



КИНО
изкуство

12

КЪМ НОВИ МАЩАБНИ И АКТУАЛНИ ЗАДАЧИ

ИВАН СТЕФАНОВ

Като непосредствен участник в двустранни и многостранни срещи, проведени през последните години между нашите творчески съюзи и кинематографии, мога да констатирам, че все повече общото внимание се насочва към въпроса за „мисията“ на социалистическото кино в съвременния сложен и противоречив свят. Докато преди десетина години например вниманието на повечето от нас беше предимно ангажирано с вътрешната ситуация и специфичните проблеми на всяка отделна кинематография, то сега чувството за по-голяма обща цел и за единно културно дело започва все повече да ни стимулира и да ни ориентира към нови, мащабни и актуални въпроси. Позволявам си да мисля, че приближаването към тези въпроси не е случайно, а закономерно, необходимо и в известен смисъл неизбежно. Потърсим ли причините за това, най-напред ще трябва да видим реалното идейно и художествено творческо укрепване на нашите отделни кинематографии.

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

Работата е там, че понастоящем художественият прогрес в киното не се изразява толкова в индивидуални творчески постижения — както например беше в периода на т.нар. „авторско кино“, — а в издигането и обновлението на общото равнище на филмите, в тяхното жанрово, видово и специфично вътрешно разнообразяване, в повишаване на тяхната комуникативност. Лично за мене киното днес е в по-голяма степен колектив, отколкото индивидуално-творчески феномен. И то не само в смисъл, че съвременният кинематографичен процес е нереален и немислим извън творческото пристрастие и увлечение на масовата публика, а още и затова, че филмът все по-определено носи специфичните белези на човешката общност, сред която се създава и нуждите на която преди всичко задоволява. Затова на преден план взе излизат не толкова няколко имена на режисьори или на отделни филмови творби, а на повече филми, дори на цели кинематографии и киното като изкуство започва да се разгъва на много по-широк фронт, като предлага на публиката по-голямо разнообразие и богатство от емпирични филмови факти. На фона на изминатия период на „авторското кино“ сега доказателство за напредващата еволюция на киното, за художествен просперитет се явява не само и не толкова завършеното, пълноценно художествено изразяване на индивидуалните творчески виждания и на личната гражданска и професионална култура, но преди всичко превръщането на киното в незаменим инструмент на колективната култура, в ефикасно средство за формирането на общите духовни интереси, на националното и интернационалното съзнание. Големият успех на социалистическото кино в седемдесетте години се изразява не само в това, че е обогатило световната филмова култура с творчеството на Ром, Вайда, Фабри или Тодор Динов, а още и преди всичко в това, че то е обогатило тази култура с по-големите или по-малките художествени приноси на грузинското, киргизкото, на „третото“ или „четвъртото“ полско кино, на унгарското, на българското кино. Така през последните две десетилетия социалистическите кинематографии активно се включиха в интернационалния процес на обогатяване на „географията“ на киното. Реалното постижение на социалистическото кино като световно културно явление сега се състои в това, че то, като развива непрекъснато своята високо възвишена, хуманистична и активна гражданска и политическа проблематика, тласка напред националните култури, а не ги уеднаквява, не ги масовизира в смисъла на пълната нивелация и обезличаване. Въпреки по-голямото внимание към локалните фактори, към особеностите от географски характер, от етническо или историческо естество, социалистическите кинематографии не са регионални явления.

Диалектиката на художественото развитие в „седмото изкуство“ е такава, че заедно с все по-голямата интеграция на киното с културните и обществените процеси в отделните социалистически страни то все по-активно се намесва в световния кинематографичен процес. Несъмнено това развитие се извършва неравномерно и на преден план излизат творческите постижения на една или друга социалистическа кинематография. Но заедно с това развитието на отделните социалистически кинематографии днес е един безспорен факт — както е безспорен факт и това, че киното става във все по-голяма степен незаменимо средство за културното издигане и културното обединяване на вървящото към своя стадий на пълна зрелост съвременно социалистическо общество.

Следователно тъкмо тази специфичност на художествения прогрес в съвременното социалистическо кино ни задължава да осъзнаем по-пълно и по-цялостно единството и своеобразието на филмовите явления в рамките на нашата социалистическа общност, да отчетем по-точно каква е ролята на ки-

ното в процеса на развитие и взаимодействие на националните социалистически култури, да си дадем сметка за реалното присъствие на нашите филми в културния живот на целия свят. Нужно е очевидно да изследваме по-задълбочено нашите връзки с демократичната и хуманистична културна традиция, както и ефикасността на противопоставянето ни на реакционните, антихуманните и антисоциалистическите сили, на буржоазната масова култура.

Наред с това ние не трябва да продължаваме лошата, непродуктивна практика да оставяме без своевременен отговор някои актуални кинематографични събития и явления. Ето, ние всички сме свидетели как социалистическото изкуство и в частност социалистическото кино преди известно време стана източник или в друг смисъл — провокатор на нови филмови теми, идеи, образи. Имам предвид това, че цялото направление на западното протестно кино в края на краищата пряко или непряко черпи твърде много от съветската революционна филмова класика, от „Броненосецът“, „Потьомкин“, от филмите и естетиката на Дзига Вертов, от богатата практика на социалистическото революционно кино, а заедно с това и от марксистическата идеология и дори от марксистическата фразеология. Би било глупаво, разбира се, да смятаме, че тези сравнително нови кинематографични явления в културната практика на развитите капиталистически страни имат само подражателен характер, че са резултат просто на кинематографична индукция. Но, от друга страна, би било късогледство от наша страна да не виждаме момента на тенденциозна, в едича случаи извращаваща имитация. Впрочем тъкмо на тази основа сега все по-често пламват политически и идеологически дискусии на филмови теми и все по-често — пряко или косвено — в тези дискусии се намесват филми, режисьори или критици от социалистическите страни.

Мисля, че във всички подобни случаи нашата намеса трябва да става все по-активна и все по-ефикасна, доколкото все по-често се сблъскваме със съзнателно или несъзнателно игнориране на нашия исторически и съвременен културно-художествен опит, на нашата революционна практика както в живота, така и в изкуството. Нашите филми се отхвърлят не само от западните търговци, но те понякога се оказват под стрелите на острата критика на някои реакционно или просто екстремистки настроени интелектуалци. В началото на шейсетте години, когато някои от най-добрите съветски филми намериха екран в някои специализирани киъна на САЩ, Полин Кейл писа в „Сайт енд Саунд“ по повод „Летят жерави“ и „Балада за войника“: „Дали тези филми за новобранци морално надвишават американската реклама за фино бельо?“ Тревогата на авторката произтичаше от ефекта, който може да произведе „русият античен морал на средната класа“... Но ето че и през 1977 година уважаван от нас западен колега се удивляваше, че цензурата на Ватикана не спирала съветските филми така, както например спира всички сексуални филми, и беше готов да прави от това далеч отиващи изводи. И пред лицето на подобни факти аз се питам: дали ние не сме занемарили нашите общи дискусии и контакти, дали не подценяваме обстоятелството, че въпросът за престижа на социалистическото кино се решава не само в тъмните киносалони, а още и на зелената маса, в дискусията, в обмяната не само на впечатления, но и на задълбочени, проблемни мнения. И това има отношение, изглежда, не само към прословутия въпрос за революционните и реакционните страни на секса и еротиката в съвременното кино.

Отдавна съществува мнението, че ако социалистическите кинематографии успешно решат някои свои вътрешни проблеми — например проблема за „постоянното присъствие“ на критичните спрямо съвременното социалистическо общество филми, — то едновременно с това те ще решат в много голяма сте-

пен въпроса за своята международна популярност и престиж. Наистина не искам и не мога да отрека, че създадените от българската кинематография филми по сценарии на писателя Георги Мишев, съдържащи значителна и ефективна художествена критика спрямо консумативното поведение и начин на живот, допринесоха твърде много за актуализирането на нашето кино, а също така и за неговото популяризиране. Нещо повече — тези филми се оказаха сред факторите, които активно оздравяват духовната атмосфера, които „прочитват“ моралното съзнание на масовата филмова публика. Но, изглежда, и тези филми не решиха окончателно въпроса за международния престиж на българското кино. На международния симпозиум за съвременното българско кино, проведен в София през октомври миналата година, изслушахме нови реплики и препоръки: вашите филми нямат зрители на Запад, те са много риторични и не могат да забавляват публиката, навикнала на стандартната търговска продукция; правете малки, скромни, тихи филми...

Тази препоръка — за „малките“, „скромните“, „тихите“ филми — ми се струва като твърде неприемлива в един съществен аспект: като толериране само на един вид или един тип филми на социалистическото кино. Може би на днешния етап от нашето развитие няма нищо по-опасно от това догматично да се наложи някакъв едностранчив критерий спрямо филмовото творчество. Защото това, за което вече стана дума — по-пълната, по-цялостната и по-органичната интеграция на киното с културно-идеологическата система на съвременното динамично развиващо се социалистическо общество, — фактически се осъществява на основата на едно тематично, жанрово и стилистично разнообразно и богато филмово творчество. За разлика от преди, когато всеки филм беше замислен най-малкото като шедьовър, понастоящем творческото внимание на кинематографистите е реално привлечено от разнообразните изразни средства на киното, от неговите проблемни и развлекателни жанрове, от широките възможности за публикация, които предоставят каналите на телевизията. В нашето филмово творчество доминират са идеите и проблемите, а с това и идеологическите и културни критерии на социалистическото общество: и на тази единна идейна основа съществуват разнообразни творчески търсения, специфични индивидуални изяви. Така „разчупен“, творческият профил на социалистическото кино дава като резултат една йерархизирана система от художествени ценности, на основата на която се осъществява не само по-разнообразен, но и по-траен и, най-важното, по-ефикасен контакт с масовата аудитория. В този смисъл вътрешното многообразие на социалистическите кинематографии се налага като важна и актуална тяхна културна характеристика и ние несъмнено ще сгрешим, ако се опитаме да стесним твърде много нашите критерии и разбирания и толерираме само един тип филми: примерно тези, които най-много се нравят на масовия вкус, или тези, които правят „пробив“ на фестивалите, или пък тези, които най-много се търсят на филмовия пазар.

Но дали по пътя на това толериране на разнообразните търсения в сферата на филмовото творчество и още повече — в сферата на масовото потребление на филмите няма опасност да се достигне до подценяване на проблемното кино, до създаване на хаос или безпорядък в сферата на филмовата естетика, до несъзнателното подкрепяне на естествено надмощие на едни тенденции, на едни филми за сметка на други тенденции и други филми?

Като изкуство, което стои най-близо и се развива в пряка връзка с културните институции, киното остава във все по-голяма степен обект на погъвкава и адекватна културна политика. И актуалната задача в тази област сега е създаването на оптимални условия за органичното развитие на филмовата култура, разбрана по-широко — не само като творчество, но и като

специфично потребление. От друга страна, трябва да се изтъкне, че социалистическото кино си има свои естествени механизми за регулиране и самозащита срещу ентропията, която може да се появи от самата сфера на творчеството или в по-голяма степен — от сферата на потреблението. В случая по-специално бих посочил този факт, че социалистическото кино по дефиниция и по същество не се развива като сензационен тип кино. В съгласие с нашите разбирания и критерии всеки филм трябва да има своето място в системата на културните явления и по този начин да съхрани смисъла на наследените художествени традиции. Затова художественото своеобразие на всеки филм е задължително условие при нас, което определя принадлежността на киноизкуството като цяло към обществения организъм. Тази специфична вътрешна художествена характеристика на нашите филми, към която те са по същество ориентирани от системата от критерии и очаквания, от общата културна политика като условие за ефикасно непосредствено и непринудено въздействие върху масовата публика, елиминира възможността да се експлоатират зрелищата, свързани с ужаса, страха, насилието, секса за психологически и физиологически шок върху публиката. Разбира се, в последно време и социалистическото кино разнообрази своите изразни средства, тематични похвати, разшири и зоните, които могат и подлежат на филмиране. И мисля, че точно тук — на границата между филмовия спектакъл и филмовото зрелище — изникват някои твърде актуални и важни за практиката и теорията на съвременното социалистическо кино проблеми, които досега не са достатъчно разисквани или проучени. Ще спомена някои от тези проблеми, без да претендирам, че мога да им дам задоволителен отговор. Как трябва да реагираме — естетически и идеологически едновременно — на модните теми и стилове във филмовото творчество? Докъде могат да се интегрират в нашата практика редица изразни средства, така широко употребявани в съвременното кино? Удовлетворява ли ни разграничението, правено между секс и еротика? Как трябва най-ефикасно да реагираме на филмовия кич, който в най-развитите западни кинематографии успешно се обедини с проблематиката на киното на протеста? Какво трябва да противопоставим на шокното въздействие на по-голяма част от филмовата продукция на западното комерческо кино, която обикновено — в противовес на социалистическото кино — не се създава и разпространява в съответствие с принципите на хуманистичната човешка култура?

Несъмнено в своята ежедневна практика социалистическото кино налучква отговорите на тези въпроси. При това бързината на откриването на верните отговори, както и самото качество на тези отговори, зависи от това, доколко самите творци пристъпват към действителността, към живота, освободени от кинематографични „предразсъдъци“. Какво по-точно означава това?

На времето великите режисьори Айзенщайн, Пудовкин, Дзига Вертов, Довженко, изправени пред лицето на новата революционна действителност, пристъпиха към нейното отразяване и обобщаване като първооткриватели на киното. Т. е. те не се опитваха да подражават на някого, използваха цялата си обща и професионална кинематографична култура, за да обхванат и изразят дълбоко, силно и неповторимо революционния устрем на масите. Така те тласнаха „седмото изкуство“ по нови, оригинални пътища на развитие. Впрочем и сега не е намаляло числото на ентузиастите, на амбициозните кинематографисти, които съзнателно и целенасочено търсят нови творчески решения на актуалните проблеми, породени от социалистическото преустройство на действителността. Но това сега не е толкова лесно — работата е там, че днес киното се променя и развива и съобразно своите вътрешни натрупвания. И за разлика от двайсетте и трийсетте години, когато в социалистичес-

кото и световното кино ярко доминират новаторството и големите творчески открития, то във втората половина на седемдесетте години стават все по-настойтелни и мащабни опитите за съзнателно връщане назад, към вече изминали етапи. В днешната филмова култура все по-ясно се профилира тенденцията към репродуциране на вече изминали образи, сюжети, периоди на киното, към възкресяване на стари филмови митове, към актуализиране творчеството на някога много популярни филмови актьори. В западните кинематографии всичко това се прави с оглед филмът да се превърне в изключително по своя обхват — а следователно и по своите финансови резултати — публично зрелище. На основата на тази стратегия опиращата се на репродукцията масова филмова култура завоюва големи територии например в американското кино. Далеч съм от мисълта да твърдя, че когато се създават филми от други филми, резултатите могат да бъдат и трябва да бъдат само негативни.

Напротив, репродукцията в киното също може да има определено културно значение — когато прави всеобщо „притежание“ определени творчески постижения. Но прекомерното, непропорционалното развитие на тенденцията към репродуциране засилва присъствието на стандарта, на стереотипа и схемата за сметка на оригиналното филмово творчество. Освободени от комерчески съображения и цели, нашите кинематографии имат реална възможност да се развиват новаторски, като дават решително предимство на творческите процеси пред процесите на репродукцията. Така, както по своя замисъл, така и по своето реално призвание, социалистическата филмова култура следователно трябва да бъде новаторска, оригинална, откривателска, съзидателна съвременна култура. Впрочем тя беше демонстрирана именно като такава култура с голяма сила и убедителност от съветското кино през 20-те и 30-те години. Достатъчно доказателство за този новаторски характер на социалистическото кино ще намерим и в днешната еволюция на отделните наши кинематографии. Наред с това обаче трябва да изкажа тревогата си, че независимо от нашите успехи тъкмо съотношението между творческия акт и неговото повторение е, което започва сериозно да се променя заедно с активната филмова работа в телевизията, заедно с желанието да се спечели на всяка цена масовият зритель, заедно с развитието на популярните жанрове. Поради непрекъснатия процес на вътрешно разместване на границите в съвременното киноизкуство сега е необходимо да се работи с остро чувство и за най-малките промени в изкуството и в очакванията на публиката спрямо него. Просто трудността на момента е в това, че творческото кинематографично съзнание не може да се движи само в своите познати форми, то трябва да овладее нови територии и преди всичко новата и обширна територия на телевизията. Мнозина кинематографисти смятат за най-перспективно това кино, което навреме съумее да влезе в творчески контакт с телевизията и я използва най-активно не само като средство за публикация, но и като средство за оригинално филмово творчество. Несъмнено това е така, но тази готовност за постоянен, именно творчески контакт води до особено напрежение и мнозина кинематографисти, съзнателно или не, търсят заобиколни пътища. Какво се получава при тази ситуация?

