

ЗА ПО-НАТАТЪШНОТО РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

ПАВЕЛ ПИСАРЕВ

Всички сме се събрали с радостно чувство. Но ние имаме не само празник. Това събрание е начало на нова дългогодишна сериозна работа. Сега ние сме въоръжени с нов документ — решението на Политбюро „За по-нататъшното развитие на българското киноизкуство“. Самочувствието на кинодейците е пораснало, ние сме в напрежение като пред старт за нови творчески постижения.

Позволете ми от името на всички събрани тук да по-моля др. Александър Лилев да предаде на Политбюро на ЦК на партията, на др. Тодор Живков нашата голяма признателност: Вече близо 20 години др. Тодор Живков лично се грижи за развитието на българското кино, което, може да се каже, оформя своя творчески национален оо-лик след Априлския пленум на партията през 1956 година. Др. Тодор Живков е помагал на българските кино-дейци в най-главните въпроси на тяхната творческа ра-бота, в определяне на принципните тематични насоки, в оценката на идейно-художествените резултати на творчес-кия процес, в организационно кадровото и материално-тех-ническото укрепване на българското кино. Без неговото внимание към отделни творци, без защитата, която той е поемал на българския филм, особено през последните 3—4 години, ние нямаше да достигнем до този висок връх, от който оглеждаме изминатия път. Заедно с това ние сме би-

ли принципно и справедливо критикувани, въздържани от фалшиви увлечения. Срещите и разговорите, които българските кинодейци имат често с др. Тодор Живков, са извънредно важен фактор за правилното ръководство на киноизкуството у нас. Решението на Политбюро, изработено напълно в духа на Февруарския пленум на партията, е нов стратегически партисен документ за развитието не само на българското кино, но и за развитието на българската култура и изкуство.

С гордост можем да констатираме, че днес българското кино зае челно място в развитието на националната ни социалистическа култура наред с литературата, театъра, изобразителното изкуство и музиката. Киното си остава най-масовото изкуство, което у нас и в чужбина разпространява истината за българина и България и с това участва активно в големия двубой на века за умовете и сърцата на хората. С признателност са обградени имената на нашите кинодейци -- на Захари Жандов и Тодор Динов, на Христо Христов и Борислав Шаралиев, на Вълко Радев и Бинка Желязкова, на Рангел Вълчанов и Владимир Янчев, на Николай Корабов и Зако Хеския, на Христо Писков и Ирина Акташева, на Любомир Шарланджиев и Доньо Донев, на Христо Ковачев и Димо Коларов, на Атанас Тасев и Борислав Пунчев, на Невена Коканова и Катя Паскалева, на Цветана Манева и Емилия Радева, на Георги Георгиев-Гец и Стефан Гецов, на Иван Кондов и Петър Слабаков, на Наум Шопов, Коста Цонев, Стефан Данаилов и на плеяда други артисти, любимци на зригелите. Нашите успехи се дължат на сътрудничеството ни с творческите съюзи и преди всичко със Съюза на българските писатели и Съюза на артистите в България. Затова ние не можем да не споменем фундаменталния принос на българските писатели, на най-големите имена на нашата култура за създаване на нашия национален филм -- от Георги Караславов, Богомил Райнов и Павел Вежинов до Николай Хайтов, Йордан Радичков и Георги Мишев.

Известни са оценките в решението на Политбюро за успехите на българското кино, за неговите недостатъци и нерешени проблеми, известни са големите задачи, които ни предстоят. Целта на днешното събрание е както да вземем отношение към партийния документ, така и да поговорим за нашите работи в неговата светлина и преди всичко за предстоящия ни път.

Главното за нас сега е по-нататъшното художествено-творческо развитие на българското кино

Ние сме в такъв стадий на естествено развитие, че можем да си поставим задачата, изпълнявайки смисъла и насоките на Решението на Политбюро, да развием и оформим характерните черти на българското социалистическо кино. Със създаването на висш кинематографичен факултет се затваря напълно цикълът на предпоставките за създаване на една национална школа в областта на киноизкуството. Пълното ѝ оформяне означава както общо развитие на кинематографичния процес, така и успешното развитие на отделните творци, със значителен творчески престиж, национален и международен авторитет, каквито вече имаме.

Развитието на нашето кино се демонстрира преди всичко от

филмовата режисура. Кинорежисьорът е най-ценният капитал на киното, двигателят на сложния колективен филмов процес. Ние имаме вече 50 филмови режисьори и 250 създадени игрални филма. Националната ни литература и театър със своите традиции допълват с традиции основните предпоставки за пълно развитие на вече оформящата се българска филмова школа в игралното и късометражното кино, такава, каквато вече имаме в областта на анимацията. Развитието на българското кино ще бъде съществен принос в разцвета на нашата култура, принос, достойно оценен. Ние трябва да бъдем изпълнени с амбицията да затвърдим и разширим в близките години създаденото в продължение на четвърт век у нас и да излезем трайно, макар и скромно, както подобава на българи, на талантиливи българи, на международната филмова сцена. Вече започна да се говори за българското кино. Голямата цел може да породи и достойна за нея енергия.

Развитието на нашата режисура е принципен въпрос. От режисьора зависи изборът на темата и нейното реализиране. Ние имаме вече един изминат път, един изминат етап. Простото повторение вече няма да означава развитие. Но кой е пътят, по който следва да вървим?

Не бива да живеем с илюзии, че сега всеки на всяка цена трябва да направи впечатление със своята творба със самоцелно усложняване на киноезика или с тематично изместване на нашето кино. Първото би означавало ограничаване на контакта със зрителя и народа, а второто — връщане назад към предишни състояния на нашето кино. Сега нашето развитие трябва да върви към сериозно задълбочаване на съвременната тема, към екранно изграждане на характера на съвременния българин, към вдъхновено пресъздаване на главните процеси, проблеми и герои на социалистическата действителност, на реалния социализъм, на социалистическия начин на живот, на конфликтите на нашето време, преодоляването на които води до прогрес. Затова решението на Политбюро за основното направление и главната задача за развитието на българското киноизкуство, за творческото приложение на метода на социалистическия реализъм, за усвояване на богатия опит на съветското филмово изкуство и на най-добрите образци на социалистическото и прогресивното световно кино изисква развитието на положителните процеси и тенденции в нашето кино от последните години. Задълбочаване на майсторството — ето пътя, който ще изведе българското социалистическо киноизкуство на нов, по-висок етап, ще издигне още повече неговите идеологически, естетически и възпитателни функции. Както се подчертава в решението на Политбюро: „Майсторското овладяване на съвременната проблематика изисква от българските кинотворци да познават дълбоко процесите, които формират сложния духовен мир на новия човек, да изграждат талантиливо и проникновено образа на комуниста, като разкриват красотата на комунистическата нравственост, вдъхновяващата сила и целеустременост на комунистическия идеал. В нашите кинотворби следва с убедителни художествени средства да се показват ръководната роля на комунистическата партия и историческата мисия на работническата класа, революционни-

те преобразования в българското село, мястото на социалистическата ни интелигенция в борбата на народа за социализъм и комунизъм, да се пресъздадат революционните борби на българския народ за национално и класово освобождение, за социализъм.“ Както се вижда, това е една достатъчно широка естетическа и политическа платформа, която дава възможност за смели тематични решения и образни постижения, каквито ние вече имаме в най-хубавите си филми като „Козият рог“, „Обич“, „Наковалня или чук“, „Зарево над Драва“, „Иван Кондарев“, „И дойде денят“, „Най-добрият човек“, „Последната дума“, „Сбогом, приятели!“, „Като песен“, „Вечни времена“, „Последно лято“, „Селянинът с колелото“, „Изпити по никое време“ и др. От тези позиции трябва да се върви напред.

Осъществяването на такава голяма задача, каквато е целокупното развитие на българското игрално и късометражно кино, опира пряко до сценарния проблем, т. е. до състоянието на творческите колективи, до работата на художествените съвети. В тази област следва да се направят задълбочени изводи и подобрения, да се засили отговорността на тези важни звена, като се решат преди всичко проблемите за перспективното дългогодишно насочване на творчески екипи към решаване на принципни художествени задачи в още неразработени жанрови, тематични и образни насоки. Методът на държавната поръчка и на съвместните продукции с кинематографиите и телевизите на Съветския съюз и на братските социалистически страни може да допринесе съществено за решаването на тази задача. Само така ние ще излезем от тези малки концентрични кръгове, които периодично ни въвлечат като във водовъртеж ту около студентската, ту около средношколската, ту около криминално-приключенската, а в други случаи — към безлична тематика. Вярно е, че цикличното разработване на една и съща тема в четири-пет филма годишно или за две години създава и предпоставки на чисто количествена основа да се получат и отделни големи произведения в дадената тема. И все пак не можем да не забележим, че киното няма нищо общо с тематичната монокултура и че то боледува от такива грипни епидемии на сценарна ограниченост, липсват все още достатъчно мащабни теми, особено по магистралния път на съвременността, филми, открития на съвременната тема, засягащи от партийни, от народни позиции принципиални проблеми на днешния ден. Цели периоди от нашата героична история, близка и по-далечна, стоят недокоснати. Ето защо жизнено необходимо е подобряването на тематичното планиране с дългосрочен, от 3 до 5-годишен прицел, основан на държавната поръчка, контрактацията, дългогодишното сътрудничество с българските писатели, специално планиране в разработването на нашата класика, свързано с дългогодишни перспективни лични творчески планове на режисьорите, които трябва да преследват в своя творчески път решаване на определени художествени задачи. Ние имаме опита от „Наковалня или чук“, „Зарево над Драва“, „Иван Кондарев“, „На всеки километър“, а сега на „Осъдени души“ и „Записки по българските въстания“, на „Вярност за вярност“, „Бой последен“ и „25-а година“, които ни позволяват да разработим амбициозно, с голям прицел план за бъдещата работа.

По-нататъшното развитие на художествено-творческия процес в киното изисква принципна промяна на възискателността, промяна на критериите и усъвършенствуване на формите и начините на прилагането им. Оценката на художественото произведение не е по-малко важна от създаването на самото произведение. Никой не се заблуждава, че ние ще създаваме само отлични филми. Разбира се, главното е да се постигне повишаване на общото професионално ниво. Но и тогава ще имаме по-слаби и по-силни филми. Нашата цел е да не се обявяват слаби произведения за поносими или добри, да не се заличават степените и границите, да не се заблуждава общественото мнение при оценката на филмите, което е гибелно за нашето изкуство. Съвършено неправилно е да се обявяват професионални неуспешни филми за необходими поради тематични съображения, както и да се служи на мним естетизъм, като се прикриват явни неуспехи зад разтегливото понятие и художествено търсене. В решението на Политбюро не случайно проблемите на филмовата критика по място и дълбочина на разработка заемат такова важно и голямо място, както и разработката на сценарно-тематичния проблем в развитието на нашето кино. Правилното развитие на сценарния проблем и правилното насочване на филмовата критика са две важни звена във филмопроизводствения процес, които имат определена, ясна и открита политическа същност. Затова филмовата критика трябва неотклонно да прилага класово-партийните критерии при оценката на художествените факти, явления и тенденции. Съществен недостатък в сега съществуващото положение е, че критикът пристъпва към своята работа едва когато филмът е готов. Той още не е пълнокръвно привлечен в началните фази на филмопроизводствения процес. Решението на Политбюро изисква филмовата критика „да подпомага плодотворните творчески търсения, утвърждавайки активно произведенията, които отразяват дълбоко и вярно главните процеси, водещите тенденции на съвременната действителност. Да воюва непримиримо както срещу всякакви опити за отклоняване от принципите на марксистко-ленинската естетика, така и срещу проявите на принизени художествени изисквания. По-задълбочено да осмисля теоритическите аспекти на съвременното филмово творчество, да разработва актуалните проблеми на киноизкуството на социалистическия реализъм. Да съдейства за изработването на здрав художествен вкус у българския зритель, за естетическото възпитание на народа и младежта“. На нашия критически фронт работят видни критици като Емил Петров, Камен Тодоров, Ивайло Знеполски, Александър Грозев, Яко Молюхов, Вера Найденова, Григор Чернев, Атанас Свиленов, Иван Стоянович, Алберт Коен и цяла група нови млади кинокритици, чиято работа може да осигури едно съществено повишаване на възискателността към българското кино.

В някои случаи обаче нашата критика не успява да даде правилна оценка на някои филми, разпространени са типовите рецензии, хвалебствени или успокоително критични и съвсем рядко — съсичащи. Необходим е спокоен, честен, умен, принципен партийен анализ. Фанфарната защита на някои иначе добри филми и издигането им на щит е вредно, защото те самите не се нуждаят от това, а широка-

та публика и обществеността се дразнят от безпринципния подход, при който не се отчитат някои по-големи или по-малки недостатъци, които филмите обективно притежават. При такива случаи обществеността остава с впечатление, че подобни филми не се защищават, а се натрапват. Недостатъчни са задълбочените принципни изследвания на филмовите процеси в нашето кино, анализът на творчеството на отделни кинорежисьори, сценаристи, оператори, артисти, композитори. Пожелания могат да се отправят и за тона в някои случаи в художествените съвети. Ние се сблъскваме с прояви, при които художествените съвети на колективите, а това означава и самите колективи, започват да губят качествата си на идейно-естетически филтър.

За решаването на тези проблеми в духа на новите изисквания на Политбюро ръководството на „Българска кинематография“ и Съюзът на филмовите дейци разработиха програма, която ще бъде подробно обсъдена заедно със самото решение на Политбюро във всички секции на съюза и във всички студии, дирекции и предприятия, в творческите колективи и техните художествени съвети.

Изпълнението на тази програма предвижда:

- Да бъде разгледана работата на творческите колективи във всички студии, техните резултати, кадрово състояние и перспективни планове за решаване на основните тематични и жанрови проблеми.

- Да се организират творчески срещи съвместно с ръководството на Съюза на българските писатели за подобряване на сценарното дело и създаване перспективен план за екранизиране на големи произведения на българската литература и с ръководството на Съюза на артистите по проблемите на заетостта.

- Да се проведат пленуми на Съюза на българските филмови дейци, посветени на режисурата и на сценарното дело.

- Да се прегледа практиката на контракции, на творчески командировки и конкурси, държавна поръчка, контактите с различни обществени организации и институти, заинтересовани, от разработване на определени теми в киното.

- Специално внимание да се отдели на създаването на филми на спортна детска и младежка тематика, като се извърши профилиране на творческите колективи.

- Да се създаде перспективен план за копродукции със Съветската кинематография в изпълнение решението на Политбюро, което изисква едно от главните направления в развитието на българското киноизкуство да бъде художественото претворяване на новия етап на сътрудничеството и сближението между българския и съветския народ.

- Да се обсъди създаването и разпространението на анимационни и научно-технически филми.

Решението на Политбюро поставя пред нас редица въпроси, свързани с правилното провеждане на партийната линия от Съюза на българските филмови дейци и кинематографията, изисквания за по-нататъшното сплотяване на всички кинодейци от всички поколения за вдъхновена работа в името на изкуството. Атмосферата, в която работят нашите кинодейци, определена от стила и метода на

работа, от организационно-техническите проблеми на производството и преди всичко от принципните взаимоотношения между творци — съюз — кинематография е съществен фактор за постигане на високи идейно-художествени резултати.

Решението на Политбюро дава висока оценка на сегашната сплотеност на кинодейците, здраво обединени от априлската линия на партията. Определено се казва, че българското кино преодоля тежкото положение, в което се намираше допреди няколко години. Това тежко положение се изразяваше в отклоняване в някои случаи на отделни кинодейци от основната идейно-художествена и политическа линия на киното, в засилени групови борби и безпринципни взаимоотношения, плод и на субективизъм от страна на отговорни фактори на кинематографията. То се изразяваше и в недостатъчни енергични и практически мерки за решаване проблемите на филмовото дело. В резултат се получи снижаване на идейно-творческите резултати бягство на творците от решаване на съществени художествено-творчески задачи, бягство от съвременната тема, дребнотемие, жанрово еднообразие. Получи се силен отлив от българския филм в страната и в чужбина, а високите художествени постижения бяха единични случаи в годишната продукция.

Паметната среща с др. Тодор Живков във Враня през 1969 година постави принципни изисквания към българското кино. Последва единичният план-програма от 1970 година, който начерта цялостното преустройство на кинематографията и съюза. В изпълнението на тези решения и указания и особено в изпълнение решенията на Десетия конгрес на партията, които изискват „да се подобри идейно-художественото равнище на българския филм“ особено през последните две-три години в обстановката на общото развитие на нашия културен фронт, се постигна и съществена промяна в състоянието на киното. На принципна основа бяха сплотени всички поколения български кинодейци. Осъществено бе обществено-държавното начало в ръководството на филмовото дело. Творческата енергия бе насочена към решаване на съществени идейно-художествени задачи, преди всичко в разработването на съвременната партийно-революционна тема. Резултатите не закъсняха. Те бяха високо оценени от партията. Др. Тодор Живков има две срещи с кинодейците — през октомври 1972 г. след Варненския фестивал и през януари 1974 г., когато има и среща с ръководството на кинематографията и ръководството на Съюза на българските филмови дейци. Разговорите бяха конкретни, по оценката на художествените резултати, по стабилизирането на творческия процес. Помогна ни се за подобряване атмосферата, защитиха се конкретни филми. В резултат на близката и ежедневна помощ на районните комитети на партията — Ленински, Кирковски и „Васил Левски“, — на ГК на партията — София, на отдел „Изкуството и култура“ на Централния комитет се подобри цялата партийна работа във всички звена на кинематографията и съюза.

Друг съществен фактор за укрепване на нашето състояние бе подобреното сътрудничество със Съветската кинематография. Най-именити съветски кинодейци като Сергей Герасимов, Григорий Чух-

рай, Чингиз Айтманов, Александър Караганов, Лев Кулиджанов, Ал. Каплер, председателят на ГОСТКИНО Ф. Т. Ермаж, генералният директор на „Мосфилм“ Н. Т. Сизов и много други се запознаваха ежегодно с нашата продукция, обсъждаха я заедно с нас. Постепенно на практика се изработиха единни идейно-естетически критерии за развитието на киното. Нашите най-добри произведения намериха принципна поддръжка в съветския печат.

Съществена причина за подобряване на атмосферата е преустройството на работата в студиите и националния киноцентър. Ние не можем да не подкрепим активната и енергична работа на ръководството на нашия национален киноцентър. Сега задачата е тази атмосфера на работа да се укрепи, да се затвърди, да се затворят вратите на каквито и да било рецидиви, процесът на стабилизиране на киното да се развива непрекъснато, да бъде непрестанна тенденция, неотменен сигурен белег на възходящо развитие. В тази обстановка изключително нараства личната гражданска отговорност на твореца и на творческите колективи — пред народа, пред партията, пред свои колеги. Ние не можем да си позволим за в бъдеще с няколко неподходящи филми да поставим в затруднение кинематографията и да спъваме тези положителни процеси, които се развиват в нея сега. Нито можем да си позволим разкоша да губим времето на големи български творци в неподходящи както за тяхната творческа биография, така и за киното филми. Запазването на тази атмосфера в кинематографията, на която ние се радваме днес, зависи само от нас, защото ние всички сме еднакво заинтересовани да продължи развитието и разцветът както на цялото кино, така и на всеки един творец поотделно. Това налага конкретно да бъдат решени онези случаи, при които имаме творчески затруднения. Атмосферата на нашето кино зависи много от взаимоотношенията на различните поколения кинотворци. Вече оформиха своето творческо лице режисьори като Людмил Кирков, Георги Стоянов, Едуард Захариев, Иван Терзиев, Людмил Стайков, Иванка Гръбчева, Георги Дюлгеров. Следва и цяла друга плеяда пристъпващи към работа млади кинотворци. Правилните взаимоотношения между поколенията, което изнесе на плещите си днешното състояние на българското кино, поколенията на тези, които се развива през последните 5—6 години, и тези, които сега пристъпват към работа, взаимоотношения по всички фронтове, сценарно дело, режисура, операторство, кинохроника, е въпрос на днешното и бъдещото състояние на атмосферата в киното. Трябва и напред тези отношения да запазят характер на приемственост, на сътрудничество, за да не се получат в нови варианти и нози издания отминали времето си разпри.

Решението на Политбюро засяга принципни въпроси за развитието на филмопроизводствената база и филмовите кадри, за тяхната концепция, централизация и специализация. През последните години филмопроизводственият процес се разрасна и естествено излезе извън системата на кинематографията — в Българска телевизия, София-прес, Министерството на народната отбрана и още няколко други института. Нуждата от филми е голяма, филмът навлиза в производството и обучението. В тези условия трябва да се

намерят най-оптималните решения за създаването на необходимата филмопроизводствена база и за нейното използване.

Решението на Политбюро създава условия:

1. В рамките на комплекса за художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация да се координира цялостното филмопроизводство в страната. Сега една трета от произведените късометражни филми се дублират тематично. Произведени са през 1974 година 136 късометражни филма в по едно копие. В същото време нуждите на Министерството на просветата са незадоволени, като при това техните поръчки са за по 100 копия от един учебен филм.

2. Под ръководството на кинематографията и телевизията ще се съсредоточи цялата 35- и 16-мм техника. Всички студии и учреждения, произвеждащи филми, запазват своите редакции, т. е. подготвят сценарии, взимат отношение към творческите кадри, които ще го реализират, и поръчват филма да се произведе в националния киноцентър или във филмопроизводствената база на телевизията. Това ще пресече пътя на хора, които нямат необходимата подготовка за реализация на филми. Всички въпроси, свързани с по-нататъшната реконструкция на киноцентъра, със специализацията на двете филмопроизводствени бази — кино и телевизия, — ще бъдат решени със специален документ на съответните държавни органи.

Пред нас действително се откриват нови перспективи за работа. От нас зависи реализирането на широката програма, която сега набелязваме. Решението на Политбюро е огромна подкрепа за българското кино и ние следва да посветим всичките си сили за неговото изпълнение.

На работа! Нека съединим талант, труд и висока организация, за да създадем нови, достойни за нашето общество филмови произведения!

На работа, за да посрещнем, както трябва, XI конгрес на Българската комунистическа партия!

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОТО КИНО В БЪРЗО ПРОМЕНЯЩИЯ СЕ СВЯТ

КРЪСТЬО ГОРАНОВ

Без да е много разглезено от вниманието на теорията, научно-популярното кино и днес е обект на редица спорове. Изглежда, ще са необходими още много усилия за изясняването на самото понятие „научно-популярно кино“. Какво е то: изкуство, документ, нагледна илюстрация на понятия със средствата на кинокамерата? Какви са неговите отношения с документалното кино, с художествената картина, с учебния филм, с научноизследователското и технико-инструктивното кино, с телевизионното предаване „на живо“ по проблемите на науката? Какви са неговите жанрове? Видови картини за пътешествия, за мъртва природа, за жива природа, за психологически закони, за история, за общество, за изкуство? Или има някаква друга класификация, която повече отговаря на съвременното състояние на научно-популярното кино? Някъде до началото на тридесетте години то не беше даже самостоятелна киноразновидност, най-често се разглеждаше като разновидност на документалното кино. Това беше така дори когато се създаваха такива класически творби като „Механика на главния мозък“ на Всеволод Пудовкин (1926 г.). Известна е дълбоката разлика между целите, които преследва научно-популярното кино, до разгръщането на съвременната научно-техническа революция и в обстановката на нейното днешно въздействие върху живота на хората¹. Без да се съгласяваме с песимизма на Алвин Тофлер в неговата книга „Шо̀к от бъдещето“, не можем да не забележим и върху собствения си жизнен опит следите на бързо променящия се съвременен свят. При това науката стана господстваща форма на общественото съзнание с огромно влияние върху практическата психология и мислене, върху морала, изкуството, политиката, философията. Даже гъвкавата католическа религия се нуждае от приспособяване към науката. Така или иначе научните проблеми, въпреки или поради изключително разпространялата се тясна специализация вътре в научните клонове, станаха неотменими участници в ежеднезното съществуване на съвременниците, станаха техен бит, включиха се в начина им на живот. Ето защо с такава острота се обсъждат и социологическите аспекти на научно-популярното кино, неговата връзка с публиката. Всяка година на конгресите на МАНК ние слушаме оплакванията на режисьори и продуценти от буржоазните страни за загиването на научно-популярното кино, за това, че единствена форма за неговото съществуване е подчинението му на

¹ С. Гинзбург, Очерки теории, „Искусство“, 1974, с. 239, 242.

телевизията. При това всички си дават сметка за неизбежната разлика между филма, създаден за големия екран, и филма за телевизията. Дотолкова си дават сметка, че нашите партньори от буржоазните страни вече години наред предлагат да се закрийт фестивалите, съпътстващи ежегодните конгреси на МАНК, нещо, с което представителите на социалистическите страни основателно не се съгласяват. Но въпреки проблемът за публиката на научно-популярното кино не е напълно решен и у нас. Аз имах възможност обстойно да разискам този въпрос в доклада си на Варненския конгрес на МАНК през 1973 г. и не бих желал тук да се връщам към развитието в този доклад съображения и аргументи. Искам само да напомня, че активното включване на научно-популярни български филми в програмата на телевизията в никаква степен не отменя тревожните проблеми за широкото програмиране на научно-популярното кино по националната киномрежа. Без да се чувствавам именно тук и сега задължен да доказвам верността на някои разпространени заключения, искам да изразя убеждението си, че много, ако не основните недостатъци на нашето научно-популярно филмопроизводство имат пряка връзка със стеснената база за постоянно въздействие върху масовата публика. Нерадостна и тревожна цифра е количеството на филми, изобщо невидели екран. Специализираните прожекции не са в състояние да отстранят или намалят тази слабост. В същността на научно-популярното кино е включен белегът **всеобща достъпност**. Ето защо оприличаването на научно-популярното кино с „всенароден университет“ не е само красива фраза, а същностна програма и задължение. Програма и задължение не само за създателите на научно-популярното кино, но и за онези, които осъществяват неговото разпространение именно със средствата и възможностите на киното.

Ще си служа с някои работни, макар и доста приблизителни определения, според които научно-популярното кино е документален киноразказ за логиката и психологията на научното откритие, на неговото техническо приложение, за драмата на съвременното познание на света и на човешкото самопознаване. И ще разглеждам научно-популярното кино именно като съставка на кинокултурата, а не изобщо като филм, предназначен и за телевизията или за касетната техника, въпреки че нещата тук са съвсем преплетени и все още доста неясни. При това ще се опитам да изолирам от разглеждания предмет — може би малко произволно — собствено учебния, научноизследователския и инструктивния филм и, естествено, рекламата. В дадения случай се опирам върху чисто социологическото съображение, че научно-популярното кино е **за всички**, докато учебното научно-изследователското или инструктивното кино, колкото и да е обширна публиката му, все пак е специализирано **само за някои**. Това е твърде съществено за съдържанието, образната структура и „технологията“ на сравняваните два типа кино. И, най-главното, искам си да съпоставя задачите и възможностите на научно-популярното кино като съставка на световната и националната кинокултура с някои съществени белези на съвременната епоха. Явно е, че за разлика от предшестващата епоха в научно-популярното кино, свързана с имената на Пудовкин и Флаерти, когато главното съдържание на научно-популярните филми беше допълнение към знанията, давани от училището, днес съдържание става самият ход на научно-техническата революция. По нов начин се поставя следователно и въпросът за светогледното въздействие на научно-популярното кино. То получава трудната задача да се бори срещу мозанчната и еkleктична буржоазна картина за света, срещу апологията на индетерминизма и случайността и да изгражда монистичен диалектико-материалистически светоглед на човека, строител на новото общество. Наред с всичко това задачата днес е не толкова да се обяснява, колкото да се променя светът, не толкова да се просвещава индивидът, колкото той да се приспособява към бързо изменящата се действителност и да участва активно в нейното разумно преустройство.

Разбира се, решаването на тази задача никак не е лесна работа. Изисква се особен талант, дълбока мисъл, тънко художническо чувство. И съвременна техника, и добра организация на филмопроизводството. Но преди всичко е нужен съвременен научен светоглед за колективния създател на научно-популярното кино, нужно е проникновено разбиране на главните белези на новата епоха, в която социализмът побеждава в условията на шеметно развиваща се научно-техническа революция. Тази революция се характеризира с откриването на нови мощни енергии, с автоматизация и електронизация не само на производствените, но и на мисловно-управленческите процеси, с урбанизация и увеличение на свободното

време, с използването на мощни средства за масово въздействие върху съзнанието и поведението на хората, с демографски взрив и трудни проблеми за установяване на трайно равновесие между човечеството и природата. Прогнозистите на науката говорят за постепенното пренасяне на центъра на научното развитие от физиката и химията (това обаче не означава подценяване на значението им) към биологията, психологията и социологията. Това са нови дълбинни процеси, в които по нов начин се разкриват пределите на човешкото творчество. Те надхвърлиха вече границите на земното привличане, надпреварват се с бега на времето, ограничават глада, бедността и невежеството. По нов начин се поставят въпросите на образованието, на възпитанието, техен задължителен белег вече става всенародността. Неотдавна прочетох в една дисертация, посветена на факторите, влияещи върху малолетните правонарушители, че интересът към знанията и изкуството е един от заградителните баражи срещу социалната патология на младата личност. При това се имат пред вид знанията и изкуството, които са възприети по самоден, не обвързан със задължителността на учебната програма път. Това е много съществено за разбиране на новите функции на популяризаторите на науката: те не само проследяват, обясняват, но и увличат, моделират психиката в духа на съвременния научен светоглед, без да използват принуда, могат да играят ролята не само на конструктори на личността, но и на профилактици на социалните отклонения. И тук с особена сила може да бъде осъзнато противоречието между новите социални, духовни потребности, от една страна, и състоянието и възможностите на научно-популярното кино — от друга.

*

В светлината на това реално противоречие е интересно да се проследи състоянието и развитието на научно-популярното кино през последните години. В основата на тези разсъждения са както личните ми наблюдения върху качеството на филмите, представяни на фестивалите на МАНК, така и реакциите на гледателите от мен наши филми, създадени през последните две-три години. Стремя се не да произнасям присъди, а да изучавам тенденции и това ме освобождава от необходимостта да следвам хронологията на филмите, да оценявам всички създадени наши творби.

Ще се опитам да изкажа съждения относно някои тенденции в развитието на научно-популярното кино с оглед на три, според мен, достатъчно важни проблеми: хуманистичното съдържание на научната популяризация, мястото на научно-популярното кино в образователния процес и ролята му за естетическото възпитание на народа. Не искам да кажа, че няма и други важни проблеми, но тези три ми се струват не само достатъчно актуални и съществени, но и са проблеми, по които имам някои свои съображения.

Вече споменах за кризисното състояние на научно-популярното кино в буржоазни страни. Това не означава, че липсват сериозни и поучителни постижения в английското, американското, японското, канадското, в по-слаба степен във френското, западногерманското научно-популярно кино. Може да се съжالياва, че италианското кино преживява трудности, въпреки че има значителна история, която се популяризира през последните години. Но най-често тези постижения имат в основата си търговски или рекламни мотиви като страничен продукт от дейността на пропагандните служби на някои крупни компании. Не е без значение обаче участието на университетите, научните институти и фондации за създаването на интересни и технически съвършени научно-популярни филми. Също не бива да се забравят и хуманистическите, реалистическите традиции, осветени от имената на Флаерти и Гирсън. „Нанук, човекът от Севера“ на Флаерти се определя като документално-етнографска картина. Без да поставям под съмнение това определение и без да приемам своеобразната русоистка философия на големия американски документалист, искам да кажа, че тъкмо умението правдиво да се покаже човешкото отношение към природата в неговата убедителна непосредственост, както това е свойствено на Флаерти, е чуждо на много от научно-популярните ленти, създавани в буржоазни условия. В тази насока е силата на най-добрите съветски филми и научно-популярни платна на другите социалистически страни.

Стремежът към изграждане на социална утопия, не винаги адекватна на действителността и често дълбоко антихуманна, реакционна, довежда някои буржоазни режисьори до използването на научно-фантастичните форми, чрез които те изразяват не толкова научни и социално-прогресивни идеи, колкото своя страх от бъдещето. Песимистичните футурологични позиции оказват значително влияние

и върху творби, които си служат и с класическите форми на научно-популярното кино. Имам в случая пред вид такава технически съвършено изградена картина като американския филм „Хроника на Хелстром“, проектирана на киевския фестивал на МАНК. На този конгрес на МАНК задълбочено се обсъждаха проблемите на научно-техническата революция във връзка с възможностите и развитието на научно-популярното кино. Мисзина колеги от буржоазните страни преувеличаваха ролята било на снимачната техника, било на канала за разпространение (имаха се пред вид особено телевизията и първите опити с касети) за сметка на хуманистичното съдържание на филма. Без да подценявам и техниката, и канала, аз използвах анализа на „Хроника на Хелстром“, за да защита решаващото значение на съдържанието. Главната идея на технически великолепно осъществения филм е, че насекомите са гробокопачите и наследниците на човешката цивилизация. Впрочем човекът според този филм е само случайна грешка в потока на битието. Точно тогава станаха популярни изводите на небезизвестния нобеловски лауреат Жак Моно, който също постави под съмнение еволюционната теория на Дарвин и сметна възникването на „хомо сапиенс“ за случайно отклонение от недетерминирата игра на биологическите видове. Това по същество е атака не само срещу еволюционната теория, но и срещу самата идея за материалното единство на света, срещу закона за запазването и превръщането на материята и енергията. Физическият идеализъм от края на миналия и началото на сегашния век се пъпни с нова разновидност на биологическия идеализъм и индетерминизъм. Това стана модна идея, която авторите на филма направили определяща за своята творба. Още първите кадри на огнедишаща вулканична лава бяха коментирани по следния начин: войната е вечен закон, мирът — случайно състояние на земята. В духа на немного коректно неомалтусианство се отъждествява междувидовата борба за съществуване като биологическо явление с напълно социалното явление, каквото е войната. Войната е обявена за закон на природата, социалното насилие — за първична природна сила, колективизмът — за примитивен принцип (присъщ само на най-низшите насекоми), изключващ индивидуалността, и т. н. Кадри из живота на пчелите и термитите, на други насекоми са привлечени, за да обосноват куп научно невярри и социално реакционни идеи. Така, поддали се на лъжовна утопия, авторите влизат в конфликт с логиката на науката: та нали, ако е вярна алтернативата „човек или насекомо“, не ще може да се обясни даже с божия помощ защо насекомите, съществуващи повече от 300 милиона години, са допуснали изобик поаята на рода човешки на земята.

Спирам се на този филм, защото схемата за неправомерна аналогия между биологичните и социалните явления не е присъща само нему. Ине вече дълго време гледаме научно-популярни филми по телевизията, в които тази схема повече или по-малко съществува. Наистина радостно е, че продукцията на нашата научно-популярна студия (ще спомена само такива автори като Константин Григориев, Любен Цолов, Георги Антоу, Койо Раднев) е свободна от подобни недостатъци. Но това, което би могло да се пожелае, е нашите творби също така активно, технически и художествено безукорно да воюват за научен светоглед, както анализираният американски филм по своему съвършено пропагандира неверен, ненаучен и нехуманен светоглед. Равни по сила и по-силни като съдържание, форма и майсторство от най-добрите образци на научно-популярното кино в буржоазния свят, но неизмеримо по-силни по научни и философски позиции — ето това очевидно е основното, което може да се иска от майсторите на нашето научно-популярно кино. Не да декларират и да илюстрират, а да внушават с логиката на науката и на богатата мисъл правдата на научния диалектико-материалистически светоглед. И естествено е, че ако научно-популярното кино в наши условия иска да бъде фактор за възпитание на научен светоглед у съвременния човек, особено у младежта, на първо място такъв научен светоглед трябва да притежава самият създател на научно-популярно кино.

Иа един от конгресите на МАНК покойният сър Артур Елтън си спомни времето, когато киното е било панаир на плебейта, на пролетариата. Даже и научно-популярното кино трябваше тогава да забавлява, да се старае да хвърля трохи от културата и познанията на господстващите класи. Сега нещата коренно са се променили. Като си остава велико демократично изкуство и културна ценност, в редица страни киното, в това число и научно-популярното, престана да бъде достояние само на избран елит, или пък „фабрика за мечти“. Родн се нова милионна публика, достатъчно образована и с нови високи изисквания, и това не може да не промени характера на научната популяризация със средствата на ки-

ното и телевизията. Някога Хосе Ортега-и-Гасет не без известно основание твърдеше, че популяризацията е принижаване и унижение на истината, на науката. Без да приемаме неговия своеобразен елитаризъм, не можем да не отчетем, че той очевидно имаше пред вид буржоазното лицемерие: пълната истина на науката и културата да е достъпна само на привилегированите, а на „тълпата“ да се предлага „панаир на полуистини“, сведени до равнището на анекдоти и кръстословици. Сега ситуацията е съвършено изменена. По същината си научно-популярното кино е престанало да бъде съставка на буржоазната „масова култура“ и неговата криза в буржоазни условия е напълно обяснима. Единствен социализмът предлага нови условия и отношения, при които научно-популярното кино е необходимо за целия народ не само като пропаганда на научен светосглед, но и като строител на този светоглед за всички и всеки. С една дума единствено социалистическото научно-популярно кино може да бъде последователно научно и едновременно последователно хуманистично. Но това е възможност, която не се осъществява автоматично, а предполага таланти, култура на творците, висока техника и добра организация на производството и разпространението на произведенията на научно-популярното кино.

Дали задоволява светогледното качество на нашите научно-популярни творби? Това е един въпрос, който за мен е важен и доста ме измъчва. От една страна, не мога да посоча нищо, което да бъде погрешно по отношение на принципите и началата на науката, на научната философия. Даже „Възможното невъзможно“ на Ал. Обрешков, което ражда алюзии в духа на сюрреализма по-скоро с маниерната си форма, отколкото със замисъла си, не променя с нищо общата положителна картина. Но, от друга страна, пък, кои са филмите, които са оставили в съзнанието ми светогледна следа през последните години? Не са ли много фрагментирани даже най-хубавите творби? Не робуват ли твърде много на обекта, на факта дори когато действителността ни предлага чудеса и неподозирани тайни? Достига ли мисълта на авторите на филми до големите обобщения на науката, до светогледните позиции? Струва ми се, че безусловно положителният отговор ще бъде неоправдано оптимистичен. Този извод правя, след като съм анализирал подробно специално гледаните напоследък двадесет и седем филма на нашата научно-популярна студия, произведени през последните две години и отличени на международни и наши фестивали. Кой от тях особено се откроява като защитник на светогледното хуманистично начало? Има добри и силни моменти във филмите на К. Григориев и Огнян Данаилов, на К. Обрешков и В. Василев, на Рангел Вълчанов и Дучо Мундров, на Силиян Парушев и Адела Пеева. Но не са ли това само моменти?

Не преди много време в едно интервю в „Пари мач“ Андре Малро се по стара да отговори на въпроса „Ще загине ли западната цивилизация“ по следния начин: „Ще загине не цивилизацията изобщо, западна или източна, а само машинната цивилизация.“ Тя именно, според Малро, е враждебна на културата, на изкуството, на духовното съвършенство. Това е вариант на достатъчно стара и още достатъчно влиятелна буржоазна реакционна утопия, която иска да прехвърли отговорността за човешките неправди от социалния строй върху техниката, това е интелектуален лудизъм, който свидетелства, че духовната криза на съвременната буржоазия поставя в неизгодна светлина даже най-тънките умове. Но неоригиналните идеи на Малро ни напомнят и нещо важно за нас. Дали в творбите на майсторите на научно-популярното кино са достатъчно застъпени проблемите на научно-техническата революция, дали те са осветени в светлината на един войнствуващ, оптимистичен хуманизъм, дали достатъчно умно са видени противоречията и опасностите на бързите промени в начина на живот? Припомням си творбата на Койо Раднев „Каскада Белмекен—Сестримо“, един добре направен документален филм. Разказът е ясен и точен, картината е впечатляваща. Но какво ни казва филмът с оглед на поставените по-горе въпроси? Нищо или почти нищо. А друг филм, който да разглежда особеностите на научно-техническата революция у нас, не мога да си спомня. А в миналото изборът на такива филми не беше толкова ограничен. Убеден съм, че проблемите на научно-техническата революция не са и не могат да бъдат предмет само на техническите и инструктивните филми, които имат макар и твърде важни, но все пак по-ограничени задачи. Нещата — машините, технологичните процеси и пр. — трябва не само да се заснемат документално или да се моделират с макети или по други познати начини, но трябва да се осмислят, да се свържат с човешката съдба. Необходимо е не само да се разкрие механизъмът на действие на една машина, но и социалното ѝ въз-

действие, и поезията на човешката дейност по овладяването на природните и обществените сили.

Впрочем на обществените проблеми като че са посветени повече филми: „Това птиче — свободното време“ и „Човекът и съдът“ на Стилиан Парушев, „Моето село“ на Иван Цонев, „Съдба или избор“ на К. Гуляшка. В тях широко се прилага интервюто (това успешно се е получило във филма „Човекът и съдът“), беседата (любопитно използвана в „Моето село“), анкетата (върху нея е построен филмът на Гуляшка). Без да се омаловажават разглежданите в тези творби социални проблеми обаче, и тук може да се види едно надценяване на документирания факт, едно недостатъчно широко и обобщаващо социологично мислене. Далеч съм от мисълта да виня само създателите на разглежданите филми, защото знам добре колко трудно се създават социологически филми. Въпросът е друг. Трябва да се положат особени грижи за развитието на този социологичен жанр на научно-популярното кино, който иска далеч не само документални съпоставки (както това се е сторило на режисьора Иван Цонев например), а дълбока научна подготовка, отлично познаване на социалните процеси и висока гражданска позиция. Аз например мечтая за времето, когато отделен режисьор или група творци ще се вдъхновят от „Бит и душевност на нашия народ“ на покойния Иван Хаджийски, и опирайки се на социологическата и социално-психологическата методология, ще направят научен кинематографичен разрез на съвременните промени в бита и душевността на народа ни, на строителите на развитото социалистическо общество. Развитието на българското село например през последните тридесет години е уникален социален феномен в световната история. Въпросът е не толкова да се прави документален филм за едно отделно село, а да се направи опит чрез осмисляне на неговата съдба да се види съдбата на България. Но не като импресия, а като логически убедително изследване.

