно). Наредих да задържат твоя син! Ще направя да задържат и тебе! Знаеш, че мога да го сторя! Когато пожелаеш!

Старият го гледа и знае, че Джани е готов да го направи.

Елиде се показва на вратата.

ЕЛИДЕ. Но какво става? Правя запис! (Вижда баща си задъхан.) Татко! Какво има?

Катеначи диша тежко, с усилие се изправя на краката си.

КАТЕНАЧИ. Елидѹ. Ще ме придружиш ли до клозета?

Движи се със затруднение с малки крачки, поддържан от дъщеря си.

ЕЛИДЕ. Татко, защо винаги ядосваш Джани?

Катеначи въобще не я чува. Сигнал до вратата, се обръща. Фиксира Джани с очи, изливащи цялата му злоба, и казва с леден глас, но въпреки всичко с авторитет.

КАТЕНАЧИ. Реших: нека бъде така, както казваш ти!

Излиза. Вратата се затваря.

ДЖАНИ (в изблик на безумна радост вика, смеейки се). Ние сме Джани Перего, които ще променят това общество в едно по-справедливо общество! Да! В общество на акциите с изцяло вложен капитал!

Погребението на Палмиро Толиати. Един милион души, дошли от всички краища на Италия, следват процесията по улиците на Рим: от улица „Ботеге Оскуре“, по улицата на Форум, булевард „Манцони“, улица „Емануеле Филиберто“, чак до „Сан Джовани“.

УЛИЦА „КАРЛО ФЕЛИЧЕ“. Ден.

Процесията се разпръсва на „Сан Джовани“. Групичката на Антонио и приятелят му санитар се качва на тротоара, покрай градинките зад статуята на св. Франческо. Единият от тях носи свито червено знаме. Антонио е подръка с една млада другарка.

ЛУЧАНА. Антонио!

АНТОНИО (*към момичето, което го придружава*). Какво има?

ВАЛЕРИЯ. Не те извиках аз.

АНТОНИО. Стори ми се, че чух „Антонио“.

ВАЛЕРИЯ. Да, чул си. Извика те ей оная.

Една жена е станала от пейката и се движи към тях... Антонио потресен, я разпознава:

АНТОНИО. Лучана... (*И той също тръгва настреща ѝ, но се връща назад*).

Извинявай, Вале — една стара приятелка...

ВАЛЕРИЯ. Върви, върви, ще се видим утре...

Целува го по бузата и се отдалечава с другите...

Лучана и Антонио се гледат, без да говорят.

ЛУЧАНА. Беше с приятели...

АНТОНИО. Да... Как си?

ЛУЧАНА (*усмихва се*). Ех!...

Годишите ѝ личат: още е хубава, но малко смачкана и изоставена. Обръща се и се връща към пейката.

ЛУЧАНА. Ами ти?

АНТОНИО (*следвайки я*). Напоследък бях зле, нещо като невроза и напуснах болницата. Но сега съм добре и отново се връщам там.

Едно момченце на четири или пет години, което си играе близо до пейката с кофичка и камъчета, запитва.

МОМЧЕНЦЕТО. Добре си, а се връщаш в болница?

Антонио го гледа изненадан. Лучана обяснява на малкия:

— Господинът е санитарен служител.

АНТОНИО (*механично*). Да. Възстановиха ме.

ЛУЧАНА. Ами... приятелите?

АНТОНИО (*гледайки детето*). А?... Джани не го виждам вече. Никола води пет дела срещу телевизията. Загуби всичките... (*Спира се. Чак сега Антонио се е досетил, че тази торбичка на квадратчета в ръцете ѝ е детска шапчица. Поглежда малкия, после го посочва на Лучана и заеква*.) Ама... то е... твоє...

Лучана потвърждава. Антонио гледа детето, което продължава да играе, и потресен от внезапно възмущение, пита по-скоро с жестове, отколкото с думи, слагайки ръка на гърдите си: „Мой син ли е?“

ЛУЧАНА (*смее се*). Антонио! Та това беше 1948 г., преди шестнадесет години!

АНТОНИО (*защеметен*). О, разбира се... в момент на... (*Смее се*.) Казах ти, че бях малко разстроен...

Навежда се към детето и му протяга ръка.

АНТОНИО. Разрешаваш ли? Казвам се Антонио. А ти?

МОМЧЕНЦЕТО. Луиджи.

АНТОНИО (*който на всяка цена иска да бъде щастлив, засиява. Обръща се към Лучана и възкликва с благодарност*). Кръстила си го като чичото на моята майка?

Момченцето изсипва кофичката, пълна с камъчета, в протегнатата още ръка на Антонио...

КИНО В ПЕРИФЕРИЯТА НА ГРАДА. Нощ.

Антонио е седнал на един от последните редове. До него е малкият Луиджи, малко сънлив... Антонио, който следи разсеяно филма, сега поглежда настрана. Мек шум на стъпки върху мокета. Пристига Лучана, стегната в сатенена престилка, силно гримирана, със запалено фенерче в ръка. Бързо настанява нови зрители на един празен ред, после минава по пътеката бавно с угаснало фенерче...

Минавайки покрай Антонио, тя му се усмихва. Отива да се облегне на стелата в дъното и гледа филма: любовна сцена между двама много прочути американски актьори (Пол Нюман и Ким Новак).

Антонио, откъснал погледа си от нея, също гледа към екрана...

И по чудо гласовете на традиционния дублаж се заместват с непохватните и колебливи гласове на Антонио и Лучана.

