

Българското кино и световният филмов процес

АЛБЕРТ КОЕН

Ако под световен филмов процес разбираме преди всичко развиващата се картина на киноизкуството в световен мащаб, ясно е, че всяка съществуваща и действаща национална кинематография е вече съставка на този процес, участва в него. Създаването на една национална кинематография означава, че този процес е разширил сферата си на действие, превзел е още една територия, заличил е още едно бяло петно върху картата и така е утвърдил още повече характера си на световно явление. Впрочем може да се види и обратната или по-точно предхождащата връзка: самата поява на една нова национална кинематография е резултат и от действието на световния кинематографичен процес. Най-просто казано, една страна, която е гледала досега само чужди филми и чрез тях е познала удоволствието, силата и възможностите на киното, решава, при наредени съответни условия, да започне производство и на свои филми, да изяви също своите сили на попрището на филмовото творчество. Тя пристъпва към това ново за нея поприще под въздействието на чуждия пример и с оръжията на чуждия опит, сиреч под импулсите на световния филмов процес и с желание да се включи в него. Световният филмов процес стимулира появата на нови локални огнища на киното, новите огнища подсилват огъня на световния филмов процес — такава е диалектиката на развитието в тази сфера.

Доклад, изнесен на състоялия се неотдавна в Будапеща симпозиум „Място и роля на социалистическите кинематографии в световния кинематографичен процес“.

Всичко това е така и все пак донякъде елементаризира понятието „световен филмов процес“, свеждайки го до основните му исторически и географски очертания. Едно по-задълбочено и прецизно тълкуване включва непременно и естетически измерения. То държи сметка не толкова за пространственото разпространение на филмовото творчество, колкото за движението му в дълбочина, т.е. за умението му да отрази и осмисли по-пълно явленията в живота, психологията и проблематиката на човека, стремежите и идеите на времето, като усъвършенствува непрекъснато за тази цел своите специфични изразни средства. Световният филмов процес има своите водещи идейно-естетически тенденции, своя талвег, своите най-предни позиции и те са преди всичко, които го характеризират като процес на едно изкуство. Неговият образ не е механичен сбор от физиономии на отделните национални кинематографии, а обобщено изражение на най-доброто и най-важното, идейно и естетически най-валидното от това, което е създадено в сферата на киноизкуството. Оттук следва, че заслужава да говорим за участието на една национална кинематография в световния филмов процес главно от гледна точка на това доколко тя е в талвега на посоченото движение, в крак с водещите му тенденции, доколко създава ценности, които могат да влязат като черти и багри в обобщения портрет на световното кино на съответния етап от неговото развитие.

Тези предварителни думи са ми необходими, за да мотивирам принципите, върху които смятам да изградя своето изложение за българското кино. Същевременно се налага още едно пояснение. Разбира се, когато говорим за световен кинематографичен процес, ние държим сметка за факта, че в света съществуват две обществени системи и съответно на тях — две култури — буржоазна и социалистическа. Всяка национална кинематография носи отпечатъка на обществената система, в която се развива, и е съставна част от нейната култура. Участието си в световния филмов процес тя осъществява посредством принадлежността си към съответния класово-социален тип изкуство и култура.

Така е и с българското кино: в основата му лежи единството на националното и класово-социалното и то детерминира участието му в световния филмов процес. Практически българското кино съществува от около 30 години, то е връстник на социалистическата революция в нашата страна. Българската нация, която вече притежаваше развита литература, живопис, театър, чувствуваше необходимост и от свсе киноизкуство, имаше нужда да види и на екрана своя живот, проблеми, възжеления, тъй както ги намираще отразени в другите изкуства. Никой друг освен самата тя не би могъл да ѝ даде това ново възшебно огледало. В буржоазно време бяха правени само опити в тази насока, но до създаването на истинска кинематография не се стигна. С тази задача се нагърби едва социалистическата революция. Тя имаше неотменна нужда от киното за своите огромни възпитателни и преобразователни цели, имаше и силите да го създаде. Революция, която черпи енергията си преди всичко от развитието на общественото съзнание и си поставя за главна цел всестранный разцвет на човешката личност, не би могла да отмени такова могъщо средство за оформяне на съзнанието и личността, каквото е киното. Така потребностите на националния живот и култура и изискванията на социалистическата революция намериха още една пресечна точка, в която именно се роди българското кино. Така българското кино още в своя замисъл и зародиш съчета две определящи начала — националното и социалистическото. Да бъде изкуство, дълбоко вкоренено в националния феномен и същевременно просмукано от светлината на социалистическия мироглед и идеал — такъв се очерта от самото начало пътят на българското кино, такъв той остава

и досега. Именно по този път — на една национална разновидност на социалистическото киноизкуство — българското кино се вля в световния кинематографичен процес, продължава и днес да участва в него.

Всъщност ако се обозре сравнително кратката история на българското кино, веднага ще се открие, че още със създаването си то стъпи на едно от главните, водещи направления в тогавашния световен кинематограф — антифашисткото. След преживените ужаси, страдания и борби по време на Втората световна война цялото европейско кино и особено киното на Съветския съюз и народнодемократичните страни черпеше патоса си от победата над нацизма: изобличаваше неговия зверски лик и завоевателска природа, възвеличаваше благородния подвиг на хората, които се сражаваха срещу кафявата чума в името на свободата и човешкото достойнство. Целият кинематографичен процес в онова време носеше дълбокия отпечатък на тази голяма и силна тема. С нея започна и новороденото българско кино, с нея то включи и своя глас в общия хор на световното кино. А този глас наистина имаше какво да каже и не само на своя народ. Неговите откровения идваха да допълнят общата картина на борбата на народите срещу фашизма, очертавана от световния кинематограф, да внесат там българския опит и българския принос, които при това имат някои свои специфични особености. Така например за България е характерно сравнително ранното установяване на фашизма в страната и съответно на това — сравнително ранното разгръщане на антифашистката борба, която още в самото си начало се издига до един връх: въоръженото въстание на работниците и селяните от септември 1923 г. Цели две десетилетия преминават в неспирна съпротива на народните маси, водени от Комунистическата партия, срещу настъплението на фашизма, избран от монархията и ръководните кръгове на буржоазията като главно оръжие за съхранение на капиталистическата система. А в годините на Втората световна война тази съпротива добива въоръжен характер, прераства, в унисон с борбата на Червената армия и свободолюбивите народи, в ново въстание, насочено не само срещу хитлеристките нашественици, но и срещу българските управници — техни слуги. С други думи антифашистката борба в България е била доста продължителна, тежка, придружена с много жертви, тя е имала изразен класов характер и острие, насочено срещу самия капиталистически строй, поради което въоръжената антифашистка съпротива, през 1941—1944 г. естествено прерасна в социалистическа революция, увенчана с победоносно въстание на 9 септември 1944 г. Ето защо и антифашистката тема в българското кино доби по-широки рамки, очерта се като тема за революцията — за дългия, осеян с изпитания и жертви път, по който се стигна до нейната победа. Мисля, че това е една особеност, която трябва да се има пред вид, когато се оценява мястото и приносът на българския филм в антифашистката епопея, създадена и създавана от световното и най-вече от социалистическото кино в годините след Втората световна война.

Разбира се, с годините третирането на антифашистката и революционната тема в българското кино претърпя значителна еволюция. В началото подходът към нея бе по-скоро емоционален: един горещ изблик на ненавистта към фашизма и на възторженото преклонение пред подвига на борците, който търсеше главно патоса на изобразяваното време, едрите очертания в борбата, апотеоза на присъдата, произнесена от историята. Тук отсъствуваше по-дълбоко вглеждане в отделната личност, в мотивите на нейното поведение и вътрешната ѝ проблематика, два тона — графично ясни, чисти, почти без отсенки — доминираха в изобразяването на хората и събитията. Тези филми се задъхваха от желанието по-скоро да разкажат как беше и какво се преживя, отколкото да анализират, осмислят, обобщават. Изглежда, че иначе не можеше и да бъде

в онези години, когато следите от преживяното бяха толкова пресни, а художественият опит на младото кино толкова малък. Поради всичко това доста от създадените тогава филми се оказаха повече адекватни за времето, отколкото носители на по-трайни художествени стойности. Но в същия този първоначален период (наистина вече във втората му половина) бяха създадени и такива силни, прочувствени, наситени с дълбок идеен и нравствен смисъл, ярки в кинематографичната си реализация творби като „На малкия остров“ (сц. Валери Петров, реж. Рангел Вълчанов), „Звезди“ (сц. Анжел Вагенщайн, реж. Конрад Волф) и „А бяхме млади“ (сц. Христо Ганев, реж. Бинка Желязкова), които и до днес остават едни от най-значителните жалони по пътя на българското кино. Широкият международен отзвук, който намериха тези творби, показва, от друга страна, че те не са само национално явление, а имат определено място в голямата антифашистка епопея на световното прогресивно кино.

Всъщност в тези паметни творби се съдържат предчувствията за промяната, която неизбежно трябваше да настъпи в третирането на антифашистката и революционната тема. Трупата се годините, и творци и зрители се отдалечаваха на по-голямо разстояние от събитията, появиха се и нови поколения творци и зрители, които изобщо не са преживявали тези събития. Тези обстоятелства налагаха и едни по-друг подход към тях — не толкова емоционален и не толкова историко-реставрационен, колкото философски и историко-аналитичен, подход, който търси в отминалите изпитания и борби онези идейни и нравствени уроци, които имат трайно значение и следователно са валидни и за днешния, и за утрешния ден. В този смисъл обръщането към антифашистката и революционната тема все повече добиваше смисъл на едно завръщане към изворите, за да се каптират неговите води и насочат в полята на нашия днешен живот. Във филмите от последните години определено надделява проблемното — аналитично, полемично и философско начало, стремежът да се постигнат по-дълбоки и многозначни истини и по-крупни идейно-философски обобщения, органично адресирани към съвременността, да се изградят по-сложни и пълнокръвни образи и особено образът на комуниста-революционер. Във филми като „Последната дума“ (сц. и реж. Бинка Желязкова), „И дойде денят“ (сц. Васил Акъов, реж. Георги Дюлгеров), „Бой последен“ (по книгата на Веселин Андреев, реж. Зако Хеския) откриваме силни проблемни ядра: за хуманистичния дух и отговорност на революционната борба, за смисъла на революционното насилие, за верността към идеала и нравствената издръжливост, за доверието в другарите и т.н. Разглеждат се също така взаимоотношенията между революционното движение и широките народни маси, правят се интересни разкрития на националната психология и характер. Като се обръща към една от най-драматичните страници в историята на революционното движение в България, филмът „Допълнение към Закона за защита на държавата“ (сц. Анжел Вагенщайн, реж. Людмил Стайков) търси в миналото (а то не е толкова далечно — действието се развива в 1925 година) отговори на такива възлови въпроси на революционната борба като въпросът за съотношението между намеренията и резултатите на революционното действие, за революционното нетърпение, подтикващо към прибързани стъпки, и революционната издръжливост, способна да изчака подходящия момент, за безплодието на индивидуалния терор и силата на колективните действия и т.н. — с една дума, въпроси, които директно резонират в проблематиката на революционната борба, водена днес по света. Не е трудно да се види, че филм като „Допълнение към ЗЗД“ направо се родее с едно от най-главните течения в съвременния кинематографичен процес — течението на политическия филм.

Впрочем това може да се види в една или друга степен в почти всички филми от историко-революционен характер, създадени в последните години, защото, както посочих, техните главни намерения, усилия и резултати са в осмислянето на историческия опит от гледна точка на съвременната политическа, нравствена и философска проблематика. Тук може би трябва да се отбележи в скоба, че дори такъв филм като „Козият рог“ (сц. Николай Хайтов, реж. Методи Андонов), който строго погледнато не принадлежи към посочената категория филми, успя да обходи екраните на много страни и да получи висока международна оценка благодарение на умението, с което авторите му осмислят неговия сюжет — взет от 17 век, времето на османското робство — в духа на важни философски и нравствени проблеми, и идеен, асоцииращи директно със съвременността.

Истина е, че ние все повече се отделяваме от ерата на фашизма. Но истината е също така, че фашизмът непрекъснато ражда свои издънки — неофашистки и екстремистки течения, военнотерористични режими и терористични организации, — поради което антифашистският дух на прогресивното кино трябва да бъде буден и активен. Българското кино продължава и сега да откликва страстно на тази много важна повеля на световния кинематографичен процес.

Но ако антифашистката и революционната тема беше и остава първостепенна за българското киноизкуство, един от главните мостове, чрез които то се свързва с водещите направления в световния кинематографичен процес, тя в никакъв случай не може да изчерпи и не изчерпва неговите творчески амбиции. Център на неговото внимание естествено трябваше да бъде и стана съвременността, а това значи — сложният процес на изграждане на новото социалистическо общество, образът и проблематиката на човека, който го твори и изживява. Всъщност такова е основното призвание на всяка социалистическа кинематография. И тук българското кино трябваше да отрази национално-специфичния начин, по който българският народ, формиран от своята история и поставен в конкретни обществени условия, извършва и изживява всестранните социалистически преобразования.

Броят на филмите на съвременна тема, създадени от българското кино през изтеклите 25 години, е вече внушителен. Но трябва честно да се признае, че повечето от тях представляват по-скоро усилия за приближаване към тази тема, отколкото сериозни художествени резултати на нейното овладяване. И в България бе платен данък на догматичната естетика, и у нас изкуството изживя нейното стерилизиращо влияние. В последните години обаче се забелязва решителен обрат в сферата на съвременната тема — както количествено, така и качествен. Главният резултат тук е, че киното успя да се откъсне от периферията на съвременната тема и да навлезе в нейната гореща сърцевина, т.е. успя да докосне съществени явления и процеси в социалистическото общество и да ги осмисли идейно-художествено както на плоскостта на националния живот, така и на плоскостта на общата проблематика на социалистическата система, пък донякъде и в още по-широки, почти общочовешки аспекти. По-специално в продукцията от последните години се откриха две групи филми, които притежават поменатите достойнства.

Първата група филми спря вниманието си върху такъв важен и дълбок процес в нашето общество, какъвто е миграцията, сиреч прехвърлянето заедно с индустриализацията на значителни селски маси в градовете. Значението на това явление е огромно, като се има пред вид, че българите са традиционно селски народ — до революцията 80% от населението живееше в селата, днес този процент е само 30. И мащабите на тази промяна, и бързите темпове, с които тя се извърши, не можеха да не породят многобройни и слож-

ни проблеми от социално и психологическо естество. Половината от нацията (а лесно е да се разбере как това се отразява на цялата нация) се раздели с традиционни, осветени от столетията условия, форми и начини на живот, със съответните на тях бит, психология, човешки взаимоотношения и морални норми. Поставени при новите условия на живот, стотици хиляди хора трябваше да преживеят не само трудността на раздялата с привичното, но и трудността на адаптацията към непривичното — две еднакво мъчителни страни на един и същ социално-психологически процес.

Българското кино (нека изтъкнем, подтикнато от литературата) се вгледа в явлението, изследвайки го от различни страни и в различните му форми, но поставяйки винаги в центъра на своето внимание човека, засегнат от тази промяна. То проследи и драмата на човека, който не желае да приеме неизбежността на изселването и с яростно упорство се е вкопчил за корените на своето исконно битие („Последно лято“, сц. Йордан Радичков, реж. Христо Христов); и вдъхновените, почти безумни усилия на онези, които се мъчат да спрат тъжното обезлюдяване на селата — самоотвержени моряци, решили да спасят пробития кораб („Вечни времена“, сц. Васил Попов, реж. Асен Шопов); и мъчителната дилема на дошлия в града селски старик, който тъй и не може да замени живителната връзка със земята и природата с удобствата на градския бит, вехне сред неизбежното отчуждение между хората в големия град („Дърво без корен“, сц. Николай Хайтов, реж. Христо Христов); и раздвоеното, което съпътствува довчерашия селянин и днешен гражданин („Селянинът с колелото“, сц. Георги Мишев, реж. Людмил Кирков); и съдбата на жените, останали почти сами в селата, тъй като мъжете им ходят на работа по строежите и в градовете, това колебливо положение, при което селото все още се крепи на половина от състава си, но докога? („Матриархат“, сц. — Георги Мишев, реж. Людмил Кирков). Стойността на тези филмови изследвания на миграционния процес и неговите социални и човешки аспекти и последици е не само в тяхната многопосочност, но и в диалектичността на подхода и заключенията им: отчита се закономерният и общественно-прогресивният характер на явлението, ала заедно с това се виждат и негативните му страни — рушенето на някои традиционни национални и нравствени ценности и добродетели, тревожното обезлюдяване и западане на доста села и т.н. Достоинство на тези филми е също това, че като анализират вярно характера и последиците на явлението, те успяват да го уловят в специфично-българските му измерения, форми и начини на протичане, в особеното му пречупване през душевността на българския човек, през националния характер и психология, т.е. в онова, което го отличава от сходния процес в другите социалистически страни. Но тъкмо това отличие дава възможност още повече да се очертае сходното, да се постигнат обобщения, имащи значението за цялата социалистическа общност и нейното киноизкуство и откликващи — още по-широко — на една от главните тенденции в съвременния световен кинематограф: да се изследва поведението и съдбата на човека в условията на бързоизменящия се живот, който постоянно го изправя пред трудностите на адаптацията.

Подобна степен на обобщение, извеждаща извън пределите на националния кинематограф, може да се открие и във втората група филми на съвременната тема (тя не е без вътрешна връзка с групата филми за миграцията). Става дума за една поредица творби, които взимат на прицел такива значими обществени явления като еснафщината, потребителската стихия, бездуховността. Някои от тези филми атакуват обекта си директно, тотално и безжалостно. — например „Вилна зона“ (реж. Едуард Захариев), „Самодивско хоро“ (реж. Иван Андонов); в други, като поменатия вече „Селянинът с колелото“ или „Не си отивай“ (реж. Людмил Кирков), този обект е вграден в по-широки

и многозначни драматургични конструкции и е подчинен на друг замисъл. (Нека отбележа мимоходом, че всички тези заглавия принадлежат на един сценарист — талантливия писател Георги Мишев). Каквото и да е, българското кино отдели в последно време много внимание на това явление, изследвайки го, подобно миграцията, от много страни, в разнообразието на превъплъщения и резултати. То не се задоволи с иначе верния постулат, че явлението спада към отживелиците на капитализма, а анализира и посочи и онези източници в самите условия на социалистическото общество — като например повдигане жизненото равнище на основната маса на населението, преселването от селото в града, йерархичното главозамайване и др., — които също го излъчват и подхранват. Тъкмо очертаващото се нерядко несъответствие между повишаването на материалните възможности на човека и принижаването на неговите духовни стремления и достойнства е вътрешният конфликтен заряд на тези честни и откровени творби, осмелили се да турят пръст в една жива рана в снагата на изграждащото се ново общество, толкова по-тежка, защото е абсолютно противопоказана на неговата природа. Те разкъсват завесата на невинна привидност, създавана от факта, че явлението битува във всекидневното и баналното, за да го разкрият като уродлива деформация на човека, замърсяваща обществената среда и застрашаваща самите устои на социалистическото общежитие. Така например във „Вилна зона“ смешните наглед прояви на потребителската стихия бавно и закономерно прерастват пред очите ни в стихия на овълчаването и насилиято; в „Селянинът с колелото“ комичната на пръв вид пресметливост на еснафа неусетно придобива чертите на нравствена жестокост, защото тя не жали и живите същества. Подходът, с който поменатите филми изобразяват явлението, е остро критичен, той се разгръща в целия диапазон на сатиричното изобличение и е безкомпромисен в своята непримиримост. Поради това, че явлението и неговите носители са дълбоко потопени в бита, филмите се отличават с особено ярък национален колорит, но никък не е трудно през тази специфична окраска и атмосфера да уловим по-общите черти и измерения на феномена, да почувствуваме как анализите, изобличенията и оценките придобиват много по-широка, наднационална валидност. Не случайно някои от тези филми намериха силен отзвук по екраните на социалистическите страни, а също и на ред капиталистически страни: засегнато е едно явление, което при всички различия на породилите го социални условия, битова окраска и форми на изражение е почти универсално, съставлява една от чертите на времето. Във века на технизацията и развитото производство, на изобилието на вещи и развихрена консуматорска стръв всеки правдив и убедителен глас, напомнящ на човека за високото му призвание на разумно и духовно същество отеква пълнозвучно по всички географски ширини. Това е една от големите тревоги и съответно една от големите теми на съвременното изкуство изобщо и на съвременния кинематограф в частност. Както виждаме, българското киноизкуство взема своя дял в нейното разработване.

Посочените дотук три тематично-жанрови направления в българското кино несъмнено обгръщат само част от неговата продукция. Ако съзнателно ги извлякохме от общата маса на филмовото производство и се спряхме по-подробно на тях, то е защото според нас те са попълни на някои главни направления на световния кинематографичен процес и най-пълноценно осъществяват участие то на българското кино в него.

Световният филмов процес обаче не може да се сведе само до развитието на неговия контакт с живота, т.е. до овладяването на определени проблемни и тематични територии, до насищането на екрана с нови идеи и послания. Успоредно с това се извършва и непрекъснато обогатяване и усъвършенству-

ване на филмовия език, граматика и стилистика, развитие на средствата, чрез които киното осъществява своите идейно-художествени замисли и се адресира към зрителя (а да не говорим за развитието на кинотехниката). Не можем да си представим световния филмов процес без едно такова движение, не можем, следователно, да си представим и участието на една национална кинематография в този процес независимо от отношението ѝ към еволюцията на художествените средства и структури в киното.

Несъмнено, на това как се правят филми, как се борави с езика на киното българските кинематографисти се научиха, използвайки чуждия опит, знания и образци и преди всичко тези на съветското кино — пионер на новото социалистическо киноизкуство. Съветското кино и днес продължава да бъде за нас първостепенен източник на идейни, естетически и професионални уроци. Сериозно се вглеждаха българските кинотворци и в работите на следвоенната полска школа, в произведения на унгарското кино от последното десетилетие, както и във всичко, създадено от големите творци на прогресивното западно кино. Българското кино не се е развивало в херметически затворено пространство, то всякога е държало изправни и действащи на своя територия проводите на онази своеобразна „енергетична система“, по която световното кино пренася и обменя импулсите и токовете на своя напредък, постижения, открития, влияния. Но отзивчивостта към всичко ценно и валидно, създавано навън, българското кино е съчетавало със съзнанието, че трябва да си изработва такъв език и стил, който да носи багрите на националното своеобразие на българското художествено мислене и най-адекватно да осъществява съвременните идейно-естетически задачи. И наистина днес в индивидуалните почерци на някои от най-изтъкнатите творци на българското кино се открояват белезите на един богат, с широка смислова вместимост и ярка пластическа изразителност кинематографичен език. Особено впечатление в него прави използването на широка гама от поетични визуални средства като метафората, асоциацията, символа и др. — средства, дълбоко заложили по начало във фолклора и цялото българско изкуство и литература, намерили сега своеобразно приложение на екрана, с цел да се постигне по-голям синтетизъм на изображението, да се окрупнят и направят зримо по-релефни значението, които творците влагат във филмите си. Мисля, че в тази насока стремежите и постиженията им са синхронни с усилията на много други творци по света за обогатяване речника на киното главно чрез синтетични изразни средства. В други български филмови творби пък може да се забележи един доста широк регистър на средства на сатиричното изобличение — от тихите и „под текстовите“ до откритите, гръмките, яростните — едно постижение, което също е съзвучно с усилията на световното прогресивно кино за разнообразяване и изостряне на социалната критика.

* * *

Българското кино, разбира се, е създадено и работи, за да обслужва своя народ. Но то всякога е чувствувало своята принадлежност към киноизкуството на новия социалистически свят, всякога е разглеждало своето творчество и като принос за общото развитие на социалистическото киноизкуство, за утвърждаване на историческата му роля в световния кинематографичен процес. С цялостната си продукция и особено с най-добрите си творби то се стреми да заеме достойно място в семейството на социалистическите кинематографии, а оттам и в световното кино.

Киното като възпитател

КРЪСТЬО ГОРАНОВ

Днес такова заглавие не учудва никого. Но преди половин век Елин Пелин описа в разказ един баща, подпалил кварталното кино, защото то му съсипало семейството. Едва ли е нужно да се доказва, че киното е ако не първа (може би дори преди джаза), то поне най-внушителна ранна форма на „масовата култура“. На буржоазната „масова култура“ от края на миналия и началото на настоящия век, която, за да манипулира със съзнанието на милионите „дребни“ и „средни“ съществувания, превърна в своеобразна промишленост, във „фабрика за мечти“, за „сънища наяве“ старите традиции на панаирите, на народните площадни увеселения и даже някои елементи на фолклора. Киното се роди с двойствена същност. То, от една страна, трябваше да стане духовно оръжие на „потребителското общество“ от империалистическата епоха, което не само беше елемент на „масовата култура“, но и отрицател на еснафското световъзприятие от предишната епоха. (В този смисъл киното имаше известна революционизираща роля дори само като съставка на урбанизираната „масова“ култура.) От друга страна обаче, киното носеше невиджани възможности не само да се превърне в нов тип изкуство, но и да демократизира изобщо художественото възприятие. Тези възможности не закъсняха да се реализират и това позволи на Бела Балаш да направи революционни изводи за народността на характер на „деветата муза“, а Валтер Бениамин не толкова с фотографията, колкото с киното, обозначи новата ера на изкуството като ера за техническо репродуциране на художествената творба.

Такива са само няколко от историческите параметри на киното, които трябва да помним, когато разсъждаваме за неговата роля като фактор за естетическо възпитание на народа.

Редно е да не подценяваме също многозначността на самия термин „възпитание“, „възпитател“. Много често с този термин свързват смисъл, близък до „поучение“, „проповед“, „морализиране“ т.е. до нещо, което е противоположано на значителното изкуство. Или до нещо средно, уравнително, недостатъчно държащо сметка за индивидуалната неповторимост на отделната личност. Това са по-скоро предубеждения и погрешни представи, отколкото кристализирали понятия, но важното е, че се срещат. В този смисъл киното като възпитател не задоволява подобни неверни очаквания. То не е символно послание или декларация, не е илюстрация на норми или заповеди. Като всяко изкуство то въздейства с правдата на своята художествена логика, с убедителността на човешките състояния, поведение, цели, мисъл, страст, претворени с езика и материала на киното. Без да е място тук да се спирам подробно върху художествената специфика на кинематографа, искам само да напомня особената форма на подражание и внушение, на „причастност“ на зрителя, която е същностна характеристика на киноизкуството. Наскоро в една беседа пред Американската филмова асоциация Ингмар Бергман оприличи киното с хипноза: както хипнотизаторът, така и киното привлича вниманието на седналия в тъмната зала зритель към едно бяло петно, към една неподвижна осветена сред мрака рамка, в която се осъществява непрекъснато движение, но все пак почти половината време човек прекарва на тъмно. Подобно на хипнотизатора бялото осветено платно въздейства с образи, звук, реч, цвят и чрез особени смислови единици („думи“ и „изречения“, цялостен киноразказ) внушава определени идеи, състояния, преживявания, волеви, емоционални и интелектуални нагласи. Следователно киното е възпитател по свой, единствено нему присъщ начин, който не противоречи на законите на другите изкуства, но и не се отъждествява с тях.

Не случайно например изследователите чувствуват нужда от сравнение с другите изкуства, най-често с театъра. И театърът, и киното са синтетични изкуства, построени върху драматургия с литературна основа, и в двете основно явление е актьорът, а направлява волята и таланта на режисьора. Могат да се открият още много общи черти, които хвърлят мост между идващия от дълбините на вековете и съвременния, предполагащ най-модерна техника синтетизъм.

И заедно с това разликата е поразяваща. Ако някои наричаха театъра „жива картина“, то други оприличават киното с „движеща се картина“. Това сравнение посредством живописата не е абсолютно, но и то говори за нещо съществено. Ако в театъра сцената е условна и неподвижна рамка, откъсната от реалността — и вътре в тази рамка се разгръща правдата на човешките страсти и преживявания, предадени с пластиката на човешкото тяло и човешкия глас на неизменно по отношение на зрителя разстояние (това може да бъде сравнено със „средния план“ в кинокадъра). — то киното като че се вклинява в реалността и въпреки неподвижната рамка на екрана ни дава не само пълна илюзия за движение, за промяна, но чрез „едрия план“ ни прави участници — илюзорни, разбира се — в действието като че „отвътре“. Тази разлика беше почувствувана от мен особено нагледно по случаен начин. Наскоро студенти по телевизионна режисура заснеха като учебна работа, постановка на учебния театър на ВИТИЗ. Самата постановка беше посредствена и талантливите млади актьори бяха доста затруднени, сковани. Изведнъж само едрият план и няколко най-прости монтажни операции на пулта извършиха почти чудо на малкия екран. Изчезна посредствеността на мизансцена, на

театралната режисьорска мисъл и актьорите получиха творческа свобода, която им даде неподозирани и за самите тях възможности. Това е случай, когато филмът надмогна слабостите на театралната постановка.

Сигурно обаче е възможно и обратното. Работата не е в абсолютните предимства на едно или друго изкуство, а в това, че своеобразието на възпитателното въздействие се корени преди всичко или поне в три обстоятелства: **битието на творбата** (в нашия случай — на киноатракцията или театралния спектакъл), **организацията на възприемането** (в киносалона или залата на театъра) и **механизмът на транслирането и репродуцирането на художествения образ**. Какво по-точно представляват тези обстоятелства?

Битието на всяка художествена творба е парадоксално. Може да се каже, че него хем го има, хем го няма. Има го като факт на културата, но реалността му се различава из основи от реалността на камъка, на тревата, на поройния дъжд. Художествената творба носи някаква необходима правда за човешкия живот, но в същото време не копира и не подменя действителността, а в определени условни форми предава определен смисъл, определено обобщение. **Правдата и условността** са двата исторически и психологически променящи се полюса на всяка действителна художествена творба и оттук на всяко художествено възприятие, на всяко художествено въздействие. Всяко изкуство има свои специфични единства на правда и условност, и при това тези единства също исторически се изменят. Те пряко зависят от решаващите компоненти на дадено изкуство, от неговия „език“ и необходим градивен материал.

Всички компоненти на театралния спектакъл, цялото му символно значение са предпоставени на зрителя като живо, непосредно действие и състояние на актьорите. Това осигурява съвпадение във времето и пространството на „пряката“ и „обратната“ връзка, както сега е модно да се говори: актьорската игра непосредно откликва върху зрителя и се коригира от неговото поведение (чувствуването на това поведение е един от главните белези на актьорската интуиция). Театралната творба при цялата си синтетичност (така е и при балета, операта — може би само с някои особености) е винаги **тук и сега**, тя никога после не може абсолютно да се репродуцира, следващия път е винаги „по-друга“ и само паметта на влюбения в театъра зрител можа да си позволи някакъв устойчив (и идеализиран) образ-спомен за конкретен спектакъл. Спектакълът се развива, но не се повтаря (да си спомним, че според диалектиката развитието не изключва упадък, остаряването, умираването). Оттук и общуването със зрителя, който рядко посещава повече от веднъж дадена постановка, при театъра ще има форми, различни от въздействието на филма.

При това различието ще расте неимоверно в зависимост от „канала“ — дали екранът е „голям“, или „малък“. Но и в единия, и в другия случай битието на филма по нищо не повтаря битието на театралния спектакъл. Докато логиката на спектакъла следва логиката на действието — от началото последователно до края, — то поведението на актьора в киното е подчинено на друга логика: могат да се снимат кадри от края или средата преди кадрите от началото. Актьорът се подчинява не на условната логика на драматичното действие, а на една друга, може би също условна, но заедно с това и твърде документална логика на реалността, на оня малък атом от реалността, който се улавя от филмовия кадър. Дори когато не осъзнава това, зрителят възприема филмовия актьор решително по-различно, отколкото играта на същия този актьор на театрална сцена. По друг начин са съчетани правдата и условността — главно чрез едно максимално и квазидокументално приближение до факта, бил той душевен или физически. Друго е и съчетанието на „пряката“

и „обратната“ връзка: заснетото и предадено, „консервирано“ върху целулойдна лента човешко състояние или действие (в случая имам пред вид само художествения филм, а не документалното, научно или анимационното кино, но в известен смисъл това важи и за него) може да съществува в особен „виртуален“ вид и без прожектиране на екрана. Затова между „първата“ и „обратната“ връзка има понякога значителна пространствено-временна дистанция. Но при това филмовият образ при определено техническо качество на прожекция и запазване на лентата е идентичен при многократно техническо репродуциране. Следователно всеки път — пак при определено техническо качество на прожекцията, разбира се — когато гледам даден филм, аз виждам **една и съща** творба (разликата между еталона и копията е от технически характер, а не по същество). Живият актьор е заменен от неговата фотография, която вече е оживена от монтажа и другите „хитрости“ на режисьора и останалия творчески колектив. Актьорът в края на снимането може дори да не знае как ще бъде използван във филма, какво място ще заеме във филмовото цяло. Не е нужно тук подробно да се говори за другите компоненти на киното — музика, звук, цвят, светопластика и т.н. дали ролята им ще бъде декоративна, или основна — това е друг въпрос, важното е, че и те не присъствуват „на живо“ във филма при цялата си сетивна реалност. Звучите са изсвирени или изпети „зад кадър“ и за зрителя са само записани, репродуцирани. Предметите са тези, които „носят“ определен цвят, пластическа конфигурация и пр., а във филма те също са представени със своите „сенки“ — фотографии. Тази особеност кара някои автори значително да опростяват проблема, като твърдят, че докато в театъра зрителят има работа с реалния актьор, то в киното той общува с неговия образ¹. Но там е работата, че и в театъра, и в киното зрителят общува с образ и цялата трудност на проблема е какво е битието на образа в единия и в другия случай. За нас актьорът на театралната сцена е значим не защото има **еди** какви си физически или духовни качества като личност (въпреки че и те са от съществено значение в последна сметка), а защото талантливо пресътворява един или друг драматичен образ — дори когато, да предположим една крайна ситуация, той пресъздава собствената си биография (известно е, че Луначарски е изиграл собствения си образ като нарком в един филм, нещо подобно може да бъде въобразено и върху театрална сцена). Следователно актьорът е актьор, когато е „в образ“ и когато този образ може да вълнува зрителя. Но в киното нещата са други, защото творческият труд на актьора, осъществен по други, нетеатрални закони, е „консервиран“, заснет и откъснат от реалното му актьорско битие, защото той е по особен начин репродуциран. Зрителят общува с една особена реалност, която някои наричат не без основание фикция и която

¹ В статията си „Въображаемостта обозначаващо“ Кристиан Мец не винаги различава художествения образ от фотографския образ на актьора. Така на едно място той пише: „Но те (театърът, операта — К. Г.) се различават от киното в друг аспект: те не се състоят от **образи** и възприятията, които те предлагат на окото и ухото, се включват в истинско, нефотографирано пространство, същото което заема публиката по време на представлението. . .“ Тук е очевидно, че вместо художествени образи се имат предвид фотографските изображения. Малко по-нататък обаче Мец прави съвсем верна съпоставка: „В театъра Сара Бернар би могла да ми каже, че е Федра или пък ако пиесата е от друга епоха и не признава образния режим, тя би ми казала, както в някой модерен театър, че е Сара Бернар. Но във всички случаи аз бих видял Сара Бернар. В киното тя също така би могла да проведе тези два вида разговор, но това ще бъде нейната сянка, която ще говори (или пък тя ще ги води в свое отсъствие). Всеки филм е фикция“. Тук, струва ми се, фикцията е употребена като обозначение на особения характер на кинообраза, без да се отрича образният характер на театъра, поне на реалистичния театър. Явно, е че въпросът е твърде съществен и не може да бъде решен с бегли сравнения и формулировки.

в последна сметка е движещ се низ от фотографии, организирани по особен начин (по законите на монтажа и т.н.). Това е основен момент не само при сътворяването, но и при възприемането на кинообраза, който е неразделно свързан не само с начина на изграждане, но и с начина на репродуциране.

И тук е вторият изходен пункт на нашия анализ. Организацията на художествения процес е и определяща, и определяна от организацията на възприятието. Едва ли е необходимо подробно да се говори като че ли за очевидни неща — разликите между театралната зала и кинозалата. При всичките си преобразувания театралната зала **обединява** в един пространствено-временен континуитет зрителя с действието на сцената. А кинозалата — пак при всичките си превъплощения — носи твърди граници между реалност и илюзия, които никога не могат да бъдат преодоляни, между другото, и за това, че пространствено-временният континуитет между зрител и кинообраз е ако не изцяло разкъсан, то поне значително видоизменен. Без да съм сигурен във верността на твърденията на Кристиан Мец, че зрителят отъждествява себе си с „окото“ на камерата или пък с глава, която има трето око на тила си (чувство за прожекционен апарат, който е зад зрителя и „произвежда“ многообразието върху екрана), все пак съм убеден, че не само **гледането** (на екрана и на театралната сцена), но и **общуването** в театралната и кинематографичната зала е различно. Едва ли ще бъде пресилено да се каже, че театралната зала **обединява** индивидите (тук не бива, естествено, да се подценява и ролята на фойето, на антракта). Не е случайно, че картината поне на българския театрален зрител включва такива белези като регионалност, почти еднакъв брой зрители от различните възрастови, социални, образователни групи, приблизително равно участие на мъже и жени и т.н. Кинозалата **усамотява** човека. Не случайно за Морен публиката в една кинозала е е ярък пример за случайно множество. Но при все това индивидът получава и макар илюзорно, чувство за свобода, за изолираност от ежедневието, за идентификация със себе си, но такъв, какъвто би желал да бъде в собствените си очи, ако притежава свободата, с която камерата общува със света. Пак не би било правилно да се тълкуват нещата с оглед на някакви абсолютни предимства при възприемането било на кинофилма, било на театралния спектакъл, достатъчно е да осъзнаем тяхната дълбока разлика, която прави толкова различна ситуацията на възприемащия субект. Тук тази разлика може да бъде потвърдена и чрез сравнение на възприемането на филм, транслиран по телевизията и в киносалона. При цялата си самотност зрителят в киносалона се чувства като част от някаква общност, на законите на която — макар и в твърди лабилни размери — се подчинява. При това той гледа действителен екран, на който нещо се проектира. Докато общността, която възприема телевизионния образ, е изградена върху съвсем други закони. Това е малката семейна или приятелска група — в случая, когато възприемането не е изключително индивидуално. „Малкият“ екран при това не е действителен екран, не е, макар и своеобразно, огледало, а е уголемен образ на специфични електромагнитни колебания. С други думи, зад зрителя няма прожекционен апарат и той не чувства и не мисли за техниката на ретранслирането, както читателят на една книга не мисли за печатарската машина (докато кинозрителят, дори когато не мисли за прожекционния апарат, винаги рискува да го забележи при евентуална техническа неизправност).

Относно организацията на възприятието би могло да се каже много, да се направят много по-фини анализи на ситуацията на възприемащия субект. Но и казаното е достатъчно поне ще се отнася до съзнанието за важността на организацията на кино възприятието, на техническите, образователните и

институционалните аспекти на тази организация. Истински бич за естетическото киновъзпитание са техническото несъвършенство на прожекционните апарати, неудобствата на киносалоните, ниската колективна култура на зрителя. Изучаването на тези проблеми и тяхното практическо решение без съмнение ще имат съществен принос за кинокултурата и изобщо за културата на нашия народ, особено на нашата младеж.

И не на последно място искам да отбележа с няколко думи проблема за репродуцирането и ретранслирането на кинообраза. При сравнение с театъра вече отбелязах способността на киното да репродуцира неизменно един оригинал, да го повтаря при определени технически обстоятелства адекватно. Известни са съпоставките на Валтер Бениамин между предишното изкуство с „аура“ (ореол), към което зрителят се стреми като към молитва в храм, и съвременното изкуство, което репродуцирало технически съвършено неповторимите оригинали, преследва по цялата земя своята възможна публика. Новите възможности за репродуциране, органично свързани със същината на киното, карат някои автори да абсолютизират информационните аспекти и методи на изследване на кинематографа. Впрочем от известно време това се прави усилено и по отношение на театъра. Съществуват възгледи, според които театралният спектакъл се разглежда като универсален информационен модел, а битието на театралния спектакъл е в неразделима връзка с възприятието на публиката. Няма съмнение, че изкуството носи някакво съобщение (или както сега е модно да се пише — „послание“) към зрителя, но, първо, това не е просто съобщение, а **художествен образ** със свои семиотични особености, съвсем различни от съобщенията, върху които Шенън изгради своята теория на информацията, и, второ, това съобщение се възприема от зрителя, но не се конструира от него. Театър има и преди да се възприема от публика: това е цялата огромна творческа дейност по изграждане на спектакъла до генералната репетиция включително. Без тази дейност просто няма какво да се покаже на публиката. Но е вярно и обратното — че театър в пълния смисъл на думата няма и не може да има, ако той не дойде до публиката. Това още по-силно важи за киното. То нито е само, нито е просто съобщение — и при всички случаи не се създава в процеса на възприятието. Вижда се, че макар и бегло засегнат, въпросът за репродуцирането опира до фундаментални методологически проблеми изобщо, и частно — до проблемите на феноменологичната теория на познанието и феноменологичната естетика. Практически този въпрос е много важен с оглед на механизмите за ретранслиране и репродуциране и тяхното управление — нещо, което изисква специално разглеждане, излизащо извън рамките на този кратък очерк.

Всичко казано дотук, някому може да изглежда встрани от поставената в заглавието тема. Но това, струва ми се, ще бъде погрешна представа. Защото не е нужно да се доказва очевидното: че киното възпитава — лошо или добре — при определени обстоятелства, определена нагласа на съзнанието, дадени потребности на обществото и индивида и пр. В края на краищата възпитава всичко; един жест, една природна картина, една песен, една ласка или една обидна дума. Въпросът е в това, **защо** киното може да възпитава по свой **неповторим** начин и доколко този факт може да се използва **съзнателно** за постигане на определени конструктивни с оглед на социализма цели. Казаното по-горе беше опит за схематичен отговор на първата част от **така осъзнатия** въпрос. Що се отнася до неговата втора част, ще си позволя **също** да бъда крайно схематичен.

Ако киното не е информационен модел на света, то има много основания да се разглежда като модел на съвременно „мозаично“ (да си послужи с един термин на Абраам Мол) урбанизирано възприемане на действителността. По

нов начин това възприемане очертава диалектиката между психичекп-саа сивност и активност, между празничност и делничност, между правда и условност. Това са все големи и сложни въпроси, всеки от които чака своето подробно изследване. Без да могат да бъдат поне що годе засегнати тук, те ще бъдат макар и повърхностно характеризирани като важни механизми на възпитателното въздействие на киното. И наистина в едни отношения киното, като прекъсва връзката с непосредните, живо протичащи действия в живота или в изкуството, прави зрителя пасивен наблюдател и „всезнайко“. Но, в същото това време кинообразът неимоверно разширява контактите на индивида със света, прави го съпричастен към явления, които по друг начин не биха влезли в орбитата на житейния му опит, променя реактивността на неговите психически способности — и всичко това в последна сметка може да доведе до активизиране на цялостния психически живот на човека. Може — но не винаги. А кога това се осъществява? Ето един въпрос, който има пряко отношение към възпитателните възможности на киното, но на който ми е трудно тук да предложа дори приблизителен отговор. Може би тогава, когато киното засилва чувството за новост, за всеобхватност, за празничност? Последната дума е особено важна. Една от трудните проблеми е усредняващата роля на привычката. Изкуството влезе в ежедневието на човека и това, е общо взето, положително. Но при това в редица случаи не се ли превърна в затормозяваща възприятието привычка? Знае се, че ако всеки ден се ядат шоколади, те омръзват така, че повече цял живот не се вкусват. Ако непрекъснато звучи дори хубава музика, почват да не я чуват. Не случайно днес радио се слуша повече като „фон“ на други човешки дейности. Ако изучаването на Пушкин стане въпрос за бележка и школка принуда, някой ученик може за цял живот да „атрофира“ възприемчивостта си към гениалната Пушкинова поезия. На същото основание гледането на кино може да се превърне в привычка, имаща такава интелектуална и емоционална ценност за личността, както и люпенето на слънчогледови семки. Как при всичко това възприемането на кинообраза не само да запази своята емоционална и мисловна **празничност**, но и да осигури празнична разкованост и свобода на човешкото възвзприятие на света изобщо? Автоматизмът на „празничното“, толкова малко е изучен, изглежда, един от най-продуктивните механизми на културата. Той сигурно има някаква връзка и с парадокса на истина и условност. Защото в киното най-реално е онова, което е най-илюзорно. Разбира се, всяко изкуство е в определена връзка условно. Но нима има нещо по-призрачно от сенките върху целулоидната лента? И при все това тъкмо призраците въвеждат зрителя в самата сърцевина на осмислената реалност. Ако Чехов протестираше срещу славеите и щурците на сцената, то тяхното присъствие на екрана изобщо не ни дразни, то е компонент от документалността на кинообраза.

Всички тези бегло засегнати проблеми са обект на голямата психология, социология и естетика на киното, обект, който вълнува днес много автори. Тук е един от авангардните проблеми „гроздове“ на съвременната наука.

Защото тяхното разглеждане би помогнало да се осъзнае киното като **активизатор** на естетическото съзнание — по отношение на възприемането и въздействието не само на собствените си образи, но и на образите на другите изкуства.

Изучаването на подобни проблеми би ни обяснило например при какви обстоятелства манипулирането в киното с форми на „масовата култура“ би могло да послужи за **усъвършенствуване** на естетическото съзнание на масите, да хвърли мост между неразвития вкус и висшите форми на идейно-естетическо съпричастие. Известни са пожеланията на Луначарски да се използва в съветското кино през определен период формата на мелодрамата, за да се

подготви масовият зрител да възприема и „Броненосеца Потьомкин“. Ако има някакъв смисъл в употребата на безсмисленото иначе словосъчетание „положителен кич“, то е в използването на **привичните** форми и тяхното изпълване с такова съдържание, което да подготви субекта към доброволна самокритика на собствения си неразвит вкус, **към самовъзпитание**.

Тук нещата много тясно се преплитат с проблема за ролята на така наречените „малки групи“ за „установката“, за нагласата на киновъзприятието. Наблюдението, че у нас преобладаващият кинозрител (повече от три четвърти) е младият човек до 25—27 години и преди всичко младежът от възрастта на „тинейджърите“, което не е наш национален, а е изобщо световен факт, ни води към осъзнаване на изключителната значимост на семейните, приятелските, училищните, професионалните малки общности, в които тон дава доброволно приетият лидер, а не институцията или облеченият във власт и привилегии индивид.

Твърде важен е въпросът за възпитателното въздействие на киното с оглед на различните възрастови групи, особено на ранното детство (първите седем години). Кристиан Мец, когото неколkokратно цитирах, изказва едно неприемливо твърдение, че детето на 6—8 години не може да възприема кино. Това не е така. Но собствено въпросът не е в това, дали детето до определена възраст може изобщо да възприема кино, а дали се познават механизмите, които позволяват да се изработи постепенно адекватно възприемане на кинообраза като художествен феномен.

Друг труден въпрос е общото и различното във възприемането на кино- и телевизионния образ. Това различие не се осъзнава често не само от зрителя (това впрочем не е и толкова необходимо), но дори и от някои теоретици, за които въпросът се свежда само до различна техника при транслирането на един и същ образ. Въпросът е достатъчно сложен и въпреки редица проучвания достатъчно неясен. Едва ли ще ни задоволи сравнението, че докато при киното зрителят е „самотник в безлика тълпа“, при телевизията той е в орбитата на своя ежедневен бит. Защото именно при телевизионното възприемане — разбира се, при определени условия — е възможна своеобразна „вторична алиенация“ на индивида, докато киното — пак при определени условия — моделира своеобразно и още слабо изучено колективно преживяване.

Всичко това наново ни връща към необходимостта от изучаване на кино-процеса като феномен на културата с оглед на една цялостна система на кино-възпитание, включена във всенародната система за естетическо възпитание.

Независимо от твърде важните останали фактори, определящи си остава битието и функционирането на кинотворбата. Наред с другите неща, за които вече стана дума, ~~много~~ важно е да се изучи как зрителят си **представя** творбата след нейното непосредствено възприемане, както остава в неговата културна памет, защото това е много съществено, за да се проследи как се променя индивидът под въздействието на киноизкуството. Възпитанието винаги означава някаква позитивна промяна. Тук пак ще се окаже полезна аналогията с театралното изкуство. В допълнение към този въпрос съществено е и изучаването на **тълкуването**, което зрителят дава след определена временна дистанция на възприетата творба; какви аналитични, емоционални и мисловни процеси се осъществяват, какви асоциации възникват с други културни и житейски значения, какви смислови слоеве на творбата стават достъпни на възприемания и т.н.

В края на краищата голямият въпрос е **методологичният**: как социологически, естетически и психологически киното да се изследва като възпитател, като културен фактор за личностна и колективна промяна? Този въпрос има

своята **статика** — като съчетаване на статистически и психологически методи (не само анкети и интервюта, разбира се) за разбулване на строежа на битието на творбата и характера на художественото (а то в известни рамки и степен може да бъде и извънхудожествено) възприятие. Изследването на изкуството като свесобразен културен **процес** осигурява преход към слоевете на творбата и тяхното възникване, психическо овладяване на времето и пространството, на количеството и качеството, с които се характеризира конкретният художествен процес. И, разбира се, всичко това трябва да се изяви в изясняването на социалната, **социокултурната динамика** на художественото явление в контекста на художествените цялостности (школи, течения, епохи) и тяхното преплитане с останалите социални структури.

Такива методологически изисквания трябва да се използват при изследване на възпитателното въздействие на киното. Трябва, но това е толкова трудно и непривично, че рядко се среща.

За съжаление, задачата и на настоящия очерк не излиза извън рамките на това „трябва“. Защото преходът от пожелание към осъществяване предполага успешни колективни усилия.

При всички случаи киното — имам пред вид художественото — възпитава не само естетически, но и граждански, познавателно, нравствено, политически и т.н. Въздействието му може да бъде както с положителен, така и с отрицателен ефект върху личността. В края на краищата нещата се решават от правдата, от идейно-емоционалния пълнеж на конкретната кинотворба, на художествения метод на режисьора и актьорите и от още много подобни фактори. Всичко това е емпиричен факт. Но този факт прави настоятелно необходим един синтетичен, комплексен и при това съвременен теоретичен анализ. Под „съвременен“ се подразбира именно марксистко-ленинският начин на осмисляне и критика на явленията. Ако в миналото Андре Базен се опираше върху феноменологическа методология, а днес Лакан, К. Мец и други искат да ни внушат привилегиите на неофройдизма, приложени към киноявленията, то авторът на тези редове е убеден — без да подценява таланта и натрупаните наблюдения на автори с други методологични позиции — че единствено марксизмът-ленинизмът може да ни позволи действително синтетично и действително научно да проникнем в „света светих“ на кинообраза и неговото формиращо новия човек възпитателно въздействие.