Като преминавам към отношението между образованието и научно-популярното кино, искам още веднъж да отбележа, че нямам пред вид специализираното учебно кино, което преследва задачата да онагледя учебните теми и да ги осъвремени, нито пък научноизследователското кино като документ за едно или друго конкретно научно откритие, което предизвиква интереса на тесен кръг специалисти. Тук разглеждаме само въпроса за мястото на научно-популярното кино в образователния процес на младежи и възрастни.

Известни са трудностите, с които има да се бори съвременното образование. Най-често то се програмира съобразно екстензивния принцип, иначе казано, всяко ново завоевание на науката води до увеличение на учебните програми и до часовете, необходими за тяхното преподаване. Това от своя страна довежда до претоварване на нервната система на децата, до едно „мозаично“ съзнание, до многообразието, но повърхностни знания, до атрофия на творческите способности на индивида. Всичко се предъква, дава се наготово и с това се полагат основите на интелектуалното потребителство, един от най-опасните бацили на „потребителското съзнание“. Като преподавател във висши учебни заведения неведнъж съм се удивлявал от противоречието между многостранната осведоменост и светогледната инфантилност на своите студенти. Това, изглежда, е резултат и на тясната специализация. Често се питам, дали не сме още твърде далеч от идеала за всестранността на Леонардо да Винчи? Поразявала ме е също слабата историчност на мисленето на моите питомци. Така или иначе, осъзната е необходимостта от интензивно планиране на образователния процес, от отчитане на неговия комплексен характер. Очевидно отделните науки трябва да се изучават в най-тясна връзка една с друга, за да може да става ясна живата диалектика на битието. И което също е много важно, усвояването на знанията, при необходимостта от строга мисловна дисциплина, трябва да съчетава учебната задължителност със свободния избор, с липсата на принуда. Изобщо интелектуалното развитие предполага дисциплина, но е чуждо на принуда, на дребнава опека. Днешните ученици получават информация по много канали и нищо чудно в някои отношения да са по-осведомени от учителите си. И да чувствуват това. Учителят вече трудно може да удиви ученика си с нови факти. Той може да го удиви с метода си на познание, с уменията си да изгражда от многобройните и противоречиви факти единна и непротиворечива картина на света. Това означава учителят да върви пред ученика си. И това е главното, на което учителят може да научи своите питомци — да мислят, да намират самостоятелно вярно обяснение на явленията, да се отнасят творчески към поставянето и решаването на задачите, които конкретната обстановка предлага.

Тук ми се иска да намеря място на научно-популярното кино като особено

сътчетане на образ, понятие и технически съвършено аудио-визуално осъществяване. Когато казваме, че то е предназначено за всички, това не означава, че не се държи сметка за възрастовите особености на възприемащите. Радостно е, че през последните години се направиха сериозни усилия за пригаждането на научно-популярния филм към ранната детска възраст. И досега не се е изгладил от съзнанието ми прелестният филм „Децата на животните“. В него имаше автентичност, точност на кадрите, съчетани с едно проникнато от поезия и хумор хуманистично отношение към „по-малките братя“, толкова важно за формирането на детската психика. Аз чакам друг подобен филм и съжалявам, че не ми се удаде да го видя. Колкото до филма „Пет педи“ на Петър Александров — той ме учуди и ягори. Едно прелестно детско лице няма какво да прави в един филм с неясен замисъл. Всичко — не само лошите сцени с шофьора, с преминаването на кулукрана — е изкуствено, ненамерено, непремерено. Сигурно това е свързано не толкова с амбицията на малкия герой да порасне, колкото с амбицията на авторите да направят на всяка цена художествен етюд, който за съжаление няма нищо общо с целите на научно-популярното кино. Това за мен е пример за лоша естетизация, към която ще се върна след малко. Но ме боли, че този пример засяга толкова трудната и толкова обичната сфера на детските филми. Няма ли някакви скрити пречки, или пък са възникнали концептуални неясноти относно пътищата и възможностите на научно-популярното кино за деца?

Иска ми се да изтъкна, че има интересни творби през изтеклите две години, в които образователните възможности на научно-популярното кино са намерили изява. Повече от тези филми са посветени на живата природа. На първо място ще отбележа професионално чистите (почти повтарящи се по средства на изразяване) два филма на Огнян Данаилов: „Лимфоцитът“ и „Бялата стража“. Картината на места е превъзходна, текстът е точен, макар и малко сух. Белег на особен талант — увлечен от красотата на природата, поетичен, но строг в директното на научните доказателства — носят филмите на Константин Григориев и операторката Цветана Найденова. Това са художници, които без да изменят на научната точност, правят изкуство. Не случайно международно одобрение получиха техните филми „Животът над покривите“ и „Нашите крилати съседи“. Според мен във филмите на К. Григориев може да се търси доказателство на твърдението, че най-добрият път към усвояване на знанията е принудителният, нагледният, обогреният с любов към природата и с хуманизъм. Интересен е точно и уверено направеният филм „Мечката“ на Любен Цолов. Добри думи могат да се кажат и за филмите „Как оглеждаме света“ на Георги Антоф, „Термити“ на Васил Василев, „Български ендемити“ на Койо Раднев. На границата между изследователски филм и опит за приспособяване към някои изисквания на научно-популярния вид кино е „Рентгеноструктурен анализ“ на Любомир Обретенов, една често повтаряща се тема за структурата на кристалите, с която този режисьор неведнъж е печелил международни и национални награди.

И все пак не е ли стеснен тематичният кръг — да не говорим още за качеството на реализациите — на филмите, предназначени за всенародно образование? И не е ли също така доста еднообразна формата на претворяване? Няма нищо по-силно от документа, но нима формата на коментиран документ (с ограничено прилагане на модели и рисунки) е единствената форма, която трябва да бъде използвана? Не видях нито един филм, който да има някакво отношение към научно-фантастичния жанр. Почти не се използва мултипликацията за предаване на тънки и остроумни тълкувания. Много е слаба асоциативността на мисленето. Обобщенията често се декларираат, а не се внушават чрез логиката на образите. Не винаги камерата е достатъчно убедителна и драматична. Използването на музиката е често повече илюстративно, отколкото органично. Липсва жанрово богатство и по-голямо разнообразие на талантите, на личните почерци и изразни форми. А едва върху основата на такова разнообразие и богатство ще получат реална подкрепа разсъжденията относно това, дали научно-популярното кино е изкуство или не.

Разбира се, аз малко съгъствам боите, за да стане по-ясна мисълта ми. Но това се изисква от повелята научно-популярното кино да бъде всенароден университет. Без кавички. И заедно с това искам докрай да бъде субективен. Липсва ми например убедителната, остроумна, весела, сатирична и каквато щете още разработка на антирелигиозната тема. А за нея с такава зарижаност се говори например в доклада на Февруарския пленум на ЦК от 1974 г. Липсват ми филми, които да осветляват именно научно-популярно, а не инструктивно и технологично

толкова важните въпроси и механизми на производителността и научната организация на труда, въпроси, на които беше посветена националната партийна конференция. И още веднъж искам да помоля за създаване на научно-фантастични филми. Знам колко сме зле с техническата база. Но освен техника има мисъл, има вдъхновение. Ето една област, в която е оправдано включването на актьори, използването на игрални сцени. Липсват ми филми за тайните на човешката психика — филмът на Антов за съня не може да заличи това мое субективно чувство. Липсват ми филми за възпитанието, за трудното творчество на педагога, на пропагандиста. Впрочем не бих искал да правя списък на теми, които или са били разработвани, или ще бъдат разработвани, но в двегодишната продукция на студиата са така или иначе подценени. Аз помня съвета на Пушкин, че един творец трябва да се преценява по това, което има в творбата му, а не по това, което липсва. Но може би оценката на тенденциите на цял един вид на киното може да се прави върху по-широка основа.

*

Дотук поставям ударение върху тематичния обхват на нашето научно-популярно кино не защото не разбирам, че темата още не означава качество на творбата. И не защото избягвам разговора за качество: Започнах с твърдението за противоречие между съвременните потребности и онова, което научно-популярното кино е дало за последните няколко години. Това е вече съждение и върху качеството. Знаете, че с тревога днес се говори за естрадната музика например. Тревогата иде от нейното като правило ниско качество и влиянието ѝ върху огромна публика. При научно-популярното кино проблемите касаят не само качеството на изпълнението, което безспорно не е в зенита си, но и все още слабото социално влияние, непостъпната и недостатъчно широка аудитория. И тук вече няма да ограничавам въздействието само с границите на киносалоните. Питам се например можем ли да си представим прекрасно направени, интересни, при цялата им научност, наши филми, които дори и да не се конкурират с Лили Ивановата и Емил Димитров, да са своеобразен „шлагер“ на телевизионната програма, да привличат вниманието дотолкова, че хората да се откажат от другите си интереси и забави и да седнат пред телевизорите само заради нашите филми? Ще кажете — утисния, несериозно изискване. Но защо? Нима науката не интересува милиони хора? Нима сър Кенет Кларк със своята поредица „Цивилизацията“, която беше научно-популярно предаване за изкуството, не доказва, че и невъзможното е възможно?

Аз поставям този въпрос именно във връзка с качеството. И във връзка с ролята на научно-популярното кино за естетическото възпитание, особено на подрастващите поколения.

Ние вече неведнъж четем и слушаме за честото несъответствие между рационалното и емоционалното развитие на личността, за липсата на личностна цялостност. Въпросът за цялостността в развитието на личността, за личностната хармония е вековен въпрос, с който започват всички разговори за естетическото възпитание. И тук възможностите на научно-популярното кино са значителни. Става дума не само за така наречените „видови“ филми, които показват красотите на природата или на човешкото тяло, които разказват умно и точно за тайните на изкуството, въпреки че тези филми са особено важни и аз съжалявам, че са толкова малко в продукцията на нашата студия през последната година. Става дума и за всички останали филми на всички теми, за тяхната структура, за майсторството, с което са направени и преди всичко за умението да се внушава и изгражда чрез тях цялостността на личността: ум, знания, памет, чувство, строга оценка, действеност, фантазия, висока нравственост, естетически вкус, прогресивен обществен идеал, ясно класово и партийно съзнание. Тук илюстративизмът и занаятчийството са безсилни. Известно е, че по решение на Десетия партиен конгрес се изгражда национална програма за всенародно естетическо възпитание. Научно-популярното кино трябва да види мястото си в нея. Това означава най-напред да извиси своето качество като синтетична културна ценност, като особено единство на понятие, образ (той сам е синтетичен — изображение, музика, слово и пр.) и техника. Понятието е водещо. Но то се разгръща не по законите на силогизма, в научно-популярното кино то става зримо. То започва да се разгръща по логиката на художествеността, без да престава да бъде ясна и точна мисъл. Това е основата, върху която се осъществява драмата на идеите, не на характерите. В този смисъл научно-популярното кино в най-добрите си образци е едно-

временно и изкуство, и нещо друго. То е изкуство, защото даже когато разказва за болести или за технически подробности, не забравя човека. И не е изкуство, защото неговият герой не са характеристиките, чувствата, индивидуалностите, а мислите, противоречията на откритието, законите на творчеството в техния общ, но доведен до категорията „особен“ вид. И така голямото научно-популярно кино държи в напрежение всички духовни възможности на личността. То приобщава единиците към общото дело на човечеството в отношенията му към враждебността или тайните на природата. То развива интелектуалните страни на естетическото съзнание и психика. Без да ги противопоставя на емоционалните. Това е уникален случай, когато едно понятие се разгръща по законите на художествеността — случай, познат само в прозата, но и там в ограничени размери и не в аудио-визуална форма. А все пак друго е да се въобрази само — под въздействие на печатните знаци, и съвсем друго — да се види и да се чуе във времето това „течащо“ понятие.

Ето великолепия филм за Любомир Пипков на Рангел Вълчанов. Външно той е направен с много скромни документални средства. Но всичко останало е фон — и снежната пътека, и репетициите, и цветята след концерта, главен и единствен герой е мисълта на композитора. Мисъл своеобразна, естествена, дълбока, жива, небанална. Вие слушате, но и **виждате** как се ражда мисълта, спомени, чувството, обичувате не само с човека, но и с неговата душевност. И непринудено се учите да се отнасяте с уважение и разбиране към създаването на това толкова неуловимо изкуство — музиката. Документалността не ми пречи, тя ми помага да вярвам, че нищо не е нагласено, че всичко е точно така, както става пред очите ми, и да изпитвам благодарност за общуването с един от най-силните български творци, който за съжаление вече го няма. Това ниво за претворяване образите на съвременните създатели на нашето изкуство, което филмът за Пипков показва, без да бъде щампа, трябва да се запази. Да се запази интелигентността, с която режисьорът общува с творческата мисъл. Това е една от многото силни форми за естетическо въздействие.

Или — контактът с нравствения подвиг на революционера. Естетическото съзнание е революционно по същността си, защото то твори и променя нещата не само към по-красивото, но и към по-доброто, към по-справедливото. Филмът за Съби Димитров на Дучо Мундроз и Радой Ралин носи този преобразуващ потенциал. Тук великолепно работи наред с документа и обемното гражданско слово. Тярсена е не само хронологията, но раждането и развитието на идеята, на подвига, на делото.

Искам да се спра и върху един голям и сложен художник, който толкова ясно и толкова по своему изважда нравствения смисъл из дълбините на революционното служене на народа. Става дума за режисьора Юрий Арnaudов. Той вече е оставил незаличими следи в историята на родното научно-популярно кино. Аз съм под силното впечатление на неговите два филма — за Левски и „Животът е право“. За всяко движение на националната история Арnaudов има интимно и заедно с това общозначимо нравствено трептение на художественото сърце. Някога той ми беше говорил, че за него една от високите трагедии е мигът, когато Ботев тайно напуска любима жена и дете-пеленаче, за да тръгне към доброволната саможертва пред олтара на отечеството. Това е ъгълът на виждане, който сближава националните светии с гледната точка на реалния съвременник и го прави съпричастен с величието на историята. Това авторско виждане по неповторим начин се е изявило и във филма за Левски. Голямата история се е извила не само чрез големите дела, но и чрез най-дребните чертички и свидетелства за ежедневието на Дякона. И Дякона идва при нас, велик и покъртителен със своята чистота и цялостност като възпитател и съратник.

Историята е най-добрият възпитател, стига да умеем да се обръщаме към нея, да умеем да я питаем и художествено верно да предаваме отговорите ѝ. Филмът на Адела Пеева за партийните депутати в буржоазния парламент показва умението ѝ да работи с документа, но не винаги умението да обобщава. Огнян Данаилов с филма си за София е споделил с нас много любопитни и даже възмущаващи документи от миналото на нашата столица, но, изглежда, е трябвало да задоволява много изисквания и затова е нарушил мярката на минало и сегашно време. А мярката, онова „едва-едва“, което изключва всичко излишно, прави музиката, изгражда естетическото внушение.

И тук пак ще се върна към неуместната естетизация „на всяка цена“. Ще взема за пример филма „Етюд“ на режисьора Атанас Киряков. Не го познавам

от по-рано, вероятно е млад и надежден човек. И го моля да ме разбере правилно: аз не искам върху неговия незащитен гръб да опитвам критическия си бръснач. Искам само да го предпазя от илюзията на добрите намерения, които не намират адекватна реализация. Той е искал да направи един естетически експеримент: да покаже човешката мечта за висота, съществена по съвременен начин. Искал е да ни внуши романтиката на смелостта, на дръзвостта, на самоутвърждаването. Това той вероятно е искал. А се е получило друго. Един силен физически, със спортменска конструкция, но с инфантилна психика младеж, само за да докаже нещо пред приятели, които все едно не виждат „подвига му“, в нарушение на всички правила на безопасността (за което ни се съобщава във филма) се катери по високия комин. А долу, глупаво усмихвайки се и неестествено клатейки глави, го гледат достойни за уважение, а не за присмех работници. През цялото време имаш чувството, че мярката не само е нарушена, но и изобщо не е намерена. Вярвам, че това е единичен творчески неуспех, от който никои не е застрахован — даже най-значителните майстори, и моите бележки не са някаква окончателна присъда върху творческите възможности на създателите на филма изобщо. Въпросът е другде. Не станаха ли много самоцелните „етюди“ на произволната естетизация? В края на краищата всяка тема може да бъде подадена като абстрактна или сюрреалистическа картина, за това много ум и талант не се иска, тъй като етадоните и шампите са налице.

Естетическото въздействие на научно-популярния филм е тема обширна и сложна, която би трябвало отделно и загрижено да се разисква. Аз само пунктирах някои моменти. Защо например да не се замислят и осъществят няколко поредни филми за живите наши творци, за най-непреходното от нашето древно и днесно културно и художествено наследство, за психологическите, педагогическите и социологическите аспекти на всенародното естетическо възпитание? Защо нашето научно-популярно кино да не стане авангард и паметник не само на тази уникална, първа в света, повеля на партията — за естетическото възпитание на целия народ, на всички и всеки, но и на някои от най-трудните и драматични етапи на социалистическата културна революция у нас?

*

Тежки и заедно с това приемливи са задачите, които стоят пред творците на научно-популярното кино в този бързо променящ се свят, в който се решават най-трудните и неотменими въпроси на човешкото битие. Някога Олдъс Хъксли обвинуваше науката за това, че славеите в поезията са станали по-малко, а днес Андре Маламро вижда в машините причината за духовната криза и за човешкото безрадостно съществуване. А от другата страна на барикадата са оптимистичният социалистически хуманизъм, завоеванията на реалния социализъм, предначертанията на партийната програма за близката социална однородност на нашето общество. Две виждания, две концепции за човека. И между тях се води борба, борба със всички средства. Едно от тези средства е научната популяризация. Тя засяга изграждането на най-важното и трудното — светогледа на личността и на социалната група. Не външната принуда, а вътрешната позиция, вътрешното убеждение прави човека способен заради идеалите си да застава с отворени очи пред дулата на пушките или да бъде ретроград, „потребител“. И в тази борба, и в това преустройство на най-постоянното в този променящ се свят — на човешкия светоглед и идеал, на човешката убеденост и нравственост, научно-популярното кино не е последният ешелон, не е безстрастен наблюдател. При всичките частни критични бележки, които трябваше да направя с оглед очертаване на някои тенденции на развитието, завършвам с дълбоко убеждение, че нашето научно-популярно кино е един от предните постове на българската социалистическа култура, всеотдайно воюващо за победата на разума и социализма както вътре в страната, така и на международната арена. Нещо повече. Творбите на нашите майстори на научно-популярното кино са завоювали трайна любов сред стотици хиляди хора, млади и стари, учени и работници, мъже и жени. И няма да е преувеличение да се каже, че това е този клон от нашето социалистическо кино, който има значително международно влияние, международен авторитет — нещо, което дълго още не е осъзнато от някои другари, от които зависят доста неща за по-нататъшното разгръщане на възможностите на творците в тази толкова нужна област на нашата съвременна култура. Стариат и нелицеприятен **проблемен разговор** за постиженията и слабостите на научно-популярното кино не отменя нито удовлетворението от неговия сегашен ръст, нито оптимистичната надежда за бъдния му разцвет.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯТ ФИЛМ — ОБЪРНАТ КЪМ ЧОВЕКА

ДИМА ДИМОВА

Моята задача е да направя преглед на филмите, създадени през последните две години от Втори творчески колективиз на Студията за научно-популярни филми — колектив, който всички някак естествено започнахме да наричаме „хуманитарен“. И причината за това, мисля, е не само в тематичната ориентация на продукцията: в нея са намерили място въпроси от сферата на обществените науки, изкуството, културата и пр. „Хуманитарност“ — това е своеобразна „отвореност“ към света, особена гледна точка към миналото и днешния ден, определена естетическа, гражданска и нравствена позиция към човека с неговите многостранни, видими и невидими, връзки с обкръжаващата го среда, към неговото ежедневно и духовно битие. Струва ми се, че като стремеж като тенденция на развитие, именно тези моменти са в основата на цялата дейност на ръководството на студията, на редакторския колектив и преди всичко в амбициите на творците. В рамките на кинематографията едва ли има друго по-динамично и оперативное звено от това на Студия за научно-популярни филми, което като програмен институт, не формално, а творчески, трябва да откликва и осъществява най-актуалните задачи, поставени днес в партийните документи — естетическото, духовното и нравственото изграждане на съвременния човек, способен активно да участва в комунистическото преустройство на света.

Реализираните през този период повече от 60 късометражни и среднометражни филма имат една особеност: по-голямата част от тях използват опита и методологията на документалното кино. И това едва ли може да се счита за произволен избор или случайност. Ако се обърнем към развитието на световното късометражно кино, то в неговата практика ще открием също така един процес на сближаване, интерес на документалното и научно-популярното кино е взаимен. От взаимодействие и взаимовлияние между тези два вида кино днес. Този една страна, даже строго „научното“ кино се стреми да разкрие поз-

нанието, науката, не като самоцел, а да ги свързва с по-широк кръг от чисто човешки въпроси, с човешката практика и философски мироглед. То също така все по-осезателно започва да осъзнава и търси своята художествена природа, търси съчетанието на обективно разкрития факт или явление с неповторимо личното авторско осмисляне. От друга страна, документалното кино в стремежа си да отрази човека (в най-различните форми на неговите изяви и битие, както и всичко онова, което е плод на неговата мисъл, дейност, чувствителност) се стреми да бъде не само автентично, но и научно да обяснява, да анализира и обобщава. Интересите и търсенията на научно-популярното и документалното кино вървят до голяма степен успоредно и въпреки че всяко едно от тях си запазва „своя“ територия, обръщайки се към човека, те често се срещат и тогава се появяват филми, „носещи признаците на научното изследване и кинодокумента“ (В. Ленин). Спирам се на този момент, за да подчертая, че създаването на документални филми в този колектив с „хуманитарна“ тематика и проблематика е провокирано не от някакво елементарно желание да „възстанови“, да запълни „белите поля“ на документалния сектор в кинематографията, нито пък от стремеж за конкуренция с документалните творби на телевизията. Преди всичко то е естествено предизвикано от самата специфика на материята, към която се обръща и изследва.

Но какво по-конкретно ни предлагат творбите. Това е пъстра панорама от изкуствоведчески филми, които ни запознават и с мълчаливите дрезни развалини на Плиска и градовете край Понт, и с творчеството на тракийските майстори, срещат ни и с личността и творчеството на Елена Снежина и Атанас Кирчев, Владимир Димитров-Майстора, Стоян Венев и Любомир Пипков; филми, които се обръщат към паметни събития и фигури от по-далечната и близката история, и такива, които се опитват да погледнат на съвременността в социологичен аспект, и публицистични филми, философски есета и др. Една твърде широка картина от тематични интереси, към която едва ли бихме могли да предявим по-сериозни претенции. Като цяло творбите оставят впечатление за добро професионално равнище на режисурата и операторската работа. Тънкостите на „занаята“ са престанали да бъдат тайна и проблем и все по-настойчиво започва да се очертава амбицията научните факти и житейските истини, достоверните кинодокументи да излезнат от сферата на популяризаторството и добросъвестната информация и преминали през „душата и сърцето“ на автора, да претендират да са художествени факти.

Разсъждавайки върху природата на документалния филм, Йорис Ивнс казва: „Документалният филм трябва да бъде функционален. Той би трябвало да каже върху дадената тема нещо за човека.“ Нека погледнем „какво“, „колко“ и „как“ нашите филми казват нещо на и за човека.

Какво „казват за човека“ такива филми като „Отломките разказват“ (реж. Койо Радкев), „И нека роденият последен помни...“ (ср. Стефан Цанев, реж. Дора Коевчева) или „Звън от вековете“ (реж. Константин Костов)? Още заглавията им подсказват за „неживата“ материя, с която боравят, за вероятното отсъствие на човека „в кадъра“. „Отломките разказват“ (за жалост в повечето моменти именно „разказват“, а не преоткриват) за майсторството на грънчарското и керамичното изкуство на траките. В „И нека роденият последен помни...“ има също така една не много благоприятна фактура за „обиграване“ — камъните на Плиска. И може би най-благосклонен и щедър спрямо твореца се е оказал материалът, който е имал Константин Костов в „Звън от вековете“ — живописните манастири, скътани в пазвата на планините, запазили своето вдъхновено очарование и до днес. Не искам да поставям един до друг тези филми според художествените им резултати. Може би на „Отломките разказват“ не им достига по-богат и оригинален критически анализ, който вероятно щеше да намери място, ако по-точно предварително бе уточнен адресът на филма. Може би свободният патос на публициста е подменил в повече, отколкото „ннси“ темата, също така необходимия научен и изкуствоведчески подход в „И нека роденият последен помни...“ И може би именно поради хармонично спазените пропорции между „научен“, „изкуствоведчески“, „исторически“ и нравствен елемент най-цялостен и приобщаващ сред тях е филмът „Звън от вековете“. Но не за да дозирам получилото се и неполучило се в тези филми ги споменавам, а за да подчертая, че в тях, независимо от всичко, откриваме интерес към човека, към неговото дело и мисъл, към българската душевност, бит, история и духовна култура. И именно в този смисъл старите отломки ни карат да търсим хармонията и диспропорциите

на едно светоотношение, щедростта на човешкото съображение, камъните на Плиска не само ни напомнят за могъществото на една държава, за напредничавата ѝ за времето култура, но и за определен тип психика, за силата на невежеството, на варварството, за драматичната борба между прогрес и регрес. Без да приягват до легенди, авторите на „Звън от вековете“ съумяват да ни разкрият и внушат, да намерят поетичния образ на гражданската, политическата и културната роля, която са изиграли манастирите в историята ни — като крепост не на религията, а на гордия национален дух. И стрехите на манастирите, така своеобразно повторили архитектурата на българската къща, превърнали се в дом, в който през дългите години на робството е горяло огнището на родолюбието и националното самосъзнание, зреел е бунтът и се е съхранявала мъдростта на българската книжнина, и иконописите, запечатали Българското възраждане, природата, обгърнала тези творения на човешката ръка — всичко това деликатно, с чувство за художествен такт и непретенциозно, без патос ни внушава екранът. Изправя ни пред мисълта за изпитанията, достойнството, устойчивостта на националния дух, пред добродетели, които трябва да се предават от поколение на поколение.

Тези творби са ново потвърждение на зародилата се от няколко години насам тенденция към този тип филми да излязат от рамките на безстрастното информаторство и популяризаторство, не само да се търси оригиналното „пластическо оживяване“ на паметниците на древността, не да се третират те като мъртви, безжизнени предмети, а като овеществена национална култура и история, да се търсят по-широките им хуманитарни връзки със света, философското им значение. И без да твърдя, че именно в тези филми намирам напълно реализирана споменатата тенденция, искам ми се да поощрим развитието ѝ.

Нейното присъствие още по-ярко, вече като добре изкристализирала естетическа позиция, откриваме във филми-портрети, независимо от това, дали те се отнасят към сферата на изкуствознанието (интересуват се от живота и дейността на крупни творчески фигури) или на историята — посветени са на делото на значителни исторически и политически личности, на революционери. Разбира се, може веднага да ми се възрази, че едва ли можем да говорим за нещо ново в трактовката на подобни теми, защото един такъв „очовечен“ подход от само себе си присъствува в подобни филми: та нали те поначало поставят в центъра на своето внимание човека. И същевременно колко удивително много филми имаме в нашето кино, посветени на определена личност, и колко странно малко те са ни приближавали към нея. Колко често екранът ни я разкрива едностранчиво — ако е за човек на изкуството, обязательно ще присъствуват изброени „плодове“ на неговия труд, а ако е човек на революционното действие — целият филм преди всичко ни информира за момента на героичната му изява. И какво огромно богатство от натурата на тези интересни хора е оставала зад кадъра, неосветена, непочувствувана, недооценена. И все пак, ако се обърнем назад и се опитаме да проследим развитието на тези филми в нашето кино от първите опити до най-ярките и убедителни постижения (сред тях искам преди всичко да поставя филма на Юли Стоянов „Биографична справка“ и филма на Геринска за Алеко Константинов), ще се убедим, че е изминат дълъг, труден, противоречив път на търсене. Това е движение от филма-биография, в който усърдно ни затрупваха биографични и при това строго подбрани най-представителни данни за избраната личност, в който кинодокументът служи за илюстрация на текст, а текстът преповтаря видимия слой на изобразението и го допълва с емоционално-шаблонни и регламентирани определения — едно движение от хроникьорството до портрета на личността. До искрения и откровен интерес към цялата ѝ пълнота и неповторимост, към дълбоко индивидуално присъствие и черти, към осъзнаването ѝ като ценност не само в сюблимните моменти на изявата ѝ, а в цялото ѝ съществуване, в драматичния, често пъти и изпълнен с остри илюзии път на нейното гражданско, творческо и морално реализиране. Това движение в мисленото несъмнено бе движение и на естетическите принципи: конструкцията на „биографичното“ повествование бе разчупена от по-живо, по-свободно и артистично поднасяне на жизнения и филмовия материал и най-вече авторите почувствуваха необходимостта да си изградят своя концепция за хората, времето, събитията, които показват. Няма да се спирам подробно на филмите, „Атанас Кирчев и Елена Снежина през погледа на техните съвременници“ (сц. Олга Кирчева, реж. Атанас Кирчев), „Сто години безсмъртие“ (сц. и реж. Ю. Арnaudов), „Само смъртта ще ме спре“ (сц. Радой Ралин, реж. Дучо Мундров). Искам само да

подчертая, че без да имат стойността на откритие с натрупания в тях мисловен и художествен опит, те демонстрират едно утвърждаване на тази плодотворна тенденция на развитие. Те ми импонират не само с културата на кинематографичната си пластика, а преди всичко с азгорската си позиция. Всеки един от създателите се е опитал да очертае изминатия жизнен път на своите герои с реалните му изпитания и драми, опитал се е да погледне на тях от свой, непредначертан преди това от литературата или историята ъгъл. Вероятно ако фигури- те на Кирчев и Снежина бяха представени в един по-дискусионен аспект, това би придало на филма повече жизнен нерв, би открито по-релефно творческата им и жизнена съдба.

За Васил Левски са направени вече няколко филма, но, струва ми се, имен- но на Юрий Арнаудов се удаде така обективно и същевременно пристрастно да очертае неговото огромно човешко и революционно дело. И като си мисля с какво филмът има своето голямо въздействие, разбирам, че то се дължи преди всичко на онзи аспект, в който режисьорът е подходил към темата. За него са важни не само историческите събития, от значение е нравственият и духовен облик на този изключителен българин, бродил из земята ни винаги анонимен и неуловим, за да изведе от анонимност свободата. И в съответствие с това свое намерение Арнаудов не натрапва известни от историята факти, а предоставя на своя герой възможността да се „саморазкрие“ чрез собствените си мисли. При това симпто- матично за авторската позиция е, че извежда на „бял свят“ и акцентира такива „подробности“, които преди време едва ли биха намерили място на екрана: така редом с програмните мисли на Левски за методите на революционна борба и демократично управление, редом с разбирането му за интернационалния дълг е отделено внимание на онези моменти от личните му днешници, които кратко и немногословно ни го разкриват откъм „делничната“ му страна. И няма именно тези подробности от ежедневието му бит не го правят по-свиден и разбираем за днешния човек? Нима един такъв факт — отчитането до сантим на комитет- ските средства, предоставени му за лични разходи, сред които фигурира и дума- та „цианкалий“ — не привнася ярки краски към характера му, не хвърля свет- лина на трагичния му и героичен подвиг?

Разбира се, с всичко казано съвсем не искам наивно да твърдя, че е до- статъчно в така наречените „хуманитарни“ научно-популярни и документални филми човекът в пълния смисъл на тази дума да заеме полагаемото му се място и всички останали проблеми от само себе си ще се решат или ще отпадат. За художествения резултат, който зависи от цял комплекс субективни и обективни фактори, от не по-малко значение са авторската творческа нагласа, талантът, рефлексът към онова, което наричаме съвременност като психология и социално-обществено развитие, равнището на мисленето. Ето например два филма от раз- глежданата продукция — „Двамата майстори“ (ср. Коста Павлов, реж. Иван Попов) и филмът на Рангел Вълчанов „Любовим Пипков“, който може би е между най-интересното, което тя ни предлага. Темата на „Двамата майстори“ е истинска находка, материалът — цяло състояние за твореца: светът на Владимир Димитров-Майстора и Стоян Венев — неповторим, самобитен, неизчерпаем на инвенции и внушения. Изтънчени майстори-философи в своето изкуство, те като че ли предлагат двете върхни противоположни точки на еманацията на българ- ското в живописата. И в това, че авторите са решили да направят филм, в който да говорят и за двамата творци едновременно, струва ми се, е скрит един по-дълбок смисъл — да се подчертае диалектичното единство и противоположност между двамата, и именно чрез него да се изведат някои по-дълбоки и същностни зна- чения, които разкриват живия, реален процес на творческото развитие. И си мисля колко по-силно въздействие би имал този филм, ако авторите не бяха тръгнали единствено по пътя на съпоставките на творчеството на двамата ху- дожници, ако не бяха поставяли на възни двете творчески индивидуалности и то така, че да постигнат във всеки момент пълно равновесие между тях, ако не уеднаквяваха „тежестите“. По този начин според мен се е получило странно, дори парадоксално нивелиране на самобитната стойност на всеки от тях поот- делно. Струва ми се, че именно предварителният естествен резpekt, който са имали авторите към творчеството и личността на тези две крупни фигури на на- ционалната ни култура, някак предварително ги е вкарал в рамките на общо- приетите гледни точки; в крайна сметка отсъства тяхната концепция. Побояли са се да навлязат в подсказвания от самия материал творчески „конфликт“ меж- ду учител и ученик, да разкрият разликите и близостта в тяхната чувствител-

ност, световъзприятие в един дискуссионен аспект. Отсъствува опитът им за естетическо откритие. Цената за него се е оказала безкрилото докосване до кипящата, бликаща от живот и проблеми, от възможности за актуални външния тема. При това, струва ми се, че причината за тази неудовлетвореност идва до голяма степен от проявената режисьорска конвенционалност.

И ако искам да отбележа като постижение филма „Любомир Пипков“, то е, защото авторът тук е съумял да избегне и се освободи от всички тегнещи над подобен род филми формули, стереотипи, образци. Подходил е към своята тема и герой просто, непретенциозно, без предварително предпоставени и повлияни тези. И на екрана Любомир Пипков — интересният човек, творецът е такъв, какъвто е видял, почувствувал, разбрал именно той, Рангел Вълчанов. Бих казала, че за кинематографиста творческата страна на тази личност се оказва неотделима от неговите чисто човешки качества, от цялостното му поведение и мислене. И без да се стреми да очертае, от една страна, гражданската му позиция, от друга — обществената дейност, от трета — творческото му кредо, онези кратки минути на директно общуване, съумяват да ни разкрият този човек именно във всички тези аспекти. Обаянието на филма е преди всичко в отсъствие на конвенционалност в подхода и трактовката на материала. Вълчанов провокира към размисъл своя герой. И най-ценното, което ни дава творбата, е рядката среща с човека, който не говори, а именно мисли на екрана. Той разсъждава на глас за това, което го е ангажирало като творец, като човек не с общоповтаряни фрази, а с онези неповторимост на изказа, която се ражда само от дълбокото откровение, само когато това са неща съществени, преживени, осмислени като лична съдба. И веднага разбирам, че тази откровеност е постигната не само по „вина“ на интересното духовно съдържание на този човек, но до голяма степен и на авторите на филма. С въпросите си те го насочват да говори за много обикновени на пръв поглед неща, но които са основни в едно творческо и ежедневно човешко битие. Именно затова така непосредствено Пипков говори за радостта от творчеството и за това, колко е трудно, да попаднеш на творчеството, за правото на твореца да бъде и тъжен, и весел, за радостта от съприкосновението с природата, от това да се реализираш, да бъдеш. Разсъждава, споделя мисли за музиката, за времето, за поколенията. Едва ли бихме се проникнали така от смисъла на това, което той говори, ако авторите ни бяха спестили това общуване „наедине“ с него. Те разбират значението на този контакт, на тези мигове единение между зрител и екран. И с много кинематографичен такт и простота дават възможност те да се състоят. Камерата се интересува от естествено човешкото, от раждането на мисълта. Интересува се от жеста, от тръпките по лицето, от моментите на пауза в тази своеобразна жизнена и художническа изповед, от естествения мизансцен на движение. И с всичко това се изгражда изтръгнат от баналните представи почти осезателен образ на ярката творческа и човешка индивидуалност на един наш съвременник.

Подобна авторска съпричастност, „заразеност“ от материала откриваме във филмите на Радой Ралин и Дучо Мундров. Цялата вече поредица техни филми в този колектив — „Червените календарчета“, „Кървавата картотека“, „Само смъртта ще ме спре“ — ни предлага подчертано тяхно отношение към историята. Те се стремят да я актуализират изключително като нравствена проблематика. За тях миналото не е низ от факти, които трябва да се припомнят от време на време на слабопаметните и невежите. За тях то е жива, изстрадана реалност, изпълнена с толкова много човешки съдби. Един живот, запечатан днес във фото и киноснимки, в архивни документи, картотекиран и разпределен по рафчета, но в който всичко е било не по-малко ценно и истинско, отколкото сега. Животът е бил единствен, предателствата — не, единият куршум достатъчен. Било е време не само на избор на политическата съпричастност, но и на светоотношение, на морал. Без да допускат тон на морализаторство, те своеобразно съпоставят, сблъскват миналите събития, коментират ги и някак съвсем спонтанно ни препращат към размишления за днешния ден и хора. Разкривайки трагичната съдба на личности като Съби Димитров или Асен Велчев, Владимир Минчев или Бончо Шанов, те съумяват да ни внушат мисълта за душевната красота на тези хора, която се ражда от неразривно преплетената им светла вяра в идеите с високата им лична нравственост...

В същата историческа територия навлизат и Юри Арнаудов с филма си „Животът е право“, и Веселина Геринска с „Кървава песен“. Но за разлика от филмите на Дучо Мундров и Радой Ралин те се интересуват не от извята на

индивида, а от по-общите белези на времето, от такива „по-едри“ понятия като „свобода“ „масов героизъм“, „право на живот“. И в рамките на намерения обгразен еквивалент на тези понятия търсят съотношението и връзките между отделните социални пластове и движещи сили. В авторската концепция за събитията открито присъствува патетиката. Именно тя определя приповдигнатия тон на дикторския текст в „Животът е право“, както е съществен елемент и от оригиналната визуално-ритмична пластика на „Кървава песен“. С уважение се отнасям към неспокойния творчески темперамент на Веселина Геринска, която с цялото си досегашно творчество е доказала, че умее да минава етапите на своите постижения и отново и отново да се стреми да избере непознатото, колкото трудно и рискувано да е то. Именно заради това виждам смисъла на нейния експеримент, амбицията ѝ да разчупи макар и като форма начина на решаването на политическата тема. И въпреки че мен лично екранът ме дистанцира, не съумя да ме приобщи емоционално, въпреки че целият този експресивен поток от движения и слова някак студено докосна сетивата ми, считам, че той съвсем закономерно има своето място сред днешните творчески търсения. Геринска се е стремилa да направи филм „нещо между балада и политически плакат“, според собствените ѝ думи. Без да зачертавам като възможност такова решение, крайният резултат ме изправи пред един въпрос: дали естетическите особености на плаката, неговите изразни средства имат същото въздействие и на екрана? Дали продължителността на филмовото време не дисонира с ясното и почти моментално експресивно действие на плаката?...

Филми, които потвърждават общото добро ниво на продукцията, са и „Нашата дума в парламента“ на реж. Адела Пеева, „София“ на Огнян Данаилов, „Пътят на безсмъртието“ на Петър Баталов и Яко Молхов. Нямам възможност да се спирам на тях, въпреки че всеки от тях провокира; и с опита на младата режисьорка Пеева да обогати представите ни за парламентарните борби и традиции от миналото, и с намерението на авторите в „Пътят на безсмъртието“ по един своеобразен начин да се върнат и проследят пътя на Ботевата чета от Дунава до Вола, и „София“ със свежата си интонация, с опита си да измени на достолепното отношение към историята. Огнян Данаилов съумява да създаде образ на старата София, да изгради атмосферата ѝ. Извадил е „на показ“ пикантни и интересни факти от „светското“ ѝ обществено житие-битие, коментира го остро, умно, оценява го с усмивка. И ние се замисляме как сложно и противоречиво се формират националният бит и психика, толкова привлекателна с добродетелите си и така понякога коварна с най-неочакваните си поврати. Едва ли някой може да оспори достойнствата на този „като по вода“ лееш се от екрана филм, еднакво добър във всичките си компоненти.

Значително място в продукцията на колектива заемат филмите за съвременността. И това е верен симптом, че все повече се затвърждава убеждението, (цитирам Иван Стефанов), „че за едно динамично и масово изкуство като киното интересът към съвременността е от съществено значение“, че „само чрез изобразяване на действителността филмовото изкуство може да разгърне своята естетическа природа и своите въздействени възможности в пълен обем“. Свидетели сме на една все по-настойчива тематична ориентация към днешния ден, към съвременния човек. Но дали това значи и проблемна ориентация; и дали тя съумява да намери и адекватната си художествена форма? Това е един актуален въпрос, който заслужава да бъде може би център на самостоятелно разглеждане. Днешният етап ни доказва още веднъж, че въпреки усилията нерядко „конфликтната“ страна на съвременното остава извън това, което е „запечатала“ камерата. Не рядко все още оставаме в плен на регламентирани и едностранчиви представи за това кое и как трябва да изтъргваме и анализираме от действителността.