АНТОНИО-ПОЛ НЮМАН. Лучана!

ЛУЧАНА-КИМ НОВАК. Антонио!

АНТОНИО-ПОЛ НЮМАН. Още не съм разбрал как си със сърдечните работи?

ЛУЧАНА-КИМ НОВАК. Не си ме питал.

АНТОНИО-ПОЛ НЮМАН. Ами... Риналдо, как е?

ЛУЧАНА-КИМ НОВАК. Риналдо?... А, ами не зная. Не съм го виждала от деня, когато го наби.

АНТОНИО-ПОЛ НЮМАН. Наистина, той ме нападна. И тъй като...

ЛУЧАНА-КИМ НОВАК. Антонио, какво искаш да узнаеш? Сама жена съм.

АНТОНИО-ПОЛ НЮМАН. И аз също!...

Двамата американски актьори се целуват дълго. Междувременно детето е заспало с глава върху ръката на Антонио.

51

КИНОХРОНИКА: СПЕКТАКЪЛ В СПОРТНАТА ПАЛАТА. Нощ.

Мнозинството от публиката са деца...

Никола Палумбо следи с поглед, изпълнен с възхищение, съжаление и с досада. ...Викторио де Сика, който се качва на сцената, за да говори на... ръкопляскащата тълпа от малки зрители...

И ето, че сега Де Сика разказва как е успял да накара да плаче малкия Енцо Стайола, обвинявайки го, че е „фасаджия“...

Досадата по лицето на Никола се изостря. Той се изпълва с презрително огорчение и се обръща към нас, като че ли да каже, но без да го изговаря: нямах ли право?

Гледа маестро, вижда в него своите измамени надежди, своята далечна младост.

52

ВИЛА КАТЕНАЧИ. Ден.

ГРАДИНА С БАСЕЙН.

Щорите са още спуснати. Камернерът-шофьор с гребло събира паднали-те листа.

Една от щорите се вдига и се показва Амедео.

АМЕДЕО. Гаetano!

Оттегля се и затваря прозореца. Излиза Асунта с тупирани коси.

АСУНТА. Амедео!

Прозорецът остава затворен. Асунта влиза вътре.

На прага на верандата се появява Джани, който пие чаша кафе.

ДЖАНИ. Фабрицио! (*Към Гаetano.*) Виждал ли си Фабрицио?

Гаetano, без да се обръща, прави отрицателен знак с глава.

Други щори се вдигат.

КАТЕНАЧИ. Джани!

Старият се показва на балкона — грамаден, космат, затруднено се движи, облягайки се на два бастуна.

КАТЕНАЧИ. Джани!

От мястото, където се намира Джани, не може да бъде виден. Той поглежда часовника си и отново влиза вътре, без да отговори. Катеначи, измамен, тежко се оттегля... И Гаetano се отдалечава със своето гребло.

Един прозорец от партера се разтваря и се появява Елиде. Слаба, бледа, само големите ѝ очи са гримирани. Облечена е в пенъор от шумяща зелена коприна.

ЕЛИДЕ. Джани!

Градината е безлюдна. Елиде се оттегля.

КАБИНЕТ.

Джани среща Донатела (15-годишна).

ДОНАТЕЛА. Мамо!... Татко, имаш...

Но Джани изчезва набързо зад една врата. Донатела влиза в кабинета и без да се спре, минава, питайки чичо си Амедео, който играе на „монополи“ с камериера Гаetano: „...Виждали ли сте мама?“

Двамата дори не вдигат глава. Донатела излиза...

ГАЕТАНО. Нищо друго не правят, само се викат. Или зле се търсят, или не искат да се намерят.

МАЛЪК САЛОН ЗА ЗАКУСКА

Асунта закусва обилно и пита развълнувана Елиде, която без охота дълбае с лъжица в грейпфрут.

АСУНТА. Удавена? Но кога?

ЕЛИДЕ. Преди 30 години. Бяхме другарки от училище.

АСУНТА. И вчера ти телефонира? Как е възможно? Какво ти каза?

Елиде гледа в пространството.

ЕЛИДЕ. „Ела на остров Тиберина.“ Отидох там, видях я. Тя ме повика. „Елидуча, защо ме оставяш сама?“

Пауза на мълчание и страх.

АСУНТА. Майко, мила! Аз бих се стреснала.

ЕЛИДЕ. Не е никакво изключение. Паранормалните явления са много по-нормални от пара...

Спира, защото е усетила нещо във въздуха. Става и тича вън:

— Джани!

АСУНТА (с твърдо сварено яйце в устата.) И после? Елиде?...

КОРИДОР ОТ СЪТЪЛБИ.

Джани тича, обличайки си сакото, с черна чанта в ръка, следван от гласа на жена си.

ЕЛИДЕ. Джани!

Джани се спуска стремглаво по спираловидната стълба. На дъното отваря една вратичка и влиза в...

ГАРАЖ.

...където са подредени една кола „Линколн“, една „Мерцедес“, една „Фолксваген“ черна с бял покрив, две „125“, две „500“, един джип, една „Чао“ и една „Мото Морини“. Джани отива до мерцедеса и се качва.

ЕЛИДЕ (която сега е облечена в елегантна сутрешна дреха, слиза от асансьора и се показва от другото прозорче). Джани!... Аз и ти не си говорим никога.

ДЖАНИ. Говори!

Елиде отваря вратичката на колата и сяда до него.

ЕЛИДЕ (колебливо). Трудно е... Липсва ми кураж, за да ти кажа това, което трябва да ти кажа. (Изважда от чантата си малък магнетофон и натиска бутона.) Записах ти го.