Призванието на критика

Единственият повод да се огледа делото на един филмов критик — поне в досегашната ни практика — е излизането от печат на поредната му книга. В зависимост от реалните стойности, от мястото което заема в контекста на издаваната у нас кинолитература, от влиянието, което оказва върху теорията, творческия процес и естетическите вкусове на аудиторията, критическият труд става обект на едно или друго, по-активно или по-бегло внимание, на по-разширени или по-ограничени наблюдения. Или пък се отминава с мълчание, което също понякога може да се приеме като израз на определена оценка и присъда. . . У нас, пътят казано, липсват цялостни, завършени монографични изследвания на едно целокупно критическо творчество, задълбочено проучващи един многогодишен и плодотворен път, стилистическите особености и почерк на критика, тематичните и жанровите му пристрастия, при което отделните книги се разглеждат вече не самостоятелно, сами за себе си, а като етапи от едно цялостно развитие.

Реалният повод

Да се изчака появата на първата книга на Христо Кирков, за да се оцени присъствието му в кинематографичния ни живот, е съвсем несигурна перспектива — ако не забравяме пословичната немарливост на критика към самия себе си, нежеланието му да оставя дири, да се самоувековечава. А при това малко кинокритици у нас имат по-голямо основание да издават своите трудове. Всъщност, ако трябва да бъдем справедливи, по витрините на книжарниците отдавна би трябвало да се появи и втората му книга.

Разбира се, събрано в обща публикация или пръснато, творческото дело на Кирков съществува като реален факт. При това значителен факт. И всъщност това е големият, истинският повод то да бъде огледано, оценено. Към този най-важен и съществен повод, от който съм се ръководил, прибавям и един друг, вече личен мотив: да „хвърля ръкавицата“ на Христо Кирков, да го предизвикам все пак да преодолее собствената си инертност, да се порови в личната си архива (дай боже, такава да съществува!), за да подбере и „кодифицира“ основното, което досега е излязло изпод неговото перо и което изгражда физиономията му на работник на критическото поприще. Не от стремеж към самопрослава, а просто да улесни ония специалисти, които се интересуват живо от проблемите на филмовата ни критика, от нейното развитие и връзка с кинематографичния творчески процес. Защото не всеки от тези изследователи има предимството, което имаме малцина: да познаваме Христо Кирков отблизо четвърт век.

През цялото това време съм следял отблизо и почти без прекъсване разностранните му изяви, професионалното му израстване, бил съм под негово влияние, учил съм се от него (което съвсем не означава, че съм бил добър ученик). И въпреки това сега, когато пожелах да се върна и обхвамя неговото дело, се затрудних извънредно много; всъщност оказа се невъзможно да се обгърне всичко написано и да се обедини по някакъв начин, да се извърши подбор и извлече най-трайното, основното, след като публикациите са пръснати — в продължение на толкова години — във всекидневния печат и специализираните издания, в множество доклади и други обзорни материали, не всички от които впрочем са били печатани. . . И тогава изведнъж дойдох до „откритието“, че да почна да чета от „а“ и „б“ всичко написано, за да се добирам тепърва до образа на критика, бе една непосилна, а и същевременно ненужна за мен работа. Защото аз вече носех този образ в себе си, носех го много отдавна. В съзнанието ми той се беше оформял бавно, постепенно, годините бяха го допълвали, бяха уплътнявали едни или други черти, внасяли корекциите, с които е свързано всяко духовно и професионално израстване. И съвсем не беше нужно да отмятам педантично и в строга последователност във времето всеки написан ред от критика. Нали тъкмо това обстоятелство — че физиономията на критика е твърде релефна в съзнанието ми — бе изиграло ролята на първоначален импулс, на възникналото у мен желание и потребност да щрихирам, според силите си, неговия портрет. Връщането към отделни рецензии, статии и доклади, трябваше само да поосвежи паметта ми, да ме въоръжи с допълнителни аргументи, да нанесе липсващите бои.

С пулса, с проблемите на българското кино

Христо Кирков е плътно, неизменно, родствено свързан с кинематографичното ни творчество. Той е в самия производствен „котел“ на българския филм, „ври“ и „кипи“ с най-актуалните проблеми на неговото развитие. Не е нужно разбира се, местоработата на един кинематографист да носи непременно адреса на Киноцентъра, за да бъде наистина непосредствено и органично свързан с филмовото ни изкуство. Срещат се за съжаление немалко „производственици“, които само са съпътствували, но никога не са движили еволюцията на българското кино, били са винаги в ариергарда на неговите търсения, често влечени на буксир. Не е гаранция непременно и участието на един критик в художествения съвет на един или друг творчески колектив, защото тук са познати заинтересованият и плодотворен личен принос и тихото и безлично запълване на необходимия кворум,

острото критическо око и непримиримост и конюнктурните мнения и оценки, дозирани умело съобразно името и ранга на режисьора или сценариста. . . Териториално Христо Кирков е бил, общо взето, далеч от павилионите в Бояна, но и като дългогодишен редактор в сп. „Киноизкуство“, редактор в „София прес“, главен редактор на студия „Екран“, и като член на един или друг художествен съвет, той е бил неизменно в самото творческо средоточие на филмовото ни изкуство, дълбоко и лично заинтересован от неговата съдба. Силата и трайността на неговото присъствие в българското кино винаги са се обуславяли от умението на критика да прониква до същността на протичащите във филмовия ни живот процеси, да ги осмисли и обясни; от способността му да съзре положителната тенденция, да я различи още в нейния зародиш, да я насърчи и защити, да ѝ проправи път; от дързостта му да сложи пръст в раната, да атакува остро и безцеремонно слабостите, без оглед на административното и общественото положение на носителите им. Като е казвал на черното черно и на бялото — бяло, без да идеализира плюсовете и без да амнистира минусите, Кирков е съдействувал наистина за придвижването напред на нашето киноизкуство. И в най-кратката му публикация, и в най-спонтанното изказване може да се открие нерядко мисъл-находка, която насочва, понякога стряска с неумолимостта си творци и критици, но винаги улеснява процеса на самопознание на българското кино.

Бих припомнил в хода на тези си мисли — без да съм ги подбирал нарочно — такива обобщаващи и обзорни статии, като „Проблемно ли е българското документално кино?“¹, „Българското документално кино — на перспективен път“², „Плодоносни творчески търсения — размисли за Втория фестивал на българския късометражен филм“³, „В търсене на зрителя — бележки за деветия преглед на научно-популярния филм“⁴. . . Бих посочил и такива попаднали ми случайно рецензии като „Сватбите на Йоан Асен“⁵ (някой беше казал, че за написването на утвърждаваща рецензия трябва да се потърси много опитен и проникновен автор), „В невярна посока“⁶ (Кирков не само вниква с неумолима строгост в своеобразието на филма „Буна“, но и предлага интересно обяснение на причините за неуспеха на режисьора В. Цанков, като разглежда тези причини в контекста на някои общи недостатъци при овладяването на съвременната тема в българското кино). „Апостолите“⁷ (освен респектиращ професионален анализ на сериата, статията съдържа и по-общи разсъждения за творческото сътрудничество и взаимопроникване между киното и телевизията, за амбициите и шансовете на една екранизация на „Записки. . .“ на З. Стоянов), („Краят на псента“⁸. . . (тук критикът не щади нито Н. Хайтов, който се е самоограбил при трансформирането на разказа в сценарий, нито очевидните слабости в постановката на М. Николов, нито актьорското присъствие на В. Михайлов), „Загубите при пренасянето“⁹ (една колкото съдържана и добронамерена в

¹ сп. „Киноизкуство“, кн. 6/1973 г.

² в. „Работническо дело“, 12 юни 1975 г.

³ в. „Работническо дело“, 23 ноември 1976 г.

⁴ в. „Работническо дело“, 1 август 1975 г.

⁵ сп. „Филмови новини“, кн. 2/1975 г.

⁶ в. „Народна култура“, 11 октомври 1975 г.

⁷ в. „Народна култура“, 24 април 1976 г.

⁸ в. „Труд“, 2 февруари 1971 г.

⁹ в. „Народна култура“, 20 октомври 1973 г.

тона си, толкова и категорична в доводите си „присъда“ над реализацията на филма „Голямата скука“).

Като се връщам малко по-назад, вече с усилието да направя някакъв подбор на авторските материали, в съзнанието ми изплуват рецензии, които и днес още не са „помръкнали“, не са загубили своята валидност и проникателност, и които Христо Кирков би могъл спокойно да приподпише и днес: „Отклонение“¹, „Размишления за филма „Смърт няма“², „За филма „Вула“³ Разлихих книжката на списанието, в която открих последната рецензия, без намерението да я препрочитам, но мисълта на автора ме увлече отново — с внимателния си и съкровено-искрен поглед върху тази творба, събудила преди години толкова оживени спорове, възражения, негодувание; с умението си да я разгледа и оцени не само в контекста на нашето кино, но и в светлината на най-актуалните по онова време схващания за търсещото проблемно кино. Кирков се интересувахе и от уникалното, от парадоксалното в самия исторически случай (сватбата в минутите преди разстрела), за да оправдае замисъла, подхода на авторите на „Вула“ към жизнения материал, да приеме като възможна и доказуема концепцията им за образа и поведението на осъдения. Но след като се бе съобразил, след като бе взел под внимание основните естетически принципи, по посока на които е била търсена реализацията на филма, критикът доказва непоклатимо тезата си, че „в своя нов филм Корабов и неговите най-близки сътрудници сами са непоследователни в естетиката, от която се влияят. Нещо повече. Те, както личи още съвсем не са приключили вътрешната си дискусия около принципите на тая естетика, не са ги осмислили и не са ги формулирали за себе си. . . търсейки в сферата на тая естетика, все още не са наясно къде и как да използват нейните преимущества . . . Използувайки част от арсенала на киното-размишление, авторите сами не са имали предвид интересни и значими истини.“ Като правеше това сурово и точно не само за времето си заключение, Кирков същевременно се противопоставяше гневно „както на опростителските канони, така и на предупредително вдигнатия пръст, който се опитва да класифицира съвестите и разсъжденията в изкуството в две противоположни чекмедженца. Аз твърдя, че „Вула“ е сложен филм, който засега е трудно категорично да се оценява. Поне за мен е трудно.“

Не се съмнявам, че поради всичко казано дотук, рецензиите, статиите и докладите на Кирков са наред с всичко друго и своеобразна летопис на еволюцията на българския филм, те имат определена стойност за изследователя — ако сме убедени, че дългът на историка на българското кино не е хронологичното натрупване на художествени факти и събития, а дълбоко изследване на игралното ни кино и останалите жанрове, на същността на исторически обусловените художествени идеи и движения. В това отношение определен интерес представляват и преките размишления на критика върху изтеклите три десетилетия на игралното ни кино⁴.

С поглед към утрешния ден

Обобщенията и разработките на Христо Кирков, излагани по повод на едни или други художествени факти и явления, осмислят досегашните

¹ сп. „Киноизкуство“, бр. 1/1967 г.

² сп. „Киноизкуство“, бр. 12/1963 г.

³ сп. „Киноизкуство“, бр. 10/1965 г.

⁴ сп. „Българские фильмы“, бр. 2, 3, 4 и 5, 1974 г.

резултати и същевременно насочват погледа към утрешния ден на филмовото творчество, разсъжденията му са неизменно свързани с назряващи задачи на художествената — наша и чуждестранна практика, съдействуват за тяхното обосноваване и актуализиране. Тази теоретическа дейност, високомерно отминавана от някои ревностни колеги като третостепенна, свързана с „житейски“, низови задачи (нерядко написаното в подобен план се приема с нескрито снизхождение като образец на киножурналистиката!), има голямо предимство, че непрекъснато подхранва и оплодява тъкмо кинознанието, като го предпазва от опасната илюзия, че то, кинознанието, е от някакъв свръхестествен порядък, че е нещо различно от осъзнаване на кинопрактиката. Без „третокачествената“, „преработваща“ дейност на критици като Христо Кирков, Емил Петров, Атанас Свиленов, Яко Молхов, д-р Александър Тихов, Алберт Коен, Вера Найденова, Вл. Игнатовски и др. кинотеорията ни би тъпкала на едно място, би по-вяхнала. Спомням си доклада на Кирков, изнесен на съвместна среща на двете секции „Кинодраматургия“ при СБП и СБФД¹. Изложението му не бе просто повод за разговора (колко пъти докладите увисват като самотни, изолирани от дискусията встъпления!), то бе в самия център на разискванията и с безспорните си, извикващи одобрение анализи и заключения, и с повдигнатите въпроси, които тепърва чакаха отговор, и с твърденията, които срещаша твърд отпор и възражения. Всеки от участниците, независимо от темата, с която бе дошел на срещата, бе увлечен от разсъжденията на Хр. Кирков, за ги сподели горещо, да се усъмни в тяхната правота или да ги отрече. Така критикът „водеше“ неизменно разговора и със суровите си, понякога безцеремонни, но винаги проникновени наблюдения и оценки за конкретните творби („Вечни времена“, „Трудна любов“, „Дубльорът“, „Дневна светлина“, „Селянинът с колелото“ и др.), и с интересните съпоставки между отделните филми и герои, и с по-общите си разсъждения за същността на някои социални процеси и тяхното художествено претворяване на сегашния етап. Като отдаваше например дан на създадените през последните години филмови герои, свързани със селото, критикът изразяваше тревогата си, защо „след филма „Неспокоен път“ отпреди близо 20 години ние все още не се опитваме да създадем картина на най-важните условия и конфликти, които създадоха и създават този тип, защо все още нямаме възможност за преминаване от съзерцание и съчувствие на конкретния субект към активен, съзидателен размисъл за света, който го е създал? . . .“ Като отбелязва „значителната стъпка“ при изграждане на образа на Пълномощника и с това в развитието на съвременната тема в нашето киноизкуство („Магистрала“), Христо Кирков същевременно имаше основание да поохлади възторга ни. Той бе прав, когато твърдеше, че върху образа на Пълномощника „действува (по-силно от всичко друго) хипнозата на една нормативност, породена от бивши етапи на развитието. Тъкмо тя го обвързва с методите и действията на ония, които някога командуваха щурма на Хаинбоаз и Копринка. . . Тя му пречи да реагира по качествено нов начин при срещите си с конфликтите на ежедневието. . . Тя, разбира се, е широко разпространена и днес, но вече не може или по-вярно не следва да се утвърждава и още по-малко да се апологизира във времето на разгърнатото строителство на социализма и шеметната

¹ „Кинодраматургия и съвременност — проникване в същността на социалните процеси“, сп. „Киноизкуство“, кн. 5/1975 г.

научно-техническа революция, когато ръководството и организацията на социалния колектив все повече се превръщат във въпрос на наука, на подготвения проникателен творчески разум, на строго промислен план, на точно разпределени мощности. Това не санкционира, разбира се, умението да се действа с морални и психологически оръжия, но ги поставя на определено им от новото време място.“

Върнах се към тези съображения на критика, защото те илюстрират неговата „заземена“ и повседневна познавателна дейност, умението му на основата на текущата художествена практика да предлага най-актуални обобщения, да напипва и формулира нови изисквания към филмовото изкуство, да свързва по този начин днешните ни завоевания с нуждите на утрешния ден.

Изненадващ ракурс

Винаги ме е поразявало умението на Христо Кирков да пристъпи към известен проблем, да проследи и оцени дадено явление или тенденция от най-неочаквана гледна точка. Когато съм се зачитал в негова рецензия или статия или съм се намирал пред трибуната, на която той е излизал, за да прочете свой доклад или направи изказване, винаги съм предвкушал удоволствието, че ще чуя нещо неизвестно, че ще ми бъде предложено а някаква „невероятна“ отправна точка, която позволява да се извърши съвсем непознат досега „разрез“ на проблема, да се предложи нова диагноза на факта, явлениято, тенденцията. Разбира се, до подобен резултат не се идва случайно; не ще и съмнение, че Кирков търси своя оригинален принос, по-голям или по-малък, той не си губи времето да „извлича“ и формулира очевидните и безспорни неща, да констатира лесно установимите истини, още повече че винаги има желаещи да вършат тази (впрочем също полезна и неизбежна) работа. . . . Прочетете, ако сте пропуснали да сторите това на времето, статията „Поглед върху състоянието и перспективите на българското документално кино днес“¹, за да се убедите колко неочаквани, но и колко точни и необходими са неговите наблюдения и изводи. В период, когато нашата кинодокументалистика бе вече постигнала своите големи успехи и бе завоювала недвусмислено международното признание на XVII Лайпцигски фестивал, Христо Кирков се осмели да ни изненада със своята. . . „съкровена неудовлетвореност“. Това обаче той направи съвсем не защо омаловажаваше достигнатото, а защото го съизмерваше с дълбоките преобразования на нашето общество, защото бе дълбоко убеден, че между съвременното документално кино и текущата действителност съществува несъответствие“. Съвсем неочакван е ъгълът (възрастта на хората, обект на наблюдения!), от който той се визира в лика на нашия съвременник, изобразен в документалното ни кино; критикът проектира следния обобщен портрет: „Получава се образът на един възрастен човек, всеотдайно привързан към хората и дълбоко уважаван от тях, трудолюбив и жизнелюбив, неотделимо интегриран в своята нация и нейния исторически живот, с високо развито чувство за красота и безкориститие. Бих казал — един образ, в който художниците се стремят да хванат зад трепкащата омара на текущото време непреходно-прекрасното у българина в един малко декоративно-монументален стил.“ След като подчертава предпочитанията на нашите

¹ сп. „Киноизкуство“, кн. 4/1976 г.

документалисти, „почти тоталния интерес към обектите от възрастната и най-възрастната генерация“, след като прави опит да проумее характера на този интерес, Кирков идва до неумолимо-строгия извод, че безкористното на възрастните хора, като даскал Марин например, е „безкористие изобщо, извън времето и, ако щете, извън условията“, че то не е „форма и проява на конкретно-протичащия съзидателен процес, реакция отстъпковението на конкретни социални програми“. Само когато документалното ни кино развие изследователската си функция, когато тръгне по пътя на преодоляване несъответствието си със съвременния живот, „тогава покрай образите на достолепните старци с проверени и утвърдени жизнени биографии и с кристализирани характери бурно и веднага ще навлязат и образите на младите съвременници с незавършени биографии, с биографии в движение. Е, навярно тяхната възпитателно-наравоучителна мисия ще бъде ограничена, но в замяна на това те ще разкриват на връстниците си в киносалоните или пред малкия екран действителната и действена връзка между новите форми на живот и новите хора, живите тенденции в развитието на социалистическия живот. . . И навярно ще се окажат много по-съзвучни и по-синхронни на истинските интереси на днешните аудитории.“

Кирков се пита как ли би изглеждал един филм със заглавие „Строители“, ако обект на изследване би била вече една младежка производствена бригада. „Филмът „Строители“ погаси един отколешен дълг на нашето документално кино към ония, които по призива на партията за индустриализация на страната, нарамиха някога своите прости сечива, прекрачиха прага на своите селски къщи и с колюфичевския си дух, с грубите си и похватни ръце, в увлечението на първите петгодишни планове вдигаха комин след комин и корпус след корпус навред по нашата страна. Те, неуките и простодушните, победиха в неизброимо много и сложни трудови битки, придобиха историческото самочувствие на първопроходници в просторите на социалистическото строителство и формираха основните черти на нашата работническа класа след революцията. За тях младите поколения трябва да знаят, чрез тях ние всички имаме възможност да познаем близката история на страната си.“

Но все пак историята, нали?

А нашето време? Времето, когато влизат в действие програмите за автоматизация, за кибернетизация, когато децата, а дори и внуците на Христо Ковачевите герои се вълнуват не от проблема за изграждането на комини, а от проблема за премахването на комините, когато самочувствието им е самочувствие не на похватните ръце, а на овладяната наука, на обучената способност да се командуват сложните машини и да се ръководи качествено новият социален колектив?“

Позволих си дългия цитат, за да покажа как именно неочакваната, „странна“ гледна точка на критика му позволява да се добере до най-значими обобщения, да мотивира своята „съкровена неудовлетвореност“, да обоснове пред читателите си „колко незадоволителна е още социалната ни интуиция и социологичната ни грамотност, колко могъщо и неопреодоляно е в съзнанието ни действието на стереотипите в нашите схващания за възможностите на проблемното документално кино“, да докаже, че засега — при всичките ни успехи — „проблемното ни документално кино само в отделни случаи попада на действително животрептящи, фундаментални, с проекции в бъдещето въпроси на нашата социална практика. . .“

За да бъдеш в някаква степен неочакван, нов, се изисква, разбира се, и дързост, и самочувствие, и богата култура, и осведоменост. И преди всичко своеобразният, не всекиму даден талант да съзреш „повода“ за своите

необичайни съждения, да намериш „пролуката“ за своята мисъл, откриваш сложност там, където досега всичко ни е изглеждало обикновено, да разгледаш и най-обикновеното в нова светлина, при което се откриват допълнителни, непосочени досега значения. Или пък да откриеш реалните основания за един успех, без да плащаш дан на критическата мода, без да фетишизираш творбата и създателите ѝ, без да ѝ приписваш несъществуващи (впрочем нетърсени и от самите автори) измерения. Христо Кирков се отказва в рецензията си за „Те се сражаваха за родината“¹ от очакваните „традиционни“ критически доводи в защита на майсторски и вдъхновено реализираната творба, не се впуска да припомня и безелите на таланта на Шолохов и Бондарчук. (Това впрочем бе вече направено преди него достатъчно изчерпателно в нашата и чуждестранната преса). След като интерпретира някои изразени мнения в печата, че Бондарчук „преосмисля“ темата за войната „по-новому“ и „смело“, че неговият филм се „отличава“ от всичките филми, направени досега за Отечествената война, Кирков открива решаващите достойнства на произведението там, където не се очакваше — в обстоятелството, че „Бондарчук е чужд на всяка мегаломанска суета да „преосмисля“ и да създава „новости“, че „дълбоко е усвоил, предано се е придържал, стремил се е да намери най-точен и изразителен кинематографичен еквивалент не само на онова, което разбираме под „дух“ на една творба, не само на характерологичните стилови особености на Шолохов, но дори на отделни детайли, които при друго отношение биха могли да останат недооценени или неизползвани. . . Силата на екранизацията и нейното естествено присъствие сред днешните факти на киното нѐ е в някакви нови и различни решения. . . а именно в дълбоката им вярност на литературния първоизточник“. И ако успехът е несъмнен, то е, защото Бондарчук е разбирал много добре, както посочва справедливо Кирков, че „Шолоховата проза се оказа идейно и художествено еластична, извънконюнктурна, дълбоко свързана с неповторимите прояви и трайните значения на жизнения материал и поради всичко това близка и приспособима към всеки непредвзет вкус, органично близка и нужна на всеки истински прогресивен процес в реалистичното изкуство“. . . С дълбоката и трайна привързаност на Сергей Герасимов към определени естетически принципи Кирков обясни конкретния художествен резултат на филма „Дъщери и майки“² — „произведение на изкуството, лишено от всякакви натрапчиви черти на новооткритие, от всякакви видими амбиции да се превземе с пристъп съзнанието на съвременния зрител. За хората, които помнят и знаят, то асоциира с „При езерото“ и „Журналист“, с Тихият Дон“ и „Млада гвардия“, та чак с „Комсомолск“ и „Седемте смели“. И това е така, защото всеки от тия филми представлява момент от развитието на едно и също естетическо кредо, в основата на което лежи неизменното, упорито внимание към човешкия характер във връзка с историческото му време. И по всички личи, че с помощта на това „старо“ естетическо кредо могат да се правят напълно съвременни филми.“

Позовах се на тези две рецензии, защото изненадващият „ключ“ към разглежданите произведения не само не довежда Кирков до смайващи и немотивирани критически разрези а, напротив, „приземява“ и коригира критическата мисъл, склонна понякога да дарява филмовите творби с несъществуващи черти и амбиции.

Разбира се, „професията“ да бъдеш нов, изобретателен си има своите рискове, своята обратна страна. В някои случаи похвалните сами по себе

¹ сп. „Киноизкуство“ кн. 1/1976

² сп. „Киноизкуство“ кн. 1/1976 г.

си усилия на критика се оказват лишени от реално основание; самото разглеждано явление не може да „понесе“ изказваните за него размишления, които в тези случаи увисват преднамерено и дори претенциозно в текста. Спомням си (без да съм уверен, че е най-фрапантният пример в това отношение) рецензията на Кирков за филма „Къщи без огради“. Тя бе разделена на две рязко открояващи се една от друга части. В първата част той утвърждаваше безрезервно филма: операторът И. Тренчев „ни въвежда чрез разчетените движения на своята камера и чрез пастела на изображението в толкова добре познатата и едновременно с това — неочаквано живописна градска среда“, „непреодолимо-очарователният Кирчо Петров, който в този филм осъществява ролята на сирачето Мишо“; актьорът Константин Коцев е „активен съавтор на всичко най-добро във филма“, сценаристът Н. Русев. „скрит зад малкия герой на филма, ще ни поведе неусетно през разградените квартални дворища. . . за да ни разкаже с ирония по нещичко за техните слабости и несъвършенства, със съчувствие — за личните им драми и с умерено въннение — за тяхното великодушие“; режисьорът Георги Стоянов „също ще мобилизира своя творчески опит, за да създаде атмосфера на жизнена достоверност, да постигне отчетливи характеристики на героите, ясни оценки, плавен разказ и изобщо едно цялостно произведение“ . .

Втората част на рецензията обаче дава израз на „смътната неудовлетвореност“ на „малка група от изкушени“, които ще си припомнят за Довженко, който е призовавал кинодейците „да не подменят конфликтите на своето общество и време с преодоляване на трудностите, а гражданската отговорност и страст — с успокоителна умереност“. Патосът на рецензията е заключен тъкмо в този критически ход, в това внезапно и неочаквано рязко противопоставяне на много добрата професионална реализация на филма — на отсъствието на действителни жизнени конфликти, на гражданска отговорност и страст. Работата обаче е в това, че замисълът на Кирков е погрешен, търсената и изградената на принципа на контраста „структура“ на рецензията му — неуместна, неадекватна на конкретния повод, оценките му — неверни. Нито професионалните стойности на „Къщи без огради“ са така безупречни, нетърпящи възражение, нито пък позоваването на Довженко е основателно. Изискванията на големия съветски режисьор не могат да се абсолютиризират, да се прилагат като универсална рецепта за всеки творчески замисъл за всяко жанрово решение. Така филмът на Георги Стоянов се „проверя“, изплъзна между двете части на рецензията, оставяйки по същество неоценен, необяснен.

Разбира се, това са „рисковете на професията“. Но тези рискове са хиляди пъти за предпочитане пред хилавото, неоплодено от ярка мисъл изложение. Нека чувствителното ни око да долавя понякога неприятните следи от самоцелност, от маниерност дори — ако тези следи ни водят същевременно към интересното наблюдение, ако съпровождат малкото откритие, ако неочакваният подход предлага нов терен за изследване нови възможности за обобщение. Хиляди пъти са за предпочитане неблагородните примеси — когато ги има — в Кирковия анализ, неточностите, грапавините, увлеченията в неговите размисли — пред гладко полираните, небудещи никакво възражение фрази на скучното, познатото, регламентираното критическо мислене.

„Еретикът“

Кирков може да изненада читателите си не само с неочаквания си подход, с изненадващите си оценки и заключения. Много често неговите раз-

¹ „Отечествен фронт“, 12 февруари 1974 г.

съждения направо се разминават с някои считани вече за установени истини, противоречат на общеприети и, както ни се струвало досега, достатъчно мъдри схващания. Не го интересува мнението на негови колеги, на творци, още по-малко това на едни или други началници в кинематографията — той го взривява, без да му мигне окото, без да се съобразява с това, че други представители на критическия „бранш“ подкрепят същото това мнение на висок глас, като непогрешимо, от последна инстанция, без да се тревожи че си е спечелил още един враг в повече. . . След като излага точно и компетентно високите достойнства на сценария, режисурата, актьорското изпълнение и операторската работа на филма „Отклонение“,¹ Кирков обръща изведнъж, с трясък, „другата страна“, за да защити в разрез с всеобщата и категорична адмирация някои свои принципи възражения и несъгласия, свеждащи се до това, че „пръснатите из произведението многозначителни реплики, смътните внушения в края на краищата започват да ми досаждат и да ме дразнят. Защото все по-определено започвам да подозирам, че те означават или неопределеност в мисленето, в схващанията, в концепциите за проблемите на нашата съвременност, или стремеж на авторите да се укрият зад кадъра и давайки оттам многозначителни знаци на зрителя, да го увлекат не толкова в един процес на мислене, колкото на измисляне с всички произтичащи от това рискове за него.“ Критикът отхвърля предположението, че „ авторите не искат да влияят, да регламентират насоките и характера на мислите и изводите у зрителя“. Кирков е убеден, че подобен възглед „създава възможност на липсващата концепция или на укриващата се концепция да изглеждат сериозни и възможни в съвременното кино. . . Между впрочем укриването на авторската концепция с мотивировката да не се влияе на зрителя според мене е в значителна степен несъстоятелно, освен заради всичко друго и още и за това, че по същество означава недоверие към възможностите на зрителя самостоятелно да мисли и оценява“. . .

Не винаги, разбира се, в критическия „еретизъм“ на Кирков всичко е достатъчно мъдро, безупречно, очистено от наноса на някои увлечения. Най-често обаче изложението му е заредено от неспокойна и търсеца мисъл, преодоляваща инерцията, застоя. Наистина тази прословута кирковска откровеност понякога не е улучена по време и място, не е съобразена с условията, разминава се с оная деликатност, която всички приемаме за задължителна. . . Спомням си, беше преди доста години, в един столичен кинотеатър трябваше да се открие седмица на мултипликационния ни филм. Поводът, както се казва, беше тържествен. И като подобава за едно празнично събитие, чествуването трябваше да се открие със съответно, подчертавам, съответно слово. На сцената, за да се срещнат със своите почитатели, бяха излезли някои от най-изтъкнатите и заслужили творци на рисуваната и обемен филм. И ето, застанал на трибуната — между зрителите в салона и кинематографистите, наредени в полукръг зад него на сцената, — Христо Кирков произнесе своето слово: един немного обширен, затова пък изключително критичен анализ, който не прощаваше никому. Сами по себе си оценките и изводите на критика бяха до голяма степен заслужени, точни, те се отнасяха до определена ситуация в анимационното ни изкуство, когато далеч не всичко беше в идеален ред. С други думи, словото, бе справедливо, но не съответно на повода, то се разминаваше крещящо с тържеството, с нагласата и на публиката и на филмовите дейци, изпълнили сцената. . . Критикът вършеше своята работа невъзмутимо, както бия вършил на делово професионално обсъждане на проблемите на жанра — неговата безпардонна прямота бе взела отново връх над всичко останало. . . .

¹ сп. „Киноизкуство“, кн. 7/1976 г.

Увлеченията са си увлечения, естествено. И все пак ще подчертая: трудно бихме могли да си представим едно плодотворно развитие на българското кино без „еретизма“ на ония наши творци и критици, които ненавиждат рутината, закъснелостта и считат задоволството от постигнатото, самоопиянението за враг номер едно на всяко дело. За които непримиримостта към несъвършенствата и слабостите, строгата принципиалност, чувството за отговорност и самокритичността — в духа на високите изисквания на Юлския пленум — са оня духовен климат, в който се ражда истинското творчество.

В спорове — със други, с себе си.

Има автори-критици, в чиято правота не можеш да се усъмниш и за миг дори; от първия та до последния ред на статията или рецензията си те умно и безупречно нанизват своите оценки и мнения, трупат своите истини — от ония, безспорните, ясните, спокойните, несмущаващите. И нищо, което да разпали въображението ти, да те жегне, да те стресне, да предизвика възраженията, недоволството ти. А междувременно творбата, обект на разглеждане, далеч не е „изчерпана“, не е дешифрирана, не са разкрити още същностните ѝ белези, патосът ѝ. Или проблемът, ако става дума за теоретичен или обобщаващ материал, си остава все така смътен, неизяснен, спорен.

Христо Кирков умее да спори. Може би защото не гони малките височини, защото се насочва към трудното, към мъчителното сложното, защото се опира на собствените си прозрения, а не на чужди цитати, защото остава верен на прямотата и дързостта си. И навярно защото има... своеобразния талант да влиза в дискусия — с другите, с вероятния си опонент, със себе си дори. Затова ти е винаги интересно да го четеш; той активизира и твоята мисъл, отнася се с доверие към възможностите да вземеш страна в спора. Никога не произнася твърденията си като истини от светото писание, от последна инстанция, не подчертава високомерно твоето нищожество, оставяйки ти един-единствен шанс: да се съгласиш, като сведеш засрамено глава. Неговото самочувствие не ограбва твоето собствено, напротив, окриля го, защото разговаря с равен приобщава те към значими и интересни разсъждения, предложения, догадки... Това са спорове, които те въвличат и увличат, правят те съмишленик или опонент, понякога те оставят смутен, объркан, скептично настроен — но винаги участник в дискусията, винаги ангажиран... Спомнете си разговора за филма „Спомен за близначката“, например разменените реплики с Емил Петров относно работата на сценариста К. Павлов в ~~оня~~ епизоди, когато „условието за лично и непосредствено видяно и преживяно е доста грубо нарушено“ (тук аз не се произнасям по същността на спора). Критикът навлиза в сложното, диалектическо отношение на сценариста към жизнения материал, изследва тънката му интуиция за психологическите механизми на въздействие на изкуството, спори вдъхновено, изслушва внимателно събеседниците си, противопоставя нови доводи и съображения, брани се енергично, предизвиква и „противника“ си да се яви откъм най-добрата си страна...

Иска ми се да се спра съвсем накратко на езиковите и стилистическите особености на речта на Кирков. Спомням си, това бе отдавна, фразата му бе изкуствено усложнена, измъчена, тромава, на места дори неясна. Нерядко читателят се препъваше в сложни конструкции, в маниерни обрати, в стилистическа претовареност, спираше се, препрочиташе пасаж, тър-

¹ сп. „Киноизкуство“, кн. 9/1976

сеше нишката на мисълта, загубена в сложните криволици на писаното слово. Стремежът към новост и неочакваност тогава се свързваше не толкова с критическата находка, с безпогрешния анализ, колкото намираще израз в съзнателната „интелектуализация“ на езика, в ненужната претрупаност на изложението.

Изтеклите години бяха период не само на неотклонно професионално израстване, на изостряне на критическия поглед, на развиване на способността за точни констатации, за значими обобщения и прогнози, които намираха основанието си в самата художествена практика. Същите тези години бяха и процес на все по-сигурно овладяване на богатството и изразните средства на езика на критика, на изграждане на собствени стилистически похвати и физиономия. Днес написаното от Кирков може да се познае и без да носи подписа на автора си — не само по своеобразния му подход към изследваните факти и явления, не само по характера на изследването, но и по кирковската организация на фразата, по езиковата му култура, по словесния му запас, по необичайната — но вече мотивирана, обогатяваща мисълта — употреба на едни или други части на речта. Читателят може да съди и по формата на изложението за „настроението“ на автора, за неговото пристрастие или равнодушие, за критическото му негодувание или удовлетвореност.

И само понякога окото ни се задържа на някое несполучливо езиково-стилистическо „попадение“ — рецидив на младежките увлечения, — но това са по-скоро „продълженията на добродетелите“, ония малки петънца върху един портрет, които дооформят човешката индивидуалност и неповторимост, правят я по-релефна, по-пълна. И днес понякога не са съвсем на мястото си тези „негови“ прилагателни — убог, акутен, тлетворен. . . Но и без тях аз не бих могъл да си представя живия, реалния Кирков. Благодарение навярно и на тях, когато го чета, аз сякаш чувам живото му слово на събрания, обсъждания, по време на лекции или просто на приятелски разговор в клуба — с познатата кирковска интонация, с акцентите, които поставя, с неволните задръжки и повторения. . .

* * *

Христо Кирков е един от най-физиономичните ни филмови критици, самобитен, противоречив. Един стопроцентов кинематографист, пронизан до мозъка на костите от любовта към екрана. Искрено обичан от едни, дълбоко ненавиждан от други, но еднакво уважаван от всички — съдба, която не всекиму е дадена. Предан на колегите и творците, дори и когато отрича категорично и „до дъно“ последната им изява. Понякога внимателен, понякога агресивен и неумолим, но винаги честен. Дори и когато греши в присъдите си. . .

Познавам ли го достатъчно? Много — да, но дали това „много“ е достатъчно, не смея да твърдя. Навярно защото съм успял да се доближа дотолкова до него, че да се убедя в неговата „неизчерпаност“, в способността му да ни държи нащрек, да ни атакува изненадващо със „странните“ си доводи, да ни сварва неподготвени за защита.

Да бъде винаги нов. И необходим — на филмовата ни критика. На българското кино.

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

„СЛЪНЧЕВ УДАР“

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

В много отношения този нов филм на Ирина Акташева и Христо Писков, създаден по нашумялата пиеса на Георги Джагаров „Тази малка земя“, разкрива като под увеличително стъкло някои нови процеси и принципни търсения на българското кино в областта на съвременната проблематика. Разкрива ги чрез своите успешни страни. Но ги разкрива още по-ярко и там, където редица внушения идват по-скоро от отгатнатото авторско намерение, а не толкова по пътя на разшифрованата художествена плът. Така много честната, безкомпромисна и достойна за уважение авторска позиция в анализа на определен социално-психологически климат не винаги или по-точно недостатъчно художествено последователно прераства и се превръща в самия този анализ и ни донася онези обобщения за действителността, на които е способен само яркият художествен образ.

Давам си сметка, че тези констатации могат да прозвучат и малко рязко. Или по-точно те са само едната страна на нещата. И без да е достатъчно анализирана другата тяхна страна, те в никакъв случай не разкриват истината за филма. Но в случая ми се иска да подчертая, че тази истина за конкретното художествено произведение е по-сложна. Тя е в него, в неговата образна и стилистична система, в неговите герои и конфликти. Но тя е донякъде и извън тях. Защото докосва редица закономерности от съвременното развитие на българския игрален филм и ни задължава да се вгледаме и в редица по-общи принципи на художественото мислене в нашето кино.



Ицхак Финци и Армен Джигарханян във филма „Слънчев удар“

„Слънчев удар“ утвърждава по-монументалните екранни форми в интерпретацията на съвременността. И този авторски подход към явленията в нашия социален живот, за които досега нашето кино е говорило по-плахо или с многоточия, е първото достойнство на филма. Той е и опит да се изследва и разработи един нов естетически терен, да се очертаят и защитят някои нови възможности за българския филм днес. В този смисъл творбата на Ирина Акташева и Христо Писков изразява много от стремежите на българското кино да обхване и разкрие редица проблеми на времето и на нашата конкретна действителност, по които то все още не е казало своята дума, и то да ги разкрие в техните многообразни връзки и противоречива логика. Но наред с това „Слънчев удар“ свидетелствува и за едно много ясно проектирано в неговата структура авторско съзнание, че за нашия филм не е и не може вече да бъде достатъчно само да „открива“ или „запечатва“ конфликтите на социалното ни развитие, а той е длъжен да ги интерпретира и в техните връзки и съотношения към по-трайните и вечни категории на човешкия дух.

Тази по-обхватна и привлекателна авторска амбиция е свързана с успешните страни на филма, както и с присъствието в него на герои, които персоналифицират по-разнообразни страни на действителността и които ни позволяват да я огледаме по-пълно и обемно. Но същата тази авторска амбиция, която придава толкова неочаквани и социално важни значения на човешки жестове и на пръв поглед не дотам значителни ситуации, поражда и някои от принципните недостатъци на филма. Виждам тези недостатъци не в това, че авторите се стремят да ни кажат колкото може повече за определен период от нашето развитие, който като всяко историческо време поставя по свой начин на из-

питание понятия като „съвест“, „обществен компромис“, „талант“, „характер“, както и самото ни разбиране на „целта“ и за „средствата“ на всяка човешка дейност. Напротив, тази авторска задъханост, този своеобразен публицистичен нерв в разказа са част от неговото своеобразие и сила. Но недостатъците на филма виждам в това, че авторите, искайки да ни кажат много, се стремят да го кажат и с много средства, и с едно постоянно смесване и противоречие на художествените „потоци“ вътре в структурата на филма.

От една страна, „Слънчев удар“ е филм, който ни показва открито определени социални механизми и се стреми да ги анализира именно така. Но от друга страна, разказът и развитието на образите не пренебрегват и всички възможности, които им предоставя едно тяхно извайване не като конкретни процеси, а като символи на тези процеси. И тогава се случва така, че не ни достигат сцени и аргументи, за да разберем конкретния процес, а същевременно редица други епизоди и сюжетни линии са в повече по отношение символно-метафоричното подсказване на някои авторски внушения.

По-нататък аз ще се постарая да подкрепя това свое впечатление с конкретни примери от филма. Но засега искам само да подчертая, че именно това дълбоко вътрешно противоречие в стила на филма и в стила при воденето на разказа дава началото на някои от недостатъците на „Слънчев удар“. Но същевременно, мисля, че едно подобно противоречие, което ясно може да се проследи в койклетния филм, е свързано и с някои закономерности на самото художествено мислене в българското кино. Не се наемам да назова и анализирам много от тези закономерности. Но една от тях, която днес добива все по-ясна релефност, за мен е свързана с два твърде разнородни по своя характер творчески импулси, които ние малко прибрзано се опитваме да съединим и примирим. Първият и по-нов за нашето кино импулс е желанието и необходимостта да се твори ярко политическо кино, в което специалните механизми се изследват в цялата им пълнота и многообразие. А другият творчески импулс е свързан с традициите и постиженията ни в екранните форми — символ и метафора на едно явление, — а не толкова на неговото пряко и конкретно изследване.

Навярно българският филм днес, а това е особено очевидно по отношение на съвременната му проблематика, все още не успява едновременно да „назове“ и пресъздаде едно явление и да открие всички негови нравствени и философски измерения, именно при прякото и конкретно пресъздаване. Когато търси нравствените и философските измерения на явлениято, българското кино по традиция разработва художествените форми на един екранен свят-метафора, на един образ-символ за процеса или социалния факт. Не случайно някои от най-завършените като стил български филми, които същевременно се домогват до по-мощни нравствени и философски обобщения, са филмите — било то „Козият рог“ или „Преброяването на дивите зайци“ и т.н., — които организират своя художествен свят около разказа-притча и образите-символи.

В този смисъл „Слънчев удар“ определено се опитва да направи крачка напред в една по-различна за българското кино естетическа територия. Но ако тази крачка се оказва не изцяло успешна, това далеч не е само авторска вина. Това е по-скоро проблем, който наред с анализа на конкретния художествен факт, изисква някакво, макар и не най-пълното и задълбочено за момента, вглеждане в някои, както вече споменах, особености на самото художествено мислене на българския екран досега, където художествените форми — метафора на едно явление или процес — не следват, а навярно ще предшествуват самото конкретно пресъздаване на това явление и процес.

Отбелязахме вече, че филмът е създаден по пиесата на Георги Джагаров „Тази малка земя“. Любопитно е, но ако се вгледаме още в самите символи, заключени в двете заглавия, ние ще открием и основната посока, в която Ирина Акташева и Христо Писков интерпретират и обогатяват първоначалния драматургичен материал. Затова нека направим тази малка разходка, която макар и не толкова свързана с конкретното филмово произведение, дава своеобразен ключ при неговата по-нататъшна интерпретация и анализ.

Образът-метафора в пиесата на Джагаров е земята. Но тази обобщена метафора на поета-драматург, заключена в заглавието на пиесата и присъстваща в толкова нейни сцени, далеч не е свързана само с основния проблемен конфликт. Георги Джагаров поставя въпроса за нравствената отговорност на съвременния учен в съхраняването и опазването на природната среда, а чрез нея и на самия човешки вид. Неговият централен герой, професор Радев, защитава именно земята, черноземната и плодна земя, която може да се окаже по-ценен капитал за нацията от един необмислено построен завод. И все пак, разисквайки проблемите на екологията, героят говори и мисли не толкова за земята изобщо. Той говори и мисли за тази малка земя, наречена България, за нейната съдба и народ, за добродетелите на този народ, повлияни дълбоко от връзката му именно със земята.

В този смисъл образът на земята при Джагаров се явява задължително поради конкретния проблем. Но той е и натоварен с асоциации и определен символен заряд, където поетично-образното начало надделява силно над конкретно-проблемната постановка на конфликта. Да си спомним на друго място признанието на поета;

Земя като една човешка длан.
но ти за мен си цяло мироздание. . .“
Или:
„Аз чух земята да роптае
за обяснение да пита“.

Невена Коканова и Армен Джигарханян в сцена от филма



Бих могла да посоча още цитати. Но това едва ли е необходимо. Очевидно е, че символът за земята има особено място в поезията и образния свят на Георги Джагаров и че той преминава в драматургията му също като своеобразен ключов образ на много идеи и авторски обобщения.

Небезинтересно е, разбира се, да отбележим, че от четирите „архитипни“ елемента — огъня, водата, въздуха и земята, чрез които древната митология си представя съществуването на материята, а и които неизменно присъствуват в съвременните поетични структури, — земята напомня за качества като концентрация на усилие, равновесие, постоянство.

Символът, заключен в заглавието на филма, напомня за други енергии. За изригването и неочакваността на огъня, който е сила, целеустременост и кураж, но който от известна степен нататък може да унищожи онзи, който го носи или борави с него. Слънцето, символ на творческото начало у човека, съществува и като „слънчев удар“. Активността, щедростта и доверието към другите се превръщат в своя антипод. Те носят вече не живот, а смърт.

Началният епизод на филма ни разказва за едно раждане. Професор Радев и неговите сътрудници празнуват раждането на третото дете на професора. Във финала на филма преминава сянката на смъртта. Професорът няма все пак да се самоубие. Съпругата му ще дойде и ще го отведе в техния дом. Тя деликатно ще му напомни за отговорностите му към децата и нея. Но даже и нейната нежност не е в състояние да смекчи случилото се. Професорът вече е пожелал да умре. И когато отвън бодрите гласове на сътрудниците му викат „Победа!“, празните и неподвижни очи на героя упорито ни говорят, че с него става нещо безвъзвратно. И вече никога няма да бъде предишния професор Радев. Той е победил, но след победата той няма и не може да бъде същият. Човешкият живот се оказва по-кратък от живота на една идея — била тя погрешна или правилна.

Ирина Акташева и Христо Писков ни задават редица въпроси във финала на своя филм. И все пак, струва ми се, че тези въпроси, а и авторовите внушения биха прозвучали по-ясно и още по-силно, ако бе по-категорична в своето значение и последната сцена на филма. Разбира се, право на авторите е да не ни кажат умира или не героят. Тяхно право е да оставят зрителят да намери сам решението, като му подскажат, че по някакъв начин смъртта наистина е започнала. Но един подобен „открит“, а по същество и неясен факт, не помага на цялостното авторско усилие да се разгледат открито и недвусмислено определени конфликти и социални механизми в нашето съвременно развитие, където догматични деформации в мисленето, индивидуалното или груповото поведение могат да заплашат и самата същност на това развитие.

Искам да се върна отново за момент там, откъдето тръгнах — от образа символ, заключен в заглавието на филма. Много вярно Ирина Акташева и Христо Писков чувствуват, че не могат да обогатят пиесата с оглед на кинематографичното ѝ пресъздаване само чрез определена намеса в сюжетните линии и развитието на образите. За да обогатят и развият някои страни на драматичното действие, те трябва да обогатят именно символните значения на това действие. Отбелязахме вече, че в самата пиеса поетично-образното начало в разкриването на основния конфликт надделява над конкретно-проблемното му изследване. Във филма това съотношение се запазва. Нещо повече, във филма конкретно-проблемното изследване на конфликта не ни достига и защото авторите упорито ни напомнят, че тяхна цел е пределно мащабният социално-психологически разрез на съвременната ни действителност.

Но оказва се, че за да бъде достатъчно дълбок и убедителен подобен разрез, е необходимо много по-точно да знаем „какво“, „защо“ и „как“ се случва с героя. Необходимо е да знаем ясно определен факт, а след това всички не-

гови измерения в нравствен и философски план. При един подобен социално-психологически разрез едва ли е уместно героите — и Драгиев, и Балджиев — толкова бързо и в ефектни реплики да афишират своята същност на кариеристи от по-стар и по-нов тип. Тази същност би ни се разкрила не като някаква своеобразна разновидност на „човешката природа“, а като конкретен резултат от движението и сблъска на социалните процеси и сили.

В една подобна посока на художествено изследване на съвременните социални конфликти всички онези ярки внушения за диалектиката между постове и убеждения, между човешки намерения и социална роля, която може да накара индивида да забрави за своите намерения и първоначални убеждения, т.е. цялото авторско разсъждение за целта и средствата на едно дело, биха ни се разкрили не толкова чрез диалога, а чрез по-детайлното и последователно авторско вглеждане в самите мотиви на човешкото поведение. А героите, преди да бъдат персонификация на „добро“, „зло“, „подлост“, „вярност“, „кариеризъм“, биха били по-ярко изваяни като живи и конкретни хора. В такава една посока на художествено изследване бихме поискали и по-ясната характеристика на явлението „Лазаров“, което е своеобразен мотор на цялото драматично действие. Ръководителят Лазаров смачква двама професори, обърква работата на един научен институт, дава възможности да съществува кариеристът от стар тип Драгиев и когато той се оказва прекомерно груб за едни по-съвременни правила на играта, го замества с кариериста от следващото поколение, Балджиев. Във финала на филма Лазаров е победен, но съвсем не и унищожен. Но тогава в какво се крие неговата всесилност? Едно конкретно-проблемно изследване на конфликта би задължило авторите да ни дадат някакъв отговор на този въпрос.

Но както вече нееднократно споменах, Ирина Актасева и Христо Писков са изкушени както от подобно конкретно-проблемно изследване на един конфликт, така и на неговото символно-образно третиране с оглед на един по-обемен и философски наситен диалог със зрителя. И при това символно-образно третиране на конфликта, те неминуемо превръщат художествения свят в една обобщена метафора, където не е важно вече къде става действието, а е важно само, че то е възможно и че негови двигатели са някакви по-крупни сили в нашето общество.

При една такава втора посока в разкриване на явленията се оказва обаче, че редица подробности, нужни и задължителни при първия тип изследване, са излишни. Тогава вече ни е излишно да знаем всички подробности от живота на професор Радев. Интересува ни само неговата позиция и сблъскването ѝ с други възможни типове на социално поведение. При такава една посока на символно и метафорично извайване на разказа няма вече значение, че героите се „афишират“ веднага, че те са не толкова конкретни хора, колкото образи-символи на едно или друго социално явление. Тогава няма значение, че много от истините и авторските обобщения ни се съобщават именно в диалога, който запазва „енергията“ си, необходима за сцената, но не и за екрана.

Тези два стилистични потока вътре в структурата на филма, които по същество отговарят на някакво вътрешно режисьорско колебание в третирането на конфликта, се засилват от разностилието на актьорските изпълнения. Нека да бъде разбрана правилно. Тук не може да става дума да „добро“ или „лошо“ изпълнение, за епизод със значителни, или напротив, с недоизведени значения. Но всъщност органичното човешко присъствие на Катя Паскалева, която така великолепно ни поднася своя образ в любовната сцена с професор Радев, това е едната посока на филма. Това е посоката, която търси живите хора и техния конкретен и неповторим дух на фона на социално-историческия процес. А дистанцията към образа, ироничните и гротескови линии, с които

Ицках Финци така талантливо ни кара да забравим, че Драгиев е жив човек, за да видим в него преди всичко оголеното лице на социалната язва, това е вече другата посока на филма.

В този смисъл на мен ми е трудно, а и едва ли бих се решила да взема отношение по това, коя от двете посоки е по-вярната. Очевидно верни са и двете. Но в случая те не толкова взаимно се допълват и обогатяват, колкото взаимно се ограбват, пречейки на много интересни автори хрумвания да се разгърнат в пълната им сила и завършеност.