Ще си послужа с пример, с един така наречен „юбилеен“ филм — „Хора на петилетките“. За да бъде по-ясна, ще използвавам думите на Роман Кармен, който казва: „Филмите за нашите постижения, за героиката на социалистическото строителство винаги са били основа на светската образна публицистика... централното място на документалния екран по право принадлежи на активния строител на комунистическото общество... Но как да покажем този удивителен човек извън неговото дело и борба с онсва, което пречи на движението напред. Нима в нашия живот всекидневно не се сблъскват различни принципи, различни позиции в отношението към труда, към колектива, към обществото? Ориентирането към външната страна на явленията все още е главният недостатък на нашите филми, белязани с повърхностен поглед към действителността и нейните герои,

Така наречените „проблемни“ филми са единици.“ („Вопросы киноискусства“ 15. 19/3 г.) В „Хора на петилетките“ авторът се е заел с наистина трудна, по и интересна задача — чрез интервюта от хора, преминали през годините на пети-летките, да разкаже за онова движение напред, което е направила нашата страна и обществото за три десетилетия. Вярвам, че всички хора от екрана го-вориха истината, това, което наистина е било. И същевременно, струва ми се, че те много малко казаха за самите себе си. Говориха някак с фразите, с които е прието да се говори, те като че ли предварително знаеха точно какво трябва да кажат (а дали това не е резултат на подбора, който е извършил впоследствие авторът?). Много рядко се появяваха онази изстрадана откровеност, онези части-ци лична истина, които биха могли, както в случая с Любомир Пипков, така силно да ни приобщат към днешния съвременник. Един от героите съвсем естес-твено споделя (цитирам по памет): „Хляб не мога да ям от това, че всеки ден ходя от блок на блок и опитвам зърното.“ В това негово откровено признание вече има един образ: и на преминалите в труд, борба, усилия години, и нрав-ствен облик на човека, който ги е извървял и е оставил частица от себе си. Искаше ми се във филма да има много позеचे такива неповторими и „истински“ мигове за всеки човек, да ги има моментите на истинската радост и безпокой-ството. Именно една такава „човешка“ сплав би донесла духа на съвременното мно-го по-осезателно и ярко, отколкото общите и всеизвестни думи.

Именно затова, струва ми се, един такъв непредназначен за юбилей филм като „Моето село“ на Иван Цонев е много по-„юбилеен“. През него е минал нервът на живия процес, на движението, не като регистраторска скала на успехи-те, а чрез изживените човешки съдби. С изповедническа, интимна интонация ав-торът разказва как се връща в своето село. Защото някак съвсем естествено е след години бродене по широкия свят да те затегли към родното. Даже в тази необходимост от „връщане“ към родното има нещо много хубаво и чисто бъл-гарско. Именно това чувство определя целия емоционален и художествен строй на филма. Преминал солидна школа като оператор при едни от най-добрите ни документалисти, а после и в игралното кино, Иван Цонев тук доказва, че те са съумели да го приобщат към режисурата не като професионален занаят, а като отношение, като творческо мислене. Той се връща назад във времето и внима-телно се визира в днешните остарели лица. Търси следите на своите спомени и ги намира не в променената изцяло архитектура на града, а в душите на хората, за-пизили своето достойнство, сърдечност. Той се интересува от промените в бита и „занаятите“ и преди всичко в психиката. И тук е използвал също така директ-ните интервюта, хората разказват за това, което е било и което е.

И въпреки че имам усещането, че впоследствие той е поспестил някои „по-пиперливи“ реплики, все пак е съумял да изтръгне откровението. В „Хора на пе-тилетките“ бях готова да си обясня едностранчивостта и сковаността в думите на интервюираните и с тяхната лична психологическа нагласа и да вляна, че че-сто пъти и екранът възпитава определен модел на поведение за подобни случаи. Сега съзнавам, че не по-малко важен е и друг момент — кого интервюираш, как и какви въпроси му поставяш, кой го интервюира. И може би неправомерно е това, в което така настоятелно неведнъж иска да ни убеди нашият телевизионен екран — че всеки може да вземе камера и микрофон и излезе на улицата.

Не е ли това въпрос и на рефлекс, особен дар, определена позиция? Пот-върждение намирам в онази част от филма на Стилиян Парушев „Човекът и съдът“, където директното съприкосновение с хората е извлякло един актуален проблем. Без да твърдя, че едва ли може повече да се желае откъм художестве-ната страна, този филм, струва ми се, има едно сериозно достойнство — онзи заряд, онази страст и активност, с които авторът е подходил към съвременност-та. А това вече е гаранция за добри резултати.

В практиката си колективът все повече се ориентира към социологични теми и проблеми. Резултат на това са и „Осем часа и след това“ и „Това пти-че — свободно време“ (и двата на Ст. Парушев). Твърде интересен с новия си, бих казала, смел поглед към един важен проблем, както и с художествените си качества е филмът „Секс и душевност“ на Никола Минчев и др.

Социологичният подход от творците в този колектив се разбира не само като „анкета“, „интервю“, „сондаж“. Той постепенно започва да се превръща в част от авторската позиция към съвременността, част от днешната филмова есте-тика. Социологичният поглед може да ни докосне до такива страни от нашата действителност, които, общо взето, са избягвани. Той ще доведе до по-активно, по-

сериозно, по-дълбоко навлизане на социалната проблематика в произведенията. Въпросът за по-рязкото проблематизиране на филмите очевидно е двустранен: за-виси както от гражданското чувство на творците, от художествената им зрелост и инициативност, от готовността да поемат „риска“, така и от зрелостта на общия обществен климат. Но необходимостта е очевидна — етапът на днешното развитие на нашето общество, неговите динамични, понякога конфликтни и противоречиви процеси изискват по-внимателно вглеждане, осмисляне на съвременния човек, на духовния му и нравствен облик, на проблемите му.

Хубаво е, че в тематичното многообразие не са пренебрегнати публицистичните филми като „И те могат да бъдат красиви“ на сценариста И. Ганев и режисьора И. Хинов, както и адресираният към нашето национално чувство и морал филм на Януш Вазов „Лекомислие или...“.

Вероятно още много филми и въпроси от творческия живот на колектива остават извън вниманието ми и възможността да ги обгърна. Така филмът „Почеркът“ би дал възможност отново да заговорим за това колко опасности от недостойнство и безстилие крие впитането на „игралните моменти“ в документалната тъкан на филма или за това, че многотемията в един филм все още не е изживян период. Голяма част от филмите актуализират въпроса за многословиято и неартистичността на дикторските текстове. И почти всички, с много малки изключения („Любомир Пипков“) и др. ни разкриват, че в научно-популярното кино са забравили, че екранът може да мълчи. Забравили са действената и смислова роля на паузите. Музиката се натрапва от първия до последния кадър в много филми. Тя става досаден илюстратор, излишен спътник, а не драматургичен компонент, знаеш мъдро, своята роля на смислов съучастник на тема, идея, емоции.

Все още стои открит въпросът за детските филми. Те са сериозен проблем. Със спецификата си представляват огромна трудност за творците и същевременно е очевидна тяхната належаща необходимост. Съзнаваме я и същевременно малцина са онези, които се решават да пристъпят към това деликатно творческо дело. В разглежданата продукция са представени няколко филма: „Пет педи“ (реж. Петър Александров), „Деца“ (сц. Д. Райнов, реж. Мария Траянова), „Внимание, деца“ (реж. Никола Минчев). „Деца“ е останал на равнището на зарисовката, „Пет педи“ малко умозрително извежда идеята си, че познанието обогатява човека. Така както са направени, тези филми са твърде неинтересни за възрастните и твърде неатрактивни, за да приобщиат малките зрители. Атрактивността е един от важните въпроси за този род филми. Именно тя кара децата да възприемат морала, който искат да им внушат авторите на „Внимание, деца“. Гозоря за това, защото имах възможността да наблюдавам как филмът се възприема от детска аудитория. Авторът като че ли е направил не кой знае какво, но главното — съхранил е атрактивния момент, като е направил главен герой на филма си едно кученце. То става онзи фокус, който още от първите кадри събира погледите на малките зрители, интригува ги, спечелва тяхното доверие и по-нататък, както в приказките, те послушно го следват с мисълта си. Ето един пример за това, как авторът е съумял да намери гледната точка на децата.

Детските филми трябва да „възпитават чувствата“, казва Здравка Колева, и разбираме, че този род възпитание все още отсъства и още дълго време ще бъде рядък гост на нашия екран, ако режисьорите продължават да странят от тях. Ако тези, които са опитали веднъж силите си в тази насока, се откажат да продължат търсенията. Ако не бъдат привлечени талантиливи сценаристи, които добре познават тънкостите и криволиците на детската душа и психика.

На края искам да кажа няколко думи за атмосферата. Научно-популярната студия, имам пред вид и Втори колектив, винаги е била онова място в нашата кинематография, където творци от другите студии са идвали да работят с желание. Тук те са срещали и уважение, и разбиране на своите творчески замисли. Бих искала да изразя може би едно общо желание — по-активно ориентиране на творците към съвременността, по-амбициозни художествени и проблемни търсения, повече съвременност и актуалност на мисленето.

НЯКОИ АКТУАЛНИ ПРОБЛЕМИ ОКОЛО СПЕЦИФИКАТА НА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОТО КИНО

ИСКРА ДИМИТРОВА

Преди да се обърна конкретно към продукцията на I творчески колектив на Студия за научно-популярни филми през последните две години искам да поставя някои по-обща, теоретични въпроси, които, според мен, могат да ни помогнат да намерим по-съвременните критерии, необходими за оценка на състоянието на нашия днешен научно-популярен филм. Първи творчески колектив е пряко натоварен със задължението да разработва научно-техническата тематика, да борави с проблемите на точните науки, да популяризира съвременните научни знания и открития.

Изглежда, че на научно-популярното кино не само у нас, но и в световен мащаб предстоят качествени промени както по отношение на самата специфика, така и по отношение на функцията, която има да изпълнява. Струва ми се, че досега широко използваното определение на научно-популярното кино — киноуниверситет — се оказва днес и недостатъчно пълно, и недостатъчно точно именно от гледна точка на зараждащите се нова специфика и нова функция на научното кино. Една от основните причини за това явление е безспорният факт, че кинопопуляризацията престава да има единствено образователни задачи.

Но за да можем да дадем цялостно обяснение на новия характер и на новите изисквания към научно-популярния филм, трябва да се спрем върху определен кръг от проблеми. Става дума за фиксиране на основните фактори на тематичните, структурните и функционалните промени в научното кино.

Първият и най-важен фактор, според мен, е промененият зрител. Ако преди двадесетина години научно-популярното ни кино, току-що започнало своето развитие, трябваше да играе важна роля в културната революция на нашата страна, да подпомага огромяването на населението и фактически да представлява своего рода киноуниверситет, днес то вече се адресира към един достатъчно об-

разован зрител. А наличието на образован зрител освобождава или по-точно освободи научно-популярния ни филм от задължението да онагледява в достъпна форма основите на отделните научни дисциплини. Това от своя страна поставя пред научното кино изискването да популяризира значително по-сложни значения и да отразява действителното състояние на съвременните научни търсения.

Вторият фактор, който е тясно обвързан с първия, е настъпването на телевизията. Определена част от телевизионните програми излиза или са в състояние да изземат в голяма степен образователните задачи на научно-популярния филм, при това разполагайки със средства за значително по-ефективно решаване.

Третият фактор, обуславящ новото качество на научно-популярния филм, се определя от характера на самата днешна наука. Тя не само се развива на дълбоко и сложно ниво, прониквайки в микросвета на материята, но и с невероятно бързи темпове увеличава обема на научните знания — всеки 10 години научната информация се удвоява. Това от своя страна поставя изключително големи и сложни изисквания пред научното кино, което се стреми да отразява научното познание.

Четвърти фактор. С настъпването на научно-техническата революция науката се превърна в производителна сила. Този процес увеличи многократно нейното общочовешко значение. Науката днес засяга всекиго, тя властно навлиза в производството, в общественото управление, в трудовото ежедневие, в нашия бит. И този факт също изправя научно-популярния филм пред големи и отговорни задачи — той трябва да съдейства за формирането на научен мироглед у зрителя, да подпомага повишаване на културата на неговото мислене, за да може този зрител да бъде пълноценен творец на своето време.

Петият фактор произтича от решаването на взаимоотношенията: променен зрител — съвременно научно познание, и е свързан с разпространението на научно-популярните филми. Това е обратната връзка, без която не могат да се отчитат потребностите на новия зрител, а научно-популярното кино не би могло да функционира на равнището на целите си.

И на края още един фактор, който бих формулирала като въпрос: изкуство ли е научно-популярният филм?

Не се наемам да обсъждам този въпрос, който десетилетия наред е повод за горещи теоретични сражения, а само ще предложа един отговор от гледна точка на уточняване целите на научно-популярния филм. Убедена съм, че тези цели не са и не могат да бъдат, най-общо казано, обучаването на зрителя. Филмът не е учебник, не е университетски курс от лекции. Не можем да очакваме, че той ще прави зрителите физици, химици, биолози. Следователно неговото въздействие не се определя от сумата знания, внушени на зрителя, а от провокацията, която той адресира към съзнанието, към логиката, към мисленето на този зрител. Ако сме в състояние точно да си представим характера на тази провокация, не можем да не разберем и да не приемем, че филмът, който ни интересува, не бива да се схваща само като средство за популяризиране на различен вид научна информация, а като средство за цялостното усъвършенстване на човешката личност в духовен, културен, мирогледен и даже нравствен аспект. А това не приближава ли въздействието на научно-популярния филм въобще до въздействието на художественото творчество?

Мисля че така изброените фактори хвърлят светлина върху новата функция, а съответно и специфика на научно-популярното кино. Безспорно е, че днес то трябва да атакува предните фронтове на научните търсения. Да открива и отразява в тези търсения драмата на идеите. Че неговата цел е да се насочва към тези търсения във всички области на научното познание, за да задоволява порасналата потребност на човешката личност преди всичко от мирогледна информация. Т. е. от информация, която да обяснява света, в който живеем, да оказва културно и духовно въздействие върху съвременния зрител, да провокира интереса му към знанието. А оттук — оказвайки въздействие върху личностното съдържание на зрителя — да разкрие и развие съдържащата се във филма художествена функция.

Кои от тези проблеми се проявяват в продукцията на студията?

Първия проблем бих назовала

глад за познание

Резултат ст производственото обособяване на I колектив е широко тематично разнообразие, което предлагат създадените в него филми, в резултат на

което се увеличи делът на чисто научната проблематика (имам пред вид точните науки) в цялостната дейност на студията. Това е свидетелство за върната ориентация към задоволяване на порасналите потребности от богато научно познание на съвременния зритель. Или с други думи отговорът на онзи безспорен глад за познание, който е характерен за променения зритель.

През последните две години на първо място по количество на осъществяваните филми е темата за научно-техническата революция в енергетиката, тежката промишленост, строителството, селското стопанство и т. н. Не може да не ни радва стремежът на колектива да отрази с чувство на голяма отговорност задачите, които X конгрес на БКП и редицата други партийни и държавни решения и документи поставиха за научното усъвършенстване на ръководството на производството и икономиката, за генералното осъществяване на научно-техническата революция в нашата страна.

Друга голяма група филми, която очертава втората главна тенденция в тематичната ориентация на колектива, са посветени на проблеми на биологията, физиката, физиологията на човека, медицината, здравеопазването, психологията.

Отделено е внимание и на една такава важна тема като екологията, опазването на околната среда в неговия най-широк аспект — т. е. включвайки и проблема за влиянието на съвременната техническа цивилизация върху човешката психика и организъм. Интерес представляват и групата филми, които развиват един от традиционните жанрове на научното кино — тъй наречения природонаучен филм.

Наред с тези по-цялостно очертали се тематични тенденции колективът е спрял вниманието си и върху проблеми на палеонтологията, спелеологията, както и на спорта. Създадени са и два географско-познавателни, или както ги наричат, „видови“ филми, както и три природопознавателни филма за деца.

Безспорно тематичното богатство, което ни предлага за две години I колектив, е най-голямото и най-важното му завоевание. Очевидни са усилията на кинематографистите да атакуват онези области на научното познание и на неговото прилагане в обществената практика, които представляват действително актуален интерес, които имат непосредствено отношение към общественото битие на научните идеи. Поднесени на зрителите, те са в състояние да го убедят в общочовешкото значение на научните открития, на знанието. Или с други думи, днешният ни научно-популярен филм е взел старт в едно от най-важните направления — да задоволява глада за информация на зрителя с повишени образователни, духовни и културни потребности.

Разбира се, не случайно употребих думата старт — първа на нашето научно кино му предстои да открива своите тематични перспективи, да се съизмерва с опита на световното кино.

Много области от безбрежната територия на съвременната наука са все още недокоснати от него. И това се дължи на онези огромни трудности, които усложняването на научното познание, прехвърлянето му почти изцяло на молекулярно, атомно и даже базирано на елементарните частици ниво поставя пред научната популяризация. Процесите — обект на научните изследвания — са невидими. Научните обяснения се съдържат във формули от висшата математика и безкрайно вече абстрактния език на научните понятия.

Но означава ли това, че трябва да признаем за безпомощен предметно-визуалния език на филмовото средство?

Мисля, че не. И отново с риск да елементаризирам доводите си, ще кажа, че на нас преди всичко ни е нужен експериментът, артистичният, творческият експеримент, който да се преборва с общоизвестните представи, да търси понякога най-неочакваните пътища. Като подсказващ пример ще спомена, че светските кинематографисти са създали научно-популярен филм-комедия, при това разигран от актьори, от който зрителят получава обяснение, и то достъпно, не на друго, а на основните принципи на теорията на относителността на Айнщайн.

Или с други думи — не бива да се академизират средствата в научно-популярният филм. Защото всички известни на киното изразни възможности могат да намерят в него приложение — стига те да са функционални, стига да не влизат в противоречие с научната информация.

Но всички тези пожелания, конкретно отправени към дейността на колектива, естествено опират до сценарния проблем. Струва ми се, че именно този проблем трябва да бъде отправна точка на всички бъдещи творчески търсения. За студията това е един обективен проблем, чието разрешаване може би в го-

ляма степен не зависи само от нея. Защото този проблем може да бъде решен само със съвместните усилия на научните работници и кинематографистите. На първи колектив му предстои по-активно да търси това сътрудничество, да намери онези форми за привличане на научните институти към това сътрудничество, ако иска да върви в крак с развитието на научното познание и да изпълнява своята нова обществена и художествена функция.

Но както е известно, темата на един филм далеч не е в състояние да определи изцяло неговата стойност. И така, да преминем към въпроса „как“ са осъществени филмите на I творчески колектив. Най-напред да се обърнем към използваните методи за популяризация на отделните научни проблеми.

„Актуализъм“ и „фундаментализъм“

Става дума за два основни творчески подхода в практиката на научно-популярното кино, които въобще според теоретичите са двата основни метода на научната популяризация. Първият метод, предложен от големия физик Опенхаймер, е наречен „актуализъм“ и се състои в търсенето и предлагането на вниманието на най-широк кръг зрители на най-актуална и сензационна научна информация. При това в този случай в задълженията на популяризатора не влиза точното и подробно обяснение на научния проблем, а провокирането на интереса към този проблем.

Вторият метод, имащ не по-малко привърженици от първия, който е наречен „фундаментализъм“, предполага дълбоко и изчерпателно, независимо от сложността на обекта научно обяснение. Докато филмите, които са решени с помощта на първия метод, са почти винаги широкодостъпни, то тези, в които е приложен вторият метод, обикновено са разбираеми напълно за по-ограничен кръг от зрители с определена научна подготовка.

В продукцията на I творчески колектив можем да открием както от първия, така и от втория вид филми, което е едно доказателство, че нашите кинематографисти в разработката на тези два основни метода не изостават спрямо развитието на световното научно кино.

Най-типичен представител на направлението „актуализъм“ е филмът на Константин Обрешков „Видими звуци“. Предмет на този филм са няколко научни експеримента, с помощта на които ни се показва, че преминаването на звуковите вълни през различни среди — течна, твърда, прахообразна — създава в тях своеобразни пулсации. И филмът ни предлага догадката, че с такива експерименти биха могли да се моделират физични процеси от най-различно естество. Тук Обрешков, възползвайки се от възможностите на широкия екран, изгражда един вид визуална „симфония“, подлагайки на естетическа интерпретация научния материал. Сполуката на този филм е както в естетическото му въздействие, така и в образното нагледяване на някои чисто физически закономерности със сложен характер, което въпреки отсъствието на по-подробно научно обяснение за явленията би могло да предложи на зрителя с научна подготовка възможност за аналогии по отношение на конкретната му професионална дейност. Във „Видими звуци“ са налице всички характерни за метода „актуализъм“ черти — и сензационност на темата, и оригиналната форма за поднасянето ѝ, и даже отсъствието на елементи на научно обяснение.

А ако вземем за пример обаче филма на Любомир Обретенов „Рентгеновоструктурен анализ“, ще видим, че той е създаден по метода на фундаменталното разкриване на научния проблем. Филмът е изпълнен с рисунки, схеми, сложни формули, които остават загадка за зрителя с хуманитарно образование. Но в същото време този филм не е лишен от адрес, защото той конкретно е създаден за по-ограничен кръг зрители — специалисти в дадената област на науката.

Но очевидно тези два метода не могат да бъдат прилагани винаги и навсякъде, защото за стриктното им спазване се изисква наличието на специфични обекти или цели. Двата метода определят по-скоро двете крайни или противоположни възможности на научната популяризация, в по-обикновените случаи често компромисно обединяваща двата метода. В резултат на това популяризаторът успешно се преборва със сложността на научния проблем, без това да става за сметка на интереса на зрителя или на законите на филмовото творчество. Заслужава внимание фактът, че в продукцията на колектива се открояват успешни и от тази гледна точка филми. Ще посоча като пример и такива заглавия като „Бялата стража“ и „Лимфоцитът“ на Огнян Данаилов, в които се третират изключително сложни научни проблеми, но по един достъпен и достатъчно

любопитен за зрителя начин, или като „Забранената граница“ на Васил Василев, в който логично и занимателно е обяснен терморегулационният процес в организма на човека.

Филмите, които тук споменах, както и проблемите, които те поставят, според мен, ни позволяват да направим извода, че нашият научно-популярен филм, третиращ съвременни научни изследвания, се развива, общо взето, в плодотворна посока. Че неговите творци своевременно са започнали да търсят разрешение на онези специфични трудности, които сложността на съвременната наука изправя пред хората, нагърбили се с благородните усилия да популяризират откритията и в името, ако щете, дори на една нравствена цел. Защото не е ли и нравствено значението на знанието, което премахва невежеството, което извисява духовно личността на човека?

Голяма част от филмите на колектива ни изправя и пред друг интересен и актуален проблем, който бих формулирала като

хроника или публицистика

Или по-точно, поражда въпроса, кое е по-съответно на спецификата и задачите на научно-популярен филм — регистраторски-документално изложената информация или нейната публицистична интерпретация, която предполага наличието на субективна оценка, на субективно, провокиращо ответна реакция у зрителя, отношение.

На пръв поглед научната информация и субективната оценка като че ли са противоположни една на друга величини. Но ако потърсим в кои филми на колектива присъства публицистичен патос, ще открием, че той се е изразил най-ярко в произведения, дискутиращи научни проблеми, а не там, където в значително по-голяма степен сме го очаквали — във филмите за научно-техническата революция например.

За първия случай имам пред вид филмите „Срещу звуковата стихия“ на Петър Баталов, „Български ендемити“ на Койо Раднев, „Витамини на въздуха“ на Димитър Китанов; „Съклен профилит“ на Любомир Обретенов, „Стрес“ на Сашка Кънева, „Времето, което ни принадлежи“ на Йото Хинов. Същевременно, адмирайки публицистичния момент в тези филми, съм далеч от мисълта само заради това да им бъде дадена еднакво висока оценка, тъй като за съжаление с малки изключения, на авторите не им се е удало достатъчно стройно да ги организират драматургически, а така също на места — било във водените интервюта, било в търсенето на кинематографична образност — им е изневерил добрият вкус.

Но там, където предмет на филмите е една обществено значима тема като темата за научно-техническата революция, която е най-благодатна за публицистична интерпретация, се среща с хроникьорско безпристрастие, с една безлична документална регистрация на обектите. Т. е. независимо от, общо взето, добрия професионализъм, с който са направени например филмите „Каскада Белмекен-Сестримо“ на Койо Раднев, „Долината на голямата химия“ на Стилиан Парушев, „СИБ“ на Димитър Китанов, „Синята магистрала“ на Т. Пожарлъев или „30 години възход“ на Огнян Данаилов, и актуалната тематична ориентация, тяхната обща слабост е тъкмо отсъствието на публицистичния патос. Разбира се, публицистичният патос най-малко трябва да се свежда единствено до пропагандното внушение за успехите на страната ни, което между другото е налице в тези филми.

Тук имам пред вид нещо друго. Че на екрана проблемите на научно-техническата революция не са разкрити именно като проблеми, а само са илюстрирани. Че в тях тези проблеми не са почувствувани и предадени като човешки проблеми, не са пречупени през съзнанието на съвременника, когото те изправят пред многобройни професионални, обществени и психологически, лични изпитания, изисквайки от него той да бъде творецът на тази научно-техническа революция. А така също, че в тях ми е трудно да открия личността на авторите им, тяхното отношение, тяхната убеденост в закономерността на извършващите се обществено-икономически процеси, с която те — именно чрез средствата на публицистиката — да ангажират и провокират личното отношение на зрителя. В замяна на това тези филми предлагат констатации. А е известно, че има закон за съпротивата на зрителя срещу готовите концепции, срещу опита да му бъдат наложени готови изводи, готови оценки. Той, зрителят, иска сам да мисли, сам да стига до изводи, сам да гради убежденията си. В този смисъл смятам, че на нашето научно-по-

пулярно кино, насочило се към отразяването на главния общественоекономически процес — научно-техническата революция — му е необходима публицистика. Публицистика, която да съизмерва този процес със съзнанието на съвременника, която да предлага на зрителя възможността да осмисля заедно с авторите днешното обществено битие на научните идеи.

Или ако продължим логиката на тази мисъл, бихме могли да поставим и въпроса

нужна ли ни е дехуманизирана информация?

Тук ми се иска да цитирам, във връзка с поставения въпрос, една мисъл на съветския писател Даниил Данин, проявяващ голям интерес към проблемите на научната популяризация и сам пишещ сценарии за научно-популярни филми:

„Хората четат за атомната енергия, не защото искат да се „подковат“ по физика. Тях ги вълнува съдбата на човечеството.

Хората четат за кибернетиката, не защото им се иска да въведат автомати в къщите си. Тях ги вълнува мисълта за границите на нейните възможности

Хората четат за полимерите, не за да изучат химията. Тях ги пленява перспективата за преобразяването на света, на вещите, които ги заобикалят.“

Не знам дали някой друг е формулирал още по-точно общохуманното значение на научната популяризация. Но мисля, че и така приведенят пример достатъчно категорично подкрепя тезата, че научно-популярният филм не бива да предлага дехуманизирана информация. Т. е. информация, която да не е съотнесена с духовните потребности на личността на съвременника, която да е „изчистена“ от хуманитарното си значение.

В продукцията на I колектив има няколко филма, които са „грешни“ именно от тази гледна точка („Модернизация и усъвършенствуване на производствени мощности“ на Л. Обретенов, „Пластмасите в зеленчукопроизводството“ на П. Баталов). Според мен, те са останали изцяло в плен на технологичната информация, заради която са направени и която сама по себе си е частна, отнасяща се до строго определени производствени сектори. Това придава на филмите характер на инструкция, без те да се водят инструкторски, което ги прави скучни, неинтересни за един по-широк кръг от зрители, а може би и въобще да остават без адрес. И ако в случая повдигам въпроса за хуманизираната или дехуманизираната информация, това е продиктувано преди всичко от необходимостта да се сведе до минимум присъствието на лишени от адрес научно-популярни филми. А това може да бъде постигнато именно при активното търсене на способности и начини за придаване хуманно значим характер и на най-сухата, най-лишената от занимателност техническа информация.

Естествено веднага възниква въпросът, как да бъде преодоляна скуката на отделни теми и обекти. Не се наемам да търся практически отговора — това е в задължението на всеки творец във всеки отделен случай. Но ще си позволя да завърша този раздел отново с цитат, този път от Аристотел — „науката започва от удивлението“, който, ако го перифразираме, може би дават да ни подсказже, че ако кинематографистът не е загубил чувството си да се удивява, разбира се, не в сантименталния смисъл на тази дума, едва ли би се изправил пред опасността филмът му да се изчерпва с една дехуманизирана информация.

А проблемът за характера на информацията има и друго изменение, ако се опитаме да съпоставим

научната информация и естетическата информация

Противопоказани ли са те? Мисля, че не. И основание за този отговор ми дава друга част от филмите, в които създателите им са съумели органично да преплетат познавателния момент с авторски потърсени естетически внушения. Така например филмите на Константин Григориев, отнасящи се към жанра природонаучни — „Нашите крилати съседи“, „Животът над покривите“, — не изчерпват своето въздействие единствено с познанието, което ни дават за живота и биологичните особености на врабчетата и чайките. В тях авторското виждане се е извисило над научната информация, включило е в себе си естетическо отношение, благодарение на което тези филми са и своего рода художествен размисъл за красотата и хармонията на природата, на живота.

До тези изящно и артистично, с много вкус направени филми се нарежда и филмът „Термити“ на Васил Василев, който също е подчинен на идеята за природната хармония и който изключително умело е подчинил екзотичния момент на едно точно и научно обяснение.

Но в някои други филми, в които създателите им са се опитали да потърсят също синтеза на научното и естетичното, сполуките са се оказали положителни. Бих посочила за пример филма на Георги Антов „Сънища“ (за разлика от значително по-интересния му филм „Как оглеждаме света“), в който опитът да се „естетизира“, ако мога така да се изразя, научното обяснение за съня на човека е не докрай убедителен. Визионите в този филм на места оставят привкуса на фалш, нещо крайно опасно там, където се борави с точни научни истини. Не бих искала обаче тази моя реплика да се приема като отрицание на филма, защото тук Георги Антов е експериментирал, и то в посока, която по принцип е нужна, интересна. Още повече че както казах в началото, характерен момент на зараждащата се нова специфика на научно-популярния филм е приближаването и до спецификата въобще на художественото творчество.

Към края искам да поставя и въпроса

за детския филм, за антропоморфизма и за нравственото внушение

Трите филма на Любен Цолов — „Разказ на очевидец“, „Подслушан разговор“ и „Мечката“ — се обособяват като детски научно-популярни филми, една почти неразработвана област у нас. Но създаването на тези три филма ни дава повод да спрем вниманието си и върху въпроса, кое е допустимо и кое не във филма за деца, или с други думи, за голямата отговорност при разработката на този жанр.

Трите филма са почти еднотипни като подход, драматургична структура и смисъл. В тях действително любопитно и с овладян професионализъм са показани моменти от съществуването на взетите за обект животни — вълк, лисица, мечка. Но за разлика от традиционния познавателен научно-популярен филм Любен Цолов се е опитал да вплете един по-условен, алегоричен елемент във филмовия разказ, очевидно с цел да постигне звученето на приказка. Той въвежда като герои на „Разказ на очевидец“ и „Подслушан разговор“ бухала и свраката, при това приписвайки им чисто човешки качества — те говорят, водят дикторския текст от първо лице, оценяват постъпките на вълка и лисицата от морална гледна точка. Този неприкрит антропоморфизъм придава на филмите недвусмислен характер на басня. На басня, от която естествено очакваме да изкристализира нравствената поука. Но на практика очевидно воден от съзнанието, че прави научно-популярен филм, Цолов сам разрушава баснята, която гради, като допуска обективна и безпристрастна регистрация на жестоки сцени от борбата за съществуване на животните. При което моралът на баснята и чисто познавателната информация не само че се разминават, а влизат в дълбоко вътрешно противоречие. А това, от една страна, поставя под голямо съмнение нравственото внушение на филмите, което, като се има пред вид детският адресат, е нещо повече от пропуск или несполука. От друга — придава на чисто познавателния момент ненужна двусмисленост, което едва ли може да се сметне за приемливо в един научно-популярен филм.

Мисля, че има средства като антропоморфизмът например, които биха могли в отделни случаи („Перархия при животните“ и „Децата на животните“ на Георги Стоев) да придадат на филма дълбок асоциативен подтекст и оригинална художествена стойност, но в други да се окажат твърде опасни. И тези опасности най-малко могат да бъдат допускани при създаването на филми за деца.

На края няколко думи за филма на Александър Обрешков „Възможното невъзможно“, който представлява опит за философско осмисляне на драматизма на човешкото познание, по-конкретно на безплодността на усилията на десетки учени още от древността да създадат вечния двигател или, както се изразява сам авторът, „да покорят вечността“. Един безспорно много интересен замисъл преди всичко от гледна точка на онези възможности, които научно-популярното кино би могло да развие в себе си по отношение претворяването на една философска проблематика.

Но според мен, в стремежа си да създаде научно-философско есе, режисьорът се е опиянил от възможността да продемонстрира своята изобретателност в изграждането на най-причудливи и странни образи на екрана, които според него чрез своята условност би трябвало да ни настроят на философска вълна. И точно заради това експериментът му се е оказал несъстоятелен. Защото зрителят е подведен от изобразението да търси смисъла на най-неочаквани композиции, форми и багри, които уви често са така самоцелно измислени и неорганични

по отношение на научната информация, че възниква реалната опасност да се загуби из лабиринта на авторската логика.

В този смисъл „Възможното невъзможно“ е пример за това, каква е допустимата граница на едно субективно виждане в научно-популярния филм; а така също и за последиците от несъобразяването с нея. Разбира се, тук не отричам по принцип правото на кинематографистите да експериментират с изразните средства, да търсят пътища по чисто образен начин да интерпретират на екрана научния материал.

Картината на състоянието на днешния ни научно-популярен филм така, както се опитах да я очертая, показва наличието на проблеми от различен характер. В по-голямата си част те закономерно произтичат от процесите, които се извършват по отношение на функцията и спецификата на днешното научно кино. Както сполуките, така и несполуките свидетелствуват, че става въпрос за творчески търсения, които са израз на тези процеси. Тук бих искала да добавя, че общото професионално ниво на филмите на I колектив с много малко изключения е определено добро. Подчертано приятно впечатление прави операторското умение в повечето филми, и то не само когато прецизно са заснети изключително сложни научни наблюдения или експерименти, но и когато се изисква усет към детайла, към пластичното обиграване било на материала, било на атмосферата.

И ако мога да отпратя пожелания, те са в посока на една по-голяма творческа енергия — необходимо условие за качествено новото развитие на нашия научно-популярен филм. Защото не бива да забравяме, че в края на шестдесетте години няколко ярки постижения на студията поставиха началото на един нов етап в нашето научно кино, в което намери място авторското начало, търсенето на нови изразни средства, артистичното виждане, заостреното внимание към драматургичната организация на материала. И през този период студията постигна успехи, които и донесоха не едно международно признание. Този етап продължава и до днес, но не е ли вече време да се замислим, че достигнатото като че ли започва малко да се преексплоатира. На пръв поглед това като че ли е близо в противоречие с казаното по-горе. Но мисля, че фактът, че днес сме свидетели на процеси, от които очакваме качествен скок, сам по себе си не означава, че този скок вече е направен. И именно заради този скок отпратям пожелание за една открителска творческа енергия.

«ПРИСЪСТВИЕ»

ЯКО МОЛХОВ

Гледах филма на дебютанта в сценаристиката Димитър Велчев, но познат отдавна в кинематографичните среди, и на режисьора Тодор Стоянов, който се завърна от ангажиментите си в телевизията, на една редовна дневна прожекция в кино „Славейков“. Залата беше пълна, реакциите — благоприятни за филма „Присъствие“. Очевидно младите хора, които бяха около мен, виждаха в тази малко необикновена история една възможна или невъзможна проекция на собствената им личност, на собствената им жизнена кариера, а аз през цялото време виждах приятната и действащо безотказно атрактивност на филма и упорството на създателите му да избягнат, доколкото е възможно, цялостното и логично отзвучаване на конфликтите, които сами са ни предложили като жизнен случай. Едно леко раздражение се надигаше в мен, за да ме доведе в края на краищата до поредното разминаване с публиката, която явно напускаше салона довольна, макар и незасегната дълбоко.

Наложи ми се да гледам филма втори път, за да поставя на проверка първоначалните впечатления и за да мога, доколкото това е възможно, да бъда справедливият ценител, тоест да посоча с обективна добросъвестност силните и слабите страни на този нов български филм.

Първото нещо, което искам да изтъкна е, че трябва да разглеждаме появата на „Присъствие“ в контекста на поощренията, с които се посрещат всички творби, действието на които става в наши дни. И ако се налага едно сравнение с наскоро отшумелия с голям зрителски успех филм „Този истински мъж“, аз предпочитам „Присъствие“ заради неговата несравнимо по-автентична и проста конструкция, заради яснотата на положителните и отрицателните стойности, които авторите му защитават.

И тъй, един млад инженер-химик, осъден за това, че е нанесъл материални щети на завода, в който е работил, напуска затвора и отново отива там, където е извършил своето „престъпление“. А престъплението е несполуката на един експеримент, инициатор на който е бил той, и макар да не е сам, той доблестно поема върху себе си всичките щети.

Естествено неговите колеги по експеримента са се отдръпнали, те са станали „по-мъдри“, приспособили са се към безметежните изисквания на всекидневието. А единият от тях дори се е изхитрил все пак да си присвои като автор насоките на експеримента и да ги защити като научна дисертация. При това е привлякъл към себе си Юлия, жената, която Каров е обичал. И Каров разбира, че не в затвора е бил сам, а тук...

Както виждаме, налице са всички предпоставки да станем свидетели на един много характерен за нашето време конфликт между доблестния Каров и неговите колеги по научно-техническо поприще, които са се побояли от неизвестностите на един нов опит.

Но за съжаление конфликтът не избухва, а бавно се натрупват обстоятелствата, които само набелязват неговото съществуване. Някак неусетно сюжетът се движи към разрешаване на контурно набелязания конфликт, за да завърши на края с едно ефектно взривяване на колбите, и виждаме Каров в болницата със завързани очи. Може би е загубил зрението си? Но неговите колеги, които един по-един се бяха присъединили към опитите, му съобщават, че научният експеримент е успял. Целта е постигната. Каров е удовлетворен, още повече че вместо Юлия на неговия самотен ергенски хоризонт се появява едно мило и скромно момиче. И ето ги те тичат като луди по самотния плаж, облечени се гмуркат в море-



Георги Черкелов и Кольо Дончев в сцена от филма

то — те са щастливи, краят на филма е щастлив. Впрочем това е визион. Но все пак щастлив финал.

Публиката обича щастливия край на всяка драматична история, защото щастлият край я освобождава от бремето на размишлението, от тягостното чувство за поемане на чужда скръб, на чуждо нещастие... Това много добре са го разбирали създателите на киното като изкуство за масите и добре са го използвали като средство за създаването на една унифицирана „масова култура“.

Вмъквам тази малка реплика, защото „Присъствие“ в много отношения е резултат на едно твърде изкусно заобикаляне на подмолите, които крие привидното благополучие на историята. За това е нужен само един положителен анализ на изходните положения, от които започва същинската екранна история: връщането на Каров от затвора. И тъй, първият въпрос, който си задаваме, е защо Каров е лежал в затвора? И сега от време на време той си спомня за тези загубени за него месеци, а може би години, които е прекарал зад решетките, без да има вина. Защото опитът за благото на науката, на практиката, на производството не е и не може да бъде наказуем. Чистите помисли и средства винаги могат да се докажат. Но явно е, че зад „случая Каров“ има нещо лошо, нещо укоримо. Каров се връща и никого не укорява. Той иска работата, която ще му позволи да продължи научните си търсения. Не я получава, но той не реагира. Разговорите, които води с Директора, с Баждаров, с другите, има само информационна функция. Търсенето на правда и равностойка не се състоява: това аз наричам заобикаляне подмолите на сюжета, заглушаване на конфликта. Моето очакване, че щом един честен човек излиза от затвора, той ще е зареден с конфликтна енергия, не се оправда. Каров някак си равнодушно приема съдбата си, поема работата си в цеха и започва отново да създава лаборатория, подпомогнат от двамата си работници, които му доставят колби и химикали. Може би те рискуват да отидат в затвора заедно с Каров?

Вторият въпрос, който си задавам, е, че сред ръководството на завода, където е преминал „случаят на Каров“, няма хора с обременен съвест. Само Баждаров се пристрастява към коняка и от време на време произнася сентенции на резигнация. А явно подлата постъпка на Евгени също остава само посочена, но ненаказана...

И третият въпрос се отнася до интимните отношения на Каров. Той се разочарова от Юлия, след като научава, че всъщност не го е чакала, докато е бил в затвора, и се е свързала с Евгени. Нормалното в случая е една по бурна реакция, едно обяснение само по себе си конфликтно — но и то не се състоя. Защо?

И когато се опитам да си отговоря на тези три основни въпроса, се върнах към първото и силно впечатление, което най-често е истинското, защото всеки филм е предназначен да се гледа един път. Авторите на филма ни предлагат само ситуационни състояния, сами по себе си конфликтни, но без да отзвучат в своята логическа последователност. Разбира се, такова заобикаляне на противоречията си има своите удобства, но в замяна на това се губи много от естетическата и моралната ценност на произведението.



К. Дончев и Мариана Димитрова

Тодор Стоянов, който има активно участие в този процес на завоалиране на жизнените противоречия, се старае да подсили атрактивността на филма, успешно подпомогнат от почти виртуозната камера на оператора Венец Димитров. Впрочем, ако има нещо безспорно в този филм — като стил и изобразителна експресия, — това е работата на Венец Димитров. Но всичко това е подчинено на една задача — приятно зрелище, което да успокоява, а не да ни тревожи граждански.

Всичко в този филм е зрелищно приятно, като почнем от самия затвор и завършим с плажната ивица на морето, по която тичат двамата влюбени. Ние се движим заедно с героя по хубави пътища в хубаво време, влизаме в луксозни съвременни кабинети, луксозно е зданието на завода, грандиозна е лабораторията, в която най-сетне нашият герой е допуснат да прави своите опити. Атрактивно въздействуват и заведенията, в които героите влизат, особено крайморският ресторант, атрактивно са използвани колите, шосетата. Част от разговорите между Баждаров и Каров се водят в движещата се кола; приятно и съременно, тоест модерно е обзаведен апартаментът на Баждаров, където край коняка в семейния уют също така приятно се разискват „проблемите“, пред които са изправени героите. В контраст пък с почти луксозната и модерна обстановка е използвана „екзотиката“ на странния дом на Хазаина, отрупан с мебели от началото на века — както стилна е и момин-

ската стая на Ани. Като казвам за атрактивността на мястото на действието — упрекът ми не е към самата му зрелищност, а като опит за подмяната на главното с второстепенното. Иначе съм длъжен да призная високия професионализъм на Тодор Стоянов и на неговите сътрудници — художника Константин Русаков и оператора. Между другото в арсенала на режисьорския професионализъм се включва не на последно място чувството за кинематографичната зрелищност на филма, неговата атрактивност. Само че грешката на постигнатата атрактивност на „Присъствие“ е, че тя не подпомага внушението на драмата на Каров, защото в моите понятия и представи за „случая Каров“ това е една съвременна и силна драма за съжаление съзнателно заобиколена и поради това не отзвучала със съответната художествена сила.