Творческото съзнание на нашите кинематографисти се намира в период на преустройство. Не става дума за идейно преустройство, а за преустройство в по-друг, специфично кинематографичен смисъл. В стремежа си да овладее възможностите за изразяване, които му предлага съвременното кино, кинематографистът започва да оставя на по-заден план моралните проблеми на творчеството. От една страна, се появява тенденция към изолиране, към обособяване, към бягство от масовите жанрове, от работа или от сътрудни-

чество в телевизията. Резултатът от това е известно херметизиране на филмовото творчество, известно предварително обезценяване на замислите и изпълненията. От друга страна започва да се развива едно професионално съзнание, което проявява стремеж да потъне в известните модели, да използва максимално техните положителни страни. При това положение въпросът за творчеството, за обновлението на филмовото изкуство, за неговото непрекъснато развитие остава на по-заден план. Професионалното съзнание започва да доминира над моралната отговорност и в резултат на това в социалистическото кино започват да се увеличават обикновените филми, които много често не са скучни, не са безпроблемни, които са с добри или даже с отлични изпълнители. Изобщо професионализмът в нашето кино издигна забележимо своето равнище — ние все по-често се сблъскваме с безупречно направени филми. Но в същото време ни липсват достатъчно силни артистични изяви, не ни достигат шедьоври. Издигането на равнището на нашите кинематографии, успехът на едно или друго кино на отделна социалистическа страна е дело на хора талантиливи, мислещи съвременен, на амбициозни и идейно оформени творци. И все пак, когато разискваме темата за ролята на социалистическото кино в световния кинематографичен процес, не трябва да подминаваме един много важен въпрос: какво все още пречи в нашата творческа практика за пълното, за цялостното, за всестраниното извяване на творческите личности? Защо имаме толкова сполучливи дебюти и защо по-голяма част от тези обещаващи дебютанти после някъде се „загубват“? Откъде идва това увлечение по средното равнище, по средното качество, към непретенциозните постижения? Дали всичко това е въпрос на ниска възискателност или нуждите ни от кино са по-големи от творческите и производствените ни мощности? Може би ни липсва достатъчно дух на творческо съперничество? Или може би все още недостатъчно се познаваме, недостатъчно се измерваме един други по реалния си ръст на творчеството?

Днес въпросът за творчеството, за новаторството и за откривателството в социалистическото кино — разбран по-широко: като единство на идеология и естетика — е основен, стратегически въпрос. Като прави преглед на съветските филми от последните години, ветеранът Леонид Трауберг казва: „И все пак мисля, че филмите от последната година биха могли да бъдат не само значителни, а повече от значителни. За това има всички условия — и тематика, и техника, и превъзходни сценаристи, и много добри сравнително млади режисьори, и великолепни актьори, и разбиране за това, което сега е нужно на зрителя. Но бих искал да се появят филми, които да са така велики като „Потьомкин“ и „Чапаев“, да достигнат също като тях до зрителя, да са показателни за съветското кино така, както беше „Майка“. Твърдо съм убеден, че такива филми ще има.“

Веднага искам да поставя това мнение до мнението на френския режисьор Бертран Таверние. Като прави преглед на западното кино през 1976 г., той отбелязва в заключение: „Около нас има изключително изобилие от таланти и може би ние навлизаме в нова „златна ера“. Но за да се осъществи това, са необходими средства и смелост да се поемат рискове.“

Както виждаме, в киното е създадена ситуация на очакване. Нашата задача е да намерим пътища и средства за интензивното развитие на нашите кинематографии като пълноценни творчески институти. Всъщност става дума за все по-успешното развитие на киното като елемент на социалистическата култура. Защото силата на социалистическата култура не е в разкритите възможности за повторение, а в разкритите възможности за сътворение, за създаване на една нова личност, на едно ново общество. Това може да звучи и като елементарен лозунг, но доколкото нашата култура е революционна социали-

стическа култура, ние трябва да намерим продуктивно разрешение на дилемата: творческо — професионално съзнание, да я преодолеем като негативни резултати, които задържат творческото развитие на нашите кинематографии. Въпросът е, мисля, не само да не ни се изплъзне „златната ера“, но преди всичко тя най-напред да дойде при нас. Как трябва да стане това? Очевидно това са въпроси, свързани не само с творческото прозрение, но и с конкретното ръководство на кинематографическия процес, с общата културна политика. Така проблемите на филмовото творчество при нашите условия непосредствено прерастват в проблеми на самата културна политика.

И така, ако накрая трябва да резюмирам казаното, то сигурно ще се сведе до следното:

— ролята на социалистическото кино в световния кинематографичен процес по същество се определя от все по-динамичното му развитие като интегрален елемент на актуалната социалистическа култура. На тази основа то се разкрива предимно като **оригинално творчество, което издига културния престиж на филма на световния екран, превръщайки го в незаменимо средство за изследване на вътрешния свят на човека;**

— по отношение на социалистическата култура като цялостно явление ролята на киното се определя покрай всичко друго и от високите обменни качества на неговите творби, от неговата масовост и интернационална популярност: тъкмо киното с най-голям успех пропагандира в света новия тип душевност и социалистическия начин на живот. Спрямо конкретната ситуация на световния екран значението на социалистическото кино се определя от неговата морална ангажираност към реалните проблеми на човека и от естетическата прецизност, с която се изследват тези проблеми. На тази основа социалистическото кино се разграничава от безпринципната комуникативност и мнимата всеобщност на комерческата филмова продукция;

— прогресът на социалистическите кинематографии в последно време е свързан преди всичко с придаването на интернационално художествено значение на възникналите преди и сега възникващи в нашите национални рамки житейски и културни ценности, във вътрешното задълбочаване и специфично разглеждане на основни за днешния човек проблеми. Но успехът на нашите кинематографии като колективни културно-творчески институти не може да скрие от нас недостатъчността на крупните творчески постижения, с които реално разполагаме;

— тъкмо затова сега задачата е на основата на натрупаните резултати да достигнем до най-продуктивно реализиране на творческата енергия. Наред с по-нататъшното издигане на общото идейно-художествено равнище на нашето кино логично трябва да се достигне и до издигане равнището на индивидуалните творчески постижения. Постигането на това диалектическо равновесие между колективните постижения и индивидуалното творчество е условие и гаранция за художествен прогрес. Но това зависи не само от творческото вдъхновение на отделните кинематографисти, а е още и въпрос на взаимоотношение с публиката, на правилна организация и далновидно ръководство.

Нужен е творчески принос на всички равнища. Поставени са нови и много по-високи изисквания пред творците и пред зрителите, пред организаторите и пред критиците. Социалистическата филмова култура трябва да се развива като всестранна и органична култура, тясно свързана с големите исторически задачи, които разрешава развитото социалистическо общество.

Социалистическото киноизкуство и световният кинематографичен процес

АЛБЕРТ КОЕН

На тази тема посвети заседанията си състоялият се от 24 до 27 октомври в Будапеща международен симпозиум на съюзите на филмовите дейци в социалистическите страни. В него взеха участие делегации от СССР, Унгария, Полша, Чехословакия, Румъния и България, сред които личаха изтъкнати дейци на филмовото изкуство, като режисьорите Сергей Герасимов и Лариса Шепитко, световноизвестния писател Чингис Айтматов, критиците Александър Караганов, Владимир Баскаков и Юрий Ханютин (СССР), режисьорите Золтан Фабри, Андраш Ковач, Ференц Коша, Миклош Янчо (Унгария), режисьорите Йежи Кавалерович, Кшищоф Зануси, Казимеж Куц и критика Болеслав Михалек (Полша), режисьора Антон Кахлик (Чехословакия) и др.

Симпозиумът бе посветен на 60-годишнината на Великата октомврийска социалистическа революция. И наистина едва ли би могло по този забележителен повод да се намери по-достойна тема от въпроса за мястото и ролята на социалистическото киноизкуство в световния кинематограф, тъй като, известно е, датата на Великата октомврийска социалистическа революция е и рождена дата на новото, социалистическо киноизкуство. Рожба и връстник на революцията, социалистическото кино (представлявано отначало от съветското кино, а по-късно и от киното на другите социалистически страни) е неразривно свързано с борбата за тържество на нейните идеи и цели, представлява едно от могъщите оръжия на тази борба. Ето защо напълно закономерно е, когато революцията оглежда своя 60-годишен път и измерва своето отражение върху хода на човешката история, социалистическото кино също да направи своята равностетка за ролята и влиянието си върху развитието на световното киноизкуство.

Основен доклад за влиянието на съветското кино върху световния кинематографичен процес направи Александър Караганов. Тъй като този доклад ще бъде отпечатан в един от следващите броеве на „Киноизкуство“, а докладите на българските представители са вече публикувани на страниците му (броеве 11 и 12 от 1977 г.), ще се спра накратко на някои по-интересни моменти от други доклади (всяка страна представи по един доклад, а България, съгласно искането на организаторите — два).

В унгарския доклад бяха разгледани някои страни от опита на унгарското киноизкуство през последните 15 години във връзка с неговото-международно разпространение и влияние. Като посочи карантината, на която социалистическият филм е подложен на западния екран, докладчикът изтъкна, че пробивите на унгарския филм на този екран са свързани, от една страна, с обогатяването на неговата информационна, познавателна и проблемна стойност, а, от друга, с изявата на ярки художнически личности. Унгарският филм започна да показва на чуждия зрител по-дълбоко, аналитично и открито-вено действителността в страната, нейните характерни и неповторими особености, при това в по-издържана художествена форма. В средата на 60-те години съществено се измени подходът към конфликта в най-интересните, остри, обществено заангажирани унгарски филми: търсят се такива конфликти, за които вътре, в пределите на самия филм, не се намира разрешение, това активизира самосъзнанието на зрителя, кара го сам да търси отговорите, предизвиква дискусии, увеличава и в страната, и в чужбина доверието към такива творби. През 70-те години във връзка с измененията във всестранния живот на страната значително място зае документалното начало като средство за откриване и анализиране на тези изменения; отначало то се проявява в по-самостоятелен вид, но по-късно се съединява с художествения метод, даващ възможност да се открие по-дълбокият план на явленията, тяхната типичност и човешки измерения. Особено място в унгарския доклад бе отделено на въпроса за ролята на художника—създател на филма. Изтъкна се, че този създател трябва да бъде личност и че съвременният зрител все повече търси произведения, в които е отразено личното виждане на един голям, авторитетен художник. Колкото повече са тези художници-личности, толкова по-ефективен става социалистическият филм и в национални, и в международни рамки.

В доклада на Ролф Рихтер (ГДР) бе обърнато специално внимание на диалектичното взаимоотношение между националното и интернационалното и на творческите възможности, които то разкрива пред създателите на социалистическия филм. Тези възможности бяха в значителна степен реализирани в първите следвоенни филми на ДЕФА, където се анализира фашистският период в историята на Германия, осмисля се преживяното; тези филми имаха не само голям национален, но и международен отзвук, защото целият свят искаше да знае способни ли са немците на самокритика и преодоляване на миналото. По-късно, разглеждайки развитието на строящото се ново общество, киното на ГДР постави в центъра на работата си въпроса за връзката между делниците на човека и историческия процес, за активното взаимодействие на човека със социалния процес — в противовес на западното кино, което разглежда човека като пасивен и безсилен обект на историята, като нейна играчка и жертва. На примера на конкретни човешки съдби се показват възможностите за развитие на личността в социалистическото общество. За съжаление тези важни теми често се разработват с доста хладен език, без необходимата страст, интензивност, емоционалност. Този език е може би закономерна реакция против лъжливия патос и идеалистическото изопача-

ване на действителността, но време е да се премине към по-остър, свеж и напълно изказ.

В продължилите близо два дни разисквания като централен се очерта въпросът, как да се засили влиянието на съвременното социалистическо киноизкуство и върху западния зрител, и върху самия западен кинематограф, по-специално върху неговия сериозен художествен сектор. Впрочем нека отбележа в скоби, че редица оратори справедливо изтъкнаха, че социалистическото изкуство има още да решава и проблема за собствения зрител, т. е. за зрителя в собствената страна и особено за зрителите в другите социалистически страни. Не може да се каже, че нашите филми упражняват достатъчно влияние върху собствената публика — немалко филми по своето съдържание, структура и език не държат достатъчно сметка за масовия зрител; от друга страна, ние не се познаваме достатъчно помежду си — продукцията на отделните национални кинематографии въпреки интензивния филмов обмен остава неизвестна за по-широкия кръг зрители в другите социалистически страни, а понякога дори и за професионалисти. Тъй че и в тази насока е необходимо да се обсъдят мерки.

Безспорно е обаче, че многократно по-остро стои въпросът за проникването в западните страни. В изказванията се очертах двете страни на този проблем: качествата на филмите и тактиката на проникването. Кавалерович подчерта, че само след като стане национално явление, един филм може да прескочи границите. Нашите филми трябва да съберат в себе си всички качества, които могат да ги направят съдържателни и интересни за повече хора. Караганов посочи, че вкусът на хората на Запад е формиран от стереотипите на холивудските филми, което създава допълнителна бариера за възприемането на нашите филми; но погрешно би било да се смята, че сериозно международно значение могат да имат филми, специално произведени за експорт или херметизирани произведения. Съвременното кино, изтъкна той, върви към синтез между дълбокия интелектуализъм и емоционалната заразителност, атрактивността, достъпността. Нужни са добри социалистически филми, но на демократично равнище. Анализирайки възможностите на социалистическото кино да създава добри филми, годни да намерят отзвук и в други страни чрез широката значимост на своята тематика и проблематика; той посочи като един от примерите за това и поредицата от български филми за т.нар. миграция, сиреч за адаптацията на човека към изменящите се социални условия.

Сергей Герасимов изтъкна, че една от привлекателните за зрителя страни на западното кино често е сензационността; нашето кино не може да следва тази линия. Но още Сергей Айзенщайн създаде теорията за атракциона като средство за въздействие върху зрителя. Трябва да приемем, че дълбочината и силата на разкриването на сложните човешки проблеми е вече в известна степен сензационност и в този смисъл ние трябва да се стремим към нея. Като отбеляза, че киното е най-зримият фронт на сътолковение между двете направления в идеологията и изкуството, Чингис Айтматов изказа мнението, че една слабост на социалистическото кино е недостатъчната му интелектуализация и философизация; а тъкмо чрез такива качества западното кино, в лицето на творци като Фелини, Бергман и други, постигна едни от най-големите си успехи. Кшищоф Зануси посочи, че на западния филмов пазар има поляризация; от една страна, се създава амбициозно интелектуално изкуство, от друга — масова филмова конфекция. Можем ли да стигнем до зрителя на амбициозното кино? Можем, защото ценностите на нашето общество са поголеми и трайни и ако се проникне от тях, нашето изкуство ще бъде силно.

Именно затова то не бива да се бои да показва и критикува и тъмните страни на нашия живот — бягството от самокритика би било знак на слабост.

Унгарските филмови творци също обърнаха особено внимание върху необходимостта от правдив и смел показ на нашата социалистическа действителност, за да се отстояват и утвърждават нашите ценности и идеали. Не бива да повтаряме истини, които всички са приели, каза Ференц Коша, трябва да търсим нови явления и проблеми и да правим истински социалистически филми. Дръзновението или, както Ласло Лугаши го нарече — рискът, трябва да стане основно качество на социалистическия филм. Политиката на нашите партии и държави поема риска да прекрачи границата между познатото и непознатото, да твори в сферата на непознатото — този риск трябва да се научи да поема и социалистическото киноизкуство. Золтан Фабри също говори за правдивото отразяване на действителността, което предполага и критика на нейните сенчести страни; изкуството гледа максималистически на своите задачи и призвание и затова не може да приеме компромиси с недостатъците на живота. Колкото по-искрено показваме нашите постижения и грешки, нашите цели и стремежи, заяви Фабри, толкова повече ще ни уважават.

Доста място бе отделено и на проблема за тактиката на проникването на социалистическия филм на западния екран. Общо бе мнението, че търговците, които диктуват на западния филмов пазар, отбягват социалистическия филм и изправят пред него всевъзможни пречки. Без да отслабват нашите усилия за преодоляване на тези бариери, трябва още по-енергично да се насочим към мрежата от киноклубове, университети, специализирани кина и други, където можем да намерим сериозна и отзивчива публика. Засегнат бе и въпросът за разпространение на социалистическия филм в страните от „третия свят“.

Както се вижда от изложеното дотук, разискванията, общо взето, по-малко се спряха на теоретическите аспекти на поставената тема. Ивайло Знеполски посочи, че тези аспекти всъщност са малко разработени от нашата теория и че тепърва предстои да уточним съдържанието на такива основни понятия като световен кинематографичен процес, социалистически кинематографичен процес и национален филмов процес, да изследваме взаимоотношенията им. Позовавайки се на примера на българското кино, той изтъкна, че самото съзнание за филмов процес позволява да се изгражда по-гъвкаво и адекватно отношение към различните филмови творби.

Богатството на информация, анализи и идеи, съдържащо се в докладите и изказванията, представлява добра основа за разгръщането на сериозна изследователска работа в духа на тази препоръка. В този тласък към по-нататъшни изследвания се състои, струва ми се, и главното значение на тази среща между кинематографистите от социалистическите страни.