В едно само, струва ми се, категорично филмът би спечелил и в двете свои стилистични струи, — ако в централната роля се беше появил български актьор. Професор Радев на Армен Джигарханян носи много от силата, от това рядко съчетание на талант и характер, което придава и обаянието, и особеното звучение на образа. Но високо професионалното изпълнение на талантливия съветски актьор не може да замени нещо друго, твърде съществено в съвременното кино. Не може да замени липсата на онази национална автентичност в някои жестове и реакции на героя, която винаги придава друга връзка и съпричастност на зрителя към екранното действие.

И така всички мои разсъждения и направените малко по-горе констатации съвсем не пренебрегват някои от значителните внушения на този филм. Те не подценяват и характера, и обема на възможния диалог между зрителя и екрана. Те по-скоро поставят един въпрос, който впрочем остава открит. Това е въпросът за мястото и характера на монументалните форми на нашия екран. Това е въпросът за онова по-мощно претворяване на съвременната ни действителност, в което киното ни не само пресъздава определени конфликти, но само и първо ги „открива“ в действителността и още със самото им художествено формулиране откроява техния многообразен нравствен и философски смисъл.

„Слънчев удар“ е филм, който търси тази естетическа територия. И ако той все още не я е намерил напълно, авторската енергия, вложена в това търсене, заслужава особено уважение, както и по-изчерпателния отговор на горните въпроси, отговор, който предполага по-задълбоченото изследване на самите особености на художественото мислене на нашия екран. Защото, както вече казах, в порива и в недостатъците на този филм под увеличително стъкло се проектират много от поривите, напрежението и стремежа на българския филм като цяло да преодолее някои свои граници.

„СЛЪНЧЕВ УДАР“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1977г. Сценаристи — Христо Писков и Ирина Актасева по мотиви от пиесата на Георги Джагаров „Тази малка земя“. Режисьори: Христо Писков и Ирина Актасева, оператор — Леонид Калашников, художници — Асен Митев и Борислав Борисов, композитор — Кирил Дончев. В ролите: Армен Джигарханян, Иван Кондов, Невена Коканова, Николай Бинев, Катя Паскалева и др.



Юрий Ханютин

Съветски филмов и театрален критик. Роден на 27.XII.1929 г. Започнал е да печати от 1950 г. Завършил е театроведския факултет във ГИТИС — Москва през 1952 г. Кандидат по изкуствоведение. Понастоящем е завеждащ сектора за киното на социалистическите страни при Института за теория и история на киното-Госкино.

Автор е на книгите — „Сергей Бондарчук“ (1962), „Предупреждение от миналото“ (1968), „Съвременното документално кино“ (1970), „Реалността на фантастичния свят“ (1977), посветена на западната кинофантастика.

Написал е повече от 300 статии и рецензии по въпросите на киното и театъра. Той е един от главните автори на най-новата многотомна „История на съветското кино“.

Освен като киновед и критик, от 1964 г. работи като сценарист на документалното кино. Съвместно с М. Рсм и М. Туровска написва сце-

нария на филма „Обикновен фашизъм“. Заедно с М. Туровска е автор на сценариите на следните филми: „Без смекчаващи обстоятелства“, „Един час с Григорий Козинцев“, „Пьотр Мартинович и годините на големия живот“, „За нашия театър“, „Днес и всеки ден“, „Автомобилът и малко статистика“.

За българската телевизия е направил заедно с М. Туровска три серии от монтажния филм „Кино и време“. Ю. Ханютин е критик, теоретик и историк на киното със солидна общоестетическа и специална подготовка, с богата ерудиция и остър и верен критически усет. Той познава задълбочено опита на филмовото творчество в света и специално развитието на съветското и социалистическото киноизкуство.

Неговите многобройни статии върху българския филм се нареждат сред най-доброто, написано на тая тема в задграничния печат.

Ем. П.

Филмът и зрителят в системата на масовите комуникации

Ю. ХАНИУТИН

Очевидно ние се намираме в началото на някакъв нов период от развитието на нашето киноизкуство. XXV конгрес на КПСС постави задачата за политическото, трудово и нравствено възпитание на личността, която се формира в условията на развития социализъм. Решавайки тая задача чрез своите средства, изкуството напрегнато търси пътищата за най-ефективното изпълнение на своята обществена мисия, стреми се да проникне в същността на процесите, характерни за нашата действителност, търси начини да може да бъде видяно, чуто и понято, колкото се може по-нашироко и по-ясно. Значението на тия творчески тенденции се изяснява напълно в светлината на изказванията на Л. И. Брежнев, който в отчетния доклад на XXV конгрес посочи: „За изтеклите години е характерна по-нататъшната активизация в дейността на творческата интелигенция, която внася все по-осезаем принос в общопартийното, общонародното дело при строителството на комунистическото общество.“

В светлината на тази дълбока мисъл по-ясни стават и тия закономерности в развитието на изкуството, които се проявяват в естетическата сфера.

Така например, изглежда, че привършва времето, когато кинематографът се стремеше преди всичко към натуралност на всяка цена. Някога термините „поток на живота“, „филм без интрига“ бяха комплименти за кинематографическо новаторство. Днес А. Михалков—Кончаловски пише: „Аз смятам, че правдоподобие то стана пречка за нашия кинематограф. Ние затънахме в него. Някога това правдоподобие се завоюваше с голям труд. То бе необходимо на киното. Такива филми, като „Домът, в който живея“ и др., в които върху екрана дойдоха драмите на „обикновения човек“, изискваха от художника огромно напрежение на таланта. Днес правдоподобие то стана въпрос на занаят.“ * За Кончаловски тоя извод не се отнася към областта на чистата риторика. Неговият собствен път от „Ася Хромоножката“ до „Романс за влюбени“, както и пътят на Е. Григориев от „Три дни от живота на Виктор Чернишов“ до сценария на филма „Романс за влюбени“, води до отказ от правдоподобие то в името на романтично приповдигнатото изображение.

От една страна, днес както и преди се появяват филми, които се стремят към натуралност, използват добре известни актьори в привычни за тях амплуа, ориентирани са към канонични жанрове, филми като „По-възрастната сестра“, „Офицери“, „Когато настъпва септември“. От друга страна филми, насочени към условността към стилизацията, търсещи необикновени жанрови конструкции: „Бумбараш“ и „Мелодиите на Верийския квартал“, „Романс за влюбени“ и „Чудаци“, „Автомобилът, цигулката и кучето Клякса“ и „Робиня на любовта“.

По-рано изкуството се стремеше да заличи разликата между себе си и живота, днес то нередко не скрива обстоятелството, че то е именно изкуство. В такива случаи обработката на материала е демонстративна, процесът на създаването се изнася на екрана.

Младият изследовател А. Трошин в още непубликуваната си статия „Жанрово-стилистическите търсения на съветското кино“ отбелязва, че „може да се каже, се преустройва художническата оптика при възприемането и анализа на съвременността и историята: индуктивният, прозаически тип на художественото мислене с неговото доверие към всекидневността, към реалността, към документа, по който се настрояваше неволно нашият кинематограф от края на петдесетте години и в продължение на следващото десетилетие, отстъпи място на дедуктивния тип на мислене, който изхожда от априорно приетата романтична версия на действителността.“

* „Искусство кино“, 1974 г., № 11, 56 стр.

Може да се спори с категоричността на тия изводи. Едва ли към „априорно приетата романтична версия на действителността“ биха могли да се причислят, примерно, „Дъщери-майки“ на С. Герасимов и „Калина алена“ на В. Шукшин, „Искам думата“ на Г. Панфилов и „Чужди писма“ на И. Авербах. Обаче повратът в движението на кинематографа е повече от очевиден.

Но важно е да се отговори на въпроса: защо се извършва тоя поврат, смяната на художническата оптика? Едва ли той може да бъде обяснен, като се изхожда само от иманентните процеси на самото изкуство. Изменението на стила, на ъгъла на зрението е обикновено резултат от въздействието на социалните и общокултурните фактори. В най-обща форма ние вече споменахме за тях в началото на статията. Нека се опитаме сега по-конкретно да определим някои от тия причини. Та нали ако се изяснят причините, това значи да се разбере самият характер на кинопроцеса, да се види перспективата на неговото развитие.

Ще започнем с един знаменателен симптом, като че ли нямащ отношение към специално естетическите закономерности на киноизкуството.

През последните години в нашия кинематограф рязко се повиши интересът към проблема за зрителя. И не само от страна на социолозите, които изчисляват с какво се отличават киноинтересите на зрителите от черноземния район и на зрителите от нечерноземния район; и не само от страна на критиците, които се огорчават от успеха сред зрителите на „Кралицата на Шантеклер“ или на „Цветето в прахта“ и отбелязват неговото, на зрителя порастнало равнище във връзка с невероятния успех на „Калина алена“; и не само от страна на разпространителите на филмите, които се опитват да предвидят променчивите вкусове и непостоянните привързаности на масовите аудитории.

Проблемът за зрителя, проблемът за достъпността, за понятността на филма, проблемът за ответната реакция на твоето съобщение все по-често и по-настойчиво завладява умовете и на самите кинотворци. Може да се припомни спектъра от най-различни режисьорски изказвания — от мъчителните мисли на Шукшин: „А какво може да бъде пострашно от зрителското равнодушие, от неразбирането, дори от недоумението пред произведението, което ти, авторът, смяташ програмно за себе си“* до цялата стратегия на борбата за зрителя, издигната от А. Михалков-Кончаловски във вече цитираната статия в сп. „Изкуство кино“. Характерно е, че теоретическите размисли и на други режисьори при последна сметка стигат до зрителя.

„Именно моралните, нравствени въпроси, ако те са видяни окрупнено, не в някакво абстрактно значение, а като съдържание на съвременния живот, неизбежно правят филма актуален, обществено значим, следователно необходим на зрителя“ (Юлий Райзман).**

„Кинематографът владее милионна аудитория. Тя може да бъде завоювана по пътя на все по-съсредоточеното и внимателно отношение към характера на съвременния човек“ (Андрей Смирнов).***

„Искаше ми се да направя филм за народа, филм, нужен на народа, и аз не разделях зрителската аудитория на подготвени и неподготвени, на работници и интелигенти. За мен, като млад художник, бе важно филмът да стане еднакво точен и необходим на **всички** зрители“ (Николай Губенко)****.

Би могло да се продължат цитатите от тоя род и те ще свидетелствуват, че проблемът за зрителя, както никога досега, застана остро в центъра на кинопроцеса. В какво е смисълът на тоя феномен? От каква социална и естетическа ситуация е породен той?

Рядко историческите паралели дават изчерпателно обяснение на явленията. Но те са способни да помогнат да се разбере това, което става днес. В историята на съветския кинематограф вече имаше един момент, когато проблемът за зрителя стоеше със също такава острота. Този момент е точно датиран: 1935 г., Всесъюзното творческо съвещание на работниците от кинематографията. Именно там представителите на второто поколение на съветската кинорежисура С. Юткевич и С. Василев издигнаха програма за създаване на изкуство, „което действително би вълнувало милионите“. В своята полемика с Айзенщайн те се опираха на вече достигнатото, на „Чапаев“, противопоставяха естетическите конструкции от „чапаевския“ тип на монтажното-поетическия кинематограф от двадесетте години. „За мен изискването — казваше Сергей Василев — нашето съветско киноизкуство да бъде понятно на най-широките трудещи се маси е абсолютно безпорно изискване. Смятам, че ако ние говорим на непонятен език помежду си, то нямаме право на същия език да разговаряме с масите. Ето защо един от основните въпроси е въпросът за простотата*****.“

Впрочем, може да се припомнят и други периоди, когато проблемът за зрителя бе извънредно остър за нашия кинематограф. Например, в средата на двадесетте години:

* Кинопанорама. Изд. „Изкуство“, 1975, 265 стр.

** „Изкуство кино“ 1974 г. № 2, 105 стр.

*** „Изкуство кино“, 1974 г. № 2, 106 стр.

**** „Изкуство кино“, 1975 г. № 7, 90 стр.

***** С. Василев. За большое искусство. М. Кинофотоиздат, 1935, 113 стр.

в ожесточената конкуренция с комерческите буржоазни филми, запълнили екрана. Айзенщайн издигна тогава „теорията за киноатракционите“, чрез „шокови“ въздействия той се стремеше да „разклати“ инерцията на зрителското възприятие, да го привлече към новото кино.

А ако се върнем още по-назад? Та нали проповедническият характер, устремеността към широкия читател е главната черта на всичко най-добро в руското изкуство на XIX век. Л. Н. Толстой писа: „Великите предмети на изкуството са затова велики, защото са достъпни и понятни на всички. Работата на изкуството се състои именно в това — да прави понятно и достъпно всичко онова, което би могло да бъде непонятно и недостъпно под формата на разсъждения...“. Не е случайно, че на тия думи на Л. Толстой се позоваваше Сергей Василев в своето изказване на съвещанието от 1935 г. Приемствеността е явна.

За изкуството на тридесетте години особеност, силен интерес към зрителя бе определен от две обстоятелства: преди всичко, от самата идейна природа на кинематографа от ония години, издигнал като своя главна функция „боевата, политическа функция“, станал във високия смисъл на тая дума изкуство на социалната поръчка, изкуство на целеструменното въздействие върху зрителя.

И второто обстоятелство. Извънредното разширяване на аудиторията на кинематографа. Ако през 1934 година в страната имаше 498 звукови киноапарати, то за XVIII конгрес на ВКП (б) през 1939 те бяха 15,202 — 31 път повече! Важно е да се разбере какви художествени изменения се диктуваха от тая статистика. В звуковия кинотеатър дойдоха десетки милиони нови зрители. И тоя нов зрител, приобщен за пръв път към изкуството чрез кинематографа, изискваше филми понятни, „както в живота“. Вкусовите на тоя масов зрител оказваха мощно въздействие върху кинематографа. За да бъде разбран, за да бъде оценен, той трябваше да бъде прост и достъпен...

Днес през седемдесетте години художникът на киното стои пред много по-сериозни проблеми. Неговата аудитория в сравнение с тридесетте години се увеличи няколко пъти и става по-взискателна. А най-главното, тя получи **свобода на избора**, докато през тридесетте години за повечето райони на страната киното бе единственото зрелище.

Днес кинематографистът се насочва към зрител, който гледа мачовете на киевския „Динамо“, хоккейните двубои между „Спартак“ и ЦСКА, той не пропуска телесериата „Олга Сергеевна“, всеки ден гледа М. Анчаров и чака поредните випуски на „Кръчмичката“, „13-те стола“. Според данните на сектора за социология при Института по теория и история на киното дори сред зрителите от селските райони на Саратовска и Белгородска област киното стои на трето място след книгите и телевизията.

Както отбелязва първият заместник председател на Госкино на Естония Н. Серман, естонският кинозрител има „твърде труден живот... По съвместителство той е и телевизител, и посетител на концерти, и театрал. Той е радиослушател, библиофил, читател на пресата. Той живее при напрегнат бюджет на времето, а за разлика от финансовия бюджет този бюджет — уви! — не може да се привърши с дефицит или да се вземат на заем от съседа няколко часа от денонощието за година-две“.*

Съществува още едно обстоятелство, за което не споменава другарят Серман, както и институтският отчет за селските райони. Когато зрителят все пак отива на кино, то доста голяма част от своето време той изгубва там за такива като „Есения“, „Боби“ или неумиращото „Цвете в прахта“. Колкото и да се борим с нея, отгласите от буржоазната масова култура проникват сред нас. При това нека не скриваме, в своите второсортни образци.

При тия условия за съвременния художник, ако той иска да бъде чул и видян, е недостатъчно да се **насочва** към зрителя, той трябва да се **бори** за него. И теоретическият проблем за народността и масовостта, за елитарността и достъпността придобива подчертано практически и остро актуален характер.

Разбира се, става дума не за конкуренцията между киното и телевизията, съществуваша в капиталистическото общество, не за боричкания за парите на потребителя, а за борба за вниманието на зрителя, за дял в ограничения бюджет на неговото време.

Необходимостта от борба за зрителя е пръв и мощен фактор, определящ тематическите търсения, стиловите особености и жанрови структури на съвременното кино.

* * *

Проблемите, стоящи днес пред съветския кинематограф, са извънредно сложни и разнопланови. Той трябва да определи своето място в системата на социалистическата култура, в системата на съвременните средства за масови комуникации, които претендират за времето, за вниманието и мислите на зрителя. Той трябва да се противопостави на продуктите на буржоазната масова култура, спорадически постъпващи в кинообръщение, той трябва да се стреми неговите произведения да поддържат активно най-добрите качества на човека, „неговата принципност, честност, дълбочина на чувствата, като се изхожда при това от непоклатимите принципи на нашата комунистическа нравственост“ (Л. Брежнев).

* „Искусство кино“, 1975, № 7, 7стр.

За решаването на тия сложни задачи може да помогне и помага вече натрупаният опит. Трябва да се каже, че през двадесетте години дейците на съветското кино се възмущаха от въпроса, какво може да противопостави младото социалистическо изкуство на буржоазната култура, изработила точни и проверени похвати за привличане на зрителя и и за отвлечане на вниманието му от реалните социални проблеми. През 1927 г. след триумфалния успех на „Броненосецът Патъомкин“, Айзенщайн публикува неголяма статия „Констанца, или къде отива броненосецът „Патъомкин“?, в която всъщност даде естетическа програма на борбата за масовия зрител.

Според мнението на Айзенщайн, критиците не са забелязали къде, в каква естетическа посока отива „Патъомкин“, не са забелязали, че в него има „пълна преоценка на атракционите (поне на „Стачка“) и положителният ефект (патос) — суровият призив към активност — е получен чрез всички „отрицателни“ средства — всички похвати на пасивното изкуство: съмнения, сълзи, сантимент, лирика, психологизъм, майчинско чувство и т. н. Тези елементи са иззети от хармонията на традиционната им комплексност с ефекта на „отдалечаването“, на откъсването от действителността. . . Тези „десни“ елементи са разчленени и „делово“ събрани. В нов порядък. Това е буржоазия, принудена да работи за съботника“*.

В тая пророческа статия на Айзенщайн правят впечатление две извънредно ценни методологически указания. Първо, ясното разбиране, че не трябва да се отдават на буржоазната масова култура изработените през вековете способности за въздействие върху зрителите. И второ: че сами по себе си тия елементи, на „дясното“, според тогавашната терминология на Айзенщайн, изкуство още не носят определен идеологически смисъл, те го получават в зависимост от контекста, в който са поставени, от „композирането“ им.

Това е мисъл и тогава, и днес съвсем не безспорна. Нерядко човек може да се сблъска с гледната точка, според която сълзите, сантиментът, похватите на мелодрамата или изображението на жестокостта се разглеждат като елементи, носещи неизгладимото петно на буржоазния произход, и използването им в произведенията на социалистическото изкуство предварително компрометирва тия произведения.

Обаче дълбочината и плодотворността на мисълта на Айзенщайн бе доказана не само от „тежкия“ аргумент на филма „Броненосецът „Патъомкин“, но и от цялото по-нататъшно развитие на съветското киноизкуство. И тя не трябва, струва ми се, да се забравя днес, в борбата за масовия зрител, в създаването на естетически конструкции с универсален адрес.

Справедливостта налага да отбележим, че Айзенщайн даде в най-съществените и черти теоретическата програма за създаване на масовия успех. Практически тя бе осъществена именно през втората половина на тридесетте години в работите на братя Василеви, Юткевич, Ром, Герасимов, Райзман, Хейфиц и Зархи. Съветският кинематограф от 30-те години с успех застава „буржоазията да работи за съботника“, използва проверените и усъвършенствани през вековете масови жанрове и похвати. При това всичко става не стихийно, а предварително се осмисля теоретически и се проверява.

Именно на съвещанието от 1935 г. С. Юткевич призоваваше да се обърне внимание на „добрите стари неми образци“, да се изучава школата на Мак-Сенет, комичните положения, играта на най-добрите актьори от периода на разцвета на реалистическото кино в Америка. От „агитпропа Грифит“ той съветваше да се вземе школата на актьорската игра и предлагаше ориентация към човека, вътрешнокадровото съдържание, сюжета, битовия психологически детайл и точно проверената драматургия.

Характерно съвпадение. В девета книжка на сп. „Искусство кино“ от 1975 г. режисьорът А. Михалков-Кончаловски точно 40 години след споменатото съвещание излиза с програма за борба за зрителския кинематограф, която би отчитала критически опита на САЩ. Изхождайки от задачите на идеологическата борба, той призовава по-точно да се изясни потребностите на различните социални и възрастови групи от зрители, да се изучи социологията на зрителя зад граница; да се ориентираме към младежта, която съставлява 60% от зрителите. Той се огорчава, че на много наши филми „не достига драматургическа напрегнатост, ритъм — това, което американците наричат „саспенс“ и като пример за старателна професионална разработка на сценария в американското кинопроизводство привеща сценария на Френсис Копола „Кръстникът“. Според мнението на Кончаловски, необходим е „железен“ сценарий, който се създава от бригада специалисти по сюжета, диалога, така че крайният продукт „да бъде програмиран за безотказна работа на филма. Тогава дори не твърде опитният режисьор ще може да направи интересен зрителски филм“. Накрая, той отбелязва, че „ние явно недостатъчно отделяме внимание на такъв въпрос, като жанровата специфика на сценария. На Запад, за сравнение, зрителят, купувайки билет, вече предварително знае какво ще види: уестърн или мюзикъл, гангстерски филм или научна фантастика — жанровата диференциация там се е формирала в продължение на десетилетия“.

* „Броненосец „Потемкин“, М., „Искусство“, 1969, стр. 290—291.

10явата на статията на А. Михалков-Кончаловски е дълбоко симптоматична. Тя показва колко са наизрекли проблемите за създаване на филми за масите и как, под какъв знак те се осъзнават от някои майстори на киното.

Друг е въпросът, че рецептите, предложени от автора, съвсем не са безспорни. Специално въпросът, доколко е подходящ за нас американският опит, можем ли да го приемем с оглед на нашите задачи, доколко той се съгласува с нашите собствени кинематографически традиции.

Само на повърхностния наблюдател може да се стори, че през 30-те години съветският кинематограф механически е заимствал каноните на масовите жанрове. Всъщност, използвайки техните елементи, авторите на най-известните филми от 30-те години, като се започне с „Чапаев“ и се свърши с „Големия живот“, в процеса на усвояването на новия материал **преодоляваха** старите канонически жанрови конструкции.

Нямата „комическа“ възкръства в отделни епизоди на „Веселите момчета“, „Волга-Волга“ или „Новите похождения на Швейк“, но и тематически, и по обхвата на материала, и по характеристиките тия филми излизат далеч зад пределите на „комическата“, вървят към нови жанрови образувания. Елементите на цирковата реприза, толкова любима за ФЕКС-ите, се появяват в трилогията за Максим (такова е билирдното сражение между Максим и канцелариста Димба), но едновременно това е историческо платно — нека си спомним епичните, в духа на монтажпоетическото кино пролози към всяка серия, даващи фона на времето, неговата атмосфера. И това е висока героична комедия по самия принцип на обрисване на главния герой: хумор и патос, волево усилие и лукавство, смешни положения и драматични решения. Какво е това — драма, комедия, историческа реконструкция или епос? Похватите на мелодрамата са очевидни в „Приятелки“ на Арнщам и в „Последната нощ“ на Габрилович и Райзман. Но конструкциите на тия филми побират в себе си действителността на революцията, на гражданската война и принципно се променят.

Създават се „гърмящи коктейли“ от елементи на старите традиционни жанрове, разтворени в новата историческа действителност, в новите отношения и взривяващи се в съзнанието на зрителя чрез фойерверк от идеи, характери и похвати.

Простотата на това изкуство бе вече не така проста. Но в нея имаше един важен секрет, определящ нейната достъпност и понятност. Този кинематограф отговаряше точно на зрителските очаквания, той даваше на зрителя пътеводна нишка и го водеше из филма, недопускайки никакви разногласия. Това бяха сюжети, в които шпионинът задължително бе разобличаван, спецът-консерватор — посрамен, а героят-стахановец установяваше нов рекорд и получаваше ръката и сърцето на любимата девойка. Това бяха исторически или историко-революционни филми, в който ясно, недвусмислено се обозначаваха кои са свои и кои — чужди, командирът стоеше в центъра, а около него — верните му съратници. Това бяха и задължителните финални монолози, в които героят — бил той Александра Соколова или Александър Невски, професор Полежаев или Комисарят от „Ние от Кронщадт“ — излизаше в крупен план и формулираше главната мисъл на филма: „Който дойде при нас с меч — от меч ще загине!“, „А кой още иска да тръгне срещу червения Питер!“ и т. н. В тоя кинематограф работеха актьори, които също така правеха това, което очакваха от тях. С редки изключения, най-популярните актьори от 30-те години играеха в роли примерно от един и същ план, варираха един и същ социално-психологически тип. Стегнати, напет, изкарал армеевската школа герой на Крючков; могъщият, трмаващ персонаж на Андреев, преминаващ от анархистични прояви към рекорди; героинята на Орлова, която се издига от низините на народния живот към творчеството — много зрители пазят в паметта си тия образи, в които се сливат герои и актьори.

Твърде много в този изглеждащ отдавна преминал опит при създаването на „кинематограф за всички“ може да бъде използвано и днес, в новата историческа ситуация. И както се видим по-нататък — съзнателно или интуитивно се използва.

В борбата за зрителя, в процеса на своите доста сложни взаимоотношения с новата муза — телевизията, кинематографът е принуден да държи сметка за една важна особеност в построяването на телепрограмата.

Телевизията не завладява просто вниманието на зрителя, но формира в определена посока неговата психология. Тази психология на възприятието може да се определи като психология на серийността. Сред потока от информации, стоварящи се върху главата му, зрителят търси инстинктивно някакви постоянни, несменяеми ориентири, които телевизията му дава. Така той — телевизителът не гледа просто поредния мач на киевския „Динамо“, а следи как днес ще играе всеобщият любимец Олег Блохин. Той чака какво ново ще изтърси днес пан Зоя, за какво ще беседват двете вече прекрасно познати старици Маврикевна и Никитишна. И, накрая, какво ще стане днес в седма серия с Олга Сергеевна и нейния недостоеен възлюблен.

„Непознатото в познатото“ — така може да се определи тоя принцип на възприятие. Новата информация трябва да бъде свързана с вече известното и привычното.

Насочвайки се към съвременния „телевизиран“ зритель, киното е принудено да вземе

тоя принцип на въоръжение. Но серийността не е често достъпна за него (четирите серии на „Освобождение“ и „Война и мир“ са по-скоро изключение, отколкото правило). Значително по-ефективно е използването на известни любими актьори. В кинематографа на Роговой и Натансон е приложен съзнателно тоя принцип на киноизкуството от 30-те години (Аз знам, че понятието „кинематограф на еди кой-си“ се прилага обикновено към крупните майстори — кинематограф на Герасимов, на Хейфиц, на Кончаловски и т. н. Но съм убеден, че съществува и особен, с комплект от свои точни естетически характеристики, кинематограф на Натансон и Роговой. Що се отнася до неговото влияние върху масовия зритель, то, употребявайки известните сравнения, както на територията на някакъв си КраснояРСки край може да се разположат десетина европейски държави, така и зрителската аудитория на „Офицери“ или „Граждани“ обема десетина аудитории на Тарковски заедно с Йоселниани в добавък). Така, Доронина постоянно се появява във филмите на Натансон, а Крючков у Роговой. В „Граждани“ героят, както е самият актьор, е пълномощен представител на 30-те години, пазител на техните традиции. Във филма „Когато настъпва септември“ на Кеосаян Крючков се появява като полковник от запаса с ред орденски ленти, нежен дядо на своята внучка и възплъщение на старото фронтово другарство. Всички тия филми са построени на близостта им до зрителите, на жизненоподобното, вътре в което има ясен скелет от мелодраматични ситуации с неочаквани срещи, многозначителни съпадения, самопожертвования, човешки мъки, житейски слабости и всеобщо благородство. Наистина, за разлика от класическата мелодрама, отгук е отстранен злодеят, а за ролята на резоньора претендират почти всички персонажи.

Обаче в нашето кино работят автори и режисьори, за които е характерен патосът на търсене на нови лица и неочаквани решения. Какво могат те да предложат като привичен ориентир? Тук се използва жанровият белег, системата от признати, приети и известни на зрителя условности: тук ще пеят и танцуват, ще стрелят и ще устройват преследвания, ще страдат и ще умират от любов.

Така или иначе, но нашето киноизкуство преодолява тоя своеобразен дуализъм, това разпадане, което бе характерно за него през втората половина на 60-те години, когато, от една страна, се правеха сериозни, проблемни филми, следващи принципите на безсюжетността, на „потока на живота“ — те бяха скучновати и постепенно губеха широкия зритель, а, от друга страна, занимателността, остротата на интригата, действителността, яснотата на жанровата конструкция бяха специалитет на развлекателната, извънпроблемна продукция. Така, от една страна, се появяваше „Месец май“, а от друга — „Внимателно, бабо!“.

Такъв дуализъм изглежда, че би бил естествен за западното изкуство в условията на разделяне на културата на „елитарна“ и „масова“. Но тъкмо през 60-те години на Запад се извършва интензивен процес на хомогенизация на културата, проявил се и в киното. Така, Годар в „Алфавил“ предлага съединение на комикса и философското есе, Антоиниони преминава от почти безсюжетните конструкции към детективната фабула във „Фотоувеличение“, а след това по-късно и в „Професия: репортьор“. Особено очевидно е това съединение на зрелищните развлекателни форми и сериозната проблематика в музикъла, потвърждение за което може да се намери в най-различни произведения от „Уестсайдска история“ до „Управляващата класа“.

При това тия сфери на сериозното и комичното, на проблемното и развлекателното, на „високото“ и „ниското“ рядко са се сливали органически в нашите филми, често те не са се смесвали, както мазнината и водата. Пример за това е печално известният филм „Опасни гастроли“, където революционната тема просто прикриваше музик-холните ситуации, а развлекателните елементи не намериха „нов порядък“.

Сега положението де стигателно се е изменило. Все по-често се появяват различни жанрови смеси и коктейли. Но възраздат се съвсем не всички жанрове, а именно тия, които имат твърде определен код, твърда система от условности и стереотипи: музикълът, комедията, детективът, мелодрамата върху битов материал. Всичко това, което различава на масовия успех, на масовия зритель.

Обаче тук съществува една особеност. В подхода към проблема за жанра в нашето кино се чувстват явно две тенденции. В първата от тях авторите наивно следват законите на жанра, без уговорки им се отдават в плен. Тази тенденция бе определена ясно навремето в „Човекът-амфибия“, където самотният романтичен герой страдаше от несполедена любов, а героинята се разкъсваше между чувството за дълг и страстта към героя. Този тригълник се затваряше естествено от традиционния подлец в мелодрамата капитан Зурита.

След това тя бе продължена в такива филми, като „А вие любите ли сте някога?“ — безкусно подражание на максенеговата „комическа“ и, накрая, във филма на Никита Михалков „Свой сред чуждите, чужд сред своите“.

В тоя филм режисьорът се интересува от самия жанр на уестърна, от неговите закони, които той свято спазва, от неговите възможности, които той според силите си използва,

и при това за него е повече или по-малко безразличен този материал, върху който се поставя схемата на уестърна. В този филм положителните и отрицателните герои през цялото време си сменят местата, започвайки да ги обръкват, те не носят в себе си отчетливи социални характеристики, така че кой е свой сред чуждите и кой е чужд сред своите в продължение на целия филм може да се определи едва ли не само по това, на кого са отдадени най-ефектните скокове, удари и изстрели.

Другият път за използване на жанра се заключава в това, че като прилага неговите закони и стереотипи, художникът в същото време извършва понякога незабележима, понякога рязка вътрешна промяна, взривява привичните съотношения на характерите, привичните решения на проблемите, създавайки своеобразно поле на напрежение между жанровия канон и неговото вътрешно преосмисляне, създавайки своеобразна смес, „коктейл“ от няколко жанрове вътре в едно произведение.

За това твърде добре говори режисьорът Т. Океев: „Като зрител аз понякога с удоволствие гледам „чистите“ жанрове — уестърн, детектив, комедия. Но като режисьор засега още никога не съм пожелал да направя нещо подобно. Прилича ме тъкмо обратната задача — да се отдалеча от жанровите канони, да покажа пълнотата и многообразието на живота. Такава задача не би могла да се реши в рамките на един жанр.“* Това е пътят, по който вървяха авторите на най-добрите филми от 30-те години.

Противоположен на Н. Михалков принцип за решение на уестърн на времето показва режисьорът В. Мотил в „Бялото слънце на пустинята“. Външните атрибути на жанра се запазват — колко ловко стреля с двата пистолета храбрият войник (А. Кузнецов), как хвърля ласото неговият мълчалив помощник Ахмет, с какъв традиционен шик звучи вметнатият му израз: „Струва ми се, че някой стреля“, когато той се появява в най-решиелните моменти на боя. И в същото време вътре в привичните клишета на уестърна се извършва явна промяна. Тя започва с героите — простият руски селянин, мечтаещ за коситбата, за селската работа — това вече са непривични черти за героя на уестърна. Също така непривичен сред неговите фигури е началникът на митницата (Ф. Луспекаев), някакъв среден колебаещ се герой от историко-революционните филми, но надарен с богатирска мощ, придирчивост към хайвера и любов към водката. Или десетте жени на хана, от които героят се опитва да направи червена комуна, а те никак не се издигат до равнището на „трудещите се на Червения Изток“ и изискват да се отнасят към тях, като към жени на хана.

И показателно е, че когато Мотил загуби това иронично отношение към канона, той претърпя неуспех във филма „Звезда на пленителното щастие“, където еднакво почетително изиграните историческа епопея и историческа мелодрама не се поместват в пределите на един филм.

Именно този принцип на изместване или дори на вътрешен бунт против традиционно съдържание на жанра при запазване на неговите външни белези съставлява отликата на сериозното изкуство, което се стреми да завоюва зрителя, от конвейерното изкуство, което се влачи покорно след условностите на жанра, без да се опитва да ги преосмисли, без да се опитва да влезе с тях в гранични конфликти, а само запазва за зрителя някои моменти на примамване, някои привични ориентири.

Досега ние говорихме за някои формално-стилистически търсения на съвременното изкуство, продиктувани от борбата за масовия зрител. Време е да разгледаме проявата на романтично-приповдигнатите, ярко зрелищни произведения, които сякаш подчертават своята кинематографическа природа, от гледна точка на потребностите на самото изкуство и на неговия отговор на социалните интереси на аудиторията.

Днес, в епохата на научно-техническата революция, когато тържествува системният подход към явленията и процесите, което изкуството се стреми да овладее научните методи на изследване, може да се стори странен този взрив на неоромантизъм, който преживява сегашният кинематограф. При това не само у нас, но и в другите социалистически страни

„... Мисля, че Паула по-скоро се е омъжила за самотен възрастен работник, съгласил се да осинови нейното дете. Но ми се иска да бъде другояче.“ Примерно така говори авторът на филма „Легенда за Паула и Паул“ (ГДР), обръщайки се сам към зрителя на филма. И той рисува една любов, презряла неумолните закони на социалното битие. Тоя романтичен герой, следвайки душевните пориви, повелите на чувствата, се разплаща за своята непрактичност и често твърде жестоко. Паула жертвува живота си, за да има дете от любимия си. Съвременният неоромантизъм в своите най-добри образци показва цената, която суровата реалност взима за идеалния порив. И въпреки това героят от този тип, импониращ на зрителя, може би като антитеза на „деловия човек“ от епохата на НТР, се появява в „Козият рог“ и „Осъдени души“ (България), в „Хубал“ (Полша), а у нас с триумфален успех излезе на телекрана във филма „Ирония на съдбата“ — една градска приказка за неочакваната и щастлива любов.

* „Искусство кино“, 1975, № 8, стр. 107.

Едва ли може тия филми да се разглеждат само като реакция на „безпощадно трезвата аналитичност на изкуството от епохата на НТР“. Та нали всички те са свързани с призива за активност, за историческа действеност на героя, т. е. с качества, които лежат в самата природа на социалистическото изкуство. И когато социолозите и критиците се учудват от успеха на „Тарзан“, „Човекът-амфибия“, „Цвете в прахта“, на филмите с участието на Лолита Торес или Рафаел, то те трябва очевидно да се обърнат към тези постоянни елементи на социалното съзнание, към неговата неугасваща страст към героя-образец, героя на силните страсти и чувства, която се нуждае от задоволяване, иначе се задоволява със сурогати.

Характерно е, че именно телевизията, днес най-масовото от изкуствата, първа съумя достойно да удовлетвори потребността от романтичен герой. Става дума за филма „Седемнайсет мига от пролетта“ и за централния персонаж на това двайсетсериенно произведение Щирлиц-Исаев в изпълнението на В. Тихонов. Герой, който се ръководи в своите постъпки не толкова от „здравия смисъл“ и прагматическите съображения на ползата, колкото от кодекса на честта и от своите идеали, герой самотен, намиращ се в обръча на врага, нямащ до себе си нито приятел, нито жена (крупните планове с разширението от тъга очи на Тихонов са постоянен рефрен на филма). Именно такъв, постоянно готов да отиде до края в името на високата цел, влезе той в съзнанието на милиони зрители.

Този филм определи и формулата на неоромантизма в нашето изкуство. Романтични, лишени от разсъдъчност постъпки на героя (ако реалният разузнавач би се държал така в тила на врага, както се държи Щирлиц-Исаев, той би бил хванат само за едно денонощие) и при това максимална достоверност на фона, документални кадри от хрониката от времето на войната, истински исторически имена на враговете, обкръжаващи Щирлиц-Исаев. Сценаристът Ю. Семьонов и режисьорката Т. Лиознова като че ли събират всички ресурси, за да издадат сертификат за истинност на невероятните приключения на Щирлиц. Детективната интрига е съединена с историята на вътрешните преживявания. За разлика от другите сериали от типа на „На всеки километър“, „Залог, по-голям от живота“, „Седемнайсет мига от пролетта“ е не толкова история на приключения (не случайно, че във филма имаме само три или четири изстрела), колкото история на душевните изпитания на героя.

Отдавайки дължното на изкуството на Ю. Семьонов и на Т. Лиознова за умението, с което те са създали централния характер на Щирлиц, неговото обкръжение, неговите врагове, все пак трябва да се отбележи, че техните задачи в известна степен са се облекчавали от обстоятелството, че времето на действието е отдалечено от нас с трийсет години, отнесено е към войната и преминава в екзотичната, не твърде контролирана от опита на зрителя обстановка на хитлеристкия абвер и на гестапо.

По-късно телевизията направи опит да повтори „Седемнайсет мига от пролетта“ в съвременен вариант. Да повтори не детективния сюжет, не материала, свързан с разузнаването, а самия принцип на многосериенния телевизионен филм с романтичен герой, стоящ в центъра на сюжета. Този път зрителят вижда историята на една жена-учен, притежаваща всички човешки достойнства, до самозабрава отдадена на любимата си работа — създаване на газови смеси, позволяващи на човека да работи на голяма дълбочина, и едновременно не твърде щастлива в личния си живот.

Режисьорът Александър Прошкин подчертава генетичната връзка на своя филм със „Седемнайсет мига от пролетта“ и чрез дългите заставки в началото и в края на всяка серия, където звучи музиката на същия Таривердиев и гласът на същия Кобзон, изпълняващ песните, наистина тоя път по текст не на Рождественски, а на Вознесенски и Самойлов и за съжаление по-малко изразителен, отколкото в „Седемнайсет мига от пролетта“. Но разбира се тая приемственост е преди всичко в централния герой и в принципите на неговото разкриване. Интересно е да се види как „работят“ тия принципи, приложени към съвременен материал, толкова повече, че при създаването на филма е участвувал такъв опитен драматург, като Едвард Радзински, и такава популярна талантива актриса, като Татяна Дороница. Струва ми се, че много проверени похвати за емоционално въздействие върху зрителя Радзински тук прилага механично. И материалът се съпротивлява. Живото, търсещо изкуство се подменя от проверената технология. И тя изведнъж отказва да работи. Разривът между драматургическата формула и реалността се оказва твърде очевиден.

Един епизодичен персонаж, преуспяващият конкурент на Ольга Сергеевна, по-рано от нея изпитал газовата смес за дълбоководни потопявания, носи странното фамилно име Ангел. Но всъщност повечето герои биха могли да носят това име, може би с изключение на Тютчев. Мълчаливият ангел е Курдюмов (О. Ефремов), който гледа страдателно как се измъчва Ольга Сергеевна заради един нищожен човек, но мълчаливо и безотказно ѝ се притичва на помощ. Бъбривият ангел е Троянски (В. Гафт), уволнен от работа от Ольга Сергеевна, но готов при първото нейно позвъняване през нощта да отиде да достави билети за самолет, да се усмихва на различни Танечки и Валечки само, за да изпълни възложеното му от обожаваната повелителка. Падналият ангел е Луговцев (А. Джигарханян), който дълго е измъчвал Ольга Сергеевна, а след това „всичко разбира“ и, като из-

вършва един безмислен подвиг, се маха от нейния път, за да не опръска с кал нейния чист облик. Архангелът е Дубровски (Е. Копелян). Как красиво признава този могъщ враг победата на Олга Сергеевна: поднася ѝ цветя, кани я при себе си в института, рисува и „необятни перспективи“, а всъщност е дошъл, за да ликвидира нейната работа. И самият Ангел е ангел. Понеже, изпреварвайки Олга Сергеевна, той не иска дори да раздели с нея лаврите на научното откритие, а се задоволява с ролята и мястото на малка бележка под черта в статията за метода на Вашкина. Накрая, самата Олга Сергеевна. . . но за нея по-късно.

В последните серии на филма, където набързо се развързват всички драматургически възли, през цялото време се извършват турнири на благородство, верига от драматически „откази“. Отказва се младата героиня от претенции към своя възлюбен и при това подчертава: „аз все едно ще си спомням за теб“. Отказва се Вадим от учение в института и отива с нея. Отказва се от сутрешния самолет Олга Сергеевна, за да помогне на племенника си да поговори със своята годеница. Отказва се Луговцев от среща с жена си, макар че тя сигурно би му простила. Отказва се Троянкин от всякакво възнаграждение за своята помощ. И дори деловитият, циничен Тютяев (Л. Броневој) се отказва да злорадства по повод слабостта на Олга Сергеевна и ѝ казва на сбогуване: „аз ви много уважавам“. За самия Ангел ние вече казахме.

Безкористният отказ, който при това заставя да се страда, би трябвало да действа безпогрешно върху зрителя: в осма серия има поне четири момента, където акуратно се изтръгват запланираните сълзи. Драматургията на „отказа“ действа безотказно, нека ми бъде простен тоя каламбур.

Идеализацията и опростяването, приложени не към исторически материал, а към живота, близка за нас съвременност, довеждат до твърде голямо несъответствие между жизнения опит на зрителя и екрана.

Режисьорът Прошкин чувства определения разрыв между реалността и логиката в постъпките на героите. Поради това той така грижливо ги потопява в бита, обгръща ги с жизнени реалии. Непрекъснати снимки със скрита камера, дълги преходи по улиците на Москва, срещи до метрото, жени с детски колички, юноша на булевардна пейка чете книга, хора бързат за работа. Документът е призован да драпира, да размие отчетливия контур на мелодрамата, да придаде неоспоримост — всичко е както в живота! — на нейната пресметната конструкция.

И още една особеност на това масово зрелище. Филмът е насочен към различни аудитории — всяка трябва да получи своето. Хората на средна възраст трябва да се опият от успехите и нещастията на Олга Сергеевна — хем научен работник, хем откритие, а гледай — костромска жена-самотница, как не ѝ провървя в любовта!

Младешта с нетърпение трябва да чака как ще завърши историята на младите герои. И на всички трябва да импонира „нашият човек“ — шофьорът, с типажна точност въплътен от В. Невинни — здрав мъжага, самостоятелен, а как се бои от своята „кобра“!

Всичко е пресметнато и всичко не излиза! И особено в образа на главната героиня. Олга Сергеевна мълчи, „като Щирлиц“. Държи се многозначително и отчуждено. Но там това бе оправдано от положението на Исаев сред враговете. А защо тук, сред нас и при това в ситуации, които изискват думи, Олга Сергеевна така често мълчи? Авторът не само че не ѝ е дал думата, той — което е по-важно — не ѝ е дал постъпки.

Светското киноизкуство притежава голяма традиция при изобразяване на активния, действащ герой, който жертва всичко в името на идеите, в името на делото. Така, впрочем, рискуваше живота си Щирлиц-Исаев, за да спаси своя другар по борба. Олга Сергеевна нищо не жертва! Заради нея се жертват други. Не тя се отказва от своя възлюбен Володя, а той стига до решението да си отиде. Не тя, стиснала зъби, казва: трябва да се продължат опитите, ние не трябва да подаваме на авантурата — това го прави Курдюмов. Тя не извършва постъпки, които биха я определили като личност. Постъпките се извършват от други.

В „Трите тополи на Плющиха“, в „Машеха“ актрисата откриваше душевната красота, човешкия талант в жени на пръв поглед обикновени, външно неизпъкващи. Тя сякаш казваше: вгледайте се в тях, в обикновените, живеещите сред нас — колко са прекрасни. И зрителките се идентифицираха с героините на Доронина и бяха благодарни на актрисата. Тук е обратното. Всичките персонажи и авторът подчертават невероятните качества на героинята на Доронина. А зрителят вижда една жена напълно обикновена, но отбелязана с излишно самоуважение, умееща да подвикне на началника, да скастри по-стария си колега и с невинен вид да извършва една след друга безразсъдни постъпки. Тук е грешката на драматурга, но въпросът е свързан не само с него. Главното е това, че самата Доронина с нищо не се е изменила нито външно, нито вътрешно в сравнение с „Машеха“ и „Трите тополи на Плющиха“.

Въпреки това телевизионните серии се гледат и те заставят кинематографистите да държат сметка за тяхното съществуване, да следват законите и похватите, изработени от съвременното телезрелище или, обратното, да се отдалечават от тях. Струва ми се, че

смяната на художническата оптика“ е свързана както с насочването към масовата младежка аудитория, стремяща се към силните страсти и ярките характери, така и с желанието да се отдалечим от телевизионното „както в живота“.

По-рано изобразителното изкуство трябваше да доказва своята нееднозначност, неадекватност с живота, като се бореше против натурализма. Сега киното трябва да доказва своята неадекватност с телекрана.

Както фотографията навремето застави живописца да се откаже от принципа на копирането, да търси нови пътища, така телевизията стана мощен катализатор за движението на киното по посока на условността и стилизацията, за търсенето на ония драматургически и пластически форми, в които са явно забележими отдалечаването от външното правдоподобие, стремежът към експеримент, анализът на собствените изразни възможности. Следователно, и когато се стреми към контакти с масовия зритель, в начините за тях контакти днешният кинематограф, във всеки случай в едно от своите влиятелни направления, **рязко се различава** от кинематографа на 30-те години. Това е другата страна на процеса: взаимоотношенията със зрителя се изменят, както се изменя и самият зритель. В много от своите най-добри образци днешното кино избягва всеобясняващите финали, то подтиква зрителя към сътворчество, предлагайки му многословни художествени текстове и решения, които изискват интелектуално усилие, за да се разберат на равнището на авторското предложение.

Тия нови контакти със зрителя е трудно да се сведат към някакъв единен модел. Всеки крупен художник търси и изработва свой начин, свой модел.

Сега пред нашите очи се ражда митът, че филмите на В. Шукшин винаги са предизвиквали остър интерес сред широкия зритель. Успокоителната легенда изправя пътя на художника и лишава последния му филм от стойност, изстрадана с огромно творческо напрежение.

Между това същността на Шукшиновия феномен се състои тъкмо в това, че повечето филми на бъдещия автор на „Калина алена“, построени по законите на неговата проза — като новели, повести, пътеписи, — не се ползваха с широк зрителски успех. Върху страниците на „Съветски екран“ сам Шукшин си спомняше как се е отменила прожекцията на „Странни хора“ в един селски клуб, поради това, че са били продадени само два билета. И това става в едно село! Това е тоя зритель, чието мнение Шукшин уважаваше особено и за когото много писа. Шукшин преживяваше мъчително своя неуспех. За него, художника, наследил традиционната за руската литература страст към „глаголом жець сердца людей“, отсъствието на отведен порив у зрителя означаваше едва ли не несъстоятелност, ненужност на направеното от него. „Бъди ти три пъти съвременен и дори избързвай с въпроси“ напред — все едно ти трябва да бъдеш интересен и понятен. Преобърни се с главата надолу, завържи се на възел, но не креши в празна зала. Добрите, искрените човешки думи също трябва да гърмят. А гърмят по площадите в света думи недобри и фалшиви. Нека и доброто да се въоръжава! Затворените разговори за красотата, за истината само обезсилват човечеството пред лицето на гръмогласността на организираното зло. И ако някой е казал думи добри и правдиви и не са го чули — значи, че той не ги е казал.*

Шукшин съумя да постигне да го чуят. Той направи „Калина алена“.

За своя филм той избра сюжет, който в кинематографа се отнася към категорията на вечните и безотказните — пуснатият на свобода или избягал престъпник среща една жена, под нейното влияние се възражда за нов живот и загива на прага на щастието от ръцете на своите бивши съучастници. Един сюжет, толкова разпространен в западното кино, че за западните кинематографисти, привикнали да мислят стереотипно, „Калина алена“ прозвуча просто като пореден гангстерски филм с битови скици. Така не я разбраха и не я приеха тия, които сами правят филми, далечни на живота.

Но за самия Шукшин тоя сюжет не бе зрителска примамка, макар че той разбираше неговата притегателна сила. Историята на един крадец, ставаш честен човек, стана начин за решаване на заветната шукшинска тема, начин за изявяване на неговия постоянен герой, намиращ се в **пределна ситуация**.

Любимите герои на Шукшин са винаги странни хора — **странни** в смисъл на неприличащи на другите и странни, понеже са странници. Те вече не са свои в селото но още са чужди в града, те, изоставили дом и деца, пътуват към южното море, подчинявайки се на това странно, съвсем онегинско „желание за смяна на местата“. Те са изскочили от привичния, отпъкн коловоз. И в това усеждане на освободеност от привичните грижи те се замислят за смисъла на живота си и за живота изобщо. Те затова се и „откъртват“ от живота, защото искат да се замислят. Освобождавайки се от товара на всекидневните задължения, те стоварват върху себе си много по-тежък товар: те искат да разгледат себе си и другите до дъно и да се определят. И в тоя смисъл историята на човека, завършил предишния си затворнически живот и застанал на кръстопътя пред възможностите, които му предлага свободата, бе идеална за Шукшин: тя го водеше в дълбочината на темата и заедно с това го водеше към зрителя.

* „Кинопанорама“. цит. изд. стр. 265.