Втората грешка на Тодор Стоянов е неравностойността на актьорския екип. След като за втората голяма роля на Баждаров е привлечен Георги Черкелов, то всички останали трябва да му съответствуват. За съжаление водещата роля в този филм е изиграна еднотипно от младия Кольо Дончев, може би поради липса на опит в киното, а може би и поради прекаленото съдържане на естествения му темперамент. Благоприятно е впечатлението от играта на Мариана Димитрова в ролята на Ани, както и на Александър Притул в ролята на Симеонов. Специално искам да отбележа приятната за мен изненада да видя Георги Стоянов в една остро характерна роля, каквато е тази на Хазаина. Колоритна беше и двойката на двамата работници — Росен Ботев и Станчо Станчев. В стила на филма е и музиката на Иван Игнев, чийто дебют в това поприще е доста успешен.

Големият шанс на „Присъствие“, неговият правдив, жизнено достоверен положителен образ и герой на нашето време, Каров, екранната версия не е защитена достатъчно силно. А са били налице всички възможности, като жизнен повод и драматургичен материал, да се създаде един желан от всички ни проблемен филм на остро съвременна тема.

Искам да завърша с една равностойка: при цялата завоалираност на проблемите и конфликтите на „Присъствие“ в него има нещо, което можем да сметнем за придобивка в осветляването на вънненията на нашите съвременници. Може би това е причината публиката да му даде своята подкрепа.

„Присъствие“, сценарий — Димитър Велчев, режисура — Тодор Стоянов, снимки — Венец Димитров, музика — Иван Игнев. В главните роли: Кольо Дончев, Георги Черкелов, Мариана Димитрова, Александър Притул и др.

ОСМИ ВСЕСЪЮЗЕН КИНОФЕСТИВАЛ

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Всесъюзният кинофестивал, форумът, на който си дават среща кинематографистите от всички съветски националности и студии, се проведе тази година в столицата на Молдавската република Кишинев. В течение на една седмица — от 18 до 24 април — пред двете журита (за игрални и анимационни филми и за хроникално-документални и научно-популярни филми), пред многобройните гости от републиките и социалистическите страни бяха показани 25 игрални, 13 анимационни и 84 хроникално-документални и научно-популярни филми. В течение на една седмица молдавската столица заживя с активен творчески живот, с широк обмен на художествени ценности, дружески разговори и срещи на зрителите с филмовите дейци.

Две обстоятелства определиха своеобразието на тазгодишния всесъюзен фестивал — празничната атмосфера пред тържественото чествуване на 30-годишнината от победата на съветския народ над хитлерофашизма и желанието за делова равностметка на извършеното от съветските кинематографисти за повишаване идейно-художествено-то равнище на филмите в светлината на Постановлението на ЦК на КПСС „За по-нататъшно развитие на съветската кинематография“.

Осмият всесъюзен фестивал бе открит с извънконкурсният филм „Те се сражаваха за родината“ по М. Шолохов на режисьора С. Бондарчук. Този филм, който се очакваше с интерес, пред вид качествата на литературната първооснова, на режисьор-постановчика и изпълнителя на главната роля Шукшин, оправда надеждите на зрители и специалисти, откривайки нова страница в изкуството на съветското кино, третиращо темата за Отечествената война. От екрана в минутите на бой или кратък отдых, пред дългите преходи на войниците или в тихите им разговори до зрителната зала достигаше диханието на истински живи хора. И войната сякаш е представена през техния поглед, през тяхното светоусещане, през техния характер. Без гръмки и патетични думи, без излишество на пиротехника



„Фронт без флангове“

и внушителни панорами филмът разказва как в тежките дни на отстъплението се ковеше победата. И в това е неговата най-голяма сила.

Естествено бе да се очаква, че и някои от конкурсните филми ще бъдат посветени на теми от Отечествената война, не само защото съветското киноизкуство се готвеше достойно да отбележи 30-годишнината от победното ѝ завършване. Отечествената война, това голямо изпитание на съветските народи, което остави неизлечими следи в съзнанието на цели поколения, за изкуството представлява широка сфера за изява на художническата и гражданската позиция на твореца. Съвременността се оглежда в миналото, чрез миналото се осмисля настоящето, поглежда се в бъдещето. Именно това бе характерно за трите най-добри конкурсни филми, третиращи теми от Отечествената война — „Фронт без флангове“ на режисьора Игор Гостев, „Пламъкът“ на белоруския режисьор Витали Четверяков и „Помни своето име“ на режисьора Сергей Колосов (копродукция на Мосфилм и полското обединение „Илюзион“), и трите отличени с първа награда.

Във „Фронт без флангове“ действието (както в „Те се сражаваха за родината“) се развива през първите военни години. В „Пламъкът“ детайлно и с епичен размах се осветлява една от най-големите военни акции на белоруските партизани, подпомогнала мощното

настъпление на съветската армия. „Помни своето име“ свободно ни прехвърля от днешния ден към началото на войната, от мирното ежедневие на Ленинград в горящите украински степи и немските концлагери, от съветската страна в днешна Полша, за да ни разкрие съдбата на една съветска жена, претърпяла ада на войната и концлагера, загубила и след двадесет години наново намерила сина си.

Косвено или директно съвременността присъствува във филмите, третиращи теми от по-близкото или по-далечно минало. Тя е отправната точка и в историко-биографичния филм на узбекската кинематография „Абу Рейхан Беруни“ на режисьора Шухрат Абасов, също отбелязан с първа награда. Тя е онзи връх, от който се оглежда изминалият път, от който се осмисля историята, отделната човешка съдба, приносът и значението ѝ за бъдещите поколения. Именно затова биографичният филм е способен да очертае характера на епохата, социалните и политическите движения на планетата, отблъсквайки се от частното и единичното, да постигне цялостен обобщен образ. Филмът на Игор Таланкин „Избор на целта“ (разделил Големата награда на фестивала с „Премия“) продължава и успешно развива линията, която беше започната преди няколко години с „Укротяване на огъня“. „Избор на целта“ е посветен на живота и делото на видния съветски учен И. Курчатов. Но всъщност разказва за важни исторически моменти в годините на Втората световна война и периода на „студената война“. Животът на Курчатов се проекти-

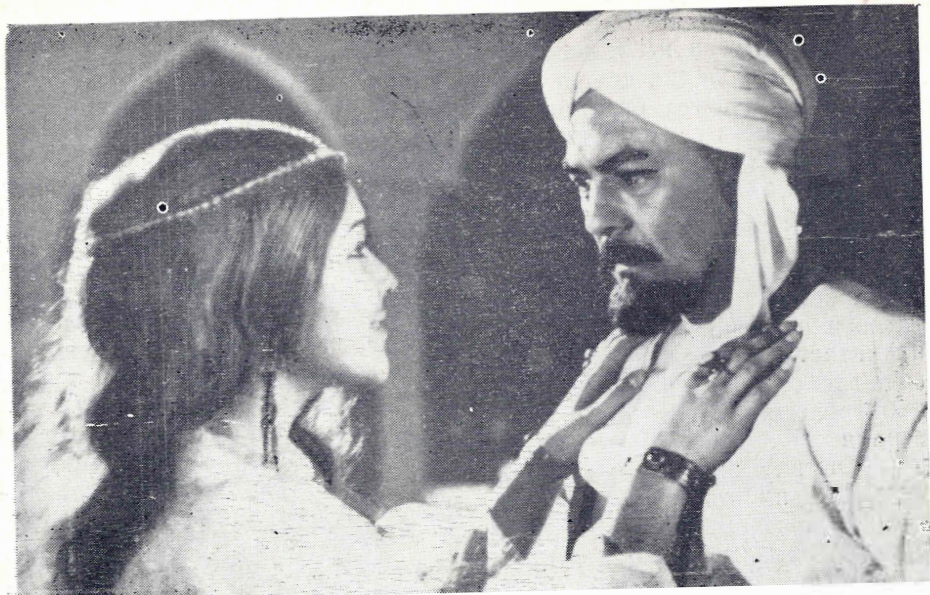
„Пламъкът“



ра върху тях и чрез тях. Документалността на разказа, на обстановката, на героите, ярки и неповторими учени, видни обществени и политически дейци, прави автентичността основен определящ белег на творбата. И толкова по-силно зазвучава темата за необходимостта от създаване на съветска атомна бомба в името на световния мир и намаляване на международното напрежение.

Съвременната тема, на която в Постановлението на ЦК на КПСС „За по-нататъшно развитие на съветската кинематография“ се обръщаше сериозно внимание, намира във филмите все по-ярка и убедителна художествена интерпретация. Не е случаен фактът, че Голямата награда на Осмия всесъюзен кинофестивал бе поделена между такова голямо платно като двусерийния филм „Избор на целта“ и напълно камерната, но с голям обществен резонанс творба „Премия“ на ленинградския режисьор Сергей Микаелян. От една страна, това бе признание на идейно-художествените достойнства на филма, а от друга — подчертаване важноста на темата и повишеното внимание на съветската кинематография към нея. Защото не става дума въобще за съвременна тема, въобще за филм, който е почерпил съдържанието си от днешния ден. А за откриване на онези съществени, понякога маловажни на пръв поглед явления и герои от нашия живот, които изразяват движението на обществото, развитието на човешката личност, перспективата на идните дни. Именно затова частният случай, при който една от бригадите на голям строителен обект се отказва от своите премиални, се превръща в основа за разговор и осмисляне на поведението и дейността на комуниста, за преодоляване на инерцията в ръководството, ако щете, във възпитанието на подрастващото поколение. Действието на филма „Премия“ почти изцяло се развива между четирите стени на партийния комитет, където на екстрено заседание на Парткома се разглежда „провинението“ на бригадата и нейния ръководител Потапов. Разговорите са около строителството, около премиалните, около изпълнението на плана. Но няма скука в зрителната зала, няма отегчени лица, незаинтересовани хора. Магията на изкуството превръща чисто техническите, производствените проблеми в проблеми на човека, домогвайки се до неговата дума и разум. И единичният, възможно и нетипичен като масовост случай на отказа от премиални ни помага да прозрем типичните, характерните промени, които бурното време на научно-техническата революция налага пред всеки социалистически човек. С „Премия“ съветското кино още веднъж доказва, че значимостта на филмовото произведение не се измерва с външните белези на мащабност, а с дълбочината на проникновението до съществени проблеми на човешкото битие.

Особен интерес като проблематика представлява литовският филм „Разцепено небе“ на реж. М. Гедрис. Въпреки че на филма не достига артистичност, той издава истинското възмущение на художника, породено от сложността на времето, в което живее. Разрушени са старите патриархални основи на литовското семейство, активно и бързо се променя социалното битие на съвременния литовец. В него се пречупват белезите на общото развитие на съветската страна, националните особености на Литва, личните предпочитания на всеки



„Абу Райхан Беруни“

отделен индивид. Изследва се съдбата на едно литовско семейство, която в кинематографическата интерпретация придобива в известна степен символично, обобщено звучене. Всеки един от членовете на това семейство поема свой път. Някои от тези пътища са несъвместими и противоположни...

На промените в социалното битие на съвременния съветски човек е посветен и филмът на студия „М. Горки“, получил една от първите награди на Осмия всесъюзен кинофестивал, „Последната среща“ (режисьор Б. Бунеев). Макар че основното действие на филма се развива в наши дни, авторите на филма са почувствували необходимостта многократно да ни връщат ту към военните години, ту към първите следвоенни петилетки. Филмът би могъл да се възприеме като своеобразен спор или диалог на двама човека, изразяващи светоотношението на цели групи от хора. От едната страна са Клим и всички ония, които не могат да се примирят с мисълта, че времето на „ентусиазма на кирката и лопатата“, времето на директивата, лишаваща индивида от творческа мисъл, е безвъзвратно отминало. От другата страна са Павел и всички ония негови и на Клим връстници, които са успели да преосмислят движението на обществото, социалните и политическите промени, настъпили през последните десетина години. Своеобразен фон, барометър, дори катализатор на този задочен и пряк спор между Клим и Павел е младият научен работник Спирин, роден, израсъл и възпитан в съвсем друга обстановка. Но филмът би загубил голяма част от идейно-художественото си внушение, ако неговите автори бяха се ограничили само с конфронтацията на тези два възгледа за живота. Те отиват по-далеч, впускайки се в изследване на причините и условията, породили съществуването

на подобна поляризация на мненията и човешкото поведение в обществото. Затова им е необходимо да ни запознаят с предисторията на тази последна среща между двама вече възрастни хора, останали през войната без родители, отраснали и възпитани в детски дом. Затова им е необходимо да съпоставят поведението на двамата в различно време, при различни ситуации и общественно-политически климат. И ако сценаристът О. Агишев не бе се усъмнил в силата на вътрешния драматизъм на открития и изследван от него и режисьора конфликт, ако не бе извикал на помощ външно динамичния, ефектен, но разрушаващ художествената тъкан на филма финал, „Последна среща“ щеше да се превърне в едно наистина мащабно, политически активно художествено произведение. Пришитата автомобилна катастрофа, при която загиват и двамата герои — Клим и Павел, олекотява така сериозно и задълбочено поставяните и разглеждани човешки съдби, а чрез тях — и съдбините на цялата съветска страна.

Осмият всесъюзен кинофестивал демонстрира едно повишено внимание на съветските кинематографисти към детския филм. Някои от съюзните републики (като Латвийската, Казахската) се представиха в конкурсната програма само с филми, адресирани към детския зрител. Едновременно с това най-старите киностудии — Мосфилм, Ленфилм и студия „М. Горки“, наред с актуални произведения на съвременна тема или на тема от Отечествената война, показаха и по един филм за най-малките зрители. Така наградата за най-добър филм за деца и юноши получи филмът на студия „М. Горки“ „Деца във Вселената“ на режисьора Р. Викторов; за най-добра режисура бе отличен Ролан Биков (Мосфилм) за филма му „Автомобилът, цигулката и кучето Кляска“, а наградата за най-добър сценарий бе присъдена на писателя Ю. Тендряков за филма „Пролетни настроения“ (Ленфилм).

„Деца във Вселената“ е всъщност втора част от дилогията „Москва — „Касиопея“, в която приключението и фантастиката, възможното и невъзможното се преплитат в кинематографическото пътешествие на група деца до неизвестна планета от съзвездieto „Касиопея“. „Деца във Вселената“ обединява в себе си динамиката на повествованието, необходимо за детското възприятие, с научната фантастика, хранеща тяхното въображение.

„Автомобилът, цигулката и кучето Кляска“ още от първите си кадри ни включва много активно в своя свят, където действието едновременно се развива в две плоскости — реалността, битово достоверна и точна, и музикалната интермедия, подчертано условна и танцовално пластична. Режисьорът нарушава привичните ни представи за кинематографична условност. Взимайки назаем елементи от естрадата, цирка, театъра и перифразирайки познати похвати, той разрушава старите ѝ рамки, като създава фантастична амалгама от откровено условни прийоми и свършено достоверни откъси реална действителност. Той изгражда нов кинематографически свят, в който свободно съжителствуват, контактуват и общуват хора, взети от живота, и герои, дошли сякаш от приказките. Би могло да се каже, че с този филм Ролан Биков достигна онова равновесие на формата



„Автомобилът, цигулката и кучето Кляска“

и съдържанието, което търсеше повече или по-малко успешно още в „Д-р Охболи“. „Автомобилът, цигулката и кучето Кляска“ е истински празник за окото, мелодично тържество за ухото, струна, засегната в сърцето, и мисъл, разбудена в ума. Това е филм, който разкрива света на децата, но и на възрастните, който прави и едните, и другите по-добри, по-чисти, по-възвишени и по-умни. Всъщност именно в това е великото предназначение на изкуството за деца.

Оглеждайки представените на Осмия всесъюзен фестивал филми, още веднъж ми се иска да отбележа порасналата чувствителност на съветското кино към бързо и своевременно откликване на най-актуалните проблеми на днешния ден. Това се открива и във филмите на историческа тема, и във филмите, посветени на Отечествената война, и във филмите, третиращи явленията на нашето днес. Това е характерно и за филмите, адресирани към най-малките зрители. Възможно е в този си устрем към все по-широк обхват от проблеми и явления съветските кинематографисти не винаги да намират най-изразителната интонация, най-верния и обобщаващ образ. Но търсенията са в много направления, в различни стилистически ключове. И именно това създава усещането за забележимо оживление в съвременното съветско киноизкуство, оживление, които ще роди новите големи завоевания на това масово и обичайно изкуство — киното.

Осмият всесъюзен кинофестивал в Кишинев е своеобразна равностметка на постигнатото, което не може да не радва съветските кинематографисти, но в никакъв случай не ще ги успокои.



НА СНИМАЧНАТА ПЛОЩАДКА НА «ОБЕТОВАНА ЗЕМЯ»

разговор с анджей вайда

— Екранизацията на „Обетована земя“ може да стане досиа традиционен филм. Независимо от различните възможни постановъчни решения романът на Реймонт налага едно повествователно кино, което констатира, а не предполага, не изследва, не строи хипотези.

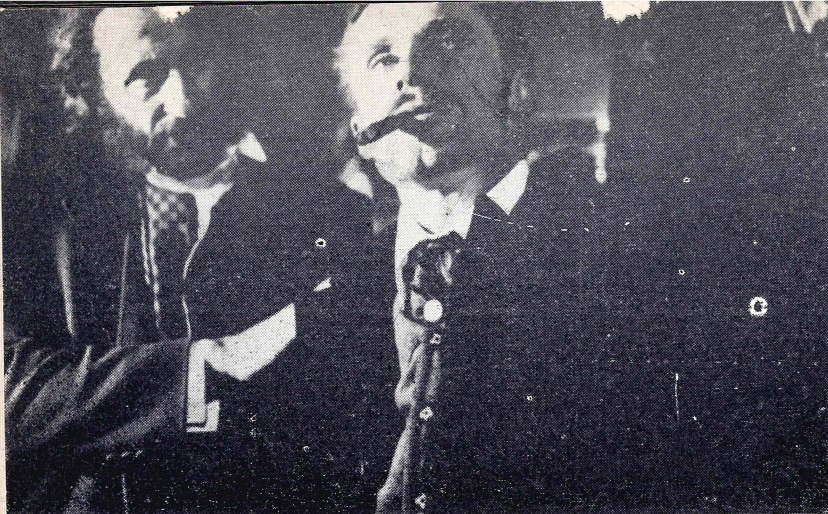
— Не искам да се ограничавам с никакви предварителни предпоставки. Някога ми се струваше, че мога да си измисля филм, който ще стане най-добрата ми творба и ще ми донесе най-голям успех. Убедих се, че това е измама. При първите си филми просто исках да режисирам и това беше съвсем естествено. А по-късно дълги години размишлявах, колебаех се.... Днес се хващам само за неща, които си струва да се направят. И смятам, че съм прав. От „Обетована земя“ не е лесно да се направи интересен филм, какъвто примерно сам бих искал да гледам, и това ме импулсира.

— При постановката на „Ноемврийска нощ“ в театър „Стари“ си послужихте с множество музикални решения и това превърна пиесата в своего рода мюзикъл. Имате ли желание да реализирате мюзикъл?

— Мюзикълът в киното е най-често екранизация на гстов сценичен спектакъл, който вече е бил проверен на сцена. Следователно режисьорът е зависим от други хора — композитор, сценограф, театрален режисьор. Това не ме интересува. Що се касае до „Ноемврийска нощ“, там всичко си беше създадено оригинално и такъв филм мога да направя.

— „Обетована земя“ ще бъде нещо ново за Вашето творчество. В историческите филми Вие пресъздавахте съдбата на поляка на фона на историята и традициите на борбите за независимост. „Обетована земя“ е роман за зараждащата се млада индустриална буржоазия.

— Това е книга за механизма на правене на пари — тема много популярна в американското кино например и напълно отсъствава-



„Обетована земя“

ща в нашата литература. Реймонт е описал хора, които са представлявали второто течение в нашата история. Без тях, без фабриките им, без работниците, които са работили в страшни условия, не би имало днес. Струваше ми се, че трябва да покажа индустриалната традиция и от позицията на насилието, и от позицията на работническите борби. Тези проблеми са ни по-близки от например Сенкевич. Разбира се, за да се роди кино, не стига само проблемът, а са нужни случки, образи, съткновения. Образите на фабрикантите в „Обетована земя“ са отлично написани, колоритни и богати. Те предимно са първо поколение богаташи. Преди да станат заможни и влиятелни, са били тъкачи, майстори, търговци на дребно. А щом са успели толкова да напреднат, те сигурно с нещо са се отличавали от другите, имали са някис индивидуални особености. Затова има смисъл да се разкаже за тях. Създавали са промишленост със силата на своя характер, били са съсредоточени, безскрупулни, кръвожадни.

— *Хората, които със своята бруталност и алчност са създали промишлен Лодз, са от три народности...*

— От тримата главни герои на филма единият е поляк, другият — немец, а третият — еврей. Но това не ги разделя. Заедно организират фабрика, имат общи интереси, чувство за класова принадлежност. Разделя ги нещо друго, което става причина за тяхната гибел. Струва ми се, че този особен полско-немско-еврейски конгломерат е много интересен и потрися с яркостта си, с разнообразието на нравите, с галерията от типове и образи. Мисля, че на екрана — и в това много разчитам на актьорите — ще се оформят преди всичко отлични, богати характери. Бих искал зрителят да се интересува от дейността им, а не от националността им. Но правото на съществуване на този филм дават главно страничните нишки и второстепенните герои. Остава ми само да избирам сред това богатство. Освен това трябва да се доразвият образите на тримата главни герои.

— *В романа има и образи, които сякаш са чужди на общия му характер: бащата на Боровиецки, годеницата му...*

— В средата на филма ще се окаже, че героят произхожда от съвсем друга среда. Образът на този „чужд“ свят ми е нужен, за да докажа защо Боровиецки така настойчиво се стреми към целта и защо толкова не иска да се върне в имението. Затова Боровиецки играе Даниел Олбрихски. Говорим си с него, че това ще бъде Кмициц (героят на „Потоп“ след години). Карол Боровиецки има нещо от Кмициц, но вижда, че са настанали нови времена: свободен е този, който има пари. А стремежът към пари създава обстоятелства, прекъсва характера и го принуждава да се откаже от някои морални принципи. Така че Карол е двузначен образ. Той е човек, който постига целта си. Аз даже не се отнасям отрицателно към него. И тъй е своего рода патриот, който иска да постигне нещо. Не смята, че е по-лош от другите в града, който са преуспели. Той е по-образован, по-интелигентен, даже по-способен, само че стартира от по-лоша позиция, защото излиза от среда-

та на хора, които никога не са работили, не са се занимавали с бизнес. Поради това той няма спит и съответни навици. В епилога — смятам, че на филма е нужен епилог — искам да го покажа като много богат и авторитетен човек. Имам няколко хрумвания за епилог, но на никой още не съм се спрял. Може би да се окаже, че след години Карол е проумял много неща, които преди не е разбрал. Не зная още как ще завърши филмът, но искам да покажа, че крайна дума в събитията ще имат работниците — хората, с които фабрикантите никога не са се съобщавали в сметките си.

— *В каква степен историята на Боровиецки и съдружниците му, фабриката и любовта са само претекст и в каква са драматичната пружина, която тегли напред огромната машина на филма?*

— Въпросът съдържа и отговора: и едното, и другото. Затова екранизацията изисква обогатяване на тази линия. Трудността при екранизацията идва от богатството на второстепенните роли, случки и събития, защото именно това е най-важното при Реймонт. Запазваме това богатство — то ми дава възможност да покажа Лодз от 19 век, фабриките, улиците, предградията и дворовете на фабрикантите. Така мога да онагледя отвратителните условия във фабриките по онова време. Ние знаем някои неща — за детския труд, за неимоверно дългия работен ден, но можем ли конкретно да си представим всичко това? Например фабрикантът е трябвало да произвежда, че да не се създава **свръхпродукция: когато** все пак тя се появявала, собственикът прекъсвал работата и изхвърлял хората на улицата. Друг проблем: позицията на майстора и на надзирателя. Те са получавали несравнимо повече пари от работниците и са следили за качеството и количеството на продукцията. Но никой не се е интересувал по **какъв начин са правили** това.

— *Не смятате ли, че зрителят може да се обърка от толкова много герои?*

— Пред вид тази опасност съм избрал много изразителни актьори. По-сложно е другото — да намериш начини и време да представиш на зрителя всеки герой — кой е той и защо се появява. Искам да кондензирам всичко това, без обаче да загубя богатството на литературния материал. Така, че на края „Обетована земя“ може да се окаже много традиционен филм, но не в този смисъл, който влагаме у нас в това понятие. Анджей Лапицки много упорито ме уговаряше да снимам този филм, защото считаше, че има шансове за оригиналност.

— *Дали измененията по отношение на оригинала се заключават само в необходимите съкращения и добавения епилог?*

— Искам филмът да съдържа всичко, което съдържа романът. Но интензивността на въздействие на книгата е била свързана с друга епоха. Днес възприемаме нещата по друг начин, следователно и изразните средства трябва да са други, за да може същото съдържание да стигне до зрителя. Струва ми се, че „Обетована земя“ има с какво да ангажира съвременния зрител, стига да му бъде поднесена на съответен киноезик.

Винаги си представям себе си като първия зрител, който седи в залата и гледа готовия вече филм. Как ще реагирам на това, как ще възприема онова? По този начин контролирам целия етап на реализацията на филма чак до монтажа и записване на музиката. Ако зрителят не усети правилно моите намерения, то аз нямам право да бъда режисьор. Винаги си мисля: добре, аз като автор зная всичко за бъдещия филм, а зрителите не знаят нищо или почти нищо. Аз трябва да предвидя всички евентуални въпроси на зрителя. Такава е играта между режисьора и публиката. Такъв контакт е възможен винаги, дори и при най-сложния филм, стига авторът точно да знае какво иска да каже.

Сп. „Кино“, Варшава

ОБЕРХАУЗЕН 75

Д-Р АЛ. ТИХОВ

Тази година фестивалът в Оберхаузен започна на другия ден след изборите в Рурската област. За наблюдател, който отдавна познава този фестивал, връзката между откриването на фестивала и изборите беше очевидна и — бих добавил — от твърде съществено значение за бъдещето на фестивала. От дълго време този международен форум на късометражния и документален филм в Оберхаузен — един от най-големите в Западна Европа — е трън в очите на западногерманската реакция. Със своя лозунг „Път към съседа“, с последователната си линия да бъде трибуна в западния свят на социалистическия късометражен филм и на политическия, ангажиран филм от неосоциалистическите страни той е създавал от самото начало много грижи и тревоги на християндемократите, и когато бяха на власт, и сега, когато са в опозиция. Подкрепян и подпомаган от социалдемократическото ръководство в града, фестивалът трябваше дълги години да се бори за държавна субсидия, отказвана му упорито от предишните правителства, като и сега продължава да отбива атаките на политическата опозиция в страната, която открито или прикрито се стреми направо към ликвидиране на фестивала. Последната лансирана преди изборите „идея“ бе поради „икономически“ причини фестивалът да се провежда на всеки две години. Едва ли може да има съмнение, че осъществена, тази идея би довела до закриване на фестивала, защото при динамиката на политическия живот по нашата планета за две години документалното кино неизбежно загубва своята актуалност и интересът към него главоломно спада, особено когато се отнася до филми, вървящи, както се казва, по горещите следи на събитията. За щастие тази реално надвиснала над фестивала опасност беше предотвратена. Социалдемократите отново не само спечелиха изборите в областта, но и увеличиха броя на своите бюлетини в този чисто работнически, миньорски район. Поражението на опозицията става още по-ясно, като се вземе пред вид, че Германската комунистическа партия в редица градове на областта, като Ботроп например, също увеличи броя на гласовете, подадени за нея. Така резултатите от изборите в неделя, 4 май т. г. разведриха в значителна степен атмосферата, в която на другия ден бе открит фестивалът, и очертаха, поне за определен период, благоприятни перспективи за стабилизация. Казвам в значителна степен, защото към тревогите от чисто политически характер се прибавяха и грижи от съвсем друго естество. В разгара на подготовката, три месеца преди откриването на фестивала, почина внезапно неговият дългогодишен ръководител Вил Велинг. Това наложи бърза реорганизация в ръководството и селекционната комисия. За временен ръководител бе поставен кинокритикът Волфганг Руф, който трябваше за кратко време да доизгради програмата и подготви всички съпътстващи фестивала

мероприятия. Това непредвидено сътресение в подготовката поставяше също така фестивала под знака на определена неизвестност.

Отделям повече внимание на тези два момента в обстановката, в която се проведе тази година фестивалът в Оберхаузен, защото те донякъде обясняват и предопределят някои негови особености, които го отличават от досегашните фестивали. Преди всичко относителното успокояване, което настъпи след изборите, позволи да се проведе една инициатива, която отдавна вълнуваше организаторите на фестивала. Става дума за така нареченото „отваряне“ на фестивала. Повече или по-малко досегашните фестивали преминаваха, така да се каже, при „закрити“ врати, т. е. филмите се гледаха във фестивалната зала и само от фестивалната публика. Идеята беше да се отвори фестивалът за местното население — в Оберхаузен, тази люлка на рурската индустрия това са предимно работници — като подбрани от представители на самите работници филми от фестивалната програма се прожектират в мините и предприятията. Може да се каже, че точно в този си вид идеята не бе осъществена, защото от конкурсната програма много малко филми попаднаха на тези прожекции. За сметка на това обаче по този „канал“ бяха показани много филми от информационната програма, която предшествуваше фестивала и бе съставена от филми на кинодейци от ГФР. Като вземем под внимание, че ГФР е страна, в която късометражният филм разполага с минимални шансове да достигне до зрителя — по една случайност в кината, в програмата преди „главния“ филм, съставена обикновено от рекламни филми, и по също такава случайност в телевизията, най-много в някое кинолюбителско предаване, — ще стане ясно от какво голямо значение е това усилие на организаторите на фестивала да се осигури по-широка публика на късометражното кино. Разбира се, резултатите от това усилие имат абсолютно идеална стойност, защото пред работниците филмите се прожектират безплатно или срещу минимална такса, така че проблемът за материалната база на късометражното кино в ГФР, т. е. въпросът за неговото съществуване, продължава да стои открит. И не случайно една от главните дискусии, проведена тази година в Оберхаузен, бе посветена на въпроса, доколко и каква е ползата от късометражния филм, доколко и как се оползотворява той като средство за обществено въздействие. Една дискусия не е в състояние да реши подобни проблеми, но като начало това бе солидна отправна точка към популяризиране на късометражния филм.

Втората особеност на тазгодишния фестивал в Оберхаузен бе необикновено изравнената конкурсна програма, без върхови точки, без ония ярки експлозии на творческо дръзновение, които обикновено са съпътствували този фестивал. Причините за това са най-малко две — суматохата, настъпила сред организаторите след внезапната смърт на Вил Веллинг, трудността за новото ръководство да се ориентира бързо и категорично сред големия брой предложени филми, и обстоятелство, че международният късометражен филм все още не е преодолял кризата, в която се намира от няколко години насам. Разбира се, тази особеност на програмата не попречи да бъдат раздадени всички предвидени награди. Както е известно, трудно е един фестивал да признае официално, че не е имал в програмата си достойни за награждаване филми...

Два филма получиха най-много награди — „Стачката не е неделно училище“ на Ханс Щюрм, Нина Щюрм и Матиас Кнауер от Швейцария (главна награда на международното жури, голямата награда на град Оберхаузен и „поровно“ наградата на ФИПРЕССИ) и „Псалм 18“ на известните документалисти от ГДР Хайновски и Шойман (главна награда на международното жури, награда на журито на евангелисткия международен филмов център и награда на ръководството на филмотеката за младежта). Награждаването на швейцарския филм идва да потвърди, че от няколко години киното на тази малка страна започна все по-активно да се проявява на международната филмова арена. Това е един прилично направен от професионално гледище документален филм, който обаче при друго филмово обкръжение и при друг състав на журито би преминал почти незабелязано. Сега той застана на авансцената и ако потърсим обяснението, ще го открием може би в простия, едва ли не букварски разказ за една стачка в някаква фабричка за пияна в Швейцария. Стачкуващите са не повече от 20—30 души, а перипетията на тяхната борба с господарите и със синдикалните функционери, които на дело бранят интересите на същите тези господари, са проследени без голямо възненение като своеобразно, нагледно помагало по социално поведение. От целия филм се излъчва някаква специфична социална атмосфера, при съща може би на такъв вид демскрация, каквато съществува в Швейцария. И

все пак опитът, придобит в започналата като на шега стачка — от това, че са се решили да стачкуват, се удивляват най-много самите работници — е поднесен с намерението да се разобличи, макар и много плахо и предпазливо, тезисът за класовото сътрудничество в капиталистическото общество. „Псалм 18“ е един от петте филма за Чили на групата Хайновски и Шойман. Документално снетият репортаж за една литургия в катедралата на Сантяго, която хунтата нарежда да се отслужи в нейна прослава, е съставена с кадри, запечатали зверствата, извършени по време на кървавите септемврийски събития през 1973 година. В познатия стил двамата документалисти от ГДР предлагат отново един силно ангажиран политически филм, в който остро и гневно се заклеймява фашизмът. Изпълнен също със социален патос, но от съвсем друг характер, бе индийският филм „Един ден при строителните работници“ — за непосилния, тежък женски труд при невероятно примитивни условия, останал за съжаление незабелязан от журито. Макар като замисъл и решение този филм силно да напомня за някои латиноамерикански образци — например колумбийския филм „Тухлари“, — той заслужаваще някакво поощрение, защото идва от един свят, в който документалното кино тепърва навлиза в сферата на политическия ангажимент. Тук биха могли да се изредят още няколко заглавия например съветският филм „Писмо до вестника“ или английският „Миньорски филм“, както и още много други, които биха потвърдили, че отново Оберхаузен се стремеше да върви в крак с времето, да отразява преди всичко значими процеси и явления от социалния живот по света. И именно на фона на това основно и специфично за Оберхаузен русло на програмата се откроява като резки недомисливи такива филми като холандския „Защото е истина, че има любов“. Трудно може да се намери обяснение за показването на този филм в конкурса. Той ни отправя в едно лечебно заведение, в което живеят младежи и девойки, постигнати от злочеста съдба — детският паралич е обезобразил техните тела и ги е приковал завинаги върху количките. Но психически те са нормални и, както се казва, нищо човешко не им е чуждо... Но филмът много скоро се превръща в една нечистоплътна спекулация с чувството на състрадание, пробудено у зрителите. Подвеждайки ги към хуманната идея, че дори такива осакатени младежи и девойки се поражда любов и това възвишено чувство е в състояние да ги одухотвори, авторите изведнъж с твърде мръсно любопитство „документират“ един полсъ акт между младеж и девойка, очевидно съвсем съзнателно организиран за филма. Има нещо невъобразимо пошло, личино и отблъскващо, когато възпитателят не само помага на партньорите да се съблекат, но и наглася парализираните им, безпомощни тела... Че някои преситени зрители на Запад имат нужда от все нови и нови остри усещания, от постоянно епатиране, това е известно. Неизвестно остава защо именно в Оберхаузен трябваше да се занимаваме с такъв перверзен, патологичен „секс“...

При една панорама на световното кьсометражно и документално кино, при която дори традиционните победители в Оберхаузен, югославяните, получиха в печата категоричен упрек, че се представят с незначителни, неангажирани филми, е трудно да се доловят никакви открити се по-ярко тенденции. И все пак, като нямаме пред вид продължаващото влияние на телевизията, бихме могли да кажем, че като най-общо впечатление се забелязва някакъв по-осезателен преход от „доказателствените“ филми, в които чрез много разговори и малко кино се доказват предпоставени тези, към филми на задълбочения анализ чрез непосредствено наблюдение и изследване. В руслото на тази тенденция лежи и нашият филм „Строители“ на Хр. Ковачев, който заедно с „Това е то животът на човека“ на И. Дундаков и мултипликациите „Бяло и черно“ на С. Бакалов, „Опера за един лешник“ на Г. Симеонов и „Тримата глупаци и кравата“ на Д. Донеv представяше тази година българското кино в Оберхаузен. Може само да се съжالياва, че при такава, може би за първи път толкова солидна група български филми в програмата, към които трябва да прибавим и „Ятаци“ на О. Кристанов, показан в организираната в чест на 30-годишнината от победата над хитлерофашизма ретроспекция „Фашизмът вчера и днес“, журито не намери основание да отбележи някой от тях. За смейка на това специално „Строители“ бе отбелязан в печата като образец на посочената по-горе тенденция. Това показва, че филмите на един фестивал се гледат не само от журито, но и от публиката и критиката...

Тази година поради формажорни обстоятелства фестивалът в Оберхаузен бе изправен пред редица трудности, не на последно място и от чисто материално естество. Нещо да върваме, че новото ръководство ще успее да се стабилизира и ще съумее да преодолее всички тези трудности, за да придвижи фестивала по-нататък по предназначения път към един делови, работен фестивал, освободен от суетлива шумотевица на някои други големи международни филмови форуми.



Рангел Вълчанов снима по собствен сценарий филма „Следователят и гората“.

СССР

Интересът на зрителите към героя на телевизионния многосериен филм „Седемнадесет мига от пролетта“ — разузнавача Максим Максимович Исаев — не отслабва. Сега в Мосфилм, както вече съобщихме, режисьорът Анатолий Бобровски поставя многосериен филм „Бомба за председателя“, също по сценарий на Юлиан Семьонов. В него зрителите отново ще видят Исаев, който след победата се връща към своята професия на учен историк. След завършването на „Бомба за председателя“ Бобровски ще пристъпи към снимането на още един филм по сценарий на Ю. Семьонов — „Алтернативата“ за събитията в Югославия през пролетта на 1941 година. Тук отново зрителите ще се срещнат с полковник Исаев.

Върху какво работи сега Юлиан Семьонов? „Върху голяма и много важна за мене работа — е заявил в едно интервю писателят. — Достатъчно е да кажам само, че през последните десет години аз само се готвих за нея, внимателно изучавах архиви и спомени. Става дума за три повести и киносценарии, разказващи за „рицара на революцията“ — Феликс Едмундович Дзержински.“

Филмът „Майка чозешка“, който в Мосфилм се поставя от режисьора Леонид Головня, е по едноименната повест на Виталий Закруткин (книгата е преведена и на български).

... Една жена се крие в жълтеещите царезици. Дим и огън застилат хоризонта. Грохот на оръдейни изстрели я хвърля на земята. Тя вижда как гори родното село, как покрай нея немците откарват съселяните ѝ. Настъпва тишина. Мария-се-връща. Там, където до неотдавна е бил нейният дом, мъжът и си-



Любомир Бичваров в ролята на следователя от филма на Рангел Вълчанов „Следователят и гората“.

нът ѝ, намира ранен германски войник, почти дете, който жално проплаква. Пада вилата, вдигната да го удари, краката се подкосват... А след това Мария започва да се грижи за него, но след един ден го погребва.



Антон Горчев и Васил Михайлов в трисерийния телевизионен филм „Сбогом, любов“. Автор на сценария Рангел Игнатов, режисьор Марияна Евстатиева.

По-късно тя намира и седем деца, евакуирани от Ленинград и по чудо оцелели при бомбардировката на минаващия наблизно влак. И седемте, от които най-голямото е на десет години, започват да я наричат мамо. И въпреки смъртта, чието дишане се чувства навсякъде, Мария продължава човешкия род — ражда син.

„Аз бях четиринадесетата кандидатка за ролята на Мария — казва Тамара Сьомина. — Когато прочетох сценария, веднага разбрах, че повече от всичко на света искам да играя Мария...“



Режисьорът Людмил Кирков и операторът Георги Русинов снимат по сценария на Георги Мижев филма „Човек като нас“.

В Съветския съюз съществуват 40 филмови студии, най-големите от които са Мосфилм и Ленфилм. Двете студии реализират почти половината от цялото производство на страната. Броят на кината е около 155 хиляди. За в бъдеще се проектира модернизация и разширение на киномрежата. Само за следващите пет години се предвижда строежът на 1400 кина с около 600 000 места. Предстои модернизация и на техническата база. В Киев се завършва най-голямата в страната звукова студия. В Одеса се създава нов павилон, снабден с най-съвременна звукова апаратура. В Ялта се строи голям филмов комплекс, който ще бъде база за екипи от всички съветски студии. Неотдавна в Мосфилм е подета работата по модернизацията на студията.



Невена Коканова и Филип Трифонов в сцена от филма „Човек като нас“

По случай 30 години от победата над фашизма съветските кинематографисти са реализирали цикъл от градовеге-герои, които имат документални филми за особени заслуги в Отечествената война. Създадени са такива филми като „Градът-герой Новорусийск“, „Битка за Киев“, „Аз — Севастопол“, „Победоносният Сталинград“ и др.

ПОЛША

В творческия колектив „Тор“ известният документалист Шишинов Кешловски дебютира с късометражния документален филм „Нашият човек“. Сценарият, написан от режисьора, е по новелата на Р. Карас. Героят участва в изгражда-

дането на голям химически завод, на който по-късно става директор. Това е разказ за взимане на трудни решения, за големи отговорности и за техните различни последствия. Ролята на директора е поверена на Францишек Печка. Оператор — Славомир Иджак.

Строежът на едно голямо пристанище представлява основа на филма „Обикновени знаци“, който подготвя режисьорът Роман Залуски във филмовия колектив „Илюзион“. Героят

на този шестсерийен филм е инженер, който в процеса на работата изгражда своя характер, възмъжава. В главната роля дебютира непрофесионалният артист Ян Чешлак, журналист от Краков. Участвуват също Тадеуж Боровски, Йоана Мендрика, Гражина Варшевска, Зигмунд Малавски и Станислав Михалски.

Тридесет и един филма са взели участие в Осмия преглед на филма на изкуството, състоял се в Закопане. Журито е присъ-



Режисьорът Георги Стоянов и операторът Ивайло Тренчев по време на снимането на филма „Трите желания.“ Автор на сценария Никола Русев.