ГЛАСЪТ НА ЕЛИДЕ (на магнетофона). Скъпи Джани, ти си основното за мене, но винаги ме отбягваш. И в това мое отчаяно търсене на тебе... фатално срещнах друг мъж!

Елиде натиска бутона и прекъсва предаването. Гледа Джани, но той е съдържан. Елиде натиска отново бутона и магнетофонът продължава:

— Бедният ми, ти страдаш, но трябва всичко да ти кажа заради искреността ми към самата себе си. Не исках, отивах, защитавах се...

ДЖАНИ (поправя я). Отбягвах.

ЕЛИДЕ. Отбягвах, да.

ГЛАСЪТ НА ЕЛИДЕ. Но когато му се отдадох... аз мислех за тебе, Джани! Чел ли си за тази еротична извратеност, която довежда жената да си представи мъжа, който е легнал отгоре ѝ, като други лица: прочути, актьори, певци, вождове... Но аз си представях тебе, Джани! На него изневерявах, не на тебе, разбираш, нали? (Елиде гледа безчувственото лице на Джани, докато нейният глас от магнетофона продължава.)... А сега, искаш ли да узнаеш кой е твоя съперник? Той е млад художник със сигурно бъдеще и се нарича...

Джани натиска бутона и спира предаването. Гледа Елиде. Елиде гледа него.

ЕЛИДЕ. Не искаш ли да узнаеш?

ДЖАНИ. Не искам да вярвам. Защото много те уважавам.

ЕЛИДЕ (*наскърбена и ядосана*). Значи... измислила съм си всичко? За да стана значителна в очите ти? Ти само себе си уважавах!

ДЖАНИ. Е, добре, уважавам и двама ни. А сега, извинявай, трябва да бягам. Когато се върна — всичко ще бъде наред, нали?

Елиде прави усилие да му се усмихне, кимва съгласна... но неочаквано избухва в сълзи.

ДЖАНИ (*недоволен, но също развълнуван, угасва мотора, който е бил запален, притиска я до себе си и казва малко объркан*). Елиде, а ако ти повярвам, не е ли по-зле?... За тебе и за мен!

Елиде хълца.

ДЖАНИ (*милва косите ѝ и казва*). ...Елидуча!

Елиде вдига глава. Изразът ѝ е напрегнат.

ЕЛИДЕ. Една моя приятелка, умряла преди много години, ме извика и ме очаква.

ДЖАНИ (*усмихва ѝ се*). Ама какво говориш!... Продължаваш да чезнеш, заради всички тези глупости!...

Елиде обхваща лицето му с ръце и го гледа напрегнато, с мокри от плач очи, сякаш да запечата в паметта си неговия образ. ... Вече не плаче. Слиза бързо, качва се на своя фолксваген, включва мотора и колата тръгва на тласъци.

Джани разстроен гледа как тя излетява извън гаража, с ръка отвън на прозорчето...

Пристигнал е Фабрицио, който се качва на мотора и изкача навън с бръмчене.

В същия момент пристига Донатела и се качва на моторчето, после Асунта на „125“, Амедео на друга „125“, Гаетано на „500“, една камернерка с чанта за паразар на друга „500“ и на края старата Катеначи на мастодонския „Линколн“. Колите тръгват с оглушителен шум.

Джани потегля последен...

ГРОБИЩЕ НА БРАКУВАНИТЕ КОЛИ. Залез.

Тишината тук между купищата отломки от смакчани коли, подредени грижливо една върху друга, е като на гробище. Небето потъмнява, но далечният изглед на равния Рим едва сега пламва...

Джани разменя няколко думи с двама души във връзка с неотдавнашната катастрофа на фолксвагена. Джани подписва някакъв лист, поднесен му от единия от двете служебни лица. Служебните лица си отиват, след като любезно се сбогуват.

ГЛАС. Моите съболезнования, адвокате.

Джани се колебае, после приближава купчината, където стърчи... черният фолксваген, с бял покрив и каросерия, разцепена като мида, качена върху една „1100“, която е поставена на покрива на един „Принц“, а той над един мерцедес. Лявото прозорче на фолксвагена е тъмно и черно.

Изведнъж на Джани му се струва, че вижда да се белее вътре в прозорчето нещо светло. Вероятно лунно отражение върху парче стъкло. Обаче сега чува около себе си... неясен шепот. Джани се оглежда. Не, няма никой. Връща се и първа очи във фолксвагена.

ДЖАНИ. Елиде!

ЕЛИДЕ. Получил си моята покана.

ДЖАНИ. Каква покана?

ЕЛИДЕ. А според теб защо си тук?

ДЖАНИ. Ами заради застраховката, формалности...

ЕЛИДЕ. А, не! Защото аз те повиках!

ДЖАНИ. Знаеш, че не вярвам на такива работи.

ЕЛИДЕ. Да? А тогава с кого разговаряш?

ДЖАНИ. Със себе си. Като луд. Тръгвам си.

ЕЛИДЕ. Почакай. Трябва да те питам нещо.

ДЖАНИ. Хайде.

ЕЛИДЕ. Представявам ли нещо за теб сега?

Джани сяда върху останките на една каросерия.

ДЖАНИ. Да представляваш нещо за мен? Защото си мъртва? ... Не зная...

Не, не смятам.

ЕЛИДЕ. Но защо не?

ДЖАНИ (*викайки*). Защото, ако не си от значение жива, не можеш да си от значение и мъртва!