Трети фестивал на българския късометражен филм — Пловдив '77

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Фестивалът в Пловдив е всъщност единственият филмов форум, който може да ни срещне само за няколко дни с най-добрите произведения на документалното, научно-популярното и анимационното кино. Нещо повече, да очертае обширна панорама на световното късометражно кино чрез информационните прожекции и гостуванията на наградените. Филми от международните фестивали в Краков и Оберхаузен. Изглежда, в желанието си да даде колкото е възможно по-разнообразна картина за днешното състояние в различните по своя характер късометражни филми, селекционната комисия на Третия фестивал е проявила в някои случаи излишно великодушие, като е включила в състезанието произведения с не дотам високи идейно-художествени качества, или пък критериите ѝ се различават от нашите. Всъщност въпросът за критериите никак не е маловажен и може би с всеки изминат ден ще става все по-актуален, тъй като българското късометражно кино очевидно се намира в период на оживление и търсения и в този смисъл е от голямо значение с какви мерки ще се пристъпва към него.

Не искам да повтарям грешката на някои мои колеги, които идентифицират късометражното кино с документалното, макар и Третиият фестивал в Пловдив да демонстрира неговото господство. Не бих казала, че количественото му преобладаване е резултат на проявено предпочитание от страна на селекционната комисия. Предпочитанието е налице, но от страна на самите творци, които въпреки принадлежността си към една или друга студия и въпреки марката, която носят техните филми, се насочват към документалистиката. Дори „Да спасим въздуха“, разделил с „Броени дни“ голяма-

та награда на фестивала, макар и произведен в студия за научно-популярни филми, е откровено публицистичен по своя характер. Между прочее в анотациите от шестнадесетте филма с марката на същата студия само четири са посочени като научно-популярни. Разбира се, на анотациите не може голословно да се вярва (те не са прецизни, например всички куклени и изрезкови филми са обозначени като рисувани), но все пак дават доста ясна представа за една тенденция. И ако се прехвърлим към самите филми, показани на пловдивския екран, тя ще добие още по-оформени очертания.

Според мен в късометражното кино (засага изключвам анимационното) се открие цял блок от филми, в които изследването на явленията, на събитията, на човешкото поведение обединява разнообразни документални факти. По своя характер това изследване може да бъде историческо (например „Транспортите на смъртта не тръгнаха“, режисьор Хаим Оливер — за спасяването на българските евреи от хитлеристките лагери на смъртта), социологическо (например „Броени дни“, режисьор Георги Стоев — за живота на затворниците), изкуствоведско (например „Старият Пловдив“, режисьор Огнян Данаилов, „Пловдивските художници“, режисьор Илко Дундаков), но най-често то се движи по няколко посоки. Така например филмът „След години“ (реж. Юли Стоянов) е посветен на 100-годишнината от Априлското въстание. Но проблемите, които се разискват от няколкото абсолюти по история, макар и тясно свързани с Априлското въстание, издават същностните характеристики на едно съвременно световъзприятие, на един нов начин на мислене. И в този смисъл филмът е и своеобразно изследване на младия човек, на неговото светоусещане. Филмът „Моми“ (реж. Невена Тошева) би могъл да се определи в едно и също време и като дискретно надникване в творческата лаборатория и естетическа концепция на Владимир Димитров—Майстора, и като социологическо и психологическо изследване на неговите модели, върху лицата на които времето, трудностите и превратностите на живота са оставили своите неумолими белези. „На обичта с обич“ (реж. Христо Ковачев) е посветен на многобройните връзки между българските и съветските специалисти, строители на атомната централа в Козлодуй, но в същото време е и изследване на народопсихологията на българина и руснака. Примерите могат многократно да се увеличат, тъй като, повтарям, този блок от филми-изследвания бяха най-широко и най-успешно представени на тазгодишния пловдивски фестивал.

Публицистиката, макар и отличена чрез филма „Да спасим въздуха“, е значително по-слабо застъпена в количествено, пък и в качествено отношение. Освен „Измамата“ (реж. Стилян Парушев) тук трябва да се споменат „Операция т. ук.“ (реж. Хр. Ковачев), „Ние, собствениците“ (реж. Т. Белотелев), „Къщица на мечтите“ (реж. Слав Бакалов), а така също анимационният филм „Пламъкът“ (режисьор Аспарух Панов). Разбира се, най-действен и най-провокиращ от публицистичните филми е „Да спасим въздуха“ (реж. Атанас Киряков), който, без да търси полемика, изнася такива силни визуални факти за унищожаването на природата от индустриалните предприятия, че спонтанно спечелва за каузата всеки зрител. Киряков не се задълбочава в търсене на причините за това плачевно състояние, но активно апелира за запазване на околната среда. Макар и непроизнесен от екрана, хуманният лозунг „Всичко в името на човека, всичко за благо на човека“ се откроява като една мяра за обществено, политическо и нравствено съзнание на хората, допуснали унищожаването на цветущи долини.

В останалите филми публицистичната страст е притъпена по едни или други причини. Филмът „Измамата“ ни среща с един човек, който е фалшифицирал

собствената си биография, и е направил, както се казва, кариера. Това единично явление обаче не е достатъчно провокиращо разкрито, нито пък в същата степен многостранно изследвано. Авторите тревожно поставят един въпрос за ликвидирането на измамата, като се ползват от случай в съдебната и следствената практика, но не сондират дълбоко в изобличаваното явление. Така техните амбиции спират наред пътя. Подобен според мен е и случаят с „Операция т. ук.“. Макар от него за пръв път да научих, че някога в нашите телефонни кабинети са правени опити да се поставят телефонни указатели, филмът има по-други намерения — използвайки скритата камера и микрофон, да портретира едно явление, започващо да придобива застрашителни размери. Очевиден е стремежът да се отиде по-далеч от изобличаване на крадците, да се анализира тяхната психика, начин на мислене, чувството за обществена собственост и т. н. Но тази интересна заявка много бързо приема очертанията на феъретона или на авторовата самоирония. По линията на шеговитото изобличение се движат и авторите на „Ние, собствениците“. В „Къщичка на мечтите“ случаят е малко по-друг. Авторите са открили един уникален индивид, в ежедневието и бита на който кичът, ширещ се в нашия живот, е получил чудовищни размери, превръщайки се в светоусещане. Случаят е толкова уникален, че граничи с ненормалното или екстравагантното. Именно като такъв ни е и разкрит от авторите на филма. Но смехът като присъда си остава на нивото на тази отделна личност. Трябва обаче да подчертая, че присъдата е безжалостна. И може би именно това обстоятелство даде основание на някои да поставят въпроса за етиката на документалиста. Веднага се правят паралели с Шойман и Хайновски, които, представяйки се за единомишленици на своите герои, им предоставят микрофона и обектива за саморазкриване. Предполагам, че по същия начин Слав Бакалов и Владимир Ганев (сценарист на филма) откровено са заявили на своя герой, че му симпатизират и искат да направят филм за него. Но, виждате ли, вместо ода те правят памфлет. Владимир Михайлов смята, че не е редно да се поставя на подсъдимата скамейка пред зрителите един човек, който, меко казано, „не е отговорен за делата си“ (вж. в. „Народна култура“, бр.42), и да му се подиграва, без той да знае. Всъщност авторите на филма, смея да твърдя това, не се подиграват със своя герой. Те изцяло са предоставили тази задача на него самия. И ако възниква спонтанен смях в зрителната зала, то той не е плод на никакви авторски умопостроения и кинематографични трикове, а на парадоксалността на едно човешко поведение и начин на мислене, което демонстрира героят. Лично моите резерви към филма идват от това, че авторите са пропуснали уникалната възможност да постигнат по-големи обобщения и публицистична острота по отношение на кича в нашия живот. Някакво неудобство изпитваме и за героите на „Операция т. ук.“ — та нали онези, които крадат телефонните указатели, не знаят, че ги снимат на кинолента. Отново изниква въпросът за етичността — получава се така, че не е етично да показваме със скрита камера кражбите на телефонните указатели и да записваме без знанието на присвоителите техните объркани обяснения, а е етично да се краде. Някога в първите закони на българите за кражба са отсичали едната или двете ръце на човека и никой не се е питал дали това е етично. Днес обаче никой не краде — човек присвоява и това е далеч по-етично. И ето че, без да искам, навлязох отново в самата същност на разсъжденията на филмовите автори.

В началото споменах, че и „Пламъкът“ би могъл да се отнесе към публицистиката. Нека не звучи парадоксално, че на един анимационен филм се дава подобно определение. Струва ми се, че нашият анимационен филм изживява някои ограничени разбираня за своята естетика и предназначение.

ние. И това, че се правят опити в различни сфери, макар и не напълно сполучливи, вече трябва да ни радва. А „Пламъкът“, който е насочен срещу лъжливия и гол ентусиазъм в различните сфери на човешкия живот, макар и доста директен във внушенията си, е много по-окуражаващ от някои други наши или чуждестранни опити.

Художественото документално кино съвсем не бе застъпено на тазгодишния фестивал. Когато казвам художествено документално кино, имам пред вид такива филми, в които на преден план излиза не изследователското начало, не публицистичната страст, а художественият образ, създаден чрез обектива на камерата и монтажната съставка. Тук авторовата теза намира други пътища; обобщението се пречупва през индивидуалното своеобразие на герои и среда, мисълта се ражда не по рационален път, а чрез съпреживяването, непринудено и непосредствено в контакта с филмовото произведение. Възраждането на художественото документално кино се забелязва още преди няколко години в отделни страни, които имаха не един сполучлив опит и в социологическото изследване, и в публицистиката, и в телевизионните „говорещи глави“. Тази тенденция може да се разглежда и като носталгично връщане към най-големите постижения на световното художествено документално кино, и като търсене на една по-голяма кинематографичност на документалния филм. Струва ми се, че нейното отсъствие от пловдивския екран стеснява рамките на нашето късометражно кино, което (във фотографските си форми) се движи в едно средно русло от документ и научно изследване.

Хроникалните филми пък бяха в немилост. Кинопрегледите бяха включени в програмата в последния час и понякога предизвикваха недоумени е сред зрителите с отшумялата си актуалност, а някои филми, ценни преди всичко като хроникален материал, естествено останаха извън вниманието ни. Това обстоятелство издига на дневен ред решаването на проблема за мястото на хроникалния филм в националния ни фестивал. Или неговото присъствие трябва да се легализира (ако действително трябва да го стимулираме било като кинопреглед, било като истински материал за бъдещи монтажни филми) в статута на фестивала, като се отдели от документалния, който претендира за своеобразна художествена завършеност, или хрониката ще продължава да няма никакви състезателни шансове сред останалите филми. Ако се осъществи първото, ние, пък и журито няма да прилагаме към нея критерии, които по начало са ѝ чужди и неприсъщи. По този начин ще нарасне вниманието, което ще бъде отделено на хроникалния филм, който си има много и далеч нерешени проблеми. Доколкото следя кинопрегледите, пък и пловдивския екран, оставам с впечатлението, че най-изоставащият сектор в нашата документалистика е всъщност хрониката. Пловдивският фестивал би могъл да стимулира нейното развитие.

На Първия национален фестивал в Пловдив голямата награда бе присъдена на научно-популярния филм „Криле над водата“. Оттогава вече две години научно-популярният филм не се е издигал толкова високо. Вече споменах за силно изразената му тяга към чистата документалистика и публицистика. Сега бих искала да подчертая една друга негова особеност — поне на фестивалните филми: неговия стремеж да бъде по-близо до човека. За сега това положително явление се проявява главно в избора на темите — природонаучни, или изкуствоведски, но до известна степен и в тяхната трактовка. Особено силно е изразен този стремеж за „очовечаване“ на научното изследване във филма „Ритуали на любовта“, който, разглеждайки сексуалните взаимоотношения при животните, адресира внушенията си и изводите към човешките взаимоотношения. Така преди две години „Криле над водата“,

без да напусне сферата на строгото научно наблюдение и изследване, се превръщаше във философски размисъл за живота. За съжаление тесният тематичен кръг на чистите научно-популярни филми не дава възможност да се проследи тази тенденция и в други сфери на научното познание. С изключение на филма „Цивилизация на сирийска земя“, който е доста разпилян и неорганизиран, останалите научно-популярни филми демонстрираха изключително високо професионално и художествено ниво. Стабилитетът на студията за научно-популярни филми намери нагледен израз и в наградите, които журито присъди на нейните филми.

Раздвигване се забелязва и в студията за анимационни филми, която тази година удовлетвори желанията на мнозина за по-голямо количество от детски филми. Веднага обаче ще отбележа, че с редки изключения, макар и запазвайки едно прилично, дори добро ниво, тези филми по един или друг начин са снижили критериите, които се прилагат към нашия анимационен филм. Дори един такъв великолепен филм за децата като „Балончето“ е с недопустимо ниска изобразителна култура. Все пак рисуваният филм затова е рисуван, за да донася внушенията си не само по линията на сюжетното развитие и поведението на своите герои, но и чрез самата рисунка. Внушавайки на децата нормите на човешкото поведение, ние трябва да развиваме и тяхното естетическо чувство към красивото и прекрасното като форма, багра и цветови съотношения. Почетният диплом на студия „София“ „за успешни търсения в областта на детския анимационен филм“ трябва да стимулира неговото действително израстване.

Прави също така впечатление, че в програмата от анимационни филми значително се е увеличило количественото съотношение на куклените. Гдини наред нашата анимация странеше от обемите и това бе естествено следствие от възприетата ѝ естетическа платформа, в която трудно се вместиаха куклените персонажи. Нито един от куклените филми не ме убеди, че анимационният ни филм е успял да „пригоди“ скулптурно решения герой към своите търсения. Докато по линията на изрезковата техника се набелязва една по-свежа струя — увеличено внимание към творческия почерк на художника, многократно нарастване изобразителната култура на изрезката.

„Хипотеза“, за който вече нееднократно имахме повод да пишем, откроява друга тенденция в анимационния ни филм. Наред с изключително стилната си рисунка филмът новаторствува и в драматургическото изграждане на сюжета, който загубва линейната си простота, превръщайки се в разгъващи се разсъждения за света, хората и човечеството, за възвишеното, красивото, низкото и грозното. Този филм не може да бъде разказан — всяко отделно човешко съзнание изгражда своя вариант, в който аналогите се множат колкото повече се замисля човек върху виденото. Дори и недостигнал до същината на авторските внушения, зрителят е респектиран и изтръгнат от пасивното съзерцание.

Една от най-приятните изненади на Третия фестивал на късометражния филм беше препълнената зала. Правостоящите на вечерните сеанси действително учудваха не само чуждестранните гости, но и нас самите. Удивителна беше и реакцията на зрителите, в болшинството случаи много точна и ярна. А всичко това говори, че пловдивският фестивал, макар и трудно, е изградил своя публика, че интересът към късометражното кино от инцидентен ще се превърне в една жизнена необходимост на пловдивската общественост. Тук, струва ми се, има заслуга и самото късометражно кино, което на тазгодишния фестивал показва добро здраве и вдъхна надежди за възходящо развитие.

Актуални проблеми на кинокритиката

ВЕРА НАЙДЕНОВА

... Керваните на киното пътуват от страна в страна, от град в град. Те минават и през нашите земи и донасят „стока“ от всички географски ширини на планетата. При нас изпращат филмите си народи с различни истории и култури, с различен социален ред. Тези филми са свързани с идейната и класова борба на епохата, в тях откриваме миогледни особености и политически аспекти. Страната, общественият строй, социалната среда на твореца, светогледа, художествения метод, темперамента, душата му; природата на киното въобще, общите закономерности на филмовото изкуство и избора на киноезика, с който авторът си служи — от пресичането на тези и на още редица други координати се образува необхватното многообразие на филмовия репертоар.

Но при цялата разнородност на идейните и естетически течения, направления и индивидуални стилове съвременното бурно кинематографично движение се характеризира и с пообхватни очертания, многообразието е пронизано от основни връзки, от типологии. Сред тях една от първите места се пада на **НАЦИОНАЛНОТО СВОЕОБРАЗИЕ**.

Теорията за националното своеобразие (казва се още самобитност, специфика, типичност, оригиналност, характерност, стил и т.н.) на изкуството съществува отдавна, през последните десетилетия във връзка с нови социални, политически, демографски и културни процеси тя разширява и осъвременява обхвата и решенията си, но все още не ни предо-

ставя някакво удовлетворително, точно фиксирано определение на понятието. Вероятно защото по същността си то принадлежи към онези „широко изградени се обозначения за интегриращ субстрат“, които не могат докрай да се изразят в логическа схема, а още по-малко в кратка словесна формула. Своеобразието на изкуството не се поддава на формализация, каквато е възможна при изучаването на икономиката или езика например. Би могло да се каже, че то е от онези явления, които винаги са „по-съдържателни и по-богати от сумата на своите определения“.