Острата сюжетна колизия се съединява с подробен сцени, като че ли бездействени, снети в стила на документа или наистина документално. Такива, като изпълнението на арестантския хор, срещата с майката, изпълнението на самодейността. Но колко по различен начин се използват те при Шукшин и в произведенията от типа на „Олга Сергеевна“. Там документалните сцени са фон, сертификат за автентичност, а смисълът и интересът им е в мелодраматичните сюжетни колизии, в ефектните пориви на чувствата. Тук смисълът е тъкмо в тия дълги запознания, във взаимното опиране между хората, в стремението да се пробие път до тяхната сърцевина, а ситуацията, в която е поставен героят, е сякаш източник на неговото душевно напрежение — трябва да решиш сега или ще бъде късно. Той е преследван от съучастниците си, подозиран е от роднините на годеницата му, хвърля се в търсене на „празника“ — „екзистенциалната ситуация“ придава особена острота на неговите въпроси. А Егор е личност питаща, търсеща отговори със същата пронизителна, фанатична страст, каквато имат и героите на Достоевски. Може би, ако Шукшин беше поживял повече, щеше да се очертае по-ясно връзката на неговите отхвърлени ненамиращи покой „странни“ хора и със синовете на Карамазов, и с другите персонажи на писатели.

Смисълът на сюжетните постъпки на Егор Прокудин е да се премине към спокойния, честен живот. Смисълът на неговото духовно съществуване е да намери „празник за душата“. А празник — това значи да се стигне до разбирането на другите хора, свободно и открито, до усещането за взаимната необходимост. И вътрешният ход на филма се състои в историята на разбирането на Егор и от Егор. Та нали той също така си пробива път през кората от предубеждения, както и родителите на Люба, както младият юрист, както съседите. Отначало се вижда външният знак на човека — крадец, колхозник, началник, келнер, а само по-късно (и то понякога!) се открива човека. А би трябвало да бъде обратното!

Да се пробие път до човека през неговата маска, през неговата „роля“ — в това е идейният патос на филма. В това е неговият естетически патос. Той стига до възприемащия го зрители в своя главен човешки смисъл.

Социологическите частични изследвания на зрителите на „Калина алена“, проведени от Института за теория и история на киното, показват, че всеки зрители е търсил и намирал във филма нещо свое, особено близко за себе си. Многослойно произведение, „Калина алена“ е въздействала с различни свои страни върху различни континенти от зрителите.

Едни, по правило подрастващи, повече са възприемали нейната детективна част, свързана с компанията на крадците, с убийството на Егор; други са се вълнували от взаимоотношенията между Егор и Люба, ще стане ли той добър човек или не; най-сетне, трети — те са мнозинството — са възприели филма като разказ „за живота“, разказ, който „заства да се замислиш“. Този филм, както и много други значителни произведения от последно време, насочени към масовата аудитория, е плуралистичен, ориентиран към различни зрителски слоеве. Но — което е важно — неговата цялостност и органичност предизвиква обща еднотипна емоционална реакция. Различията в оценките се появяват по-късно, когато в действие влезе различният жизнен опит, различното образователно и интелектуално равнище. Но по принцип в „Калина алена“ няма, наистина, епизоди, които в една зала да предизвикат сълзи, а в друга смях. Този филм обединява аудиторията, а не я разединява. И в тоя смисъл Шукшин изпълва като продължител на чапаевската традиция и, ако се обърнем още по-назад, на патошкинската традиция.

Работейки над „Романс за влюбени“, А Михалков-Кончаловски също се е стремил да бъде близък на различните типове и категории зрители. Той сам прокламира това в една от статите, които изобилно съпътстваха филма. „Това бе заложено още в сценария. На един зрители ще бъде интересен сюжетът, на друг — музиката, на трети — стиховете. Навярно някой няма да дочака своето, филмът ще му омръзне и той ще напусне залата. И ония, които искат да видят съсредоточено изображение на живота, дълго ще се измъчват, докато в края на краищата не намерят това, което ги интересува.“*

Както справедливо отбелязва критикът В. Кичин, „режисьорът, стремейки се всеки зрители да намери във филма „своето“, последователно и еднакво се „превъзвличава“ в този „всеки“ зрители. Той еднакво пълнозвучно оркестрира и „света на любовта“, и „света без любовта“, и прозата и поезията на своя филм.

Той е с младия зрители и с оня, който е по-стар. Той е с любителите на „бита“ и с тия, които очакват философски откровения. . . Няма ли да загуби той сам себе си, разтваряйки своя възглед в толкова много други възгледи?*** — резонно пита критикът.

Ето тук е разликата между Шукшин и Кончаловски. Шукшин отиваше към зрителя, без да се крие зад маски, оставяйки си Шукшин, със свой глас, гледна точка, тема и герой. Той нищо не отстъпи и спечели, запазвайки верността си към себе си и държейки сметка за уроците на миналото.

* „Искусство кино“, 1974, № 11, стр. 56—57.

** „Искусство кино“, 1975, № 8, стр. 33.

Михалков-Кончаловски пресметнато, умело работи с оглед на зрителя и „за зрителя“, предлагайки примамка за всекиго. Но става ясно, че не всички „кълват“. Кончаловски сам признава: „На мен изобщо тая страна на въпроса — взаимоотношенията със зрителя — ми се струва сега крайно важна. Може би в „Романс за влюбени“ аз дори съм превил пръчката в тази посока, престарал съм се. Твърде често се оглеждах назад дали зрителите вървят след мен или са свили някъде встрани.“*

Стремеж да се угоди на всекиго, на всички да се харесаш и поради всичко това неочаквана „обезличеност“.

Впрочем, дали е така неочаквана? Желанието да се харесаш на всички често води към измяна на себе си. Художникът се разтваря в сумата от похвати.

Така стана и в „Олга Сергеевна“. Каква е режисурата на Александър Прошкин? Като че ли грамотна. А какъв е той? Неговите пристрастия, вкусове, черти? Кой би могъл да каже.

За филма на Кончаловски не може да се каже „всичко е, както при другите“. Ръката на майстора се чувства в много епизоди. Но лицето на художника за мен е неуловимо.

Кончаловски точно осъществява във филма си своята програма на изчисления, конструиран професионален филм. Характерно е началото на това произведение. Разгледайки с оглед на телевизията механизмите на масовата култура, Т. Адорно отбелязва: „Важно е това, че налепването на етикети, навикът да се класифицира отидохт така далеч, че зрителят, без да е видял предаването, вече се настройва по определен начин — също, както и радиослушателят, уловил началните звуци от Първия концерт за фортепиано с оркестър от Чайковски, отбелязва автоматически: „А, сериозна музика“, а чул орган със същата автоматичност си казва: „А религия!“ Този „ефект на нимба“, изработен от предишния опит, психологически е не по-малко важен, отколкото смисълът на явлението, което го е привело в действие; ето защо такъв род подбуди не бива в никакъв случай да се изхвърлят от сметките.“

Кончаловски отчита прекрасно тоя „ефект на нимба“, когато извежда на екрана момък в джинси с дълги коси, когато се появяват мотоциклет, китара, открити жарки обятия, музика „бийт“. Тук възхитеният млад зрител трябва изведнъж да се настрои на вълната на нещо младежки-музикално, хипи-романтично. Говорят чрез стихове? Това пречи, разбира се. Но в „Шербургските чадъри“ пеят. Някак си свикнахме с това. И зрителят, специално младият, „върви“, ободрително кимайки на нервно „оглеждащия се режисьор: „Идвам, казва той, идвам!“

Но „ефектът на нимба“ привършва, в работа влизат собствените смислови единици на филма. В къщата нахлува дворната общественост да изпраща героя в армията, полковникът от запаса произнася монолог. И джинсовото момче от пролога се преобразява. Постегайки се, той сам възвръща на майка си и на съседите думи, които твърде не се съчетават с неговото предишно поведение и вид. Мюзикълът рязко се прекъсва от плаката. И тук, казва това, като се опирам на собствените си наблюдения, зрителят, дотогава вървящ след режисьора, започва да се спъва. В залата се вдига шум. . .

Странно е, че Михалков-Кончаловски, който в теоретическите си изказвания последователно ратува за чистота на жанра, на практика отстъпва от това положение. И не просто отстъпва — това би било естествено. По-горе ние се опитахме да покажем, че водоразделът между сериозното изкуство, насочено към зрителя, и масовото изкуство твърде често преминава и по линията на спазването или неспазването на чистотата на жанра. Но Михалков-Кончаловски не се опитва да създаде органическа смес на жанрове не преосмисля никакъв един жанр. А рязко, демонстративно слепява като оставя груби шевове, съвършено различни жанрови конструкции. И се започва реакция на отскубване на чуждородната тъкан. За много зрители е трудно да преминат от мюзикъла към плаката. По-късно от плаката, който иска безусловност на възприятието, към ироничния похват на „кино в кино“, след това към също условната прозаична част на филма. Става дума не за това, че зрителят си излиза от залата. Не, той остава до край. Със своята спорност и необичайност филмът привлича зрителя. Но често зрителят загубва вяра в ненарушимостта на художествената логика на това, което става на екрана и на агресивното в своите средства въздействие. Визуално-звуковият ред е организиран така, че във всяка дадена минута да убеди, да покори, да плени. Това наистина е някакъв „киноюмрук“. Само че, според мен, той не попада винаги в целта.

При всичко това, ако се отвлечем от частния случай на „Романс за влюбени“, методът на Михалков-Кончаловски, метод на агресивно въздействие върху емоциите на зрителите, стремежът да се държи сметка за различно ориентираните групи и да се претопят те в една обща група, като се използва предишния екранен опит — всичко това създава напълно определен модел на филма, насочен към широката аудитория. Ако Шукшин е близък до „Патънски“ по емоционалния резултат, то Кончаловски е сходен с младия Айзенщайн по метода на въздействие върху аудиторията.

* „Искусство кино“, 1974, № 11, стр. 56.

Посочените модели не изчерпват, разбира се, разнообразието на взаимоотношенията със зрителя в нашето кино. Друг модел ни предлага Г. Панфилов. Симптоматично е, че неговият пръв филм „В огъня брод няма“ не веднага намери път към зрителя. Зрителският интерес към него възникна вече след като Панфилов завоюва зрителите с филма „Началото“. Това не е случайно. Естетиката на Панфилов разчита на внимателното „вглеждане“, „замисляне“ във филма. Той не предлага еднозначни решения и отговори. Затова е извънредно голямо „разсейването“ на мненията за много негови герои и специално за героинята на неговия последен филм „Искам думата“ Елизавета Уварова. Струва ми се, че на различни равнища на зрителското възприятие тоя филм се чете по различен начин, поради нееднозначността, дори противоречивостта на централния характер — макар че филмът е внимателно обмислен както в своята обща конструкция, така и в отделните си компоненти. Достатъчно е да си спомним странното на пръв поглед начало със случайната гибел на сина, което хвърля трагичен отблясък върху разгърнатата ретроспективна съдба на героинята. Това застава зрителя с особена напрегнатост да следи нейните постъпки и душевни движения — тя още не знае какво ще се случи, а ние вече знаем!

Съществува и „вариантът“ на Р. Биков. Той сам е изложил неговата същност: „Детето интуитивно се съпротивлява на огромния поток от информация... То привиква към обилното от информация като към „общ шум“. Механическото възприятие създава система от възприятия на избирателното“. Оттук: „нима е мислимо, без да се променя информацията, да разчиташ, че ще те чуят“. Така възниква някакъв вариант на „теорията на отстранението“ от епохата на масовите комуникации.

Съществува и модел на О. Йоселиани: без да натрапва като че ли нищо на зрителя, предлагайки просто редица твърде значителни ситуации, Йоселиани отвежда до извънредно сериозни изводи. „Следвкусното“ на неговите филми „Листопад“ и „Птица безгрижна“ е свързано с дълбоки размисли за живота.

Твърде ясни принципи се очертават във филмите на Е. Рязанов. Той създава съвременни градски приказки, раждащи се от пресичането на невероятната парадоксална ситуация с прозаически познатата среда. И личи, че Рязанов и неговият постоянен съавтор на сценариите Е. Брагински отдавна са почувствали и точно са отчели тягата на съвременния градски човек, чийто живот тече напрегнато и често донякъде еднообразно, към невероятното, удивителното и веселото. Към Приключението с главна буква, в което той ще бъде ако не участник, то поне свидетел.

Има модели на С. Бондарчук, С. Герасимов, Ю. Озеров, Ю. Райзман, които играят принципно важна роля в развитието на нашия кинематограф; те неизменно се оказват в центъра на вниманието на зрителите и на критиците. Ще споменем за още един, може би най-спорен и неочевиден вариант — варианта на Тарковски.

По такъв начин количеството на варианти на взаимоотношенията между художника и зрителя в съветския кинематограф е твърде голямо. Това свидетелствува за богатството на изкуството на социалистическия реализъм, в което многообразието на направлението, на индивидуалностите е органически свързано с многообразието на комуникативните принципи.

В тая статия аз се опитам да покажа как кинематографът търси настойчиво граничната линия, отделяща го от телевизията, своята неприкосновена територия в сърцето на зрителя. Но, ако сложим ръка на сърцето си, налага се да признаем, че самият зрител в повечето случаи не различава какъв филм гледа — телевизионен или направо от киностудията. Допитванията показват, че зрителят диференцира филмите (в повечето случаи) на такива, които е виждал в киното или на телеекрана, а от кого са създадени, му е абсолютно еднакво.

При това голяма част, както от едната, така и от другата продукция не дават основание за рязкото им разделяне. Снимат се едни и същи актьори и сюжетите са сходни. И, да кажем, „Когато настъпва септември“ напълно би могъл да бъде една от сериите на телефилма „В един микрорайон“: в микрорайона е дошъл дядото от Кавказ, той води внучката си на училище, кани съседите си на шашлик, след това се оказва, че е болен от рак, на летището го изпращат всички съседи. Всичко е същото. Идеята за стабилност и единство на всички слоеве на обществото, утвърждаване поезията на всекидневните дела. Същият стремеж към познатото, към любовно обглеждане на бита, както и в „Граждани“.

От друга страна, и телевизията интегрира бързо експериментите на киното, съединявайки разнородните естетически стихии на документалното и игралното, изнасяйки демонстративно процеса на снимките върху екрана, съединявайки най-различни естетически редове (макар и понякога не толкова успешно, както в „Пролетни води“ от А. Ефрос).

Означава ли това, както смятат някои теоретици, че телевизията конкурира не с кинематографа, а с кинопроката ако изважда зрителите от кинозалата, то затова пък показва филмите на малките екрани, увеличавайки безкрайно тяхната аудитория. Първо, кинопроката е неделим от кинематографа като цяло, той му дава материална база, осигурява фун-

даментата на неговото съществуване. Но има и други обстоятелства с естетически характер, които показват, че телевизията дори в своята репродуктивна функция не може да подмени кинематографа. Филмът върху малкия екран, филмът насочен към единичния зрител, филмът, който върви в контекста на голямата телепрограма в обкръжението на спорта и информацията — това съвсем не е тоя филм, който се прожектира в кинотеатъра.

В кинематографическата среда понякога възникват спорове, какъде трябва да се развива нашето кино, какъв път на борба за зрителя може да се смята за най-перспективен? Сега е твърде популярна в средата на самите творчески работници идеята за здравия среден филм, държащ сметка за факторите на зрителския успех, за зрелищния филм, твърде определен по жанр, с напрегната интрига и увлекателен сюжет. За „железния“ сценарий, който може да помогне да се създаде професионалният среден филм, пише, както вече стана дума, и Михалков-Кончаловски, за „средния филм“ ратува върху страниците на „Изкуство кино“ И. Авербах. Несъмнено такива филми са ни нужни, трябва да има твърда основа на репертоара и следва да се вземат всички мерки да се повиши равнището на тоя среден зрителски филм. За това е необходимо преди всичко да се откликваме с по-голям усет на тематичните потребности на масовия зрител.

„Искаме да отдохнем след трудовия ден и имаме право за това“, „искаме намаляване на напрежението и развлечението, искаме да се посмеем!“ — такива призови със завидно пространство се носят от страниците на читателските писма. И наистина зрителът има право на отдых, на намаляване на напрежението, на развлечение. Изглежда, че програмата на киното е ясна — нека се правят детективи, мюзикъли, комедии!

Но оказва се, че развлечението от тоя род може да даде и постепенно все повече дава и телевизията. А от друга страна, историците за „нашия“ разузнавач в „техния“ щаб и за Петровка 38, оказва се, че не събират очаквания зрител. И новите серии на „Неуловимите“ също се приемат без особен ентузиазъм.

Опитът, нашият и задграничният, показва, че киното има свои пътища и области, където телевизията, във всеки случай засега, не може да го дублира.

Първо. Да се създават филми с точен адрес и да се осъществи идеята за диференцирания прокат. Любопитно е, че научно-техническата революция, която изглеждаше, че трябва да приведе всичко към стандарта, обратното, предизвика извънредна гъвкавост в приспособяването към индивидуалните вкусове на потребителя. Олвин Тофлер в своята книга „Футурошок“ привежда многобройни факти за „сегментация на пазаря“ и за де-стандартизация на продукцията.

Ние засега не можем да стигнем до положението, когато месец в един кинотеатър ще се показва „Началото“, а в друг „Неуловимите“. Прокатът продължава да изхожда от концепцията, че всички зрители от начало трябва да отидат на „Птица безгрижна“, след това на „Кралицата на Шантеклер“, а по-късно на „Голият остров“. И ако зрителите се опъват, то виновати, разбира се, са филмите.

И второ. Филмите-открития. Откритие на материала, на темата, на проблемите, на личността на художника. Филми, на които странно отива и тоя зрител, който уж желае само намаление на напрежението и отдых.

Филми, „произведени на парче“ — това, в което, надявам се, киноекранът още дълго ще бъде по-силен от телевизията.

Ще подчертая още веднъж, че характерът на взаимоотношенията между киното и телевизията у нас е по-друг, отколкото на Запад. У нас няма и не може да има безпринципна борба за доходи — в края на краищата и телевизията, и киното се намират в една държавна система и изпълняват общи задачи по комунистическото възпитание на трудещите се. Но има съревнование за вниманието на зрителя, за успех сред него. И в тоя смисъл американският опит може да бъде поучителен за нас. Американското кино, както е известно, още преди петнайсет години встъпи в жестока борба с телевизията, понесе тежки загуби, дълго време се намираше в криза, а след това излезе от нея и днес, по данните на американската статистика, посещаемостта на кинотеатрите неотклонно се увеличава, така че телевизията не може вече да попречи на тоя процес. Списанието „Нюс уик“ цитира думите на президента на компанията „Парамаунт“ Френк Яблонс: „Изгубената аудитория е изгубена от нас само, защото ние произвеждахме предимно глупости.“

Истински добрият филм може да привлече зрителите обратно. Доказателство за това може да служи фактът, че филмите „Кръстникът“ или „Френска връзка“ донесоха повече печалби всеки по отделно, отколкото по-рано цялата кинокомпания от една година производство“.

По такъв начин именно „производството на парче“, филмите-открития, макар и насочени към успех сред масовия зрител, тънко отчитайки неговите интереси, на първо място се оказаха способни да се съревновават успешно с телевизията. Струва ми се, че тая закономерност се запазва и за нас.

Кинематографът на „Балада за войника“, „Председателя“ и „Калина алена“ може да не се страхува от настъплението на масовите комуникации. Той просто ще държи сметка за тяхното съществуване.

IV фестивал на полския игрален филм

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

За критика, който през последните години е могъл да следи съвсем инцидентно полското кино, възможността да участва на фестивала в Гданск го освобождава от задължението непременно да установява приемственост с предшествувачи етапи, да търси обстойни паралели с минали филмови форуми, да проследява в детайли „кривата“ в развитието на полския игрален филм. Такова присъствие, при цялата си ограниченост, навярно има също своето предимство: предимството на свежия поглед, необременен от хипнозата на минали постижения или неуспехи, на вече канонизирани внушения и оценки. Пък и представената тази година в Гданск филмова програма сама по себе си дава немалко материал за размишление, за изводи.

Но „кривата“ в развитието все пак съществува. В кратки изявления, бързо разменяни реплики (увлечени във филмовото ежедневиe домакини и гости предпочитаха да съсредоточават вниманието си върху днешните явления и процеси) вчерашният ден на това развитие бе характеризан най-често като криза, като незадоволителна ситуация и пр. Главният и сумиращ довод за такава тъжна диагноза най-често се свеждаше до отсъствието през последните години на фестивални отличия, на признание на големите международни кинофоруми — факт, който не е без значение, разбира се, но който сам по себе си още не предлага никакво обяснение за причините на застоя.

Онова, което веднага се хвърли в очи и определи до голяма степен физиономията на гданския фестивал

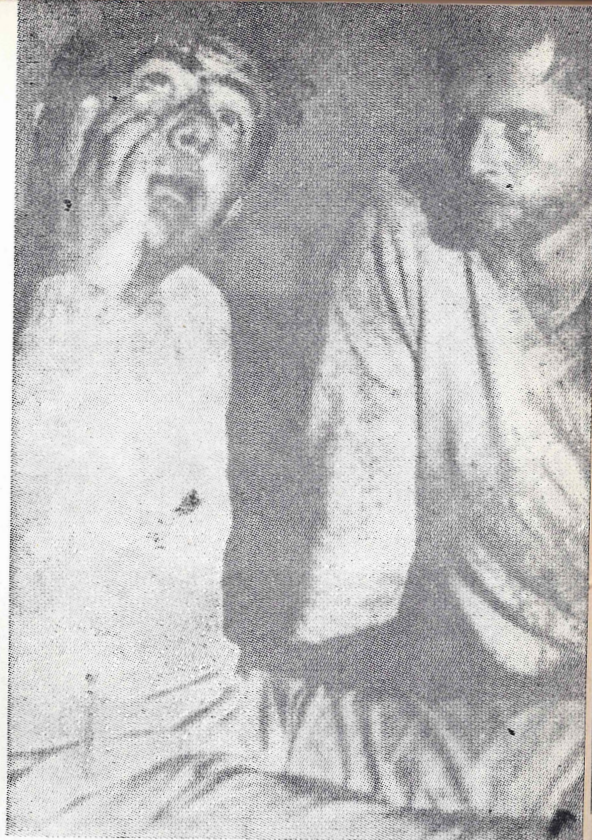
бе неговата изключителна деловитост — без фанфари и външен блясък, без шум и празничен „грим“. Става дума не за наложена от някаква неблагоприятна производствена конюнктура скромност, а за концепция за провеждането на един фестивал, в който основното са филмите и разговорите по проблемите на полския игрален филм. Тъкмо тази година състезателната програма е дала основание на домакините да организират своя IV фестивал с повишено самочувствие. За щастие това самочувствие не се е изляло в самореклама и ненужна помпозност, а се е съсредоточило върху смисъла и същността на тази отговорна проява на полското национално изкуство и култура, върху най-актуалните и нерешени творчески и организационно-творчески проблеми на полската кинематография. Без да се стесняват ни най-малко от присъствието на гости от чужбина, домакините проведоха и свой закрит форум по тези проблеми, който, ако се съди по появили се съобщения в местния печат, е протекъл твърде делово, при горещи разисквания и спорове.

Фестивалът в Гданск не бе някаква херметически затворена, изолирана от публиката проява, удостоена с вниманието единствено на специалисти и пресата. Напротив, националният форум на игралния филм бе окръжен с най-жив интерес и съучастие от страна на жителите на града. Самите организатори бяха направили много, за да създадат най-непосредствен контакт със зрителите; в дните на фестивала филмите „прехвърлиха“ дома на техниката, къде-

то се провеждаха официалните прожекции, за да бъдат показани — в 9 кинозали! — пред най-широки аудитории. Очевидно тази любов бе взаимна, защото програмата бе посетена (по неокончателни данни) от повече от 45 хиляди зрители.

В продължение на осем (непълни) дни пред фестивалната публика бяха показани 18 състезателни филма (три от тях, двусерийни), 7 в информативната секция и други 7 — в прегледа на филмите от прибалтийските страни: СССР, Дания, Финландия, ГДР, Швеция, Норвегия, ГФР. Всеки предиобяд се организираха и пресконференции за конкурсните филми, прожектирани предишния ден. . . При тази твърде сгъстена дори за един делови фестивал програма изходът бе в подбора; естествено бе да ограничим интереса си върху конкурсните филми, т.е. върху най-доброто, което селекционната комисия се бе погрижила да ни представи.

Разбира се, не всичко в „най-доброто“ бе безспорно като съдържателни и художествени значения. Както във всяка друга селекция, колкото и прецизна и амбициозна да е тя, съществуват „пукнатините“ на едни или други компромиси, така и конкурсната програма в Гданск тази година включваше творби, които не защитаваха престижа на фестивала (обратно, в информативната секция, както също се случва нерядко, се откриоха произведения, които можеха да се състезават). Филмът „Завой“ на сценариста и режисьора Станислав Брейдигант измъчи публиката с крещящата преднамереност на тезата си, с произволно конструирания си сюжет. Събитията се развиват на екрана по някаква своеобразна авторска логика, която не може да стане логика и на зрителите. През цялото време актьорите реагират изкуствено, поднасят натрапени им душевни състояния. И никак не бе случайно, че част от зрителите напускаха демонстративно залата, а други се смееха на заредени с дра-



„Защитни цветове“

матизъм сцени, които трябваше очевидно да изтръгнат от присъстващите най-дълбоко възмущение и съучастие. . . Не оправда присъствието си в състезателната подборка и „Птици на птиците“ (режисьор Павел Коморовски). Филмът ни връща към началото на войната — септември 1939 г., — когато нахлуващите в Полша немски части са активно подпомогнати от действащата в тила пета колона на хитлеристите. Историята за героичната съпротива на гарнизона и жителите на един полски град срещу нашествениците е разказана прекалено традиционно с прекалено познати средства, за да установи контакт с чувствителността на съвременния зрител. Само то преплитане на двата временни пласта (повествованието е изградено върху чести ретроспекции — спомени на изтезавани от нацистите защитни-



„Пробни снимки“

ци в часовете преди разстрела) е съвсем механично, то не води до търсеното взаимодействие на минало и настояще, не прави произведението по-малко архаично като художествено мислене.

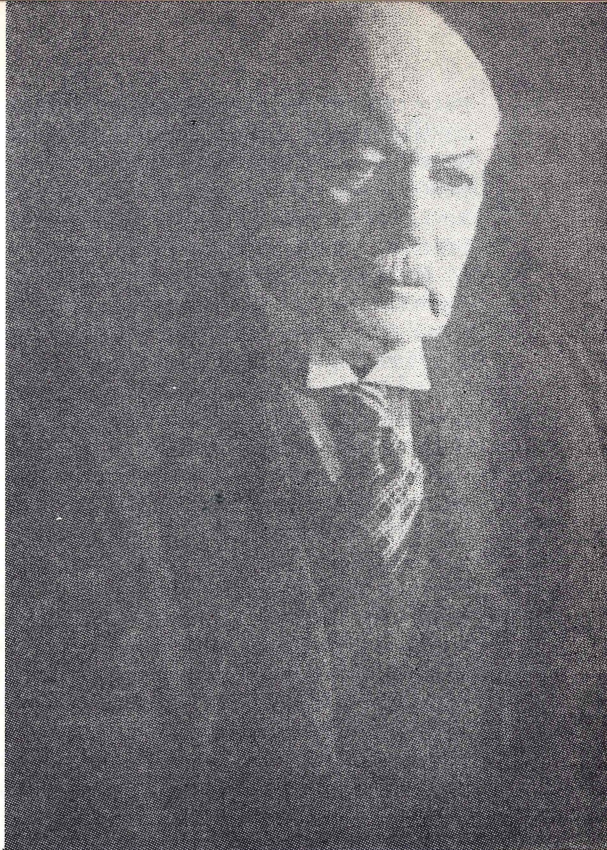
Но като цяло програмата на IV фестивал в Гданск остави впечатлението за плодотворно и активно движение в полското кино. Това впечатление се поражда не само от решителното количествено преобладаване на филмите на съвременна тема, но и от характера на търсенията, от усилията да се навлезе в нови пластове на съвременния живот. В полското игрално кино творят и най-млади кинематографисти с определен интерес към проблемите на социалистическото общество. Може би техният поглед не винаги е достатъчно проникателен, а трудът им — в необходимата степен възнаграден от крайния резултат, но посоката на ам-

бициите им несъмнено обещава. Дори филмът „Ребус“, режисьорски дебют в игралното кино на Томаш Зигадо, въпреки цялата преднамереност в изходната си позиция (проникнал в групата на безделници и хулигани, за да събере материал в подкрепа на своята предпоставена теза, млад социолог провокира и тласка към престъпление един от младежите, който се стреми в нова, работническа среда да преодолее порочните си навици) съдържа редица интересни наблюдения върху младите хора „с минало“, които търсят да се преустроят, да намерят мястото си в живота.

Определени симпатии буди филмът „Пробни снимки“, своеобразен триптих, дело на младите режисьори Агнешка Холанд, Павел Кенджерски и Йежи Домарадски. Въпреки че всяка от новелите, сюжетно и идейно споена с останалите две (и немислима въвн от това единство) е дело на отделен режисьор, филмът е хомогенен като стилистика. Едната новела ни запознава с вълненията на младото момиче (Анка), което изживява (повече със служебно любопитство и нетърпение) първата си сексуална връзка, другата проследява „влизането в живота“ на Павел, прекарал детството и юношеските си години без родители. Този малко непохвален, но духовно чист и искрен момък също „преминава“ без обич през своята първа любов с немлада и некрасива жена. Третата новела е продължение на първите две — тя среща Анка и Павел на „пробните снимки“, пред прага на артистичната им кариера. В интимните си отношения те встъпват променени, обогатени с любовен, емоционален и интелектуален опит. И все пак те са същите, с трайните черти на своя характер, а амбициите си, със съображенията и подбудите, които движат тези амбиции. И ето, в решаващия за бъдещето им съвместен етюд пред камерата, Анка неочаквано извършва предателство: за да създаде естествена ситуация и постигне необ-

ходимата искреност в поведението си, тя насочва диалога към ония съкровено-лични подробности от нерядостния живот на своя приятел, които той е споделил с нея в минути на изповед; всяка нейна реплика разравя стара душевна рана. Етодът е блестящо изигран, но за сметка на зашеметения, ограбен и пожертвуван Павел. . . Този филм за първите стъпки, за дебюта в живота и в изкуството, за верността и предателството, за нравствената цена на успеха, е великолепно изигран от младите актьори Дария Прафанковска и Анджей Пиечински; с тези имена, дълбоко съм убеден, тепърва ще се срещаме в полското кино.

Точни наблюдения върху съвременния живот предлага и „Мадам Бовари — това съм аз“ на младия режисьор Збигниев Камински. Филмът е изграден върху своеобразен паралел: на фона на откъси от прочутия роман на Гюстав Флобер, поднасяни зад кадър от диктор, авторите ни разказват всъщност една съвсем съвременна история. Младата героиня е принудена да стои в къщи — учителското място, което ѝ обещават, ще може да получи едва от следващата учебна година. Мъжът на Аня, в когото впрочем тя е все така силно влюбена, е прекалено отдаден на службата си, която поглъща всичкото му свободно време. Скучаещата съпруга решава да „осмисли“ живота си вън от семейството — в срещи с приятелки, в грижи за външността и облеклото си, в опита да замести манекен на модна къща. И, разбира се — в приключението. . . Случайността среща неудовлетворената „мадам Бовари“ (артистка Ядвига Янковска) с млад и интересен мъж. Всичко протича „както е прието“: разходка, после разговор в заведение, после обща стая в хотела. . . Но приключението така и не се реализира. Нещо не върви между тези млади и всъщност съхранени и чисти хора; тя ще побърза да си отиде, той не ще направи опит да я задър-



„Смъртта на президента“

жи. В дните и часовете, когато е била „мадам Бовари“, Аня е прозряла не само измамността на търсените развлечения, прозряла е по-важното: че животът всъщност съвсем не е лош, че тя има своето дете, което се нуждае от нея, че утре или в друг ден ще има и своята работа, която обича, че съпругът ѝ може би не ѝ е отнет. . . Една творба, реализирана непретенциозно (което не значи бездарно), с разбиране на душевността на съвременния човек.

Участието на същата актриса във филма „Насаме“ (режисьор Анджей Костенко) ѝ донесе наградата на журито за най-добра женска роля. Реализирана на високо професионално равнище, тази психологическа драма е изградена върху позната ситуация: млад и способен в работата си мъж загубва зрението си след нещастие, косвена вина за което носи него-

вата приятелка. Наистина тук Ядвига Янковска, актриса с тънка чувствителност и одухотворено лице, е необикновено органична и убедителна, въпреки че е била сериозно оштетена от драматургията. За разлика от Витек, чиито терзания са щателно проследени и обосновани, мотивите в поведението на Аня остават недостатъчно изследвани. А тъкмо те биха обяснили решението ѝ да посвети живота си в грижи за този страдащ и безпомощен човек, връзката с когото преди нещастieto е почивала по-скоро на взаимната изгода, на меркантилни съображения.

Заслужава си тук да бъдат отбелязани още и „Милионерът“ на режисьора Силвестър Шишко — един изчистен и изведен до големи обобщения филм-размисъл за човешката завист, поразяваща не само своя обект, но и субект (с участието на Януш Гайос, заслужено поделил наградата за най-добра мъжка роля); „Дагна“ на режисьора Хаакон Санди — един добре осъществен разказ за болезнени и изпепеляващи страсти, за драматичните връзки на една необикновена и привлекателна жена с писателите Станислав Пшибишевски (Даниел Олбрихски) и Август-Стриндберг (Пер Оскарсон); „Прокажената“ — интересен опит на основата на произведение, спечелило си славата на литературен кич, да се направи мелодрама (нямам предвид компрометирания вариант на жанра), на която не са чужди и нежните чувства, и класовият анализ.

Особено място в програмата на IV фестивал зае нашумелият филм на Анджей Вайда „Човекът от мрамор“, реализиран по сценарий на Александър Шчибор-Рилски. Това е филм за демагогията и флирта с работническата класа, за изграждането на съревнованието, за превръщането на тървенците на труда в идоли, които стопански и партийни ръководители „изцеждат“ безмилостно (за да кокетират с високите резултати пред вишестоящи инстанции) и про-

тивопоставят на масите. Това е филм още за злоупотребите с властта, за мнителността и недоверието към кадрите, за незаконните арести и монтираните процеси през периода на култа към личността. . . След излизането си по екраните на страната тази смела творба е била посрещната с поляризиращи реакции: от задъхвания възторг до крайното отрицание.

Отнасям се с голям респект към този честно замислен и честно правен, с високи достойнства филм, но без да споделим безрезервното и нямо възхищение (у някои, според мен, нелишено и от известна поза).

Очевидно и Шчибор-Рилски, и Вайда са очаквали да срещнат възражението: „Да, така беше през ония тежки години, но нали по същото време все пак строяхме новото, социалистическото общество!“, защото сами са го вложили в тъканта на своето произведение. Работата е в това обаче, че на тази исторически безспорна истина е отделено неравноправно място в общата художествена слав на „Човекът от мрамор“. В контекста на многобройните и художествено ярко защитени аргументи против култа, тя, голямата истина, увисва самотна, неубедителна; обективно във филма тя съществува по-скоро като осигурено алиби (повтарям, въпреки добрите намерения на авторите). До този резултат се е стигнало не само защото тази истина е останала без необходимото художествено покритие, но и защото на екрана тя се брани често от хора, които достатъчно са се компрометирали през същия този мрачен период. Пък и приятелят на Биркут след излизането си от затвора, т.е. след осъждането на култа към личността, много бързо се адаптира, превръща се едва ли не в конформист в новата обстановка, която на екрана не се различава съществено от старата. . . Самият Биркут търси опора единствено в своето семейство. А когато разбира, че то повече не съществува, се оставя на течението, което

го отвежда до пълното отчуждение от света и хората. . .

„Човекът от мрамор“ е всъщност филм във филм, разказ за една млада жена-режисьорка, която преодолява хиляди трудности, за да завърши своята творба. Но ето че в последната трета на филма си авторите прекалено усърдно започват да експлоатират възможността произведението на младата героиня да бъде спряно. Тази идея се поднася така преднамерено, така натрапчиво, че честите предупреждения на колегите ѝ към нея — „Филмът ти не ще бъде допуснат до екран, ще бъде спряно!“ всъщност напускат очертанията на филмовата реалност, променят адреса си. . .

При всичките си качества, каквито несъмнено притежава, филмът на Анджей Вайда не съумява да догони сложността и диалектиката на действителността; напротив, в значителна степен я деформира. Във връзка с това и самите внушения могат да се използват — обективно! — като аргумент в съвсем обратна, неочаквана и за самите автори посока.

Ще се спра на творбите, които определиха в най-голяма степен физиономията и успеха на IV фестивал на полския игрален филм в Гданск. Голямата награда „Гданските лъвове“ бе достойно признание за високите съдържателни и артистични качества на „Защитни цветове“ — един в пълния смисъл на думата авторски филм на сценариста и режисьора Кшищоф Зануси, носещ дълбокия отпечатък на неповторимо лично присъствие. Размисъл за човешката природа, диалог със зрителите за същността на „мимикрията“, морален трактат за мотивите и поведението на хората, изследване на сложните механизми на „защитните цветове“ — правя опит да определя характера на това проблемно произведение, което заслужава отделно и задълбочено внимание. Интелектуализмът на Зануси не ни оставя умозрително-хладни, а ни ангажира и емоцио-

нално, изпълва ни с размисъл и тревога. Какъв е доцент Якуб Шелестовски? Подлец, конформист, интригант, изкусител — всичко това плюс още нещо, което трудно може да се изрази, когато наблюдаваме този съвременен Мефистофел, способен да погуби и най-светлото човешко начало, да се надсмее над всеки благороден порив, да се погаври дори със съчувствието към самия него. Но под тези мрачни пластове все пак проблясва в един кратък миг съзнанието за собствената нравствена същност, самообвинението, присъдата над самия себе си (един великолепно изигран и заснет финал!). . . Героят не само действа в съгласие със своята природа, неведнъж той излага съвсем откровено, пряко, пред младия аспирант своето житейско кредо, но това директно само-разкриване не звучи ни най-малко декларативно в блестящото изпълнение на Збигниев Запашевич (наградата за най-добра мъжка роля, поделена, както вече споменах, с Януш Гайос.) Актьорът защитава с необикновена убедителност „правдата“ на своя герой, „логиката“ на неговите позиции.

За да завърши кратките си бележки за филма, ще добавя, че тази силна творба на полското кино бе удостоена с още две награди: на Зануси — за най-добър сценарий, и на оператора Едуард Клошински — за изобразителната работа над филма. Спирам се на този факт сега не за да приведа допълнителни доводи в подкрепа на „Защитни цветове“, а за да подчертая тук зрелостта на журито, председателствувано от Чеслав Петелски, което не се побоя да отрупа един и същ филм с 4 от общо неговия брой награди, предвидени в статута, без да плаща данък на познатото „правило“ — „на всекиго по нещо“. . .

Сценарият на „Смъртта на президента“ е написан от Болеслав Михалек, един от най-видните представители на полската кинокритика, и

Йежи Кавалерович, който е и постановчик на филма. Авторите нямат за задача просто да реставрират сложната политическа ситуация в Полша от началото на 20-те години; анализът им на обществените условия надхвърля чисто познавателните цели. Създадено е зряло, талантливо произведение на политическото кино, което не крие асоциациите си с нашата съвременност. Обстоятелственият разказ за парламентарните борби, за уличните стълкновения и демонстрации, за провокациите и заговора на фашистките сили непрекъснато провокира зрителя, извиква в съзнанието му паралели с днешния ден, активизира мисълта му, напомня, педупреждава. Михалек и Кавалерович изследват и драмата на президента Нарutowич (арт. Жджислав Мрожевски), когото историческата обстановка издига като изразител на интересите на обединените буржоазно-демократични и прогресивни сили срещу надигания се фашизъм.

Нарutowич не само жертвува кариерата си на крупен учен, без колебание — със съзнанието, че върви почти към сигурна гибел — той приема борбата с интригите, с политическото коварство и откритото насилие, за да защити принципите, в които дълбоко вярва и в името на които е поел бремето на изключително тежка отговорност за съдбата на нацията. Сериозен успех за филма е и образът на Невиадомски наистина впечатляващото изпълнение на актьора Марек Валчевски. Това не е поредният наемен убиец, а защитник на реакционни идеи, които той отстоява с фанатична убеденост и страст. Михалек и Кавалерович са далеч от намеренията да правят сензационен филм, да разчитат на напрежението, на остротата на интригата. Вниманието на зрителя е привлечено върху механизмите на политическите борби, върху обобщенията на авторите за епохата, върху актуалните им и днес внушения. На филма бе присъдена

специалната награда на журито на фестивала.

В началните титри на „Делото Горгонова“ отново срещаме името на Болеслав Михалек като сценарист в съавторство с режисьора на филма Януш Майевски. Създателите на филма се връщат към един нашумял процес, раздвижил духовете в страната през първата половина на 30-те години, не за да хвърлят светлина върху кървавото престъпление, не за да решат криминалната загадка. Патосът на този филм дори не е толкова в намерението да се защити старият и винаги актуален юридически принцип, без който е невъзможно истинско правораздаване: съмнението е в полза на обвиняемия, до доказване на противното обвиняемият се счита за невинен. . . Върху съдебните инстанции, разглеждали делото Горгонова, останало неизяснено и до днес, е тежал неотклонно натискът на „общественото мнение“, на яростните викове на гневната тълпа, на човешкото озлобление. Защото, когато е насочено погрешно, законното чувство за справедливост и възмездие се изразжда в дива ненавист и жажда за насилие. . . Струва ми се, че точно тук са основанията на Михалек и Майевски да извадят от прашните съдебни архиви този криминален случай, тук са актуалните им внушения — за цялата несъстоятелност и опасност на стихията, замъгляваща разума, на немислените действия, подменящи трезвото и мъдро решение, на уличните изстъпления, които отклоняват масите от присъщите им исторически задачи и ги превръщат в тълпа.

Очевидно за полските кинематографисти последните няколко години са били период на преоценка и превъоръжаване, на сериозна подготовка. Филмовата програма в Гданск тази година бе сигурен белег, че в полското игрално кино днес противчат положителни вътрешни процеси. Бихме желали те да доведат до нов идеен и естетически „взрив“.

Часът на старците?

Наблюдения и съпоставки от западното кино

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Напоследък западното кино е обладано от неочаквани пристъпи на геронтофилия. Стари хора се появяват на екрана вече не „между другото“, не като гарнитура и добавка към образите на силните мъже и жените-красавици, а като главни герои. И все по-често. . . Именно техните мисли, преживявания и постъпки заемат все по-голямо място, а покрай специфичните проблеми на възрастта киното се докосва и до някои нравствени и социални проблеми. Дори прочутата „система на звездите“, която неизменно и винаги е лансирала олицетворения на младостта, започва да реагира необичайно. Полузабравени величия отпреди тридесет-четиридесет и повече години се връщат на екрана в ново амплуа, както е с Лилиан Гиш в „Комедиантите“, с Шарл Боайе в „Стависки“, с Фред Астер в „Адската кула“ и т.н. При това става дума не за носталгични спомени от миналото, каквито също не липсват в монтажните филми—„христоматии“ от рода на „Холивуд, Холивуд...“, а за нови персонажи, за нови превъплъщения. Те могат да напомнят или не старата слава, могат да я потвърдят или опровергават—не това е важното. Важното е, че те правят старческата „инвазия“ забележима. Покрай тях започваме да се оглеждаме за други характерни филми и се оказва, че такива филми не липсват.

Ето само няколко по-нови заглавия: „Котката“ на ъфренския режисьор Пиер Грание-Дьофер, два филма от ГФР — „Страхът изяжда душата“ на Райнер Вернер Фасбиндер и „Само аванта“ на Михаел Верхьовен, „Домоседи“ на американеца Лерийст, „Дом, сладък дом“ на белгиеца Беноа Лами.

Това са все филми в които главен обект на изображение, главна тема е старостта. Старци, разбира се, има в много други творби — и предишни и сегашни, — но нас в случая ни интересува не толкова тяхното количество, не дори вътрешния психически облик на героите, а ония допирни точки с духа и проблематиката на съвременността, ако тези неща изобщо могат да се разделят. Давам си сметка за тяхното единство — те съществуват едно в друго, едно за друго, — а многообразието от конкретни образи изисква и конкретен подход към всеки от тях.

Когато например в „Пет леки пиеси“ на Боб Рафълсън младият герой се обръща към своя парализиран, лишен от говор баща, ние възприемаме тази сцена не в нейното буквално значение, а в нейния символичен смисъл. Джек Никълсън се изповядва, търси някакъв съвет, някаква опора, а старецът стои безответен и ням. Т. е. диалогът между поколенията е станал труден, невъзможен. Те са еднакво объркани и безпомощни пред лицето на действителността.

Терзанията на стария професор от „Семеен портрет“ на Лукино Висконти са приблизително на същата основа. Той не може да разбере младите, макар да прави доброжелателни усилия. Пътищата, оценките, реакциите им непрекъснато се разминават. Сравнен със старческата сянка от „Пет леки пиеси“, професорът на Висконти, представен от Бърт Ланкхъстър, е личност сложна, многостранна, жива. Но и двата филма не са типично „старчески“ — те не се занимават с проблемите на възрастта, а социалните им значения се базират повече на други връзки и зависимости.

В този смисъл не е „старчески“ дори „Старецът и морето“ на Джон Стърджес по едноименната новела на Хемингуей. В него на преден план се налага едноборството на човека с природата, издръжливостта, духовната устойчивост — качества, които могат да бъдат присъщи на всяка възраст.

Сантяго рибарят е победител, един наистина уморен, грохнал и изчерпан победител. В другите филми обаче победители няма. Вместо това има силно „чувство на залез“. В един или в друг нюанс, със съпротива или пасивно примирение то започва да доминира, просмуква се в сюжета, в системата на образите, в емоционалната атмосфера. Донякъде това чувство е естествено и очаквано, щом се разказва за старци, а не за деца. Не можем да искаме непременно бодрячески дух от хора, които по законите на природата наистина са в своя залез. Но физическото и физиологическо остаряване и съпровождащите го психически състояния, оказва се, не са само състояния на определени индивиди — автономни, независими един от друг и от окръжението. В една или в друга степен „чувството на залез“ рефлектира от индивида към окръжението, а по-често обратно. То е присъщо не единствено и не толкова на старите хора, колкото на социалната среда, на обществото. Затова, мисля, вълната на „старческите филми“ по западните екрани не е случайна. Тя е израз на определени обществени настроения. Тя поставя под съмнение митовите на преуспяването и благополучието — красавиците, супермените, — но също носи умората и разочарованието от половинчатите младежки бунтове, от „революционерите“, които пошумяха и се укротиха, за да се превърнат твърде скоро в благодетелни буржоа. . . А дали не е своеобразна реплика на модата „ретро“?



Пътищата се разминават... Бърт Ланкстър в „Семеен портрет“, режисьор — Лукино Висконти

В повечето споменати филми тези зависимости са явни или прозирни. Да си спомним например „Котката“ на Пиер Грание-Дьофер със Симон Синьоре и Жан Габен. Драмата на старците се разиграва в стари къщи, в стар квартал, който се разрушава, за да отстъпи място на новите многоетажни блокове. В един момент и хората, и техните къщи, и традициите им, и добродетелите, в които са вярвали, стават излишни, непотребни. Новото е непознато и ги плаши. То няма нужда от тях. Те не го разбират и не го приемат.

„Домоседи“ на Лери Йъст ни предлага подобен, но още по-характерен случай. Строителството на небостъргача в стария квартал, представено като типично капиталистическо начинание, е съпроводено с разчистване на околните ниски сгради и изселване на наемателите им. Тези наематели-старци обаче не желаят да се местят, за тях небостъргачът е зло, смутител на навиците и спокойствието им. Предприемачите, естествено, не се интересуват ни най-малко от техните желания. И започва яростна битка-саботаж на строежа, отвлечения, наказателни акции... Режисьорът води действието в стил Хичкок — с неочаквани обрати, с насилия и кървави сцени. Това придава на филма привкус на абсурден спектакъл, както между впрочем е абсурдна съпротивата на старците срещу небостъргача — те не са в състояние нищо да променят.

Йъст не идеализира своите възрастни герои. В „Домоседи“ за разлика от „Котката“ няма капка носталгия по миналото. Старците и в двата филма не са революционери, не са и пролетарии — те са, досещаме се ние, обеднели бивши собственици, дребни буржоа. Те са и в буквалния, и в преносния смисъл нещо отминало, нещо отмиращо. Символи на някакви традиционни добродетели, които новото време — по-безкруполно от старото — подминава. Оттук и тяхната неприспособимост към новите условия, тяхната съпротива. Това са хора неинтегрирани в системата, своеобразни аутсайдери, станали такива не само поради възрастта си, а и поради социалното си обезличаване.

Ще си позволя някои сравнения с нашето, със социалистическото изкуство, за да се види, че „чувството за залез“ не е непременно присъщо на все-

ки възрастен човек, или пък добива съвсем друга окраска. „Не тъгувай“ на съветския режисьор Георгий Данелия ни предлага може би най-добрия пример. В този филм старият лекар Леван — в изумителното превъплъщение на Серго Закариадзе — си отива от живота. Но дори смъртта му на прощалния пир на приятелите искри от жизнелюбие. . . Нашите старци са, общо взето, по-дейни. Те са заети с някаква работа, с някаква мисъл. И това, колкото и парадоксално да звучи, дава на „чувството за залез“ перспектива, продължение. Ето Генерала на Васил Попов, който пише своите мемоари и все се грижи за нещо, е пренесен по-късно във филма на режисьора Асен Шопов „Вечни времена“... А старците на Иван Давидков от романа „Бял кон до прозореца“? Един Иван Барбалов, търсачът на вода, стига като олицетворение на неукротената енергия, неукротена и тогава, когато физическите сили го напускат. . .

Т. е. нещата наистина не са единствено в напредналата възраст. . .

Ако се върнем към западното кино, ще видим, че днешните старци имат един бележит предшественик — Умберто Д. от едноименния филм на Дзватини и Де Сика. А може би тяхното родословие тръгва от него? Поне за някои това е сигурно.

Какво имам пред вид? Това, че чрез съдбата на Умберто авторите показва обезправените слоеве на населението, нищетата, бедността и всичко това бе подложено на остра социална критика. Остротата и значимостта на тази критика се подсилваха от обстоятелството, че ставаше дума за стари, безпомощни хора, лишени от средства за съществуване, от хуманно отношение на държавните институции. . .

Дали тази елементарно проста драматична ситуация не е останала в миналото, дали „стопанското чудо“ на развитите капиталистически страни не я е заличил? Оказва се, не. Иначе как да си обясним новото издание на „Умберто Д.“, този път в ГФР под заглавието „Само аванта“? Едва ли обаче режисьорът Михаел Верховен е изпитал решаващо влияние от Де Сика. По-скоро действителността му е повлияла.

Старият Алфред (Хайнц Рюман) е почти класически лумпен — той идва на екрана от социалното дъно, от старческите приюти, от мизерията. Яде каквото намери, облича се от дребни кражби, спи, където завари, най-често на открито. И всичко това с постоянни рискове и изпитания за честолубието и достойнството му. В това безрадостно съществуване има все пак две светли петна — дружбата му с една чуждестранна работничка и мечтата за пътешествие до южните морета, за което той отделя дълго време от оскъдните си грошове. Работничката си отива, Алфред остава на летището с билета за Канарските острови — няма сили да тръгне към промяната или се страхува, че тя ще се окаже илюзорна. . .