ЕЛИДЕ. Какъв невежа! Браво! Смъртта възвисява! Вижда се, че не си чел Сидхарт! И моля ти се не говори така високо в този магически момент, моля те...

Джани навежда глава, може би мърморейки: „Ах, какъв разрыв...“

ЕЛИДЕ. Ти си Джани — човекът, който няма значение за никого. Дори за теб самия. Имаше значение само за мен, защото бях глупава. Как са децата?

ДЖАНИ. Добре. Надявам се. Фабрицио си отиде от къщи. Също Донатела... замина за Англия... не съм ѝ симпатичен. (*С тих глас.*) Обичаше тебе.

ЕЛИДЕ (*скандира*). Мене обичаше!

Появяват се други лица от тези прозорчета с изпочупени стъкла.

ЕЛИДЕ (*към Джани*). Тук всички сме приятели.

Зад гърба на Елиде най-близо е един тип с дълги коси, не много млад.

ПЕТИРОСИ (*сърдечно*). Адвокате, добър вечер!

ЕЛИДЕ (*представяйки го*). Енцо Петирози.

ДЖАНИ (*досеща се*). Художникът със сигурното бъдеще? (*Засмива се.*)

ПЕТИРОСИ. Художникът със сигурното минало. Цените на моите картини са пет пъти по-високи! Най-сетне получих признанието, което заслужавах.

ЕЛИДЕ. Смъртта прави това, Енцо! Нека да си приказва адвокатът.

ДЖАНИ (*става*). Чао, Елиде, чао, господин Пет пъти повече!

ПЕТИРОСИ. Адвокате, моите уважения. Хи, хи...

ЕЛИДЕ. Доволна съм, че те виждам така увяхнал, грозен и зелениясал. Чао... цюбов моя! Остани с угризенията на твоята съвест!

ДЖАНИ (*тръгвайки си*). Нямам никакво угризение на съвестта.

ЕЛИДЕ. За себе си, себе си...

Джани замислен си за по този коридор от шумолящи отломки.

Близко до излаза минава покрай изпотрошено прозорче на стар автобус, от което го гледа едно от онези лица — широко и весело.

МЪЖЪТ. Довиждане, докторе!

ДЖАНИ. Довиждане, драги мъртвецо!

МЪЖ. Хубав мъртвец с перчем. Аз съм пазачът.

Джани забързва надолу, към пътя, където се стрелкат фаровете на колите, отиващи в града...

54

КИНОХРОНИКА ОТ 1974 ГОДИНА.

ГЛАСЪТ НА АНТОНИО. „И ето, че дойдохме до наши дни. С референдумата срещу развода, хлебчетата по 250 лири, фашистките атентати и „аустеритите“, за да лапнат 200 милиарда черните магнати на петрола. Мнозинството в страната винаги е обременено“...

55

БОЛНИЧЕН КОМПЛЕКС. Ден. ПРОПУСКЪТ.

Антонио и приятелят му санитар подреждат табелките на клиниката.

АНТОНИО (*продължава*). ... Песимистични разсъждения, ще кажеш ти. Недотам, защото, ако и ние, останалите се бяхме обогатили, това би значило, че ние щяхме да изменим, а бъдещето на демокрацията на една страна е гарантирано само от честността на нейните нуждаещи се граждани, тъй като подредилите се пет пари не дават!

56

ПЛОЩАДЧЕ С МЯСТО ЗА ПАРКИРАНЕ. Ден.

Един нов „Ягуар“ с запален мотор е блокиран за паркинга от две коли. Джани с яке, джинси и с кожена чанта в ръка опитва дръжките на колата, но те са заключени. Ядосан, той се мушва през прозореца, напрашвайки панталоните си. Хвърля кожената чанта в ягуара и натиска клаксона.

И ето, че пристига една дама.

ДАМАТА. Веднага си отивам! Извинете!

Джани мърмори, но за да ускори работата, помага на жената, която се е вмъкнала в своята кола.

ДЖАНИ (*с точни жестове*). Карайте... заден ход, така. Стой! Отново напред. Стига! (*Застанал е откъм гърба на колата, която маневрира.*) Без заден ход, така, още, още, още...

Рязка спирачка, а после един ентусиазиран глас.

АНТОНИО. Джани!

Джани се обръща. Но кой е този занемарен и непознат мъж, който изскача навън от една жалка „500“?

АНТОНИО. Аз съм — Антонио! Не ме ли позна?

Джани замръзва с жест към водачката на колата, която сега се измъква вън от паркинга с едно „благодаря“ и със силен шум. Антонио се хвърля между разперените ръце на Джани. Джани, стиснат в тази прегръдка, е въвлечен в поток от погребани спомени, от объркани чувства... Антонио, дошъл на себе си от своето съляпо вълнение, се отдърпва от Джани, за да го разгледа изцяло...

АНТОНИО. Джани! Колко време оттогава, когато се счепкахме!... Не знаех, че си в Рим!... Казват — светът е малък, малък ли е, Джани? Двадесет и пет години, за да се намерим отново!

ДЖАНИ (*объркан*). Разбира се, малък е, тоест, голям е.

Джани е изпотен, с изпрашени панталони и яке.

АНТОНИО (*колебливо*). Джани...

ДЖАНИ. Да?

АНТОНИО. Ами... как я караш?

ДЖАНИ (*неопределено*). Е, карам я...

АНТОНИО. Джани, какво правиш тука? Ти пазач на колите ли си?

За Джани това е един безкраен момент: Антонио е тук, така далечен в своята орфана дреха, но със същата чистота, със същия човешки порив, както преди...