От реалната сложност на въпроса за „националното“ както в живота, така и в киноизкуството, се раждат противоречивите му тълкувания. В по-голямата част от класическите, традиционните дефиниции се дава преимуществото на народопсихологията; има и такива, в които ударението се поставя върху степента на реалистичната сила на самото изкуство. Някои са ориентирани към търсене на постоянни признаци в съдържанието и формата, които изграждат „неотменната същност“ в изкуството на един народ. Има автори, които признават и подчертават местните особености на изразните средства, на формата, и други, които, като говорят предимно за тяхната универсалност, търсят характерното главно в темите, в психиката на героите, в средата, в бита. Без да отхвърлят истинното във всички досегашни постановки, съвременните учени-марксисти се стремят към най-широк и диалектичен обхват на термина,

като подчертават обществено-историческия му смисъл. т.е. разбират го като генерализиращо обобщение за определено обществено качество на изкуството. В него се включват както наследените „етнически правила“ и „интонационни начала“ на самото изкуство, така и динамичните му взаимоотношения с действителността — позициите му в обществото, ролята, която играе в неговото развитие. И, разбира се, особеностите на идеите, темите, психиката на хората, местната битова култура и т.н. Националното своеобразие на изкуството днес се разглежда като многостепенна система, образуваща се от взаимодействието на много фактори. С него се отличават не само едни или други елементи, а и особенният характер на тяхната сплав. При това тази сплав се оцветява различно и не с еднаква яркост в природата на всяко отделно изкуство.¹

Избистрянето на този труден, „вечен“ и изключително актуален днес проблем не става безметежно, а със съответстващи на неговата сложност противоречия и горещи спорове. . . Но. . . докато по височините на естетическия Олимп теоретичите спорят за същността на националното своеобразие, за неговите компоненти и определящите го фактори, в подножието се труди практиката с нейните работни определения и със свои средства за изследването му. Този термин все по-често е един от основните стимули на анализа и конкретно помага за разбиране на строежа на творбите и на общественоисторическата им функция. И във всекидневната практика на нашата кинокритика, в отзиви, рецензии и статии за отделни филми все по-често се откриват и фиксират белезите на национално специфичното, тъй като и в самото кинотворчество своеобразието все по-често и по-ясно се възплъщава като възглед,

¹ По този въпрос вж. статията „За да се обхване необхватното“, сп. „Киноизкуство“, бр. 10. 1976 г.

като цялостна художествена система. Наистина в локалните граници на малката критическа форма импресивността, с която се откриват и назовават белезите на „типичното“, е неизбежна; критикът си служи, така да се каже, с „приложен“, а не със строго теоретичен език. Но това не изключва задължението към научна точност и стремежа да се изследва, а не да се описва своеобразието. Преди всичко още при тази първична класификация на филмовите факти спонтанно, с точно и зорко око критикът би трябвало да отделя именно филмите, които притежават „генеалогична дълбочина“ и достатъчно пълно извяват „физиономиката“ на една кинематография и съответно на културата, част от която е тя. Защото във всяко национално кино има произведения временни, неустойчиви и такива, които влизат плътно в националните традиции, а оттам и в световния кинематографичен процес. Точното степенуване, назоваването на реални, а не на пресилено или повърхностно уловени белези са истинска проява на критическа проникателност и компетентност. Под маската на своеобразието доста често се крият имитацията, епигонството и много други болести на посредствеността. Има филми, при които търсенето на „трайното“ се свежда до подражаване на примитива; съществуват и тенденции представата за национално характерното да се подвежда към патриархалната старина, някъде се проявява тенденциозен интерес към „собственото“, водещ към архаизъм и маниерна стилизация. Откъснати от социално-културния контекст отделни самотитни елементи от народния живот или от местните традиции на изкуството се превръщат в спекулативна екзотика, в мода. Разпознаването на всички тези, а и на редица други плодове на шовинизма, на комерцията и на потребителството в културата е възможно при яснота и стабилност в социологичес-

ките и естетически възгледи на критика.

Киното отразява националната култура в нейния исторически синтез, в изключително концентрирана и интензивна форма. Филмите изразяват върху почва, имаща многочислени, разнородни пластове. Поради това тълкуването им не е невъзможно само за себе си, извън диференцираното единство на цялата национална култура. Иначе рискуваме да проявим професионална некоректност, а значи и невежество, като припишем на младото изкуство форми и особености, които векове са живели и живеят в другите изкуства и запазвайки континуитет, влизат в неговия синтез, в комплексния му „език“. Затова откриването на националното своеобразие във филма изисква както разбиране за спецификата на киното като явление на културата, така и много други изкуствоведски знания, т.е. то не е чисто киноведски, а естетически и културно-логичен проблем. Сега, когато в кинематографичната дейност се включват и множество малобройни етнически групи, далечни и нови за световната култура страни, неимоверно се разширява необходимостта от географски, исторически, етнографски и пр. знания, от познаване на самотното развитие на все повече народи, а следователно и на поголемите културни общности, към които те принадлежат или под чието влияние са се оформили.

Тълкуването на отделния филм не е възможно извън контекста на културния регион, на националните духовни завоевания като цяло и в частност на кинематографичния живот. А това ще рече, че чрез отделната филмова единица се изучават белезите на цялото. Изобщо за понятието „национално своеобразие“ са характерни признаците „единство“, „общност“. В непосредствения допир, в общуването с отделните факти, с източниците се осъзнава неповторимият характер на цялата кинематография. Но при осъ-

ществяването на това познание не бива да се забравя истината, че „отделното не напълно влиза в общото, а общото само приблизително обхваща всяко отделно“. Общият характер на една кинематография в страните с буржоазен строй може да се разкрива само при отчитане на социално-класовата структура на етноса и на противоречията в националната култура, произлизащи от нея. Но и при условията на единното духовно творчество в социалистическите страни във филмовата дейност има разнородни явления, различни по степен на художественост и на народностност. Общо взето, поголемите и по-развити кинематографии се отличават и с множество силно обособени авторски територии. В тях се оформят различни течения, школи, етапи. Голямата пестрота затруднява улавянето на единното, на типологичното. Нужно е да се открива вътрешното родство, сходството, близостта там, където на пръв поглед те изглеждат невъзможни. Своеобразието на едно общо кинематографично дело възниква като закономерностихийно сцепление на множество авторски индивидуалности. Но доброто познаване на отделните единици — филми, автори — само по себе си не е гаранция за преминаване към общото, защото своеобразието на филмовата съвкупност не е сума, а „система“ от индивидуалното, своеобразното.

Най-ярките индивидуални стилове са и концентрирано национални. Това може да се потвърди и с примера на всички големи творци в историята на киното, а и днес с примера на Бунюел, Курасава, Фелини, Вайда, Кончаловски и др. Но заедно с коефициента на националното във всяко мащабно творчество има и наднационални черти. Без да омаловажава значението на индивидуалните стилове и неповторимостта им като основни звена в кинематографичния процес, отделяйки „универсалиите“ в тях, критикът трябва да направи

„пробив“ по-нататък — към откриване на видимите и невидими връзки, към магията на родството. То не се изпробва нито чрез готови стандарти, нито с количествени мерки. И в малките кинематографии и култури, отличаващи се с ограничена диференциация, където се раждат по-монолитни и в стилово отношение по-компактни поетики, улавянето на особеното, повтарящото се, трайното също не става лесно. Някой беше казал, че структурата на една кинематография е толкова побогата и по-ясна, колкото по-силно в нея се оказва някакъв изпълзващ се от определение, но не и от възприятие момент. Тук освен знанията в голяма степен са необходими и онези скъпоценни за анализатора на всяко изкуство качества, които е прието да се наричат „усет“, „въображение“, „интуиция“. Националното своеобразие може само да се изследва, а не да се описва. . .

Трудно е в „лицето“ на една кинематография да се намерят признаци, които съвсем да липсват в друга. Всичко го има навсякъде. Определенията, изработени за характеризиране спецификата на една кинематографична ситуация, могат да се окажат в голямата си част уместни и за характеризиране на друга. Но понякога именно само отделни черти и акценти определят различния художествен строеж; еднаквите атоми влизат в различни „сцепления“. Онова, което за японца е първостепенно, за друг може да се окаже несъществено, нехарактерно. В различните филми и кинематографии сходните признаци придобиват различен смисъл. Признаците винаги имат някакво конкретно историческо съдържание само по отношение на всичко останало, с което са свързани „ге“, „нетично“ и „синхронно“. А и своеобразието на една национална кинематографична общност не е абсолютна, а относителна, конкретно историческа формация. Тя се намира в процес на обновление, на из-

менение. Възникването в обществото на нови потребности извиква нови форми за тяхното отразяване и изразяване. Измененията във всяко национално киноизкуство стават както по силата на този основен закон, на вътрешна еволюция и мутации, така и по силата на контакти, влияния и взаимодействия с външните обществено-културни и по-често — кинематографични процеси.

Културите на отделните страни и региони в света никога не са съществували затворено, в териториална изолация. Изкуствата, кога с по-бърз, кога с по-бавен темп, са се развивали в постоянна връзка и взаимодействие. Затова днес в тях, независимо от границите на самобитността, се съдържат дълбоки, общи основи и доста често художествената общност на отделни народи е по-ясно изразена от техните държавни разделения. Но тези интеграционни процеси са особено силни днес, в епохата на средствата за комуникации. Толкова по-очевидно се проявяват те в живота на киното — най-подвижното, най-„общителното“ от изкуствата. Тук повече, отколкото навсякъде другаде откритията, направени от един народ, могат да окажат влияние върху практиката на други народи. Кинематографиите имат пълна възможност да се вглеждат една в друга и да разменят всичко хубаво (а и не само хубавото), което всяка една създава. Срещите на творбите и творците от всички краища на филмовия свят са всекидневно явление. Тогава неволно идва мисълта за пряка зависимост между тях, а и за възможни подражания и заимствувания. . .

Наистина взаимодействията, сред които днес живее една кинематография, отделният творец и филмовата творба, са многостепенни и многопосочни. Поради това суверенното им значение, „абсолютното“ тегло трудно се преценява. Всеки кинематографичен феномен трябва да се съизмерва с цялата исторически създадена се и днес функционираща

система от стилове, жанрове, герои, изобразителни конвенции и т.н., и след това да се осветлява тяхното индивидуално и национално осмисляне и освежаване. При този сложен съпоставителен анализ изследователят, критикът се натъква на много повторения, подобия и сходства. И естествено е често да изпитва съблазн да ги обяснява чрез преки влияния и взаимодействия между кинематографиите и творците. Тук, както се разбира, не става дума за случаите на епигонство и подражателство, при които понятието „творческо влияние“ е неприложимо. Всеки оригинален, самобитен творец (и кинематография) приема влиянието само дотолкова, доколкото то съответствува на неговата вътрешна природа и му помага да се самоопредели. И далеч не всички прилики са плод на влияние, на приемственост; не всяко сходство се обяснява с непосредствено кинематографично въздействие. Във филмовото творчество на народите има обективни черти и ядра на общности, основаващи се върху особеностите на коренни, идващи от дълбочина обществени и културни процеси: етническо родство, закономерности в историческото развитие, изходни начала на постари, общи художествени традиции и пр. По силата на семиотичната си нагледност и синтетичния си характер филмовото изкуство отразява в себе си с по-голям коефициент единството в материалната среда, цялостни особености на по-обща културни структури, а също така генезиса и взаимодействията на регионални и национални художествени комплекси. Затова, дори когато са подчертано самобитни, кинематографиите на отделните страни са съотносими с много други по силата на близостта и общността на пораждащите и определящи ги параметри — географски, лингвистични, народопсихологични, историко-културни, социално-идейни. Така например при цялото си вътрешно многообразие филмите, създавани в

Азиатския, в Африканския континент или в страните на Южна Америка, веднага се открояват с редица белези на външно и вътрешно несходство по отношение на европейските и северноамериканските филми. Биха могли да се посочат и много други типологии, оформящи се от пресичане на основните географски оси изток — запад, север — юг. Що се отнася до общностите, основаващи се върху социално-идейни предпоставки, то най-ярък днес е примерът на социалистическите кинематографии. Тях ги сближава единството на целта, на идейните стремежи. Без да губят националната си първооснова, националното си своеобразие, те едновременно се изявяват като кинематографии, единни по своя дух, по своите социални и нравствени идеали. Разнообразието на конкретните форми, в които се въплътява развитието на социалистическото общество при различните национални условия, не отрича, а, напротив, потвърждава общността. Естествено е тогава да се съдържат и общи закономерности в киното, развиващо се по социалистически път, с метода на социалистическия реализъм при цялото голямо многообразие на национални и индивидуални стилове. Обществените и културни интеграционни процеси водят към осъществяване на изкуството от неговата национална „ограниченост“, то се включва в социалистическото начало на живота и става достойние на всички. Може да се каже, че киното е от изкуствата, в които и чрез които „интернационализацията“ на социалистическите култури се извършва най-бързо и най-забележимо. Още по-органично и по-хомогенно това единство се постига в границите на съветската страна и нейната многонационална кинематография.

Паралелите, основани върху много крупни пространствено-временни мащаби, могат да доведат до генерализиращи открития за закономерностите в съвременния световен кинемато-

графичен процес. Но те са достижими само чрез преминаване през много степени, нива и методи на анализ. При това задължително и на сравнителния анализ.

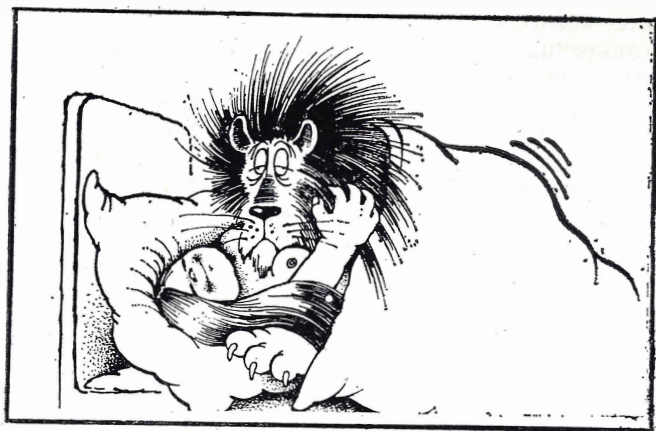
Сравненията между отделни филми, творци, кинематографии и т.н. помагат да се отдели устойчивото от неустойчивото в тях, случайното, външно подобие или различие от вътрешното сходство и разнообразие и така да се установи мястото им в общия кинематографичен процес. В крайна сметка чрез съпоставянето се цели не установяване на приликите и отликите, а на типологическите съотношения, включващи в себе си и откриващи и двата аспекта. Естествено е, че може да се сравнява всичко с всичко — ако не по принципа на близостта, то по принципа на контраста. Истински плодотворни за кинознанието обаче могат да бъдат само паралелите, които се осъществяват върху конкретна историческа почва, при отчитане на всички социални и общокултурни предпоставки, на основата на монографични изследвания за индивидуалността на явленията, за собствено художествената им природа, т.е. едновременно в „кинематографичното време“, по „родство“ и в „кинематографичното пространство“, по „съседство“. Наистина главното е конкретният живот на произведението, индивидуалността на твореца, който го създава, и особеностите на отделната кинематография. Но световният кинематографичен процес е единна верига и от изучаването на изолираните звена на тази верига, от локалните им особености естествено трябва да се преминава към изследване на връзките между тях, за да се измерят величината и ритъмът на интеркинематографичната приемственост. В наше време изучаването на видимите, изключително динамични и всеобхватни връзки в света на киното става все по-неотложна задача. Но по пътя на нейното осъществяване има много „подводни камъни“. Сравнител-

ният анализ предполага голяма обща култура, щателно познаване на историческите и съвременни факти и специална научна методология. Той не се извършва с просто око. Тук са опасни както лековерната проникателност, така и бързите, повърхностни обобщения. Известно е, че склонността към типологизиране бързо отвежда към схема. Сложността е в това да се откриват такива типологии, които да се съобразяват с неповторимия характер на всяка конкретна творба, авторски стил, развитие на жанр или дял от киното, цялостно национално филмово творчество — та в името на общото, системното да не пропаде единичното, особеното; така както и при търсене на особеното не бива да се забравя съществуването на общото, т.е. двуединната природа на нещата.

Сравнителното изучаване на филмовите факти и явления е само един аспект от методологическия комплекс за изследване на съвременния кинематографичен живот, но той е изключително ефикасен за разкриване единството на този живот във всички негови закономерности и противоречия, в конкретните му и исторически форми. Но колкото и странно да е, този отдавна разцъфтяващ в практиката на другите науки и особено на литературознанието метод изобщо твърде слабо се прилага в науката за киното и почти изцяло липсва в нашата критика и кинознание. Анализът на отделните творби у нас се извършва най-вече в „затворения кръг“ на художествената конкретност. Филмите на отделните националности се разглеждат откъснато, а не в „съседство“, в процес, във взаимовръзка помежду си. А в същност пръв критикът-рецензент трябва да улавя течащия поток от екранни произведения не като хаос, а в неговите диалектични зависимости. И в рецензиите могат да се родят догадки, които по-късно да се превърнат в материал за сравнителни научни обобщения. С тази цел критикът

трябва да мисли за обновяване на своята професионална лаборатория, за друго съотношение между използваните от него принципи за анализ и оценка. Но ако все пак дейността на рецензента е регламентирана от други задачи и сравнения могат да бъдат само възможна и желана посока на търсенията, но не и „висша субстанциална цел“, то в областта на теорията те трябва да се превърнат в самостоятелно направление за осмисляне на голям, обхванат материал, за постигане на научен синтез, а оттам и за решаване проблемите на развитието. В това число и на развитието

на българското киноизкуство. За цялостното осмисляне на нашия кинематографичен опит, за изграждане на собствената му поетика, за характеристика на неговото национално своеобразие също е нужен сравнителният анализ на собствените му творби, структури, жанрове, стилове, автори, течения и пр. А и на взаимодействията му с външния киносвят. Само така може да се изгради и трезва, реална оценка за собствения ни опит и завоевания. Националното своеобразие се осъзнава в светлината на световния кинематографичен опит, при ясно отчитане на международните връзки и влияния.