Както се вижда, двадесет и пет години след опита си за самоубийство Умберто Д. намери своя екранен братовчед, който, наистина, говори на немски, но това няма да им попречи да се разберат. Двата филма си приличат и по това, че във финала остават по една глътка въздух, по една капка надежда — мизерията не е успяла да пречупи тези хора, да угаси човешкото у тях, те са останали чувствителни и отзивчиви.

Не, не преувеличавам стойността на „Само аванта“. Сравнението с шедьовъра на Дзватини и Де Сика просто дойде само, без да го търся. Но дойде добре дошло. Защото междувременно се създаваха и други „старчески“ филми — с Жан Габен, с Мишел Симон, с Шарл Ванел, — някои по-добре, по-сръчно направени, но те бяха далеч от мисълта на „Умберто Д.“ Спомням си например Мишел Симон в „Пустият му дядо“ на Жак Поатрено — там



Персонаж от социалното дъно... Хайнц Рюман и Марио Адорф в „Само аванта“, режисьор — Михаел Верхьовен

той беше просто един добър симпатичен старец и нищо повече. Докато Хайнц Рюман и Михаел Верхьовен ни предлагат „нещо повече“ — по-голяма обществена значимост.

Това може да се каже и за филма на Райнер Вернер Фасбиндер „Страхът изяжда душата“, за когото „Фигаро“ с перото на Луи Шове злъчно възкликна: „Не, решително не, политиката и изкуството не вървят заедно.“ Ние знаем, разбира се, че това не е така, че то е глупост или заблуда. Но с какво Фасбиндер е раздразнил буржоазния критик.

Отговорът се съдържа във филма му.

Неговата героиня (Бригите Мира) също представлява социалните низини — тя е чистачка. Самотна душа в големия град. Синовете с внуците — всеки е хванал своя път. . . Старата чистачка намира друга самотна душа — един мъж, по-млад от нея. Между тях се установява близост, в която всеки търси спасение от самотата. Тази връзка обаче шокира околните — не с разликата във възрастта, не! — а с това, че мъжът е чуждестранен работник, арабин при това. Арабин в немски дом?! . . . Ето как от възрастовите проблеми Фасбиндер тръгва към социалните, а оттам към расовите и политическите. От констатацията на самотата към пледоария за човешка топлота и пълноценно човешко общуване, от неравноправното положение на чуждестранните работници към критика на неизживените расови предразсъдъци. . . Сега вече разбираме какво е раздразнило автора на „Фигаро“. . .

И така в **нито един** от посочените случаи проблемите на възрастта не вървят сами. Те слагат своя отпечатък върху филма, но не могат да изчерпят съдържанието му, препращат ни към други отношения и изводи.

Вече споменах, че „старческата вълна“ възникна между другото и като



Желание за човешка топлинa. . . Бригите Мира и Ел Хеди Бен Салем в „Страхът изяжда душата“, режисьор — Райнер Вернер Фасбиндер

разочарование от вълната на младежката контестация, която спря на сред път. В какъв смисъл? В смисъл, че надеждите за промяна от края на шестдесетте години останаха излъгани. Това породило у някои кинематографисти недоверие, сдържаност и дори резигнация. Оттук и търсенето на друг персонаж, способен да въплъти „чувството за залез“. И той бе намерен в лицето на старците.

Това обаче не означава, че „младежката вълна“ е отминала без следа. „Старческите“ филми се появяват като нейна реакция, но и под нейно влияние. В този привиден парадокс няма всъщност нищо странно — общите черти се подхранват от общото недоволство, което младите по-напред изразиха, или ако предпочитате, извикаха, изкрещяха. . .

Тук е много интересна скалата на съпоставките.

Младите от „Страхът изяжда душата“ са типични конформисти, достопочтени бюргери. „Революционерката“ е майка им. А Хайнц Рюман от „Само аванта“ изглежда като хипи в напреднала възраст. . . Но най-съществена придобивка, заимствувана от младежките филми, е **колективното действие**. Старците разбират, че всеки поотделно не е в състояние нищо да направи, и се сдружават. Лери Йъст показва в „Домоседи“ такова колективно действие, наистина малко странно, малко параноично, но недвусмислено в своята насока срещу едрите собственици.

В „Дом, сладък дом“ Беноа Лами отива още по-далеч. Неговият старчески приют направо прилича на огнище на млади бунтовници. Старците се обединяват срещу директорката-диктаторка. Те искат човешко отношение, човешки права. И техният протест преминава от невинните „лудории“ на

големи деца до завладяването на „сладкия дом“, до издигането на лозунги, срещу които се намесва полицията. Този „сладък дом“ всъщност е модел на голямото човешко общество: в него има ретроградни сили, които могат да доведат до фашизъм, има и солидарност срещу тези сили, задвижва се репресивната машина на държавата. Човек има чувство, че гледа филм за завладяването на фабриките и университетите, за демонстрациите и схватките с полицията, „старческа“ версия на „Ягоди и кръв“ или „Забриски поинт“.

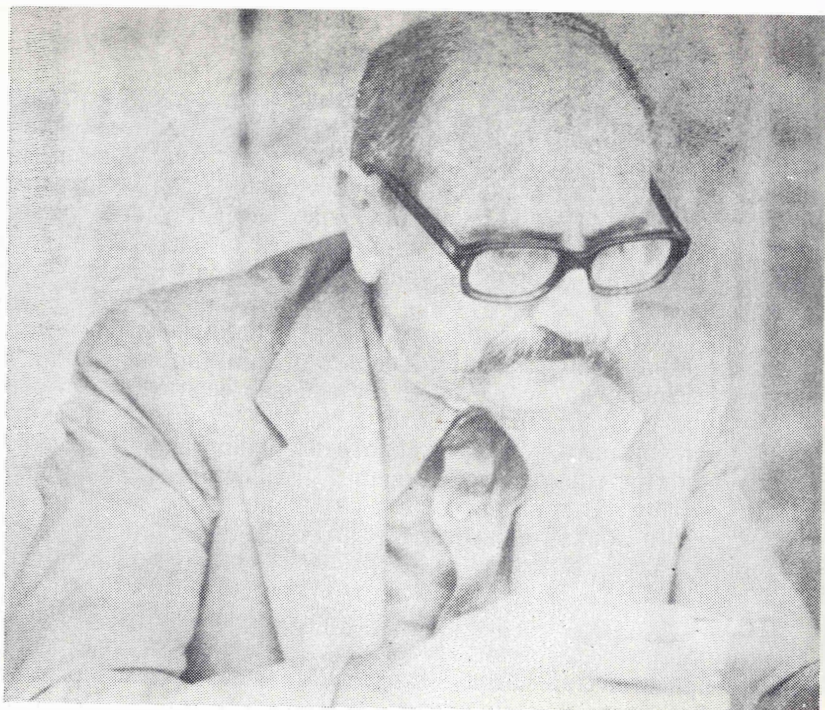
Читателят чувства движението към политическия филм. И степените (аспектите) на проблема: хуманен, социален, политически. Не във всеки филм те следват един след друг. Забелязват се по-добре в общата картина. Тя, разбира се, е пъстра, защото си казват думата възгледите и предпочитанията на авторите, художественото им майсторство. За отбелязване е, че именно в по-плътните художествени реализации е по-подчертан политическият момент. И това също не е случайно, защото именно тогава проблемът, а с него и образите, и цялото произведение добиват повече измерения и по-голяма завършеност.

Кой беше казал, че „политиката и изкуството не вървят заедно“?

Напоследък „старческата“ тема се използва често и за съпоставки в нравствената сфера. Новият морал, старият морал, новите представи за света, старите представи за света — къде се срещат, къде се разминават, как си взаимодействуват, как си пречат, как си помагат. . . Последните десетилетия измениха много неща и динамиката на тези промени, изразявани главно в обезценяването на старите нравствени стойности, без да се заменят с нови, доведе до поява и на екрана на разколебани, неустановени, невротични създания, залутани в лабиринта на комплексите си. Бергман например дълго време търсеше и претворяваше именно такива герои („Мълчанието“, „Персона“). Това бяха герои без опора. Докато в новия си филм „Лице срещу лице“ шведският майстор, оставяйки верен на себе си, търси вече алтернативата на тази неустановеност и я намира в . . . старците. Джени (Лив Улман), лекар-психиатър, сама с лабилна психика, затормозена от проблемите на всекидневното, е обладана от кошмарни видения, които по думите на Бергман са „продължение на действителността“. Тя все пак успява да излезе от тези видения, за да срещне простата истина на нормалното човешко съществуване, което водят нейният дядо и нейната баба. Техният съюз, устоял през годините, е нещо здраво, непоклатимо и сигурно. Джени го открива като отговор на собствените си терзания, като опора. От това и целият филм просветлява. . .

Може да се спори, да се тълкува по разному дали това обръщение към миналото е ефикасно, дали предложената от Бергман алтернатива е валидна за други случаи, дали опората е достатъчно солидна. Това художествено решение очевидно е уязвимо. Но с оглед на нашата тема сега е важно да се изтъкне, че понякога сенките от миналото се призовават, за да заздравят разклатените нравствени устои на настоящето. С други думи, старците могат да бъдат полезни на младите. . .

Така или иначе, в един или в друг вариант „старческите“ филми изразяват **винаги** някакво кризисно състояние — на личността, на системата, на установените духовни ценности. . . Те са продукт и белег на кризата. Затова техните образи и внушенията така често ни препращат към други филми, към други явления. Защото ако часът на старците наистина е настъпил в западното кино, то не е ли той само ехо от „чувството за залез“, овладяло съвременното буржоазно общество?



От марксистически позиции

Разговор с Гуидо Аристарко

В страната бе на посещение известният критик и теоретик Гуидо Аристарко. Нашият сътрудник ХРИСТО МУТАФОВ се среща и разговаря с него.

ХР. МУТАФОВ: *Аз преведох и представих на българските читатели вашата книга „История на кинотеорията“ през 1965 година. Тя много бързо беше изчерпана, което показва, че е намерила добър прием сред българската публика. Мнозина ме питат няма ли да направим ново издание на книгата. Сега използвам вашето посещение в България, за да ви поставя този въпрос.*

Г. АРИСТАРКО: Наистина, вече са минали двадесет години от издаването на моята книга в България и повече от 15 години от последното ѝ издание в Италия. Историята ѝ е следната: първото издание беше направено през 1951, а второто издание излезе през 1957. Това означава, че аз съм написал тази книга преди повече от 25 години. Издателят Джулио Ейнауди в Торино че-

сто ме подканваше да преиздадем книгата. През 1960 година излезе ново издание, което аз основно преработих, като прибавих някои нови заглавия. През 1963 година излезе второ издание на тази преработка. От него беше направен и българският превод — нещо повече, ако си спомняте, по ваша молба, аз вмъкнах във вашето издание един „Послеслов към българското издание“, но това всъщност беше една нова глава. В нея разгледах някои нови явления като „новата вълна“, „антифилмът“ и преди всичко книгата на немския теоретик Зигфрид Кракауер „Теория на филма“, която междувременно беше излязла и към която аз не можех да не взема отношение.

Сега, когато издателят Ейнауди ме подкани да преиздадем книгата, аз му отказвах. Казах му, че ще напиша нова книга. Защо му отказвах? Защото измина дълъг период от предишното ми издание и времето се промени. Преди всичко излязоха на бял свят някои основни теоретически текстове, които по времето, когато пишех книгата си, бяха още неизвестни. Например в Съветския съюз беше публикувано пълно издание в 6 тома на трудовете на Айзенщайн. Това е огромен материал от изключително голямо значение за киноеманията, който аз сега не мога да не взема под внимание. Публикувани бяха и нови текстове на един друг голям съветски теоретик — Дзига Вертов. Виждам сега например, че в предишното издание на книгата си не съм бил справедлив към Дзига Вертов, като съм казал толкова малко за неговите теоретически постановки. Вертов сега се разкри за мен като изключително голяма фигура в съветското и световното кино. Така от старите ми писания, може да се каже, няма да остане нищо, тъй като всичко трябва да се преразгледа и премисли в светлината на новите документи. Освен това излязоха и нови значителни филми в световното кино, проявиха се нови тенденции, които не могат да не бъдат обект на теоретическо изследване.

Приведох ви само два примера, но има още много други моменти в развитието на кинематографията, които трябва да се вземат пред вид. Например проявиха се нови течения в семиотиката и в структурализма, които не могат да се пренебрегнат в една книга върху теорията на киното. Има и нови глави, които трябва да прибавя. Ще има една глава, посветена на руските формалисти, чиито текстове също бяха издадени едва напоследък и чиито принос в развитието на изкуството на киното е значителен. Ще трябва значително да разширя онези глави, в които се говори за приноса на философите в теорията на киното, например този на унгарския философ Георг Лукач. Значително място ще отделя и на италианския философ-марксист Галвано дела Волпе — той не се е занимавал непосредствено с киното, но е разработил теоретическите основи на изкуството от марксистически позиции, а тези теоретически основи са еднакво валидни и за киното.

Хр. М.: *От всичко онова, което искате да засегнете в новата си история на киноеманията, виждам, че тази книга ще бъде по-обемна от предишната.*

Г. А.: Естествено, отсега мога да ви кажа, че това ще бъдат 900—1000 страници в два тома.

Хр. М.: *Вероятно ще разгледате и новите трудове на италианския теоретик Луиджи Киарини, който също през последното десетилетие от живота си издаде някои нови книги като „Кино и филм — история и проблеми“ и др.*

Г. А.: Обикновено се казва, че за мъртвите или се говори хубаво, или изобщо не бива да се говори. Но нашият разговор е в областта на теорията, а там точността на оценките няма нищо общо с добрите ни чувства. Аз лично бях голям приятел с Киарини, но трябва със съжаление да кажа, че през последните години от своя живот той претърпя връщане назад.

Киарини беше последовател на философа-идеалист Джентиле, както това е добре известно. Но непосредствено след войната и Киарини беше увлечен от всеобщата вълна в Италия да се търсят нови пътища и тогава той също се присъедини към редиците на левите критици и даде значителен принос със своя голям авторитет за утвърждаване на прогресивната кинокритика и кинотеория. За съжаление обаче последните му трудове, когато беше вече съвсем стар, са връщане назад към Джентиле, към идеалистическата философия. Затова сега за мен най-големият италиански теоретик си остава Умберто Барбаро. Тук обаче трябва да кажа, че има много съществена разлика между теоретика Барбаро и критика Барбаро. Докато теоретикът Барбаро наистина е много прецизен и непримирим в своите материалистически формулировки, то критикът Барбаро е недостатъчно възискателен, според мен, в своите оценки за някои филми.

Хр. М.: В момента съм се заел с превода на книгата на Барбаро „Филмът и марксисткото обогатяване на изкуството“. С това ще изпълня обещанието, което съм дал пред себе си, да представя на българските читатели тримата най-значителни италиански автори в областта на кинотеорията: Барбаро, Киарини и Аристарко.

Г. А.: Благодаря за вниманието. Но аз никога не се причислявам към теоретиките. Дори бих ви отправил един упрек — вие най-напред трябваше да преведете и представите Барбаро, а после мен на вашите читатели.

Хр. М.: Ние говорихме досега само за някои известни италиански философи и теоретици на киното. Но напоследък в Италия се появиха теоретически трудове и на някои по-нови автори. Един от тях е Умберто Еко. Какво е вашето мнение за неговите теоретически постановки?

Г. А.: Умберто Еко работи в областта на семиотиката. Наистина през последното десетилетие в Италия се появиха някои изследователи на семиотиката и структуриализма; трябва да кажа дори, че в Италия те дойдоха със закъснение, както това често става у нас. Те, разбира се, са много интересни, но... Това течение според мен не е никаква новост. Ще се поясня. Аз си спомням, че Маяковски, обръщайки се към руските формалисти, е направил една много точна оценка на тяхната дейност: „Вашите анализи са много важни, но ако вие хвърляте всичките си сили за изследвания само в областта на формата, това няма да доведе до никакви положителни резултати. Изследванията на формата винаги трябва да бъдат свързани с търсене на възможности за по-пълното разкриване на съдържанието.“ И мен много ме интересува семиотиката, интересува ме значението на знаците, на изразните средства на киното, с други думи, аз не съм против семиотиката. Но бих желал да знам каква е ролята на тези наци за разкриване на съдържанието и какво е това съдържание от идеологическа гледна точка. Големият проблем или по-точно голямото недоразумение по отношение на семиотиката днес е схващането, че само с познаване на семиотиката ние сме готови да правим критични анализи на филмите творби. Всъщност семиотиката е само една част от критичния анализ важна, но не най-съществената.

Следователно и в моята книга ще има една голяма глава, посветена на семиотиката, но разбира се, в светлината, която изтъкнах. И още нещо — нека не забравяме, че в трудовете на Айзенщайн има толкова много елементи от семиотиката, които днес не се познават дори от изследователите на това течение, т. е. някой се опитват да ни откриват неща, които отдавна вече са били казани от великия съветски теоретик.

Хр. М.: *Аз съм сигурен, че и новата ви книга върху историята на кино-теорията ще има голям успех сред читателите. Това го показва вашата публикувана неотдавна „Антология на „кинема Нуово“, която беше издадена в 10 000 екземпляра — един огромен за Италия тираж — и се превърна в „бестселър“, въпреки че има повече от хиляда страници и е много скъпа.*

Вие сам казвате, че вайето поколение е било формирано под влияние на идеалистическата философия на Кроче и Джентиле. Младото поколение в Италия днес вече живее и търси отговор на своите въпроси в марксистическата философия.

Г. А.: Днес идеализмът в Италия вече е изживял своето време, т. е. все още има идеалисти сред по-старото поколение, сред онези, които не успяха да се обновят. Искам да изясня този факт — за хората от моето поколение, родени около 1918 година. Ние до 1943 година не знаехме нищо за Маркс, Енгелс, Ленин. Фашизмът наистина беше строй на невежеството, който не даваше възможност на хората да разширяват своя кръгзор. Аз си спомням например нещо, което звучи като тъжен анекдот. Професорът ни в университета ни зададе такава тема: „Кажете защо прозата на Дуче, т. е. Мусолини, е квадратно-мъжествена“. Аз, като познавач на италианския език, разбирах думата „мъжествена“, но защо тази проза е „квадратна“ не ми беше ясно. А то било в смисъл на „широкоплещеста и мъжествена“. . . Спомням си този факт, за да разберете какви глупости се вършеха по онова време и защо с такъв ентусиазъм прегърнахме марксистическата мисъл след войната. И това, че италианският народ и особено младежта е тръгнала наляво, се знае много добре — това го признават и нашите противници. Безспорно е днес, че преобладаващата част от италианската култура стои на леви позиции. Разбира се, и тук се допускат увлечения, особено от хора, които се опитват да тълкуват Маркс, и на практика се отдалечават от неговите основни принципи. Необходимо е да се следва методологията на Маркс, тя трябва да се прилага при решаване на проблемите на нашето време. А тази марксистическа методология за мен е единствено значима и аз я следвам.

Хр. М.: *Има ли днес по света значителни явления във филмовата теория?*

Г. А.: Обичам да говоря за онези неща, които познавам и които мога да следя. А нямам възможност да чета всичко, което се издава по света. На мен обаче ми се струва, че в момента няма големи теоретици на киното в света — нито в Италия, нито в Съветския съюз. Има обаче много сериозни изследователи, особено в Съветския съюз, онази група, която подготвя събраните съчинения на Айзенщайн, трудовете на Пудовкин и особено на Дзига Вертов.

Що се отнася до Вертов, трябва да кажа, че тук се допускат някои погрешни тълкувания, като мнозина го смятат за по-маловажен като теоретик на киното. В такова заблуждение изпаднах и аз през 1951 година, когато пишех първото издание на книгата си. Това е абсолютно погрешно, защото

Дзига Вертов наистина е много голяма фигура в теорията на киното. Интересно е да се отбележи например как за младежите в страните, които се борят за национално освобождение или пък току-що са го завоювали, Дзига Ветров има по-голямо влияние отколкото самият Айзенщайн.

Хр. М.: Сантьяго Алварец в Куба например. Младите кинодейци от Южна Америка.

Г. А.: Да, разбира се, И това е особено важно, Защо става така? Защото у Вертов има отричане на всичко от миналото. Но отричането на всичко от миналото не е марксистически принцип. И Маркс, и Ленин, никога не са казвали, че трябва да изхвърлим миналото като цяло, не са казвали, че трябва да се отречем от хилядолетните постижения на културата. Напротив, те ни учат, че от миналото ние трябва да вземем всичко, което е жизнено и полезно, и да отхвърлим онова, което отмира и което няма стойност. В областта на киното това именно направи Айзенщайн. Като следваше принципите на Маркс и Ленин, той взе от миналата култура онова, което беше витално. А какво направи Вертов — той каза „не“ на всичко от миналото.

Аз, естествено, разбирам много добре Вертов. Защото наистина в историческите революционни моменти трябва да се казва „не“ на миналото. Там, където се води борба на живот и смърт между старото и новото, принципите на Вертов са правилни, той веднага се превръща в знаме, а не Айзенщайн. Но аз съм сигурен, че след като е извършена веднъж революцията, след като е преминала опасността от възстановяване на миналото, тогава Айзенщайн ще заеме подobaващото място.

Мога да кажа, че вече съм разгледал теоретически този въпрос в друга моя книга, която се нарича „Разчленяване на мисленето — разговор върху киното“. Това е заглавие, взето от книгата „Разрушаване на разума“ на унгарския философ Георг Лукач. И моята книга излезе с предговор лично от Лукач. В нея аз се опитах да развия по-широко някои от моите схващания, които съществуваха още в „История на кинотеорията“, но не бяха подробно изложени. Заглавието на първата глава само по себе си изразява моята позиция: „Маркс, киното и филмовата критика“. Но и тази книга, която излезе през 1965 година и която отдавна е изчерпана, също така не желая да преиздавам, защото и тя се нуждае от преработка. Решил съм обаче да издам като отделна публикация само първата обемиста глава „Маркс, киното и филмовата критика“, тя вече е публикувана в много социалистически страни: Югославия, Унгария, Румъния и др. Надявам се, че ще бъде публикувана и у вас.

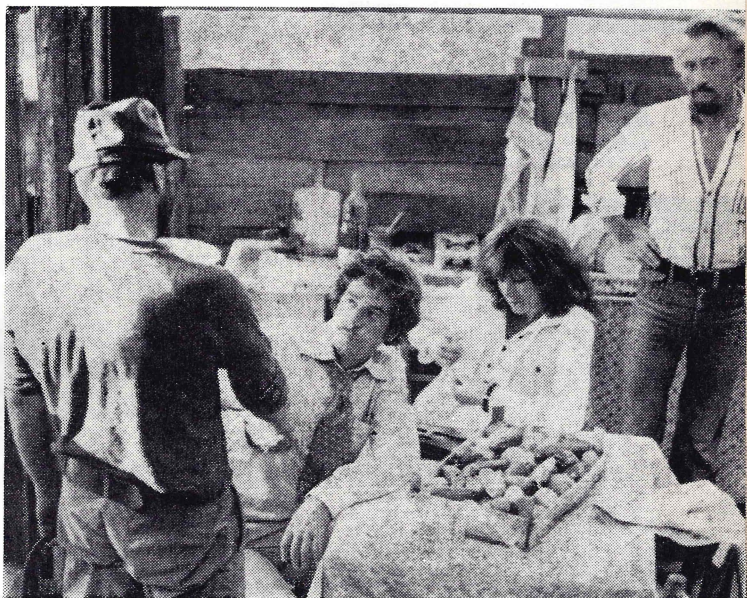
СССР

С филма „Карпати. Карпати...“ завършва кинотрилогията „Дума за Ковпак“, над която режисьорът Тимофей Левчук е работил повече от три години. Завършва разказът за един от най-знаменитите партизански отряди в Украйна с командир легендарния Ковпак. „Пред нас стоеше сложната задача — разказва на страниците на сп. „Съветски екран“ режисьорът Левчук — да проследим как се е изграждал и формирал през войната мирогледът на този човек, в мирни дни председател на градския съвет в Путивля, а към края на войната станал партизански командир. Предстоеше ни да предадем във филма атмосферата на ония страшни дни, достоверно да изобразим 1500 км. огнен път на партизаните от Путивля до Карпатите, преминали в непрекъснати боеве. Организираният в началото отряд от 12 смелчаци, към Карпатите се превръща в голяма войска, състояща се от десетки бойни роти, притежаващи своя артилерия, конница, мощно въоръжение. Всичко това е било почти изцяло придобито от врага. Партизаните са унищожили безброй фашисти, взривили са много мостове, хвърлили са във въздуха стотици влакове... Историята е запазила безценни документални кадри от онези години, снети от фронтовака-кинооператор Борис Викарьов, загинал след Карпатския рейд. Използвахме ги във филма. Ковпак не е обичал да се снима, но и редките мигове на неговото появяване помогнаха на мене и на актьора Константин Степанков в работата над образа. Силата на превъплъщаването на актьора се оказа толкова голяма, че неговият герой бе признат и от самите ковпаковци, останали живи.“

Повече от четири години писателят Юлиан Семьонов е работил над сценария на двусерийния филм „Дзержински“. Упоритите търсения в архивите на Съветския съюз, ГДР, Полша, Франция, Швейцария, Швеция, Чехословакия, срещи с ветерани са му помогнали да уточни много страници из живота на „рицаря“ на революцията. „Заедно с режисьора от студия „Мосфилм“ Анатолий Бобров — разказва Юлиан Семьонов — виждаме една от главните свои задачи в това да покажем Феликс Дзержински последователен и безкомпромисен интернационалист-комунист. Той заедно с Роза Люксем-



По сценарий на Валери Петров режисьорът Рангел Вълчанов снима филма „Буря в чаша вино“. На снимките — сцени от филма.





Актьорът Олег Ефремов във филма „Рудин“ (по едноименния роман на И.С. Тургенев) на режисьора Константин Воинов.

бург и Юлиан Мархлевски е организатор и ръководител на полската социалдемократическа партия. Като професионален революционер той се бори за чистотата на марксизма в редовете на международното работническо движение. Но преди всичко ние ще представим Дзержински като ръководител на ЧК и възпитател на забележителна плеяда съветски чекисти. На него се възлага и грижата за безпризорните деца. Творческите задачи на нашия колектив, работещ над филма, са много трудни и отговорни.

В Ленинград е завършил Всесоюзен фестивал на телевизионни филми. Представени

са били повече от 80 филма. Голямата награда на Централната телевизия за игрален филм се присъжда на „Любов Яровая“. Наградата на журито получават филмите „Моя работа“ („Мосфилм“) и „Строгови“ („Ленфилм“). В раздела документални филми главната награда на фестивала получава творческо обединение „Екран“ за филма „По Ленински път“, а Голямата награда на журито — цикълът „Нашата биография“. В раздела „Музикални филми“ с Голямата награда е отличен филмът „Моята Кармен“, с наградата на журито — филмите „Георг Отс и операта“ и „Георг Отс и оперетата“.

„За цената на смъртта питайте мъртвите“, сценарий под такова название, написан от естонския писател Мати Унт, се поставя от режисьора Юрий Саларт. Филмът е посветен на 60-годишнината на Великия октомври. Действието се развива през 1925 г. Потушено е революционното въстание, властта жестоко се разправя с болшевиките. На този фон се развива психологическа драма, в която се анализират сложни нравствени проблеми. Централна фигура във филма е болшевикът Антон. Попаднал по вина на една глупава и лекомислена жена в ръцете на врага и осъден на смърт, той очаква изпълнение на присъдата. Във филма се снимат актьорите Еле Кул, Мария Кленска, Гедиминас Гурдавинис.

Както вече съобщихме, младият режисьор Родион Нахапетов

е започнал снимането на филма „Врагове“ по писата на Максим Горки (сценарий Абрам Роом). Писател „Врагове“ е сложна за екранно превъплътяване по много причини, в това число и заради сценичното единство на мястото. Затова режисьорът разрушава затвореното от три страни пространство на театралното действие и го извежда навън. Голяма трудност представляват и многото сложни човешки характери, социални типове, чието разкриване става не постепенно, а изведнъж под въздействието на силни преживявания. Това именно е поставило пред режисьора трудната задача за избора на актьорите. „Преди да пристъпя към снимките — казва Нахапетов — дълго мислих за актьорския състав. Почти бях решил да снимам неизвестни актьори и с това да постигна интонация на документалност. Но по-късно разбрах — Горкиевските образи изискват актьори от голям мащаб...“ Зрителите ще видят в главните роли Инокентий Смоктуновски, Олег Ефремов, Елена Соловей, Марина Нейолова, Регимантас Адомайтис, Юозас Будraitис, Вера Глаголева, Николай Трофимов.

Във филма „Скок от покрива“ главната роля изпълнява Виталий Соломин. „Нашият герой — разказва режисьорът Владимир Григориев — е финансовият ревизор Кирил Косичкин, доброволно встъпил в борба за човек, който сам не умеє, а и не иска да се бори. Филмът е за правото на човека на избор, макар даже и най-неочакван, за правото на постъпки, даже и най-отчаяни, за необходимостта от честна

Съветската актриса Ирина Шевчук във филма „Белият Бим, черното ухо“ на режисьора Станислав Ростоцкий (по едноименната повест на Гаврил Трополски).



правствена позиция. Косичкин е човек зрял за своите 28 години, който твърдо знае как и за какво трябва да живее. Сценарият на филма „Скок от покрива“, написан от Евгений Габрилович и Соломон Розин, предлага остри и интересни характеристики. Трагикомичната история за това, как възрастният учен Любешкин се намира на прага на едно голямо откритие, а неговата енергична началничка Маргарита Сергеевна иска да го пенсионира и да присвои откритието му, и за това, как скромният финансов ревизор Кирил повежда борба за възтържествуване на справедливостта, е повод за сериозен разговор за истинските и лъжливи ценности в живота на човека. Във филма освен Виталий Соломин играят още Мая Булгакова, Лариса Малеванна, Алина Олхова, Анатолий Адоскин.

Георги Жонов, Юрий Коморни и Нина Меншикова завършват снимките на филма „Посейдон“ бърза на помощ, който поставя в студията „Максим Горьки“ режисьорът Слободан Косовалич по сценарий на Анатолий Соболев. Г. Жонов играе капитан на спасителния буксир „Посейдон“, човек с необикновена воля и самостоятелност. Съвършено противоположна е ролята на Ю. Коморни, капитан на риболовен кораб. В неговия герой има нещо момчешко и упорито. Н. Меншикова играе жената на капитана на „Посейдон“. Филмът разказва за курсисти от едно морско училище, които за пръв път се срещат с тежките изпитания, които им поднася морето.

Режисьорът Емил Лотяну за пръв път посяга към творчеството на Чехов. По неговия разказ „Драма на лов“ той ще снима филма „Моето добро и умно животно“.

ПОЛША

Студията за научно-популярни филми съвместно с телевизията е започнала снимането на филмовия цикъл „Образи от полската литература“. Това ще бъдат екранизирани биографии на Адам Мицкевич, Юлиуш Словацки, Болеслав Прус, Мария Конопницка, Габриела Заполска, Станислав Виспиански и др.



Сцена от новия съветски филм „Смешни хора“ (по разкази на А. П. Чехов), режисьор — Михаил Швайцер. В главните роли Евгени Леснев, Олег Басиллашвили, Владимир Басев и др.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Герон на новата комедия „Пазни се, иде Йозефина!“ на режисьора Йозеф Режих са строители, които работят частно. Действието се развива в едно лозарско село, където цялото строителство (а хората строят много и с желание) е взел в своите ръце майсторът Томаш Адам.

Сцена от филма „Огнени места“ (по романа на Франц Дегенхард), за тероризма в ГФР, продукция на ДЕФА-ГДР. Сценарист Герхард Бенгш, режисьор — Хорст Бранд.



Режисьорът Станислав Йендрик подготвя снимането на трисерийен филм „Белият елен“ по сценарий на Александър Минковски. Това ще бъде разказ за абитуриенти от един малък град, които се намират пред трудния въпрос за избор на професия.

Полският актьор Игнаций Гоголевски ще дебютира като режисьор с филма „Романсът на Тереза Хенерт“ по едноименния роман на Зофия Налковска. Оператор — Чеслав Свирта.

Завършват се снимките на филма „Вспънки или никой“, постановка на Конрад Налецки. Събитията се развиват непосредствено след войната. Група демобилизирани войници отбавят едно село, тероризирано от банди.



Сцена от филма на ГДР „Близо до Жулиета“. Сценарист и режисьор Райнер Бер.

Дълго време той диктува на всички своите условия, докато в селото се появява новата учителка Йозефина, която повежда борба с Томаш и го побеждава. Във филма играят популярните актьори Франтишек Дибарбора, Бригита Гаусерова, Карел Еф, Франтишек Кабрел.

На проблема за наркоманията и свързаната с него незаконна търговия с лекарства е посветен криминалният филм „Златните рибки“, който сегашния режисьорът Отакар Фуки по романа на Хана Прошкова. В главните роли зрителите ще видят Радван Лукавски, Олдржих Визнер, Яна Андрешикова.

Режисьорът Иржи Слобода е зает сега с постановката на филма „Синият път“ по сценарий, написан от него заедно със сценаристите З. Браувшлегер и И. Вацулик. Главният герой е научен работник, инженер-конструктор, който в работата си при решаване на сложни производствени проблеми среща бюрократичност в отношенията и

студенина както от страна на колегите си, така и на ръководството.

ГДР

По данни, публикувани във „Филмшпигел“, миналата година в страната са били продадени в кината 79 млн. и 600 хил. билета, 2 млн. и 600 хил. повече в сравнение с 1975 г.. Тази година по екраните на страната ще бъдат пуснати 140 нови игрални филми, от които 33 съветски.

В периода 1517—1518 г., малко преди избухване на селските въстания в Германия, се развива действието на филма „Иор Рагдеб, художникът“, поставен в ДЕФА от режисьора Герхард Стефан. Главната роля изпълнява чехословашкият актьор Алоис Швехлик.

Имената на В. Хайновски и Г. Шойман са добре известни в световното кино. Техните филми-памфлети се прожектират по екраните на 55 страни. Студията „Хайновски и Шойман“ е реализирала повече от 30 филма за своя 12-годишен живот. „Досега сме направили 7 филма за Чили, но ще продължим да се занимаваме с тази тематика, докато Чили не се освободи — са заявили в едно интервю за в. „Советская култура“ двамата режисьори. — Но, разбира се, следим и събитията в другите точки на света. Прогресивното човечество не може да отхвърли проблемите на Черния континент. Вероятно ще се върнем отново към латинотива Конго-Мюлер от филма „Смеещият се човек“, но в нов вариант. Хората, подобни на Мюлер, продължават да съществуват и в Мозамбик, и в Южна Родезия, и в Ангола.“

ЮГОСЛАВИЯ

На тазгодишния фестивал на югославския филм в Пула са представени 18 филма, от които 5 с партизанска тематика. Голямата „Златна арена“ е присъдена на филма „Не се хвърляй от прозореца“ на Богдан Жижич. Филмът разглежда някои проблеми на югославски работници в ГФР. Голямата „Сребърна арена“ получава филмът „Акция „Стадион“ на Душан Вукотич, Голямата „Бронзова арена“ — „Любовният живот на Будимир Трайкович“ на режисьора Деян Караклаич; „Златната арена“ за режисура се присъжда на Живоин Павлович за филма „Лов“, „Златната арена“ за сценарий — на Славко Голдаш и Душан Вукотич за филма „Акция „Стадион“ „Злат-

ната арена“ за най-добро изпълнение на женска и мъжка роля е присъдена повторно на Милена Зупанчич и на Павле Вуичич. „Златната арена“, за снимки получава Божидар Никоич.

ИТАЛИЯ

На 23 август 1927 г. в Шатите по лъжливи обвинения за убийство и кражба са осъдени на смърт и екзекутирани революционерите Сако и Ванцети, емигранти-работници от Италия. Едва сега, след 50 години, те са реабилитирани. Италианската общественост широко отбелязва тази победа над силите на реакцията. Режисьорът Марио Матиа Джорджети известен с телевизионните си филми за Брехт и Лорка, е направил едно пътуване по пътя, който са минали Сако и Ванцети из Италия, преди да емигрират зад океана. „Бих искал — е заявил режисьорът — да пресъздам обстановката, каквато е била тогава, да покажа онова време, когато те са живели в Италия, и пътя, който са изминали от съда и до електрическият стол. Особено съм се постарал да пресъздам последния ден пред екзекуцията, използвайки разказа на единствения човек, който ги е виждал и тогава и присъствувал на екзекуцията — американски журналист Уилям Пелифър. Надявам се, моят филм ще покаже на зрителя, че 50-те години от деня на това политическо престъпление не са изминали напразно и истината най-после възтържествува.“

Във филма „Хронометристи“ на Дамияно Дамияни главният герой е полицай. Тази роля изпълнява Джан Мария Волонте. Телохранител и шофьор на отговорен чиновник, той се оказва в крайно сложна ситуация. Попада в „задънена“ улица, откъдето трудно може да излезе жив. Този филм по мнението на в. „Унита“ е съзвучен с кървави епизоди от угуавните хроники, жертва на които са станали в последно време много следователи и техните телохранители. Смъртта на тези придружители поставя въпроса „Какво е тяхното участие, в това, което се случва?“ По думите на самия режисьор кризисното положение на героя отразява обстановката, която господствувала днес в Италия, обстановка, която заставя хората да приемат радикални и крайно опасни решения.



Сцена от филипинския „полицейски филм против полицията“ „Да се убият посредниците“, сценарист и режисьор — А. Буенавентура. Това е първият филипински филм, показван в СССР.

Режисьорът Серджо Леоне е започнал реализацията на отдавна замисления от него филм „Някога в Америка“ с участието на Кърк Дъглас, Моника Вити, Агостина Бели, Алберто Сорди и Виторио Гасман. На екрана ще се появят и режисьорите Луиджи Коменчини и Джило Понтекорво.

В Италия от дълго време усещно работи двойката сценаристи, известни под името Адже и Скарпели. По техен сценарий режисьорът Стено ще снима детективската комедия „Двете престъпления“ с участието на популярните актьори Марчело Матространи, Урсула Андерс, Жак-Клод Бриали, Питър Устинов, Агостина Бели.

Карол Буке и Фернандо Рей в сцена от филма на Луис Бунюел „Този неясен обект на желанието“.



Уго Тоняци, Марианджела Мелато, Филип Ноаре изпълняват главните роли във филма „Умрелите котки“, постановка на режисьора Луиджи Коменчини. Действието се развива в един от крайните римски квартали.

ФРАНЦИЯ

Жана Моро, която напоследък пробва силите си и като режисьорка, е започнала работа с известната американска телевизионна фирма „Ен Би Си“. Заедно с американския режисьор Уилям Фрадкин („Френска връзка“), с когото неотдавна е встъпила в брак, подготвя сценария на филм-репортаж за европейското турне на популярния певец Нилс Джемънд. Във филма ще участвуват също Бриджит Бардо, Катрин Денюв, Жан Пол Белмондо и Жак Тати. Филмът ще бъде показан първо по телевизията, а след това и на големия екран.

Катрин Денюв отново ще се снима в Италия. След филма „Загубени души“ на Дино Ризи ще участвува във филма „Ил касото“ („Къпална кабина“) на режисьора Франко Чити. Неин партньор ще бъде Уго Тоняци.

В новия филм „Комисарят има добри белезини“ на Филип дьо Брока главните роли са поверени на Ани Жирардо и Филип Ноаре. Героите са приятели от детинство. Техният флирт започва през студентските години в Сорбоната. По-късно пътищата им се разделят. Той става професор, а тя... — полицейски комисар. Но един ден съдбата отново ги среща.

Ан-Мари Филип, дъщеря на Жерар Филип, ще дебютира пред камерата във филма „На прехрана и на квартира“. Тя ще изпълнява ролята на девойка, която е живяла в детски дом и след напускането му започва да опознава света. Филмът се поставя от белгийския режисьор Андре Супар.

„Минало време“ е заглавието на новия филм на режисьора Мишел Драш. Това е една любовна история. Героинята преживява самолетна катастрофа. Когато след дългия сън

се събужда, при болничното легло я чака един мъж. Струва й се непознат, но всъщност това е нейният мъж. Жената е загубила паметта си. И мъжът й ще трябва сега отново да се опита да спечели любовта й без да напомним миналото. Главните роли изпълняват Мари-Жозе Нат и Виктор Лану.

След филма „Провидението“ Алан Рене отново е на снимачната площадка. Зае е с постановката на филма „Моят вуйчо от Америка“ за френския биолог Анри Лабори. Автор на сценария е Жан Грюолд. Рене е запланивал и филм по една от книгите на Стен Ли, където в комедийен план се дискутира въпросът, дали човешкият род не е биологична грешка на нашата планета.

АНГЛИЯ

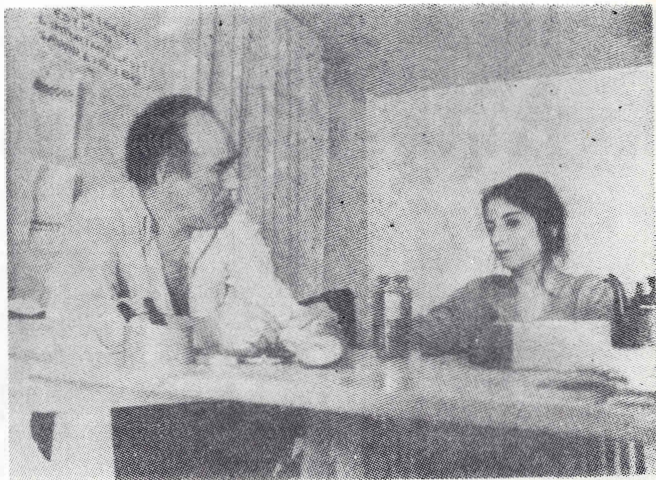
В околностите на Дъблин режисьорът Джозеф Стрик завършва снимките на филма „Портрет на художника от младите му години“ по едноименния роман на ирландския писател Джеймс Джойс. Вав филма участвуват Баско Хоган, Т.П.Маккен, Джон Гилгуд. Това не е първата среща на режисьора с Джеймс Джойс. През 60-те години на фестивала в Кан бе представен неговият филм „Одисей“, екранизация на няколко епизода от произведения на писателя.

Режисьорът на историческия филм „За един далечен мост“ Ричард Атеборф се връща към актьорската си професия. Той е приел ролята на британския губернатор в индийския филм „Шахматисти“ на режисьора Сатиянджид Рей. В същото време Уилям Гордман пише за него сценария „Магическата“.

САЩ

Героинята на филма „Любовна история“ Ели Мак-Гроу се връща след няколкогодишно прекъсване на екрана във филма „Конвой“ на Сем Пекипа. Това ще бъде „мъжка“ драма за шофьори на транспортни коли. Нейни партньори ще бъдат Крис Кристофърсън и Бърт Йънг.

Джордж Цюкор е име в историята на американското кино. Неотдавна той е навършил 78 год. и продължава да работи. Досега е направил 50 филма



Мишел Пиколи и Кристиан Паскал във филма на Бертран Таверние „Глезени деца“.

(50-ият е „Синята птица“, американско-съветска продукция). Сега е зает с постановката на филма „Вики“ с участието на Фей Дънауей.

Героите на филма „Дълбочината“ излизат на повърхността на морето само за да си поемат дъх. Роберт Шоу, Жаклин Бисе, Ник Нолте, Луи Гасе в ролите на търсачи на съкровища са направили стотици потопявания, а целият екип е прекарал на дъното на морето 10 780 часа, ако се вярва на рекламатата.

Режисьор-постановчик на филма е Питър Вейтс, познат у нас от криминалния филм „Булит“. Екранизирайки романа на Питър Бенчли, той е пренесъл голяма част от действието на дъното на морето. През 1609г. в Атлантическия океан, около Бермудските острови, започва серия от коработрушения, в началото на кораби, превозващи колонисти от Англия към Вирджиния, след това на галеристи съкровища, английски и френски търговски кораби. Сюжетът на филма е около събития от най-новата история. В 1943 г. тук потъва един американски параход, който пренася медикаменти, между които и морфин. Това е „съкровището“, което се опитват да извадят контрабандисти-наркомени. Питър Вейтс, познат не само с богатото си въображение, но и като режисьор, който използва без остатък техническите

възможности на камерата, и в този филм демонстрира своите големи творчески възможности.

Роберт Редфорд е видна фигура в американското движение за опазване на природата. Той отдели голяма част от доходите си за фонда за опазване на околната среда. Има негови публикации, посветени на тази тема. Своето мнение по екологическите въпроси Редфорд излага в книга, която сега пише.

Известната американска актриса Елън Бърстин, лауреат на „Оскар“ за роля във филма „Алиса вече не живее тук“, играе във филма „Лаура и Бренда“ на режисьора Ж. Дасен. Това е осъвременена версия на „Медая“. Филмът се снима в Гърция и в него участвуват също и Мелина Меркури. Елън Бърстин ще изпълнява главната роля във филма „Мълчанието на Юга“, над чийто сценарий е работила заедно с режисьора Уилям Фрадкин. Това е една история от годините на Голямата криза, историята на една жена, която заедно с децата си намира убежище в горите и живее примитивния живот на първите заселници. И още една роля — във филма „Поручик Бейтл“, автентична история на една жена, която е взела участие във войната между Северните и Южните щати, преоблечена като мъж.

СЦЕНАРИЙ

*Бернардо Бертолучи
Джузепе Бертолучи
Франко Аркали*

ДВАДЕСЕТИЯТ ВЕК
(НОВЕЧЕНТО)

1. НАСИП С ТОПОЛИ. ОКОСЕНА ЛИВАДА. ОТВЪН. ДЕН.

Ливада, стадо овце, прекрасно ранно и слънчево утро, завеса от високи тополи. Едно момче крачи напред, пеейки весело, гордо с шмайзера си, носен на ремък през рамо.

МОМЧЕТО (пеейки). За всички тези лица — скелети,
За всички тези жертви неотмъстени,
ще заплатим на барикадите. . .
куршум за куршум!
По стръмните върхове вълци станахме,
и нашият зов е: свобода или смърт,
с картеч ще се спуснем в равнината за сражение. . .

Момчето повдига очи и песента замира на устата му. Между гъстите храсталаци някак-ва черна фигура е заредила срещу него оръжие. Неочаквано откосът изтрещява.

Момчето се прегъва и поглежда корема си: невероятно! изтръбушено е като животно. Въпреки това, то започва да тича, отдалечавайки се под слънчевите лъчи, като шепне:

МОМЧЕТО. Но войната свърши. . . Защо? . . . Защо?

Изпива с поглед последните образи в живота си.

Един мъж на велосипед бързо кара, сякаш лети по коларския път, между просторни окосени ливади. Върху гърба си носи някакъв товар.

Селяни и селянки, пръснати тук и там, с гребла и вили събират вече изсъхналото сено и го товарят на колите.

Днес е 25 април, 1945 година. Отдалеч се чуват отделни изстрели и взривове, които предизвикват неспокойствие в обичайните движения на трудещите се. Тежката амуниция на колоездача се състои от оръжие, което той носи през рамо: виждаме го по-близо, дори можем да преброим: това са най-малко десетина пушки и няколко шмайзера.

Въртейки педалите, той вика:

ТИГЪРА. За Сталин! Тичайте! Трябват мъже! Ще ги изтребим всички. Долу черните бандити! Да живее Сталин!

Мъжете остават сечивата си и тичат към Тигъра. Той подава оръжието, без дори да слезе от велосипеда. Посочва към един шумак на разстояние около километър.

ТИГЪРА: Хайде. . . Манцолоне. . . към мелницата. . . Ерос. . . Телесфоро, тичайте всички. . . ей. . . заприсихме ги. . . дай, този е последният ден на света!

Импровизираната войска, подтиквана от жените, се отдалечава, като тича към мелницата.

ЖЕНИТЕ (на диалект). . . Изтребете ги и заради нас, ей! Като кучета! Отмъстете за нашите мъртви!

Неочаквано едно дете към тринадесет години започва да тича редом с колоездача. Моли му се, без да изоставя назад.

ЛЕОНИДА. Дай ми оръжие. . . Изпрати ме да прерязвам телефонни кабели. . . сега и на мене се полага оръжие, дай ми го, Тигре! И аз искам да убия. . .

Тигъра, за да се отърве, спира и му дава една стара пушка и ремъчен патронташ. Момчето продължава да тича, намествайки патронташа около врата си, следвано от гласа на Тигъра.

ТИГЪРА. Къде бягаш, Леонида?

ЛЕОНИДА. И аз искам ла убия! . .

2. ОКОСЕНА ЛИВАДА, ЛОЗИ В РЕДИЦИ. ОТВЪН. ДЕН.

Покрай редиците лози минават два велосипеда, бутани с ръка. Короните на черниците и още неокосената трева предпазват от любопитни погледи двойката, мъж и жена, които върват мълчаливи. Велосипедите се натоварени с вързопи и куфари.

Сега са останали само жените да товарят сеното. Момичето, което стои горе на колата, разгорещено, често се разсейва, като търси да види какво става по полето. Тя е единствената, която би могла, от нейната точка на наблюдение, да опише схватките в стрелбите, кои-

то от време на време карат да замлъкнат кукувиците.

Една жена се приближава с вила, набучена със сено, и я пита:

ЖЕНАТА. Разправяй това, което виждаш, Анита.

Момичето вперва поглед и с въодушевление започва да разказва.

АНИТА. Много неща виждам! Виждам една купчина от черни разбойници, които бягат. . . виждам един от нашите. . . върви насреща им без пушка. Има само един бастун в ръката. Боже, как ги шибал!

ЖЕНАТА. Трябва да е моят Тигър. Господ да го благослови!

— Давай! Удряй по-силно! Смачкай ги!

Жената крещи от радост към някаква неопределена точка в полето, там, където погледът на Анита уж вижда сцената.

В действителност, нататък се намира само една селска къща и един старец, седнал на прага на припек.

АНИТА. Германските войски си отиват завинаги. . . хвърлят си униформите, за да не ги познаят. . .

СТАРИЦА (на себе си). Блазя на младежта, вижда това, което го няма.

Кукувицата отново подема своя куплет. Но отново е прекъсната от изстрели. Изглежда, че е шмайзер.

Анита се обръща и търси с очи между зелените дипли на нивята, но даже и сега не успява да установи какво става.

Обаче това не ѝ пречи да си съчинява.

АНИТА. Ей жени, какво виждам!

СТАРИЦА. Какво виждаш?

АНИТА. Виждам мъж на бял кон! Ако го видите какъв прах вдига! Прилича на Олмо!

ЖАНА. Де да е Олмо!

ЖЕНА. Остави на мира умрелите!

Въпреки възбуждения си глас, блясналите очи и истинското вълнение, момичето си измисля. Внезапно обаче Анита прекъсва своята приказна история.

АНИТА. Сега видях вече!

Обляга се на вилата и като се пързала, се спуска на земята, по наклона на натовареното в колата сено.

Дошла е на себе си.

АНИТА. Ама онези бягат. . . бягат. . . ! Отвратителни гадове! Ще ви дадем да се разберете!

ЖЕНИ. Кои са?

АНИТА. Атила и Реджина. . . Атила и Реджина!

Тичешком се отправя към редицата лози, повличайки след себе си другите жени.

Двамата бегълци, които преди това забелязахме, инстинктивно засилват хода си.

На петдесетина метра зад тях нахлува групата на жените.

Атила и Реджина изоставят велосипедите си, които там, всред полето само им пречат.

Продължават бегом, но малко след това, трябва да се освободят и от пакетите и вързопите, за да търсят спасение.