дило „Златният пегас“ на филма: „Юзеф Гилняк — как се създава наново целият свят“ на режисьора Елжбета Ситек; „Сребърният пегас“ получават режисьорът Ф. Кудак и операторът Р. Петрички за филмите „Ще бъде, когато няма да ме има“, „Интерграция — 73“, „Разказ за лицата“, „Албум на времето“, втори „Сребърен пегас“ получава филмът „Стефан Францишка“ на режисьора Томаш-Побуг-Малиновски.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Сюжетът на филма „Зад кормилото — враг“, постановка на реж. Карел Стекли, е основан върху действителни събития през лятото на 1968 г., когато контрареволюционните сили се опитваха да върнат назад развитието на обществото. Събитията протичат в един пражки парк за таксита, където група шофьори, подстрекавани от бившия юрист Благой, отказват да работят, защото директорът Мудрох, комунист, не се е съгласил да увеличи заплатата им. Режисьорът внимателно се вглежда в характера на хората, оказали се на другата страна на барикадата през време на това кризисно „горещо лято“. Във филма участват П. Старки, Р. Резлова, М. Вилник, Л. Рделова, К. Габел.

ИТАЛИЯ

Филмът на Лукино Висконти „Семеен портрет“ вече четири месеца не слиза от екраните на страната. В Лондон и Париж успехът е също огромен. Героят на филма е стар професор (Бърт Ланкастър), самотен в своето голямо — жилище в Рим: Заобиколен е от прекрасни предмети — мрамор, бронз, скъпи картини. Води живот като че ли в миналия век, далеч от шума на съвременното ежедневие. Спокойствието на професора се нарушава, когато в жилището му се втурват роднини, които тай в самотата е търсил. Те са: хубава, но вече застаряваща жена (Силвана Мангано) и нейният млад приятел Конрад (Хелмут Бергер), дъщеря й (Клаудия Марсани), годеникът на дъщерята (Стефано Патрици). Правят поръчки за сватбата, телефонират постоянно, карат се. Те са груби, цинични, интересуват ги само развлеченията, наркотиците, секса. Професорът представлява свят, който загива, свят спокоен, с изискана елегантност.

„Богатството на този филм е необикновено голямо, би могло да се помисли, че Висконти, принуден от някаква вътрешна необходимост, иска да разкаже всичко, за което дълги години е мислил — за изкуство, политика, любов, декадент-



Ицхак Финци в кадър от филма „Трите желания“.



Цветана Манева в сцена от филма „Да изядеш ябълката“. Сценарист Свобода Бъчварова, режисьор Никола Рударов.

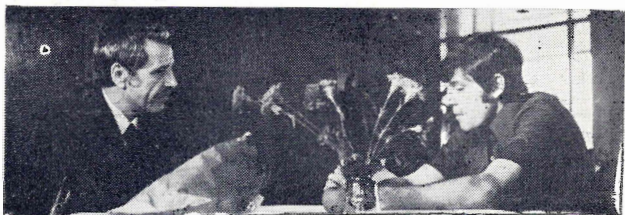
ство, страх, самотност, смърт и забравя. Та „Смъртта в Рим“ е като че ли продължение на „Гепардът“, на „Гибелта на боговете“, на „Смърт във Венеция“, а сега „Семеен портрет...“ — пише френският критик Жан Луи Бори в „Нувел обсерватор“.

На мнозина може би не е известно, че Лукино Висконти е потомък на големия аристократически род Висконти де Модроне от Милано. В детинството си участвувал в спектакли, организирани в семейния палат от неговия баща, и в концерти, уреждани от майка му, страстна меломанка. Посещавал е често Миланската ла Скала, на който театър неговият вуйчо и дядо помагат финансово. Но младият Висконти разбира, че неговият път трябва да бъде друг. Когато навършва 19 години, пет пъти е бягал от къщи и лица. В 1936 година се отзовава в Париж, където се среща с Ж. Реноар и скоро става негов асистент. След завръщане в родината си Висконти участва в италианското съпротивително движение. Бил е арестуван и осъден на смърт. Успява да избяга малко преди екзекуцията.

Неговите първи филми „Чувство“ и „Емента трепери“ са едни най-забележителните произведения на италианския неореализъм. За Висконти се говори преди всичко като за кинематографист и често се забравя, че той е не само човек на филма, но също и на сцената, че Висконти има около 60 постановки на класически и съвременни пиеси, опери, балети, че неговите любими автори са Шекспир, Чехов, Верди.



Операторът Красимир Костов и режисьорът Иля Велчев по време на снимането на филма „Сладко и горчиво“. Автор на сценария Любомир Левчев.



Петър Слабаков и Юри Ангелов са изпълнители на главните роли във филма „Сладко и горчиво“.

Действието на новия филм „Голямата буржоазия“ на Марио Болонини се развива преди всичко в аристократически среди. Сценарият е изграден върху действителни събития, които миналата година са предизвикали в Италия голям шум — в едно убийство е било замесено цяло аристократическо семейство.

Джина Лолобриджида и София Лорен — двете звезди на италианското кино, дълги години са били в центъра на вниманието на пресата и публиката. От доста време вече Джина Лолобриджида значително е ограничила своите актьорски участия и е дала предпочитание на фотографията си амбиции. Нейният албум „Моята Италия“ е станал истинско събитие. Напоследък загатният печат съобщава, че Джина Лолобриджида ще дебютира като режисьор и главната роля в този дебютантски филм ще изпълнява София Лорен.

Предуцентът Карло Понти, който ще финансира филма, е заявил, че скоро ще организира „ресконференция, където ще даде подробни сведения за този интересен проект.

ФРАНЦИЯ

Френският национален киноцентър е публикувал данните за производството и разпространението на филмите през 1974 г. По редица показатели миналата година е била рекордна. По екраните на страната са били пуснати 234 пълнометражни художествени филма („Това е абсолютен рекорд в историята на френското кино“ — пише в „Монд“. Нараснало е и количеството на филмите френско производство — 173, намалил се е и средният бюджет за снимането на филми, което позволява при по-малко разходи да

се правят повече филми.

Но както пише във в. „Советская культура“, О. Широков (кореспондент на ТАСС в Париж), значителна част, повече от 50 филма френско производство през 1974 година са порнографски, от най-ниско качество. Прави впечатление още едно обстоятелство — количеството на този род филми е нараснало два и половина пъти в сравнение с миналата година и също представлява абсолютен рекорд. „Печален рекорд на безнравственост“ — констатира в „Котидиен дьо Пари“. Рекордно е и общото количество порнографски филми „както френски, така и чужди, пуснати по екраните на страната през 1974 година. Порнографската вълна: предизвиква решителен протест. „Масовата еротика, порнографската индустрия е според мен най-печалното и отвратително

от всичко, което става в света! — пише в „Пари-мач“ френският журналист Жан Ко.

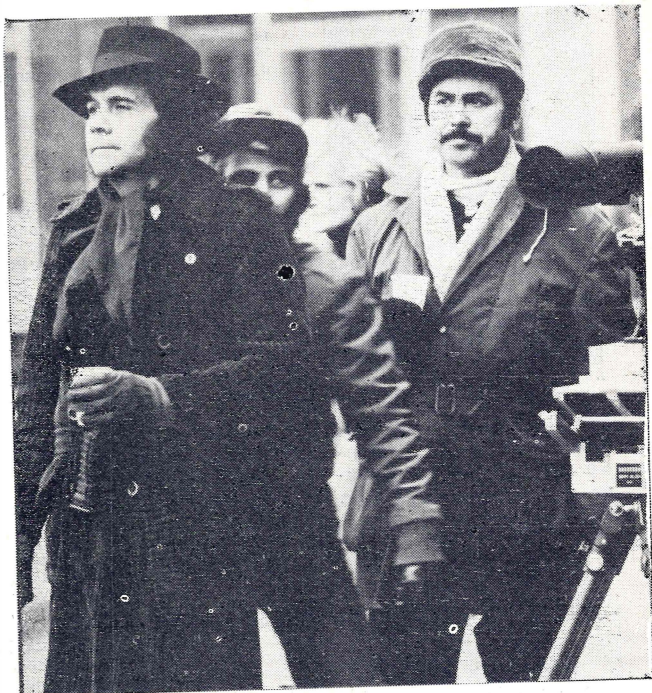
Известният френски режисьор Клод Шаброл е запланувал през 1976 г. реализацията на три филма: екранизация на двата криминални романа „Посвещение в смърт“ и „Проклетата кръв“, а също и психологическата драма „Безумното нещастие“.

Жак Деми, който напоследък е снел филмовата басня „Кралица в магарецка кожа“ и е възнамерявал да екранизира „Ана Каренина“, отново се връща към мюзикъл в стила на „Шербургските чадъри“. Филмът ще се нарича „Стая в грда“ и ще разкаже историята на един работник, който наема стая в дома на една западната аристократка и се влюбва в жената на собственика на близкия магазин. Главната женска роля изпълнява Катрин Денюв. Автор на музиката е Мишел Коломби.

През 1947 г. френската полиция търси Емил Буисон, добил слава на един от най-големите престъпници във Франция. Най-после инспекторът Роже Борнише успява да го залови. Двайсет и пет години по-късно инспекторът разказва всичко това в книгата си „Флик — история“, която сега режисьорът Жак Дери ще пренесе на екрана. Зрителите ще видят Ален Делон в ролята на инспектора Борнише и Жан Луи Трентиния — в ролята на Буисон.

Марина Влади, която доста отдавна не сме виждали на екрана, играе сега във филма „Голямата дама на кралството“, постановка на режисьора Бертран Таварни. Това ще бъде една картина на Франция пред прага на Великата френска революция.

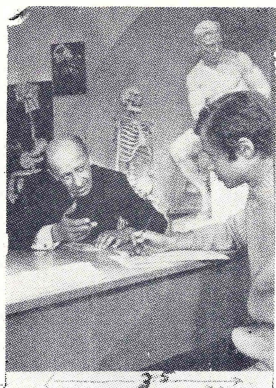
Агнес Варда („Щастие то“) снима филма „Дегеротипи и баби“ за жителите на един от парижките квартали, където живеят и режисьорката. Следващият филм, с чиято реализация Варда скоро ще се заеме, е „Една пес, друга не“. Той е посветен на въпроса да имаш или да



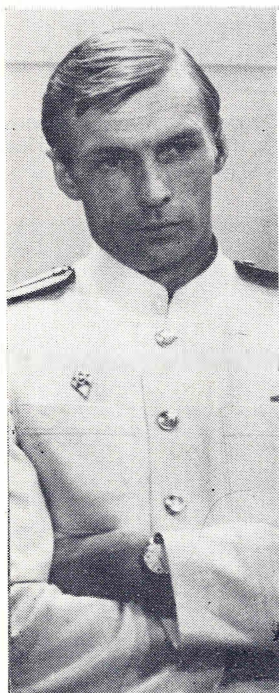
Чилийският режисьор Елвио Сото и българският режисьор Николай Попов снимат игралния филм „Над Сантяго вали“. Автор на сценария Елвио Сото.



Никол Калфон и Найчо Петров, изпълнител на образа на Алиенде, в сцена от българо-френската продукция „Над Сантяго вали“.



Евг. Евстигнеев и Ал. Сников в сцена от филма „Жребий“. Постановка на режисьора Игор Вознесенски.



Николай Олялин в новия съветски игрален филм „Океан“. Режи-сьор Ю. Вишински.

нямаш деца. Това ще бъде историята на две омъжени жени, разиграваща се в продължение на 15 години.

НОРВЕГИЯ

Норвегия не може да се причисли към големите кинематографически държави. В страната се произвеждат от 5 до 7 игрални филма годишно, разчитащи предимно на вътрешния пазар. Като се вземат пред вид скромните мащаби на зрителската маса (в Норвегия живеят около 4 млн. души), създават се допълнителни трудности за развитие на киноизкуството. Освен това норвежките филми трудно издържат конкуренцията на датските и шведските.

Артисти, специализирали се изключително за работа в киното, Норвегия няма — драматичните театри в Осло, Берген, Тронхайм напълно задоволяват нуждите. Но професионални кинорежисьори, оператори и сценаристи в страната има. Може да се говори за няколко поколения норвежки режисьори. В Норвегия има една държавна киностудия „Норск-филм“ и две частни студии — „Тим-филм“ и „Каприно-филм“. Държавата оказва финансова помощ, като в замяна на това 70% от печалбата отива в държавния бюджет.

През последните две години най-голям интерес са предизвикали филмите „Канарчето“, „Пожар“, „Последният лов“, „Заминала за неопределено време“.

Филмът „Канарчето“ на режисьора Пол Банг-Хансен е посветен на проблемите за дълг, чест, порядъчност. Вторият филм на същия режисьор „Заминала за неопределено време“ е психологически детектив. Героят на филма „Пожар“ (реж. Хокон Санден) е млад човек, който в продължение на два дни става свидетел на най-неправдоподобни събития. Филмът „Последният лов“ на режисьора Ян Ерик Дюринг е снет по известната сага за младия ловец Кнут Формо, живял преди около 150 години. Във филма е показан мирът, психологията и постъпките на човек, намиращ се съвсем сам сред суровата природа.



Еля Кул спечели наградата за най-добра женска роля на VIII всевъзрожен кинофестивал в Кишинев.

ЯПОНИЯ

Режисьорът Нобито Абе е запланивал реализацията на един японо-полски филм, който ще бъде посветен на жертвите на Освенцим и Хиросима. Главната роля режисьорът би искал да повери на полската артистка Божена Дикил.

Златната награда на Деветия международен Чикагски фестивал е била присъдена на съветския игрален филм „Пиромани“ на режисьора Георгий Шенгелая.

В брой 4-и на списанието в статията „Полiekранът“ е допусната коректурна грешка в словосъчетанието „икономическа текстура“. Да се чете навсякъде „икономическа текстура“.

ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ
ТОНИНО ГУЕРА

АМАРКОРД

Белите памучета се появяват в края на март. Не се знае откъде идват. Това са малки перца от съвсем лек памук, които летят из въздуха. Приличат на прозрачни балончета, които се издигат и падат, един непрекъснат танц, който като че ли има свой живот и свой импулс. Достигат градчето, минавайки над схлупените къщурки на периферията, спират се върху зеленчуковите и овощните градини, танцуват в дворовете, където жените вече са окачили по клоните на дърветата леките дрехи, за да се проветрят.

После памучетата поемат отново своя път и достигат до гарата. Движат се из застоялия въздух, който тежи над мъртвите коловози. И най-сетне, ето ги върху покривите на селището. Спускат се над празните места на улиците, над Главния булевард, поклащайки се пред правоъгълниците на отворените прозорци.

Няколко ученици, които отиват на училище, подскачат, за да докоснат чудните топчета. Викат радостно: „Пухчета, пролетните пухчета.“

Един старец се опитва да ги хване в шапката си, която развява, като че ли е мрежа за пеперуди.

Облакът пухчета междувременно достига морето. Обгръща хилядите прозорци на Гранд хотел, все още затворен в своите гипсови украшения, предита над първата група немски туристи, които от време на време се гмуркат в морето като моржове с гърлени подвиквания, достига до вълнолома. На върха на вълнолома стои човек на около шестдесет години, изискан, с дълги бели коси, които се подават под шапката с широка периферия, и щипки, стегнали панталоните на глезените му. В селището го наричат Адвоката.



С една ръка крепи новия велосипед, украсен с нужните дреболии, а с другата, протегната напред, очаква някое пухче да се спре върху дланта. И действително една от многобройните топчици в бяло много бавно се разполага върху ръката на Адвоката, който я затваря удовлетворен.

За да се отпразнува пристигането на пролетта, се палат големи огньове. Всяко селище и всяка отдалечена къща прави купчини от дърва. Събрани са всички неща, които могат да горят: стари брезенти, шайги от плодове, разнебитени мебели, стари работнически комбинезони, пропити от масло, греди, изтърбушени мебели със слама. А през нощта на 19 март на тъмния фон на планините, които едва се очертават на небето, се появява светлина, малко червеникаво сияние. Появява се още едно, сетне още едно, след това много пламъци изведнъж, които отразяват на небето нежно сияние.

Ето един от тези пламъци, виден отблизо: куп дърва на хармана на една изполичарска къща. Пламъците са червени езици, те оцветяват лицата на няколко деца и един стар селянин, които стоят и ги гледат.

Друг огън в средата на един мост над реката. Хората, насядали по парапетите, се смеят.

И в центъра на Пиаца деле Ербе в градчето има голяма купчина дърва, висока чак до покривите на къщите. Все още я подреждат. На върха на купа е Джудицио, умствено недоразвит, каквито се срещат във всички селища и които

често казват най-очевидни истини. Подрежда дървата, които един младеж му подава отдолу, пазейки равновесие върху стълбата, подпряна на кладата. Други младежи с вили и тояги заздравяват основата на купа дърва. Наоколо е пълно с хора, които стоят и гледат. Други пристигат от булеварда и от уличките. Това са цели семейства, които се движат по широкото пространство на площада във възбудено очакване. Трима младежи си проправят път, минавайки между зрителите с куп къпинови храсти, които влачат бързо.

Бобо, юноша на около петнадесетина години, държи високо над главата си стол със счупен крак. Когато минава всред любопитните, които правят кръг около кладата, една ръка го хваща за ухото. Това е баща му, набит и як мъж, който изглежда като увеличено копие на сина си.

— Къде отиваш, убиецо? Занеси го веднага в къщи.

— Татко, но ние не сме донесли нищо! И сетне, счупен е.

Господин Амадео (така се нарича бащата на Бобо) се обръща към съпругата си, която е на възрастта на мъжа си. Чертите ѝ на проста жена са омежотени от благородно държане:

— Миранда, чий е този кучи син?

Жената прави жест, за да подсказва на мъжа си, че сега не е време да се прави обсъждане на площада. Тогава Амадео се обръща към сина си и му сочи да се върне в къщи.

— Ще ти дам да се разбереш! Носи го в къщи!

Бобо си тръгва, скимтейки като куче, с вързана за опашката тенекия.

Градиска и нейните две сестри пристигат под колонадата и застават прави до една колона. Градиска е най-хубавата от трите. Тя е наблюдавана от Волпина, едно момиче с блестящи, фосфоресциращи като на котките очи, изгаряно от дива, котешка женственост, подпряно на стената в дъното на колонадата. Облечена в памучна рокличка, Волпина се отделя от стената и се отдалечава, като че ли пристиъпва на Градиска ѝ досажда. Минава покрай стената със затворени магазини, сетне, обхваната от неочаквано решение, прекосява площада, хвърляйки крадливи и коси погледи. Застава на друго, отдалечено и тъмно място.

От Главната улица, бутайки с ръка новия и оборудван с всички необходими дреболии велосипед, се придвижва, напред Оливо Оливети, наречен Адвоката. Това е човекът, когото вече видяхме на вълнолома. Спира зад големия кръг зрители, които обграждат кладата.

Бобо, седнал на паважа на площада и заобиколен от няколко приятели, стрива с камък жълти таблетки калиев карбонат. Сетне отвива един болт, нагласява прашеца около оста и бавно поставя отново винта.

Междувременно човек с глас на пушач извиква, че е време да се пали огънят. Друг пристига тиешком изпод колонадата с една запалена дреха, която хвърля в основата на кладата. Сламата пламва. Хората я сочат и викат развеселени.

Пламъците се издигат. Мъж на около тридесетина години, висок и едър, се приближава до кладата, взима стълбата и изтичва настрана, кикотейки се. Това е вуйчото на Бобо, брат на майка му, наричан с прякора Патака. Джудизио, на върха на планината от дърва, която е започнала да гори, не може да слезе и крещи, отчасти за сеир, но и защото наистина е изплашен. Пламъците се увеличават. Един от младежите, който държи в ръце дълъг прът, го насочва срещу купчината и прави знак на Джудизио да се хване за него. Мнозина се смеят и аплодират.

Джудизио пропада сред къпиновите клони, мести се от едно място на друго, в купа. Стремя се да се подпре на пръта. Не успява, плъзга се по бодливата стена на кладата, пада върху пламъците, но се изправя отново и се отдалечава, ругайки и гасейки огъня, подпалил дрехите му.

Сега хората, пръснати по площада, се втурват да увеличат кръга от зрители около кладата. Волпина остава все така настрана. Една девойка се обръща и поглежда яростно няколко момчета, които се трупат зад гърба ѝ. Очевидно някой от тях я е пипнал за задника.

Пламъците зачервяват лицата. Осветяват терасите и прозорците, които едва сега откриваме, че са пълни с хора. На един прозорец е Зевс, директорът на гимназията, и преподавателката по математика, госпожица Леонардис, със своя голям издаден напред бюст. Въздухът, загрят от пламъците, се удря в къщите и се издига да сгрее напредналата нощ върху покривите.

Бобо хвърля болта с калиевия карбонат. Избухването кара изплашените Градиска и нейните сестри да се събърнат.

От един прозорец водачът на местните фашисти, висок, слаб и мрачен мъж, стреля три пъти с пистолета си към червеното и опушено небе. Младеж тласка едно момиче, което е точно на първия ред. Момичето се приближава съвсем до пламъците. Връща се на мястото си, проклинайки.

Господин Амадео, съпругата му и най-малкият брат на Бобо наблюдават съдържано огъня. За да се освободи, момченцето разтърсва ръката на майка си, която на края надава лудешки вик:

— Следващата година ще те върже за леглото! Кой си ти? Нерон!

Младежът с вилата разбърква дърветата, обхванати от пламъци, и **облак** искри се издига към небето. Хората по терасите и прозорците се дръпват назад. Директорът Зевс се удря по дългата, вееща се брада, за да загаси една **искра**, която е попаднала между космите.

Градиска, скрита зад сестрите си, си оправя чорапа. Силна експлозия в средата на площада кара всички зрители да обърнат главите си, откъсвайки ги за малко от гледката на пламъците. Една книжна бомба — „жабка“ — е причинила **облак** дим, който се движи ниско над паважа и задимява площада.

Това не е единствената клада в градчето. Има още много в крайните квартали, макар и по-малки.

На празното място пред църквата „Де лос Сервос“ дон Балоза наблюдава с религиозна печал малък огън, запален в църковното преддверие. С крак доближава до купчинката запалена главня, която се е отместила малко настрана.

Във вътрешния двор на бедна къща деца на около седем-осем години се въртят около една клада. Изведнъж се спират и се изпишкват заедно върху жаравата, която съска.

На пристанището една бъчва, напълнена със запалена слама и парцали, плува, клатушкайки се като голям блуждаещ огън по тъмната вода. От лодките, закотвени на двата вълнолома, моряците и техните семейства наблюдават бъчвата, която се отдалечава към фара. На вълнолома, прав до своя велосипед, който държи с ръка, е и Оливо Оливети, наречен Адвоката. Отите и мислите му следват пламъчетата, които обхващат бъчвата; докато вълните полека-лека, колкото повече бъчвата се отправя към широкото море, гасят и последния проблясък на огъня.

Но да се върнем на Пиаца деле Ербе. Голямата клада се е превърнала в ниска и нажежена купчина. Всички правят път на Патака, който иска да я прескочи. Патака е в дъното на шпалир от любопитни, който се е проточил от центъра на площада чак до кладата. Най-сетне Патака се засилва, достига пламтящата купчина и скача от другата страна. Всички аплодират. Господин Амадео през зъби казва на съпругата си:

— Твоят брат наистина е голям дебелак.

Друг младеж притичва и скача.

Трети също се спуска към кладата, но сетне обикаля около нея, защото няма смелост да направи скока. Тогава го осмиват със залп от **викове** и **освирквания**.

Три момчета хващат Волпина, двама за ръцете и един за краката и я носят към кладата. Момичето се извива като змиорка. Стигат близо до огъня и се преструват, че ще я хвърлят в него. Тя не вика, скърца със зъби и се опитва да се откопчи от хватката. Освобождава едната си ръка и започва да дращи. Успява да стъпи на земята. Загубва едната си обувка. Тогава я пускат. И тя си тръгва куцайки, тъй като не може да намери вече обувката си.

При скачането някой пада в огъня. Надига се. Избягва сред хората с искряща следа върху себе си. Градиска се смее и си оправя косите.

Сега скача и Бобо. Посреща го градушка от юмруци по главата, които му нанася баща му. Той го хваща за ръка и се отдалечава към къщи, следван от съпругата си и другия по-малък син.

В този миг вниманието на всички се привлича от неимоверен шум на мотоциклет, който идва от Главната улица. Появява се Скуреца ди Корполо, яхнал омазания си мотоциклет. С адски грохот спира в центъра на площада. На гла-

вата си носи каскет с обърната назад козирка. Хората се тъпчат покрай стените.

Скуреца започва номера си. Първо обикаля с мотоциклета около кладата, сетне с грохот се отправя към дъното на площада. Връща се назад и с пълна скорост преминава през жаравата на огъня, като зад себе си вдига запалени главни и пепел с парченца жар. Хората викат развеселени. Скуреца ди Корполо повтаря още един път геройството си, разпливявайки жарта по площада. Някои застават пред него, за да го спрат, но той разпръсква тези групи, като ги обикаля и маневрира сред тях. Сетне спира на едно отдалечено място и гледа около себе си, удовлетворен и развеселен.

Тръгва отново и пак преминава през жаравата.

Сега много от хората се разотиват. Въздухът е изпълнен с възгласи. Хората се прибират от терасите. Няколко прозореца се затварят. Скуреца ди Корполо се движи бавно, кара мотоциклета си на зиг-заг сред хората, които се отдалечават.

Полунощ е.

Площадът е пуст, замърсен с хартии и пепел. Обувката на Волпина също е там. Старица пълни с лопатка бидон. Събира пепел от големия тъмен куп, който се откроява като петно всред площада на мястото на издигащата се клада. От Главната улица, държейки с ръка велосипеда, се приближава Адвоката. Той е последният, който отива да спи. Стига до центъра на площада, спира се и след кратък размисъл ни говори със сигурен и убедителен глас, макар и малко тихо и леко поверително:

— Раждането на този край се губи в нощта на времето. В общинския музей има сечива от камък, които принадлежат на праисторията. Аз самият също съм открил няколко гроба от много стари времена в пещерите на графове Какарабос. Възхитителна първата дата е 268 година преди Христа, когато този край става римска колония и отправна точка по пътя за Емилия...

Изведнъж прозвучава един глас от площада:

— Адвокате!

Адвоката млъква и обръща главата си по посока на гласа. Чува се силен и неприличен звук. Адвоката желае незабавно да омаловажи шегата. Дори използва този „шум“ като повод, за да започне отново да говори:

— И това също е проява на язвителния характер на нашето население, което има във вените си римска и келтска кръв и експанзивен, лоялен, великодушен и упорит характер. От божествения Данте до Ортегас и Д'Анунцио многобройни са висшите интелекти, които са възпявали тази земя и нейните безбройни синове, които са почели с белези на вечност изкуството, науката, политиката, религията...

Чува се втори неприличен звук. Адвоката се обръща към празните сводове, явно раздразнен. Говори високо към мистериозния и скрит смутител.

— Но кой си ти? Остроумничиш, а нямаш смелост да се покажеш.

Сваля си шапката. Оглежда пустия площад с гола глава.

— Покажи се. Готов съм да приема предизвикателствата ти с открито лице.

Пак празният площад, наблюдаван от Адвоката в спокойно очакване. Но не идва никакъв отговор. И тогава той се обръща и започва да се движи, бутайки велосипеда си с ръка към дъното на площада. Неприличните звуци придружават стъпките му. Адвоката гърбом прави знак с ръка, като с този жест иска да покаже, че е лесно да нападаш хората в гръб.

Учениците от четвърти гимназиален клас са подредени за снимка за спомен в един тъл на средновековния двор на училището. Всички околни прозорци са изпълнени с ученици от другите класове, момчета и момичета, които гледат любопитно. Групата се състои от петнадесетина момчета, които фотографът с мъка се стреми да подреди.

Директорът Зевс с дългата си червена брада говори с другите преподаватели, те също очакват да вземат участие в групата за снимане.

Сред учениците е и Бирилоун, повтаряч от селски произход. Той е най-възрастен от всички. Момичетата се страхуват малко от него. Той показва на стоящия близо до него приятел жаба, която държи в джоба си. Тук е и Ганди, висок, тънък, с големи черни очи, които се показват под дългите му коси. Тук е и Багино, дебел и разпуснат, с кривоогледи очи. И най на края Спига — с риза и вратовръзка.

Както винаги, най-палав от всички е Бобо. Щипе другарите си, сменя неочаквано мястото си, прикляка, образувайки дупка в средата на групата. Всичко обаче е само част от неговата игра. Всъщност неговите очи непрекъснато се насочват към едно момиче, което е на прозореца на втория етаж и се смее на неговите комедии. Това Нардини.

Сега фотографът, слаб мъж с очила ала Харолд Лойд, кани преподавателите да заемат местата си отстрани на групата, подредена в три редици.

Преподавателят по естествени науки, едър мъж, който се е навлякъл с два пуловера, и госпожица Леонардис, преподавателка по математика, заемат място отляво на групата.

Директорът Зевс, дон Балоза, преподавател по религия, и преподавателят по гръцки език, по пряко Фигета поради тънкото си гласче, заемат място вдясно на групата.

Точно когато фотографът се кани да снима и вика „Не мърдайте! Стойте мирно!“, Бобо се преструва, че получава епилептичен припадък, разбутвайки групата. В този момент се намесва директорът Зевс. Нанася му няколко удара, които разтърсват главата на Бобо. После го заковава на мястото му със зловещ поглед.

Направената снимка отразява точно това поведение на директора, който хвърля жесток поглед към застиналия мирно Бобо.

Урок по естествени науки

Един светлинен лъч излиза от отверстието, направо на една черна кутия, и осветява кръглата топка, поставена върху малка стъклена поставка, която хвърля овална сянка върху екрана.

Чуваме гласа на преподавателя по естествени науки Бонджовани и от време на време виждаме едната му ръка, появяваща се в полето на светлината, за да подчертае онова, което казва:

— Както виждате, сянката се оказва увеличена в сравнение с предмета и това се дължи на ефекта на раздалечените лъчи, които излизат от светлинния източник. Ясно ли е? Отворете прозорците.

Чува се безразборно тропане с крака, Бобо и Бирилоун отварят един прозорец. Останалите два се отварят от други ученици. Прозорците гледат към стени на високи къщи, които непрекъснато хвърлят сянка в класната стая.

На чиновете са учениците, които видяхме в двора. Има също и две момичета, едното дребно, слабо, уплашено, а другото — дебеличко, бледо и смирено като монахиня.

Преподавателят е прав до катедрата, на която са поставени в безпорядък предмети, макет на ухо, една пура, един морков, който той от време на време ръфа. Вдига калната си обувка на стола и си завързва връзките.

Урок по математика

Преподавателката по математика е начертала на черната дъска два правоъгълни триъгълника.

— Ако от страните на един прав ъгъл C^1 се вземат двете отсечки $C^1 A^1 = CA$, $C^1 B^1 = CB$.

Изписва бързо тези букви на дъската, разтърсвайки големите си обвити в тънка блуза гърди.

Краката на момчетата, вмъкнати между дъсчиците, които образуват основата на чина, опират на земята и се движат напред.

Бирилоун е най-възбуден от всички и се придвижва мълчаливо с чина, водейки останалите.

Преподавателката продължава да обяснява и да пише по своя отсечен начин, нервно, и огромният ѝ бюст вибрира, целият натежал от дебелина.

— Както казахме, в един триъгълник, ако квадратът на едната страна е равен на сбора от квадратите на другите две, ъгълът, намиращ се между тези две страни, е прав. Оттук следва, че двата триъгълника ABC и $A^1 B^1 C^1 \dots$ са еднакви, а тъй като ъгълът C^1 е прав, такъв е също и ъгълът C .

Обръща се и открива, че чиновете са скупчени близо до нея. С изключение на чина на двете момичета, който е останал отделен в средата на стаята.

Урок по история

Бобо, изпитван от преподавателя по история. Въпроси и отговори, като че ли се отнася до викторина. Преподавателят е слаб мъж, лицето му прилича малко на уморен кон. Пуши. Смуква от цигарата, отделя я от устните си, задава въпроса, повторно смуква. Говори полугласно и с безразличие. Единственото му истинско безпокойство е да не позволи да падне пепелта от цигарата. Нрави му се да образува дълга пръчица от пепел.

— Чий син е Друзо?

— На Тиберий.

— Къде се оттегля Тиберий, когато напуска управлението на държавата?

— В Капри.

— Кога е убита Агрипина?

— 69 г.

Преподавателят поставя черна точка на листа, който е пред него. Бобо, обезпокоен от този знак, пита:

— Не я ли убиха през 69 г.?

Преподавателят бавно отдалечава цигарата от устата си, стараяйки се пепелта да не падне на земята. Добавя полугласно:

— Не. 59 г.

Бобо замахва ядно с юмрук по катедрата, което предизвиква падането на цигарената пепел. Учителят, развълнуван, си закрива лицето с ръце. Нервно и отчаяно крещи:

— Оглупявам от теб, полудявам.

Урок по италиански език

Багино гледа една муха. Спига си чеше ръката.

Един слънчев лъч пада отвесно върху катедрата. Идва от последния прозорец. Това е лъч светлина, намерил пролука между стените, които закриват гледката на прозорците. Зад пращната ивица се намира лицето на учителя, комуто светлината пречи. Чува се прегракналият му глас и се виждат мехурчетата от слюнката му, които се пръскат в пращния въздух.

— Меките плитки са разпилени върху задъханата гръд... и т. н.

Момчетата от първия чин държат пред лицата си носни кърпички, за да се предпазят от пръските на слюнката на учителя, който декламира.

Директорът

Виждаме лицето на директора Зевс. Неговият разярен поглед... наблюдава един по един учениците, седнали по чиновете. На лицето му е изписана постоянна закана. Като че ли непрекъснато казва: „Държа ви в юмрука си“, „Зная всичко, което мислите.“

Най на края, след като е успял да привлече максимално вниманието им, започва урока с яден глас, на срички:

— Ал-бо-и-но под-пи-са ми-ра...

Урок по религия

Дон Балоза говори със затворени очи. От време на време си прави вятър с кърпичката, която държи в ръка.

— Исус ни представя господата като отец. Той е баща на всички хора. Но е баща и на Исус по съвсем особен начин. Исус не се присъединява към общия аризив: „Отче наш“, но възкликва „Отче мой“...

Учениците са разсеяни и мислено отсъствуват. Всеки мисли за нещо друго.

Някои се прозяват, а други са облегнали челата си на чиновите. Думите на дон Балоза се носят безполезно във въздуха:

— Той е бил син на господ по съвършенство. Исус има същото могъщество като на отца...

Бирилоун с ръце се опитва да докосне задника на едно от двете момичета. Багино и Спига излизат на пръсти от класната стая. Дон Балоза стига до заключението:

— Сетне светият дух трябва да се постави наравно с отца и сина. Той е бог като тях. Има само един бог, този бог в същото време е Исус и светият дух. Ето защо господ е един и троица.

На края отваря очи и вижда...

...че класната стая е празна. Останали са само двете момичета.

Урок по гръцки език

Преподавателят Фигета декламира на гръцки с увлечение стихове от Архилох. Изглежда, като че ли е в екстаз.

— Епта, некрон гар пезонтон уз емарпсамен позин кеилион форнеес еимен. (Всъщност седем са мъртвците, които са паднали и които ще достигнем пеша, хиляди сме убийците.)

Сега гледа Бобо и му повтаря трудната за произнасяне дума.

— Емарпсамен.

Бобо напрегнато и загрижено се опитва да я повтори.

— Емарс...

Езикът му изневерява и от устата му излиза даже неприятен звук. Почти наподобява пръдня.

Другите ученици се смеят. Бобо се обръща и се преструва на сърдит.

— Не се смейте, кретени, ако продължавате да се смеете, няма да успея.

Обръща се към Фигета, който го гледа добродушно и покорно, даже е развълнуван от желанието на момчето да успее да го произнесе по-добре.

— Повторете ми я, ако обичате!

— Емарпсамен! Внимавай за езика, който трябва да се допре до небцето... псамен...

Бобо се съсредоточава максимално. Опитва се отново.

— Емарп...

И още веднъж езикът му изиграва шега и избухва в неприличните звуци, което предизвиква неудържимия смях на неговите другари. Един от тях се въргаля по пода. А Бобо отново се обръща:

— Кротко де... не виждате ли, че съм я оплескал...

Когато се обръща, Фигета повтаря думата:

— Емарпсамен, емарпсамен... повтори пак и опитай и ти да я кажеш два или три пъти едно след друго... първия път ще я сбъркаш, но после ще се поправиш... има един звук, който те води...

Бобо замълчава за няколко мига, за да може максимално да се съсредоточи. След това започва решително:

— Емарпс...

Сега обаче крайният неприличен звук е много по-ясен. Опитва се отново да каже само „псамен“, но се получава същото.

В този момент Бобо бързо, безочливо и нахално повтаря пак същия звук в лицето на учителя, който най-сетне започва да подозира, че му се подиграва. Тогава става мрачен и с кръсък изпраща Бобо:

— На мястото си! Върви си на мястото!

Урок по изящни изкуства

Учениците, един по един, си запушват носа. Учителката по изящни изкуства ги гледа учудено със своето плоско като на калкан лице. Бобо вдига ръка, за да отиде до тоалетната.

— Мога ли да изляза? Багино се размириша!

Багино се е свил на чина като свиня. Обръща се със зачервено лице и с кривоогледи очи, които гледат на всички страни:

— Какви ги говориш?

Тоалетните

Лицето на Бобо, който върви по широкия коридор. Влиза в преддвериего на тоалетните. Отдъхва си с облекчение, сякаш най-сетне е намерил спокоен кът. Чува се капенето на водата в клозетите със затворени врати и стеничка, която не достига тавана.

Приближава се до прозореца, от който се открива широка гледка към спокоеното небе. Поглежда надолу в един двор. Забелязва на един прозорец жена, която счува яйце в тиган. Чуват се подвиквания на хора, които свободно се движат по улиците. Отвъд ниските покриви във въздуха се чувства мирис на море. Бобо се пита: „Кой би могъл да отиде на морето сега?“

Крайбрежието и плажът са пуси. Цари голяма тишина. Метафизичен въздух. Всичко е неподвижно, спряло, без тегло. Сетне шумът на мотоциклет, дал пълен газ, нарушава този нереален пейзаж. Това е Скуреца ди Корполо, наведен напред, слял се целият със своя мотоциклет, който прекосява с голяма скорост по пустия вълнолом. Скърцайки със спирачките, спира на половин метър от края. Надигат се чайки. Въпреки че няма кой да го аплодира, Скуреца е доволен.

Завърта мотоциклета и прекосява по вълнолома на зиг-заг, като доближава циментовите блокове от лявата страна и края на вълнолома, който се спуска към пристанището. Излиза на улицата, която води от пристанището към града, и шумът се губи надалеч.

Междувременно на върха на дюните се е появила Волпина, мистериозното момиче, което видяхме при кладите. Върви, като влачи босите си крака по пясъка и вика с дрезгавия си глас: „Фуманчу! Фуманчу!“ Върти наоколо главата си и наблюдава с белите си фосфоресциращи очи пясъчните хълмове, които я заобикалят.

Прави още няколко стъпки и издава неколккратно звука, с който се вика котките. Но в нейните жестове има блуждаеща скука, като че ли търсенето на котката е извинение за нейното шляене всред дюните. На ръба на една топла пясъчна купчина се навежда, за да махне от краката си трънливо кълбо от сухо растение. После слеза в котловината, сваля с бърз и призичен жест гащичките си и клева.

От височината на една немного отдалечена строяща се сграда няколко зидари я поздравяват с викове. Тя се изправя. Оправя бързо гащичките си, сетне с крак зарива със сух пясък влажното петно, което е направила. Връща се на върха на дюната и се отдалечава, все още викайки котката си: „Фуманчу! Фуманчу!“

Долу при постройката господин Амадео наблюдава няколко работници, които приготвят цимента и го насипват в кофата, която двама общи работници отгоре дърпат с ръце. Запалва си пурата и се движи всред купчините тухли, подредени пред гредите и дългите прътове желязо.

Между тези купчини от тухли той вижда да се появява Волпина, която го гледа смутена. Господин Амадео хапе пурата. Усмива се с леко съдържано пухтене.

— Какво искаш?

Тя подпира гръб на тухлената стена.

— Загубих котката си.

Амадео дръпва от пурата, като че ли иска да обвие лицето си с дим.

— Тук я няма. Хайде, бъди така добра, върви си.

Волпина го гледа изпод вежди. Подвиг крака си, за да го подпре на тухлите и може би, за да се разголи малко.

— Топло е. Вие не чувствувате ли, че е топло?

Бащата на Бобо не отговаря. Прави бавни движения с ръка, за да ѝ покаже, че трябва да се отдалечи.

С отпуснати движения Волпина се отделя от тухлите, минава пред мъжа, почти отърквайки се о него като котка, и изчезва зад гредите. Появява се отново върху една дюна и се отдалечава, следвана от очите на бащата на Бобо, който държи пурата в уста, но не дърпа от нея.

Сетне мъжът се отдалечава и се качва по строящите се стълби чак до терасата на блока.

Зидарите, седнали един тук, друг там, ядат хляб и лук или хляб и зеленчуци. Един от тях, обгорял от слънцето, изсушен като маслина, казва на другите: — Баща ми правеше тухли, дядо ми правеше тухли, аз правя тухли. Хиляда, десет хиляди планини от тухли. По дяволите и тухлите! А аз нямам къща.

Другите зидари изразяват своето одобрение на този искрен и печален изблик със скимтящи, но доста красноречиви възклицания. Какво може да каже бащата на Бобо, който е предприемачът?

— Правилно. Защото и аз като вас бях обикновен зидар, а сетне полека-лека станах майстор-зидар... Е, нужно е търпение, драги... Нещата нима се добиват изведнъж — пим-пум! Трябва да се работи...

И се отдалечава по циментовата следа, която води надолу.

Както всяка вечер и тази вечер всички се разхождат по Главната улица, която свързва двата площада на градчето, Общинския с Пиаца деле Ербе.

Два потока хора, които се кръстосват в двете посоки с бавна стъпка, като на погребение.

Тук са всички: момчета, момичета, младежи, госпожи, господа, всички се разхождат като на модно ревю, поздравявайки се по десетина пъти, спирайки се пред витрините на магазините. Разхождат се по двама, по четирима, някой е сам...

Директорът Зевс, с куцащата си походка, гледа изпод вежди Бобо и другите ученици със заплашителния поглед на полицаи.