— ... Станал си пазач на коли?

Джани с несравнимо безсрамие потвърждава и Антонио задавен от гняв и болка мърмори:

— ... Не! Що за гадно общество!

ДЖАНИ (*въздиша*). Ех!

АНТОНИО. Ама как така стана паз...? (*Той не може да приеме израза на примирение върху лицето на Джани и се възмущава.*) Аз знам защо е така — защото ти си много честен! Знаеш ли се ти какъв си? ЕДИН ИДЕАЛИСТ.

Джани не може да стори нищо друго, освен да наведе очите си, за да не гледа в лицето такава чистота. Антонио се усмирява малко, клатейки безутешно глава.

АНТОНИО. Но искам да попитам — редно ли е един адвокат да стане пазач на коли? Свинщина, отвратителна гадост...

ДЖАНИ. Е, да знаеш... неприятности, трагедии... стечение на обстоятелствата... Тук съм временно... обещах ми може би от следващия месец, едно място, една работа... надявам се. Но да не говорим за това, извинявай...

АНТОНИО. Ти извинявай... А имаш ли семейство?

ДЖАНИ. Вдовец съм... с две деца.

АНТОНИО. Ах! Аз също имам две.

АНТОНИО И ДЖАНИ (*прекъсвайки се*).

Знаеш ли. Никола е също в Рим!

Никола? Ах, да... А какво работи?

Във вестниците... бачка... Слушай, искаш ли да го видим?

ДЖАНИ (*натясно, лъже*). С удоволствие!

АНТОНИО. Аз ще го потърся! О, ама знаеш ли, че зъбите ти са все така хубави?

ДЖАНИ (*скърца със зъби, към публиката*). „Два милиона и триста хиляди лири.“

АНТОНИО. Вижда се, че не ядеш сладкиши.

ДЖАНИ. Кой ще ти ги даде?

АНТОНИО. Гледай, аз какво „кепе“ си имам!

Навежда се, за да му покаже плещивото си теме.

В този момент във въздуха изгърмява топът на Джаниколо... Топът, който отбелязва дванадесет часа.

АНТОНИО (*трепва*). Да му се не види, дванадесет часа! Дежурен съм. Трябва да бягам!

ДЖАНИ (*възползува се*). Да, да, върви...

АНТОНИО. Ами защо не се обади по-рано? Имаше конкурс за дванадесет места на санитарии в новия павилион! Щях да те препоръчам на сестра Винченца. Това е монахиня, която помага, когато може, и на Работническата организация. Ще вечеряме ли заедно?

ДЖАНИ. Тази вечер не мога... Имам един...

Сигнал от клаксон. Голяма кола прави маневра, за да излезе от паркинга. Антонио я показва на приятеля и Джани се нагласява, дава знаци на автомобилиста.

АНТОНИО. Тогава до утре! До утре вечер!

ДЖАНИ. Да, разбира се!

АНТОНИО (*прегръщайки го*). Ще се обадя на Никола! Чао! До утре!

ДЖАНИ (*за да се отърве*). Да, да, до утре. Дадено!

Антонио тича до „500“, сачка вътре, запалва мотора, но се спира и си показва навън главата:

— Дадено, ама не сме казали къде?

— Така ли?

— При „Царя на половин порция“.

— Да, разбира се!

Господинът от колата подава монета от сто лири и Джани я приема, като благодари.

— В 8! Чао, Джани!

— Чао, Антонио, чао!

Колата на Антонио потегля и се отдалечава. Джани я проследява с поглед, разстръсен от тази непредвидена среща.

ГЛАСЪТ НА ДЖАНИ: „Ще се видим след още 25 години. Тоест никога вече. Чао, Антонио.“

57

ДОМЪТ НА КАТЕНАЧИ. Ден ГРАДИНА.

Същият образ на Джани, с коси, развети от вятъра, със същия израз от предишната сцена. Блед, подпрян брадата си с ръка, той е седнал на едно пие-тено кресло до басейна. Градината също носи белези на занемареност: храстите не са подрязани, сухите листа се разнасят от вятъра...

Изведнъж се чува шумно свистене и дразнеж смях.

Прислужникът Гаетано, седнал на столчето на автокран, направлява лоста така, че да сваля от терасата количката със стария Катеначи, който е потънал в нея и се смее силно, гледайки Джани. И докато го носят във въздуха и го поставят пред Джани, старият се тресе от злобен смях, като кашле и фъфле:

КАТЕНАЧИ. Аа... сам ли си?... Самотен ли се чувстваваш? Какво ти казах... Кой е най-самотният на света?... Но да не ти пука... полезни сме на госпо-да... Защото... господ е казал... бедният ще седне от дясната ми страна... Че ако не бяха богатите да изиграят бедните... бедните съвсем няма да останат бед-ни... и господ ще си седи сам... (*Той се смее шумно и грубо, зачервен, предизви-кателен, задъхан, лице в лице с Джани.*) Виждаш ми се угрижен... Скъсах се от смях... Бъди весел, Джани мой, защото ние двамата... ще бъдем винаги заедно... аз и ти... дълго... дълго, аз няма да умра!...

Гледа Джани със злоба. Редките му коси се веят от вятъра, който ги омо-тава със сухи листа. Смехът и кашлицата му срещат каменното лице на Джани...

58

ГОСТИЛНИЦА „ЦАРЯ НА ПОЛОВИН ПОРЦИЯ“. Нощ.