„Лъв“-стори

„АДИОС, МУЧАЧОС!“

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Лично за мен е странна и необяснима дълголетната страдалческа одисея на сценария „Адиос, мучачос!“ от Васил Цонев, мъчителният му път към намирането на творец, който да се заеме с кинематографичното му претворяване. Ни най-малко не съм склонен да преувеличавам достойнствата му, да го изкарвам някакъв шедьовър, който заслужава само възкличания, но същевременно ми е чудно, че не са оценени редица негови особености, които го правят открояващ се факт в, общо взето, сивото редакторско ежедневие на Студията за игрални филми. От момента, когато „Адиос, мучачос!“ се появи, до реализирането му беше даден „зелен семафор“ на не едно и две безлични, немошни, че и направо бездарни сценарни отрочета, а той дълго пролежа в сянка, въпреки че, ако не с друго, то поне с необичайността си би трябвало да провокира нечие режисьорско въображение. Та нима всеки месец предлагат сценарий, в който главният герой има необикновеното свойство да лети, да се извисява над прозата на делничния бит? Или пък портфейлите на творческите колективи пращат до спукване от прибраните в тях заявки за филми, в които да присъствува смехът, да има ирония, да има лек или по-злъчен присмех? А като обещание всичко това се съдържа в „Адиос, мучачос!“. Но обръщайки му гръб, някои предпочетоха в същото време да дадат благословия на тривиални и плоски „опуси“.



„Адиос, мучачос!“

Изтичащите години създадоха нещо като мит около сценария на Васил Цонев; при това колкото повече време минаваше, толкова по-силно ставаше въздействието му. А не беше мит с положителен знак за автора си. Психозата, че „има нещо“, което не е в ред около „Адиос, мучачос!“, заразяваше, предпазваше, обезкуражаваше. Сигурно е имало момент, когато и сам създателят му вече не е вярвал, че ще се роди някога филм.

И все пак се намери човек, който повярва на сценария. Намери се режисьор, който се „запали“ да го осъществи. За мнозина бе странно, че това е Янко Янков. Другиятък се настрои на мемоарна вълна и си спомни, че преди около двайсетина години той имаше „вкус“ към лиричната комедия, че всъщност започна с нея (дебюта му „Това се случи на улицата“). Аз лично не съм убеден, че жанровите особености на сценария са привлекли Янко Янков. Той извървя дълъг, сложен, противоречив път, който го отведе доста встрани от някогашните му увлечения и пристрастия. И не вярвам да го е блазнела мисълта да направи нещо в духа на младежките търсения.

Свързващото духовно звено според мен е на друга плоскост, не е в жанра и стилистиката. Янко Янков се е увлякъл от спомените за собствената си младост, действието на сценария го е върнало в един особено скъп и интимно-вълнуващ период, за който и той, както и Васил Цонев, би разказвал не като за минало, а като за нещо, което с идеите и стремежите си и досега е живо в душите им. Вярно, е че ние вече имаме немалко филми, които са посветени на



„Адиос, мучачос!“

първите дни след победата на революцията, които възкресяват както ентузиазма, чистата всеотдайност и огромната жажда за велики дела на победителите, така и отчаяния отпор на ония, които още хранят надежди, че тяхното време не си е отишло безвъзвратно. Но точно филм като този, който обещава-ше сценарият на Васил Цснев, няхаме. И по-конкретно герой като неговия Пешо, младия секретар на районния комитет на Ремса. В нещо наистина се родее с Тинко от „Като песен“ (впрочем той е роден от въображението на сценариста Славчо Дудов по-късно, но реализацията на Ир. Акташева и Хр. Писков не закъсня и придаде друга хронология на фактите), ала все пак е друг като характер, като човешка индивидуалност. И той действително узрява с бурния темп на събитията след Девети септември, но на тази съдбовна дата той е вече с опит, с изстрадана вяра, с проверени в изпитанията позиции. За Пешо революцията в нито един пункт не е екстремен акт, не е някакво лудо пиршество, някакво безгранично веселие. Той е подготвен за нея, той знае как най-разумно и точно да действа в сложната ситуация. От него лъха мъдрост, спокойствие, яснота и още при първата си среща с Мария в сградата на районния комитет на Ремса той спечелва всички с тези си качества. Спечелва и самата нея, макар тя да е объркана, макар декларативният ѝ патос и лозунгаджийска вяра да не отстъпват веднага.

И интересното в замисъла на сценариста е точно това, че не друг, а Пешо е надарен със способността да хвърчи. Или ако преведем метафората на обик-

новен език — той е човек с романтичен поглед, умее да надраства незначителността на делничния бит, вижда нещата в тяхното развитие, в бъдещата им проекция. И романтиката му всъщност е зряла, мъдра, реална, а не гола и ефектна фразеология, празни приказки. „Магьосничеството“ на Пешо не е достъпно за всички, а само за ония, които са съхранили в себе си романтичната искрица, които не гледат на действителността единствено от ъгъла на утилитарността, на грубия практицизъм.

Естествено е при това своеобразие на сценария „Адиос, мучачос!“, който има за най-крупно свое достойнство богато и интересно изградения образ на Пешо, на младежа, който буквално вълпява в себе си тържеството, хуманизма и очарованието на победилата революция, от съществено значение е как героят оживява във филмовата реализация. За жалост точно в този пункт е най-същественото разминаване между кинодраматургията и режисурата. Ролята е поверена на малко познатия млад актьор Петър Стоянов (досега участвувал само в „Ламята“, и то не с открояващо се присъствие), който е безпомощен да я защити. Обобщения въобще за качества му не бива да се правят, тъй като в някои епизоди проличава естествеността на поведението и реакциите му, но конкретно за герой като Пешо Андреев изпълнителят е неподходящ. А и в стила на играта се намесва очевидно и режисьорската трактовка, която свежда в редица случаи нещата до буквалност, до ненужна скрупулозност, вместо да се даде простор на въображението, на условния, разкрепостен филмов рисунок. Така в последна сметка наблюдаваме на екрана човек, у когото няма почти никаква следа от вулканично напирашото, от магнетично неудържимото очарование на литературния герой. А тъкмо върху това очарование се гради и самата конструкция на кинодраматургията, нейната вътрешна логика. Тя не е логика на обстоятелствата, конфликтните ситуации в нея не се мотивират със здрав фундамент от факти и с психологически анализи, а всичко е подчертано условно, дори малко приказно. Където на главния герой не може да му помогне нещо друго, също както в приказките помага някакъв чудодееен предмет или магическо заклинание, и на него му помага „сврхсилата“. Но ние проумяваме, че тя не е нещо тъмно и митично, а в условния стил на авторския разказ е олицетворение на самата млада революция, на нейната сила, пред която нищо не може да устои.

Но във филмовата реализация всичко това в една много голяма степен се е загубило. Загубило се е най-напред поради плоското, равно, неизразително присъствие на централния образ, а и заради неспособността на изображението да зазвучи в тоналността на романтично-приказния, на поетико-метафорния разказ. Делничното се удава повече на Янко Янков, изглежда, просто такава е художествената му нагласа, че го чувства по-вярно, по-добре, но тук то е само най-първият пласт на изображението, от който непрестанно приплъват дръзки метафори, причудливи видения. „Оперира“ се с няколко временни потока, има връщания назад в миналото, забягвания напред в бъдещето — всичко това дава голяма свобода на фантазията, разчупва рамките на традиционната поезика, но режисурата не проявява желание да се възползува от предоставените възможности. А там, където просто е било наложително все пак да се прибегне до друг стилъв ключ, до отдалечаване от битово-приземеното и натуралното, където самата драматургия повелява да се търсят хиперболни решения — там безпомощността на режисурата се откроява най-категорично. Почти всички епизоди с летенето на героя са ужасно бутафорни и лично аз направо се удивлявам как един иначе доказал способностите си оператор като Виктор Чичов ги е заснел толкова тромаво, толкова неизобретателно. На бутафория, на старомоден театрален реквизит лъхат и кадрите с разпита на героя от полицаите, а ефектът, който

иска да постигне сценаристът, че там той полетява и по този начин доказва колко силен и непобедим е духът на бореца, на комуниста, изобщо не за-действува.

Вероятно при сценарий с друг характер редица и сега присъстващи във филмовата реализация качества биха били достатъчни, за да имаме в крайна сметка удовлетворяващ творчески резултат. Безспорно е, че в режисурата проличава култура и професионална стабилност, че е постигната достоверност в бита и общата атмосфера в първите следреволюционни дни, но в случая всичко това се е оказало недостатъчно. Амбицията на сценариста Васил Цонев е била да не преповтаря вече казаните неща, а от свой ъгъл да погледне на събитията, които лично е изживял и премислил. На него му се иска и днес да има Пешовци, те да се множат, да заразяват всички с идеализма и романтичния си порив, да противодействуват на еснафщината и наглото потребителство. И затова намеренията му са били този образ да се откроява ярко със своята необичайност, да звучи като някакъв камертон, да не се слива с общия звук, да е една удивителна. При това една възхитителна, очароваша удивителна. Но във филма тази удивителна е силно избледняла, почти се е сляла с останалия фон. Жалко. . .

„АДИОС, МУЧАЧОС!“ — производство на СИФ, София. Сценарий — Васил Цонев, режисура — Янко Янков, камера — Виктор Чичов, музика — Георги Генков. В ролите: Петър Стоянов, Радко Дишлиев, Коста Цонев, Стойчо Мазгалов и др.

„МАМО, АЗ СЪМ ЖИВ“

СВЕТЛА ИВАНОВА

Кои са критериите, които разграничават доброто от злото? Открива ли се пред простосмъртния великото тайнство на верния извор или то е само резултат на прозорливо вникване в законите на историята; а може би изборът на вярната позиция се нашепва от личния морал, но кой ще прецени дали моралът е добър или лош? Какво значи „не убивай!“ или „не убивай своите!“? Какво значи „стреляй по врага!“, кой е враг и кой е свой? И днес тези въпроси мъчат съзнанието и добре, че е така, за да не се повтори фашизмът, роден от сляпата вяра в чуждите критерии, издигнал стрелката, посочваща посоката на избора, който друг е направил вместо тебе. Фашизмът разруши старите закони и вместо тях изработи по-съвършен кодекс на злото. На всички останали, които имаха друг идеал за правосъдие, се падна отговорността да възстановят изгубената справедливост, да открият новите добродетели.

Най-напред да потърсим истината в себе си, да се опитаме да си отговоряме сами, да си изработим собствени критерии за добро, за истина и за красота, да развием в себе си онова, което кара хуманистите да вярват в човека — а това значи да се превърнем в личности. А една истинска личност винаги е по-близо до верния избор.



„Мамо, аз съм жив“

Конрад Волф — един от най-изтъкнатите режисьори в съвременното кино на ГДР — безспорно поставя тези въпроси в най-новия си филм „Мамо, аз съм жив“, въпреки че не търси тяхното философско обобщение, а предпочита да ги разплете в исторически план. Чрез образите на четиримата немски войници, напуснали пленническият лагер в съветски униформи, привлечени на страната на антифашистката кауза, авторите на филма (сценарист — Волфганг Колхазе, режисьор — Конрад Волф) изследват психологията на германеца по време на войната. Машабното политическо мислене на Конрад Волф преодолява до голяма степен ограниченията на историческата ситуация, за да потърси белезите на едно отминало време в съдбата и на съвременния човек. В цялото творчество на Конрад Волф (от „Звезди“ — 1959, през „Професор Мамлок“ — 1961, и „Аз бях на 19 години“ — 1968, до „Мамо, аз съм жив“) историята като обобщение след грешките и прозренията присъствува, за да се открие човекът в нея. Конрад Волф не обобщава исторически факти, а човешки съдби, съдби не винаги типични, но винаги „симптоматични“. Те са неговият обратен ключ към онези процеси под видимия пласт на историческото движение, които не винаги привличат вниманието на историка, но се оказват от решаващо значение за моделирането на националния характер. Колко немски войници са изживели любовта на Валтер към еврейско момиче от лагера, който охраняват? („Звезди“) Но нима са малко тези, които по друг, също емоционален път достигат до своя разрыв с фашизма? Не е типична за времето и съдбата на четиримата немски военнопленници от армията на Хит-



„Мамо, аз съм жив“

лер, загинали като антифашисти с мисия на съветското командване в тила на същата тази армия („Мамо, аз съм жив“). Но въпросът, дали можеш да стреляш срещу своите, част от които до вчера си бил и ти, е тревожил съзнанието на не един немски войник (особено след Сталинград). Защото, ако не си повече с Хитлер, трябва да бъдеш против него, но вместо срещу него на фронта трябва да се биеш срещу свои сънародници... Страхът пред съда на съвестта от избор, който може да се окаже предателство към собствената нация, постоянно оспорва избора на четиримата герои на филма, минали на страната на съветската армия. За съжаление съществува известна непълнота в мотивите на всеки от тях да вземе това решение. Те се колебаят и търсят своите аргументи след направения избор. Този драматургически пропуск се подсилва и от известна неубедителност в средствата, с които се разкриват характерите, замислени като малко странни хора, необикновени поради уникалността на своята чувствителност и духовна нагласа. Така например Коралевски (акт. Еберхард Кирхберг), по професия пощальон, обича да се представя като актьор, мечтае да стане актьор след войната, но нито с типажното си излъчване, нито с актьорското си поведение издава тайнствения блясък на актьорската природа. Най-младият от четиримата — Бекер (акт. Петер Прагер) — е летец, но ако пропуснем репликата, в която това се съобщава, спокойно можем да го сбъркаме с пехотинец. По-убедителни са другите двама персонажи — студентът по теология Кушке (акт. Детлеф Гис), макар и решен в твърде традиционен план; и дърводелецът Панконин — с достойнството на човек,

който се защитава срещу насилственото му въвеличане във войната, като не стреля. Тази парадоксалност на неговия характер, както и сдържаното, но богато с вътрешен драматизъм изпълнение на актьора Уве Цербе превръщат любовта му с руското момиче от военния щаб в напълно естествена реалност. Странно е, че критиката на ГДР, която с възторг обявява този филм на Конрад Волф за явление в продукцията на ДЕФА, почти единодушно се обявява против тази сюжетна линия като несъстоятелна. Вярно е, че една такава любов е невъзможна по всички писани и неписани закони на войната, но нали именно в нейната абсурдност е нейното оправдание. Та няма няма абурдност в идеята на филма, че екстрактът от духовните ценности на човешката личност е неуязвим пред насилието във всичките му разновидности — а то се упражнява от хора?

А какви са тези хора, които имат общ род и език с великите личности от културната история на Германия, а са така безнадеждно лишени от способността да мислят? Този въпрос си задава майорът от съветската армия Маурис (във великолепно изпълнение на Донатас Банионис). Този образ успешно изгражда един изобретателен контрапункт към колебанията на четиримата герои. По професия Маурис е германист, той е проникнал в тайните на немската духовна култура, а сега е безпомощен да разгадае тайната на варварството, излюпило се при същия географски климат. Когато един съветски генерал предлага на четиримата немски войници да се включат в неговия партизански отряд, където те „ще забравят, че са немци, а ще бъдат просто партизани“ — Маурис им припомня, че те трябва да останат немци, но не като онези, които стрелят, без да мислят („това немците показаха, че умеят“), а като немци със сигурна антифашистка позиция, която да отстояват и за която да печелят привърженици („а това е много по-трудно, отколкото да се научиш да стреляш срещу своите“).

Герои или изменници? Авторите дават своята оценка, като избират героична смърт на тримата, а на най-младия — спасен от случайността — отреждат тежката участ да преживее приятелите си, но може би и мисията да продължи да живее в духа на започнатото дело. Не случайно той е този, който открива и запазва парчето вестник с ръкописен надпис в полето „Мамо, аз съм жив“ и адрес... Това анонимно послание се превръща в лиричен мотив с много значения в един филм, заснет в строг, почти документално въздействащ стил.

„Човекът от екрана“

АСЕН ТОДОРОВ

Преди години, когато работех в Народния театър „Иван Вазов“, имах продължителен творчески контакт с големия полски актьор и режисьор Яцек Вошчерович. В продължение на месец и половина двамата подготвихме българския текст на неговия сценичен вариант на Шекспировия „Ричард III“. Разговаряхме и за различни проблеми на театъра, на изкуството изобщо. Веднъж го попитах: „Защо отказвате да се снимате във филми или да участвувате в телевизионни постановки?“ Отговори ми: „Защото не желая след време зрителите на филм с евентуално мое участие да кажат: че това ли е Яцек Вошчерович, за когото пишат в книги и учебници по театрално изкуство, че бил един от големите полски актьори на петдесетте и шестдесетте години!“

Странно е, че си спомних за този разговор тъкмо когато четях книгата на Вера Найденова, чийто основен патос е защитата — мотивирана, умна, точна защита — на актьорското творчество в киното. „Вина“ за тази парадоксална асоциация има авторката. През цялата ѝ книга — някъде нарочно подчертана, другаде подсказана на читателя, от анализа на конкретни явления, на отделни актьорски превъплъщения — преминава мисълта за неотменния процес на изменение и обновление на актьорските изразни средства, обусловен от промените в социалното битие на обществото и на отделните му членове, от конкретизацията на естетическия идеал на всеки етап от общественото движение напред, от Вера Найденова, „Човекът от екрана“, „Наука и изкуство“, 1977 г.