Задъхана, жената повтаря на мъжа:

РЕДЖИНА. Чакай ме, чакай ме!

Но групата на преследвачките е вече на няколко метра: пламнали лица, суровост и нетърпение в готовия да избухне гняв.

Първа настигната е Реджина. Сграбчват я от три страни: за косите, за полите, за ръцете. По инерция тя успява да изтича няколко метра, после се сгромолясва на земята, повличайки отгоре си и другите.

Междувременно мъжът се спъва по стръмния наклон на един насип. Може би оттаък е спасението. Още няколко крачки. . .

Но ето, най-напред една, после две, после пет фигури се очертават, тъмни на фона на небето, по ръба на насипа. Атила измъква пистолет от колана на панталоните си. Този жест за един момент парализира жените. Но вече са го заобиколили. Всичко е неподвижно. Един вик:

РЕДЖИНА. Атила! Стреляй. Стреляй!

Реджина се е освободила и тича към насипа. Атила почти механически я послушва и стреля. Без да се цели и без да улучи никого. Обръща се, за да потърси с поглед другарката си.

АТИЛА. Реджина!

Това, което вижда, е само една блъсканица от тела няколко метра по-долу. Реджина не се е отървала, отново са я хванали.

Атила се готви отново да стреля, но една вила се впила в ръката му. Друга пронизва бедрото му.

Сега прилича не толкова на човек, колкото на животно, подгонено и останало без бър-

лога. Трета вила попада на лицето му. Грите металически зъбци се забиват в лицето му, изкривено с гротескова гримаса и зацапано в кръв.

3. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ДЕН. ВЪТРЕШНОСТ.

Лъскавата цев на една пушка разузнава в здрача на входа. Къси панталони, Слаби момчешки крака. Преди да влезе във вилата, Леонида си изтрива грубите обувки върху изтривалката, според древния обичай.

Малкото въоръжено селянче влиза и преминава през кухнята. Лицето му е възбудено от решението, което вazelо: да наруши свещения уют на господарите. Една отворена врата — трапезарията. В дъното, на дълга маса Алфредо Берлингиери, четиридесет и петгодишен, с ужасна благодост в очите, започва сутрешната си закуска. По радиото предават бюлетина на Освободителния национален комитет. Днес е 25 април 1945 г.

В пълната тишина на вилата отекват стъпките на Леонида.

Алфредо вдига очи и и го вижда да идва с насочена пушка. Терезия, една млада прислужница, стреснато се обръща — лицето й е плоско, като на куче. Като куче-пазач скача и се нахвърля върху момчето.

ТЕРЕЗИЯ. Леонида! Ти полудял ли си?

ЛЕОНИДА. Да живее Сталин!

Обаче Леонида продължава да напредва.

Тежката ръка на Терезия му залепва силна плесница.

По инстинкт, детето изправя пушката и тя изгърмява.

Ехото от изстрела се разнася из вилата.

Изплашената Терезия разбира, че Леонида сериозно върши всичко това, и избухва в плач, започва да вие като уплашено куче.

Алфредо най-спокойно търси дупката на куршума върху стената, зад стъла си. Намира я, малка и черна, малко по-високо над главата си. После се обръща към Леонида с обезоръжаваща усмивка.

4. ОБОР. КРАВАРНИК. ДЕН. ВЪТРЕШНОСТ.

Алфредо прекрива прага на краварника. Зад него е Леонида с насочена пушка. По бузите на детето две бляскави сълзи се сливат с червеното петно, оставено от тежката ръка на прислужницата.

Леонида затваря вратата и заключва с резето, след което изчезва. Сега Алфредо е сам в централната част на големия обор. Леонида навярно е там, зад онази редица крави. Чуваме как дрънка с една верига.

Алфредо леко се усмихва.

АЛФРЕДО. Терезия има тежка ръка, нали Леонида?

Алфредо търси с поглед малкия си тъмничар.

АЛФРЕДО. Изплаши я. С тази грамадна пушка в ръка и аз трудно можах да те позная...

Тръгва към шума.

АЛФРЕДО. Кой те изпраща?

Вместо Леонида, от редицата на кравите излиза едно теленце с руса козина, стъпвайки с неуверени копитца.

Зад него върви Леонида. Алфредо го гледа: детето вече не плаче.

Лицето му е сериозно, строго. В едната си ръка държи пушката, в другата — веригата.

АЛФРЕДО. Кажй, идията твоя ли е, а? Кажй ми истината.

Детето прави знак с пушката и Алфредо е принуден да влезе в редицата между две крави, на свободното място, оставено от теленцето.

Господарят е между добитъка: една малка революция извършена с непринудеността и жестокостта на детството. И не е игра. Тази сутрин, на 25 април, Леонида престана да играе, той действувa сериозно.

Алфредо разбира. Би желал да влезе в диалог с момчето, с това парадоксално възлължение на новата власт. Обаче достига само до собствения си монолог.

АЛФРЕДО. Знаеш ли... тук, вътре, би трябвало всичко да се измени... Знаеш ли че в Америка... всяка крава си има чешма? Ех, това са американски крави и имат всички удобства... а ти би ли отишъл в Америка? А, Леонида?

Алфредо се усмихва на себе си. После вдига очи, за да провери ефекта от думите си върху детето.

Лицето на Леонида не е мръднало и с един милиметър.

ЛЕОНИДА. Наричай ме Олмо!

АЛФРЕДО. Твоето име не е ли вече Леонида

ЛЕОНИДА. Моето партизанско име е Олмо.

АЛФРЕДО. Но знаеш ли кой беше Олмо?

ЛЕОНИДА. Зная, зная. . . че беше най-смелият.

АЛФРЕДО. Най-смелият. . . мой малък тъмничарю, а тогава какво мислиш за своя господар?

Гласът на Леонида е като нож.

ЛЕОНИДА. Няма вече господари!

Гласът на Леонида разкъсва нежното условно було на времето и пространството.

Всичко се завъртява във вихъра на годините. . .

5. ВИЛА „ВЕРДИ“. ДЕН. ОТВЪН.

Щракане. Блясъци от магнезий. Един огромен фотографски апарат. Главата на фотографа непрекъснато се подава от черното покривало. Невероятна бъркотия на стилни костюми от XIX, XVIII, XVII, XVI век, по телата и по главите на селяните. Суматоха, гъмжило. Истерични нареждания на фотографа.

ФОТОГРАФЪТ. Трубадуре! Вдигни очите си нагоре! Трябва да гледаш кулата!

ТРУБАДУРЪТ. Каква кула! Виждам само една топола!

ФОТОГРАФЪТ. Представи си я! Мечтай! Кулата на Леонора. . . А сега преструвай се, че свириш на лютня. Така. . .

Ново щракане. Пак бляскане. Междувременно там циркулират Травиата, Отело, Граф ди Луна, Алфредо, Аида, Набуко, Радамес, Азучена и др.

Очите блестят във възбуда от виното. В един ъгъл на градината дон Карлос отпушва бутилки без поза.

Бяло сладко винце, което се гълта като шампанзирано. С точен удар се изливат в тревата първите капки от бутилката. В живота все пак някой трябва да бъде кръчмар. Травиата би могла да бъде работничка, берачка на ориз, Набуко—кравар, Азучена—акушерка. Чакат реда си и обръщат чашите между закачките на Граф ди Луна в пъргав диалект изпълнен с двусмислия, докато пък Радамес търси да ошипе задника на Джилда, преди още Риголето да го открие и да го прокълне. А Риголето? Няма го, никой не се е намерил за образа на Риголето.

ПОМОЩНИК ФОТОГРАФЪТ. Липсва ви Риголето! Трябва да намеря един Риголето!

Помощникът, сух като клечка и с връзка по модата „Лавалиер“ се върти тук и там из градината на вила „Верди“.

Намираме се именно в дома, който бе на Верди, няколко метра от По. Маестрото неотдавна е починал и някой е имал идеята да направи серия картички, като фотографира в неговата градина персонажа му: като „страшния съд“ модел — fin de siècle връщане на Вердиевите образи в самите им места, където геният ги е позовал.

Легендата разправя, че той, чувайки провикването на един продавач на теракота, от тези ноти се е вдъхновил за пеенето на жреците в Аида. Може би образът на Виолета е бил подсказан от формите на една оризоберачка. А гордостта на Набуко идва може би от профила на един кравар, забелязан в сянката на някой обор, докато опира челото си на кравата, готов да дои.

ПОМОЩНИК ФОТОГРАФЪТ. Ей ти, прескочи вътре, че да ти направим една снимка!

Мъжът стои опрян върху зидовата ограда на градината, за да се наслаждава на гледката.

ГЪРБАВИЯТ. Колко ще ми дадете?

ПОМОЩНИК ФОТОГРАФЪТ. Ще се разберем, ела бързо!

ГЪРБАВИЯТ. Добре ще е да ми платите и в бутилки. . .

Започват вече да го обличат. Преоблечен е като Риголето. Но той си е гърбав по естествен начин. Сега, с прибавката на гърбица от парцалите на костюма, деформациите на гърба му стават двойни. Докато помощникът му залепва изкуствената брада, Риголето непрекъснато вдига бутилката и се плези на Азучена. Иска първо да пикае, защото трикото на червени и жълти райета на шута няма отвор и после ще стане проблем. Помощникът е въвн от себе си от яд.

ФОТОГРАФЪТ. Хайде, че се мръква! Хвани ми Риголето!

Едно, две, три щракания—всичките са за него.

Последва повреда на фотографския апарат и в една форсирана пауза Риголето използва положението.

ГЪРБАВИЯТ. Давай, небесна Аида, сякаш яздя царица. . .

АИДА. Да, царица, аз съм оризоберачка. . .

ГЪРБАВИЯТ. Царица на оризоберачките, на какво дължа честта?

Използвайки паузата, Риголето „качва“ Аида зад един шубрак.

АИДА. Маестро Верди умря. . . но неговите селяни не плачат. Бе най-стиснати господар, за когото съм слушала някога. Поеше гърските само когато вали.

ГЪРБАВИЯТ. Всички господари са еднакви.

Аида се уригва: навярно е от бялото вино.

ГЪРБАВИЯТ. Наздраве!

АИДА. Ти отде си бе? Никога не съм те виждала в село.

ГЪРБАВИЯТ. От чифлика на Берлингиери. Никога ли не си чувала за Далковите? Четиридесетина сме, но на тебе се падна най-хубавия от фамилията. . .

АИДА. По-малко приказвай и повече работи!

Вино, магnezий, селяни от равнините на По в оперни костюми. Тъй умира Верди и неговият век. Така замира слънцето по линията на хоризонта. Фотографът и неговият помощник търсят Риголето по всички кътчета на градината. Никой не го е видал. И Аида се прави, че нищо не знае. Риголето е изчезнал с костюма и с всичко.

6. БЕЗБРЕЖНО ПОЛЕ. ОТВЪН. НОЩ.

Изчезнал е с костюма, с фалшивата брада и с две бутилки от онова сладко, бяло вино, Двете бутилки започват да се превръщат в една: първата вече е изпразнена и захвърлена в тъмнината. Крачи бързо.

Сега в ръката му е останала само една бутилка. Стиска я здраво като съкровище. Краката му не са здрави, но го водят вярно към неговите места, както магарето вози заспалия си колар. Дори и гласът му е пълен с вино.

Куче лае в тъмнината на една близка селска къща. Гърбавият е обхванат от меланхолични пристъпи. Говори на тополите, които ограждат коларския път.

ГЪРБАВИЯТ. Верди Джудзепе. . . какъв акъл! Ама и той умря. *(На един дъх изпразва цялата бутилка.)* Той е умрял и никой не знае това. Справедливо ли е?

(Нахвърля се на тополите, като повишава глас. Не че не е справедливо! Но аз ще кажа това! Аз сега ще го кажа! *(Започва да тича, викайки.)* Верди умря! . . . Умря Верди! . . .

Гласът на Риголето се губи в тъмното поле, докато той тича плачейки, за да съобщи за смъртта на Верди и на деветнадесетия век.

7. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ОТВЪН. ЗАЗОРЯВАНЕ.

Силуетът на една вила се очертава в дрезгавината на зората.

Мъчително дишане достига до един прозорец на вилата. Става все по-бързо, превръща се в стенание, после в несдържани, объркани викове от болка.

Блясват някои светлини. Всички са чули виковете: приличат на женски глас.

8. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. СЕЛСКИ ДВОР. ОТВЪН И ОТВЪТРЕ. ДЕН.

Ръце подават кани с топла вода. Размотават се бели бинтове. Също така трескави ръце стискат чаршаф. Груби и нежни ръце. Стари жестове. Ръце завиват тютюн в хартийка, за да надвият нетърпението. Две различни спални. Две различни класи.

Господарите: дантели, бродирани завеси, фигури, които се движат и шепнат в полу-тъмнината.

Селяните: котка под шкафа, под от олющени тухли, парче хляб, нападателно от рояк мухи.

Сега къде сме? В коя от двете къщи?

9. КЪЩАТА НА ДАЛКОВИ. ОТВЪТРЕ. ДЕН.

Виждаме бегло две голи бедра, извити зад гърба на една стара жена. В тишината гласовете и шумът глухо замират: само стенанието на родилката става по-продрано. Чува се също някакво металическо чукане, което идва от някоя отдалечена част на къщата и сякаш налага своя равномерен ритъм сред безпорядъчната картина на раждането. Гласът на акушерката подкрепя охканията на родилката:

ЖЕНАТА. Хайде. . . малко по-силно. . . още. . .

Всичко е неподвижно. Най-сетне нещо мръдва: нещо розово и мокро.

Опитната ръка на старата, плесва с леко тупване гръбчето на новороденото. От очите на майката бликват две големи сълзи, като две стъклени топчета.

ЖЕНАТА. Глупачка! Та мигър сега ще плачеш. . .

Писък. Плачът на новороденото.

Следват бързи образи.

10. РАЗЛИЧНИ ПРИЛОЖЕНИЯ: КЪЩАТА НА ДАЛКО, С ДВОР И ОБОР. ОТВЪТРЕ. ОТВЪН. ДЕН.

По каменната стълба са се натрупали деца в очакване. Една голяма кухня. Първият плач изпълва пространството и достига дори вътре в обора, където работата по никакъв повод не се прекъсва. Сега виждаме изцяло къщите на селяните, на Далкови, която се отделя груба на полския фон.

11. ГРАДИНАТА НА ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ОТВЪН. ДЕН.

На няколко метра се намира градината на господарската вила — вилата на Берлингиери.

Металическото равномерно шракане, което бяхме вече чули, тук е по-тежко, с акцентирани удари, желязо върху желязо. Източникът на този звук е забутан малко пода-леч, в полята и предизвиква още по-очевидно нервниченето на стария Алфредо. Берлингиери, облечен в черно, сериозен и суров.

Пронизва с бързи погледи неокласическата фасада на вилата. Неговите погледи се насочват към централния балкон на фасадата, към притворените щори. . .

12. ДВОРЪТ НА ДАЛКОВИ. ОТВЪН. ДЕН.

Вратата на селската къща широко се отваря. Изтърколва се навън гърбавият, още във Вердиевия костюм. Не може да удържи детската си усмивка всред бръчките на своята недъгавост.

ГЪРБАВИЯТ. Момче е! Момче е!

Тича, провирайки се като мишле към водопоя, между стълбовете на плевника, повтаряйки своя рефрен:

ГЪРБАВИЯТ. Момче е! . . . Розина изкалъпи едно момче!

13. ГРАДИНАТА НА ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ОТВЪН. ДЕН.

За стария Берлингиери това е прекалено. Крачи широко и крещи към къщата и балкона.

АЛФРЕДО. Мизерница! Сега ще взема бастуна и ще дойда горе! По-напред се раждат копилетата, а после господарските синове!

Навежда се внезапно, взема камък и го хвърля върху притворените щори. Ударът от камъка върху дървото, ритмично се включва между двете металически шракания, които настойчиво ни придружават отпреди.

Гърбавият, дошъл до господарската градина, е прескочил зад оградата. Като че ли камъкът е отправен към него! Наблюдава, задържайки трудно усмивката си.

АЛФРЕДО. Елеонора! Напъни се да излезе! Усещам го, че иде. хайде. . . по-силно. . . напъни!

Вика и се напъва, правейки едри крачки, като че ли той ще ражда детето.

Лек удар от щорите. Един глас.

ДЖОВАНИ. Татко. . . татко. . .

На балкона е синът му Джовани, едно петно от бял лен срещу стенната мазилка, огряна от слънцето. Носи нещо в ръцете си и мърмори нещо неразбрано.

Старият Берлингиери преглъща.

АЛФРЕДО. Алфредо се роди. . . Алфредо като мен.

ГЪРБАВИЯТ. Ами ако е момиче?

От лукавия въпрос на гърбавия, появил се до него, Алфредо се стряска. Крещи към сина си.

АЛФРЕДО. Какво, да не е момиче?

ДЖОВАНИ. Момиче е, да, ама с „марка“! Момче е, татко, момче е!

АЛФРЕДО. Видя ли, селяко! Ела с мене, ако не се гнусиш да пиеш!

Тръгват към дъното на градината.

Гърбавият подскача редом с господаря.

АЛФРЕДО (*вика към люлката*). Дезолина! Донеси чаши!

В дъното на градината се намира едно езеро със застояли и мръсни води. В средата има едно кръгло островче с металическа вратичка отстрана: това е ледникът. Алфредо и гърбавият изчезват зад вратичката.

14 ПЕЩЕРА. ОТВЪТРЕ. ДЕН.

Алфредо Берлингieri хваща с увереност две бутилки. Гърбавият се оглежда наоколо: тук е божа благодат от всякакъв вид бутилки, втикнати между ледените блокове. Гърбавият преглъща, мърморейки.

РИГОЛЕТО. Ей, това е раят! Вие сте господ и ако ми дадете ключовете, аз ще стана свети Петър.

Ритникът на Алфредо Берлингieri го кара да изхвърчи вън от вратата.

15 ГРАДИНА. ОТВЪН. ДЕН.

Междувременно отвън са се появили три лица.

Дон Тарчизио, свещеникът на селото си пляска бузите, за да убие комарите, които го нападат. До него е Джовани Берлингieri, тридесетгодишен, с тънки мустачки. Малко по-нататък е Дезолина, около седемдесетгодишна прислужница, цялата кожа и кости, която държи поднос с две чаши.

ДЕЗОЛИНА. Има очите на баща си. . . устата на майка си. . .

ДОН ТАРЧИЗИО. И парите на дядо си!

Старият Алфредо минава забързан и подава една бутилка на свещеника, без да се спре.

АЛФРЕДО. Пий, попско невежество, че ако днес не използваваш, никога няма вече да пиеш. Риголето, ти ела с мен.

ДОН ТАРЧИЗИО (*към Джовани*). Хайде, ей, направи го тоя наследник.

ДЖОВАНИ. Сега и аз си оправих работата.

АЛФРЕДО (*вика*) Джовани!

ДЖОВАНИ (*почти изпънат, за да козирува*). Заповядай татко. . .

АЛФРЕДО. Имаш ли с нещо да пишеш?

ДЖОВАНИ. Разбира се, татко, винаги нося със себе си молив.

Следва баща си, който се отдалечава, търсейки в джоба си къс хартия.

АЛФРЕДО. Пиши на оня бонвиван твоя брат: пиши; „Огавио Берлингieri. . . Hotel des Baïus, Zido di Venezia. . . Какво правиш, не пишеш ли?

ДЖОВАНИ (*смутен*). Нищо не намирам. . .

АЛФРЕДО. Намери му колая!

Джовани трудно върви в крак с баща си: като няма да какво друго, започва да пише върху колосания си маншет на ризата.

АЛФРЕДО. . . „съобщавам ти за раждането на първородния Берлингieri, век двадесети, точка, и бог да даде тъй, че да расте различен от тебе, точка, намери ли си съпруга, въпросителен знак, сърдечни прегръдки, татко.“

Когато Джовани завършва да пише, забелязва баща си и гърбавия, които се закриват зад една част от оградата, свързваща градината с полето.

ДЖОВАНИ. Ог покорство идва желанието за командване. . .

Вилата също е наблизко: могат да се чуят заглъхнали гласове и въпреки това достатъчно е само да се прескочи рова, за да се излезе отведнъж на открито поле. Старият Берлингieri се спира за един момент, за да обгърне с поглед покривалото от висока трева, която се простира пред него. Подава бутилката с шампанско на гърбавия.

АЛФРЕДО. Носи си я.

ГЪРБАВИЯТ (*щастлив*). На вашите заповеди.

Косачите са си разделили полето на четири зони, но Берлингieri успява да открие само трима мъже. Четвъртият косач е невидим. Сега металическите удари са по-наблизко, по-ясни в простора на пладнешкия въздух.

Гърбавият води господаря към онзи звук: той идва от средната част на ливадата, а там има един голям бряст с тъмнозелен купол.

Високата трева в окосената ливада е неочаквана. Под ботушите на господаря снова един свят, който тревата е скривала. Свят от личинки, насекоми, гнезда. Дори там се намира един еж, който отново се е наврял във високата трева със смешна търкаляща се походка.

Металическите удари вече стават съвсем близки. Няколко стъпки и последната тръвна завеса вече е преодоляна. Четвъртият косач излиза наяве. Седнал е под сянката на бряста, с разперени нозе, със сърп в скута и с чук в ръка. Острието се опира в едно желязно парче, забито в земята. Мъжът удря с бавни и точни удари острието, за да го наточи: чук, сърп, чук, сърп!

Възрастта, горе долу, е същата като на стария Берлингieri. Лице на препечен хляб, ве гъсти мустака и чело погълнато от голяма шапка. Това е Лео Далко, патриархът на елското семейство. Берлингieri се навежда, слага пред него, изправена бутилката и остава да чака.

АЛФРЕДО. Съдба. Да се родят в един и същи ден.

Нито поглед дори от страна на стария селянин. Риголето обикаля нервн около бутилката с шампанско.

ГЪРБАВИЯТ. Съдба! Полага се да пием!

Лео Далко се изправя на крака, вмъква косата в дървената ѝ дръжка и протяга ръка зад гърба си. Там той има празен краवेशки рог, увиснал на ремък, като калъф на пистолет. Изважда от него черен кремък и започва да го търка с нежност по острието, за да го заглади добре. Работи извънредно пъргаво. Докато изтръгва дребни искри, старият говори:

ЛЕО. Господарю, знаете ли колко станяхме сега?

АЛФРЕДО. Загубих сметката.

ЛЕО. А аз знам, че на трапезата ядат четиридесетина.

АЛФРЕДО. Провървяло ти е, хайде. Копеле ще е, ама поне е момче.

ГЪРБАВИЯТ. Защо, та копилетата не ядат ли?

Селянинът подава косата на господаря и взема бутилката.

Отнася се с нея внимателно и с респект. Господарят го гледа, развеселен. Най-сетне настъпва важният момент. Селянинът вмъква бутилката в устата си, за да не изскочи пияната отвън. Гърбавият застава отстрана и го гледа как пие. Преглъщайки, чака реда си.

ЛЕО. Моето се роди по-напред. . . знае се. . . първо бяха селяните. После дойдоха господарите.

Мустаците на Лео са бели от пияната. Гърбавият напразно протяга ръка. Лео подава бутилката на господаря.

АЛФРЕДО. Да ти таковам. . . ! Родени заедно. Това означава нещо.

Пие с продължителни глътки.

ЛЕО. Ще рече, че ние двамата заедно ще умрем.

Господарят прави „рога“ с пръстите си и му подава шампанско.

АЛФРЕДО. Пукни лайнен, философе! Съдба е: ще живеят в съгласие като новородени, не сме ли всички еднакви, а?

Всички еднакви? Гърбавият пипа гърбицата си.

ГЪРБАВИЯТ. Всички равни, е-ех. . .

Междувременно гледа шампанското, което застрашително намалява.

АЛФРЕДО. Искам да се изучи за нотариус.

ЛЕО. А моят — за крадец. . .

ГЪРБАВИЯТ. По-добре свещеник.

Лео отново се заема с бутилката. Вече я е изпразнил пред неутешимите очи на гърбавия. Гърбавият я обръща нито капка дори.

ЛЕО. Това вино не го бива!

ГЪРБАВИЯТ. И на мене не ми харесва.

Лео отново е започнал да коси. Господарят има една идея.

АЛФРЕДО. Риголето, престани да пишеш! Тичай в общината!

ГЪРБАВИЯТ. „Раждания и смърт“. . . винаги аз ходя там.

АЛФРЕДО. Кажим, че се казва Алфредо като мене. . .

Берлингieri Алфредо на Джована и на Росети Елеонора.

Обръща се към Лео.

АЛФРЕДО. А твоето как го наричаш?

ЛЕО. Олмо.

АЛФРЕДО. Олмо?

ЛЕО (*продължавайки да коси*). Далко Олмо на „О Бозе почивший“ Оскар и на Копо Розина.

АЛФРЕДО. Ама Оскар е мъртъв от четири години!

ЛЕО. Че какво от това? Трябва да имаме уважение към мъртвите. . .

АЛФРЕДО: (*смеейки се*). . . Отвратителни животни. . .

Гърбавият се отдалечава, старият коси, две едновременно раждания на няколко метра едно от друго, разстоянието, което разделя селската къща от господарската вила. От високата трева достига гласът на гърбавия, който пее:

ГЪРБАВИЯТ. Ето лятото.

горещината задушава,
две деца се родиха
за кратки метри разстояние...

Заедно иска да ги свърже
шегата на съдбата
синът на господаря
с копелето на селяка...

Сърцето на лятото е в сърцето на Емилиянската равнина.

17 ПОЛЕ. ОКОСЕНА ТРЕВА. ОТВЪН. ДЕН.

Оттам, където беше изчезнал гърбавият, се задава голяма, боядисана в червено-машина, Това е първото механизирано гребло, появило се в този кът на равнината. Тегли го червеникав кон. Управлява го Джовани Берлингиери. Лео и някои от неговите хора наблюдават представлението с металните зъбци, полулюбопитни, полунедоверчиви.

Едно петгодишно дете, облечено по моряшки, следи тичешком машината и вика
АЛФРЕДО. Браво, татко! Браво!

Това е Алфредо, синът на Джовани. Минали са няколко години, доказват го леките белези на застаряване по лицата на всички. Старият Лео Далко се отнася с него като с възрастен.

АЛФРЕДО. Лео, опитай и ти!

ЛЕО. Там, на оная мента, аз не се качвам!

Две мощни ръце завъртват Алфредо във въздуха: това е Орсо, по-големият син на Лео. Слага детето като за езда на раменете си.

ОРСО. Ние двамата обаче от нищо не се страхуваме, нали, господарче?

Приближава се, подскачайки към сеносъбирачката, и тананика.

ОРСО. Приличаха на две лъвчета в гората.

едното казваше на другото „предател“...

Лео и другите, мъже и жени, вървят зад тях. Орсо се спира до машината. Джовани оглежда наоколо, доволен от извършената работа.

ДЖОВАНИ (*с часовник в ръка*). Такова пространство за половин час и сам. За всичко това са нужни шестима души и поне половин ден.

Докато Орсо обикаля възхитен около машината, Алфредо се качва върху раменете му, сваля шапката му и си я нахлупва на главата. Настига ги Лео с шепя сено в ръката.

ЛЕО. Ами това? Може ли да се нарече добре направена работа? Погледнете, сен-ьор Джовани, погледнете колко сено оставя зад себе си!

ДЖОВАНИ. Е-ех, това са глупости! Даваш ли си сметка, чуторо, че това нещо идва от чужбина? В областта ние първи притежаваме механична сеносъбирачка...

Алфредо до раменете на Орсо съглежда две фигури отвъд оградата. Това са едно момче и едно момиче.

Алфредо се свлича надолу по тялото на Орсо, като че ли слиза по стеблото на дърво. Тича нататък, към оградата, с голямата шапка на главата си.

Отвъд оградата въздухът е син като цвета на водни кончета. Олмо, връстник на Алфредо, е застанал неподвижен във водата на един ров. Изглежда на растение, а не на дете на пет или шест години, облечено в дрипи. Подскача от време на време и всеки път неговите непогрешими ръце стискат отстрана по една жаба. Всеки път следва и един победоносен вик, гримаса, триумфиращ поглед от брега на рода. Неговата публика е там: едно момиче, само кости, начучулено с дрехи, легнало по корем на земята и увлечено от кръвопролитната изява на приятеля си.

ОЛМО. Деветнадесет!

И набучва жабата на една желязна тел, която му служи за ловджийска торба и за пояс. От разкъсаната гуша на жабата капе по малко кръв върху бедрото на Олмо.

Момичето се мръщи от погнуса и от възхищение.

НИНА. Как ме отвращаваш, каква гадост!

Обаче нейният герой вече се е насочил към друга плячка. Всичко става в един миг: Олмо отскача и размахва нова жертва...

Ето неговият крясък:

ОЛМО. Двадесет!

Нина не го гледа повече. Сега нейното любопитство е насочено към Алфредо, изтегнат на тревата до нея.

ОЛМО. Двадесет!

Но цялото внимание на Нина е посветено на Алфредо. Олмо разваля съглашението им, в което се чувства изключен. С пресилена усмивка изкача вълн от водата и размахва всичките си жаби между двамата, които се отдръпват.

ОЛМО. Целувай де! Целувай!

НИНА. Я се пръждосвай!

НИНА (започва тихо да мърмори). Копеле. . .

Алфредо се отдръпва настрана, обезпокоен от дивия поглед на своя връстник, който ги приближава с окървавената жаба.

АЛФРЕДО. Я не се прави на хитрец!

ОЛМО. Лайно!

НИНА. Олмо е копеле. . . Олмо е копеле!

Олмо се нахвърля върху тях, сваля я на земята и ѝ поднася жабата пред устата.

ОЛМО. Яж! Яж!

Натиска я в затворените ѝ уста. После се нахвърля върху Алфредо, който погнусен се оттегля.

ОЛМО. Бягай, лайно такова! Подлец!

АЛФРЕДО. Ти си подлец, че плашиш момичетата.

ОЛМО (засегнат). Ако си куражлия, прави, това, което правя аз.

Гледа го с предизвикателен вид.

АЛФРЕДО. Моят кураж ми стига.

Двете момчета се затичват надалече из полето, оставяйки зад себе си Нина, мъжете и механическата сенокосачка.

19 ПОЛЕ. ОТВЪН. ДЕН.

Олмо прави рогач. Алфредо несръчно го имитира. После Олмо опира с нос земята. Смаян Алфредо прави същото. Олмо дълбае с ръце земята. Алфредо — също. Олмо се изляга по корем с член в издълбаната дупка. Започва да се клати напред и назад. Алфредо, все по-учуден, го следва също и в този жест.

АЛФРЕДО. Е-ей. . . Ама какво правиш?

ОЛМО. Онождам земята!

20 ЖЕЛЕЗОПЪТНА ЛИНИЯ. ОТВЪН. ДЕН.

Железопътните релси бягат всред тръстика и изгорели стърнища. Двете деца са задъхани от дългото бягане. Олмо се приближава до телеграфния стълб, ритва го с крак, после приближава ухото си до дървото, за да чуе вибрациите му.

АЛФРЕДО. А сега какво правиш?

ОЛМО. Слушам гласа на баща си, който говори с мен. . .

Алфредо също допира ухото си върху стълба.

АЛФРЕДО. На телеграфния стълб ли? Аз нищо не чувам.

Олмо решително се изтяга по средата на железопътната линия, надлъж между релсите.

АЛФРЕДО. Ти луд ли си?

Надалече се чува изсвирване на влак.

ОЛМО. Я да видим кой е куражлия и кой страхливец.

Алфредо отива и ляга до Олмо, без да говори.

Влакът сега изсвирва по-наблизо. Децата стоят в мълчание. Наоколо е цяло море от шурци. После се чува нещо като бумтене: релсите започват да вибрират. Алфредо хваща ръката на Олмо и я стиска. Олмо се подчинява.

ОЛМО. Когато мине отгоре ни, трябва да си затвориш очите, иначе ще ослепееш.

Шумът на парния влак все повече се увеличава, дори заглушава шурците. Алфредо леко повдига главата си: ето го там влака, навлизащ направо. Алфредо го гледа един миг като парализиран. После се опитва да освободи ръката си от тази на Олмо. Но Олмо не я охлажда.

АЛФРЕДО. Остави ме! Остави ме да си отида!

Раздвижва се, без да успее да се освободи, докато Олмо се нахвърля отгоре му, покривайки го със собственото си тяло! Съска в лицето му.

ОЛМО. Видя ли, че си страхливец!

Застанали са уста до уста, дивите очи на Олмо са впити в отчаяните очи на Алфредо. Влакът е вече на около петдесетина метра. Едно непознато изсвирване заглушава гласа на Алфредо, който крещи.

Изведнъж Олмо се изтърколва настрана, освобождавайки го.

Миг само и Алфредо отхвърква във от релсите. докато влакът пристига, затъмнявайки слънчевата светлина и поглъщайки образа на Олмо, останал прострян на мястото си. Алфредо търси да съзре момчето, но бързата серия от колела е като непрогледна завеса.

АЛФРЕДО. Олмо! Олмо!

Огнено-гърмещият ад изчезва изведнъж, както беше и дошъл. Алфредо се хвърля към релсите. Там Олмо лежи неподвижен.

Очите му са затворени. Алфредо би желал да го пипне. Протяга ръка, но не смее, а само леко го докосва. Олмо е много пребледнял.

АЛФРЕДО. Жив ли си? Отговори!

Олмо неочаквано отваря око, само едното. Произнася през зъби някакви неразбираеми думи. Приличат на заклинание.

ОЛМО. Дин, дон, дин, дон, пее дяволът и коли господаря.

После плуе в лицето на Алфредо.

21 КУХНЯ В КЪЩАТА НА ДАЛКО. ВЪТРЕШНОСТ. ЗАЛЕЗ.

Трудно е да се преброят хората, но около дългата и тясна маса, трябва да са повече от петдесетина, лакът до лакът. Никаква свободно място. Всички са мъже: жените не седят с тях. По-дейните сноват с храна от печката до масата. По-старите седят покрай стените, изолирани, с вечерята си в скута. Качамак, боб, салатата. Никой не говори. Ядат. Единствените звуци са тези, които предизвикват устата, зъбите, челюстите. Звуци тъй силни във вечерната тишина, че ако затворим очи, ще ни се стори, че там по-скоро се работи, отколкото вечеря.

Лео Далко е на челното място.

Някои, много уморени, ядат със затворени очи. Един или двама спят с глава, опряна на масата.

Риголето, така вече наричат гърбавия, повдига лицето си от качамака.

РИГОЛЕТО. Колко ли ще е оттук до „Мадонна деи Прати?“

Тиро, който седи насреща и храни едно коте на коленете си, отговаря, без да го погледне.

ТИРО. Колко ще е? Трябва да са шест километра.

РИГОЛЕТО. Веднъж видях един влак, дълъг оттук до „Мадонна деи Прати“.

Един глас, който е трудно да се определи на кого е, навъсено го чука.

ГЛАС. А аз пък — една птица, дълга оттук до Пиаченца.

Ударът намира успех между жените, които се смеят като деца. Нера, облизвайки нацапаните си с качамак ръце, се прави на възмутена.

НЕРА. Грубиян!

Ченсо, който, изглежда, че е заспал, повдига рязко главата си от масата. Говори като насън.

ЧЕНСО. Един влак, да, та това е истинска машина. Не е като оная мента там, във.

Орсо, изглежда, е отегчен и не му се спори за механичната сеносъбирачка.

ОРСО. На оная мента аз ще се кача отгоре ѝ. Врагове на прогреса, ето какви сте вие.

Лео слуша, без да се намесва. От време на време от вратата достигат крясъци на деца. Една кокошка снове между краката на сътрапезниците, търсейки да клъвне нещо.

ТУРО. Кой плаща, а? Кой плаща?

ОРСО. Господарят си я плаща.

ЧЕНСО. Ако господарят я плаща, значи, че му изнася.

ОРСО. Ако на господаря изнася, то и на мене изнася: по-малко работа и затова съм доволен.

РИГОЛЕТО. На господаря му изнася и още как! Ние плащаме машините с нашия труд! Какво знаете вие?

ЧЕНСО. Ако ние не го знаем, и ти също не го знаеш.

РИГОЛЕТО. Само аз от всички вас тук съм ходил на събрание на Легата. Защото на събрание ходи само който разбира и обикаля да разпространява правдата по забутаните къщи, където селянинът се поти, докато буржоата презира потта му.

ЧЕНСО. Амин.

Една неизвестна ръка хвърля парче качамак по мордата на гърбавия.

ТУРО. Какво казаха на събранието?

РИГОЛЕТО. Казаха, че да се работи на надница е скотщина и трябва да се спечели битката за работни часове.

ЕДНА СТАРИЦА. Надница или на часове — все е работа.

Никой не възразява. Бъбрането на жените става по-ясно.

НЕЛА. Най-напред завъди въшки баща ми. После и малкият. Отвратителни гадини и от газ не се свършват.

РОЗИНА. Искам да го отърва от въшките, ама той. . . винаги бяга. . .

АДЕЛИНА. С въшките, това е малко. Днес е накарал моята Нина да изяде една жива жаба.

Розина, майката на Олмо, избухва в плач.

ЛЕО. Кой плаче?

Една старица без зъби, като че ли изсмуква всяка произнесена дума, обяснява на главата на семейството.

БЕЗЗЪБАТА. Розина иска да изпрати Олмо при свещениците.

ЛЕО. Защо?

БЕЗЗЪБАТА. Защото е жив дявол.

РОЗИНА. Искат да ми го отнемат! Точно пък моя син ли да стане поп!

НЕЛА. Ти си искала да се позабавляваш, нали? Сега плачи?

ОРСО. Много приказки на воденицата. Оставете я. . . мина ѝ времето за това.

ЖЕНА. Знае се, че копелетата са изпълнени с лошотии.

После изхвърква през вратата. Точно навреме. Тежък юмрук на масата. Така старият Лео възцарява тишина. Всички очи се отправят към него.

ЛЕО. Кой каза „копеле“. Няма никакво копеле в моята къща. Олмо е брат на вашите синове. Защото баща му е един от вас. Вярно ли е, или не?

Никой не отговаря на въпросите му.

ЛЕО. Вярно ли е, или не? Розина, кажи го ти!

РОЗИНА. Вярно е. . . ох, ако аз не го знам. . .!

Отговорът на Розина, тъй наивен и болезнен, предизвиква лек смях и голям общ смут.

ЛЕО. Един Далко—поп!

И всички с разрешението на стария избухват в силен смях. Но именно той с гръмлив глас въвежда тишина.

22 КЪЩАТА НА ДАЛКО. ОТВЪН. НОЩ.

Децата, всички на купчинка като врабци, са се струпали по външната стълба на къщата. Хранят се там, всред кучета и котки. Гласът на стария ги е парализирал.

ЛЕО (*извън кадър*). Олмо!

Детето слага паницата на камъка. Стиска силно нещо в лявата си шепа. Влиза в тъмния вход.

23 КУХНЯТА НА ДОМА ДАЛКО. ВЪТРЕ. НОЩ.

Армия от гърбове.

Масата, както я вижда Олмо, изглежда недостигаема. Безкрайно далеч изглежда лицето на стария, точно на другия край, между двете редици лица, насочени към него.

ЛЕО. Далко Олмо.

Детето се стряска и потъва под масата, не знаейки как да отбегне погледа на дядото. Пълзи между краката на мъжете и на столовете. После две ръце го спират и го повдигат. Тъй Олмо е изправен на масата.

ЛЕО. Сега, като си голям. . .

Риголето протяга ръка и го ошипва по дирника.

РИГОЛЕТО. Още е дрисльо. . .

Детето ритва към гърбавия.

ЛЕО. Мини напред. Сега си голям, помни това.

Детето се приближава босо между чинии и чаши.

ЛЕО. Ще се научиш да четеш и да пишеш. но ще си останеш винаги Далко Олмо, син на селянин. . .

ГЛАС (*един от многото*). . . . и един примрял от глад. . .

Старият не се разсейва, произнасяйки назиданията си.

ЛЕО. . . . ще идеш войник, и ще се научиш да познаваш света. . . и да се подчиняваш.

ГЛАС (*на друг*). . . . и да получаваш ритници по дирника си. . .

ЛЕО. Ще се ожениш и ще се трудиш за синовете си. . .

Глас. . . . и ще се научиш да търпиш.

ЛЕО. И какво ще станеш ти?

Гласът на Олмо излиза сподавен, на жичка.

ОЛМО. Далко Олмо.

ЛЕО. Селянин! Чухте ли? Никакви попове в тази къща!

Детето вече е дошло пред дядото.

Държи още шепата си затворена.

ЛЕО. Какво имаш в ръката си?

Вместо да отговори, Олмо слага ръката си отзад.

НИНА. Аз зная! Аз зная!

ОЛМО. Нищо, нищо нямам!

НИНА. Има пари. . . има пари!

Лео го фиксира в очите. Детето, лека-полека отваря шепата си. Има две топли, топли монети.

ЛЕО. Откъде ги открадна?

ОЛМО. Даде ми ги сенйор Джовани! Спечелих ги! Продадох моите жаби! Мои са!

Лео го гледа. Монетите минават в мазолестата ръка на стария.

ЛЕО. Ако са твои, това значи, че са и наши.

24 ГРАДИНА И ТРАПЕЗАРИЯ ВЪВ ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ОТВЪН — ОТВЪТРЕ. НОЩ.

Една люлка, закачена на здравия клон на голямо дърво, се люлее в синия здрач на вечерта. Реджина в люлката е бутана от Алфредо.

РЕДЖИНА. Летя, летя.

АЛФРЕДО. Да, лети, лети, че така ще счупиш клона, гадна пикло!

Женски глас достига до децата.

ЕЛЕОНОРА. Алфредо! Алфредо! На масата!

От градината, през отвора на вратата — прозорец, съглеждаме осветената вътрешност на трапезарията във вила „Берлингieri“. Около масата седят сътрапезниците: Джовани, Елеонора, Алфредо, Амелия, Реджина, и сестра Дезолата. Джовани размахва в ръката си една картичка.

ДЖОВАНИ. Чуйте го, него. . . Парижанинът. . . Ех. . . “От Ville Lumière сърдечен привет от вашия най-привързан Отавио“ . . .

ЕЛЕОНОРА. „Най-привързан“ . . . Ще стане една година, откакто не се е мярнал тук, твой брат.

ДЖОВАНИ. Какво искаш? Тук той не се намира в средата си. . .

ЕЛЕОНОРА. Какви по-скоро, че той ни презира.

ДЖОВАНИ. Ама какво презрение! Не прави трагедия!

Дезолина, най-старата прислужница, обикаля масата с голям поднос пържени жаби.

Сестра ДЕЗОЛАТА. Сякаш вчера беше, когато излязох от манастира, и Алфредино вече порасна цяло човече. . .

После вижда, че Амелия, сестрата на Елеонора, сервира порция жаби в чинията на един отсъстващ сътрапезник.

Сестра ДЕЗОЛАТА. Ама как! Няма ли да се чака брат ми?

ЕЛЕОНОРА. Знаеш добре, че вечер той не яде.

ДЖОВАНИ. Ами, как да не вечеря! . . . Първо иска да му приготвим мястото на масата, после да му напълним чинията и на края отказва даже да седне с нас.

АМЕЛИЯ. Твоят брат, Отавио, знае да живее! Париж. . .

Chez Максим! Жиголо! Кокот. . .

ЕЛЕОНОРА. Ние тук се блъскаме, а той си яде парите.

ДЖОВАНИ. Че какво искаш да яде? Хайде, ще седнеш ли на масата, да или не?

ЕЛЕОНОРА. Реджина, дай ми чинията!

ДЖОВАНИ. Хубави са тези жаби.

ЕЛЕОНОРА. Да, наистина са хубави. Алфредо!

АЛФРЕДО. Не, не ги ша.

ЕЛЕОНОРА. Яж, не се прави на дете, хайде!

АЛФРЕДО. Гнусни са ми.

ДЖОВАНИ. Ей, ще видиш, че ще ги ядеш! Когато станеш войник, ще те видя как ще се забавляваш с дажбата! Ще съжаляваш тогава за жабите!

Изговаряйки това, Джовани удря плесница на малкия Алфредо. Реджина, дъщерята на Амелия и братовчедка на Алфредо, е дошла да седне на масата.

От съседната тъмна стая достига дебел старчески глас.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Празни приказки! Да ви се изакам на всичко това!

Сестра ДЕЗОЛАТА. Какво каза моя брат? Картофи ли каза? Ако иска картофи, дайте му.

Старият Алфредо се появява импозантен на прага.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Кой са тия двете?

ЕЛЕОНОРА. Всяка вечер ми задаваш същия въпрос. Това е сестра ми с дъщеря си.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. О-о-, Алфредино, вечерята ми.

Алфредино използва момента, за да избяга от мъчението с жабите.

ДЖОВАНИ. Върви, но се върни веднага...

АМЕЛИЯ. От ден на ден става все по-лош.

Докато Алфредино изчезва в другата стая, за да занесе чинията на дядо си, разговорът в трапезарията продължава.

АМЕЛИЯ. Как е закъсал, ей, горкият! Че колко ли още ще изкара?

Сестра ДЕЗОЛАТА. Мммм. Полека, полека! Шест години е по-млад от мен и вие вече го гласите да мре!

ЕЛЕОНОРА. Представи си, Отавио пристига тук за погребението и с предтекст, че е първородният, започва да господарствува?

Сестра ДЕЗОЛАТА. Отавио е роден голям кавалер... като мене, която не съм родена за монахиня!

Но да изоставим бърбенията на семейството и да идем и видим какво става между Алфредо-старши и Алфредо-младши.

Дядото е сграбчил една ловджийска пушка и цели в стената към една неопределена точка.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Искаш ли и ти да стреляш?

АЛФРЕДО-МЛАДШИ. Да, да...

Старият подава пушката на детето и му я нагласява на рамото.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Опира приклада на рамото... затвори лявото си око. Търси мушката! Виждаш ли някаква фамилия-ястреби?...

Кара го да насочи пушката по посока на съседната стая, където останалата част от семейството довършва вечерята си.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. ... оная черната женска с грабливия поглед, а?

АЛФРЕДО-МЛАДШИ. Да...

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Тя е твоят прицел...

АЛФРЕДО-МЛАДШИ. Пам, пам.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Улучи я, улучи я! А сега, чакала ех!

АЛФРЕДО-МЛАДШИ. Да, да, она!

Междувременно оттатък без да подозират за опасността, другите продължават да бръщолевят.

АМЕЛИЯ. ... А останалото го знаете... моят мъж се разори и затова избяга в Южна Америка, изоставяйки съпруга и дъщеря в мизерия. Разбира се, че ако нямах вас...

РЕДЖИНА. Няма ли да видя вече моя татко?

Елеонора ѝ посочва чичо Джовани.

ЕЛЕОНОРА. Той е твоят нов татко... Не е ли истина, Джовани.

ДЖОВАНИ. О, разбира се, ако не съм аз да ги поддържам, кой ще мисли за тях? Но ти продължавай да ме наричаш чичо, нали?

В другата стая дядото и внукът се смеят до пръсване. Сега всеки е грабнал по една пушка.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Ето ги! Аз хващам Реджина!

АЛФРЕДО-МЛАДШИ. Не... Реджина е моя, Реджина е моя!

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Готови? Цели! Огън!

ДВАМАТА. Пам, пам, пам!

Точно в този момент влиза Джовани. Горкият, стреснат се спира от уплаха. После схваща играта и треперещ от гняв повлича Алфредино вън от стаята.

ДЖОВАНИ. Върни се на масата... Засрами се... На масата, на масата!

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Идиот!

ДЖОВАНИ. Засрами се! На твоята възраст!

Баща и син заемат местата си на масата. Дядото обаче остава да яде на една своя масичка.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Море има помежду ни... Между мен и вас, другите: нужник голям като море. Машини ще купува той! И затова всичко върви по дяволите. Ти ще ни оголиш задниците с тая автоматична жетварка, господин модернисте!

Отвъд никой не го слуша. Джовани започва да губи търпение да се занимава със сина си, който отказва да яде жаби.

ДЖОВАНИ. И тъй, ще ги ядеш или не?

РЕДЖИНА. Или яж жаби, или дяволите да те вземат!

АЛФРЕДО-МЛАДШИ. Млъкни! Лайно!

Плесникът на бащата идва на място.

ДЖОВАНИ. Кой те е научил?

АЛФРЕДО-МЛАДШИ. Един приятел.

След това Джовани като че ли отново подхваща нишката на мислите си.

ДЖОВАНИ. Така че никой не ще ми отнеме нещо оттука... нито един метър земя, нито една стотинка.

ЕЛЕНОРА. Приказвай, приказвай. . . Затова при баща ти винаги Отавио е на първа линия.

ДЖОВАНИ. Ако аз още съм тука, то е защото искам тази земя да стане моя. Цялата моя! Иначе. . . ако искаш да знаеш, аз на Отавио винаги съм му завиждал. . . Разбира се! Ах, измъкни се вън от семейните неприятности. . . . Ах, наслаждавай се на живота, та даже изяж си всичко за шест месеца. . . сменяй жените всеки ден!

Елеонора не понася такъв вид разговор и започва да бие съпруга си с юмруци и плесници.

От другата стая достига развеселеният и отчасти трагичен глас на стария.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. „Ах, любов, любов гореща,
ти мълвиш ми утешение. . .
с поглед слънчев ще разсееш
бурията в сърцето ми. . .“

Океан, лайнен океан е помежду ни.

Алфредино, набит заради жабите, преследван от семейните стълкновения, се свива надве и почва да повръща.

Сестра ДЕЗОЛАТА. Горкичкият. . . не трябваше да го насилвате да яде.

Джовани скача ядосан.

ДЖОВАНИ. Мой син е. . . и никой няма да ме учи как трябва да го възпитавам ясно ли е?

Алфредино става и продължавайки да се превива в ужасни пристъпи на повръщане, се измъква вън от стаята.

ЕЛЕОНОРА. Алфредино!

ДЖОВАНИ. Бъди спокойна, бъди спокойна, щом огладне, ще се върне. . .

25 СКЛАД В ДВОРА НА ДАЛКО: ОТВЪН. ДЕН.

Алфредо се намира в склада. Обикаля всред подредени сечива, които напомнят очертания на военни машини в надвечерието на сражение. Неочаквано чува шум. Коленичи зад купчина дърва. Може да наблюдава от своето скривалище, без да бъде забелязан, светлината на ацетилен е мъждива, но достатъчна, за да разпознае Олмо, седнал на една празна чайга от домати. Риголето лека-полека се движи около седналото дете: в ръката си държи машинка за стрижене и го подстригва „нула“ номер. От време на време спира, сваля машинката и опипва с пръсти кожата на главата.

РИГОЛЕТО. И още какви въшки. . . като скопени петли за печене, ето тия тука. . .

Сякаш почувствувал нечие присъствие. Олмо се обръща към скривалището на Алфредо. Двете деца си разменят по един поглед. Като котка Алфредо се изкатерва върху една кола, натоварена с трева. Погледът на Олмо го съпровожда чак горе. Простряно върху тревата; детето гледа небето.

ДЖОВАНИ (*извън кадър*). Алфредо! Къде си? Върни се на масата!

Обаче Алфредо говори със звездите.

АЛФРЕДО. Никога вече няма да ме намерите. . . Никога вече няма да ме намерите! Ще замина с чичо Отавио. . .