Една ръка хваща бравата и натиска вратата... която се отваря. Седнали на масата в дъното, Джани и Антонио вдигат глава, засияват от радост и скачат на крака, защото... в заведението е влязъл Никола, който се приближава с отво-

рени обятия. Хвърлят се един към друг и започват да се прегръщат, в обща бъркотия, без думи, искрено развълнувани.

Тримата приятели кръстосват високо вилиците си, омотани с макарони, като шпагите на тримата мускетари.

ТРИМАТА. Всички за един! Един за всички!

И се нахвърлят да ядат с нестихващо веселие.

Пред тях вече е изпразнен един литър. Царя на половинката се приближава с още едно шише бяло вино и налива.

НИКОЛА (*с комична надутост*). Ах, винце! Ах, отминали времена! Нека рухне индустриалната експанзия, с развиващия се хедонизъм! Мизерията отново обкръжава всички със своите пипала!

АНТОНИО. Царю на половинката, да знаеш, че няма да ти платим!

ЦАРЯ НА ПОЛОВИН ПОРЦИЯ. Та това не е никаква новина!

Тримата приятели шумно се смеят.

ДЖАНИ (*щастлив и в тон с Никола*). Но въпреки всичко липсват старите съсухрени клиенти. Къде е вече продавачът на печени ябълки? Свирачката на тръба, унгарецът графолог, трикът на онзи със запалките?

АНТОНИО. И симпатичната бърборка само с един крак от Ларго Тритоне? Спомняте ли си я?

НИКОЛА. Фигури, които изчезват.

Смеят се, после замълчават.

ДЖАНИ (*см. рено*). Антонио, Никола, трябва да ви призная нещо.

Антонио и Никола го гледат.

АНТОНИО. Нещо, което ще ни развали вечерта ли?

ДЖАНИ. Мисля, че да.

АНТОНИО. Тогава остави. Аз обаче имам хубава изненада за вас! Но после ще говорим за това, Царю на половинката, давай второто!

Но Царя е вече готов с три порции, които слага пред тях.

След кратко мълчание.

ДЖАНИ (*автобиографично*). Нашето поколение е гадно.

Никола потвърждава, обаче Антонио не е съгласен.

АНТОНИО. Защо?

Джани вероятно е искал да каже нещо за себе си, но посочва Никола, който изпразва чашата си.

ДЖАНИ. Вижте, Никола. Ритна кариерата си, семейството си, а сега драше критики за киното, подписвайки се „Помощник“...

АНТОНИО (*иска да го обърне на шега*). Аа, той ли е „Помощник“? Значи, той пише цял куп вестници! Хе, хе, хе, хубав номер!

Но веселието вече не върви.

ДЖАНИ (*не се поддава*). А защо го е направил? За едно друго, различно бъдеще. Но бъдещето е вече минало и ние сме се сетили, че е така.

НИКОЛА (*наливайки си още вино, помпозно*). Да захвърлиш собствения си живот, ще рече да направиш най-добрия си избор! Или предпочитате друго остроумие? (*Пие.*) Да живееш, както ти се харесва, струва евтино, защото това се плаща с нещо, което не съществува — щастнето.

ДЖАНИ. Отлично!

АНТОНИО (*намръщен*). Аз обаче предпочитам следното остроумие, най-подходящо за вас: вие сте двама изпортени индивидуалисти!

Навън пред гостилницата, с неустойчиви крака от многото вино, Никола, Джани (с наметнато сако на рамото) и Антонио се карат.

НИКОЛА (*крещи на Антонис*). Ти си голям невежа! Остави ме!

С едно дръпване, освобождава ръката си, която Антонио е хванал, и си тръгва.

АНТОНИО. Чакай! (*Вика, следвайки го.*) Ти ще останеш „по-долу, по-горе, по-тука“...

ДЖАНИ (*иска да го задържи*). Чуйте ме... Антонио...

АНТОНИО (*необуздао*)... „по-отвъд, по-извън!“ Но си и най-кекав.

ДЖАНИ. Трябва да ви кажа нещо!

НИКОЛА (*обръщайки се към Антонио, гневно*). Срамувам се, че съм ти бил приятел толкова години!

Тръгва си. Антонио го следва.

АНТОНИО. Какво си ми дал бе? Махай се оттук! Ти никога не си дал нищо на някого!

Хваща Никола, който се завъртява, блъскат се, клатушкайки се. Падат саката им, стъпкани от двамата спорещи. Джани застава между тях.

ДЖАНИ (*зикайки*). Нямате право да се карате вие двамата! Карайте се с мене! Измамах ви: богат съм, много съм богат...

НИКОЛА (*към Антонио*). Стадо — ето това сте вие!

АНТОНИО. Аз ще те оправя, да знаеш!

ДЖАНИ (*забравен от тях, още крещи*). Ееей! Казах ви, че съм много богат!

Антончо в този момент нанася силен удар на Никола, който се залюлява и пада на тротоара.

АНТОНИО (*към Джани, задъхано*). Винаги е на „високо“! Както всички пропаднали!

АНТОНИО (*успокоява се, помага на Джани да събере саката и предметите, паднали от джобозете: връзки ключове, пари...*). Късно е. Трябва да вървя да сменя жена си.

Джани, готов да иска обяснения от Антонио, поглежда към Никола и се спира смаян. Никола, седнал на стъпалото, плаче. Джани го приближава.

ДЖАНИ. Какво става, Никола?

Антонио също се приближава и с престорено груб тон му казва, подавайки му книжката за колата и ключовете.

АНТОНИО. Книжката за колата... твоите ключове.