Всъщност момчетата следват Градиска, която се разхожда величествено, придружена от двете си сестри. Наблюдават очаровани и смутени плавното движение на хубавия задник на Градиска: той се движи с грацията и силата на вълните, напомня големите колела на локомотив, буталата. И за да победи това дълбоко смущение, Бобо придружава чудното движение с ритмично пухтене, имитирайки задъхаността на парната машина. Градиска остава безразлична. Нейната разходка се придружава от подхилквания и намигания, от погледи, изпълнени със съчувствие, спомени, намеци. Понякога отговаря с лукави и снисходителни погледи. Сестрите изживяват ефекта, доволни, горди.

Сега Бобо и приятелите му застават пред голямата витрина на една канцелерия на главната улица, зад която се вижда бюро, пълно с книжа, и един мъж на около петдесет години. Той е с два чифта очила: едните са на носа, а другите са повдигнати на челото. Момчетата наблюдават служителя дълго и нахално. Мъжът също ги гледа, откъсвайки се от документите, които проверява. Ясно е, че ще се смее на обичайната шега, която му правят всяка вечер. Трябва да се установи кой ще издържи повече. Изведнъж той се надига и проклинайки, се хвърля към вратата с намерение да хване някой от младежите. Но Бобо и приятелите му избягват, завивайки в малката уличка.

Водачът на фашистите е в униформа, крайно еlegantен, с камшиче. Поздравява всички госпожи, които среща, даже и да са подръка с мъжете си. С Градиска разменя дълъг поглед, който съдържа тайно споразумение.

Градиска се отдалечава със сестрите си. Спира се пред кино „Фулгор“, за да разгледа афишите на филма, който е програмиран. Наблизо е собственикът на „Фулгор“ господин на около петдесет години, с черни мустачки, убеден, че прилича на Роналд Колман.

— Кога дават филма с Гери Купер? — го пита Градиска.
— В неделя.

Удовлетворена, тя продължава да се разхожда.

Адвоката с велосипеда в ръка обикаля и ни посочва, шепнейки „Гари-балди“, възпоменателна плоча, поставена под рамката на един прозорец. Прави още няколко стъпки сред морето от хора и се спира да разгледа старинния дворец на баронесата Какарабос. С ръката си прикрива уста, за да ни довери, само на нас:

— Хиляда и четиристотната година.

Сетне посочва каменен авмон, разположен на ъгъла на един дворец в началото на една уличка. Смее се със задоволство, за да подчертае, че онзи паметник е рядкост с голяма стойност. Подпира велосипеда на тялото си и прави кръг с двете си ръце. Подказва полугласно: двоен прозорец. И действително долу има двоен старинен прозорец.

Градиска със сестрите си гледа прехласната пръстените и часовниците, изложени на витрината на бижутера. Но сетне нейните очи срещат очите на Водача, чиято фигура се отразява във витрината. И Патака гледа бижутата, или по-скоро се преструва, че ги гледа. И същевременно казва през зъби, но достатъчно високо, за да бъде чуто от Градиска, която е наблизо:

— Стига да искам, като те погледна, и ще забременееш.

Градиска и сестрите ѝ се отдалечават.

Патака ги гледа, после пресича улицата и се приближава до Джиджино Меландри, красавец на градчето, спрял се като манекен с цигара между устните близо до вратичката на фотографа. Държи в ръката си телеграма. Когато Патака застава пред него, Джиджино Меландри му показва телеграмата:

— Онази от Цюрих. Казва ми: „Ела тук веднага, тъй като не издържам повече. Стоп.“

Тази вечер по Главната улица има голямо вълнение; отдалеч се чува тропането на файтона на кочияша Мадона (наречен е така, за да се определи, че е голям нещастник).

Хората се струпват покрай магазините, за да пропуснат файтона, натоварен с проститутките от новата петнадесетдневка. Това са силно гримирани момичета, които пушат цигари с цигарета и протягат кръстосаните си крака.

Дора, метресата, седи намръщена и горда до кочияша Мадона, който кара със свърсено чело, сякаш желае да даде да се разбере, че няма нищо общо с товара.

Клиентите на Кафе дел Комерчо са струпани на вратата. Няколко госпожи обръщат глава на другата страна. Всички други гледат лакомо към файтона; който преминава по Главната улица и оставя следа от желание. Чуват се възпитателни промърморвания и отделни подигравателни възгласи.

Сега вече е късно. В един миг хората изчезват от улицата. Всички са по къщите си, за да ядат. Но все още има един, който желае да закрие окончателно разходката: това е Скуреца ди Корполо. Приведен над кормилото, той прекосява с пълна скорост и със запалени фарове късото разстояние, изчезвайки в дъното на Пиаца деле Ербе.

След вечеря Главната улица малко се оживява. Но това са все хора, които бързат да се пхнат в киното или в кафенето. В полунощ е пусто.

Ролетките са спуснати. Лампите, окачени по улиците, се люлеят леко от вятъра и светлината им се появява и изчезва по фасадите на къщите. Тази нощ я пресича с мален ход камионът с бчвата на Карлини, наречен Колонна: човекът, който чисти каналите. Той е на петдесет години, набит, носът му е сплескан, ноздрите са широки и отворени. Камионът завива в дългия коридор между пътната врата и двора на двореца на бароните Какарабос, преминава го и достига до вътрешния двор, където го чака довереният човек на баронесата, вероятно камериерът, който държи в ръка голяма ацетиленова лампа.

Карлини слиза от камиона и се съблича, докато остане само по гащи. Междувременно пита камериера, който му свети:

— Какво е паднало?

— Брилянтният пръстен на госпожа баронесата.

— В колко часа се случи?

— Баронесата отиде в тоалетната в шест, пръстенът ѝ е паднал в чинията в шест и десет.

Карлинк взима една кука и с голяма вещина вдига един по един четирите циментови капака, които с пръстени затварят клозетната яма. Камерниерът веднага си поставя кърпичката на носа. Междувременно държи нависоко ацетиленовата лампа, за да свети на Карлини, който влиза в тъмната течност, потопявайки се до гърдите. Започва да разравя неспринудено, за да търси пръстена. Виждайки, че камерниерът се пази с кърпичката си, му казва спокойно:

— За мен не съществува никаква разлика между миризма и воня... Това тук е наш продукт, както мислите!...

Един прозорец на двореца се осветява и мека светлина открива старинен таван с гипсови орнаменти. Появява се силуетът на баронесата по пенъоар, която въздиша:

— Моля те, Карлини, намери ми го... Толкова много държа на него... Това е семеен спомен...

Карлини потъва в ужасната отходна яма, обзет изцяло от работата си, опипва с двете си ръце и разбърква. От време на време баронесата го вика с опечален глас.

— Карлини, намери ли го?

С полуотворени очи, за да може да се концентрира по-добре в ръцете и краката си, които тъпчат на дъното, Карлини отговаря почтително, но без да се разсейва:

— Не.

И веднага след това пак баронесата, със стенание:

— Карлини, намери ли го?

И този път „не“-то на Карлини съдържа един неуверен звук, с оттенък на надежда.

Кухня, тясно правоъгълно помещение, където с мъка се движи човек. На масата са: Бобо и брат му, дядото в ъгъла на масата близо до госпожа Миранда (дядото не яде, защото е ял в единадесет часа. Всеки ден е така), после Патака, братът на госпожа Миранда, и начело на масата, с шапка на главата и по риза, господин Амадео.

Днес има бульон. В средата на масата супникът дими. Миранда пълни чиниите на всички. Бобо протяга ръка, за да вземе шишето с водата и да си сипе малко в чашата, но неговата ръка е спряна от ръката на майка му.

— Преди супата не се пие вода.

Домашната прислужница стои права пред шкафа, който е до мивката за съдове. Обърната е с гръб към масата. Тя е една нахална селянка, нарича се Джина. Дядото я пипа отзад, за да ѝ каже:

— Липсва една лъжица.

Тя се обръща, пляскайки невъздържаната ръка.

Бобо, брат му, бащата, всички са с пълна лъжица бульон пред устата. Духат, за да го изгудят. Патака е поставил чинията със супата пред чинията за второто. Той единствен изстудява бульона, пресипвайки го от едната чиния в другата. Дядото наблюдава тези, които ядат. Сетне пита:

— Добре ли е посолен?

Бащата на Бобо, опитал вече бульона, одобрява с разбиране.

Джина взима супника от масата, като се навежда между братята. Бобо протяга ръката си и докосва с върха на лакътя си гърдите на жената. Получава от баща си по главата юмрук, който залива дрехата му с бульон.

Джина поставя голямата чиния с варената кокошка пред господин Амадео. Бобо протяга вилницата, за да си вземе едно парче. Бащата плясва ръката, като че ли ще я отреже. И псува през зъби.

— Исках да взема крилото — оплаква се Бобо, духайки ръката си.

— Вместо него ще получиш бодване с вилицата

Сервира си. И протяга чинията на жена си, която поставя малко месо в чинията на Патака и сервира едното крило на Бобо, а другото на брат му.

Патака яде мълчаливо.

Отделя месото от една кълка, като не обръща внимание на всичко онова, което става около него. Дядото посочва кокъла, който Патака е оставил в чинията.

— Там има още месо.

Сетне отново докосва задника на Джина, която този път се ядосва наистина.

— Какво е моят задник? Купа за светена вода ли?

Извънхва камбанката на вратата и Миранда отива да отвори. Башата на Бобо провъзморва гневно:

— Да му се не види, човек не може да се нахрани на спокойствие!

Миранда се появява на вратата и се обръща към мъжа си:

— Кавалер Бионди. Трябва да ти каже две думи.

Амадео се навежда с пълна уста над масата, за да ругае полугласно между чиниите и чашите:

— Агарабарданарабембо!

Става нервно и с ядни въздишки. Излиза от кухнята.

Братът на Бобо оставя да падне вилицата, така може да направи един кръг пътешествие под масата. Появява се от другата страна. Връща се тичешком на мястото си, защото се чуват стъпките на бащата, който се връща в кухнята.

Господин Амадео отново сядна на мястото си. Отпива спокойно два пръста вино, което преди това си е налял в чашата.

— Добро е това вино „Санджовезе“.

Поставя чашата. Избърсва си устата. Сетне се обръща към Бобо с отпуснат и приятелски глас:

— Снощи беше ли на кино?

— Да, татко, беше много хубаво.

— Какво даваха?

— Един филм с червенокожи... имаше американци, които трябваше да строят една железопътна линия и червенокожите...

Башата с котешки скок го сграбчва за врата:

— Ти обаче какво си правил?

Бобо хленчи:

— Нищо, татко.

Дръпва се рязко и се освобождава, избягва бързо и изтичва в градината, следван от разярения баща.

Бобо слиза презглава по стълбите, достига ъгъла на къщата, обръща се и вижда баща си, който го настига, тичайки по същия път. Започва отново да тича и се спира на другия ъгъл на къщата. Диша тежко, лицето му е обхванато от страх. Баща му се спира. Обзет е от разрушителна ярост, която не успява да овладее.

— Спри се! Ела тук, проклета свиня!

— Ако дойда, ще ме биеш с юруци.

— Ще те ударя по главата, така че ще те простна на земята!

Спуска се да сграбчи сина си, който му избягва и обикаля около къщата, викайки жално:

— Не бях аз.

— Отсега нататък никакво училище, никакви пари и ще дойдеш да работиш като общ работник при мен.

— Добре.

— Добре, безобразнико.

Сега се показва съпругата. Тя е на върха на стълбата на кухнята:

— Амадео, бъди добър, защото хората чуват.

— Ти трябва да ми кажеш чий син е това куче. Аз на неговата възраст вече трета година работех.

Отговаря му Бобо:

— Да, правеше гробове, все едно и също, татко.

Баща му хвърля последен поглед, сетне се качва по стълбите, за да си влезе:

— Аз правя в къщата си онова, което ми се нрави, разбира ли?

Влиза в кухнята, минавайки покрай желя си. Спира се и наблюдава Патака, който продължава да яде невъзмутимо. Фиксира го мълчаливо, изразявайки презрение и отвращение. Миранда взима чинията на Бобо, за да му я занесе в градината. Съпругът я спира заплашително:

— Къде отиваш? Остави там чинията. Ще разбия стените.

Сега и Миранда избухва:

— Но какво е сторил?

Съпругът се спуска в коридора и се връща с шапка в ръката.

— Това е шапката на кавалер Бионди. Борсалино. Трябва да му я запла-
тия. Помриши!

Поднася шапката под носа на жена си.

— Този престъпник, сина ти, е пикал от галерията, долу е бил кавалер Бионди. Три скудо трябваше да му дам!

— Сигурна съм, че не е бил той, а онези безделници, другарите му.

— Не защищавай този убиец. И двамата са каналии! Все по-лошо ги възпитаваш... като нехранимайковци!

Миранда започва да вика като луда:

— Тогава ела ти в къщи да ги оправииш! Бори се ти с тях... от сутрин до вечер! Полудявам! Но аз първо ще убия всички ви! Ще сложа стрихнин в супата.

Миранда, разрошена и потна, прави жест на отчаяние:

— Дори и себе си ще убия! Сама! Веднага!

Изтичва в коридора, отваря вратата на тоалетната и се затваря вътре. Мъжът ѝ вика след нея, че първо ще се убие той. И с двете си ръце се опитва да си разчекне устата. Сетне избухва в ругатни, които излизат от устата му на пресекулки:

— По дяволите да-да-да...

Дръпва покривката и събаря на земята прибори, чинии, бутилки, чаши.

Патака успява навреме да вдигне чинията си и така покривката се плъзга долу, без да попречи на неговото ядене, което той спокойно започва отново. След цялата тази дандания братът на Бобо се смее развеселен и по онзи нахален начин, който вече чухме.

След един час вратата на тоалетната се отваря и се появява отново Миранда.

В кухнята Джина поставя на масата счупените чинии и чаши. Тананика си „Рамона“. Всеки път, когато се навежда, дядото я поглежда отзад.

Миранда пита жената със сух и авторитетен глас:

— Колко чинии са се счупили?

— Пет.

— Чаши?

— Три.

— Все пак винаги той ги плаща.

Отдалечава се. Дядото показва нещо, близо до мивката.

— Има още едно парче стъкло там.

Джина се навежда да го търси и дядото наблюдава лакомо краката, които се откриват чак до бедрата, стегнати в колана за чорапите. Джина се изправя и го поглежда с иронична усмивка:

— Вече трети път ме карате да се навеждам, за да ми гледате задника! За вас трябва вече топла вода. Смъртта се е навесила над вас.

Смее се развеселена. Дядото хваща едната ѝ ръка, за да ѝ каже полугласно и с гняв:

— Кой? Аз? Не зная да съм мъртъв. Помни, миличка, че дори и да съм мъртъв, то не е от глад.

Тя се освобождава и се отдалечава клатейки се, но е достигната пак сподиряна от бръщолевенето на дядото.

С изкривено лице преподавателят по гимнастика изкрещява командата. На главата си има барета с фашистки орел.

— За почест!

Една дълга редица от гимназисти спират на площада при гарата, нареждат се фронтално и с отсечени движения вземат за почест. Водачът, придружен от преподавателя, прави преглед на строените.

Всред застаналите мирно гимназисти е застинал неподвижно и Бобо, колкото и труд да му струва това. Водачът се спира, поздравява по фашиски знамето в дъното на редицата и се отправя към преддверието на гарата. Преподавателят се обръща и дава заповед:

— При нозе! Надясно! Ходом, марш!

Взводът изпълнява заповедите и влиза след преподавателя в гарата. Двата барабанчици до знамето удрят в ритъма на маршовата стъпка, кънтейки в билетната зала.

Навесът гъмжи от хора във фашистка униформа и знамена — едно голямо черно петно, оградено с огрените от слънце писти коловози. Придружавани от биенето на барабаните, сега отиват да заемат мястото си и гимназистите, които видяхме да влизат в преддверието на гарата. Въздухът се разсича от повелителни викове, строги заповеди, ек на тръби.

Виждаме „вълчетата“, „балила“, всред които е и братът на Бобо, „младите италианки“, „италианските жени“ начело с преподавателката Леонардис и зад гърба ѝ, без грим, Градиска и двете ѝ сестри.

Преподавателите, директорът Зевс и дон Балоза образуват една група. Тук са и пострадалите от войната, заобиколили едрия инвалид в количка, бойците от предишната война с шлем на главата, сетне тримата гарибалдийци. Единият ще да е на повече от 150 години.

Тук е и Адвоката в елегантна униформа, тук са фашистки полицаи с извадени камии и сред тях се забелязва Патака. А зад полиците се трупат стари фашисти с черни ризи и жени в черно, също и продавачката на цигари с огромните си гърди. Зад тях е духовният оркестър на берсалиерите, който сега свири.

Звънът на камбаната, която известява пристигането на влака, кара всички да млъкнат. Спира дори и духовният оркестър. Последните разпореждания са дадени със знаци и полугласно. Някой оправя униформата си, друг — „феса“ си.

Двама прислужници развиват пътеката чак до края на тротоара.

И ето, в дъното на линиите — пристигащият влак: един черел и димящ локомотив, който като че ли се движи върху облаци пара. Влакът пристига на гарата. Спира.

Вниманието на всички е насочено към прозорчетата. Чуват се три тръбни сигнала. Сетнен военен химн гръмва под навеса. На прозорчето на един от вагоните се появява, изпънат в римски поздрав, профилът на федералния ръководител. Той е напълно плешив, с големи заострени мустаци, които се съединяват нагоре с черните вежди.

Градиска го наблюдава развълнувана. Очите на преподавателката по математика блестят. Изобщо през всички преминава тръпка на възбуждение. В този момент прозвучава гласът на Водача от градчето:

— Другари, поздравете с фашисткия възглас нашия федерален ръководител.

На тази заповед отговаря един грохот: „Ейа, ейа, алаа!“

Братът на Бобо вижда около себе си всичко голямо и огромно: ръцете с жамите, които минават над главата му, знамена и флагове, които се поклащат нависоко, горната част на влака. До него достига на пресекулки и несвързано гласът на федералния:

— Другари... тази фашистка земя... почвата... Рим... Безсмъртен... Фарът на хората... съдбата... победата... ще получим правото...

Буря от ръкопляскания и пак духовият оркестър, биенето на барабаните, командите, големците, които минават сред прииждащата тълпа. Градиска, промъквайки се сред хората, иска да достигне групата на големците. Вика истерично:

— Искам да го докосна! Пуснете ме да го докосна!

Един от малцината, които не са отишли да посрещнат федералния, е господин Амадео. В този час го виждаме да слиза по стълбите, които водят към градинката. Стига до вратата на желязната ограда, опитва се да я отвори, но я намира заключена. Тогава се обръща ядосано към прозорците на къщата:

— Миранда! Миранда!

След малко на вратата се появява жена му.

— Кой е заключил вратата? — я пита ядосано Амадео.

— Аз.

— По дяволите!

Миранда слиза по стълбите и отива до мъжа си:

— Днес е по-добре да си стоиш в къща

Изведнъж, като че ли едва сега забелязва, тя му сваля черната лентичка на анархист, която се подава изпод яката на ризата.

— Остави това нещо тук.

— Да не мислиш, че аз се страхувам от онези спекуланти там. Хайде, дай ми ключа.

Миранда си отива с лентичката в ръка. Мъжът я вика отново:

— Миранда!

Жена му въобще не се обръща. Тогава започва да ходи из градината, блъсвайки отрова.

— Ако трябва да стоя затворен в къщи всеки път, когато има прояви от страна на онези глупаци, това е върхът на безобразието!

Спира се и започва да наблюдава една малка част от градината, обработвана като зеленчукова градина.

— Ако тук не се напоява, ще загине всичката салата. Миранда!

Същевременно от вратите на гарата започват да излизат навън големците, които набикулят федералния водач, а зад тях са отрядите в униформа. Федералния, обзет от внезапно вдъхновение, започва да бяга. Всички останали го последват.

По дължината на булеварда има хора, които аплодират. Знамена се развяват от прозорците. Това е една дълга черна движеща се змия, която напредва. В дъното духовата музика отбелязва стъпката. Водача на градчето говори задъхвайки се:

— Деветдесет и девет на сто от населението е записано при нас... имаме 1200 „балила“... 3000 „млади италианки“... 4000 „вълчета“... 12 000 фашисти... 44... семейства...

Лицето на преподавателката Леонардис е обляно в пот. И тя се задъхва:

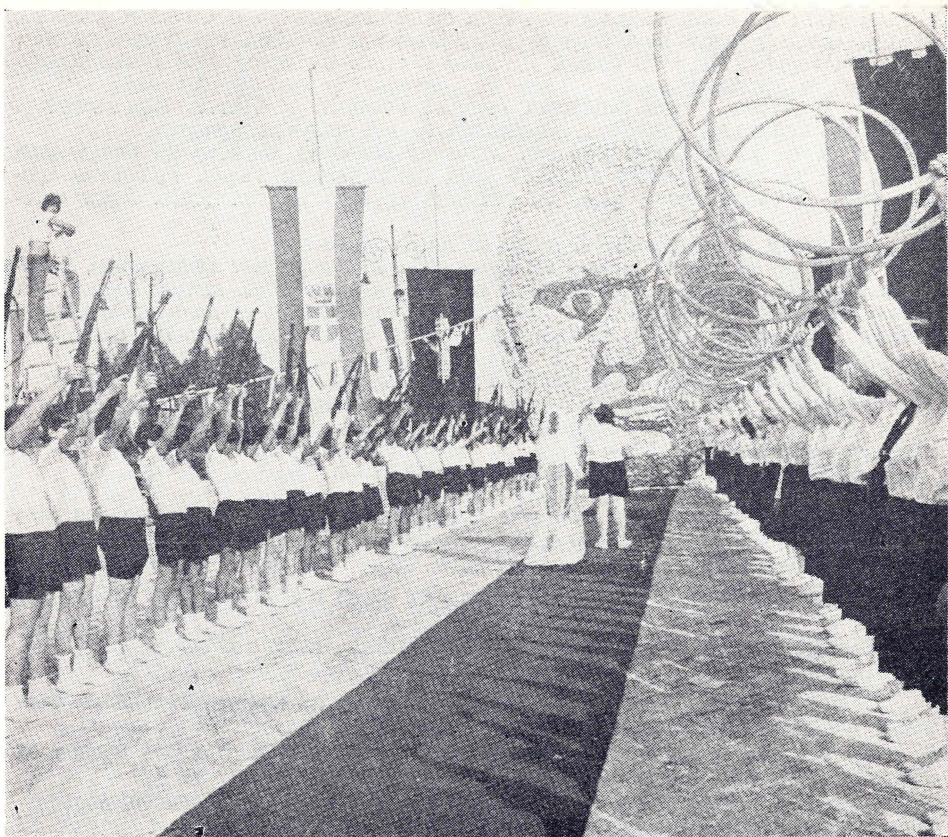
— Чудно е... този ентузиазъм... който ни прави млади и много древни в същото време. Млади, защото фашизмът подмладява нашата кръв с блестящи идеали... Много древни, защото... никога, както сега не сме се чувствували деца на Рим...

Патака, който тича в средата на взвода полицаи, вика до раздиране на гърлото:

— Аз казвам само това: Мусолини има два такива тестикула.

По-късно, на голямата зелена поляна „млади италианки“ изпълняват с танцова стъпка ритмични упражнения под командата на преподавателя по гимнастика, застинал прав на дървената куличка на края на полето:

— Едноо, две, три, четири... Едноо, две, три, четири...



Колко са грациозни движенията на Нардини! Ръцете ѝ въртят с лекота двете бухалки. Бобо я наблюдава от края на полето с възхитително и замечтано внимание. Без да забелязва може би, и той върти ръцете си, придружавайки ги повтаряйки жестовите на Нардини.

Силните аплодисменти, които долитат от трибуните, раздавани от публиката и големците, закриват изпълнението на „младите италианки“, които сега се подреждат бързо в една редица и веднага напускат поляната.

Гимназистите по блузи и къси панталони, вече са се подредили в квадрат, далеч от униформите, оставени на добре подредени купчинки зад гърба им. Всред тях е Бобо. С маршова стъпка влизат в правоъгълното поле, водени от преподавателя, чиито заповеди се чуват в тишината на въздуха:

— Едно, две! Едно, две! Едно, две! Надясно!

Малкият взвод е променил посоката си и напредва към трибуните. Но Бобо е сбъркал и се отправя съвсем сам в противна посока. Публиката се смее. Един негов другар от редицата вика, обръщайки повече устата си, отколкото главата, по посока на приятеля си:

— Бобо! Бобо!!!

Бобо се обръща, изплашен и смутен. Достига бързо мястото си сред ругатните на своите другари.

Взводчето се разделя на три части, които се разполагат във вид на триъгълник около огромна гирлянда от цветя, поставена в центъра на полето. Трите групи гимназисти се навеждат и започват да издигат отвесно голямата гирлянда.

Постепенно, все по-ясно се очертава портретът на Дучето, съставен от хиляди и хиляди разноцветни цветя. Тъмни цветя за шлема, подбродника, веждите и

очите; червени цветя за устата; цветя с цвят на кожата — за кожата; зелени цветя за яката на самото. Оглушителна овация разтърсва въздуха и дори леко поклаща венчетата на многобройните цветя, които образуват портрета.

Трите групи гимназисти поддържат гирляндата. Бобо, сред двама свои другари, развълнуван и ентусиазиран, се е потопил в този празничен въздух и вижда нещо по-различно от всички други...

Вижда себе си и Нардини как вървят по една дълга червена пътека и се държат за ръцете. Следва ги братът на Бобо, който носи възглавничка, на която са поставени две халки. Нардини, въпреки че е облечена като „млада италианка“, има дълъг воал на главата си.

Вървят под слънцето, докато стигнат и се спрат на едно място на сянка. Повдигат очи към онова голямо нещо, което хвърля сянка върху тях. Това е портретът на Мусолини. Цветята на кожата като че ли потрепват, устата от цветя се отваря, за да пропусне думите, които се полюляват сред устните от венчетата:

— Желаш ли ти, Бобо Маркони, да се ожениш за „младата италианка“ Алдина Нардини?

Бобо пропуска своето „да“ като полъх. Развълнуван е.

Въздухът отново проехтява от овации. Отново намираме Бобо с лице, обляно от съззи, който държи една от ръчките на гирляндата. Сега преминава един самолет, който пуска над полето безброй позиви, които танкуват като полудели неперуди.

В 8 часа вечерта все още се чувства празничното настроение на площада. Знамената висят от прозорците на общината. Около фонтана група фашисти в униформа слушат приказките на Джудицио. Една компания се отдалечава, пеейки. Чува се отнякъде тръбен зов. Джудицио е малко пиян.

— Другари! Обещаха ни хляб и работа. Но аз казвам: добре за хляба, но вместо работа не би ли могло да се постави чаша вино? В противен случай хлябът не може да мине надолу.

Всички се смеят. Някои се отдалечават развеселени. Един предлага на Джудицио запалена цигара. Той понечва да я вземе, но фашистът я оставя да падне във фонтана. Джудицио се спуска да я хване и в този момент с ритници и блъскане го бутат във водата.

И Главната улица е пълна с хора, които идват и си отиват. Хора в униформа. Много от младежите са със спортни екипи. Две момичета са с обръчи. Бобо върви със сноп, който влачи по земята като дълга опашка.

Пред търговското кафене е пълно с големци. Тук е също и Градиска, която разменя дълъг поглед с Водача, който е вътре в бара. Адвоката държи с ръка велосипеда и говори с преподавателката Леонардис.

На бара са големците, т. е. Водача на градчето, Федералния и други приближени, между които и инвалидът в количката. Водача вдига пръст към бармана.

— За мен ферне. Също и за нашия Федерален, струва ми се.

Други фашисти поръчват кафе.

При билиярда с Патака, който играе. Федералния, с чашка в ръка, приближава до билиярда.

Патака и противникът му в играта поздравяват по фашистки висшестоящия, който поставя чашата върху парапета, протяга ръка, за да вземе щеката от Патака, дълго време я натрива с тебешир и се приготвя за удар. Най-сетне нанася удар, но в това време загасват светлините в локала. След миг мълчание настъпва кратка суматоха. Някой казва:

— И в селището светлината е намалела. Повреда.

Всъщност и Главната улица е тъмна. Може да се каже, че събитието веднага става причина за развлечение. Чуват се подвиквания, смях, някои запалват кибритени клечки, образувайки тук и там малки светещи отражения. Един глас крещи:

— Луче! Светлина! Светлина! Луче!

Друг отговаря от дъното:

— Дуче! Дуче!

Много хора викат:

— Да живее Дучето! Ейя, ейя, алала!

Вътре в кафенето келнерът държи в ръката си свещ. На един прозорец някаква госпожа също държи свещ. От улицата много хора аплодират. Сетне в последвалата тишина се дочува свирене на цигулка. Но, господи, какво се свири? Всички млъкват, за да чуят по-добре. Сега мотивът е ясен и недвусмислен: това е Интернационалът.

Неочаквана паника и смущение. Отново се чуват викове и резки команди. Тропот по паважа. Откъва пистолетен изстрел във въздуха. Шум от прозорци, които се затварят. Една рулетка се спуска с грохот.

За кратко време улицата опустява. Няколко джобни фенерчета осветяват на проблясъци лицата на възбудени фашисти с оръжие в ръка. Бялото лице на Водача. Един прозорец, осветен отдолу. Развълнуван глас крещи:

— Затваряй! Затваряй!

Появява се лицето на мъж по пижама, който бърза да затвори. Трима полицаи тичат покрай стените. Спират, за да определят мястото, откъдето идват звуците на цигулката. Един от тримата стреля нагоре в тъмнината на нощта.

Сноп лъчи осветяват Волпина до стената на една къща:

— Отивам си в къщи.

— Бягай! Бягай!

Гласана от дулото на една пушка, която се появява в светлината, Волпин започва да тича.

Светлината озарява високата част на един дворец, друга — покрива... Група фашисти на площада правят кръг около Джудицио, който посочва с ръка високо горе една точка.

— Според мен, цигулката е там горе.

Няколко електрически прожектора насочват снопове светлина по посоката, дадена от Джудицио. Осветяват камбанарията на църквата. Изведнъж някой извиква:

— Там е! Ето го там!

Междувременно може да се различи един малък грамофон с фуния, поставен на напрежната греда на камбанарията.

Водача стреля по него с пистолет. Други двама фашисти стрелят с пушка, модел деветдесет и първа. Един куршум засяга фунията на грамофона, причинявайки леко подскачане на игличката. Но мотивът продължава да се чува.

Сега всички стрелят. Куршумите се сипят върху камбанарията. Ударена е и фунията, и кутията на грамофона. Мотивът звучи на пресекулки, със скърцане, докато бавно замре...

Настъпва тишина. Лицата на фашистите, задъхрани от гняв. Изведнъж светлината се появява из цялото селище. Водача започва да пее с цяло гърло, следван от всички останали:

— На оръжие, ний сме фашисти...

— Долу комунистите... — и т. н.

Всички се подреждат и с маршова стъпка прекосяват Главната улица, разтърсвайки въздуха с гласовете и стъпките си, които отекват по паважа.

В полунощ в една от залите на седалището на фашистката партия, украсена с портрет на Дучето и редица черни знамена, има няколко фашисти, които вече сме видели; тук е инвалидът в количката, който държи бутилка и чаша, също и един цивилен мъж с разчорлени коси и бледо, разстроено лице.

Водача сяда и пали нервно цигара. Загасва кибритената клечка и очите му веднага са привлечени от бащата на Бобо, който влиза в стаята, тласкан от един агент. Амадео е блед и смутен. Водача го гледа и му духва цигарен дим в лицето

— Свали си шапката!

Амадео сваля шапката си и промърморва някакво извинение.

— Това ми е навик.

— Защо не поздравяваш по фашистки?

Бащата на Бобо се опитва да посрещне въпроса с наивност.

— Не знаех, че е задължително. Аз много не разбирам от политика.

— Тогава как така са те чули да казваш тази фраза: „Ако Мусолини върви напред така, аз не го познавам.“ Какво си искал да кажеш с това? Заплаха ли е? Недоверие спрямо фашизма? Вражеска пропаганда?

Мъжът е смутен и объркан.

— Но аз не си спомням да съм казвал такова нещо. Струва ми се странно, защото аз говоря само за своята работа. Все пак съм искал да кажа: „Аз не познавам политиката“ ...

Водача го прекъсва сухо:

— И за грамофона ли нищо не знаеш?

— Какъв грамофон?

Водачът е разгневен:

— Не хитрувай! Отговори!

Бащата на Бобо е изплашен:

— Спях. И вие видяхте, че бях в леглото. Нямах дори време да си сложа връзката.

— Връзката или анархистката лента?

— Каква лента?

Водача прави жест, за да покаже, че може и дяволът да продаде. Междувременно се премества към инвалида в количката, зад чиито рамене се показват няколко мутри. Инвалидът налива течността от бутилката в голямата чаша. Същевременно Водача пита бащата на Бобо:

— Можеш ли да пиеш наздравица за победите на фашизма?

Амадео се обръща към групичката:

— По това време наистина ...

Инвалидът му поднася чашата. Амадео я взима и наблюдава течността. Казва с неудоволствие:

— Но това е рициново масло!

— Хайде, хайде, ще ти проясни главата и червата.

Амадео за миг проявява непокорство с чувство на достойнство:

— Няма да го изпия.

Една от муцуните, бивш боксьор, негодникът Негрини, го хваща за раменете и го кара да седне. Сетне му стиска челюстите, принуждавайки го да отвори уста.

Една след друга излива три чаши рициново масло в гърлото му пред доволните очи на Водача, на инвалида и другите бандити.

Вече е късно. Може би един или два часа през нощта.

На външната врата Миранда очаква да се върне в къщи съпругът ѝ. Гледа с ужас и тревога пустата, слабо осветена улица, съединяваща се в дъното с Главната улица. Лицето на жената трепва.

Някой се е появил в дъното. Малка фигура на мъж. Жената се откъсва от вратата и се насочва забързано към дъното на улицата.

Амадео върви бавно, с несигурна стъпка, като че ли е пиян. Зад себе си оставя водниста и тъмна следа, която капе от мокрите панталони.

Срещу него идва жена му, която сега го е познала:

— Амадео! Амадео!

Мъжът повдига уморени очи към жена си, която го доближава. Не говори нищо. Неговият вид казва всичко. Миранда би искала да му помогне и да го хване подръка, но сетне го оставя, за да изтича напред, проправяйки му път.

Малко след това, в един голям, пълен с вода чебър бащата на Бобо се оставя жена му да го мие. Неговите дрехи са срупани в ъгъла. Миранда ст време на време му казва с голяма мъка в гласа:

— Ти все не слушаш!

Съпругът не отговаря. Оставя да го мият, като че ли е дете. На вратата на кухнята се появява Бобо. Той е бос и по гашета. С развълнувани очи гледа баща си. Но сетне го обхваща смях и запущвайки си носа, казва с желание да внесе малко веселие в къщата:

— Ой, каква смрад, татко!

Неговият баща не обръща внимание и на тази шега. Миранда се ооръща към сина си и със заплашителен поглед го кани да се върне в леглото. Сега

Амадео се изправя. Излиза гол от чебъра и все още вир вода, отива и застава в средата на коридора. Като съскане излиза гласът му от устата, докато очите му втренчено гледат затворената врата, където спи Патака.

— Ако онзи е шпионинът, дори в Сибир ще отида, но преди това ще му...

Сетне избухва в порой от лсувни, които разтърсват стъклата на бюфета.

Ремонтът на Гранд хотел е в пълен разгар. Работници боядисват прозорците, градинари поливат алеите, камериери се показват на балконите с матраци, за да ги сложат на слънце. Дърводелци минават с дъски на раменете, бояджии боядисват в бяло столове на терасата, разядени от солите на морския въздух.

Един мъж, невисок, слаб с накъдрени кеси, които от слепоочията се събират към центъра на главата, за да прикрият плешивото теме, с широки мустаци, които пръстите често поправят, с нежно лице, английски тип, със светли очи, които подмладяват бръчките, седи на шезлонг на терасата и ни говори:

— Наричам се Лало. Посещавам Гранд хотел всяко лято. Постоянен клиент съм. През зимата работя като банков служител. Заместник-директор съм. През лятото прекарвам двумесечен отпуск в Гранд хотел, защото сервитьорите, барманите и целият персонал ме уважават. Аз наричам Гранд хотел „Старата дама“. Всяка година идвам тук, за да вкусвам меда на любовта. Давам нежност и желая нежност. Аз съм единственият от градчето, който посещава Гранд хотел. Казват, че и Градиска е била тук една зима вечер преди три години. Не зная дали ви е известно, че нейното истинско име е Нинола. Фактите, според това, което разказват, са се развили така:

... На задната седалка на една дълга кола са седнали: Градиска и един общински служител, мъж на около четиридесет години. Машината преминава с бавен ход булеварда, който води към морето. Въздухът е студен. Общинският служител говори на Градиска с опечален тон и тя го слуша внимателно и загрижено.

— Нинола, дръж се добре. Принцът е много красив. Между другото, ако видиш, че остава доволен, кажи му, че трябва да довършим работите по крайбрежния булевард. Само той може да ни помогне. Бъди възпитана, говори на литературен италиански, той е принц, а не някой дебелак!

Колата достига крайбрежния булевард, преминава вратите на Гранд хотел и спира до стълбите.

Придружена от един майордом, Градиска прекосява салона, където диваните са още покрити с бели платна, изкачва голямата стълба, която води за горния етаж, преминава по дългия коридор. Майордомът спира пред стаята на Принца. Почуква леко, сетне отваря вратата и прави знак на Градиска да влезе.

Първото нещо, което тя вижда, е таванът, висок, отрупан с гипсови орнаменти. Стаята е широка, с огромно легло с балдахин, лакирани мебели, диван.

Тук е и Принца, в тесни дрехи, който гледа през прозореца. Той е слаб и висок мъж. Градиска се приближава към леглото. Толкова е развълнувана, че се затруднява при събличането. Сваля си чорапите, без преди това да си е събула обувките, сетне гашичките, преди роклята. Както и да е, след като остава гола, тя се изтяга на леглото, подрежда косите си върху възглавницата и с развълнуван глас се обръща към Принца:

— Господин Принце, Градиска!*

... Лало ни говори със спокойствие и безразличие:

— Аз малко вярвам на тази история. И въобще не вярвам на онова, което разказва Бишеин. Той е роден лъжец. Измисля ги една след друга и през зимата аз го слушам, защото в края на краищата така минава по-бързо времето. Вярно е, че преди две години пристигна емирът с тридесетте си съпруги. Аз го видях.

* игра на думи: градиска — заповядайте, приеме с удоволствие.



Докато Лало говори, оживява споменът.

... От голямата стъклена врата, която въвежда в големия салон на Гранд хотел, виждаме да влиза емирът, следван от тридесет фигури на забулени, под-
скачащи жени. Целият персонал на хотела, подреден, прави дълбоки поклони.

Емирът и неговите двама помощници, пляскайки с ръце, подкарват жените като кокошки към асансьорите.

... Лало продължава разказа:

— Истина е, всяка вечер заключваше тридесетте стаи. Дотук всичко е вярно, но останалото от разказа на Бишеин е прозрачно като дантела.

... Фасадата, която гледа към морето на Гранд хотел. Всички прозорци са осветени и на всеки прозорец — силует на красива, забулена ориенталска жена.

По Крайбрежния булевард Бишеин, едно слабо човече на около тридесет години, раздърпан, с хитри очи, цигара в устата, гледа ненаситно.

От прозорците се спуска надолу нещо бяло. Това са усукани чаршафи. Бишеин се покатерва бързо по един от тези чаршафи, стига в една стая на хотела и намира в леглото вече гола една от жените на емира. Лицето ѝ не се вижда, защото е забулено. Бишеин повдига воал и открива лицето на арабска жена. Прекрасно лице. Хвърля се върху нея облечен...

Сетне слиза по въжето от чаршафи и се покатерва по друго.

Стига в друга стая, където се държи по същия начин, както първия път. Пак слиза на земята и се изкачва по трето въже от чаршафи!...

... Отново Лало ни говори:

— Казва, че онази вечер оправил двадесет и осем хубави и грозни! И точно тук загавза. Достатъчно е да се знае, че в моите златни години достигнах до седем представяния за една нощ, което вече е рекорд за Европа. Истината е друга: „Старата дама“ отваря обятията си само на долуподписания... Когато започват първите подготвителни работи, аз съм вече тук.

... Камериерите развиват пътеките. Камериерките свалят белите калъфи, покриващи креслата и диваните, воалите, които обгръщат като огромни мрежи против комари лампионите, висящи над салона.

Виждат се луксозни коли, които пристигат. Вратите се затварят с кадифено докосване.

... Лало коментира полугласно:

— Всички са „Изота Фраскини“, „Алфа Ромео“... „Мерцедес Бенц“. Познавам ги по емблемата на радиатора.

... Донсят куфари, целите в етикети. Госпожи се качват в асансьора, следвани от чезнещия поглед на Лало, който ги наблюдава, седнал на един от диваните.

Сетне се изправя и се показва на терасата, пълна с напарфюмирани дами. Оркестърът „Бразилиана“ започва румба. Няколко двойки танцуват. Лало, встраани, отпива от някакво питие. Дълго наблюдава една жена, седнала на масата с мъжа си. Обръща се към нас.

— Това бе моята любов от миналата година. Чехкия.

Сетне фиксира една дама, съвсем сама на маса. Приближава се към нея. Посочва ѝ луната.

— Видяхте ли луната?

Жената се усмихва. Лало сяда до нея.

— Леопарди пише стихове. Вие познавате ли Леопарди?

Дамата прави с глава знак „не“.

— Данте Алигиери е толкова, а Леопарди — толкова.

И с ръка посочва две различни височини: Данте — по-високо, а Леопарди по-ниско. Сетне се изправя и помага на дамата да го последва. Отдалечават се към Крайбрежния булевард. Сега на терасата почти всички танцуват, други отпушват бутилки с шампанско, трети гасят с черните обувки от блестяща кожа дълги цигарени фасове.

По-късно Лало се връща от морето. Той е сам. Косите му са леко разчорлени. Доверява ни открито и с нотка на задоволство:

— Обичам я. И тя също ме обича. Тази вечер ми го доказва категорично. И това е чиста, чиста любов. Отстъпи ми задната си интимна част.

Бобо е все още полусънен, реши се без желание. Чува се гласът на майка му:

— Пил ли си вода?

— Не си спомням.

Оставя гребена. Премества се, облича си самото.

— Как не си спомняш! Ако си пил, не може да вземеш причастие.

— Вода може да се пие. Да се яде не може.