влиянието на вътрешновидовото развитие на сродни и не съвсем сродни изкуства, от тенденции, проявени в най-добри образци на националното и на световното кино.

Веднага искам да подчертая, че избраният В. Найденова подход към темата „човекът от екрана“ ми се струва най-верен от гледна точка на днешното състояние и на нашето киноизкуство, и на нашето киноведение. Възможни са, разбира се, и други методологически принципи, и други изходни точки при разглеждането на проблема за участието и мястото на актьора в създаването на екранния човешки образ. Върху основата на натрупани фундаментални изследвания на цялостното развитие на националното киноизкуство през последните три десетилетия (пък и на спорадичните му по-ранни прояви), върху основата на многобройни по-общи и по-частни научни трудове за отделни негови компоненти би бил възможен, а в някои случаи и необходим методът на „отстранението“, методът на съзнателното — условно, разбира се — изолирано разглеждане на актьорското творчество в киното чрез съсредоточаване на вниманието само върху ония негови елементи, които са относително независими от влиянието на сценарната основа на пресъздавания образ, от влиянието на режисурата, на монтажа, на техниката, т.е. от влиянието на всички ония „съставки“, които определят игралното кино като специфично изкуство, изграждано по собствени закони. Изследвания, основани на подобна методология, сигурно ще се

появят в бъдеще и те ще бъдат породени както от собствените нужди на развиващата се национална кино-теория, така и от необходимостта да бъде обобщен натрупаният практически опит, да бъдат очертани тенденции и анализирани завършени стилистически похвати, способни да служат като ориентири в конкретната творческа работа на българския киноактьор.

Насочването на Вера Найденова към изследване на актьорското творчество в киното в неговата обусловеност от всички останали компоненти, които имат отношение към крайния резултат при създаването на екранния човешки образ, е напълно закономерно. Закономерен е и стремежът ѝ да „разположи“ проблема в рамките на оценката, макар и твърде обобщена, на различните етапи от развитието на киноизкуството ни през последните тридесет години. Защото за тези тридесет години българското игрално кино извървя път, който другаде е изминат за три пъти по-дълъг срок — от времето на братя Люмиер насам. И защото — което е още по-съществено — този път бе извървян в исторически преломен за народа ни период, в години, когато редом с дълбоките социални и политически изменения в живота на обществото общите за всички изкуства естетически принципи търпяха влияния от естетически и извънестетически фактори.

Актьорът, който делегира на екрана едновременно и субекта, и обекта на творчеството си, не може да бъде разбиран и оценяван, без да се държи сметка за общата атмосфера на времето, в което твори, за твърде конкретните въздействия на естетическите пристрастия в цялото ни изкуство и в киното, особено през всеки етап от разглеждания период. И затова комплексното разглеждане на темата „човекът от екрана“, което ни предлага Вера Найденова, се е оказало най-верният път към един плодотворен резултат. Малката ѝ по обем книга

„тежи“ от богата, многопосочна информация, от точни формулировки и теоретични изводи, подкрепени от анализа на творческата практика на значителна група изтъкнати наши киноактьори. В този смисъл книгата е своеобразна теоретична „ретроспектива“ на развитието на националното киноизкуство и на типологичните белези на актьорската игра в отделните периоди на това развитие.

Вера Найденова обаче не се задоволява само с откриването и анализа на тези типологични белези. Тя навлиза дълбоко в индивидуалния творчески свят на отделни наши актьори и актриси, оставили трайни следи в съзнанието на зрителя със своите екранни образи. И тук е може би нейният най-съществен принос в разработката на тази трудна тема. Така комплексният анализ на общите принципи на актьорското кинотворчество, породени от естетическия идеал на съответното време, и проникването в индивидуалните интерпретации на тези принципи логично са довели авторката до проблема за личността на актьора, за личната тема в поредицата от различни образи, пресъздавани на екрана, за личностния, авторски принос в разработката на ролята, който е по силите на малцина и е белег вече на високото изкуство. В тези абзаци на книгата В. Найденова потвърждава отново и доказаните в предишни нейни работи качества на „портретист“. Макар това да не е било нейна задача в случая, много често тя съумява в няколко реда да формулира точно стилистическите особености в играта на някои от най-изтъкнатите наши киноактьори. А това придава допълнителна убедителност на общите ѝ теоретически постановки.

Заслужават внимание и ония глави в книгата, където авторката съпоставя принципите на актьорската игра в театъра и в киното. Без да блесят с оригиналност, нейните наблюдения и изводи в този пункт имат голямо теоретическо и практическо

значение за сегашния етап от развитието на нашето киноизкуство, когато киното черпи основните си актьорски ресурси от театъра.

Имам определени — навярно субективни — възражения срещу композицията на книгата. Водена от благородния стремеж за изчерпателност в разработката на темата, В. Найденова прекалено е нахъсала книгата си на глави и подглави, на точки и подточки, на многобройни вътрешни заглавия и подзаглавия. Това оставя впечатление за известна разпиляност и неовладяност на материала, поражда чувство за повторемост, за преизобилие от информация, която не винаги води читателя към желаната от авторката цел. И още една бележка: твърде често са използвани без особена нужда цитати от трудове на съветски и други

изтъкнати теоретици на литературата и киното. Казвам, без особена нужда, защото в повечето от случаите авторката убедително доказва сама своята теза, а цитатът се появява само като някакъв своеобразен гарант на нейните самостоятелни изводи.

Независимо от тези дребни критически бележки искам да завърша незаслужено кратката си за стойността на своя обект рецензия с убеждението, че „Човекът от екрана“ идва не само — както е прието да се казва в подобни случаи — да запълни една празнина в нашата все още оскъдна литература в областта на кинотеорията, но и да постави твърде солидни основизабъдещи разработки на извънредно сложни естетически проблеми, свързани с актьорското творчество в киното.



Режисьорът: Обещавам ти роля в дълъг епизод от анимационен филм

Октомври и еволюцията на филмовия език в кинохрониката

ВЪЛЧАН ВЪЛЧАНОВ

До 1917 година кинохрониката на дореволюционна Русия почти с нищо не се отличава от кинорепортажа и кинохрониката в целия останал свят. Същата тематика — военни паради, военни прегледи на различните родове войски, хроника на светския живот, конни надбягвания, пожари, наводнения. Същите снимачни методи — почти неподвижна кинокамера, снимки с дълги общи и средни планове, без ракурси, без панорами, с най-примитивен монтаж на отделните сюжети. Същото безразлично отношение на операторите към сниманите обекти, към изобразяваните на екрана събития.

Еднороден е бил безспорно и съставът на групите кинохроникъори-професионалисти: хора аполитични, заемали привилегировано положение в кинематографията и в обществото. По думите на работещия по онова време в Русия френски кинооператор Ж. Майер, кинохроникъорите нерядко са получавали заплати, равни с тези на министрите.¹

Но ето, че идва 1917 г. В Русия избухва революцията. Народът излиза на улиците и площадите. Организират се гигантски митинги. Информацията за народните манифестации почти веднага измества от екрана официалната кинохроника. Репортажните ленти зазвучават по новому.

Съществува мнението, че операторите са се опитвали да снимат събитията на революцията по старите образци на „Пате синема“. Така съветският изследовател К. Шутко пише: „Относно формалните търсения (разнообразие на снимачните гледни точки, монтаж и т. н.) може да се каже, че тези търсения би следвало да

се проследяват много по-късно — едва по работите на Дзига Вертов. Що се касае до многочислените тематични снимки за революционните събития от 1917 г., то ние едва в последно време обръщаме внимание на тяхната формална страна, а в началото на революцията всички събития се снимаха твърде примитивно.“²

Но дали всичко е било така в действителност? Ако се обърнем към съхранилите се стари хроникални сюжети, към първите репортажи, фиксирали революционните дни на Великата октомврийска революция, можем да проследим една определена **еволюция на изразните средства в кинорепортажа** от онези години. Действително, хроникъорите, привикнали във всичко да търсят сензацийата, отначало по същия начин подхождат и към революционните събития. Но когато излизат на улицата и започват да снимат, сами почувствуват, че не е възможно да се изрази революцията с традиционните методи на кинорепортажа. Техният професионализъм им подсказва, че в **изменилите се условия трябва да се снима по-различно**. И още в първите киноснимки на революционните събития в работата на кинохроникъорите се появява нещо ново. . .

Кинокамерата, дотогава почти неподвижно поставена за снимки на земята, изведнъж стремително се изкачва нагоре! Само оттам, от височината на балконите, от покривите на домовете, обективът може да обхване огромното човешко море, задръстило улици и площади!

Така са заснети митингът около зданието на Градската дума в Москва (сега Цен-

¹ Сб. „Из истории кино“. Документы и материалы, выпуск VI, 1965 г.

² К. Шутко. Что такое „хроника“, сб. „Культур-фильма“, Москва, „ТЕА — Кинопечать“, 1929 год., с. 207.

тралния музей на В. И. Ленин), демонстрацията на Воскресенския площад (сега Площада на революцията). Буквално в същия ден и по същия начин — от покривите и балконите! — е заснета в Петроград и траурната процесия, която се е отправяла към Марсово поле.

Свършено ново явление за естетиката и практиката на кинорепортажа е **широкото използване на панорамите, широкото приложение на снимки в движение**. Дотогава в обикновените кинорепортажи панорамите се срещат изключително рядко. Но когато характерът на събитията се променя, когато главен източник на информацията стават митингите и манифестациите по улиците на градовете, хроникьорите все по-често и по-често започват да използват панорамите: по-често хоризонтални, но и вертикални. Панорамите, така както и горните гледни точки, като че ли подчертават масовия, народностния характер на събитията в Русия, техния размах, огромния им мащаб.

По-късно, вече в игралните филми, като „Октомври“ на Сергей Айзенщайн и „Краят на Санкт-Петербург“ на Всеволод Пудовкин, ние привикнахме към тези впечатляващи сцени на революционните митинги и демонстрации, но забравяме, че новото в композиционното, изобразителното решение на тези масови епизоди най-напред беше намерено в непосредствената практика на кинорепортьорите по време на снимките на революционните събития от 1917 година!

В Централния държавен архив за кинифото документи на СССР е запазен например един репортаж, който е запечатал митингите около зданието на „Типографията на Бенке“ в Петроград през 1917 година. Явно е, че кинооператорът е снимал някъде отгоре (възможно даже от самата трибуна) големия площад, пълен с матроси и войници. В дълбочината на кадъра над главите на събралите се хора се четат набързо написани лозунги: „Долу Милюков!“, „Милюков да излезе в оставка!“. На преден план в цял ръст, снети на фона на възбуденото човешко море, се виждат матроси и войници, които държат речи. Ярки, графически ясни, силуетите на ораторите са изпълнени с динамика, с вътрешна експресия. Композицията на кадъра обединява и човешкото множество, и ораторите в едно цяло. Бързата смяна на ораторите, енергичната им жестикулация, вълнуващата се маса от войници и матроси „говорят“ от екрана, внушават спонтанността на митинга, свидетелствуват за истинското настроение на хората.

И така, ако пригледаме кадър по кадър старата кинохроника от 1917 г., ще се убедим, че революцията не само е донесла в кинорепортажа нова тематика и ново съдържание, но и е способствувала за

еволюцията на изразните му средства. Обогатила е изобразителната култура на кинохрониката и въобще на кинематографа.

Разбира се, не би следвало да се прави прибрзаният извод, че с началото на революцията се е изменила и цялата изобразителна стилистика на руската кинохроника. Новото в работата на кинорепортьорите се проявява преди всичко и главно по време на снимките на митингите и демонстрациите — явления, породени от революцията. При другите обекти обаче изобразителната трактовка на жизнените факти си остава предишната. Това свидетелствува за стихийността на естетическите търсения. Нещо повече — практически е невъзможно да се покаже изразително на екрана масовостта на извършващите се събития без горните ракурси и панорамите. Ето защо в която и да е страна, където стават подобни събития, — и в Мексико през 1917 г., и в Германия през 1918 г., и в Унгария през 1919 г. — кинорепортьорите снимат по същия начин.

За стихийността на естетическите търсения говори и това, как на практика са се прилагали новите прийоми за репортажни снимки. За пример ще вземем заснетата първомайска манифестация през 1917 г. по Невския проспект в Петроград. Очевидно желаейки да покаже обстановката, операторът дава дълга и предълга панорама; от шпалира на зрителите към движещите се колони и след това (кой знае защо?) по съседната голяма жилищна сграда. Панорамира по етажите до покрива и след това със същата последователност се връща към изходната снимачна точка. Какво е искал да каже този кинохроникьор, панорамирайки от колоната на манифестантите към съседното здание, по чиято фасада няма нито празнична украса, нито пък по прозорците се виждат хора? Подобни панорами сред документалните снимки от 1917 г. има немало! Те свидетелствуват за неумението на кинооператорите да се ориентират в развиващите се пред камерата събития.

Кинохроникьорите добросъвестно фиксират митинги и демонстрации, търпеливо снимат всички плакати, лозунги, но нито веднъж не задържат камерата върху лицата на демонстрантите, нито веднъж не правят опит с изразните средства на киното да разкрият истинския, вътрешния смисъл на революционните събития в Русия, да покажат своето отношение към тях.

Много истории на киното обясняват, че в това трябва да се види традиционният обективизъм на буржоазната кинохроника, нейното като че ли неутрално отношение към събитията в действителността. Но не трябва да се забравя, че в онези години кинорепортьорите още не са умеели да изразяват своите граждански чувства на екрана. На това тях ще ги научи Октомврийската революция, която за първи път ще поиска

от кинохроникьора не просто протоколен показ на действителността, а страстност, публицистичност, партийност в тълкуването на сниманите жизнени факти.

В историческата литература анализът на кинохрониката от Великата октомврийска социалистическа революция и гражданската война обикновено започва със снимките пред двореца в Смолни през ноември 1917 г. Методологически това е вярно. Но не бива да се забравя, че тази кинохроника е реализирана от оператори, които вече имат опит от заснемане на революционни събития. Ако това не се вземе пред вид, автоматически ще се игнорира влиянието на революционната действителност върху кинорепортажа и причините, способствували за въвеждането на новите изобразителни средства в руската кинохроника, няма да бъдат открити. Както във всяко придвижване напред, и в еволюцията на своите изразни средства съветските кинохроникьори са преодолели еднакво и щампите на традиционното, и увлеченията по новото и непознатото.

От края на двайсетте години в течение на няколко десетилетия в светското кино широко се дискутира **проблемът за сценария за документални снимки.**

Но много са малко онези, които знаят, че най-напред този проблем е поставен още в годините на революцията. Този факт е наистина достоен за внимание. Защото един от най-важните проблеми на документалното кино (и то за пръв път в световното кино!) се обсъжда от хора, които само до вчера практически са криели един от друг „секретите“ на своето майсторство. Многого години работа в частни кинофирми са направили операторите подозрителни един към друг. Всеки е виждал в другия съперник.

И ето че в условията на съветската действителност кинорепортьорите, почувствували общодържавното значение на своето дело, за пръв път съвместно обсъждат своите планове, методите на кинорепортажа. За пръв път започват колективно да мислят за това, как най-добре да организират хроникалните снимки, и то в цялата съветска страна!

Младият Дзига Вертов също пише статии за това, как трябва да се организира новата, съветската кинохроника. Едни от най-старите оператори на руската кинематография А. Левицки и М. Шнайдер разработват проект за школа за кинохроникьори или, както тогава са ги наричали, „снимачи“. А режисорът В. Гардин нахвърля схемата за производство на хроникалните филми.

През 1919 година в Московския кинокомитет се събират всички кинооператори, „снимачи“ и режисьорите, наричани „инструктори“, за да могат съвместно да обсъдят предложението на Гардин, който то-

гава оглавявал Московския комитет за производство на документални филми. По мнението на Гардин подготовката на кинорепортажа трябвало да бъде общо дело. В първия, началния етап трябвало да се определи темата на предстоящия репортаж. Темата можело да бъде предложена от някаква организация или учреждение или пък от Секцията за агитационни и политически теми на самия Кинокомитет. След това в киноредакциите започвала нейната **сценарно-монтажна разработка**, т. е. съставянето на сценарно-монтажен лист. На тази именно основа се пристъпвало към разработката на така наречената „диспозиция“, т. е. подробен, доколкото позволявало времето, план за предстоящите снимки. Само след това от отдела се назначавал „инструктор“, ръководител на снимките, и „снимач“, оператор, на който се поръчвало изпълнението на снимките. В зависимост от сложността събитията се фиксирали от един или повече „снимачи“ под ръководството на „инструктора“.

В онези случаи обаче, когато операторът неочаквано е трябвало да снима някоя събития, той се оказал без план и трябвало сам да се ориентира в обстановката.