Никола с наведена глава взема своите вещи и ги слага в джоба.

ДЖАНИ. Не бива да правиш така, Никола!

Никола клати глава. После повдига ръце.

НИКОЛА. Спомнете ли си колко хубавичка беше Габриела?

И навежда глава. Антонио и Джани се гледат.

60

УЛИЦИ. ВЪТРЕШНОСТ НА АВТОМОБИЛ В ДВИЖЕНИЕ. Нощ.

Една кола „600“ е в движение — стара, потъмняла, скърцаща и олющена. На волана е Никола, с бузи и нос зачервени от виното. До него е Джани, придържащ с две ръце вратичката, която иначе би се отворила.

Отзад е седнал Антонио.

НИКОЛА (*с горчивина*). Без една лира, но с кола! Типичен италианец.

ДЖАНИ. Защо. Та това кола ли е?

НИКОЛА. Утешителната премия на „Оставяш или удвояваш“... Внимание, завивам надясно, но виждате, че въртя наляво, защото лостът ми е счупен! Тука всичко действа наопаки!

Така и става: Никола върти наляво, а колата завива надясно.

АНТОНИО (*междувременно*). Тогава ускори, защото трябва да спрем. Пристигнахме.

61

БУЛЕВАРД В ПЛЕБЕЙСКА ЗОНА НА ГРАДА. Нощ.

Слезли от „600“, Антонио води двамата приятели към силуетите на насъбрани хора пред една затворена врата. Това е малка тълпа — някои са седнали на земята, други са си донесли от къщи столчета, а има и някой с шезлонг за плаж. Децата спят в прегръдките на майките или на бабите, някои нагласени на дюшечета и одеяла. Има и китара: на нея свири един младеж, който пее с тих глас на най-близките...

Джани и Никола с любопитство следват Антонио, който се смесва с групата, като внимава да не настъпи някого, и търси нещо в полумрака.

ДЖАНИ. Какво е това бдение?

Един старец-чудак пита отдалече, говорейки с мегафон:

— Вие тримата кой номер имате? Наредете се на „опашката“?

АНТОНИО. Успокойте се, драги, Чериони, тук е жена ми.

Спира се близо до една жена, седнала на сгъваемо столче, и се навежда да я целуне.

АНТОНИО. Виж, кои ти вода! (*Обръща се към приятелите.*) Джани, Никола, позволете да ви представя моята синьора!

Лучана. Тя гледа Джани и Никола с наклонена към едното рамо глава. Разбира се, не е същата отпреди няколко години, но е още хубава и е по-спокойна...

НИКОЛА (*пребледнял, към Антонио*). Но... ти не ни каза...

Джани объркан стиска ръката, която му протяга Лучана, усмихвайки се.

АНТОНИО (*сияещ*). Ами щеше ли иначе да бъде изненада?

Лучана стиска ръката на Никола.

ЛУЧАНА (*към Никола и Джани*). Как сте? (*Към Джани.*) Изглеждаш ми добре.

ДЖАНИ. Ти също. Много си добре... Но какво правите?... Защо си тука?

АНТОНИО. За да запише по-малкия в IV отделение.

Джани портая почти безгласно: „По-малкия“...

ЛУЧАНА (*естествена, като че ли всеки ден се виждат*). Мислиш ли, че е справедливо? Образованието е задължително, обаче училището е лотария!

АНТОНИО (*присъединявайки се към нея*). Не е ли така?

Джани не им отговаря, погълнат наблюдава Лучана.

НИКОЛА. Ако видиш как обучават децата, по-добре я зарежи тази лотария!

ЛУЧАНА (*гстова ъа спори*). Аз обаче ще го запиша... Не си се изменил.

Никола! Винаги само критикуваш, и толкова!

Тази разпаленост, тази упоритост на Лучана са нещо ново за Джани...

АНТОНИО (*на Никола*). Не се хващайте с нея. Почнеш ли да спориш, довършва те.

Младият китарист започва да пее „Мария“... Антонио се приближава, казвайки на Никола:

— Спомняш ли си я, Нико?

НИКОЛА. Ех, тези спомени...

И той се придвижва. Прескача стария чудак, който се стряска от дрямката, и хваща мегафона.

СТАРЕЦЪТ. Ей, кой номер имате?

АНТОНИО. Трай! Черно, ние сме.

Антонио сяда до младежа с китарата, Никола прави същото...

Джани е осганал до Лучана, приклепнал близо до лицето на една женица.

ЖЕНИЦАТА. Вашето от ксе училище иде?

ДЖАНИ. Не... Аз съм на посещение.

Оттатък Антонио, после и Никола се присъединяват с тих глас към песента на младежа.

ДЖАНИ (*полугласно*)... Лучана, чуй... (*Но се прекъсва.*)

ЛУЧАНА. Кажй.

ДЖАНИ. Когато... когато ти, по моя вина нагълта онези хапчета...

ЛУЧАНА. Аа, да...

ДЖАНИ. Лучана, аз бях получил бележката...

ЛУЧАНА (*продължава да му се усмихва и свиза вежди, опитвайки се да си спомни*). Каква бележка?

ДЖАНИ. От Никола, който ми съобщаваше за онова, което ти си сторил в пансиона Фриули!

Лучана прояснява при това име.

ЛУЧАНА. Пансионът Фриули, да!

ДЖАНИ. Аз не дойдох.

Лучана го гледа сериозна, но не и враждебна.

ЛУЧАНА. А защо трябваше да идваш? Бяхме се скарали.