— Нито дори и вода... И не забравяй да му кажеш, че си престъпник и че ядосваш родителите си... и ругатните... всичко... всичко... Взе ли си кърпичката?

Бобо е смутен, отегчен. Вратата се затваря зад гърба му.

Сега вече е в коридора на изповедалнята. Вижда две старици, които държат в ръце две дълги свещи. Бобо ги пропуска да минат, сетне влиза вътре в изповедалнята.

Тук има два големи тъмни шкафа с орнаменти, които се издигат нагоре по стените. Има също и една дървена поставка за крака и гипсова статуя на Сан Луиджи Гонзага, светеца, който държи в ръка цвете крем, символ на непорочност. Дон Балоза затваря едно чекмедже, пълно със свещи.

— Седни там.

Посочва с лице една дълга пейка.

Бобо застава на колене върху пейката и прави кръстния знак срещу стената, която е на една педя от очите му. Дон Балоза го пита:

— От колко време не си се изповядвал?

— От Коледа.

— Ходиш ли на църква по празниците?

— Само когато имах заушка, не съм ходил.

— Почиташ ли майка си и баща си?

Бобо отделя очи от стената, за да се обърне към дон Балоза, който сега е застанал прав точно зад гърба му.

— Аз — да, но те не ме почитат. Бият ме често по главата!

— Явно ги ядосваш. Лъжеш ли?

— Понякога.

— Пожелаваш ли нещата на другите?

Бобо едва обръща глава.

— Да. Особено шлифера на Спига.

— Много ли ти харесва?

— Охо! Искам да кажа — да! Много. Целият е с катарамии като онези на цивилните полицаи от английските филми.

Дон Балоза се усмихна, сетне сяда на пейката до момчето. Наблюдава го замислен:

— Допускаш ли нечисти действия? Пипаш ли се? Трябва да знаеш, че Сан Луиджи плаче, когато се пипаш!

Бобо едва се обръща. Лицето му е червено от срам. В главата му нахлуват мисли, които не произнася:

„Да не съм луд да ти кажа! Ти да не би да не се пипаш?“

Вижда преподавателката Леонардис, която пише на дъската, разтърсвайки огромния си бюст и мекото си тяло.

„Сигурен съм, че гърдите на Леонардис ги гледаш и ти. А също и задника на Победата от паметника на падналите...“

Вижда в обществената градина могъщата голота на бронзовата Победа, обвърната по гръб от гигантски войник. Той и другарите му лакомо наблюдават.

... Очите на Бобо гледат отново стената пред пейката. Дон Балоза, решил да не отстъпва, е все до него.

— Е, пипаш ли се или не?

— Къде?

— Знаеш много добре къде! Долу.

Бобо отново се доверява на вътрешния си монолог.

... Привижда му се продавачката на цигари зад тезгяха. Блузката ѝ, издута от бюста, се простира напред чак до клиента. Бобо е на тезгяха и я гледа.

— Една цигара.

Продавачката на свой ред пита с дълбок и тежък глас, който прониква в кръта му...

— Експортна?

Бобо едва кима с глава. Притваря очи, като че ли само гласът ѝ вече му е направил удоволствие. Взима цигарата, излиза от магазина, където го чакат приятелите, които обсъждат теглото на гърдите на продавачката.

— Според мен тежат четиридесет кило.

— Повече. Четиридесет е едната.

Спокоен и решителен, Бирилоун тръгва, за да влезе в магазинчето:

— Отивам да узная.

И наистина се приближава към тезгяха и пита:

— Извинете, госпожо, колко тежат гърдите ви?

Продавачката на цигари му хвърля в лицето шепа бонбони, взети от кутията, поставена на тезгяха.

... Бобо, на колене, се усмихва при този спомен. Обръща се към дон Балола и му казва:

— Един път едно момиче ме целуна силно с езика.

— Виждаш ли, че нещо ще излезе наяве!

Бобо разказва за оня случай, когато бе срещнал Волпина на една улица в покрайнините на градчето. Момичето не можеше да напомпа едната гума на велосипеда си. Той завинтва гумичката на колелото и започва да надува. В един момент Волпина го погалва с ръка по косите, после му обръща главата и си лепва устните върху неговите, смучейки ги като вендуза.

— Не знаех, че така се целува. Вие знаете ли? — момчето пита дон Балола със съучастнически вид.

— Аз трябва да ти задавам въпроси, а не ти на мен. Хайде, по-нататък.

Бобо отново фиксира стената и започва да говори на себе си:

„Зная, че шпионираш и ще получи юмруци по главата от баща си!“

Привижда му се отново Градиска, която влиза в кино „Фулгор“. Следобед е. Бобо я вижда и малко след това влиза и той. Качва се в галерията.

Филмът вече е започнал и светещата прашна ивица от прожекторния апарат леко осветява пустата галерия. Тук е само Градиска, седнала на един централен стол, тя пуши бавно и с удоволствие гледа Гери Купер, който в униформа на янки от Севера препуска на екрана.

Бобо е седнал много далеч от нея на една от първите редици. От време на време се премества, за да се доближи до нея. Първо се премества бързо назад, докато стигне същия ред столове, на който е Градиска, после, много бавно, стол след стол, все повече се доближава до жената, докато най-накрая успява да седне до нея.

Градиска продължава да пуши, без да обръща внимание на момчето. Гери Купер ухажва дъщерята на полковника.

Бобо, възбуден и развълнуван, разглежда скришом заоблените бедра на Градиска; полата ѝ е леко набрана в средата. Затваряйки очи от страх, протяга ръка и я слага върху бедрото на жената, стегнато в корсета за чорапите като салам.

Градиска не обръща и сега внимание на този жест на момчето. Спокойно изпуска от устата си кълба дим.

Бобо става още по-смел и ръката му се пъха надолу. В този момент Градиска свежда големите си като ветрило мигли, гледа ръката на Бобо и като се



обръща бавно към почервениялото и плувнало в пот момче, с добродушно любопитство го пита:

— Какво търсиш?

Бобо е като парализиран. Оттегля бавно ръката си, отдалечава се от мястото, навеждайки се от срам.

... Статуята на Сан Луиджи в изповедалнята.

Лицето на Бобо е измъчено, а дон Балоза, целият в слух, бърше изпотеното си лице. Носната кърпа преминава през очите му, по натежалите бузи.

— За разкаяние трябва да кажеш десет пъти „Отче наш“, пет пъти „Аве“ и три пъти „Слава“.

Същия ден вечерта срещаме отново Бобо. Той върви. Задминава един мъж, който, след като е смъкнал рулетката на магазина, се навежда, за да заключи катинара с халки. Бобо ускорява крачките си, сякаш бърза да стигне до предварително определена цел.

Сетне намалява хода си разочарован. Спира се нерешително и наблюдава магазина за цигари. Рулетката е спусната на един метър от земята, но вътре е светло. Следователно, ако иска да купи обичайните цигари, би могъл още веднъж да опита. Навежда се, за да види какво е положението вътре.

Продавачката на цигари влачи чувал със сол от едно на друго място в магазина. Когато вижда Бобо да се показва изпод рулетката, го поглежда накриво.

Момчето няколко мига се колебае — дали да поиска или не цигарите, но сетне се хвърля стремглаво, за да помогне на продавачката. Дори всъщност иска да смени жената и да премести сам чувала.

Гърдите на продавачката се издуват от усилията. Тя го отстранява от чувала с малко груб жест.

— Кротувай, не можеш.

Бобо се възмущава по детски:

— Как да не мога! Мога да вдигна осемдесет килограма. Веднъж дори повдигнах татко.

Продавачката си почива с лакти, опрени на чувала.

— Не вярвам.

Бобо я гледа развълнуван.

— Вие колко тежите?

— Не зная.

— Искате ли да видите, че и вас ще повдигна?

Почервениява, поти се, защото продавачката се изправя, отива да спусне рулетката и с тон на предизвикателство и благосклонност казва:

— Да видим.

Бобо се приближава до жената, обгръща с ръце широкия ѝ месест задник и събирайки всичките си сили, я повдига.

Продавачката надава леки викове на учудване и страх. Бобо я спуска на земята и казва запъхтяно:

— Искате ли да се обзалажим, че мога да го направя още веднъж?

И без да чака отговора, сграбчва отново гърдестата жена и я повдига. Сега и тя е смутена. Отвисоко погалва с ръка косите на момчето:

— Не прави така, защото се изпотяваш.

Бобо обаче я спуска и сетне със страхотна сила я повдига отново. Ръцете му се впиват като нокти на граблива птица. Полата ѝ се е вдигнала нагоре. Жената го предизвиква със странно дрезгав глас:

— Сега обаче се обзалагам, че повече няма да можеш.

Тогава Бобо, запотен, задъхан, като муле отново я повдига, спуска я, повдига я и я спуска още пет пъти.

Продавачката, отегчена и ядосана, избутва момчето.

— Върви си, излез, трябва да затворя.

След това, сякаш изличила от паметта си случилото се, пита:

— Какво искаше? Една цигара?

Отива зад тезгяха взима една цигара и я подава на Бобо:

— Вземи, подарявам ти я.

Бобо взима цигарата, не му е останал дори дъх да говори. Приближава се до рулетката, навежда се, за да я повдигне, но не успява.

— Не мога.

Продавачката се приближава, хваща железните дръжки, повдига на половин метър рулетката и избутва навън Бобо, който отново се намира на улицката, все така смутен и задъхан. С треперещи крака той тръгва покрай стената, държейки в ръка цигарата като свещ.

От улиците излизат на Крайбрежния булевард група от хора. Други се показват зад оградите. Трети слизат по стълбичките, които водят към плажа.

Един спасител кара водно колело навътре в морето. Бели лодки, пълни с хора, се движат по водата.

На вълнолома също е оживено, чуват се викове и подвиквания. Една огромна лодка на брега се изпълва с пътници. Адвоката, разположил се вече на носа на лодката, наблюдава хоризонта. Движат се големи и малки лодки.

В малка гребна лодка са заели места Бобо, брат му, майка му и баща му. Един от зидарите на бащата, които вече видяхме при строящата се сграда, гребе. Дния е паднала във водата и един младеж се хвърля, за да я хване.



Роналд Колман, собственикът на „Фулгор“, управлява елегантно водно келло, на което са седнали Градиска и сестрите ѝ. Градиска е облечена в лека рокля, която е повдигнала на хълбоците си, за да не я намокри. Сестрите са по бански костюми.

Прозорците на Гранд хотел са изпълнени от чужденци, които внимателно наблюдават морето. Виждат се също така малки черни фигурки, показващи се там горе, на терасата, сред кубетата в мавритански стил. Морето, наблюдавано отвисоко, проследявано от един далекоглед, стига чак до линията на хоризонта.

Това е директорът Зевс, който наблюдава морето с далекоглед, поставен на триножник. До него са преподавателят по естествени науки и преподавателката Леонардис. На асфалтираната тераса, сред мавританските кубета, покрити с напукани и почупени плочици, се движат и някои чужденци, клиенти на Гранд хотел. Вижда се една чехкия с бял шал, който се развява и от време на време покрива лицето ѝ. Директорът Зевс говори с преподавателя по естествени науки.

— На колко километра минава?

— На осем. Така казаха.

— А далекогледът каква мощност има?

— Този бинокъл намалява разстоянието четиридесет пъти, като че ли „Рекс“ преминава на четирисотин метра от нас.

Директорът е разочарован.

— На четирисотин метра аз нищо не виждам.

— На земята или в морето?

— За какво ти е това уточняване?

— Защото в открито море видимостта на каквото и да е разстояние е десет пъти по-голяма от същото разстояние, изчислено при земни условия.

Директорът Зевс е объркан:

— Следователно?

— Следователно с нашия далекоглед ще видим „Рекс“ да преминава на четиристотин метра, но сякаш минава на четиридесет.

Директорът Зевс гледа недоверчиво преподавателя по естествени науки и разменя поглед с преподавателката Леонардис, за да ѝ предаде своето объркване.

Малко по-далече от тях няколко господа разговарят. Това са хора на определена възраст, която те кара да мислиш, че са банкови чиновници.

— Сега ще пристигне във Венеция, а сетне ще се върне в Генуа. От Генуа ще тръгне за Америка за първото прекосяване на Атлантика.

— На отиване е ангажирал място Бениамино Джили, който ще пее „Тоска“ в Метрополитен.

Един работник по фланелка до тях се намесва:

— Ако аз имах гласа на Бениамино Джили, от нищо няма да ми пука.

На едно водно колело режат диня. На друго започват да ядат, като бъркат с ръце в кесииите.

Именно в този момент вниманието на всички е привлечено от шум, който идва от далечния бряг. Малка моторна лодка в последните отблясъци на залеза напредва с високи оборти към групата лодки, оставайки дълга бяла ивица след себе си. На кормилото на моторницата различаваме Водача. До него се виждат две руси девойки, вероятно немкини, а зад тях на небесносиня възглавничка е седнал Лало, романтичният посетител на Гранд хотел. Моторницата спира на двадесетина метра от групата лодки и водни колела. Водача изгасва мотора. Едва се чуват гласовете им. Смят се.

Градиска наблюдава с по-голямо внимание от другите онова, което става в спрялата моторница, люлееща се леко по вълните като голяма чайка, пристигнала бог знае откъде. На моторницата се чува слаб шум. Отворили са бутилка шампанско.

Един мъж, седнал в рибарска лодка, коментира с учудване:

— Шампанско?

Преглътва слюнката си почти с чувство, че е пийнал малко от виното.

На една гемия, издапана от катран, Бишеи и други ядат лакомо „гургул“, който взимат с ръце от голям тиган. Бишеи между отделните хапки започва своя разказ.

— Както мен ме обичат животните, никого на света не обичат. Вижда се, че излъчвам специална миризма... Ще ви кажа само това: миналата година празя един кръг с водно колело, трябва да беше около два часа след обяд. Спирам някъде навътре, за да изпуша една цигара, и виждам един делфин, който се вкопчва за колелото и ме гледа... Следващия ден се връщам на същото място и делфинът отново показва главата си... На третия ден ме гледа и ми казва: мамо!

И без да го е еня дали му вярват или не, Бишеи най-сериозно лапа „гургул“.

Най-сетне, незабелязан от никого, или може би оставен без внимание, пристига Патака. Хваща се за първата лодка, за да си поеме дъх.

Сетне отново се придвижва сред водните колела, сякаш търси някого. Колелото на Градиска потегля неочаквано. Тя се хваща за седалката, която се издига нагоре. Роналд Колман и двете сестри са под нея. Зад тях във водата Патака бута надолу с ръце перките на колелото. Смее се.

— Престани, глупако! Пусни!

Патака пуска перките на колелото, което след две големи полюшквания се успокоява. Градиска сграбчва едно весло и го запраща към Патака, който бързо изчезва под водата.

Морето наоколо става още по-тъмно. Далечният бряг се очертава от ивица светещи точки.

Бобо и брат му, наведени над ръба на лодката, гледат черното дъно на вълните, където се забелязват множество фосфоресциращи рибки, приличащи на светулки.

Бащата наблюдава изпълненото със звезди небе. Обръща се към жена си, която мълчаливо стои до него, но сякаш говори сам на себе си.

— Човек на село нима ще обърне внимание на това вавилонско стълпотворение? Сякаш милион неща летят... Тук всичко лети. Лети слънцето, летят звездите, лети земята, следователно ние също летим... Приказките са си приказки, но действителността е съвсем друга, защото ние вървим или сме спрели, както тук сега, а в същото време все пак летим... Майко мила! Как ще се задържи тази барака! Защото, примерно казано, ако трябва да направя една сграда, е лесно: нужни са толкова тухли, еди-колко си хоросан... а във въздуха, Богородице мила, как ще направяш основата?!... И като си помисли човек, че това не са вретели-некипели... това е тежка работа... земя, земя, която няма край... ако ли не, всичко е огън, който изгаря... гори от милиони години и ще гори милиони години... а ние сме само кибритени клечки... Миранда, студено ли ти е? Наметни нещо. Искаш ли моето сако? Не, трябва ясно да говорим, най-много бихме могли да поживеем още десет-двадесет години... Видя ли как бърза времето?

На една голяма лодка дон Балоза, момчетата и монахинята се молят. Едно смирено фъфлене.

Един младеж повръща.

И ето звуците на акордеон, примапват слуха на всички.

Свири слепецът от Кантарел, мъж на около петдесет години, с черни очила, червеникави коси и бяло, нездраво лице.

Тялото леко тръпне, като че ли има вътрешни тикове, своеобразна реакция от допира на невидими ръце. Музиката изпълва въздуха с меланхолия.

Градска слуша унесена. После настъпва пак тишина.

А Градска остава с чувството за празнина след тази песен. Започва да говори — искрена изповед за нея, за Роланд Колман, за сестрите ѝ и за нас:

— Да, може би сбърках: преследвах много високи цели. Но вината не е изцяло моя. Да се разбера, не желая да бъда амбициозна, защото не е в характера ми... обаче трябва да призная, че притежавам нещо в повече от много други момичета... държането например... и тогава, дори ако си сложа някой парцал или се движа или вдигна ръка, не зная защо, но правя впечатление, забелязва се, изобщо не съм някоя, която върви наслуки. И това ми доставя удоволствие, защото една жена обича да чувства върху себе си погледи и винаги е доволна... но не ръце... И аз винаги съм се борила с ръцете на хората, които с едно или друго извинение винаги пипат тук или там... И така допуснах няколко грешки, не много, известно огъване... защото не съм парче лед. Сега обаче се разкаях и разбрах, че красотата, от една страна, понякога ти доставя удоволствие, а от друга — може да те съсипе. Знаеш ли колко годишна съм? Аз не се срамувам да кажа истината. Напротив, винаги казвам нещо в повече... Тридесетгодишна съм. И все пак съм все още тук и чакам. Ето, бих искала една такава дълга среща, която трае цял живот, иска ми се да притежавам семейство, деца, мъж, с който всяка вечер да си разменяме по някоя дума, пийки кафе с мляко... И понякога да се любя, не казвам не, защото, когато е нужно, нужно е, но чувствата са по-важни от любовта... Препълнена съм от чувства... на разположение... На кого обаче да ги дам? Кой ги желае?

Водача запалва моторницата и се отдалечава, оставяйки следа, която се белее на лунната светлина. Голямата лодка на дон Балоза и момчетата напуска групата, образувана от тъмни сенки, спрели в мълчаливо очакване. Отдалечават се също така и няколко водни коела с хора, които се подиграват на оставащите.

— За какъв дявол чакате!

— Няма да мине!

— Най-малкото ще хванете бронхопневмония.

Тези, които остават, са неуверени. Някои се намятат, защото е влажно. Очакват без ентусиазъм. Сенки. Забелязва се огънчето на цигара. Мъглата там долу е скрила светлините на брега.

Колко ли време е минало? Господин Амадео гледа втренчено в тъмнината. Съпругата му спи. Бобо и брат му също са се излегнали на дъното на лодката. В лодката спят много от присъстващите.

И ето, когато никои не се надява, че ще пристигне трансатлантическият кораб, дрезгавото изсвирване на една сирена разтърсва въздуха. От голямата лодка една сянка изкрещява: „Рекс“. Изглежда като гласа на Джудисио. На вод-

ните колела и лодките се забелязва възбудено объркване. Почти всички се опитват да се изправят на крака. Ръце събуждат спящите деца.

Една тежка планина, по-черна от нощта, става все по-голяма и се движи напред, все по-напред, придружена от силното шумолене на разбъркана вода. Сенките, изправени по козелата и лодките, изведнъж надават изплашени викове.

— Ще ви връхлети!

— Спри!

— Мамо!

Викове, рев на деца и общо объркване. Изглежда, черната сянка на огромния трансатлантически кораб ще връхлети над скупчените плавателни съдове. Настъпва суматоха в тази бъркотия от весла, от водни козела, от платна, които не могат да се вдигнат, от мотори, които не се запалват. Много хора се хвърлят отчаяно във водата. Сърцераздиращи викове:

— Джино! Джино!

— Спокойно!

— Запазете спокойствие!

— Спокойно, спокойно, ще се спасим!

Наистина сега за мнозина става ясно, че „Рекс“ минава на известно разстояние от плавателните съдове. За кратко време се възцарява спокойствие. Всички гледат отново, мълчаливи, задъхани, с отворени уста.

Огромният кораб, целият украсен от светлини, се плъзга пред тях като чудесен сън. Даже слепецът от Кантарел се изправя и пита:

— Какъв е?

— Бял — шушне съседът му.

Слепецът гледа пред себе си. Маха черните си очила с абсурдната надежда да различи нещо с покритите си от перде очи.

Там горе, на горната палуба на „Рекс“, се виждат хора, надвесени фигурки във вечерно облекло, гледащи надолу. Някои поздравяват. Чува се музика. Танцуват.

Бащата на Бобо сваля шапката си и застава мирно в продължителен поздрав, грабнат от това мощно видение.

Градска се е изправила и плаче. Плаче, защото независимо от изповедта, направена преди малко, е убедена, че сърцето ѝ принадлежи на тези господа, които пътуват с „Рекс“.

На една голяма лодка виждаме Скуреца ди Корпсло, който запалва мотоциклета си и поздравява трансатлантическия кораб с бързи жестове на луд. Мнозина аплодират.

Сега вече „Рекс“ е далече — малка гирлянда от светлини, едно съзвездие между многото, намиращи се на небето. Чува се далечно мучене, пресипналият глас на бордовата сирена.

Хората от плавателните съдове остават прави и в мълчание, за да изживеят удивлението си. Но ето пристигат вълните от голямата дия, оставена от „Рекс“. Връхлитат над водните козела, преобръщат ги, създават ново и неопишуемо объркване. Чува се обаче смехове и празнични подвиквания.

Лудницата е с вид на вила във вътрешността на градина. Има много висока врата с железни решетки, която гледа към задната част на лудницата и вероятно служи за служебен вход.

Зад решетките стои мъж на около четиридесет години с изтънчен профил, като острие на нож. Леко е развълнуван, това се забелязва преди всичко в очите му, гледащи през решетките. Погледът му е изпълнен с очакване. Това е лудият чичо на Бобо. Нарича се Лео.

Зад гърба му, в далечината има други болни, които човек би взел за гра-

динари, ако сред тях не се намираше един болногледач, облечен в бял халат. Лео, привлечен от далечен шум, се приближава още повече до решетките. Опира бузите си о железните пръти, за да види дъното на улицата. Смее се възбудено. Отправя се със забързана крачка към вътрешността на лудницата, която се вижда в дъното на затревена и занемарена алея. Един файтон минава пред входа. До кочиаша се намира Бобо, а на седалките са неговите родители, дядо му и по-малкият му брат. Файтонът се движи край оградата на зеленчуковата градина и спира пред главния вход на лудницата. Бобо и останалите слизат. Майката държи в ръцете си пакет.

Лео тича забързано по дългия коридор, който води към входа на лудницата. Движи се досами стената вдясно, сякаш се чувства по-добре защитен. Усмива се доволно. Но ето, че спира и гледа объркано пред себе си.

Неговите роднини, всички заедно, му махат за поздрав. Те чакат до будката на портиера, пълен и як мъж.

Лео се е спрял на около двадесетина метра от тях. В очите му се чете объркване от срещата.

От семейството се отделя Бобо, който тича към чичо си и оправя положението. Наистина Лео се съвзема отново, става добродушен. Целува племенника си, целува бащата, брат си, целува Миранда, която веднага му дава пакетчето. Той е доволен и се отправя към изхода преди останалите.

Господин Амадео ги вижда как се отдалечават. Остава, за да каже две думи на портиера:

— Струва ми се, че се подобрява.

— Много е добре. Повече от нормален е — отговаря портиерът.

Господин Амадео е много доволен от тези думи. Понечва да си тръгне, но сетне се сеща за нещо. Рови в джоба си и дава на портиера една пура.

Зелени и жълти цветя. Хълмове се издигат очарователно в долината като огромни спящи слонове. По пътя сините вратички са обвити в рози, малки цъфтящи рози, сплетени около колонките и увиснали над железния тел. Файтонът прекосява самотната улица, която се разделя високо над долината.

До кочиаша седи Бобо, на седалките — чичо Лео, таткото, майката и дядото. В празното място, където се поставят краката, облегнат на капрата е седнал малкият брат. Лео държи на коленете си кесията, дадена му от Миранда. Хруска сладкишите с апетит. Поглежда брат си и Миранда и казва, сякаш едва сега го проумява:

— Намирам ви добре, много добре, теб също, Миранда. Аз също съм много добре, дори много добре.

Сетне пита Миранда, сочейки ѝ една бяла църква, която се вижда в дъното на алея с кипариси:

— Още ли е жив дон Пазалиа?

— Умря преди десет години!

— Миналата година беше жив — възкликва Лео, малко объркан.

— Онзи беше дон Ремиджо.

— И дон Ремиджо ли умря?

— Не, дон Ремиджо е жив.

— Онзи, за когото говоря аз, го видях миналата година да минава с ваза с цветя в ръце. Кой знае къде отиваше.

Амадео наблюдава брат си с добродушно внимание. Тялото му е отпуснато, но пронизващите му очи блестят. На дядото му е топло. Бърше непрекъснато лицето си с кърпичката, която държи в ръка. От време на време сваля сламената си шапка и прекарва кърпичката по влажната си глава, сетне отново нахлузва шапката си и казва:

— Лео на осем години беше по-интелигентен от всички останали.

После се обръща към другия си син:

— Амадео, ти не трябва да се обиждаш, но той имаше много по-умна глава от твоята. Ако Лео беше така интелигентен и в училище!

Бащата на Бобо отговаря добродушно и отстъпчиво:

— Така е. Никак не ми е трудно да го призная.

— Защото, когато искаше, той отслужваше и литургия, знаеше латинските думи „Доминус, Доминус е вобиско“.

След това се обръща към Лео:

— Лео, спомняш ли си, когато отслужваше литургия?

Лео размишлява няколко мига. Не, не си спомня. Отново започва да яде.

На капрата Бобо е все така развълнуван. От време на време се повдига, за да види ту това, ту онова в долината, на селските хармани или птици, които прелитат по небето. Често се обръща тържествено към онези от файтона:

— Чичо, видя ли розите? Чичо Лео, гледай, оттук се вижда морето!

Сетне сяда, става отново, обръща се към баща си:

— Татко, мога ли да водя коня?

— Не.

— Тогава за какво съм тук? Хайде, разреши ми да водя коня!

— Не!

Сетне добавя шеговито:

— За първи път магаре би водило кон!

Лео престава да яде. Втрънчено наблюдава колелото на файтона. Всъщност малко се е навел, за да наблюдава по-добре спиците на колелата, които при въртенето се сливат.

Миранда, която се намира до него, забелязва, че единият от джобовите му е издут.

— Лео, какво носиш в палтото си?

Той се обръща с детска покорност.

— Камъни.

И действително, изважда една шепа и ги показва на дядото и бащата на Бобо.

— Защо ги държиш в джоба си? Те тежат.

— Харесват ми.

Казва го убедено. Слага ги отново в джоба пред обърканите очи на Амадео, който в тази мания вижда явен признак за лудостта на брат си. И все пак у него веднага се поражда желание да изличи тази пукнатина с нещо положително и приятно.

— Спомняш ли си, Лео, когато останахме затворени в гробището?

Лео кима незабавно.

— Държахме се за ръце, ти плачеше.

— Браво. Паметта ти е по-силна от моята. Бяхме на осем години.

След като казва това, хваща ръцете на брат си и ги стиска с обич. Лео допълва със задоволство този спомен:

— Аз ти казах: „Да започнем да свирим, за да ни мине страхът.“

— Татко, видяхте ли блуждаещите огньове? — пита братчето на Бобо.

— Какво искаш да видим при страха, който изпитвахме.

Бобо се навежда:

— Татко, не се ли наакахте?

— А ти, миличък, не можеш ли да се изразяваш по-добре?

Дядото вдига ръка и вика:

— Мадона!

Кочияшът се обръща.

— Спри!

— Какво има? — пита Амадео.

Лео е вече изправен. Отговаря Миранда:

— Лео иска да слезе да пусне малко вода.

Лео слиза. След малко слиза и дядото.

— Отивам и аз.

Чичото пресича пътя. Оглежда се наоколо, за да избере подходящо място. Намира. Баща му също стига до края на рова, на два-три метра от сина.

Междувременно Амадео разменя две думи с кочияша:

— Добра е тази кобила, наистина добра, на колко години е?

Бог знае каква е тази кобила.

— На три години и два месеца. Има само един порок: не чува свирката на злака. А аз, опазил ме бог, винаги обслужвам гарата! Понякога ми се случва да скоча върху нея и да я държа за поводите!

Дядото се завръща. Минава зад Лео, за да се качи във файтона и забелязва, че в краката на Лео се е образувала локва. Вика го със смесица от укор и учудване:

— Лео!

Лео се обръща. Усмива се и казва:

— Готово.

Онези от файтона също са се досетили, че Лео се е намокрил целият. Бобо желае да го направи достойние на всички:

— Татко, чичо се е напикал.

Дядото казва, като се качва на файтона:

— Забравил е да си разкопчее панталона.

— Нищо — казва Миранда. — Селянинът ще му даде назаем един панталон.

Господин Амадео изпуска през зъби едно възклицание — нещо като отговор на утешителното мнение, което му бе дал портнерът на лудницата:

— Нормален, друг път!

Лео смирено прекосява пътя, стига до файтона. Преди да се качи, се обръща към Бобо:

— Имаш право. Морето се вижда, една дълга синя линия.

Качва се и сяда. Файтонът отново потегля по просторния път, виещ се по гърбицата на хълма.

Намираме ги отново в голямата кухня на селска къща. Дълга маса с останки и безредие след ядене. Амадео, по риза и с шапка на главата, говори с обгорял от слънцето селянин, с прорязано от бръчки лице и хитри очи, облечен с фланела от груба вълна и с панталон от сукно.

— Виждаш ли, Мингино, земята никога не ти изневерява.

— Да, обаче когато има градушка, всичко отива на майната си.

— Градушка няма всяка година.

— Тази година например имаше такава суша, че всичко изгоря. Ако така продължава и занапред, вместо да берем грозде, ще приберем тези два... — пипа се с ръка между краката.

Чичо Лео е седнал под навеса също по риза и наблюдава празния харман, на който стон дете на около 3 години, по гащички и фланелка.

Детенцето се е навело над една тухла. Пухти и се опитва да я вдигне. И лицето, и косите му са червени. Най-сетне я повдига. Като се изправя обаче на крака, гащичките му падат. Не може да върви, защото гащичките го спъват. Оставя тухлата на земята, за да си вдигне гащичките, сетне отново се навежда, за да вземе пак тухлата.

Дядото и кочияшът Мадона са се излегнали на седалките на файтона, разпрегнат и оставен на сянка близо до плевнята. Немного далеч в едно кошче лежи дете на осем месеца, с голо коремче и гледа с разширени очи. Движи крачетата си, може би защото е обезпокоявано от мухите.

В конюшната Бобо и брат му се забавляват с магарето. Удрят го леко между краката с држката на една метла. Смеят се. Магарето хвърля все по-бес-

ни чифтета. От ниската вратичка на задната страна на конюшната преминават квачка с пиленцата си.

Миранда и жената на селянина, пълна жена с кърпа на главата, са в зеленчуковата градина близо до курника. Селянката дава на господарката кошничка с десетина пресни яйца.

Миранда отива на хармана, където детенцето все още се опитва да повдигне тухлата. Спира се до Лео, който е седнал под навеса. Показва му кошничката с яйцата.

— Лео, искаш ли да изпнеш едно прясно яйце?

Лео гледа кошничката с яйцата. Взима едно от тях.

— Може и после да го изпия. Сега ще го сложа в джоба си.

Миранда се намесва малко смутена:

— Не, по-добре не в джоба. Ще се счупи.

— Тогава ще го държа в ръка.

От кухнята излизат Амадео и Мингино.

— Отиваме до края на стопанството. Кой иска да дойде?

Лео не отговаря. Показва яйцето на брат си, който поставя ръка върху рамото му.

— Ако ти, Лео, си добре, можеш да правиш каквото пожелаеш.

Сетне взима яйцето и на свой ред го гледа.

— И аз също винаги, когато виждам яйце, съм готов да го гледам с часове.

Сетне се обръща към съпругата си:

— Нали така, Миранда? Казвам го, защото тук човек може да полудее. Как, по дяволите, природата прави толкова съвършени неща?

— Скъпи мой, природата е направена от бога, а не от някой като теб?

— Я си гледай работата!

Детенцето, което играе сред хармана, повдига тухлата и бавно се отправя към кошчето на братчето си. Явно е, че има свой точен план.

Селянката, сложила в полата си сини патладжани и салата, изкрещява и побягва. Детенцето тъкмо се кани да запрати тухлата върху розовото лице на братчето си, излегнало се в кошчето. При вика на майката, то се обръща и пуска тухлата на земята. Омаломощено гледа пред себе си.

Майката го хваща за ръка, със силни дърпания го повежда към одеялото, опънато немного далеч от плевнята, поставя го да седне в средата, крещейки неразбираеми думи.

Детенцето изкривява уста, затваря очи и най-сетне се разплаква.

Междувременно Амадео, жена му и селянинът се спускат по пътеката, която води към края на стопанството. Бащата на Бобо от време на време се спира, за да гледа растенията в лозовите редици. Мингино му говори:

— Защото един селянин или по-точно ние работим от изгрев до залез слънце, а в града един работник кара по яваш.

— Така е. Но все пак едно е да бъдеш гук, сред природата и да правиш каквото искаш, а друго — да има някой, който по цял ден да ти стои над главата.

— Вие, господарю, добре го казахте, обаче, според мен, нашето не е живот, а мъка.

Стигнали са до малка падина, обградена от високи треви. Мингино разтваря тревата с тръстикова пръчка и показва бликащия извор. По една керемиди се стича непрекъснато вода. Мингино се навежда, намира сред тревите нарочна поставената там чаша, измива я, напълва я с вода и я подава на господаря.

— Опитайте я и ще видите дали имам право.

Амадео опитва глътка вода, задържа я в устата си, за да прецени вкуса ѝ.

— Имаш право. Водата е като въздух. Опитай и ти, Миранда — добавя той, като подава чашата на съпругата си. — Да направим така. Ти ще ми напълниш една бутилка и аз ще направя изследване. Ще видиш: това е вода, която помага на храносмилането. Може също така и да се продава.

Точно в този момент се чуват виковете, които идват откъм къщата на върха на хълма — неясни викове, стенания. Миранда, селянинът и Амадео гледат към хармана.

Братчето на Бобо бяга по пътеката. Майката и бащата се спускат насреща му. Братчето на Бобо пристига запъхтяно:

— Чичо Лео се е покатерил на едно дърво.



Всички се отправят бързо по пътеката, която води към къщата. На върха на един много висок бряст на края на хармана се е качил Лео, който, прегърнал най-горните клони, крещи с бесен и сърцераздирателен глас:

— Искам жена! Искам жена! Искам женааа!

Гласът се лее над огрения от слънцето харман, където се движат объркани дядото, кочияшът Мадона, Бобо и съпругата на селянина. Дядото обаче никак не е разтревожен и от време на време, преставайки да гледа Лео, казва на Мадона:

— Това е в реда на нещата, той е на четиридесет и две години! Та аз на четиридесет и две години...

Мадона очевидно не е на същото мнение, но не отговаря. Старецът отново поглежда сина си и му казва:

— Слез, Лео, послушай това, което ще каже баша ти.

Отгоре се чува същият вик:

— Искам женааа!

Дядото казва по-скоро на себе си, отколкото на другите:

— Къде ще търся сега жена?

Междувременно пристигат Амадео, Миранда и селянинът.

Първият коментар получават от кочияша:

— Покачи се нагоре пъргав като котка. Тъкмо впрягахме коня във файтона.

— Свети боже! Да не се хвърли отгоре!

— Миранда, върви в къщи и там стой мирно. Да не правим театър!

Бобо се е покачил на бряста. Вика на баша си:

— Татко, аз ще го хвана!

Баша му се обръща към него побеснял:

— Слизай веднага, преди да съм ти откъснал ухото!

Бобо слиза бързо и побягва.

Амадео се обръща към селянина.

— Мингино, тичай да вземеш стълбата.

Мингино се отправя към къщата, докато в същото време Амадео влиза в

колибата със сечивата и се затваря вътре. Останал сам, избухва в яростен изблик, бие си шамари, хвърля шапката си на земята, удря главата си в стената.

— Боже мили! Лудите трябва да стоят в лудницата!

Взима си шапката, изчиства я от прахта, поставя я на главата си и излиза на хармана, спокоен и уравновесен.

Тъкмо в този момент Мингино опира стълбата на бряста. Качва се, следен от очите на всички.

Стига до последното стъпало. Обръща се към Лео, като го убеждава, без да вика:

— Господин Лео. Слезте долу, защото може да ви се завие свят.

Лео продължава да крещи. Сега му говори и Амадео:

— Лео, достатъчно много се забавлява. Хайде, слез долу, че ще ядем.

Бобо тича и взима един камък. Показва го на баща си:

— Татко, чичо хвърля камъни.

Междувременно още един камък тупва на хармана. Амадео отново заговоря брат си:

— Лео, престани. Ще счупиш главата на баща си. Помисли, хайде.

Сетне се обръща към кочияша:

— Мадона, докарай тук файтона.

После към жена си:

— Миранда повикай децата...

После към дядото:

— Хайде, татко, да се качим на файтона и да се престорим, че тръгваме.

Мадона докаква файтона. Всички се качват и заемат местата си. Амадео се обръща още веднъж към брат си:

— Лео, хайде, трябва да си ходим в къщи. Късно е вече. Не виждаш ли, че вече сме във файтона?

На върха на дървото Лео престава да крещи. Гледа към хармана. Спуска си крака, за да слезе, но кракът му се плъзва по малкото клонче, което трябва да го задържи. Отново стъпва на предишното място. Започва пак да крещи:

— Искам женаааа!

Всички гледат нагоре. Дядото закрива с ръце лицето си и плаче.

— Хайде да не започваме с шуротии! — казва Амадео. Става и изблъсква всички да слезат.

Сетне на кочияша:

— Слушай, Мадона, направи ми една услуга: иди в лудницата и повикай болногледачите...

Слизат и гледат онемели към върха на бряста. Файтонът тръгва бързо.

Слънцето залязва. Викът на Лео вече прилича на лай, на който в далечината отговарят кучета. На хармана, седнали или прави, са господин Амадео, дядото, майката, Бобо и брат му, селянинът и жена му. Те са като вкаменени, в очакване. Амадео е запушил ушите си, за да не чува това сърцераздирателно стениание. Сега Бобо се приближава към баща си.

— Татко, татко. — Бащата отпуска ръцете си. — Да отида ли да повикам Волпина?

Бащата за няколко мига се втренчва в една точка пред себе си, сетне изведнъж сграбчва Бобо за ръката, пъха го между краката си и започва като побеснял да го налага по гърба. Братчето му се смее с типичния си нахален смях. Бобо се оттегля, свит като ранено куче.

Нощ е. В мрака на долината светят фаровете на линейката, която се приближава.

Закачена в центъра на хармана ацетиленова лампа осветява Амадео и другите. Шумът от идващата кола ги съживява и ги събира близо до вратата на къщата.

Линейката спира немного далеч от ацетиленовата светлина. Слизат двама болногледачи и дребна монахиня-джудже, висока не повече от метър. Селянинът

им сочи бряста. Без да каже дума, малката монахиня се покатерва като котка до върха на опряната о бряста стълба и изчезва в тъмния шумак на дървото. Царя тишина. Всички са вперили очи в тъмния силует на бряста. Гореще, на върха на два пъти се чува гласът на сестрата:

— Да вървим, Лео, слез!

Малко след това от шумоленето на клоните най-сетне се разбира, че Лео е убеден и слиза.

Едва слязъл на земята, двамата болногледачи го хващат добродушно за ръцете и го натоварват на линейката, която тръгва веднага и преминава пред удовлетворените, но изтерзани лица на всички близки на Лео.

Същата нощ файтонът на Мадона преминава по Главната улица. Бобо и братчето му спят. Баща му, Миранда и дядото гледат пред себе си с неவிждащи очи.

Адвоката е спрял с велосипеда си в ръка близо до един от многото дивни кестени по булеварда. Гледа брега с тревожно внимание, там, където спасителите сгъват много бързо чадърите, а хората по плажа се насочват объркани към Крайбрежния булевард. Сега Адвоката ни посочва едно златно облаче на небето. Обезпокоен и с голямо разбиране ни казва:

— Това златно облаче не предвещава нищо добро.

Изведнъж почва да духа силен вятър и Адвоката едва успява да хване шапката си. Обляга велосипеда на дивия кестен и нахлузва с двете си ръце шапката на главата си.

— Това е характерният знак на морските смерчове, които всяко лято между единадесет и дванадесет часа връхлитат върху бреговете на Адриатика.

Вятърът развява сакото му и го принуждава да говори с мъка:

— Всеки морски смерч се предшества от бучене, което кара земята да трепере...

Поривите на вятъра го нападат стремително, пречат му да продължи. Замълчава за няколко мига с наведена глава, сетне започна отново да говори, все по-бързо, защото времето за изчерпателно обяснение наистина е кратко:

— Морският смерч е стремителна вихрушка, породена от свръхнагрятата земя. Може да има форма на фуния, цилиндър или спирала. От 1900 година до днес Адриатикът е бил връхлетяван от 32 морски смерча. Практически по един на година. През 22 и 24 година — нищо.

Гледа с отчаяние към повлеченото от вятъра колело. Вкопчава се за дънера на дивия кестен. Продължава да говори независимо от неудобната и опасна поза, която е заел:

— Не зная дали ще успея да кажа всичко, което зная за морските смерчове. Виждам, че вятърът се усилва...

Засипан е от облак пясък.

На два километра от брега огромна спирала, образувана от вятъра и изсмуканата от морето вода, се извива като водовъртеж, разпростира се. Сега напредва бързо към брега. Издига планини от прах, изтръгва затворените чадъри, разрушава кабините по брега. Нахлува в Крайбрежния булевард, обгръща Гранд хотел, удряйки с хиляди и хиляди пясъчни зърна затворените щори. Прониква в уличките, по булевардите, по Главната улица, влачейки след себе си вестници, хартии, чаршафи, преминава над спрените до стените автомобили с пътниците, затворени вътре, обгръща изоставения наред път трамвай. Разбива се на хиляди въртележки от вятър, които се пръскат из градчето.