Заснетият киноматериал постъпвал в монтажната. В онези години е имало оператори, които сами са монтирали своите филми и дори са съставяли надписите към тях. Обикновено с монтажа на филма се занимавал „инструкторът“. Така Дзига Вертов по време на гражданската война е монтирал много събитийни киножурнали, първите военни киноочерци и цяла поредица хроникални филми. Друг „инструктор“ от онова време — Лев Кулешов, монтирал от заснетите от кинооператорите Е. Тиссе и П. Ермолов по фронтовете сюжети няколко хроникални филма: „Настъпленieto“, „Тверска губерния“ и др.

Системата за организирани кинооператори, предложена от Гардин, била одобрена през 1919 година от всички кинохроникьори на Московския кинокомитет, а малко по-късно се взело решение за разгръщане на производството.

Хрониката е трябвало да стане агитационно-пропагандна и това не било пожелание, а необходимост, породена от самия живот!

В годините на гражданската война в съветската кинохроника най-напред е поставян въпросът за **монтажното стълкновение на документалния киноматериал.** Стълкновение на два противоположни по своето съдържание и значение жизнени факта. Този изключително популярен в първите години на съветската власт похват на противопоставяне „вчерашното“ (това, което е било) на днешното, широко е използван в агитационните материали на Комунистическата партия. Сравнението на Съветска Русия с капиталистическа Русия много

често се среща и в статните на Владимир Илич Ленин. Такова противопоставяне помага още по-нагледно да се покажат измененията, станали в страната, да се подчертаят преимуществата на съветския обществен строй. Ето защо този агитационен в същността си похват се използва широко и в печата, и в плаката, и в кино, и в театралните агитки. Идеята да се приложи той в областта на киното е изказана през 1919 г. от В. Керженцев. Когато анализира първите съветски хроникални филми, Керженцев дава на хроникьорите следния съвет: „Покажете същия този дом на Московския генерал-губернатор в момент на някакво тържество по време на царска Русия и след това — в дните на октомврийския празник. Покажете как се е веселила по-рано буржоазията, какви пиршества е правила тя в ресторант „Яр“, и съпоставете с това, как днес се весели пролетариатът, как се обучава в клубовете, създадени на същото място, където е бил някогашният ресторант „Яр“, как използва господарските дворци.“¹

Разбира се, той не е предполагал, че подобно монтажно съпоставяне може да доведе до раждането на художествен образ, до възникването на кинематографа на Есфир Шуб. Не са се замисляли върху това и първите съветски кинорепортьори — Д. Вертов, Г. Ботлянский, Е. Тиссе и други, когато са използвали този похват за усиляване на агитационното звучене на своите репортажи.

Ако в предоктомврийския период при разказа за събитията кинорепортьорите обикновено си запазвали ролята на странични наблюдатели, то в периода на гражданската война в снимките на почти всички оператори се забелязват опити с помощта на **собствено кинематографични средства да изразят своето отношение, своето разбиране за ставащото.**

През лятото на 1918 г. операторът П. Ермолов заснима на източния фронт сюжета „Клетвата на червените бойци“. Характерно е как хроникьорът използва различните снимачни точки и различните кинематографични планове, за да предаде на екрана революционния ентусиазъм на бойците. Отначало се рисува общата картина на митинга. В общ план над главите на красноармейците се вижда в далечината автомобил, от който говори командирът. Следват няколко крупни плана на ораторите, заснети от долна гледна точка върху светлия фон на небето. (По своята изобразителна стилистика тези кадри напомнят заснетите много по-късно и станали известни кадри с говорещия от тачанката Чапаев в шедьовъра на братя Василеви „Чапаев“.) В заключение операторът създава на ек-

рана вълнуващия образ на червенозвездната войнишка маса с помощта на общи планове, снети фронтално и отгоре. Бойците в революционен порив, високо вдигнали винтовките, се кълнат на Съветската република първи да влязат в Самара.

Забележително е наистина, че приютът на **панорамните снимки в годините на революцията добива своята дълбока осмисленост в практиката на съветските хроникьори.**

Във филма „Навлизането на съветските украински войски в Киев“ (1919 г.) панорамите по запълнените с хиляди киевчани „Крещатик“ и „Думский площад“, украсени в чест на освобождението с червени знамена, помагат по-ярко да се разкрие истинският всенароден характер на възторжената среща на съветските бойци в Киев.

В годините на гражданската война бяха направени и първите опити с помощта на снимки от движение и с дълбочинно построяване на кадъра да се предаде на екрана динамизмът на развиващите се събития. Тези естетически търсения са особено характерни за снимките на А. Левицки, Е. Тиссе, П. Новицки, Г. Гибер, А. Лемберг, които насити композицията на своите кадри със сложно вътрешнокадрово движение. В кадрите, заснети от Е. Тиссе в Първа конна армия, конната лавина например се появява някъде отстрани, носи се пред кинокамерата и отново изчезва в дълбочината на кадъра. Неудържимостта на знаменитите бudyоновски тачанки Тиссе нееднократно подчертава с ниски гледни точки и с диагонална композиция на кадъра. А. Левицки снима на Врангеловия фронт дори ефектни кадри, по думите на Г. Ботлярский; нощния бяг на конницата например, очевидно използвайки **контражурното осветление.**

Г. Ботлярский, който сам е участвувал в създаването на всички филми за гражданската война, смята, че към нейния край в снимките на най-добрите съветски кинорепортьори не само се отразява патосът на революционната епоха, но в отделни случаи се забелязват и **лирически отстъпления.**

За пръв път пейзажът в кинохрониката е използван не само като фон на събитията, но и за създаване в кадъра на **нужното за автора настроение.** В някои снимки от онова време пейзажът помага да се предаде на екрана тревожното чувство за приближаващата се опасност, усещането за суровата атмосфера на борбата, за трудностите, за лишенията на военното време. Такива са например кадрите на вървящата в есенната кал колона червеноармейци, обути в цървули. Или бавно движещите се черни силуети на измъчените от многокилометровите преходи, глада и студа хора, заснети върху фона на светла ивица утринно небе.

В други случаи операторите ползват пейзажа, за да изразят общото предчувст-

¹ В. Керженцев. „Социальная борьба и экран“, сб. „Кинематограф“, Гос. изд., 1919 г.

вие на победата, радостта от мира. Например във филма „Черните дни на Кроншат“ (1921 г.) разсейващата се утринна мъгла над Червения площад придобива особена символичност! В репортажа на П. Ермолов и А. Лемберг „Изваждането на мощите на Тихон Задонски“ (1919 г.) кадрите на стройните бели брези, пронизвани от лъчите на изгряващото слънце, рязко контрастират с мрачните, черни, деформирани фигури на попове, олицетворяващи миналото на Русия.

В годините на гражданската война очевидно под влиянието на по-високата изобразителна култура на игралното кино, привнесена в хрониката заедно с режисьорите и операторите на игралния кинематограф, в документалните снимки за първи път започват да се проявяват **крупни планове на отделни хора**. Особено често те се срещат във филма „Кронщатските събития“ (1921 г.), където можем да видим и **детайли, използвани като монтажни преходи!**

И най-после, не може да не се отбележат и **новите тенденции в изобразяването на човека в кинорепортажите от годините на революцията.**

До смъкването на царското самодържавие обикновеният трудов човек не е показван на екрана. Наистина хроникьорите са го снимали, но само в епизоди на масови народни веселия или в качеството на случаен минуващ, попаднал в обектива на апарата. В годините на Първата световна война войниците също са показвани на екрана по време на паради и военни действия като безлики послушни винчета на огромната бездушна военна машина.

За първи път **народът като главен герой на събитията** се появява в кадрите на Февруарската революция. Но обикновеният човек продължава да е безлик, да се разтваря в масата. Много скоро обаче той е изместен от позиращите във „фас“ и „профил“ **министри на Временното правителство** и от не дотам сполучливите кандидати за диктатори на Русия.

Все пак именно в репортажите за революционните събития до Октомври 1917 г. за първи път се появява новата **колоритна фигура на говорещия по митингите оратор**. Наистина този оратор още не е показан като трибун, като глашатая на революцията. Авторите са се интересували повече от външния облик на оратора, от неговите жестикулации, отколкото от неговото политическо лице.

След Октомврийската революция, снимайки митинги, беседи на ръководители на партията и държавата с работници и селяни, комунистическите съботници, операторите започват внимателно да се вглеждат в **снова ново, което се е родило във взаимоотношенията между хората**. Те снимат **красноармейци**, които отиват на бой, селяни, които спокойно беседват на чашка

чай с първия всерусийски староста — Михаил Иванович Калинин, наблюдават работниците по време на тяхното обучение по военно дело.

Процесът на създаване образа на новия, съветския човек е сложен и противоречив. Оказва влияние и рутината на официозната, унаследена хроника на „Пете Гомон“, и неумението на операторите да работят с хората. Понякога е пречело и неразбирането на значението на ставащите събития. Чрез инсценировки и групови портрети (които по-скоро напомнят фотографии), чрез отделни кинорепортажни зарисовки (например заснетия от П. Ермолов през 1919 г. очерк за младата героиня, командирка на брониран влак Л. Мокиевска, която загива в боевете за Донбас), или чрез случайни кинонаблюдения (председателя на Всесъюзната централна изпълнителна комисия Михаил Иванович Калинин, заснет от П. Новицки през 1919 г.) е вървял този мъчителен труден, наситен с търпеливи търсения на нови изразни средства път за изобразяване на екрана на героя на революцията.

Влиянието на епохата определя стремежите на операторите към агитационна заостреност, към плакатна обобщеност на образите на червените воини. Такива са червеноармейците в сюжета на П. Ермолов — „Клетвата на червените бойци“ (1918 г.), будьоновците, снети през 1920 г. от А. Левицки по време, когато Калинин връчва на Първа конна армия червеното знаме на ВЦИК.

В самия край на гражданската война във филма „Кронщатските събития“ от 1921 г. за първи път е употребен и един прием, който разкрива отношението на операторите към изобразяването на екрана хора. Операторите Н. Козловски и Н. Григор подробно разказват в началото на филма за трудностите, с които е трябвало да се сблъска бойците, настъпващи под силния артилерийски огън на метежниците по леда на Финския залив; показват и мощните укрепления, които е трябвало да бъдат шурмувани. Зрителят се убеждава колко тежка е била победата, какво е струвала тя и колко много ковчези е трябвало да бъдат спуснати в братските могили. В заключение на репортажа с дълга панорама по лицата на участниците в това сражение, строени за парад, репортьорите като че ли се обръщат към зрителя внимателно да се вгледа в лицата на хората, които са извършили героичния подвиг.

* * *

Висше достижение за кинорепортажа от времето на революцията и гражданската

война е създаването на документалната Кинолениниана. В нея най-ясно се проявяват онези нови тенденции в изобразението на човека на екрана, които са свойствени за кинохрониката от революционната епоха.

Характерна е историята на самото проявяване на Киноленинианата. Образът на Владимир Илич Ленин се появява на екрана не изведнъж. Още не е познат методът на дълговременното кинонаблюдение, политическите и държавни дейатели се снимат от време на време, и то преди всичко за събитийната кинохроника. Ето защо епизодичността и случайността са характерни и за много от първите ленински киноснимки. В тях още се чувства влиянието на стария способ за показване човека на екрана. Операторите още не умеят да схванат характерните Ленинови черти, не са способни да изобразят със средствата на киното величието и значението на Ленин за революцията. Неговата фигура се губи в общата маса, без да е гръбнак, център на композицията на кадъра. Но това не продължава дълго!

Увлечени от бурните темпове на епохата, операторите все по-често чупят традиционните форми на репортажа. От началото те просто искат всички хора в съветската страна да видят по-добре своя вожд. В онези години болшинството от хората за първи път виждат Ленин именно в кадрите на кинохрониката! Желанието да бъде показан Ленин на екрана по-крупно застава хроникърите да се откажат от привичните за репортажа средни планове. В репортажите, в които можем да срещнем фигурата на вожд на революцията, стават все по-малко и неутралните общи планове.

По-късно в снимките на операторите се чувства все по-ярко стремението да бъде показан Ленин именно като вожд. Така когато Н. Новицки, А. Гибер и Г. Козловски снимат Ленин, произнасящ реч от балкона на Моссъвета в Москва, те показват неговия силует по диагонала, който рязко пресича кадъра, образувайки смисловия му и композиционен център. Още по-характерна е изобразителната трактовка на Ленин в снимките на оператора А. Левицки на Червеня площад в деня на Всеобщото обучение — 25. V. 1919 г. Долните гледни точки, ниските ракурси, съчетани с вертикална композиция на кадъра, придават на фигурата на Ленин особена изразителност и динамичност. На екрана възниква обобщеният, монументалният образ на трибуна на революцията. С горните гледни точки и чрез композицията на кадъра операторът предава усещането за неразривното единство на народа и вожд.

Това изобразително решение на Ленин-оператора, Ленин-вожда още в онези години оказва огромно влияние върху стилистика-

та както на съветския агитационен плакат, така и на цялото съветско изобразително изкуство.

Но в ленинските киноснимки се вижда и една друга линия за изобразяване на човека на екрана. В известните кадри, заснети от оператора Г. Гибер на Третия конгрес на Коминтерна, Владимир Илич Ленин е заснет по време на работа, седейки на стълбата към трибуната. Вслушвайки се в думите на оратора, Ленин прави някакви записки в своя бележник. В малко сгърбената фигура на Ленин, заснет в близък план отгоре, няма нищо монументално, нищо плакатно. Тези и други подобни снимки определят многоплановото развитие в съветското документално кино на репортажния кинопортрет.

Новото, което действително характеризира историческия процес на развитие на кинохрониката в периода на революцията и гражданската война, можем да открием в която и да е област на документалното кино от онези бурна епоха. И това ново е напълно закономерно явление!

Съветската кинохроника е извикана за живот от Октомврийската революция и революционните преобразования в страната. Комунистическата партийност определя нейната идейна насоченост, а революционната епоха ѝ придава боеви, публицистичен характер. Самото време застава кино-репортьорите по новому да оценят задачите и методите на киноинформацията.

В тези години с киножурнала „Кинонеделя“ се полагат основите на съветската кинопериодика. Изменения се откриват и в характера на събитийната хроника. Хроникалният филм от края на гражданската война не само информира зрителя за текущите събития в живота на страната, но използва отделните конкретни факти за разясняване политиката на съветската власт. Със своя нов изобразителен ред, с призивните си агитационни надписи, съчетаващи информационността с политическия коментар, филмът оказва огромно емоционално въздействие върху зрителя, заражда го с ентузиазма на революционната епоха. Чети! — обръща се екранът към зрителя в репортажа за откриване обелиска на Съветската конституция в Москва, — как си възвръщаме земята, фабриките и заводите! Ето това е записано тук, на този камък. И на екрана в детайл се показва текстът върху паметника.

Като отклик на зловодените въпроси в кинохрониката от времето на гражданската война се появяват и новите жанрове на киноплаката и киноагитката.

Общата тенденция в развитието на съветската кинохроника към образната публицистика способствува за зараждането на новия вид документален филм.

През 1918 г. зрителите виждат и първия историко-революционен филм — „Го-

дишнината от революцията“. Негов автор е младият сътрудник на Секцията за хроника при Московския кинокомитет Дзига Вертов.

Първи в историята на киното Вертов опитва с помощта на архивни киноматериали да създаде картината на революционните преобразования на царска Русия и превръщане то ѝ в Съветска! Никой не е предполагал, че отдавна свалената от екрана стара събитийна хроника може да стане основа за нов филм. За съжаление първият филм на Вертов не е съхранен, но за неговото съдържание може да се съди по запазената неголяма информационна бележка. Филмът се разделял на пет части и обхващал периода от Февруарската революция до 1918 година. Проследявал образуването на Съвета на работническите и селските депутати, на Совнаркома, давал отделни портрети на крупни дейатели на съветската власт, разкривал творческата работа на Комисариата по народното просвещение. Съхранилите се фрагменти от другия голям филм на Дзига Вертов за историята на гражданската война през 1922 г. позволяват да се предполага, че тук Вертов още не достига до художествено-образното осмисляне на киноматериала. Нещо, което след 10 години ще се появи във филмите на Есфир Шуб!

Трябва обаче да се отбележи, че още в първите години на съветската власт кинодо-

кументалистите се опитват чрез такива обзорни филми да проследят етапите от развитието на революцията в Русия. А подобни филми е невъзможно да се създадат без натрупването на достатъчно ярки, образни кинорепортажи, отразяващи революционната епоха.

Всичко ново, което се заражда в кинохрониката на революцията и гражданската война, впоследствие оказва огромно влияние в развитието на цялото съветско киноизкуство. То подготвя почвата за по-късните творчески експерименти на Вертов и Есфир Шуб. Новото и прогресивното в кинохрониката, родено от революционната епоха, не побеждава изведнъж. Но именно идейната насоченост и партийност, които се проявяват в работата на съветските хроникьори в годините на революцията и гражданската война, дават основание на Ленин да посъветва през 1922 година народния комисар по просветата Анатолий Василиевич Луначарски „производството на нови филми, проникнати от комунистическите идеи и отразяващи съветската действителност, да започне именно с кинохрониката.“¹

¹. В. И. Ленин о литературе и искусстве, Москва ГИХЛ, 1957 г., стр. 592.