Отгоре звездите, наоколо постеля сено и в мрака на нощта един груб глас.

ДЖОВАНИ (*извън кадър*). Сигурен ли си, че не е минал от тук?

ОЛМО (*извън кадър*). Насам не се е мяркал. . .

Алфредо надзърта. Бащата се връща във вилата. За момент се обръща и нарежда на Олмо:

ДЖОВАНИ. Върви да спиш, гола кратуно, че е късно.

Олмо е седнал на предишното си място, съвсем остриган „нула“ номер.

От един прозорец на селската къща се подава Розина, майката на Олмо.

РОЗИНА (*тихо*). Олмо, ти ли си?

ОЛМО. Какво искаш?

РОЗИНА. Върви си легни, знаеш, че иначе няма да спя.

ОЛМО (*държейки главата си*). Ако беше баща ми, немаше да ме остриже. . . щеше да му даде да се разбере.

Алфредо слуша двата гласа като в полудрямка, но сега Олмо се обръща директно към него:

ОЛМО. Веднъж чух моя татко от дъното на един кладенец. Викаше ме. . . също и от една куха тиква чух, че ме викаше.

ДЖОВАНИ (*извън кадър*). Алфредо!

Един друг баща отдалече вика сина си.

Алфредо се плъзга по тревата долу от колата и се намира точно пред Олмо. Слага ръката си на рамото му, извънредно възбуден.

АЛФРЕДО. Да избягаме от къщи заедно!

Отново баща му отдалече.

ДЖОВАНИ (*извън кадъра*). Алфредо!

Олмо сваля грубо от рамото си ръката на Алфредо и прави няколко крачки в тъмнината.

ОЛМО. И в една бъчва също го чух, че ме викаше: „Олмо“, викаше.

ДЖОВАНИ (*извън кадър*). Алфредо!

ОЛМО (*с целия си глас*). Олмо!

26 ПОЛЯНА С ТОПОЛИ. ВЪН. ДЕН.

Три стола под тополите. Монтанаро, слаб и висок надничар, с две огромни уши като перки, седи в центъра със своята окарина, между един сух виолонист като клечка и един спял акордеонист. На младежите и на момичетата стигат тези три инструмента, празничните премени, хладината под тополите, някоя и друга диня и голямото желание да се веселят; стига им задоволството да се изморяват в танца, а не в работата; дребни неща са им достатъчни, за да бъдат щастливи.

27 В ОКОЛНОСТИТЕ НА ТОПОЛОВАТА ГОРИЧКА. ВЪН. ДЕН.

Една фигура се намира на петдесеттина метра от празненството. Движи се бавно, прикривайки се, доколкото може зад стеблата на тополите. Отдалече прилича на съзаклятник от някоя опера на Верди.

Това е старият Берлингиери.

До него достигат на последователни вълни, носени от ветреца, звуци от полка и смехове на танцуващи.

Очите му надзъртат между стеблата, спирайки се ту на някое цветно петно от фуста, ту на развята плитка, ту на уста, впита в резен диня.

ИРМА. Горещо е, нали, господарю.

На няколко метра от него е седнало край канавката едно девойче, което има няма петнадесет години.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Ти коя си?

ИРМА, Аз съм Ирма, не ме ли познахте? Дъщерята на Аделина. . .

Алфредо, след първия момент на яд, я наблюдава по-съсредоточено. Момичето е потопило краката си в плитчината на водата, която тече долу в канавката.

ИРМА. Нали съм вече пораснала, трябва да свиквам. . .

И показва на стария съвсем новите си лачени обувки.

ИРМА. Ама, една болка. . . една болка. . . тия шантави крака! Ала са хубави, а? Подари ми ги господарката, бяха на Реджина.

И движи с облекчение пръстите на краката си във водата. Алфредо гледа, без да говори, после, обзет от неочаквана мисъл, се отдалечава с бързи стъпки към вилата, в обратна посока на празненството. Момичето го проследява за момент с погледа си, после се разсейва.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Ирма!

Алфредо извиква отдалече: ще да е от тридесет метра. Момичето се изправя, за да го види по-добре.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Ела!

Това е заповед. Момичето взема обувките си и тръгва след стария, който забързва своя ход. От време на време момичето подтичва, но разстоянието между нея и стария не намалява. Дори не ѝ идва наум да си помисли какво иска той и следвайки го, си тананика.

28 ГУМНО-СКЛАД. ВЪН. ДЕН.

Ирма, тичайки, идва в гумното-склад, пусто в неделя след обяд.

Точно навреме, за да забележи стария Берлингиери, който се промъква в краварника. Момичето бързо го последва.

КРАВАРНИК. ВЪТРЕ. ДЕН.

Момичетовлиза малко предпазливо в краварника. Още си носи обувките в ръка.

ИРМА. Господарю. . . господарю. . .

В този час, в празничен ден, в горещината е рядкост да има някой в краварника.

Алфредо е в дъното, където са натрупани някои съоръжения.

Върви към една крава, в ръката си носи ведро за доене.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Ела тук!

Момичето не разбира. Тонът на стария става рязък.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Не виждаш ли как се е надула? Издой я!

Около кравата е разстлана сламена постеля, изцапана с тор и урина.

ИРМА. Ама сега съвсем не е време за доене.

Старият ѝ подава ведрото.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Хайде, започвай да доиш?

Тя грижливо поставя обувките си на пода в централния коридор. После отива да седне на столчето; нагласява си ведрото между бедрата, обляга челото си на кравешкия бут и започна да дои. Първите струйки мляко са като звучни камшичета върху метала на още празното ведро. Междувременно Алфредо си е събул обувките и ходи бос из тора.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Цап...цап...пълни крави с мляко и с лайна.

Момичето се усмихва без удивление.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Беда! Носим си я отгоре и се увеличава с възрастта. Знаеш ли, какво е беда?

ИРМА. Градушка.

Изчезва зад няколко крави.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Мляко и лайна в мозъка...

Появява се отново, влачейки краката си нарочно, за да се изцапа в тора, както правят децата в локвите след пороен дъжд.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Цап...цап... Даже войната и подагратата не са беда...

Сега е минал от другата страна на кравата, доена от Ирма. Момичето го вижда, че се е появил, там, през читала на краката. Клекнал той я гледа, или по-точно, гледа опитните ѝ ръце на вимето.

ИРМА. Цап...цап...

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Бедата идва тогава, когато не можеш.

ИРМА. Нещо да направиш ли?

Старият протяга шепата си над ведрото. Момичето отправя в нея струйки мляко. Той пие.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Носим си я както годините. Не мога...не мога... гледай!

Изправя се и отива близо до момичето. Отваря широко цепката на панталоните си.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Виж, че не мога! Мушни си ръката.

Момичето за миг се оглежда наоколо, срамежливо и незлобливо си вмъква ръката.

ИРМА. Ей, господарю, бик не може да се дои.

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Мляко и лайна! Върви да танцуваш, а когато празненството свърши, кажи, че съм умрял.

Момичето не чака да ѝ се повтори. Грабва обувките си и се затичва към вратата.

ИРМА. Наистина ли мога да се върна да танцувам?

АЛФРЕДО-СТАРШИ. Да, върви! Запомни: аз съм мъртъв.

Момичето оставя вратата отворена. Отдалече достигат звуците на оркестърчето. Старият отива при яслите и развързва една крава от синджира. После, втора, после трета.

30 ПОЛЯНА С ТОПОЛИ. ОТВЪН. ДЕН.

Пет или шест двойки шеметно се въртят тъй бързо, че е невъзможно да се видят лицата на танцуващите. Само съблатата на тополите са неподвижни в целия този вихър от тонове, изтръгващи се от мазурката.

За миг едно лице замръзва, една от танцуващите се спира и сякаш земята престава да се върти. Това е Ирма, парализирана от внезапен спомен.

ИРМА. Господарят умря.

Окарината, акордеонът и цигулката спират да свирят. Всички двойки замръзват в мълчание.

Бърза смяна към...

31 КРАВАРНИК. ВЪТРЕ. ДЕН.

Неочаквана гледка: море от рога, гърбове, големи влажни очи. Всичките крави, волове и бикове се движат свободни из обора. Трябва да са около стотина.

Изненадани, че са оставени развързани, те са движат безред във всички посоки. Копитата търсят опора в тухлената настилка на пода, от гърлата излиза дълбоко мучене; неспокойствието нараства, когато тласък на вятъра разлюлява тялото, което виси

на греда, в центъра на обора.

Алфредо Берлингieri се е обесил, след като е пуснал всички добитък.
Пенести уста отиват да душат голите му нозе, по които тора започва да съхне.

Бърза смяна към. . .

32 ГОРИЧКАТА С ТОПОЛИ. ОТВЪН. ДЕН.

Всички слушат Ирма.

ИРМА. Той каза — кажи им, че съм мъртъв, но да продължават да танцуват.

Един от танцуващите с хитро изражение се шегува.

ИГРАЧЪТ. Господарят иска да ни командува и като умрял.

Всички се смеят на шегата.

МОМИЧЕ. И ние ще го послушае. Музика!

Двойките отново започват да танцуват. Музиката продължително звучи: моментът, предизвикал нищожния смут, бързо е забравен. Никой не е повярвал на Ирма. А и тя, всъщност не си вярва.

Старият Лео, дошъл без повод чак до тополовата горичка само така, колкото да поизлезе, се отправя бавно към къщи. В ръката си държи резен диня: при всяко отхапване се понавежда напред, за да не си изцапа чистата риза.

33 КРАВАРНИК. ВЪТРЕ. ДЕН.

Последната хапка диня старият Лео дъвче на вратата на краварника. Съзирайки тялото на господаря, захвърля кората и бърза да затвори, преди още някоя крава да се насочи към отворената врата. Безпокойството на добитъка става опасно: животните мучат все по-неспокойни и се блъскат едно в друго, търсейки пространството, което им липсва.

Лео спокойно се движи. Очакваме да снесе най-напред трупа на господаря. Обаче неговата грижа е друга. Лека-полека вкарва всяко добиче на мястото му и го връзва. Тази работа трае доста време, но е извършена без бавене, преди животните да са се разбеснели. Понякога Лео хвърля поглед към тялото на господаря. В очите му преди всичко има съчувствие, почти съучастие.

ЛЕО. Ах, ако можехте да се видите сега, господарю Алфредо! Ама не сте умрял като господар. Но защо беше нужно да развързвате всички крави, а? За да ми отворите повече работа, нали? Може би. . . може би истината е, че. . . когато един човек нищо не върши през целия си живот, има много време да мисли. И благодарение на това мислене се вдетинява. Поне ние двамата се познавахме. . . Знаех, че ти командваше. . . О, да! Ти бе голямо и страшно животно. Обаче сега. . . кой знае как ще свърши. . .

34 СТАЯТА НА СТАРИЯ БЕРЛИНГИЕРИ. ВЪТРЕ. НОЩ.

От най-тъмния ъгъл на стаята достига гласът на умиращия:

ГЛАСЪТ НА СТАРИЯ БЕРЛИНГИЕРИ. . . на сина си Отавио оставям пожизнен доход, докато е жив!

НОТАРИУС. Карай по-бавно, че пиша. . .

Старият нотариус е седнал изгърбен над писалището, с очила, надвесени на няколко сантиметра от повърхността на папката, дращи с едно перце по хартиения лист.

До него Амелия с внимание бди върху това, което пише.

ГЛАСЪТ НА СТАРИЯ БЕРЛИНГИЕРИ. Оставям му също апартамента в града. . .

НОТАРИУСЪТ. Какво каза?

Писалището е поставено по такъв начин, че нотариусът е обърнат почти гърбом към леглото на умиращия, задънено в най-тъмния ъгъл на стаята.

До главата на стареца Елеонора държи между ръцете си сухата ръка на дядото, излегнат на едната си страна, с покривки, завити чак до ушите му. Отново гласът на стария.

ГЛАСЪТ НА СТАРИЯ БЕРЛИНГИЕРИ. Цялата земя, кравите и свинете оставям на моя второроден Джовани. . .

Вратата на стаята бавно се открехва: Алфредино шпионира, любопитен да разбере какво става в стаята.

ГЛАСЪТ НА СТАРИЯ БЕРЛИНГИЕРИ. . . неотменно да остане, че чифликът Берлингieri, състоящ се от триста хектара обработена почва, с гражданска анексия, селския имот, двора, снараженията и живия капитал в добитък, коне, свине. . . се предава по моя воля на моя син Джовани и на неговите преки наследници.

Погледът на Алфредо пада върху една фигура, скрита в тъмнината близо до леглото. Сега, наблюдавайки по-добре, успява да съзре баща си, който скрит зад облегалката на леглото произнася:

ДЖОВАНИ (*имитирайки гласа на стария Берлингиери*). . . . се предава по моя воля на моя син Джовани и на неговите преки наследници.

НОТАРИУС. Защо говори така тихо? Горкичкият, наистина е зле. . .

Детето е разбрало всичко: погледът му е изпълнен с възмущение, после то се хвърля върху трупа на стария.

АЛФРЕДО-МЛАДШИ. Дядо, дядо, дядо!

Елеонора го хваща и го изтиква навън.

ЕЛЕОНОРА. Върви в леглото!

35 СПАЛНЯТА НА АЛФРЕДО. ВЪТРЕ. ДЕН.

Алфредо е на легло. Очите му светят, бузите му са зачервени от треска. Наблюдава върху стената играта на слънцето и на сенките, сражения на антични войни.

Отвъд вратата, гласове, частични фрази.

ГЛАС НА КАМЕРИЕРКАТА. Не яде вече, горкичкото. . . не говори. . .

ГЛАСЪТ НА ДЖОВАНИ. Това е само детска треска. И докторът го казва.

ГЛАС НА КАМЕРИЕРКА. Може би спи. . .

Алфредо притваря очи, преструвайки се, че спи, точно когато вратата се притваря. Остава така един момент. Тишината го кара да отвори отново очите си. Там, където сенките-войни танцуваха, сега се е прибавила една нова фигура: мъж около тридесетгодишен, в двуредно сако от колониален плат, с бял шал около врата. Това е чичо Отавио.

Отавио си сваля шала и започва да го завива около главата на Алфредино, импровизирайки тюрбан.

ОТАВИО. Този тюрбан ми бе подарен от един прочут ловец на тигри. . .

АЛФРЕДО. Чичо Отавио, отведи ме със себе си.

ОТАВИО. Не се ли чувствуваш добре тук?

АЛФРЕДО. Всички са фалшиви.

Очите му се изпълват с големи кръгли сълзи.

ОТАВИО. А къде би желал да отидеш?

АЛФРЕДО. На един кораб.

ОТАВИО. На един кораб ли? Като този?

Мъжът и детето се взират един в друг, без да говорят. После Отавио си сваля сакоето завива си ръкава на ризата над лакета, като показва ръката си на племенника.

Отгоре, над мускула има татуировка: тримачтов кораб с червени платна. Алфредо, очарован, протяга ръка и докосва татуировката.

36 ХАМБАР В КЪЩАТА ДАЛКО. ВЪТРЕ. ДЕН.

Звук на градушка по покрива кънти в големия хамбар. Алфредо се движи, гледайки очарован мрежата от греди горе над главата си. Кой го знае как е дошъл тук. Може би за да открие непознати места. Върви между чували с царевица и гирлянди от грозде, закачени да съхнат. По-нататък има един замък от плоскости, облепени на дървени триножници, пълни с черничеви листа.

Алфредо разглежда по-добре. Листата са надупчени, наядени и нарязани.

Алфредо навежда ухо и чува непрекъснато шумолене, идващо от листака. Това е музиката на копrienите буби. Ядат ненаситни, плъзнали са навсякъде; сега, когато сме ги открили, детето подражава тяхната лакомия, гримасничейки като заек. Когато гледа по-напрегнато, струва му се, че вижда намаляването на листото. Там има една извънредно бяла буба, която нараства около остатъците на листото. Алфредо я хваща между палеца и показалеца си. Разглежда я отблизо. Бубата се втвърдява. Алфредо внимателно духа отгоре ѝ.

ОЛМО. Остави я! Пусни я долу!

Алфредо бързо се обръща. Олмо тихо е влязъл и стои насреща му. Съвсем е измокрен от дъжда и ръцете му са изпълнени със свежи листа от черница, заместници на консумираните.

ОЛМО. Какво правиш тук?

Алфредо затваря шепата си: вътре бубата е запазена. Олмо прави движение да му я отнеме.

АЛФРЕДО. Не!

ОЛМО. Не пипай бубите!

АЛФРЕДО. Ще пипам бубите, когато ми се иска и както ми уйдисва!

ОЛМО. Тогава ти си един глупак!

АЛФРЕДО. Аз съм господар.

ОЛМО. Бубите са мои! И тук никой не трябва да идва.

АЛФРЕДО. Защо?

ОЛМО. Защото аз ги храня. . . дай ми я!

Прави крачка към него. Алфредо се отдръпва.

ОЛМО. Ще те заболи!

Олмо се нахвърля отгоре му. Сграбчени, се борят прави. Падаат на земята. Ритник разклаща един от опорните триножници. Дъската с бубите се сгромолясва на земята: истинска катастрофа. Олмо е отгоре. Алфредо отдолу. Олмо се оглежда наоколо си, бързо преценява положението и пуска Алфредо.

ОЛМО. Помогни ми, хайде, че иначе и двамата ще си изпатим. Ако искам, и с едната си ръка ще те надвия.

Заедно поставят отново на място дъската. Заедно събират бубите, заедно внимателно ги слагат на повърхността.

АЛФРЕДО. Е-е, хайде. Караш ме да се смея. . . На, вземи си я, тази глупава буба.

Алфредо отваря шепата си: бубата е още там. Олмо я слага на мястото ѝ.

И започват заедно да сменят старите листа с нови.

ОЛМО. Тези са последните, другите почти всички свиха гнезда. . .

АЛФРЕДО (*казва на свой ред*). Не се казва гнездо. Казва се пашкул. Веднъж видях един, ама съвсем не беше истински, беше на книга.

Олмо гледа наоколо. Търси.

ОЛМО. Аз пък ще ти покажа един истински.

Вече са станали приятели. Олмо взема един узрял пашкул. Слага го в ръката на Алфредо.

АЛФРЕДО. Колко е лек! Ето, виждаш ли дупката! Пеперудата излиза оттук и излита навън.

ОЛМО. Никога не съм я виждал.

АЛФРЕДО. Както моето сестриче. Никой не я е видял, когато е литнала вън. Родила се е през нощта и е излетяла.

ОЛМО. Защо е излетяла?

АЛФРЕДО. Защото е умряла.

ОЛМО. Я остави тия. . . когато си умрял, съвсем не излиташ. Отиваш в земята и край.

Задоволен, че се е изказал определено, Олмо замисля да го „полее“ с едно освободително изпикаване. Приближава стената и си прави „фонтанче“ през кръглият отвор, сякаш нарочно построен там. Алфредо веднага му подражава, използвайки същата дупка. Гледат се като две кученца. Или по-право се проучват. Без срам. И откриват, че са различни. Две различни класи, два малки, различни члена.

АЛФРЕДО. Боли ли те?

ОЛМО. Да боли?

АЛФРЕДО. Целият е оголен. . .

ОЛМО. Да видя твоя. . . ей, какво нещо! Прилича на пашкул. Ако изтеглиш кожата, ще стане като моя.

Алфредо опитва.

АЛФРЕДО. Не става. . .

ОЛМО. Тегли по-силно.

АЛФРЕДО. Пари.

ОЛМО. Толкоз по-зле за тебе. Ако нямаш кураж, не си социалист.

АЛФРЕДО. Какво значи това?

ОЛМО (*смеейки се*). Аз съм социалист на съдраните джобове!

Но Олмо вече се е разсеял.

ОЛМО. Гледай!

Алфредо доближава главата си до тази на Олмо. Гледат през един процепа, повдигайки се на пръсти.

ОЛМО. Какво има там?

Вече не вали.

Приложение: Черното небе бързо се разведрява. На ръба на хоризонта, украсен с облаци, се появява вълшебен образ на град. Прилича на фотографски фон.

АЛФРЕДО. Не виждаш ли? Това е градът.

ОЛМО. Не може да бъде. Градът не може да се види, той е много далече!

АЛФРЕДО. Градът е, кълна се в господ! Онова е катедралата. . . аз като малък съм бил там с чичо Отавио!

ОЛМО. Гледай къщите колко са високи!

АЛФРЕДО. Не са къщи, камбанарии са!

ОЛМО. Гледай там на дъното. . . там една камбанария дими!

АЛФРЕДО. Това е фабрика.

ОЛМО. Кой знае дали те ни виждат така, както ние ги виждаме. . . После замлъкват, завладени от магията на миража.

37 РЕДИЦИ ЛОЗИ. ОТВЪН. ДЕН.

Миражът на града започва да изчезва във въртопа на облаците, обагнени в олово и злато. Сега е налице само опустошението на градушката, наводнените поля, неестествено легналите нивя, разхвърляните лози.

Лео Далко се опитва да изправи остатъците на една лоза. Отнася се към нея с нежност, почти с любов. Пристига Риголето със стрък царевица в ръка, ударен от градушката.

РИГОЛЕТО. Гледай! Гледай царевицата!

ЛЕО. Без вино можем, ама без качамак. . .

Междувременно в потока на селяните са се вмъкнали също Олмо и Алфредо. Тяхната възбуда, донякъде несъзнателна, контрастира с мъката на възрастните.

ОЛМО. Видяхме града!

ЧЕНСО. Брей, какво си видял!

АЛФРЕДО. Видяхме катедралата! И много камбанарии!

ОЛМО. Там имаше и една фабрика, която димеше!

Двете деца сега настигат Розина и я следват, докато тя разпределя качамака на надничарите.

ОЛМО. Мамо, видяхме града!

РОЗИНА. Хубав ли е?

ОЛМО. Хубав е и още как! Прекрасен!

Сега между надничарите разпознаваме Монтанаро, с окарината на празненството под тополите.

РОЗИНА. Ей. . .Искаш ли качамак?

Монтанаро си сваля шапката, за да му я напълнят с качамак.

РОЗИНА. Няма ли да го ядеш сега?

МОНТАНАРО. Ще си го занеса за после.

В този момент по пътеката, покрай редиците лози се появява файтон.

АЛФРЕДО. Татко! Видяхме града!

Джовани Берлингieri с потъмняло лице слиза от файтона и тръгва да настигне стария Лео.

ДЖОВАНИ. Извикай твоите, а също и надничарите! Извикай ги!

Лео прави няколко крачки, за да излезе от редицата и да го видят по-добре и другите. Извиква няколко имена.

ЕЛО. Орсо. . .Туро. . .Оресте. . .Менуто. . .Гуерчо. . .Гъши крак. . .Онорато. . .

Монтанаро. . .Звяра. . .елате всички тук!

Синовете на Лео и надничарите идват един по един. Те са още по-злочести и по-парцаливи от Далко. Всички се събират около господаря.

ДЖОВАНИ Стъписахме се, момчета, тук всички загубихте—вино, картофи, домати, царевица. За жълтото брашно, аз ще мисля, ядене няма да ви липсва. Обаче всички трябва да направим малко жертва, нали е така, Лео?

Лео отбива погледа си от господаря, който търси съчастието му. Но Джовани идва едва ли не под носа му.

ДЖОВАНИ. Какво, оцамя ли? Кажи ми колко жито загубихме, кажи де!

ЛЕО. Поне половината.

ДЖОВАНИ. При това положение ще трябва да се задоволим с половин възнаграждение.

Монтанаро, дълъг и сух, проговорва с наведена глава.

МОНТАНАРО. Когато реколтата е двойна, съвсем не ни дават двойно възнаграждение.

Джовани го стрелва с поглед, после започва да обхожда цялата си мизерна армия от работници.

ДЖОВАНИ. А за да сме справедливи, ако гледах интересите си, трябваше да ви остава всички по къщите ви, като надничари. . .и ако не бяхте стадо невежи, каквито сте, би трябвало да ми благодарите, защото най-голямата загуба в сравнение с всички ви е на долуподписания. Да се разберем, веднъж за винаги! Кой е господарят тук? Кой заповядва?

Джовани рязко се обръща и отива да се спре пред Монтанаро, който от всички, единствен е имал куража да реагира.

ДЖОВАНИ. Ей, ти! Всичко загубихме. . .не ме ли чу? Въпреки това уши имаш, хем хубави, хем големи. . .

Природата е надарила Монтанаро с две несъразмерни уши като лопати и Джовани с задоволство подчертава своята реплика със смях.

Но лицето на господаря в един миг потъмнява.

В настъпилото общо мълчание Монтанаро изважда от джоба си градинарски изострен нож, вдига го до ухото си и само с един замах го изрязва изцяло, връчвайки след това на господаря си тази част от себе си.

Ужасен и абсурден жест, първичен жест на протест и бунт, който развихря бяс у Туро, един от младите синове на Лео.

38 КЪЩАТА НА МОНТАНАРО. ВЪТРЕ. ДЕН.

Монтанаро, с глава превързана със селска кърпа, влиза в къщи — едно единствено помещение, с под от трамбована земя. Огнище, маса без столове, няколко съдове, сламеници от царевична шума, набутани до стените, върху малко слама. Неговото семейство: една двойка старци около осемдесетгодишни. Тя превита на две от артрит, той мустакат, изправен, но с треперещи ръце.

Децата: Изиде, дванадесетгодишна, две руси плитки и дунички. Боса. Озириде тригодишно момче с постоянно сополче между носа и устата. Една фанелка от овча вълна и под нея нищо, дупенцето и крачката са голи.

Отиват около масата и сядат на различни предмети: продънени шайги, дънер на дърво.

Монтанаро слага качамака по средата на масата. За всекиго има по парченце. От тавана виси над средата на масата един сух чироз. Всички се нахвърлят на качамака, за да го вкусят.

БАЩАТА. Убил си се.

МОНТАНАРО. Да, нараних се при работа.

МАЙКАТА. Горкичкият!

Озириде, който се намира в ръцете на по-голямата си сестричка, казва ясно:

ОЗИРИДЕ. Татко, няма вече качамак. Татко, още съм гладен.

Монтанаро гледа сина си с празни очи. После се усмихва. Става и отива да рови в една торба, овесена на гвоздей.

МОНТАНАРО. Аз ще те накарам да ти мине глада. . .

Изважда жълта окарина от глина и взема детето си в скута. После започва да надува окарината. Звучите са весели.

Всички слушат. Озириде подскача в скута на баща си и се смее, смее се блажен. Забравил е, че е гладен.

39 ПОЛЕ. ОТВЪН. НОЩ.

Фенер се размахва в нощта. На сигнала отговаря глас от стометрово разстояние.

ГЛАС. Пускаааай. . .

Други разпръснати гласове в хор.

ГЛАСОВЕ. Пускааай. . .пускааай. . .Пускаааай!

Желязната преграда-савак бързо се вдига. Водна вълна буйно излиза от шлюза на общия канал и се стича в рова. Следваме я, докато бурно се разлива от този ров в други по-малки вади.

Започнал е сезонът на голямото напояване. Цялата равнина участвува, нощ след нощ, благодарение божата благодат, която идва да съживи напечените буци през лятото.

От стратегическите пунктове на чифлиците се преплитат виковете на селяните:

ВИКОВЕ. Дойде. . .Още. . .Не затваряй!

Това е кодекс, който периодично поставя във връзка, посредством гласове и фенерни сигнали, семействата на голямата селска общност. Напояване — значи връзка. И тъй, за първи път, от устата на трудящите се през нощта чуваме една дума, още лишена от съдържание — „стачка“.

Двама „самуран“ от Долината на река По, пременени с торби от юта, въоръжени до зъби с лопати като копия и със саваци като щитове, първи проговарят, докато нагазват с боси крака във водата на границата между два чифлика.

ПЪРВИЯТ СЕЛЯНИН. Добре го казват!

ВТОРИЯТ СЕРЯНИН. Кои?

ПЪРВИЯТ СЕЛЯНИН. Онези от Легата.

ВТОРИЯТ СЕЛЯНИН. Какво казват онези от Легата?

ПЪРВИЯТ СЕЛЯНИН. Че е време за раздвижване. Готвят стачка.

ВТОРИЯТ СЕЛЯНИН. И къде?

ПЪРВИЯТ СЕЛЯНИН. Навсякъде.

Да изоставим двамата „самураи“, и да отидем с водата в рова. Сега тя тече по места, които ни изглеждат познати. Разпознаваме ливадите, лозята, пътеките на чифлика на Берлингиеровци. Водата, течейки по вадите, по вените на голямото полско тяло, сякаш носи със себе си съобщението за стачката.

На границата на чифлика, срещаме група хора, които поставят саваци на всеки тридесет, четиридесет метра.

Същите движения, същите викове.

До притока на две вади трима от синовете на Далко говорят помежду си, докато работят.

ТУРО. Безполезно е да настояваш: когато татко си научи нещо, това е. Нищо не го помръдва.

ЧЕНСО. Казва, че всички са луди, като говорят, че тази година няма да се сее.

ТУРО. Аз вървам на стачката, но и татко има право. Как ще се остави зърното да гние в полето?

ОРСО. Татко. . . Татко може да говори каквото си иска, ама сам не може да тика напред имота.

Старият Далко се приближава към тримата.

ЛЕО. И тъй, какво става?

ТУРО. Всички сме съгласни и стачката ще стане.

ЛЕО. Стачка? Знаете ли какво значи „стачка“? Питам ви: знаете ли го какво значи? Значи, че тези ръце няма да работят повече, че вече не ще сеят. Не ще сеят вече житото! Не ще доят вече кравите! Няма да държат вече ралото! Всички да бездействаме, със скръстени ръце, докато земята умира. Ще имате ли силата да стигнете до край.

ТУРО. Да, защото сега има Лега.

ЛЕО. Легата, Легата! Ама каква е тази Лега?

ОРСО. Легата е голяма, Легата е силна! Искаш да знаеш какво е Легата? Слушай. *(Прави няколко крачки из ливадата и започва да вика)*. Стачка! Стачка!

Един глас му отговаря:

ГЛАС. Стачка!

И още един, и други пет. . . десет, отблизо и отдалече.

ГЛАСОВЕ. Стачка!

Орсо се обръща, за да види ефекта върху стария.

Лео, сега когато концертът-гласове изпълва на километри нощта, обляга ръцете си на един савак. Усмивва се, неочаквано убеден.

ЛЕО. Харесва ми тази песен!

Хваща савака и го пуска да падне на земята.

ЛЕО. Стачка!

40 ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ОТВЪН. ДЕН.

Седнали около една бамбукова масичка, Джовани и Елеонора правят първата си закуска. Голям платнен заслон ги пази от вече жаркото слънце. Той чете вестник.

От обора, там в градината, достига жално мучене.

ДЖОВАНИ. Слушай това: . . . „Прекратени са преговорите между Камарата на Труда и Земеделската Асоциация. . . Ударени от бойкот, ще бойкотираме шефовете на Легата, ударени от стачката, ще отвърнем с юмрук, на насилието ще се опрем с насилие. Ако трудовата класа е силна, също така силна е господарската класа“ . . .

Елеонора го слуша. Също и Алфредс. Старата прислужница, която раздига масата, се е появила на вратата на вилата:

ДЕЗОЛИНА. Горките, от два дни не са доени.

Джовани ѝ хвърля ядосан поглед

ДЖОВАНИ. Ее, какво? И прислугата ли прави стачка днес?

ДЕЗОЛИНА. Бърза да се отдалечи.

ЕЛЕОНОРА. Дезолина:

ДЕЗОЛИНА. Заповядайте, сеньора!

ЕЛЕОНОРА. Ще идеш в селото да купиш мляко. . .

ДЖОВАНИ. Луда работа! С един обор от сто крави, трябва да се купува мляко. Стачката е нетърпимо самовластие!

Дезолина си отива.

41 ПОЛЕ. ОТВЪН. ДЕН.

От купчината раздвижена пръст се показва острата муцунка на къртица. Сякаш души горещия пладнешки въздух. После изчезва. Леговището на къртицата се намира в

гънката на канала.

На няколко метра Олмо, полузакрит от високата трева, наблюдава движенията на животинчето. Тук е и старият Лео Далко, седнал на брега. Той преплита желязна тел, която огъва и разгъва, за да направи с нея някакъв странен предмет.

ОЛМО. Дядо, кои са стачкоизменниците?

ЛЕО. Мръсни гадове, които отиват да работят, когато има стачка.

ОЛМО. Защо не щат да правят стачка?

ЛЕО. Мръсни гадове, които отиват да работят, когато има стачка.

ОЛМО. Защо не щат да правят стачка?

ЛЕО. Защото са още по-бедни и невежи от нас.

Неочаквано Олмо се изправя.

ОЛМО. Дядо; слушай! . . . Музика. . .

ЛЕО. Аз нищо не чувам. . .

ОЛМО Ела, вероятно танцуват. . .

Старият се изправя, обляга се на раменете на внука и заедно пресичат акациевата горичка отвъд канала.

ЛЕО. Не бързай!

Лео изглежда задъхан, остарял през тези кратки разпалени дни на стачката. С умо-ра влачи краката си. Сега музиката е много ясна, дочуваме също и гласове.

Дядото и внукът се спират да гледат, закрити от зеленината на акациите.

Пред тях се простират големи нивя с жито. Пръснати тук и там, десетина жътвари, мъже и жени, Но всъщност, има нещо странно. Дрехите на тези трудещи се не са така мръсни и окъсани като на селяните.

Облечени са граждански. с господарски дрехи, Техните жестове не са бавни и ритмични, на хора, от поколения упразднявали занаята си, а несръчни и объркани.

Всички са зачервени и изпотени от необичайното усилие. Разпознаваме някои от тях: Джовани Берлингиери, Елеонора, Реджина, също и Отавио, най-елегантен в спортното си облекло. А другите кои са? Старият Далко ги съобщава на внука.

ЛЕО. Гледай, гледай: един от Витали, братовчед на господаря. Онзи там, с брадата е адвокатът Пазини, онази със плитките е дъщеря му.

ОЛМО. Всички ли са стачкоизменници?

ЛЕО. Всички са господари.

По тези места не са дошли стачкоизменниците. И тогава господарите сами са потърсили да му намерят колая и са повикали роднини и приятели от града. Музиката идва от един грамофон с тръба, поставен на земята и разнасящ модна песен.

След миг смайване Олмо не може да сдържи смеха си. Няма нищо по-смешно и по-глупаво от група господа, които импровизирано стават селяни.

Междувременно Лео е седнал до стеблото на едно дърво. В очите му трепти голямо щастие, като на светец пред видение.

ОЛМО. Колко са смешни?

ЛЕО. Богаташите се потят, а ние сиромасите, с корем на припек под едно дърво: прекалено добро е да се трае дълго. . . Такъв ли ще е социализмът? Рано или късно ще свърши и по полята ще се върнем ние да работим и да се бхтим.

Оставил е в тревата капана за къртици, който правеше и който прилича на някакъв варварски фантастичен предмет.

ЛЕО. Олмо, късметлия си ти.

ОЛМО. Защо?

ЛЕО. Седемдесет и осем години турих, та най-сетне да видя един господар да работи. Лео изговаря всичко това с тънък глас. Очите му са бляскави, сякаш плаче и едновременно се смее. Като, когато вали и слънце грее.

Междувременно там, на поляната жените са прострели покривка на тревата. Всички отиват да седнат, импровизирайки весело пикник — : прислужничките обикалят с поднос-ядене. Дядото и внукът наблюдават, без да знаят, че на свой ред са наблюдавани.

Алфредо Берлингиери е там, на няколко крачки от тях, между храстите. Оставил е господарската група и се е приближил до тях.

ОЛМО. . . Имат бял хляб, много месо и червено пенливо вино.

Старият е взел в ръцете си капана и го оглежда. После го дава на Олмо.

ЛЕО. На, довърши го ти. По-голям дявол си от мене!

Внучето отива да седне близо до него и започва да слага наоколо желязна тел под опитния надзор на дядото. След няколко секунди Алфредо излиза от храстите и се появява пред Олмо. Има сериозен вид.

АЛФРЕДО. Ще ме научиш ли да правя капан?

Олмо се обръща да погледне дядо си; той е облегал главата си на стеблото и изглежда че е заспал.

ОЛМО. Шшш! Говори тихо, че ще събудиш дядо!

Алфредо отива да види отблизо стария Лео: една мравка пресича бръчките на челото му. Но старецът не може да я усети вече. Умрял е като светец пред видение: плачейки и усмихвайки се както, когато вали и грее слънце. Алфредо се връща при Олмо, който междувременно е довършил капана и опитва щракането му.

АЛФРЕДО. Как може твоят дядо да спи с отворени очи?

ОЛМО Е-е-х, колко работи знае той! Един път видял Гарибалди!

Става и леко целува по хладното и оголено теме дядо си, който остава неподвижен. После дава знак на Алфредо. Заедно отиват да нагласят капана близо до леговището на къртицата. Олмо го вметва под един камък, едновременно скрит и добре прикрепен.

ОЛМО. Ако те видят с мен, вземи го.

АЛФРЕДО. Вече знаят, че и аз съм социалист. . . гледай.

Хвърля един поглед към стария, за да се увери, че още спи. После си разкопчава панталоните и си го изважда.

АЛФРЕДО. Сега е като твоя.

Олмо коленичи, за да види отблизо.

ОЛМО. Какво направи?

АЛФРЕДО. Издърпах го.

И отново го слага вътре, като се закопчава. Олмо го бута иронично и със симпатия.

ОЛМО. Хайде де! Зная аз какво си направил!

Имитира с ръка манипулацията. Зачервен от срам, Алфредо търси съучастнието на приятеля си, нападайки го. Падат сграбчени на земята и се борят известно време, изчезвайки в житното море.

ОЛМО. Ще те науча аз едно нещо. . .

Слага си ръката в джоба и обръща хастара ѝ. Пробит е.

Но вече Алфредо го имитира.

АЛФРЕДО. Вече го зная — и аз съм социалист с пробити джобове.

Съвсем горд, показва своя джоб: и той е пробит. Едновременно пхят ръка в джоба си и започват да манипулират. Без да прекъсват, лягат по корем на земята, за да наблюдават дупката на къртицата и капана. По-нататък в житните ниви, се чува вик,

ЖЕНСКИ ГЛАС. Оса! Помощ! Помощ!

Общо суетене. Двете деца се смеят като на куклен театър.

42 МАЛКА ГАРА. ОТВЪН. ДЕН.

Сцена на малък куклен театър. На фона на задната кулиса, нарисувана с крещящи бои, се откровяват две марионетки: едната, старец с набръчкано, селско лице и с червен голям нос на пияница, наречен Сандроне, и другата — младият и бледен Фаджолино.

Двете марионетки, движени от сръчни ръце, подскочат насам и натам, дискутирайки нещо, което много скоро ще успеем да разберем.

ГЛАСЪТ НА САНДРОНЕ. Фаджолино, почакай една минута, защото Сандроне трябва да си помисли.

Сандроне застава в един ъгъл на сцената, кимва глава настрана и си стисва слепоочията с ръце, за да се концентрира по-добре.

ГЛАСЪТ НА ФАДЖОЛИНО. Започни, Сандроне! Реформистите казват, че трябва да получаваш по десет стотинки на час повече. Де Амбрис обаче казва, че земята трябва да бъде на този, който я обработва, че не трябва да има вече господари и роби, че. . .

Сандроне излиза от своя ъгъл и отива към Фаджолино.

ГЛАСЪТ НА САНДРОНЕ. Намислих!

ГЛАСЪТ НА ФАДЖОЛИНО. Е?

ГЛАСЪТ НА САНДРОНЕ. Да живее Де Амбрис! Да живее общата стачка! Да живее революцията!

Бурни ръкопляскания поздравяват решението на Сандроне, който сега е започнал да танцува с Фаджолино.

Ръкопляскащите са петдесетина деца и неколцина възрастни. Групата на възрастните е съставена от три госпожици, които придружават децата в пътуването им.

Театърчето и малката публика са настанени на поляна, близо до железопътната линия на една малка полска гара.

Набучено всред релсите, пред неподвижния локомотив, се развява червено знаме. До знамето надпис: „Борещите се надничарски синове поздравяват другарите-железничари и другарите-пристанищни работници от Генуа, които ги приемат гости в домовете си. Да живее „Червената помощ“.

ГЛАСЪТ НА САНДРОНЕ. Фаджолино, стражата иде!

ГЛАСЪТ НА ФАДЖОЛИНО. Хвани тоягата, Сандроне!

От дъното на сцената застава напред една марионетка-полицай.

Сандроне и Фаджolino, въоръжени с точилки, върхлетяват отгоре му и го обсипват с удари.

ГЛАСЪТ НА САНДРОНЕ. У-ха, натупай го!

ГЛАСЪТ НА ФАДЖОЛИНО. Да живее стачката, смърт на стражарите!

Едва марионетката произнася тия думи, ето че театралната барака застрашително се разклаща.

Двама полицаи на кон започват да блъскат със сабите си театърчето. Яростни удари разчупват на парчета платна, декори и завеси.

Гласът на кукловода е отчаян.

КУКЛОВОДЪТ. На помощ, стражарите! . . . Помогнете ми!

ГОСПОЖИЦИТЕ. Деца, бързо, на влака. . .

НАЧАЛНИК-ВЛАКА. Деца, във вагона, тръгваме. . . във вагона!

Въпреки бъркотията, в един миг всички деца са във резервирания за тях вагон. Осите се задвижват. Кълбо пара. Изсвирване. И влакът тръгва.

43 ПОЛЕ И ЖЕЛЕЗОПЪТНА ЛИНИЯ. ОТВЪН. ДЕН.

Една фигурка бързо се приближава всред пустото поле. При изсвирването на влака, който пристига, детето започва да тича. Това е Алфредо. Очите му блестят.

Около него полето сякаш е пусто и враждебно. Още няколко метра и Алфредо пристига на същото място, където Олмо го беше предизвикал с куража си. Разпознава шумоленето на шурците, разпознава свирката на влака, която се чува всеки път преди влакът да излезе в насрещната посока.

Изляга се на траверсите, между релсите. Сега сълзите му се стичат от ъглите на очите към косите.

АЛФРЕДО. Не съм страхливец.

Вибрациите по релсите стават почти непоносими. Алфредо затваря очи.

Тъмната сянка на влака го скрива. По прозорците селските деца гледат отдалечаването на родните места.

44 ЖЕЛЕЗОПЪТЕН ВАГОН.

Надничарските деца са настанени според възможностите в крайните вагони. Някои спят, свити върху дървените седалки. Мнозина гледат вън през прозорците. Олмо, с лице до прозореца, си избърсва една сълза с края на червеното знаме.

Но, ето, неочаквано се чува вик.

ГЛАС НА ДЕТЕ. Морето! Морето!

В миг тъпа деца се спуска нататък, откъдето е дошъл викът, натрупвайки се на прозореца.

ОЛМО. Колко вода!

В същия миг хор от гласове крещи:

ГЛАСОВЕ НА ДЕЦА. Тунел! Тунел!

Черната мантия на мрака е обвила всичко. Едва се различават детските лица, които чакат да видят морето.

ГЛАСОВЕ (*извън кадър*). Максим Горки пише: „Селяните стачкуват. Господарите не отстъпват. Трудещите се са „на тясно“ с парите. Събраха децата си, започнаха да се измъчват вече от глад и ги изпратиха на своите другари в Генуа. Зад колоните на гарата излиза едно стройно шествие от малки човечета: със своите парцаливи дрешки те имат някакъв див вид, сякаш странни, малки зверчета. Вървят заловени за ръце. Изпрашени, явно уморени“.

Тълната със заглушителен вик ги приветства с „добре дошли“.

Децата се отдръпват, а после неочаквано:

ХОР (*извън кадър*). Да живее социализмът! Да живеят хората на бъдещето!

45 ЕШЕЛОН И МАЛКА ГАРА В ТИЛА. ВЪН — ВЪТРЕ. ДЕН.

Тунелът изведнъж свършва. Светлината боде очите. Сега, от прозореца се вижда не море, а планина. Времето бързо е преминало в тъмнината на тунела, детските години са приключени и децата-селянчета са станали големи, войници в униформа от Първата световна война. Отново намираме Олмо там, където го оставихме.

Той гледа през прозореца малката гара, обзета от неописуема бъркотия: суматоха от пехотинци, алпинисти и цивилни лица. Разтоварват се мунции от един вагон и се при-

готовявят мулета. Влакът с новобранците напредва. Ето една завеса, издърпана на две-на-три долу на перона на гарата.

Мнозина ранени са подпрени на патерици. Най-тежко ранените са легнали на импровизирани легла-носилки та открито. Бели петна от униформите на червенокръстките.

Влакът отминава нататък и предлага нова гледка пред смаяните очи на най-младите войници: групи хора, с разкъсани униформи, вързани един за друг с дълга верига, чакат в редица, пазени от една полицейска част.

Във влака, който се движи с извънредно бавен ход — първите вълнения, първият въпрос.

ВОЙНИШКИ ГЛАСОВЕ. Кой са? Какво са сторили? Защо са ги арестували?

ОФИЦЕРЧЕТО. Тия са срамът на Италия. Дезертъори, синове на курви! Вижте ги добре, това народни предатели!

И Олмо е на прозореца: лицата на дезертъорите за него представляват нещо родно. Всички или почти всички са със селски черти, невъзможно е да се сбърка.

Има един, последният от редицата, чието присъствие стряска Олмо; Той е с дълга брада и с окървавена превръзка около челото.

ОЛМО. Туро! Туроооо!

Именно той е Туро Далко, откъснат, както много други, от полската си работа и принесен в дар на една война, която изглежда, че вече никога няма да свърши. Мъжът дири с поглед кой го е повикал.

ТУРО. Олмо! Олмо!

Познал го е. Върви редом с влака, който много бавно напредва. Така принуждава да се придвижат и останалите петима или шестима, вързани за същата верига.

ТУРО. И тебе те хванаха, а? Това е ад! Тук всички ще ни изтребят!

Крещи като бесен: виждането на племенника му е възвърнало силите. Сега би искал да се хване за дръжката на вагонната вратичка, но едно повличане на веригата го сваля на земята. Крещи:

ТУРО. Проклет да е краля!

Но вече двама полицаи се нахвърлят отгоре му с пушките.

Олмо се навежда навън колкото му е възможно.

ОЛМО. Туро. . .Туро. . .

ТУРО. Проклето, подло отечество!

Нов тунел отвежда вагона в абсолютен мрак. Далечни топовни гърмежи.

46 ГОЛЯМО ПОМЕЩЕНИЕ В ДВОРА НА ДАЛКО. ВЪТРЕ. ДЕН.

Тъмнината на тунела сега се е изменила в друг мрак, засилен; тъмнина, в която са различни очертанията на едно голямо помещение, с неясните профили на наблъскани предмети. Отвън достига скандираното и непрекъснато боботене на някаква машина или на една картечница. Не можем абсолютно да разберем в тъмнината, къде сме; вероятно е фронтът, но би могло да бъде и някакво друго място.

За да предполагаме, че се намираме на фронта, за да се усили това впечатление допринасят двете лица, намиращи се в помещението и техният разговор. Кой са те?

Той е италиански офицер, русичък, с добре гледана брадичка, елегантен в своята лейтенантска униформа. Много е млад. Да има, да няма осемнадесет години. Тя е момиче на около двадесет и пет години. По бялото и синьо облекло разбираме, че е червенокръстка. Тя го целува по врата и шепне:

РЕДЖИНА. Който умира за отечеството, живял е много.

Той я отблъсква буйно и ѝ завъртва една, две, три плесници.

РЕДЖИНА. Ама, господин лейтенант!

АЛФРЕДО. Какъв ти лейтенант! Не мога повече!

РЕДЖИНА. Алфредо, не трябва да правиш така. Аз искам да играя още!

Тя го е скрабчила. Той отново я отблъсква.

АЛФРЕДО. Стига с тоя маскарад!

РЕДЖИНА. Позабавлявай ме! Не ме ли бива? Изкарах курса за червенокръстка!

АЛФРЕДО. А пък аз курса как „да се чупя“.

После с един ритник отваря щорите. Мракът е разпръснат от ослепителното обедно слънце.

47 ХАРМАН В ДВОРА НА ДАЛКОВИ. ВЪРШИТБА. ВЪН. ДЕН.

Харман, земеделски коли и пр., всичко ни отнася при познатите форми от чифлика Берлингieri. А непрекъсващото буботене е не от картечница, а от монументалната чер-

вена конструкция от дърво и желязо, повдигната на козела; една от първите вършачки. Тя настървено гълта житните снопи и бълва непрекъснати потоци житни зърна.

Далкови са заети с работа около машината. Разпознаваме ги един по един. Момичетата са станали жени, жените са остарели, децата започват да стават мъже. А мъжете? От всички онези, които помним, като действащи лица, решителни и разпалени, в онези дни на стачката, малцина се намират тук. Другите — някои са си отишли поради възрастта, а повечето са далече, в голямата буря на войната. Малцина ще се върнат, повечето ще останат на бойното поле, мъченици на една война, която бе не безжалостна за тях. Една фигура наблюдава сцената на вършитбата, неподвижна на входа към двора.

Това е Олмо, още в униформа, с дълга брада. Той носи увиснала на рамото си, торбата на завръщащ се от фронта. Прави няколко крачки към вършачката.

Завръщането на Олмо не разстройва работата на Далкови. Най-близките го прегръщат, другите се ограничават с едно здрависване и кимване.

Розина, неговата майка, плаче от радост. Някой му задава въпроси, но гласовете се заглушават от оглушителния шум на машината. Олмо нито миг не се колебае: сваля дрехата и останал по риза, отива да застане близо до другите, в малката тъпа работница за да почне отново редицата жестове, прекъснати преди година с заминаването му на фронта. Това той върши с абсолютна непринуденост, сякаш е най-нормалното нещо на света, и непринудено го приемат всички останали.

48 ХАМБАР В КЪЩАТА НА ДАЛКОВИ.

Той е италиански офицер, елегантен в своята чиста, огладена униформа.

Тя е облечена в бяло и синьо като червенокръстка и се затичва към изхода на хамбара.

АЛФРЕДО. Върви, си, махай се, Реджина! Тази костюмировка вече не е нужна, тъй като войната свърши!

Реджина се спира и избухва в смях.

АЛФРЕДО. Казах — вълн! Вълн!

Едва момичето е излязло, Алфредо се готви да приеме приятеля си, който току-що е пристигнал: видял го е през едно прозорче на хамбара.

49 СЪЛБИЩЕТО НА ДАЛКОВАТА КЪЩА И ХАМБАРА. ВЪТРЕ. ДЕН.

Олмо оставя двамата отвън пред вратата и изкачва с усилие стълбите откъм хамбара, От площадката на първия етаж вратите водят към спалните. На един праг, тъмнооко момиче чете на висок глас приказка на няколко деца. Младецът се спира пред нея. По чертите, по бялата кожа и гладките ѝ ръце, се вижда, че не е от Далковите, не е селянка. Олмо я приближава съвсем близо и я целува леко. Никой от двамата не затваря очи. Олмо още е с торба на рамо.

АНИТА. Ти навярно си Олмо.

ОЛМО. А ти коя си?

АНИТА. Казвам се Анита. . . Фурлан.

Олмо я проучва с око на познавач.

ОЛМО. От къде си?

АНИТА. От провинция Верона.

ОЛМО Близо до Верона бяхме си направили лагер- Бежанка ли си?

АНИТА. Да. Цялото си семейство изгубих. Тежко ли е?