Всичко лети във въздуха: коси, шапки, цветя, изтръгнати от саконите, слама, пилета, изстреляни като куршуми, блъскат главите си в някаква мрежа. За всеки дънер на дърветата са се вкопчили отчаяно хора. Жена крещи, държейки се за железната ограда на една вила. Младеж гони сакото си, което вятърът му е откъснал. Мъж бяга, преследван от няколко щайги за плодове, които вятърът

тласка след него. Вихрушка от прах се издига в центъра на Пиаца деле Ербе. Камбаните на камбанарията се блъскат, разтърсвани от вятъра.

Бобо се смее и с разтворени ръце се оставя да бъде тласкан от вятъра по Главната улица. Намира убежище при една порта, но веднага излиза пред вятъра, за да поеме напред. Тича към Градиска, която, облегната на витрините на „Четири сезона“, се бори с комбинезона, който вятърът ѝ е дигнал чак до лицето. Бобо се вкопчва за Градиска като за котва. Остава залепен за нея, щастлив.

Бишеин отваря стъклената врата и се показва на прага точно когато лодката клиентите в бръснарницата през стъклата към Главната улица, връхлетяна от огромния прахоляк. Очите му са привлечени от една лодка, която се плъзга по калдъръма, сякаш е теглена от стремителното течение на река. Нима е вярно това? Или не е истина? Вече му се струва, че чува собствения си глас, който разказва онова, което му се е случило:

— Честна дума! Една лодка! На площада, а в нея имаше един господин от Анкона! Излязох навън от бръснарницата и...

Бишеин отваря стъклената врата и се показва на прага точно когато лодката се удря в стената и се понася към центъра. В нея има мъж на около четиридесет години, един господин от Анкона (както казва Бишеин), който се е вкопчил за лодката и вика уплашено. Господинът от лодката и Бишеин едва могат да си разменят по един поглед.

Човекът протяга ръка, за да го хванат и изтеглят навън. Бишеин се опитва да сграбчи тази ръка, но тя му избягва. Тогава преследва лодката, вятърът го блъска в гърба и му смъква пешкира от врата, след това и целият го повдига от земята.

Сега пък господинът от лодката гледа с учудване Бишеин, който прелита над главата му и едва не докосва прозорците. Вижда го да изчезва във вътрешността на двореца на бароните ди Какарабос.

Бишеин се промушва от врата във врата, прелита над мебели и дивани, прави кръг около големия полилей, преминава през коридора, докосва портретите на древните обитатели на двореца, сякаш късоглед прави преглед на стари войници, влиза в кухнята и профучава като куршум през отвореното прозорче в двора.

Тук вихрушката го издига бързо нагоре, намиращият се под него град се смалява, по-ясно се виждат предметите и нещата, които вятърът разнася из въздуха.

Пред него лети сламена шапка, отвъд сламената шапка се виждат върхове, които се приближават, по-специално връх Педрос.

Кръжи около планината, но веднага след това намалява височината и се устремява към земята. За щастие пада върху голяма плевня и изчезва вътре.

Да се върнем към действителността. Морският смерч вече е преминал, възвръщайки на небето и на земята абсолютното спокойствие. Вятърът е изчезнал изведнъж. Пясъкът бавно се сляга навсякъде. Хората отварят прозорците и излизат по улиците, за да видят щетите, нанесени на Крайбрежния булевард. Някои съкрушени спасители наблюдават купчините пясък и разнебитените кабинни.

По брега всичко е обърнато наопаки. Точно пред своя строеж баштата на Бобо търси шапката си между многото, които вятърът е пренесъл над пясъчната ивица. Мери една от тях, сетне друга.

В църквата дон Балоза и изповедникът метат тонове пясък.

На Общинския площад едно нощно шкафче е обърнато с краката нагоре. Как ли е долетяло чак дотам? На Пиаца деле Ербе хората са се събрали около Джудизио, който с кошница подръка събира риби по паважа.

Ранна утрин. Лятото е свършило. Студено е. В къщата на Бобо някой е запалил лампата в кухнята. Това е дядото. Старецът гледа масата, около която столете са подредени лошо. Подрежда ги по-добре, сякаш има желание да се заеме с нещо за малко. Отива да отвори вратата-прозорец и с учудване открива, че навън има стена от мъгла. Изчезнали са дърветата и близките къщи.

Връща се, загасва лампата, за да види дали отвън завесата от мъгла осветява кухнята. Отново запалва лампата. Отива си. Запалва полилея и в салона. Отваря двата прозореца, които отново му предлагат гледката на сивата и компактна мъгла. Пресича коридора. Разтваря широко вратата на къщата. Остава в приземния етаж с очи, потъващи в мъглата, която е заличила всичко наоколо. Проверява стъпалата. Слиза на първото стъпало и стълбището. Сега вижда второто. Слиза лека-полека и се озовава в градината.

Тук се колебае, иска да се ориентира, сетне тръгва напред. Прави няколко предпазливи крачки; всеки на осемдесет години знае, че животът е във властта на един малък инцидент. Навежда се, опипва с ръце, като че ли е спял. Напипва една зелка, побеляла от сланата. Говори полугласно:

— Само през 22-ра година имаше такава мъгла.

Изправя се и тръгва решително към една точка с ръце напред, от страх да не се бутне в нещо. Стига до ъгъла малко изненадващо. Отминава го.

Пред него няма вече улици, няма вече нищо. Все пак излиза. Върви покрай оградата, докосва я с вдигната ръка, за да се ориентира. Помага си, като коментира онова, което върши.

— Сега тази, след това другата, после следва стълбът на уличното осветление...

Оградата свършва и дядото напредва все още с вдигната ръка, вероятно за да стигне другата ограда.

Другата ограда обаче я няма. Дядото спира объркан:

— Къде изчезна?

Движи се още напред. Спира отново. Сега е напълно объркан. Тогава вика името на слугинята, за да го спаси от празнотата, която го заобикаля:

— Джина! Джина!

Чака отговор, нищо обаче не се чува. Някъде се затваря прозорец. Къде? Зад гърба му или много далече? Връща се много бавно и междувременно си говори с нарастваща уплаха.

— Вече никъде не съм.

Спира и се оглежда наоколо, за да се ориентира.

— Къде ли съм? Ако и смъртта е такава, не е хубаво нещо... Край на всичко! Край на хората, на дърветата, няма вече птички във въздуха... каква гадост!

Обръща се, защото е чул нещо зад гърба си. Един метален шум.

— Кой е?

Отговаря звънецът на велосипед; настоящите сигнали се чуват все по-наблизо. Дядото протяга ръце напред от страх някой да не го връхлети:

— По-бавно! По-бавно!

Различава дълга сянка, която прилича на увиснала във въздуха фигура. Краката се въртят бавно на колело, което не се вижда. Дядото възкликва с раздразнение и почуда:

— По дяволите, къде си тръгнал с този велосипед!

Отново е тихо наоколо. Започва пак да вика:

— Джина! Джина! Джинааа!

Тропот на копитата и скърпането на колелата на файтон го карат да се обърне уплашено към някаква точка в гъстата мъгла, откъдето, изглежда, идват тези шумове. И действително се появява тъмен и неясен силует. Главата на коня стърчи високо, а назад тялото се слива с файтона, така че се създава впечатление за огромно праисторическо животно. Дядото гледа втрещено тази маса, която се приближава бавно, гледа я с уплаха.

— Ей! Мадона! Дино!

Файтонът спира и сега израства нещо като пипало между коня и колелата. Сетне се чува гласът на кочияша:

— Какво има?

— Къде съм?

Мадона едва ли не прихва от смях:

— Как къде сте?! Не виждате ли, че сте пред къщата!
Сянката на кочияша се смаява и се слива с черното петно на коня и файтона, който сега се отдалечава.

Дядото наблюдава втрещено стената от мъгла, която се издига пред очите му.

— Да не съм ослепял!

Отправя се бавно-бавно, но след няколко крачки се блъсва в нещо и възкликва с досада. Блъснал се е в брачегото на Бобо, който стои пред него с чанта, за да отиде на училище! Смее се.

— Къде си тръгнал в този час?

— Как къде съм тръгнал? На училище.

Тръгва със сигурни стъпки.

Дядото го вижда как изчезва в мъглата. Прави няколко крачки и достига вратата, но е все още разстроен, объркан, учуден.

— Я виж ти!

Братчето на Бобо върви сега по голямата алея от диви кестени. Няма нито нито отпред, нито отзад. Или може би има други хора, но те не се виждат. Дърветата представляват тъмна маса, дънерите не се различават.

Чува се отчетлив шум, който го кара да се обърне. Шумът се повтаря понаблизо. Все пак нищо не се вижда. Тогава тръгва отново. Но ето че шумът се чува отпред. Това са удари по земята. Отново се спира уплашено.

Тъкмо до него пада нещо, което произвежда същия шум. Това е див кестен. Момчето въздъхва с облекчение. Сетне тръгва решително и сигурно. Един камион преминава със запалени фарове по булеварда, успореден на алеята. Размерите му са недействителни.

Братчето на Бобо излиза от алеята и попада в пространство без ориентир — матовосиво, наситено със звуци: звънец на велосипед, звънчета на кон, шум от рулетка, която се вдига. Часовникът на гарата, слабо осветен, се е провиснал горе в празното пространство.

И ето, точно пред него в тази опушена, бездънна сивота се появява огромната сянка на един вол. Голяма сянка, която трепти може би поради топлия дъх, който излиза от ноздрите на животното. Животното се е спряло. Дългото въже, с което пазачът го връзва, се е увило по земята като змия. Волът едва-едва движи главата си. А там горе, между рогата, се вижда часовникът на гарата.

Братчето на Бобо няма сили дори да извика. Отстъпва назад като рак. За щастие животното след силно пръхтене се обръща бавно и изчезва със слаб тръст в мъглата.

В една полузакрита от мъглата уличка се чуват гласове. Двама мъже разговарят. Единият може би е на прозореца, а другият — на улицата. Нищо не се вижда. Единият от двата гласа като че ли е на Джудитио.

— И тази сутрин ли пи?

— Да. Пих мъгла.

Висока сянка сред огромната сива маса. Изглежда, това е сянката на Адвоката. И наистина се забелязва кормилото на велосипеда.

Нашето селище се намира в зона на ниско атмосферно налягане, често се образуват мъгли, понякога много гъсти, като днешната. Не зная дали ме виждате, но аз се намирам в центъра на Пиаца деле Ербе...

Прекъсва го залп от изпуснати газове от всички страни. Днес неговите противници са много. Адвоката дори не се обръща.

— Както чувате, в мъглата хулителите ми се увеличават, това показва степента на тяхната подлост.

Друг залп.

— Извинете, но аз също ще се възползувам, за да отговоря с подобен език.

Пуска няколко залпа и изчезва в мъглата.

Градиска гледа навън зад стъклата на своя фризьорски салон. Облечена е в синя блузка. Объркана гледа пред себе си един филмов афиш, залепен на срещната стена, който сякаш виси във въздуха, слабо осветен от четири малки лампи. Това е голям портрет на Герн Купер. Понякога, изглежда, като че ли актьорът се смее, а понякога — не. Градиска го гледа очарована.

На една маса в бара на търговското кафене Патака разговаря с дебел китаец, от онези, които попадат в градчето веднъж или два пъти годишно. На гърдите му се провисват сноп вратовръзки, които той продава по за една „лила“ едната.

— В Китай имате ли мъгли?

— Да. Имаме мъгли, сняг, дъжд, всичко...

— Жълта ли е или е сива като нашата?

— Шива. Всичко е подобно...

И сочи навън. Сервитьорите и някои клиенти, пръснати в бара, слушат с удоволствие разговора, който китаецът води сериозно и любезно.

Патака не отстъпва:

— Не съм сигурен дали казваш истината. Кой знае какво става в Китай!

А ти дори не искаше да кажеш.

Китаецът се намесва любезно:

— Не, не, аз казва. Ти пита и аз казва.

Патака стиска с ръка носа си, за да задуши и замаскира смеха, който го напушва. Едва разменя поглед с останалите, които го слушат развеселени. Отново е сериозен:

— Ето например китайските деца след девет месеца ли се раждат или преди това?

— Девет месеца.

— Полека. Преди да отговориш, помисли. Има една книга, в която се казва, че вие сте малки, защото се раждате преди деветте месеца.

Китаецът прави отрицателен знак с ръце.

— Погрешно. Книга греши.

— Не, не греши. В нея се сочат всички разлики между нас и китайците. Вие имате прави коси, а ние — къдрави. Така ли е?

— Правилно.

— Вашите очи имат форма на бадем, а нашите — не. Вашата кожа е жълта, а нашата — бяла...

Китаецът кима с глава в знак на съгласие.

— Вие нямате никакъв пъп, а ние — да.

Китаецът оързо се намесва:

— Пъп има, ние също има пъп.

— Не вярвам.

Сетне протяга ръка, за да разкопчае панталоните на китаеца:

— Ти си лъжец... Подиграваш ми се... Сега ще видя...

Китаецът се опитва да отстрани ръцете, които се мъчат да го съблекат.

— Виждаш ли, не исках да покажеш! Това е знак, че нямаш пъп.

Китаецът е изпотен и объркан. Позволява на Патака да му смъкне първо сакото, сетне ризата и на края панталоните.

Малкото клиенти, пръснати тук-там, и сервитьорите се превиват от смях, който все пак се опитват да прикрият с помощта на хиляди хитрини. Сега китаецът е изправен гол. На всички тържествено посочва пъпа си. Патака му обръща гръб и прикрива смеха си с носната си кърпа.

Гранд хотел представлява огромна сянка на спящо праисторическо животно. Арабските кубета са изчезнали в мъглата. Широката и пуста тераса няма граници, свършва в облаците. И на тази висеща площадка Бобо, Спига, Бирилоун и Ганди танцуват сами. Четирите момчета, загубени в мъглата, свирят с уста мотиви от американски филм и притискат към телата си въображаеми момичета.

Бобо танцува танго, опрял буза до бузата на бленуваната Нардини. Спига танцува румба с малки странични стъпки и неочаквани обръщания. Бирилоун увлича в бавен танц въображаемата танцьорка, като с ръка обгръща големия ѝ задник. Ганди тананика мелодията, но от време на време говори полугласно с жената, която притиска към себе си. Това е някакво объркано предъвкване на думи, които звучат като немски.

Спига престава да танцува и изстрелва с показалец под самото си три пистолетни изстрела, насочени към Бобо. По неписано споразумение Бобо е принуден да се преструва, че е смъртноранен и се строполясва върху влажния под. В последния момент обаче успява да стреля по Бирилоун, който също така пада на земята. Спига изчезва в мъглата, която обгръща терасата. Другите също изчезват. Отвъд парапета остава мъглата върху пясъка, който едва се забелязва.

По-нататък вече не се различава къде свършва пясъкът и къде започва водата. Морето е скрито в мъглата. От вътрешността се чува дрезгавото и прегракнало изсвирване на сирената на едно корабче, което от часове се опитва да влезе в пристанището.

Бобо е в леглото. Изпотен е, зъбите му тракат, тресе го. Вълнува се, неспокоен е, фъфле през зъби неразбираеми фрази.

Изправена до леглото, стои майка му. Поставя върху нощното шкафче чаша топло мляко.

— Ако умра, искам музика — продължава да повтаря Бобо.

Миранда протяга ръка, за да вземе термометъра, който момчето от доста време вече държи под мишниците си. Вижда го, след като си слага очилата.

— Само няколко десети.

Бобо взема термометъра подозрително.

— Дай да видя. — След това извика: — Тридесет и осем и една десета, почти тридесет и девет.

Майка му подава чашата с млякото спокойно и уверено.

— Малко топло мляко и ще видиш, че ще ти мине.

— И сърцето ми бие силно.

— От слабост е.

Бобо изпива глътка мляко. Миранда сяда до леглото и започва да репризира чорап, опънат върху дървено яйце. Бобо гледа тавана, после стената до себе си, сетне с ръка се опитва да изгони една муха. С плачлив глас казва:

— Муха.

— Къде е?

— Преди малко беше там. Това е единствената къща, в която има мухи и през зимата!

Миранда се оглежда наоколо, за да намери мухата. След това отново започва да работи. Бобо се обръща настрана, покрива раменете си, защото му е студено. Само част от лицето му е отвито и трескавите очи втренчено гледат майката.

— Ти и татко как сте успели?

— Да направим какво?

— Да се срещнете... да се обикнете.

Жената се усмихва смутено:

— Тази пък история каква е? И кой ще ти помни! Твоят татко не е човек, който приказва много. Той бе общ работник в Салудечо, а моите родители, които имаха малко пари, не го гледаха с добро око. Въобще избягахме от дома, без да кажем и дума.

— А кога се целунахте за първи път?

Майката иска да приключи набързо:

— Какви са тези разговори?! Не знай дори дали сме го правили. Когато се видяхме за първи път, той си свали шапката и край. Казва, че това било най-много, което е могъл да направи, и че никога не го е правил за никое друго момиче. По наше време беше друго. А сега се правят какви ли не комбинации.

Бобо, който я слуша запотен и треперещ от треската, се опитва да се повдигне и да седне. Погледът му е трескав:

— Аз обаче нищо не комбинирам.

Жената престава да кърпи чорапите и се опитва да го сложи по гръб:

— Ти все още носиш къси панталони, а мислиш за някои неща!

На Бобо зъбите му тракат, косите му са облени от пот. Изпада в унес.

— Тогава направи ми дълги панталони. Другият също има.

— Кой друг?

Миранда пита разсеяно, тя се е обърнала към вратата, за да повика слугинята:

— Джина! Джина!

— Искam дълги панталони или най-малкото голф.

— Ако бъдеш послушен, ще ти направя.

На вратата се появява Джина и Миранда веднага се обръща към нея:

— Виж дали не идва докторът.

Бобо продължава неустрашимо своето признание:

— Тя ми каза: „Не ми изпращай повече бележки.“ Аз я попитах: „Защо?“ Тя ми каза: „Това си е моя работа.“

Майката отново се заема с него.

— Сега крѳтувай и остави да ти избърша потта.

— Пращам бележки, когато си искам, и ми харесва.

Миранда взима малко талк и пудри врата и запотените гърди на момчето, което не престава да говори:

— В Африка. Ще стана лекар и ще отида в Африка. Така се учи човек.

Най-сетне отпуска главата си на възглавницата, треперещ, задавайки си сам с мънкане въпроса:

— Кой знае колко топло е сега в Африка?

Няколко лозунга от платно, окачени от едната до другата стена, висят над Главната улица. На тях е написано: Много надалече! Булевардът е пуст. Някои вече са разположили по терасите столове. По прозорците се показват хора. Сега едновременно се запалват уличните лампи.

Изведнѳж се чува шум от лека кола, който идва отвѳд Арката на Юпитер. Шумът се увеличава оглушително и неприятно. Прозорците и балконите се изпълват с хора, които се втурват да гледат, убедени, че минава първият състезател. За съжаление, това е Скуреца ди Корполо, който прелита като стрела със своя мотоциклет, придружен от подсвирквания.

Всички остават по прозорците. Чуват се обѳркани подвиквания. Викове. Смях. Зад Арката, по протоарите, на улицата и зад парапетите, образувани от блокове пресована слама, стоят групи хора. Отделен от другите, стои малък войник с трѳба в ръка. Негов дълг е да надуе трѳбата, когато в далечината се появят фаровете на състезателните коли.

Зад каменния амвон във форма на обѳрната чаша, залепен за голяма сграда на Главната улица, стоят Бобо, Ганди, Спига и Бирилоун. И те са с вестници и молив, за да отбелязват преминаването на състезателите. Бобо държи в ръка голям като круша часовник, който е на дядо му. Избухва спор между Спига и Бирилоун.

— Аз залагам за Пинтакуда.

— Пинтакуда не може да стѳпи на малкото прѳстче на Нуволари.

Бобо не участвува. Гледа с края на окото си един прозорец на голямата сграда пред тях, където Нардини говори с едно момче на около осемнадесет години. Момчето пуши и сега е дало да дръпне два пѳти и на Нардини, която веднага се закашля развеселега

Най-сетне по прозорците и балконите на Главната улица чуват сигналите на войничето, поставено като часовой зад Арката на Юпитер. Всички се навеждат да гледат. Трупат се мъчаливо. Първо се появява едно бляскаво отражение в полето, а сетне фаровете осветяват арката. Сянката ѳ се удѳлжава по булеварда, чак до площада, засенчвайки гроздовете любопитни, накацали по балконите и прозорците. Момчетата в амвона-обѳрната чаша, също изчезват в тъмното петно,

Сетне сянката бързо се скъсява и се прибира в основата на Арката на Юпитер. Ето и фаровете на колата, която за миг се стрелва по булеварда и изчезва, отшумявайки отвъд Общинския площад. Любопитните остават за миг неподвижни, за да „вкусат“ от шума, който полака-лека отслабва в полето, зад Понте ди Акаб. Тогава отново се чуват викове. Възгласи на възхищение. Забелязва се вълнение по прозорците, по балконите.

— Кой е тоя?

— 77-ят.

Ганди проверява във вестника и най-сетне извиква:

— Кампари!

Кампари е името, повтаряно от балкон на балкон.

Бобо гледа часовника, за да види колко е часът. Обръща се към Нардини:

— Нардини! Нардини!

Тя се обръща и го гледа отегчена.

— Искате ли да знаете часа, в който е минал?

— Зная го — отговаря с безразличие момчето.

Тогава Бобо се обръща разочарован към Бирилоун.

— Часовникът показва 11 и 12 минути.

В далечината — пак сигналите на войника. Още веднъж сянката на арката се удължава и скъсява бързо. Още една състезателна кола преминава шумно по булеварда и се отдалечава в полето отсреща.

И пак се чуват викове:

— 91-и.

— Кой е той?

— Немец.

— Мерцедес.

Бобо, опрял лакти на амвона-обърната чаша, наблюдава втрещено прозореца, където се намира Нардини с момчето. Главите им са скрити зад разтворен вестник. Какво ли правят зад този вестник? Дали не се целуват? Това е, което измъчва Бобо. Шумът на състезателната кола, която се приближава бързо, не го интересува повече. Нардини и момчето, също не свалят вестника, за да гледат. Червената състезателна кола преминава първата пресечка на булеварда, сетне спира рязко, плъзгайки се. Дава на заден ход, чак докато стига до амвона с момчетата под прозореца на Нардини. Състезателят, който носи на главата си черна кожена каска, сваля големите очила, показвайки изцапаното си и прашно лице. Едва сега разбираме, че е Бобо. Започва да вика, седнал зад волана:

— Нардини! Нардини!

Момчето сваля вестника и гледа надолу с любопитство състезателя. За съжаление, това е само представа. Бобо е още там, в обрънатата чаша и гледа прозореца, където се намират двамата, скрити зад вестника.

Отново прозвучават звуци от тръба. Сянката на арката става отново гигантска, за да се смали бързо след това. Появяват се фаровете на състезателна кола, която преминава като куршум през коридора от къщи, изпълнени със зрители. Този път смразяващият рев се придружава от скимтенето на куче, ударено и смазано от състезателната кола, която продължава своя бяг, виейки зад Понте ди Акаб.

Рано сутринта редица от любопитни се проточва по булеварда, за да види и коментира дългата следа кръв, оставена от убитото куче. Изведнъж малко по-нататък се чува гласът на някой, който е намерил нещо:

— Ухо!

И размахва едно малко кучешко ухо. По всяка вероятност само това е останало от животното.

На екрана — изображението на опустошена гора. Стар слон върви бавно по пътека, следван от разстояние от бял ловец, който следи движенията му.

Партерът е изпълнен докрай. Тук е и Бобо, който със зинала уста следи движението на слона. Това е откъс от филма „Трейдър Хорн“. Балконът също е претъпкан от зрители. Градска пуши както обикновено.

На екрана животното достига до равнина, покрита със скелети на слонове. Ляга на земята омаломощено и умиращо. Зрителите възкликват от учудване:

— Това е слонското гробище.

Зад завесата от тежко кадифе на резервния изход се почзвява Джудицно. Вика към евтините места:

— Вали сняг!

Мнозина се обръщат към него. Други стават на крака, за да видят Джудицно, който добавя:

— Веднага покри земята.

Вестта създава объркване. Много зрители напускат местата си, за да излязат. Други, които искат да гледат филма, викат:

— Седнете! Седнете!

Но любопитството обхваща всички. Струпват се към изходите. Изпълват коридора за влизане на „Фулгор“. Слизат, притискайки се, по стълбите на галерията. Минават покрай Роналд Колман, собственикът, който ги гледа ядосан, но съдържан, прав близо до касата. Всички се струват на входа, за да гледат снега.

Бобо и другите момчета се радват на парцалите сняг, които падат. Сетне Бобо се спира и протяга език, за да поеме няколко в устата си. Общинският площад вече е покрит с бели петна. Кочияшът Мадона се опитва да нахлузи на коня качулката от непромогаемо платно. Клиентите на търговското кафене са залепили лица на витрините.

Снегът пада върху покривите, върху спрелите на гарата влакове, върху грамадния задник на Победата от паметника на падналите, върху напредналия строеж на къщата на бащата на Бобо, върху Гранд хотел, чиито арабски кубета са побелели, върху мачтите на лодките, струпани на пристанището. Пада над морето, непрестанно и безплезно.

И през нощта продължава да вали сняг.

Снежна вихрушка около стълбовете за осветление по булеварда, пред часовника на гарата. Бобо и брат му наблюдават снега по пижами зад осветения прозорец на спалнята.

Следващия ден също вали сняг.

Полуоткритото лице на човек, облечен в анорак. Стои зад ъгъла на една къща и внимателно наблюдава покритото със сняг поле, което не е много далеч от него. След това мъжът прави скок и като потъва в дълбокия сняг, се затичва към едно враче, което се мята в капана.

Правоъгълна талпа е закрепена високо за върха на едно колче, забито в земята. Колчето е вързано с дълго въже, което стига до плевнята, където две момчета стоят в засада. Под талпата има малко царевича и нахвърляни късчета хляб. Някои птици се приближават, подскачайки около храната. Стигат до талпата. Ядат. Момчетата дърпат въжето, талпата се стоварва върху птиците.

Вече е нощ, а все още вали сняг. Светлината леко осветява сградите по Пиаца деле Ербе, Булеварда, Общинския площад. Виждат се чистачи на сняг, лица на безработни, покрити с груби шапки, с качулки от непромокаемо платно за коне и с чували от зебло, хора, които правят пътеки. Изхвърлят сняг чак до следващия ден.

Най-сетне изгрява слънце. Вече не вали сняг. Градчето е покрито с двуметров сняг. Виждат се пътеки, траншеи, пъртини като огромен лабиринт, в който са принудени да се движат хората. Някои носят гумени ботуши. Няма вече автомобили, нито велосипеди, нито дори коне.

Единственият, който употребява бързо превозно средство, е Скуреца ди Корполо. Той прекосява лабиринта с мотоциклет, карайки хорта да се притискат до снежните стени.

Няколко чистачки на покрива на двореца на баронеса ди Какарабос изхвърлят снега с лопати във вътрешния двор. Единствено главата на Адвоката се издига над лабиринта. Покрита е с тъмен калпак. Той се спира. Обръща се към нас, за да поговори, и думите му се плъзгат по снежния килим, прострял се пред устата му, от която излиза пара:

— Тази година ще я запомним като година на снега. Ако изключим ледниковата епоха...

Преставя да говори за миг и се оглежда наоколо подозрително, сякаш се страхува от невъзпитаната намеса на своя противник. Сетне започва отново:

— ...за първи път в нашето градче вали така обилно сняг. Един метър и деветдесет и пет сантиметра. За първи път съм принуден да оставя у дома велосипеда си. Що се отнася до...

Една лопата сняг го удря по лицето, събаряйки калпака му. Навежда се и се изправя сериозен:

— Това трябва да е някое момче... Та казах, че са били изключителни 1541, 1694, 1728 и 1899 година, когато е валил сняг на 13 юли — факт, по-скоро уникален, отколкото рядък.

Навежда бързо глава, за да избегне една лопата сняг, която преминава над него. Отново се появява.

— За съжаление не мога много да се разпростирам, защото преча на свободното движение на съгражданите си.

Едва сега забелязваме, че действително се е образувала дълга редица от лица, спрени от него. Адвоката тръгва и всички останали го следват в индийска нишка.

Бобо прекосява един съобщителен преход. Притичва, сетне се опитва да се пързала по пътеката, която е малко заледена. Успява да премине един дълъг участък. Пързала се развеселен, но сетне, изглежда, че нещо друго го е заинтересувало повече. Вижда Нардини, която пресича неговия проход, за да продължи по една от пътеките, които прорязват площада хоризонтално. Момчето стига до друг проход, точно когато Нардини свива наляво.

Бобо достига мястото, току-що напуснато от момчето. Задминава една старица и стига до друго кръстовище. Поглежда ту този проход, ту онзи. Там няма никой. Изглежда, че Нардини се е изпарила. Връща се тичешком назад. Преминава от един проход в друг. Като че ли е затворен и загубен в някакъв лабиринт.

Отново тича по много тесен коридор, който води към входа на катедралата. Стига до края, спира се запъхтян. Вниманието му е привлечено от една старица, която, поддържана от двама роднини, влиза в църквата. Сетне очите му са привлечени от дълга редица ледени висулки на покрива на къщата отсреща. Приличат на орган. Сега Бобо е по-спокоен.

Влиза в църквата, за да хвърли любопитен поглед. Някой е седнал на пейката пред олтара. Дон Балоза излиза от тъмния ъгъл на мястото със светелата вода и го пита загрижено:

— Как е майка ти?

— Сега е по-добре. Още е в болницата, но докторът каза, че е във безопасност.

Дон Балоза вдига ръката на момчето и го завежда в църковното преддверие.

— Доволен съм. И да не забравиш да я поздравяваш от мен, когато отидеш да я посетиш.

Точно този следобед Бобо и баща му отиват в болницата. Прекосяват дългия коридор, който води до широка врата от светло дърво и матови стъкла. Минават през нея и се движат по друг коридор, като гледат номерата на стаяте. Спират се пред вратата, отбелязана с номер 42. Господин Амадео се приближава, натиска дръжката предпазливо. Отваря я съвсем леко и едва се показва от страх да не безпокои някого. Влиза, следван от сина си. Това е голяма стая с много висок таван. Вътре има три железни легла и три болни.

Миранда е седнала в леглото, близо до прозореца, една милосърдна сестра я реши. Майката гледа ръцете си и за да минава времето, изважда и отново

поставя халката си, която ѝ е станала малко широка. Веднага след като вижда съпруга си и Бобо, пита на висок глас:

— Ядохте ли?

Сетне, без дори да изчака отговора, се обръща към Бобо:

— А ти ядосвал ли си татко?

Бобо се приближава до леглото и ѝ казва с оплакващ се глас, за да достави удоволствие на майка си и да ѝ даде да разбере, че у дома имат нужда от нейната закрила:

— Татко все ме удря с юмруци по главата.

Баща му междувременно се е приближил до прозореца. Оставя на прозореца шапката си и гледа навън.

— Не знаех, че тук е имало толкова хубава градина! И с този сняг изглежда като цъфнала.

Обръща се към съпругата си, като я гледа спокойно и загрижено:

— Намирам те добре, Миранда.

Бобо надава радостен вик и сочи прозореца:

— Отново започва да вали сняг!

А всъщност няколко бели парцали танцуват във въздуха. Бобо отива и до-лепва носа си до стъклото.

Амадео се обръща пак към съпругата си:

— В известен смисъл си щастлива, Миранда, защото в това време е най-добре да си в леглото.

Навън започва отново да вали сняг на големи парцали, които покриват фасадите на сградите наоколо. Долу по пътеките и покрай стените се разгаря битка със снежни топки. В нея участвуват малки и големи. Топките се разбиват в стените, в стъклата на магазините, в главата на един младеж, в гърба на един стар мъж, който се навежда, за да направи с ръка топка, в задника на Градиска, която се върти и се смее на Патака, който я е ударил. Сетне и тя взима участие в празничната битка. Но почти веднага трябва да изтича да се прикрие, ударена няколко пъти по гърба и най-вече по задника.

Мнозина вече са извън пътеките и затъват с крака във високия сняг. Един пропада чак до гърдите. И от прозорците, със събрания сняг по парапетите, се забавляват да мятат по площада снежни топки.

Сетне неочаквано се чува странен вик горе във въздуха. Всички се спират и гледат към небето, от което падат бели точки, видимостта е минимална. Ето чува се пак. Изглежда, че идва от камбанарията, чийто връх е обвит от снежния вихър.

Джудицио сочи една точка на небето над главата си.

— Трябва да е тук, горе.

И всички гледат в тази точка. Сетне мнозина извикват нещо, защото на-истина нависоко се е появило някакво неясно възсиво очертание.

Грамадна птица размахва криле в снежния въздух. Вижда се все по-ниско, все по-ниско, все по-ясно. Сега крилата не се движат, за да планират бавно в центъра на площада. Още един път се чува сподавен, дрезгав вик. Сегне пред очарованите погледи на всички голямата птица каца върху белия килим, който покрива площада. Това е паунът на баронеса ди Какарабос. Той отваря като ветрило голямата си обсирана с лазурни очи и злато опашка пред снега, който продължава да пада на парцали...

Звъни звънчето на вратата, като отеква в тихите стаи. Бобо се събужда внезапно. Запалва лампата на нощното шкафче, която слабо осветява стаята. Неговият брат в съседното легло спи. Чуват се забързани стъпки по стълбичката на къщата, сетне — шепот при входната врата. А сега шум на кола, която се отдалечава. Бобо лак се ослушва, но тишината се възцарява напълно. Тогава за-

гася светлината и заспива отново. Но други шумове го събуждат пак на разсъване.

Лек отблясък на светлина, която прониква през щорите, осветява спалнята. Той слуша гласовете, които идват от коридора и от другите стаи. Трябва да са дошли хора. Дори едно дете плаче. Бобо отваря вратата, прекосява изненадан коридора чак до кухнята и вижда Джина, която плаче в ъгъла зад камината.

Бобо не може да си даде сметка за онова, което може да се е случило.

Отива в салона, където намира седнали хора, които не е виждал никога преди това. Една голяма и едра селянка се надига, прегръща го и облива лицето му със сълзи. Едно детенце плаче, очевидно онова, което бе чул от спалнята. Плаче и казва непрекъснато:

— Леля ми умря!

Един възрастен мъж слага едрата си ръка върху главата му. Има нещо успокояващо в тази тежка ръка. И тогава Бобо се съдалечава, за да избяга от другите, които искат да го прегърнат и целунат. Истината започва да прониква в главата му. Една ужасна истина. Отива в спалнята на родителите си. Отваря я и се затваря вътре.

Леглото е празно и оправено. На нощното шкафче са очилата на майка му. Някой от коридора се олитва да отвори вратата, като натиска няколко пъти дръжката.

— Отвори, Бобо!

Очите на Бобо са пълни със сълзи, той крещи развълнуван:

— Не, няма да отворя! Няма да отворя!

И се смъква на пода в ъгъла между гардероба и прозореца. Плаче отчаяно.

Дядото говори с мъж на тридесетина години в един ъгъл на градината.

Дядото казва подозрително и угрижено:

— Но аз съвсем не разбрах онова, което се е случило.

Младежът го хваща за ръка:

— Чичо, сега ще ви обясня в колата.

Старецът се спира още по-объркан:

— Защо в колата? Но къде отиваме?

— В Салудечо... Там има един роднина, който е дошъл от Америка и желае да ви поздрави.

— Но ако желае да ме поздрави, защо не е дошъл той?

Младежът го хваща отново за ръката и мънкайки, го кара да излезе през вратата.

Дон Балоза със затворени очи пее „де профундис“ сред дима от тамян. Близо до него е ковчегът на госпожа Миранда, покрит с цветя; наоколо — множество от хора, които мълчат. Бобо, братчето му, баща му и прислужницата, заобиколени от роднини, са точно пред ковчега. Господин Амадео е облечен в черен тесен костюм. Лицето му е бледо, опънато, очите — зачервени, вперени в катафалката.

Всички се прекръстват. Бобо се обръща към баща си, който още не се е помръднал:

— Татко, прекръсти се!

Бащата след кратко колебание се кръсти.

Звуците на органа, мощни, оглушителни, изпълват църквата. Патака, който е зад тях, подкрепян от Джиджино Меландри, побледнява и припада. Създава се кратка суматоха. Двама младежи го повдигат и изнасят навън от църквата на чист въздух. Бащата на Бобо едва се обръща. Промърморва през зъби:

— Заведете го в казиното!

Камбаните бият на умряло. Погребалната кола е вече пред вратата. Отстрани се намира файтонът на кочияша Мадона. Оркестрантите от музиката се групират. Пристигат някои закъснели.

Четирима мъже изнасят ковчега. Отзад се тълпят хора. Между тях е ба-

щата на Бобо. Дон Балоза и двамата църковни служители излизат с кръста от странична вратичка и отиват на стотина метра от църквата. Зад тях бързо се образува процесията. Има също и няколко венеца, подредени стъпаловидно. Някой отива при дон Балоза да му каже да тръгва.

Редиците се движат към центъра на селището. Музиката започва да свири. Оркестрантите вървят бавно, премествайки крака вдясно и вляво, като че ли се пързалат на кънки. Погребалната кола е наобиколена от старици със запалени свещи. Следват роднините, а зад тях сирачетата пеят в хор. След тях вървят в безредие много хора, някои с велосипед в ръка. Сред тях е Адвоката. Файтонът на Мадона ги следва.

Във файтона са Бобо, братчето му и пет или шест братовчедчета от село. Гледат през пролуките онова, което става отпред или отзад. Братовчедчетата веднага са се заинтересували от венците.

— Тринадесет са.

— Не, дванадесет.

Бобо открива един траурен надпис с името на майка си. Вижда как една руетка се спуска на метър от земята, а група хора си свалят шапките. Джу-дицио поздравява по римски. Сетне файтонът за един миг започва да се движи в тръс и братовчедчетата, раздрусани и загубили равновесие, избухват в смях. гъделичкат се, забавляват се. Мадона, седнал на капрата, насочва бастуна си към тях с намерение да ги накара да стоят мирно. Бобо хваща дръжката и я задържа с всичка сила, докато с ядно дърпане Мадона успява да я измъкне.

Файтонът спира. Всички са се спрели пред спуснатите барieri. Зад жи-линията е гробището. В тишината се чува отнякъде непрекъснатият звън на една камбанка. Навярно от жи кантона.

Сред съграждани, които следват погребалната кола до гробището, се от-кроява Градиска с черен воал на главата. Тук е и директорът Зевс. От фай-тона братовчедите на Бобо показват развеселените си лица.

Сега преминава влакът, натоварен с деца, които поздравяват радостно. Барнерите се вдигат.

Процесията преминава коловозите и влиза в гробището...

В къщи е тихо. Бобо и братчето му гледат през полуотворената врата на кухнята баща си, който е седнал на обичайното си място пред наредената маса. Мълчи, неподвижен. С пръсти прави малки топчета от средината на хляб, които закръгля старателно с дланта на ръката си.

Бобо се отдръпва от вратата, прекосява коридора, отива в градината. Излиза на улицата. Спира се за миг-два, за да размисли къде да отиде. Тръгва.

Сега е на булеварда, който води към морето. Сяда на малка пейка, но веднага става. Започва пак да върви. Крайбрежният булевард е пуст.

Опрял лакти на парапета, Бобо гледа мравки, които се изкачват по една колонка. По едно време събаря няколко с пръста си.

По-късно върви по вълнолома. Стига до фара на пристанището. Сетне-нговите очи с лек интерес се насочват към един облак „топчици“, които танцуват леко над главата му и над морето. Едва сега забелязва, че въздухът е изпълнен с този светещ пращец. Пролетта се е върнала.

Две дълги маси с хора под сянката на няколко дъба, които се издигат на зелена равнина, стигаща чак до морето. Това е сватбеният обяд на Градиска. Тя е с дълга бяла рокля. До нея е младоженецът, дребен карабинер — южняк, малко строг и вцепенен. Масата, наобиколена от роднини и познати, е пълна с чаши и плетени бутилки с вино. Сега е момент за наздравница и един мъж около шестдесет години пръв започва да говори.

— Вдигам чаша за младоженците и от сърце пожелавам: бъдете щастливи!

Всички ръкопляскаят. После всеки иска да се чукне с младоженката. Един-ствен Джудицио продължава да яде. Пред него има три метра наденица и една свещ. Той казва:

— Ще изям цялата наденица, ще изям също и свещта.

Група любопитни са се надвесели над него.

Наоколо има животни, пуснати на свобода: няколко кокошки, пуяк, едно прасе. Бобо е пиян и се смее непрекъснато. Хвърля парченца хляб на кокошките, които се разбягват. Смее се на пуяка. Смее се на прасето, което удря по задника с парче сирене.

Зад плевнята двама млади си говорят, облегли гръб на лампата. Тя е висока и здрава селянка, той е типичен селяндур от тоя край. Казва ѝ:

— Харесваш ми.

— Вятър ти харесвам.

— Хубава си.

— Вятър съм хубава.

Слепецът от Кантарел е сложил акордеона на коленете си и след няколко къси акорда започва да пее с приглушен глас един мадригал за младоженката:

При все че светът е пълен с хубави неща,
пълен със селища, които са по-хубави от градчето ни,
щом слънцето залязва и настъпва вечерта,
ти седиш на стол кой знае къде
и лека-полека това място
за теб става най-хубавото място в света.
Как би могла да живееш далеч от градчето ни?

Градска плаче развълнувана, успокоявана от младоженеца и всички поканени, които ръкопляскаат в знак на веселие.

Фотографът поставя апарата си и вика:

— Подредете се! Подредете се! За снимка. За спомен.

И докато слепецът продължава да свири, правят снимките за спомен.

Първо Градска с младоженеца. Сетне Градска със сестрите си. После младоженците с най-близките роднини. Сетне младоженците с всички поканени.

Голяма част от тези снимки се натрупват при другите, с които фотографът е изпълнил шкафовете!

Снимки, които вече са покрити с воала на миналото: бащата на Бобо с Миранда, Карлини в униформа на войник, Адвоката с велосипед в ръка, облечен в тога на университетски професор, Скуреца ди Корполо, който управлява самолет, нарисуван върху декор, Бобо в пелени. И един изглед на плажа, пълен с къпещи се в костюми отпреди много години...