Джани се оглежда наоколо.

ДЖАНИ (*с тих глас*). Но... аз те обичах!

Нейният спокоен тон е в контраст с неговия донякъде мелодраматичен глас.

ЛУЧАНА. Да? Мисля, че не бе така.

ДЖАНИ. А също и сега, Лучана... Аз те... обичам още.

ЛУЧАНА (*гледа го, после невярваща се смее развеселена*). Джани, какъс говориш?... Появяваш се след толкова години... неочаквано, за да ми кажеш... Не, що за шегя е това?

ДЖАНИ. Не е шегя! И не е неочаквано. През всички тези минали години аз винаги мислех за тебе!

ЛУЧАНА. Но аз не.

Джани мълчи. Тя го наблюдава, вижда го искрено разочарован и добавя: — ... Извини ме, Джани... женена съм за Антонио, имам две деца... дом, работа, парите, които никога не стигат... Ти също имаш своите грижи...

ДЖАНИ (*разпалва се*). Но какво значение може да има всичко това! Една голяма любов си остава винаги една голяма любов!...

ЛУЧАНА. Разбира се. Но са минали много неща, Джани. Аз обичам Антонио.

Джани кимва, размишлявайки.

ДЖАНИ. Това е истинската изненада, която той искаше да ми направи.

Обръща се и среща погледа на Антонио, който ги наблюдава...

Лучана е взела един термос от чантата, отвива запушалката и предлага на Джани да пие.

ЛУЧАНА. Искаш ли?

Джани прави отрицателен знак. Тя пие.

Антонио надига глава.

АНТОНИО. Луча, дай да сръбна!

ЛУЧАНА (*с термос в ръка*). Това е кафе!

АНТОНИО. Май ми изглежда на коняк!

ЛУЧАНА. Ами, малко го докарах.

АНТОНИО. Коняка си го докарала с някоя капка кафе!

ЛУЧАНА. Уф, още ли? Миришеш цялът на вино!

АНТОНИО. Една глътчица, за здравето на Джани...

НИКОЛА (*търсейки в джобовите си цигари, е извадил книжката за колата, гледа я*). Но тази не е моята... (*Вика.*) Джани!

Лучана се обръща към Джани...

Но Джани го няма вече.

ЛУЧАНА (*оглежда се наоколо*). Джани!

Антонио се приближава до Лучана...

АНТОНИО. Ама отишъл ли си е?...

ЛУЧАНА (*оглежда се наоколо*). Да.

СТАРЕЦЪТ (*с мегафона*). Кой номер има той Джани?

НИКОЛА. Как така си е отишъл... Имам неговата книжка за кола, а той трябва да има моята, объркал се е... Но защо си е отишъл?

Антонио не отговаря, гледа Лучана, която му отвръща със спокоен поглед...

Небето над Рим ясне.

Антонио взема мегафона от ръцете на стареца, който е задрямал, качва се на една табуретка и казва на сънената група:

— Внимание, внимание! Слънцето изгрява! Огънят е изгаснал, кафето се е свършило...

Раздвижват се седежа; кихавици и кашлици...

АНТОНИО. Аз и моята съпруга имаме номер 139, госпожата тук наблизо номер...

ЖЕНАТА (*показвайки му талончето*). 367.

АНТОНИО. Как ви се струва. Местата за училището са 200! Въпросът е следният: когато училището се отвори, ще се юрнем ли един през друг? Не ми се струва правилно. Тогава трябва да предприемем нещо...

Тихи, но убедителни одобрения, Антонио обръща мегафона към нас.

— ... Казвам ви какво ще се случи. Ще окупираме училището, ще поставим отвън голяма лента с надпис: „Класните стаи са за нашите деца.“ На третия ден вместо министъра ще дойде неговият заместник, тоест фантето, ще стане малко „виелица“, Лучана ще даде един ритник на някой от фантетата, ще се намеся и аз и някой ще иде на тъмно... Нали, Нико?

Никола там долу, с едно одеяло на главата си, като Саванарола, изгърмява.

НИКОЛА. Много вярно!

АНТОНИО (*продължава*). След няколко дена ще ни пуснат и нищо няма да се случи...

Тогава какво ще правим — ще кажете вие. Всичко може да послужи, тежко и горко, ако си кажеш „Всичко е безполезно“. Да оставим това да го каже оня, комуто е удобно другите да се примиряват. Какво още има да кажа? Ах, да! Относно нашия мил приятел Джани — ще му занесем книжката в къщи. (*Думите му продължават в следващата сцена*)...

62

ПРЕД ВИЛА КАТЕНАЧИ. Ден.

АНТОНИО (*продължава да говори*). ...така той ни направи една хубава изненада и ние разбрахме, че ни е излъгал, защото се е срамувал...

Първата сцена на филма: Джани е увиснал във въздуха по средата на скока си към водата, а отдолу го гледат Антонио, Никола и Лучана.

ЛУЧАНА. Горкият Джани.

НИКОЛА. Ако през тези двадесет и пет години е станал богат, вината е и наша.

АНТОНИО. Какво още да кажа? (*Обръща се към камерата и продължава.*) ...Напред така... нещо ще стане. Или не. Или да. Изобщо, хм. Ще видим.

Тръгват си.

ДЖАНИ (*узиснал, гледа приятелите си и вика, както преди 30 години*). Антонио... Никола...

Снимката се освобождава и той пада долу, гмурка се, вдигайки вълни от пръски, които заливат екрана, повтаряйки се безкрайно, докато се появи думата...

КРАЙ