Гласка Олмо по стълбите, към хамбара.

50 ХАМБАР НА ДОМА НА ДАЛКО. ВЪТРЕ. ДЕН.

Един вик спира Олмо на прага на хамбара.

АЛФРЕДО. Миинрно!

Олмо застава мирно.

ОЛМО. Слушам.

Алфредо избухва в смях.

АЛФРЕДО. Ама че си вдетинен! Не познаваш ли вече приятелите си? аз съм бе, главо, не виждаш ли?

И Олмо избухва в смях, после тръгва тичешком и с торбата на рамо се хвърля върху Алфредо. Струполюват се на земята, преструват се, че се борят, и се държат като деца. Олмо го надвива.

ОЛМО. Лейтенанте, понижавам те. . . войната свърши и сега никой не може да ни заповядва.

Казвайки така, Олмо откъсва от военната шапка на Алфредо началническия знак.

ОЛМО. О-оох, ето, сега ми харесваш.

АЛФРЕДО. Да, да, целуни ме, герою мой.

Привършват борбата.

АЛФРЕДО. За буби никои не мисли вече. Тук са останали само мишки.

ОЛМО. Да, както в окопите.

АЛФРЕДО. Спомняш ли си, когато гледахме оттук града. . . колко близко изглеждаше. . .

ОЛМО. И войната ли успя да видиш оттука?

Алфредо е онемял. Олмо става и с горчива усмивка се отдалечава към изхода на хамбара, тананикайки си една войнишка игрива песничка.

ОЛМО. На казармения сламеник

вечен покой нек му бъде

вечен, вечен, покой

та-та, татко, та-та, мамо, та-та, чичо, та-та лельо. .

51 ХАРМАН. ВЪРШИТБА В ДВОРА НА ДАЛКО. ВЪН. ДЕН.

Олмо, излязал на хармана, се приближава към купчината чували, за да вземе нов чувал с жито. Натрупали са се шест или седем. Но Риголето му прави отрицателен знак с глава. Олмо не разбира.

РИГОЛЕТО. Не, Олмо, не. Нашата част свърши.

ОЛМО. Не се ли дели вече на половина?

РОЗИНА. Трябва да разбереш, Олмо, бил си далече и много неща не ги знаеш.

Атила отстрана потвърждава.

ОЛМО. Зная, че винаги сме делили на половина.

РОЗИНА. . . . Сега е една особена година. Господарят нае машините и трябва да плати на надничарите. Една нещастна година е. . .

Ето появяването на господаря, Джовани Берлингieri.

ДЖОВАНИ. Да живее нашият герой!

ОЛМО. Да се дели на половина е вече кражба, та ние сме ония, които работим. А сега дори и половината не искате да ни дадете?

ДЖОВАНИ (*повишавайки глас*). Знаеш ли защо трябва да плащам на тези надничари? Вие мъжете почти всички умряхте във войната, като глупаци.

АЛФРЕДО. Татко, нямаш право да говориш такива неща.

ДЖОВАНИ. Ти да млчиш. . . и ако искаш, играй си на война. Знаеш ли колко ми е струвало, за да те държа в къщи? А?

АЛФРЕДО. Не, кажи ми го ти! Колко ти е струвало?

ДЖОВАНИ. Повече, отколкото ти струваш.

АЛФРЕДО. Ама, аз исках да отида, ти не ме пусна да замина.

ДЖОВАНИ. О-оо, разбира се. . . И каква блестяща сабя имаш!

АЛФРЕДО. Също и добре реже! Гледай, татко, гледай!

Говорейки така, Алфредо забива сабята в един чувал с жито.

ДЖОВАНИ (*обръщайки се към другите*). Поздравления, господин лейтенант! На вашата възраст, аз ставах в четири часа, за да надзиравам обората. . . а вие знаете ли това? Кажете, че не! И на вършитбата пръв ставах, а последен си лягах! Кажете, че не е вярно! Имението, собствеността. . . да се увеличи продукцията на млякото, да се разшири чифлика. . . това не са никакви идеали, нали? Почтеността, доверието на банките, верността към Църквата. . . и респектът, респектът, респектът!

Джовани Берлингieri си отива, продължавайки да крещи вбесен:

ДЖОВАНИ. . . . Респектът, респектът, респектът!

В този момент, сякаш да замести господаря, който се отдалечава, ето, че се приближава едно ново лице, съвсем невиджано досега. Един як мъж, около тридесетгодишен.

АТИЛА. Това, което господарят иска да каже е, че тъй като нямаше никои тук да работи, той трябваше да купи модерни машини и то машини, които коствуват, както и вие самите. . . струват известна част от житото. Машини, които опростяват живота. . . Вижте каква гледка. . .

Атила иска да продължи, но е прекъснат от Олмо, нахвърлил се върху купчината чували, определени за господаря. Сграбчил е сабята, миг преди това забита от Алфредо, и я движи, разширявайки дупката, от която започва да изтича водопад жито. После гневно и с отчаяние, забива острието в другите чували, пробивайки ги един след друг.

Алфредо боязливо се опитва да го спре.

АЛФРЕДО. Е-е, не, моля ти се, стига!

АТИЛА. В казармата ли те научиха на това?

ОЛМО. Ама кой е този?

АЛФРЕДО. Атила Маланкини, новият домакин на баща ми.

АТИЛА. Войник съм като тебе. Преди малко ти чу ли господаря? Даде ви вашата част, това което можа. . . Заедно ще работим. . . Знаеш ли, аз те разбирам.

Олмо би искал да реагира, но е изпреварен от Анита. Момичето е угасило мотора на вършачката, за да могат всички да чуят, това което има да каже.

АНИТА. Жени, чухте ли господаря? Цялата вина е на нашите мъже, дето са се изтрепали на война. Всичката вина е на надничарите, понеже работят и отгоре искат да им се плати. Вината е наша, че сме гладни, че боледуваме от гуша, от пелагра, че умират две от трите ни деца.

ГЛАС НА ЖЕНА. Шест загубих! Плачеха от глад.

Анита коленичи на земята и започва да събира жито, напълвайки си престилката.

АНИТА. Ние селяните, всички сме крадци и на господаря му уйдисва също, че му взимаме само малко от нашето жито и му даваме всичко останало, за сега. . .

ОЛМО. Много добре говориш, не си селянка. . .

АНИТА. Учителка съм.

АТИЛА. Госпожо учителко, свършихте ли урока?

Другите жени ѝ подражават и си напълват престилките с жито. Анита тръгва пред Атила.

АНИТА. На петела в двора ще му дадем да кълве. На, кълвйи. . . кълвни. . .

И хвърля няколко зърна в лицето на Атила, между насмешките на жените, които също го обсипват с жито, викайки, както, когато се хранят кокошките.

ЖЕНИТЕ. Пий, пий, пий. . .

52. САН МАТИНО. ПЪТ ПОКРАЙ БРЕГА НА ПО. ВЪН. ДЕН.

Стена от мъгла. После се очертава един як кон впрегнат в скърцаща кола. Натоварена е с покъщнина, мебели от първа необходимост — маси, столове, легла, сламеници. Отгоре са настанени старци, жени и деца. Мъжете ги следват пеш. Това е селско семейство, което се пренася от един чифлик в друг. Денят за преселването на селяните е всъщност Сан Мартино.

Можем да видим и други коли, които се нижат по високия крайбрежен път. Други семейства, други угаснали от мъка очи напуснатите къщи, заради изтеклия договор с господаря.

В преселването има нещо епично и жалко. Мъглата го прави още по-тайнствено и варварско. Ако две коли се срещнат, чуваме кратък гърлен поздрав.

По-долу, под дигата, се задава кавалерия. Войниците сякаш са яхнали коне-игралки. Това е шега, направена от ниско падналата мъгла. Показват се от нея само бюстовете на мъжете и главите на конете. Мъже и животни сякаш са без нозе. Това е кралският караул. Плъзгат се безмълвни, в пръсната редица върху мантия от мъгла.

По някои изстрел нарушава мъгливата тишина на Сан Мартино. Кралският караул прави леко обиколка, но нищо не успява да види и продължава да се придвижва.

Бедна и ниска къща в подножието на крайбрежния път. И там също пушечните гърмежи са предизвикали известно неспокойствие. Отпред пред къщата се е събрала малка тълпа селяни. Стискат лопати, вили и върлини.

53 ПОЛЯ И БЛАТА. ВЪН. ДЕН.

Бягащи зайци по изораната земя.

Тук мъглата е пухесто-прозрачна. Нови изстрели. Нито един заек не се спасява. Техните изстребители са една десетка.

Разпознаваме няколко от земевладелците на района. Между тях е и Джовани Берлингиери. Стотина метра по-нататък се появява кралският караул на коне.

Аванцини, един от едрите земевладелци, прави няколко крачки към мъглата и повишава гласа си.

АВАНЦИНИ. Браво, младежи, дайте им да разберат, че собствеността не се пипа! Собствеността е. . . неприкосновена.

На кого говори? На мъглата, от където се връщат кучетата със зайците, още топли между зъбите им.

Малко по-нататък, достатъчно далече да не бъдат забелязани, но пък близо, за да се долови гласа на Аванцини, който достига прекъсван на вълни, две фигури се крият зад стеблото на една черница. Това са Алфредо с братовчедката си Реджина, Тя със затворени очи е отпуснала глава назад. Шепне.

РЕДЖИНА. Ама така ме караш. . . ти си луд. . . така ме караш.

Алфредо не изглежда възбуден като жената. Достатъчно му е да наблюдава въздействието от натискането на пушечния приклад между краката ѝ, гледа я почти с омраза.

Реджина също е облечена като ловджия, с ботуши, в спортна пола и кадифян жакет. Едно куче ги наблюдава неспокойно. Прикладът на пушката все повече натиска Реджина.

РЕДЖИНА. Не спирай. . .

Цялата е в тръпки.

Алфредо се отделя.

АЛФРЕДО. Почти, почти повярвах. . .

Тя се е съзвела и е хванала пушката. Гледа го недоверчива.

РЕДЖИНА. Какво искаш да кажеш?

АЛФРЕДО (*смейки се*) . . . ти си свършено безчувствена. . . хайде, признай си! На тебе ти е нужно едно муле!

ГЛАС (*извън кадър*). Старшина, трябва да е онази къща там, в дъното.

Патрулът на кралския конен караул изкача от мъглата неочаквано. Алфредо и Реджина прекъсват разговора си. Гледат мълчаливо униформите, губещи се в мъглата.

54 КЪЩАТА НА ОРЕСТЕ ПОД БАРАЖА И ПОЛЯ. ВЪН. ДЕН.

Ето къщата под баража, очертана сред мъглата. Още няколко метра и караулът може да преброи събраните, заплашително настръхнали селяни. Ескадронът спира.

Офицерът, оседлал бял кон, се откъсва от групата и тръгва напред сам.

ПОРУЧИКЪТ. В името на закона, пръснете се!

Оресте, висок и слаб като дръжка на метла надничар, пристъпва напред като вика:

ОРЕСТЕ. Къде да ги оставя да спят моите деца? Под мостовите ли?

ПОРУЧИКЪТ. В затвора ще спят, ако не се разпръснете! В името на закона!

Олмо изправен в една кола му отговаря:

ОЛМО. Сложи в затвора господарите, защото не спазват договорите. За трети път, според правилата:

ПОРУЧИКЪТ. В името на закона?!

АНИТА. Какъв закон? Закона е с нас! Договорът на Оресте изтича след една година. Господарите искат да ни откраднат една година работа. . .

ГЛАСОВЕ. Господари-крадци! Пъдят ни, защото сме социалисти.

Едно едро и черно като въглен куче лае разярено близо до глезените на коня. Офицерът в галоп се връща към своята група.

ОЛМО. Ние искаме работа, а ни изпращат караул! Тичайте, другари, нужни сте всички!

Анита се отделя от останалите жени. Тя е слаба и бледа, но коремът ѝ е порасъл, бременна е от доста месеци. Прави няколко крачки и ляга напред пътя.

Другите, сякаш, не са разбрали. Олмо се готви да отиде и я вземе, но първите жени ѝ подражават. Мъжете остават да гледат безсилни.

АНИТА. Жени, всички тук!

Сега са петнайсетина на земята, около Анита и изцяло изпълват пътеката, която води към къщата.

Един женски глас подхваща неуверено да пее:

ЖЕНА. Дори да сме жени

Страх не знаем. . .

Три сигнала от тръба.

След туй глух звук се приближава бързо: конски копита в галоп.

Но пеенето на жените се увеличава и заглушава шума на атаката.

Зад настилката от тела, мъжете се сплотяват около Олмо и Оресте, мълчаливи, готови на всичко.

Фигурите на конниците, които мъглата прикриваше, изскачат неочаквано от дъното на пътя, и с всеки миг се втурват все по-близо и по-заплашително.

С развятите пера по шапките, с голите саби те се люшкат като манекени върху едрите коне.

Можеха да ги избият и изглежда невероятно — дошли съвсем близо до жените, конете спират.

Отскачат назад, изправени на задните си крака, ритат. Кралският караул едва се крепи на седлото. Пеенето на жените се издига по-силно.

После гласът на Олмо отново надвишава другите.

ОЛМО. Назад! Назад! Искате да ги избие ли!? Народни синове сте като нас. . . И вие сте експлоатиранни.

Неспокойствието на конете, сливането на конниците. . . Поручикът дава заповед за оттегляне.

ПОРУЧИКЪТ. В строя! Скоро, нареждайте, се, курвенски синове!
Отново бързо се понасят в мъглата, превръщайки се в неосезаеми фигури.

АНИТА. Всички трябва да ни избие! Оттук не ще минете!

Долу, по крайбрежния път е спрял керван коли.

Хората от Сан Мартино напускат колите си и тичат към къщата на Оресте, за да се присъединят към демонстрантите. А Анита ги подканя за борба.

АНИТА. Елате и вие също! Това е последният Сан Мартино, който правим! Стига вече с принудителните изселвания! Земята е на селяните, земята е на този, който я работи! На стотина метра от къщата, полускрити зад редица лози, Реджина и Алфредо следят това, което става с противоположни чувства.

РЕДЖИНА. Чуваш ли ги? Олмо с неговата курва!

Винаги те, винаги те са вътре. Те са най-лошите, най-големите фанатици!

АЛФРЕДО. Мълчи, идиотко! Те имат кураж, вярват в това, което вършат.

Реджина в отговор се изсмива проташки.

РЕДЖИНА. Грижи се за твоя приятел, грижи се добре, защото той зле ще свърши. . .

Алфредо ѝ затваря устата с ръка, попречвайки ѝ да продължи, после ръката му се спуска към полата на жената и за миг той силно я стиска. В оните на Реджина преминава сянка на очудване, страх може би.

АЛФРЕДО. Престани, защото ще те удуша! Ще те удуша!

Но ето отново три тръбни сигнала, отново глухото так-так на копитата, отново перата и сабите. . .

Алфредо рязко оставя Реджина, блъскайки я на земята, излиза от омотаните тъмни лози и пресича тичешком ливадата, викайки:

АЛФРЕДО. Спрете се. . . Не можете. . . Спрете!

В своя абсурден и великодушен порив Алфредо е дошъл на пътя, по който ескадронът преминава в галоп из ливадата.

За миг той изчезва между белите, сивите и черните гърбове на едрите коне и веднага отново се показва, като по чудо непокътнат по чудо изправен на нозе.

Сега, пред къщата на Оресте са се събрали стотина души. Настилката от седнали и легнали жени на земята е станала още по-широка и по-гъста. Голяма е бъркотията с конете, изправени на задните си крака, блъскащи се напред и назад. За втори път атаката пропада, за втори път поручикът дава заповед на своите да се оттеглят.

Ловците са проследили случката, изправени до ниския зид на един стар кладенец. Като добри граждани в оперна ложа. Провалът на втората атака, несигурното поведение на караула е капката, която прелива чашата.

Аванцини, господарят на окупираната от селяните къща, е почервенял от яд.

АВАНЦИНИ. Господ да ги прокълне! Няма да се свърши до тук!

Казвайки тъй, скача долу от ниския зид и започва да тича, следван от другите господари.

Пристига като бесен между бъркотията на кралския караул, който с усилие задържа конете. Минава от един на друг, като се нахвърля върху тях с обиди.

АВАНЦИНИ. Да ви такова м. . . .та!

Верни на заплатата! Храненици! Ние ви храним с нашите пари! Ние, частните граждани. . . За да ви видим как бягате пред четирима дрипловци!

Междувременно Алфредо е останал неподвижен, прав в ливадата, така, както го оставихме.

Оглежда се наоколо, несигурен, объркан. Физически, но и символически, той е „в средата“ между две противостоящи сили; от една страна са селяните, от друга — господарите и кралския караул.

Чува гласа на баща си, смесен с гласовете на другите господари.

ГЛАСОВЕТЕ НА ГОСПОДАРИТЕ (*извън кадър*). Къде ще свършим. . . Вече никого не респектират. . . Дори на караула не може да се разчита!

Но незабавно от къщата на Оресте достига силният и решителен глас на Олмо, последван от хор скандиращи гласове на селянките, предизвикателна литургия на политическа изобретателност.

ОЛМО И ГЛАСОВЕТЕ НА СЕЛЯНКИТЕ. Господари. . . крадци! Господари. . . убийци! Господари. . . курвари!

Напрежението между господарите минава всякаква граница.

От групата изкача Аванцини, въбесен. Прави няколко крачки, сграбчва пушката и стреля два пъти към къщата на Оресте.

АВАНЦИНИ. Ще ви изхвърля навън, престъпници, болшевики!

Джовани Берлингиери и още един ловец го сграбчват и го спират.

ДЖОВАНИ. Какво правиш, кретен! Сам ли правиш война?

От страната на селяните се вдига хор от обиди, още по-силен и заплашителен.

Офицерът на караула се приближава до Аванцини и му отнема пушката.

ПОРУЧИКЪТ. А сега стига.

АВАНЦИНИ. Браво, поручик! Тебе ще те произведем генерал!

ПОРУЧИКЪТ. Аз изпълних своя дълг. Съвсем нямам заповед да убивам хора!

АВАНЦИНИ. Чухте ли! Изпълнил си дълга, тоя! Окакал се е отдолу!

ПОРУЧИКЪТ. Мерете си думите. Вие не можете. . .

Аванцини го прекъсва, крещейки:

АВАНЦИНИ. Не мога ли? Стрелям, всички ще избия!

Намесва се Джовани Берлингieri. Прави жест за помиряване и се обръща към ловците.

ДЖОВАНИ. Да си вървим. . . елате. . . Този урок ни трябваше и ако законът не ни защити, сами ще се защитим.

Алфредо не слуша думите на баща си и гледа към къщата на Оресте.

Мъглата се е поразнесла. На покрива на къщата едно дете поставя пръта на червено знаме в отвора на комина.

55 ПАРАКЛИС. ВЪТРЕ-ВЪН. ДЕН.

Ето ги там сеньорите-господари, всички събрани под крилото на „Нашата майка“ — Църквата.

Пиопи е с бели коси като сняг и с две динено червени бузи, като при инфаркт.

ПАОПИ. Казвате да направим както в Ривароло. В Ривароло един от тях хвърли топа.

Хилейки се, гледа наоколо.

Господарите са се пръснали тук-там, между пейките, на разстояние един от друг като редки, неспали верующи, дошли за първата утринна литургия. Реджина също е там, седнала до чичо си Джовани. Липсва Алфредо.

ПАОПИ. . . В Ривароло сега червените си имат мъченик. . . по-силни са от преди. . .

Седнал на стълбите до олтара, Атила Меланкини, домакинят на Берлингieri, новият човек в ситуацията, мълчи и слуша. Върти едно цигаре между зъбите си. Той е там като наблюдател и следи събранието с внимателен и отчасти провокиращ поглед.

ПАОПИ. . . всички селяни го следват, също и белите сдружения, а на социалистическия мъченик правят дори паметник на площада. . . и затова, аз казвам. . .

Аванцини го засича.

АВАНЦИНИ. Зле го каза, Пиопи. Ти си от тия, които на карти ядат пердах. . . В Ривароло сбъркаха и аз го зная кой между мъчениците беше оня!

Шушукане между господарите. Става Форнари, едно малко човече с зловен вид.

ФОРНАРИ. Както моето куче. Дам ли му една тояга. . . за нищо не служи, дам ли му две, също така. . . Дай му десетина тояги и ще видиш, че ще се научи. . . !

Енорийският свещеник се намира в дъното на черквата и разглежда два заека, още кървящи в един низ от падпъдъци, прикрепени на столчето за коленичене. Пушки и патрондаши са наблъскани около колонката на купела със светената вода.

Джовани Берлингieri седи с лакти, заковани на коленете и с брада, опряна върху затворените си юмруци.

Разтърсва глава, разменя поглед с Атила, после надига глас.

ДЖОВАНИ. Мога ли да говоря?

Джовани се изправя и излиза от скамейката.

Атила инстинктивно, за респект към господаря си става на крака.

ДЖОВАНИ. Тук в църква са ни кръстили, причестили. . . тук в църквата сме се оженили. . .

Джовани тръгва по коридора между двете редици скамейки, като се отправя с бавни крачки към дъното на църквата. Вдига ръка, сочейки входните врати.

ДЖОВАНИ. Оттам ще влезем със събрани крака, да се надяваме, че няма да бъде скоро. . . обаче, както е тръгнало. . . (обръща се рязко и гледа малката публика от господари) . . . Знаете ли вие, какво бяха кръстоносните походи) . . . Е-ех, какво бяха кръстоносните походи?

Джовани се е спрял на прага и гледа навън, към предверието на църквата.

Откриваме Алфредо, облегнат с гръб на една колона в предверието. Седи си там вън, с ръце в джоба, с нехаен вид, по своя воля изключен от събранието.

Бащата му прави знак с глава да се приближи.

Алфредо неохотно доближава баща си, който го мъмри с тих глас.

ДЖОВАНИ, Господинчо, тук се говори за неща, които се отнасят и за тебе. . .

Джовани обхваща с ръка раменете на сина си, повлича го вътре и отново подхваща прекъснатата си реч. Прави това с усилие избухвайки неочаквано.

ДЖОВАНИ. Църквата, също и църквата, когато е било необходимо, и тя е вдигала тоягата. . . ! Какво са болшевиките?

Алфредо се освобождава от ръката на баща си с нетърпението на опърничаво дете.
ДЖОВАНИ. . . . Полуазиатци са, като сарацините! Насилници, полуазиатци и, както е тръгнало, току виж скоро ще ни изтикат и всичко ще ни вземат. . . . Тъй ли е или не? Вярно ли е, или не, а, Пиопи?

Обърнал се към пълзлюто с моравото лице.

Пиопи не отговаря.

АВАНЦИНИ. Приказки! Приказки! Зная аз, какво трябва да се направи — всички да бъдат избити!

ДЖОВАНИ. . . . мъртвците ги искаш ти, избити. . . . Нееее! Не желаем отмъщение, желаем ред! Нови кръстоносци сме ние!

Алфредо и Реджина си разменят поглед: за първи път виждат Джовани така разпа-
лен.

ДЖОВАНИ. Трябва да вдъхнем кураж на нашите младежи. Те чакат само един наш знак. И ние ще им го дадем този знак!

Изважда портфейла си и се отправя проташки към Атила с пачка банкноти в ръка.

Веднага дон Тарчизио се появява зад колоната и подава за „дарение“ съответната кошничка. Атила я поема с полу-усмивка. Джовани слага в нея парите.

Атила започва да обикаля с кошничката скамейките. Господарите подражават на Джовани Берлингиери.

АТИЛА. Спасихме веднъж отечеството. На призова отговорихме с присъствието си в окопите, а сега сме тук.

АВАНЦИНИ. Солидарност, солидарност, тъй като Италия има нужда от търнокоп.

Плаща своята „лепта“. След това е ред на Форнари:

ФОРНАРИ. Справедливо е — когато се ражда едно ново предприятие необходим е начален капитал.

Следват други господари и други „лепти“. Дон Тарчизио тайно поглежда в кошничката.

ДОН ТАРЧИЗИО. Колко пари! Никога не е имало толкова много пари в тази църква! Свети Донино, а какво ще правиш с толкова пари?

АТИЛА. Камиян, дон Тарчизио! Оръжия и много хубави униформи за нашите момчета.

ДОН ТАРЧИЗИО. А за енорията, нищо ли? Няма ли поне една стотинка за спасението на душата?

Атила е дошъл пред Пиопи. Посивял, изправя се на нозе, без да проговори. Всички погледи го проследяват чак до вратата.

Натопява пръстите си в купела със светената вода, прекъства се и излиза. Оставя вратата отворена и купелът за един момент е осветен от външната светлина. Цевите на пушките, облежнати там, излъчват сребристи отблясъци.

56 УЛИЦА В СТАРА ЧАСТ НА ГРАДА. ВЪН. ДЕН.

Олмо и Алфредо вървят по улицата на един старинен квартал. Техните крачки са весели и възбудени, като на хора, дошли в града да се позабавляват. Олмо е празнично облечен. Заобиколени са от звуците на занаятчийските работилници, от детски и женски гласове, от слънчевите плетеници между къщите. Усмивнати, те са готови на всичко.

АЛФРЕДО. Представи си физиономията на баща ми, ако узнае, че съм с тебе. . .

ОЛМО. Твоята баща! Респект, респект, респект! Баща ти е само крадец, който търси респект. Както всички господари.

АЛФРЕДО. Когато аз стана господар, тогава ще бъде много по-лош от него.

Олмо хваща верера му и на шега го души.

АЛФРЕДО. Би трябвало да опознаеш чичо Отавио. Той е различен от баща ми и мисли като нас. .

Но ето една смешна музика, идваща от един близък вход. Дватамата се вмъкват вътре, неудържимо привлечени от тези прости звуци.

57 ПРОСТОНАРОДЕН ДВОР И СЪЛБИ. ОТВЪН-ВЪТРЕ. ДЕН.

Цялата малка вселена на жилищния блок е събрана в двора около един стар свирач на окарина, придружаващ въртенията и скоковете на един уличен жонгльор. До свирача има едно момиче, което пее. Там е също една група гладачки в бели манти: излезли са от гладачницата и облежнати на стеката, се наслаждават на музиката и на болнавите слънчеви лъчи. Там е и един даракчия, който, седнал отгоре на дълга дървена маса, наблюдава представлението, като продължава да размахва инструмента си по вълнените пожълтели фандъци.

Там са две или три старици, седнали на дървена пейка, и няколко деца, омагьосани от скоковете на младия акробат.

Също и неопределен брой лелки се показват по прозорците.

Всичко това е пред погледа на Олмо и на Алфредо, едва влезли в двора.

АЛФРЕДО: Тая музика съм я слушал някъде. . .

Олмо се приближава до свирача.

ОЛМО. Ама това е Просперо, Монтанаро. . . да те вземат мътните, Монтанаро!

Монтанаро сваля окарината от устата си, мери с очи двамата младежи и казва:

МОНТАНАРО. Аз май ви познавам.

Олмо се приближава.

ОЛМО. Колко качамак изяде!

МОНТАНАРО (*недоверчиво*). Ти кой си?

ОЛМО. Олмо. Далко Олмо, не си ли спомняш?

МОНТАНАРО. Празна кратуно! Копелчето. . . чакай да те видя.

Върти се около него и неочаквано го прегръща.

МОНТАНАРО. Колко качамак. . .

Междувременно във двора е влязло едно момиче на около осемнадесет години. Застана зад гърба на Алфредо и наблюдава сцената между Олмо и Монтанаро. По облеклото и по-големия кош, с който разнася бельо-чаршафи, още влажни, може да се каже, че е перачка.

Спира се, задъхана и пуска коша, като си избърсва челото.

ОЛМО. Тежи, а?

С въздишка, момичето се навежда, за да вземе отново коша, но една ръка я изпреварва. Алфредо.

АЛФРЕДО. Хайде, Олмо, да ѝ помогнем. . . Хвани оттам!

Момичето се обръща към Олмо, отбивайки Алфредо.

НЕВЕ. Наистина, няма ли да ви безпокоя?

Олмо се изчервява.

АЛФРЕДО. Къде да го занесем?

НЕВЕ. Там горе. Наблизо.

АЛФРЕДО. Ще вървим след вас.

Неве преминава през двора, гледана от всички. Гладачките я поздравяват със симпатия.

МОМИЧЕТА. Чао, Неве.

НЕВЕ. Чао.

Момичето и двамата младежи изчезват в дрезгавината на стълбището.

58 СТЪЛБИЩЕ. ПРОСТОНАРОДНА КЪЩА. ВЪТРЕ-ВЪН. ДЕН.

Първа се появява Неве, а след нея на няколко стъпала разстояние, Алфредо и Олмо кошницата.

АЛФРЕДО. Сеньорина, знаете ли че сме близнаци?

НЕВЕ. Лъжец! Искате да ме занасяте, а?

АЛФРЕДО. Неее! Кажй ѝ, Олмо! Ние, двамата винаги делим на половина. Това, което е негово, е и мое и това, което е мое, също е и негово.

Неве ги чака пред една отворена врата.

Олмо малко рязко.

ОЛМО. Тук ли да го сложим?

АЛФРЕДО. Ще го занесем вътре. Пълни услуги.

НЕВЕ (*усмихвайки се*). Боже, тук е такова безредие. . .

Алфредо веднага се вмъква вътре, карайки Олмо да го последва с коша.

59 СТАЯТА НА НЕВЕ. ВЪТРЕ. ДЕН.

Бедна стаячка: легло, маса, два стола и навред купища мърсни дрехи.

АЛФРЕДО. Отколко време вече не съм пил „розолио“!

НЕВЕ. Заповядайте. . .

И взема в ръка бутилката. Неве остава да го гледа, той сам се разпорежда.

АЛФРЕДО. Аз черпя. Не се безпокойте, аз искам да си платя добре вашия ликьор. . .

Слага на масата купчина монети и банкноти. Момичето обещва очи и преглъща.

Олмо рязко реагира: протяга ръката си и хваща Алфредо за яката.

ОЛМО. Гръмни се ти, с твоите пари!

Но Неве не се двоуми. Взема парите от масата и ги слага в един буркан на бюфета.

Връща се на масата с две чаши. Олмо, притиснат от положението, е принуден да остави Алфредо, който усмихнат започва да налива, за да пие.

АЛФРЕДО (*към Неве*). И ти трябва да пиеш.

НЕВЕ. По-добре не. Може да ми стане лошо.

Олмо разочарован, я напада.

ОЛМО. Тогава... можеш да започнеш да се събличаш.

Момичето отива зад една опушена завеса, която прикрива голямо брачно легло. Започва да се съблича.

Алфредо подава чашата на Олмо с усмивка.

АЛФРЕДО. Видя ли? Знаех, че е курва.

ОЛМО. Не е курва, има нужда само от парите ти...

Сега Неве стои пред двамата младежи. Облечена е само по комбинезон. Пита Алфредо с наведени очи:

НЕВЕ. Извинявайте, може ли първо с вашия приятел?

АЛФРЕДО. Казах ти, че сме близнаци? На нас, двамата, всичко е общо, нали Олмо?

Неве е изчезнала зад завесата. Олмо вече напълно е приел играта на Алфредо.

ОЛМО. Ще се изложиш... ама ти си го искаш.

Отиват към завесата, подавайки си един на друг бутилката с ликьора. Не бързат. Всъщност пият, за да си дадат кураж.

Момичето е седнало в центъра на леглото с гръб, облегнат на таблото на леглото. Олмо и Алфредо отиват да седнат отстрани малко объркани.

НЕВЕ. Нямате ли си любима?

АЛФРЕДО. Представи си, ако те види Анита.

ОЛМО. Остави ти Анита.

НЕВЕ. Тя твоята любима ли е?

ОЛМО. Хайде, пий и ти!

НЕВЕ. Ако пия, ставам особена...

АЛФРЕДО (*отпивайки*). Хубаво е за оная работа... Хайде да си поиграем.

НЕВЕ. Ще се ожениш ли за нея?

ОЛМО. Тя вече е моя съпруга, без да сме женени. Тя е моя другарка.

АЛФРЕДО. Никакъв брак! Те са болшевики, последователи на свободната любов.

Неве, ти, разбира се, знаеш, какво е свободна любов, нали?

НЕВЕ. Ооох, не ми задавайте трудни въпроси?

АЛФРЕДО (*грубо*). Казвай!

НЕВЕ. Само до първо отделение съм ходила, какво искате да зная.

Алфредо избухва ожесточено.

АЛФРЕДО. Какво е свободна любов? Говори за бога!

НЕВЕ (*към Олмо*). Трябва да си отидете... веднага!... Идете си, моля ви се, идете си.

Като засрамено дете, хваща с ръце края на комбинезона си и го повлича въз главата си.

Така, като че ли я няма. Показали са се само два голи крака, един гладък корем и снопоче руси косми.

Олмо не разбира. Неве го блъска навън, без насилие, но решително. Изхвърква вън и Алфредо.

НЕВЕ. Вървете си! Моля ви се! Вървете си!

Гласът ѝ се превръща в един вид дълго и диво стенание. После, един тъп удар на главата ѝ отпусната назад, отзвучава от облегалката на леглото. Алфредо хваща Олмо за ръката.

АЛФРЕДО. Тази е епилептичка! Да бягаме!

Но Олмо не му дава право и обхваща тялото на момичето в прегръдките си.

ОЛМО. Извикай някого, тичай!

Докато Алфредо тича към вратата, Олмо остава сам с Неве, чието лице е вече неузнаваемо от спазми.

Държи я притисната до себе си с много голяма макар и безполезна нежност.

Ръцете на майка ѝ му отнемат момичето и извършват всички жестове на човек, който познава епилепсията и това, което е необходимо да се направи.

ОЛМО. Да отида ли да извикам лекар?

МАЙКАТА. Няма да ѝ помогне. Вземи ѝ ръцете.

Олмо ѝ натиска китките на дюшека.

Майката междувременно е седнала към възглавницата на леглото, държи в скута си главата на дъщерята и на сила ѝ вмъква една кърпа между зъбите.

МАЙКАТА. Глупачка, знаеш, че не бива да пиеш. Трябва да се потърпи. . . когато му дойде, тогава свършва.

Олмо и старата млчат, толкова по-неподвижни, колкото Неве повече усилва конвулсивните си тръпки.

Минало е известно време. Чува се как дъждът почуква по някаква ламарина. Денят бързо крачи към преждевременния есенен залез.

Неве сли бледа и изнемошлява в скута на майка си.

Олмо става и отива да потърси Алфредо в другата стая. Но Алфредо го няма. От него е останал само шлиферът му, забравен на един стол. Олмо го захвърля към вратата.

60 КЪЩАТА НА ОТАВИО. ВЪТРЕ. ДЕН.

Холът приема младежа в своите обширни и небрежни обятия. Светлината през прозорците облива стените и мебелите с нещо подводно и далечно.

Алфредо се оглежда наоколо, но салонът е пуст.

АЛФРЕДО. Чичо Отавио! Чичо. . .

Разпръснати по дивана се намират някои женски принадлежности: комбинезон, сутиен, една голяма шапка, светла рокля, наметка, чанта. . .

АЛФРЕДО. Чичо Отавио. . . аз съм. . .

Поглежда полу-отворената врата, която води към спалнята. Това е посоката, в която го насочват разхвърляните предмети и принадлежности. Преди всичко — чифт обувки, които жената трябва да си е събула на края, небрежно оставени на килима, на няколко сантиметра от прага. Алфредо с готови да влезе, но почти се сблъсква с някакво странно същество, което точно в този момеент излиза оттам. Облечено е със зелен копринен пенюар. Цялата глава е в пешкир, скриваш напълно лицето.

ЖЕНАТА. Отавио го няма.

Алфредо, не очаквал женски глас, реагира, като се оттегля объркан назад и търси да сложи сутинена на същото му място, без да бъде забелязан.

ЖЕНАТА. Имаш ли една цигара?

Дори и не го поглежда, продължавайки да търси нещо,

АЛФРЕДО. Не пуша.

ЖЕНАТА. Браво! Хубава работа!

По-скоро е любопитна, отколкото отегчена, Приближила се е до дрехите. си. Изведнъж отваря пенюара си, отдолу е гола. Алфредо остава като вкаменен.

АЛФРЕДО. Вие коя сте?

ЖЕНАТА. Аз съм Ада и искам една цигара.

Алфредо се мотае по много смешен начин из стаята и естествено, събаря една статуйка, но е извънредно пъргав, за да я подхване преди да се счупи. Минава известно време.

Един глас:

ОТАВИО. Ако се задоволяваш с една пура.

Той е на входната врата, Четиринасесетте години, изминати от последния и единствен път, когато го видяхме, са се вкопчили в лицето му като неспокойни маймунки. Докато се приближава, с табакера в ръка, сваля си дългата, ексцентрична наметка.

АЛФРЕДО. Чао, чичо!

Отавио оглежда племенника си. Алфредо търси начин да се измъкне.

АЛФРЕДО. Оох, един опък ден. Идвам в града, малко да се поразвлека и попадам на епилептичка. Виждате ли си някога една епилептичка? Мога ли да се изкъпя?

Отавио и Ада си разменят бърз поглед: объркаността на Алфредо ги кара да се усмихнат и двамата съучастнически.

Ада отива да му сваля от ръката статуйката, която младежът е забравил да постави на мястото ѝ.

Двамата изчезват към спалнята.

В камината дървата са приготвени. Ада трябва само да драсне една дълга кибритена клечка и да запали. Остава там за един момент загледана в пламъка, очите ѝ се овлажняват, бузите ѝ се зачервяват от топлината.

Става и отива да се излегне в едно кресло. Дори тази неблагоприятна поза не може да повреди на чара, който излъчва, обратното, усилва го.

Ада притваря очи, Когато ги отваря отново казва:

АДА: Влюбена съм.

Говори, като че ли е сама. Минава малко време. Отавио и Алфредо са пред нея и те също потънали в две кресла.

Алфредо сега се топли в зеления копринен пенюар, който бе облечен преди това от Ада.

ОТАВИО. Пак ли?

АДА. Този път е нещо сериозно.

Ада трескаво гледа Алфредо.

АДА. Отавио, ще ми дадеш ли колата? Ще придружа Алфредо през полето.

Алфредо, развълнуван силно, веднага става.

АЛФРЕДО. Аз съм готов!

Отавио и Ада се гледат и избухват в силен смях: Алфредо е забравил, че още в е пенюар и пантофи.

61 НАРОДНИЯТ ДОМ. ВЪТРЕ. НОЩ.

Черна дъска, пълна с прости думи, написани с несигурна ръка: „хляб, вино, кокошка, гъска, слънце, светлина“ и пр. . . . Една ръка довършва писането с тебешир: „Комунизъмът е младостта на света“. Намираме се в Народния дом, един склад, превърнат в аудитория.

Черна дъска е облежната на един куп чували — картофи и царевича.

Там има също каси с ябълки и круши.

Учителката е Анита, класът ѝ се състои от четирима стари селяни между седемдесет и деветдесетгодишни.

Ръката, която пише, се отделя от черната дъска: старецът гледа Анита в очакване на оценката ѝ.

По лицето му още личи огромното горещо усилие от писането.

АНИТА. Браво, Иофен, нито една грешка не си направил.

Другите старци, седнали както могат, са съсредоточени в сричането на устни на токущо написаното изречение. Всички са с шапки добре нахлупени на главата.

АНИТА. Пиетро, прочети отново.

ПИЕТРО. „Комунизъмът е младостта на света. . .

ИОФЕН. Сеньора учителко. . .

АНИТА. Другарко!

ИОФЕН. Сеньора другарко, верно е това изречение там. Аз съм на седемдесет и две години, ама тъй като съм комунист, в кревата изпълнявам обязаностите си като младеж.

Дечимо го гледа с презрение.

ДЕЧИМО. Отвратителен невежа! Тук се идва за учение, не за хвалба.

ИОФЕН. Аз съвсем не се хваля. Питай за това жена си!

Всички избухват в смях: Иофен знае как да „чукне“.

Вратата изведнъж се отваря. Олмо се връща от града, още с новите си дрехи.

ОЛМО. Хайде в къщи, деца, че училището се затваря!

АНИТА. Но не сме свършили. . .

Прекъсната е от Олмо, който я хваща за ръка и я повлича навън. На вратата, момичето се обръща назад.

АНИТА. А вие?

Старците са се наредили в кръг около една маса, където по чудо се е появила бутилка вино.

ИОФЕН. Ние оставаме тук да разучим тази бутилка.

Става и я поставя срещу светлината, правейки се уж че я изследва.

АНИТА. Продължавайте сега сами. . . всеки да напише по едно изречение. . .

Но още едно ново дръпване и тя изчезва от рамката на вратата.

62 КОРИДОР В НАРОДНИЯ ДОМ. ВЪТРЕ. НОЩ.

Олмо и Анита са в-полутъмния коридор: до стените са облежнати три или четири велосипеда.

Двамата вървят към изходната врата, но Олмо се спира изведнъж и прегръща Анита. По-скоро я сграбчва, Бърза, настървена целувка. После младежът се отделя. Говори агресивно:

ОЛМО. Губиш си времето. . . да учиш четирима старци! За какво ли им е?

АНИТА. Ами ти като си бил цял ден в града? Със сина на господаря!

ОЛМА. Стига! . . . я остави. . . Поне да учеше младите. . .

АНИТА. Но какво ти става?

ОЛМО. Става ми, че вече ми омръзна тая спукана работа.

АНИТА. А ти знаеш ли, какъв чешит си? Сега, когато всичко тръгна така добре успяхме да спрем кралския караул. . . всички са доволни, а ти. . . спукана работа. . . да не би да е моя вина?

ОЛМО. Не разбираш от нищо! Омръзна ми. . .

АНИТА. Ако си имаш вече друга, можеш да ми го кажеш. . .
 Олмо добива зло изражение.
 ОЛМО. Друга ли? Ее. . .
 Анита го ухапва по ръката.
 ОЛМО. Оох!
 АНИТА. Внимавай, че аз. . .
 Започва да имитира с показалеца и средния си пръст движението на ножници. Насочва пръстите си надолу.
 АНИТА. Знаеш какво ще ти сторя!
 Ръката на Олмо напада като ястреб гърдите на Анита.
 ОЛМО. А аз ще ти откъсна едната цицка!
 Анита бързо обгръща с ръката си врата му.
 АНИТА. А аз ще ти охапя дупето!
 Една поредица от бързи и ритмични жестове са извършени. Двата млади фактически се намират притиснати в прегръдките един на друг.
 Биха се посмели с удоволствие, но Анита казва сериозно:
 АНИТА. Кретен, обичам те.
 ОЛМО. Глупаче, обичам те.
 Анита отваря вратата в нощта.
 АНИТА. Заведи ме някъде да потанцуваме.

63 ШОСЕТА ИЗ ПОЛЕТО. ОТВЪН. НОЩ.

Ада е на волана. Шофира и пуши нервно. Но това може би е само, за да си даде фасон: до нея Алфредо чете на висок глас някакви нейни стихове. Написани са ръкописно върху зелена хартия,

АЛФРЕДО.

„Брум бруум,
 брам, браам,
 врооооаар
 първа, втора, трета, чуйте
 марш най-дръзък. . .
 четвъртата е антипатична
 стара, сива, бюрократична“.

АДА. Харесва ли ти?

АЛФРЕДО. Да. . . въобще. . . много е модерно

АДА. Какво модерно! Футуристично е, невежа! Чети друго!

Алфредо сменя страницата.

АЛФРЕДО.

„Циганко, онова, което ми дари, още трае,
 една целувка
 и усмивката ти на изменница“.

Жалко, че е тъй кратко!

АДА. Затова именно е хубаво. За една жена е.

АЛФРЕДО. Внимавай, защото съм ревнив.

Ада му издърпва листовите от ръката и ги пуска да летят вън през прозорчето. Колата се занася по страхотен начин, сякаш ще излезе от пътя. Но Ада я контролира. Алфредо, съвсем приbledнял, се е изключил в седалката.

АЛФРЕДО. Какво правиш?

АДА. Двата ги прочетохме, предостатъчни сме.

Алфредо гледа назад, петната-листе се поглъщат от мрака на нощта.

АЛФРЕДО. Ще ги намери Джервазю. . .

АДА. Кой е той?

АЛФРЕДО. Селянинът, който живее тук. . . но не се безпокой, той не знае да чете.

Ада е принудена да намали скоростта. Пред нея един камион, заема целия път. Фаровете осветяват задната част на камиона: там има поне двайсетина души. Ада свири с класкона нервно, за да ѝ дадат път.

Мъжете ѝ отговарят с насмешка. Някои подхвърлят фрази, които моторът изцяло заглушава. Други сочат тояги и бастуни. Изправен на предната седалка, един мъж показва пътя на шофьора на камиона. Ада свири с класкона няколко пъти.

Иска да се изравни с камиона.

Намерението ѝ би било безполезно, но мъжът от седалката се навежда и разпознава Алфредо.

АТИЛА. Минете. . . господарю. . . моля, минете. . .

Едва сега Алфредо е разпознал домакина на баща си.

Атила с широки ръкомахания кани Ада да мине и повтаря поздравите си към Алфредо.

АДА. Твои приятели ли са тези разбойнически физиономии?

АЛФРЕДО. Не. Кой ги знае къде ли отиват да правят пакости в този час! Сега колата е до камиона.

АДА. Плашат ме. Не искам да гледам, не искам повече да гледам.

Затваря неочаквано очи и силно завива на ляво—колата излиза от пътя.

Фаровете осветяват полето. Колата се спира с трус.

АЛФРЕДО. Ама ти си луда!

АДА. Не виждам, нищо не виждам вече, ослепях!

64 ПИВНИЦА. ВЪТРЕ. НОЩ.

Пивницата и танцувалното помещение са в съседство. Само една отворена врата разделя старите от младите. Старите играят на карти, напиват се и пеят. Младите танкуват. Една група стари жени в черно стои на вратата, за да понаглежда съпрузите и дъщерите си.

Оркестърчето (акордеон, цигулка и една тромба) е настанено върху две маси, облежани до стената.

Появява се млада жена от града. елегантна и прекрасна. Спряла се е на входа на танцувалното помещение. Ада. Двойките спират танца. Музиката прекъсва, сякаш спряна по средата грамофонна плоча. Всички погледи са обърнати към нея. Цялата селска публика очаква това видение да стори нещо. И ето, че се появява Алфредо. Доближава я. Танцуващите отново започват да танкуват, свиращите — да свирят.

АЛФРЕДО. Ще потърся нещо да пия, почакай ме.

Младежът изчезва зад вратата на пивницата. Ада, след няколко секунди, тръгва през танцувалното помещение. Тихо, едва говори.

АДА. Алфредо. . . къде си? Алфредо. . .

Идва една въртяща се двойка. Ада се сблъсква с двамата, сякаш не е могла да ги види. В миг се отдръпва, а после протяга ръце напред, като спяпа.

АДА. Алфредо. . .

Не всички са се досетили за слепотата на момичето и често въртенията на макурката довеждат танцуващите до блъскането на момичето, тласната към центъра на помещението. Все по-силно неспокойствие има в гласа.

АДА. Не ме оставяй сама, Алфредо. . .

Друго блъскане я завъртва около себе си, сякаш тя почти загубва равновесието си. . .

Една мъжка ръка я подкрепва.

Ада се обръща рязко: продължава да играе на спяпа, Пред себе си има непозната млада двойка. Това са Олмо и Анита. Олмо се готви да проговори, но Ада го изпреварва.

АДА. Алфредо! Какъв страх ми създаде. . .

Протяга ръцете си напред, преструвайки се, че е взела Олмо за Алфредо. Хваща го с типичната неувереност на спяпа. Тя е настойчива в играта си.

АДА. Да танцуваме! Ние, слепите, танцуваме хубаво, знаеш ли?

ОЛМО. търси погледа на Анита, не знаейки какво да прави.

АДА. Моля ти се, не ми отказвай!

Анита дава знак на Олмо да танкува.

Двамата започват да се движат. Олмо е много смутен и се държи доста настрана от Анита.

Междувременно Алфредо е влязъл в помещението с една бутилка ламбурско вино в ръка. Двамата минават съвсем близо до него, когато Ада казва:

АДА. Върти ме! Колко е хубаво! По-силно. . . по-силно!

Отдалечават се. Алфредо намира Анита близо до себе си.

АНИТА. Като си помислиш, какви хубави очи има!

Алфредо я хваща за ръката.

АЛФРЕДО. Е, да. . . ела!

Танкувайки те се приближават до Олмо и Ада.

АДА. Алфредо, притисни ме, притисни ме, повече.

Олмо е много смутен. С разни смешни гримаси търси Алфредо. Но Ада, която се е досетила за това, на един дъх казва на Олмо:

АДА. Алфредо, мога ли да те целуна!

Олмо няма време да се отдръпне. Ада се впива в него и го целува по устата. Но веднага се отдръпва.

АДА. Но. . . ти не си Алфредо. Кой си?

Поставя ръцете си върху лицето на Олмо.

Опишва го като истинска спяпа и в миг, с ужас отдръпва ръцете си.

АДА. Боже! Какъв срам! Вие сте чудовище, нямате милост към една нещастна съляпа! Изглежда ужасена. Олмо е червен от срам. Алфредо го гледа раздразнен. Анита бута Алфредо към Ада.

АДА. Никога не прави това. . . не ме оставяй никога сама.

Ада се е вкопчила в него. Той ѝ шепне на ухото:

АЛФРЕДО. Ужасна си. . .

АДА. Аз съм луксозно млекопитаещо.

Започват да танцуват. Анита и Олмо остават увиснали като салами да ги гледат.

АДА. Познаваш ли го?

АЛФРЕДО. Той е най-добрият ми приятел.

Музиката е свършила. Двойките се отделят.

Едно дълго въже е опънато между двата края на помещението. Осигурява площта за танцуващите, които се натрупват към стените, оставяйки празен центъра на дансинга. В бъркотията, Анита хвърля поглед към Ада. Именно в този момент, момичето допуска единствената си грешка, прескача въжето с изключителна непринуденост за една съляпа. От този момент, очите на Анита, не я изпускат повече. Междувременно Ада казва на Алфредо.

АДА. Ами сега? Полага се, да се правя на съляпа цялата вечер.

АЛФРЕДО. Голямо си диване, ти измисли тази игра.

Оркестърът отново свири. Бърза полка. Четиримата са наблизно един до друг.

АНИТА. Деца, ходи ми се на едно място. А на тебе?

АДА. Но. . .

АНИТА. Ела, ела мила.

Ада протяга ръката си в пространството по посока на Анита. Анита прави движение като да я стисне, но после отстранява ръката си с няколко сантиметра.

Автоматично Ада следи движението на Анитината ръка: отстраняването е почти неуловимо, но достатъчно, за да убеди Анита, че всичко е присторено.

Анита се усмихва победоносно.

АНИТА. Трябва да се приспособиш. . .

Двете момичета достигат вратата, водеща в пивницата.

Анита води Ада, държейки я за ръка. Неочаквано се намират всред тълпа пияни старци. Един сочи Ада.

СТАРЕЦ. Навярно ти си другарка, по облеклото се вижда.

Други седнали старци вдигат чашите си.

СТАРЦИТЕ. Търся съпруга. . . Къде ходят даскаличките, когато пият много? Шобобоот. . . Мълчи, не виждаш ли, горкичката. . . е съляпа.

. . . Най-сетне Анита отваря вратата, която води навън.

Край в следващия брой