В надпревара за бестселъри

Бележки за американското кино днес

МАРИЯ РАЧЕВА

Холивуд разказва на екрана за Холивуд. Група буйни млади хора без определен занаят се съгласяват да бъдат наети от един предприемач и изпратени на далечния западен бряг, за да правят с помощта на една камера движещи се снимки. Така почти на шега Питър Богданович в новия си филм „Никелодеон“ оживява на екрана детските дни на Холивуд. И не само той — достатъчно е да се споменат още няколко заглавия, за да се види какъв всестранен интерес проявява Холивуд към собственото си минало. Всъщност филми за киното познаваме много, но характерно за най-добрите от тях, създадени напоследък в САЩ — „Денят на скакалец“ на Джон Шлезинджър и „Последният магнат“ на Елиа Казан, — е, че те се вдъхновяват от един и същи патос, твърде свойствен на Холивуд през последните години. Става дума за разобличителния патос, с който редица видни американски творци през 60-те години се заеха да демаскират, да разложат на съставните им части и подробно разгледат американските филмови митове, които принадлежаха към най-трайните илюзии, разпространявани от екрана. Много е писано върху тенденцията в американското кино, представяна от филмите на Артър Пен, Сидни Полак и много други творци, които в своите остри и жестоко откровени филми се опитваха да разрушат напластяваните през десетки години розово-оптимистични представи и клишета за американската предприемчивост, бодър

демократичен дух и съзидателна мисия и да кажат истината за миналото и настоящето на своята страна. Разбира се, споменатите творци се обърнаха преди всичко към самата действителност и към историческите факти. 60-те години бяха създали подходяща атмосфера за това.

През 1963 година бе убит Джон Кенеди. 1964 година донесе вълнения и демонстрации (някои от които облени в кръв) в Харлем, Бруклин, Рочестър, Чикаго, Филаделфия. През 1965 г. бе решено САЩ да хвърлят цялата си военна мощ във Виетнам, 1968 година бе ознаменувана от убийствата на Робърт Кенеди и Мартин Лутър Кинг, последваха зверствата в Ми-Лай, аферата „Уотъргейт“, енергетичната криза.

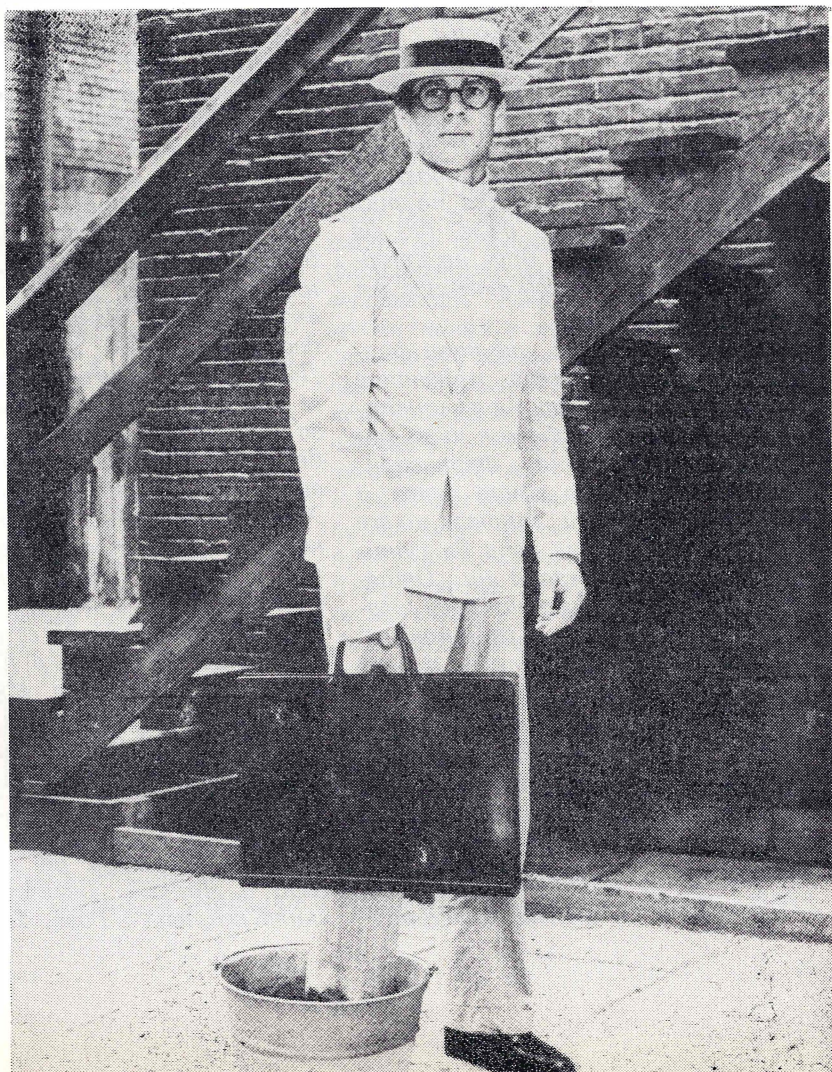
„Всичко това — пише Жан Пижон — не може да бъде уравновесено с няколкото успеха от рода на разходката на Армстронг върху Луната. Вочите на младото поколение, към което преди всичко искаше да се обърне киното, авторитетът на правителството беше разрушен. Тези млади хора болезнено осъзнаваха окръжаващата ги ежедневна несправедливост, жестокостта и грешките на армията, жаждата за власт на господстващите, пародията на демокрация, която цареше в областта на социалните отношения. Онова, което те възприемаха от непосредственото си обкръжение, беше една постоянно нарастваща цифра на катастрофи, почти непоправимо унищожение на природната среда, увеличаваща се несправедливост в големите градове във връзка с ескалацията на

насилието — в големите градове всеки 29-и статистически гражданин става жертва на престъпление, докато в селата такава жертва е „едва“ всеки 107-и жител. Войната на кара 80 000 младежи да дезертират в Канада. Доминираше всеобщото чувство, че войната не се водеше някъде си там в Азия, а на собствената ти земя, на две крачки от теб.“ За това непосредствено усещане на далечните събития много допринесоха документалните репортажи на телевизията.

В тази обстановка на бурни противоречия и събития най-болезне-

но отреагираха младежите, личности с все още неустановени жизнени позиции, склонни към идеализъм и към различни форми на протест срещу окръжаващата ги действителност. Киното — отначало независимите творци, а по-късно Холивуд — почти светкавично съумя да усети пулса на обществените страсти и благодарение на това успя в края на 60-те години да достигне най-високата точка на откровена и сериозна социална ангажираност, каквато изглеждаше невъзможна след успеха на социално-критичното кино през 30-те години.

Райън О'Нийл в ролята на режисьора от филма „Николодеон“ на Питър Богданович



По американските екрани се повлече вълновица от герои — неугледни, несръчни, бедни и жалки (именно това кино лансира звезди като Дъстин Хофман, Ал Пачино, Денис Хопър, Джек Никълсън). Живеещи в коптори някъде из предградията и практически отхвърлени от обществото, тези герои бяха колкото бунтари, толкова и жертви. Ако те изпадаха в ярост — израз на протест, — то резултатът обикновено биваше толкова мизерен, колкото и цялото им съществуване. В най-добрите измежду тези филми „плашила“ и наркомани, волни ездаци и отчаяни шофьори кръстосваха асфалтните артерии на Америка от север на юг и от изток на запад, яхнали счупени коли или блестящи мотоциклети. Блудни деца на съвременната цивилизация, дългокоси, с индиански лентички през челата, цветни кърпички около врата и китари, те се хранеха с марихуана и идеите на Мао, Маркузе и Зен. Порядъчните граждани ги ненавиждаха и преследваха, често стреляха по тях с чувство на изпълнен дълг, без да се замислят, че някой друг на съседната граница убива собствените им синове.

Трябва да признаем, че тези филми получиха заслужено признание от съзнателната част на американското общество и особено в чужбина и на международни фестивали. Струваше ни се, че имат успех и сред собствените си зрители, но все пак никой от тях не успя да счупи класическия касов рекорд на „Отнесен от вихъра“. Това направи познатият у нас филм „Кръстникът“ на младия режисьор Копола, а след това в разстояние само на няколко години — „Чайката Джонатан“, „Челюстите“ и последната сензация, датираща от 1976 година — „Роки“.

Авторите на всички филми-рекордьори принадлежат към най-младото поколение кинотворци, които още с първите си филми категорич-

но подчертаха, че освен някаква частична приемственост по отношение на филмовата изразност — композицията на някой кадър или използването на актьор в доказано вече амплуа — нямат нищо общо с предшестващото ги кино на бунтарите. Става дума за първите няколко филма на Копола (между които „Ти вече си голямо момче“), на Питър Богданович („Последната прожекция“, „Книжна луна“), на Мартин Скорсизи („Изпаднали улици“), на Стивън Спилбърг („Дуел“), Джордж Лукас („Лятото на 42-ра“) и други. Всички тези филми демонстрираха почти съвършено овладян професионализъм, стремеж да се разкаже нещо свое и неповторимо желание да се спечели най-масовият зрител.

Професионалното съвършенство на младите кинематографисти се обясняваше с това, че всички те са завършили кинофакултети, работили са като критици и сценаристи и следователно основно познават историята на киното. Но младите режисьори не криеха възхищението си от праволинейната холивудска фабула, от образите, скицирани с по няколко щриха, от простичкия повествователен монтаж и от хумора, достъпен за 50 милиона зрители. Джон Форд, Хауърд Хокс и Хичкок се превърнаха в образци, достойни за пиедестали, а някои като Брайън де Палма открито и направо заявиха, че правят нов вариант на Хичкоковото кино. Разбира се, всичко това сега се прави много по-модерно, с всички технически филмови нововъведения, в цветовете и някак си по-амбициозно. За да се избегне евентуалното обвинение в плагиатство, често се използват ефекти, като цитати от стари филми („Червената река“ в „Последната прожекция“), подходящо избелване на изображението с цел то да напомним стар филм (в „Книжна луна“), актьори — двойници на Хъмфри Богард и Лорийн Бейкъл в „Китайският квартал“. Тази, бих я нарекла,

„ретроспективна“ тенденция бе инсценирана от желанието на младите автори да намерят контакт с милионната публика, както това се беше удало на великите им предшественици. И все пак тези филми, освен че възкресяваха в очите на младото поколение любимото кино на бащите им, имаха определени качества. Например Копола, Скорсизи и дебютантката Джоун Миклин успяха да внесат в произведенията си аромата на една малко позната Америка — тази на малцинствените групи, преди още да се претопят в „американци“. В първия филм на Скорсизи виждаме един квартал, населен с италианци, където католическите и патриархалните морални устои, пренесени от старото отечество, под напора на американските идеали за предприемчивост и бързо забогатяване се израждат в груби и примитивни човешки отношения, граничещи с брутална и лекомислена престъпност. Във втората част на „Кръстникът“, прожектирана у нас под заглавието „Майкъл“, Копола представя сложен процес на адаптацията на сицилийския селянин Корлеоне към новата обстановка и почти неизбежното му превръщане от прилежен търговец на зехтин в един от шефовете на мафията в Ню Йорк. За будния и амбициозен млад човек американското общество отреща ролята на второстепенен гражданин, живуц в гето от сънародници, който в най-добрия случай е обречен да отвори ресторант за пица и спагети. За да осигури на многочленното си семейство възможността за равнопоставеност, той трябва да се забърка в серия от наемни убийства, чрез което да забогатее. Подобен, макар и не толкова драстичен път на „еманипация“ изживяват евреите — пришълци от Източна Европа, във филма на Джоун Миклин Силвър „Хестър Стрийт“. Пътят към успеха и приобщаването към масата от средни американци води през отказването от традиционните идеали и морални

ценности на дедите. Всички тези филми се отличават с прецизно представяне на обстановката и нравите в малцинствените гета, с ярка изобразителна носталгия по времето на дедите, когато хората не са притежавали нищо освен собствената си непокътната идентичност.

*

Успехът! Този извечен американски идеал е издиган векове наред като единствена достойна за преследване цел, единствено мерило за осъществяване на личността. Когато човек четне изказването на Френсис Форд Копола, Мартин Скорсизи и Пол Шрейдър (сценарист на „Шофьор на такси“) не може да не се удиви от сходството в биографиите, жизнените обстоятелства и стремежите им. Всички те са родени в незаможни и многочислени емигрантски семейства, посещавали са колежи и пансиони с религиозна насоченост (родителите на Шрейдър даже искали да го направят пастор), а покъсно по собствено желание — кинофакултетите на най-големите университети. Копола казва, че по особен начин е задължен към семейството си, което правело жертви за него и очаквало той да се издигне, т.е. да спечели много пари и да стане известен — да се яви по телевизията, печатът да му отдели внимание и т. н. Скорсизи твърди, че когато направи хубав филм, се чувства горд пред най-близките си хора. Шрейдър разказва, че когато започнал да се занимава с кино, семейството му било възмутено, но когато първите му сценарии донесли много пари, близките се примирили и се радвали много. От всички тези твърдения прозират не само желанието и интересът на младите автори да правят кино, но и да използват киното (отново както в добрите години на Холивуд) като средство за лична популярност и богатство, за личен



Робърт де Ниро в „Последният магнат“

успех. В това отношение откровено звучи изказването на Стивън Спилбърг, че замислил филма си „Челюстите“ като суперфилм със суперкасов успех. Любопитното е, че замисълът му се осъществи. Причината за успеха трябва да се търси в обстоятелството, че освен поетиката и драматургията на Холивуд Спилбърг охотно заимствува и възкресява старите холивудски митове. Става дума за онази филмова условност, когато на екрана се разказва своеобразна приказка с добри и лоши герои; съдбата възнаграждава добрите и наказва лошите; жизнените обстоятелства са нещо случайно и всеки може да ги промени в своя полза, стига достатъчно силно да желае това и да се труди в тази насока.

„Челюстите“ разказва една проста история за свръхестествено голяма, силна и хитра акула, която разкъсва изневиделица мирните посетители на един морски курорт. Сюжетът е разработен по правилата на жанра на ужасите. В момента, кога-

то звярът ще разкъса нищо неподозиращата жертва, камерата се гмурва в тъмните водни дълбини, зазвучава късаща нервите музика (неколцина зрители изпищяват в залата) и човекът изчезва безвъзвратно, след което биват намерени обезобразените му останки. Това се случва няколкократно, докато няколко честни и смели мъже въпреки старанията на местния дебел капиталист да потули нещастията се етурват в единоборство с чудовището. След повече от половинчасова (екранно време) майсторски конструирана битка между акулата и яхтата звярът е победен. Но не от опитния ловец на акули и не от учения, посветил целия си живот да изучава акулите, а от простия, обикновен американец, при това едва ли не с голи ръце. Единственото му оръжие е револверът, този наистина американски филмов мит. Естествено филмът бе предишествуван от огромна реклама заедно с техническите подробности около конструирането на гигантска-

та акула-робот, която днес е един от музейните експонати на Холивуд за радост на многочислените посетители.

Този филм заедно с баснословните си печалби стана предмет за саркастични коментари от страна на критиката и въобще на онези, които ценят художествените възможности на киното. Мисля, че в случая имаме работа с умела спекулация от страна на интелигентния млад режисьор Спийлбърг, който съвсем съзнателно приложи всички рецепти на стария Холивуд, добавяйки към тях уроците на майсторите на съспенса и заложил на едно единствено нещо — на инерцията във възприятието на американския зрител, петдесет години забавляван с екранни измислици. Такъв стереотип на възприемане не се разрушава лесно само с няколко филма, били те даже особено правдиви и високо художествени, като социално-критическите филми от 60-те години. И Спийлбърг не се излъга — по всичко изглежда, че най-елементарните, граничещи с наивност и измама митове имат най-голям шанс за безпрепятствено възприемане от зрителите, защото първо: активизират добре познати струни в съзнанието на зрителя, съответно тренира от старото кино и от телевизията, и второ, защото дават възможност на средния, с нищо неотличаващ се сив неудачник поне на екрана да види изпълнени най-интимните си мечти, които той дори не би се осмелил гласно да произнесе.

Героят на новата касова сензация „Роки“ е петостепенен кандидат за боксьор, тску-що изпъден от треньора си (също толкова изпаднал, колкото ученикът му), който живее в една мръсна кухничка и подозирайки, че няма да намери нищо по-добро, ухажва местното най-грозно момиче. От време на време по поръчка на един банкер бие неиздължилите се кредитори, за да изкара някой долар. Цялото това съществуване е

изключително безперспективно: една кръчма, една кланица в предградията, отдавна непометени улици, пълни с наркотизиращи се безпризорни — всичко това чудесно кореспондира с изражението на бито куче, което има лицето на Роки, и угасналия, впит в земята поглед на старата мома Едриън. И изведнъж по даден от авторите знак всичко се преобразява. Някакъв шампион по бокс — негър, вдъхновен от речите на Картер за неограничените възможности за всеки обикновен американец, решава да се боксира със случаен партньор и жребицата пада върху Роки. Всичко това би могло теоретически да се случи, както и това, че благодарение на осенилия го късмет Роки може да стане най-популярният човек в Америка, а Едриън — красавица от моден журнал. Едно обаче не може да се случи: в течение на дълго и изтощителен мач Роки почти да бие световния шампион. Тази умилителна лъжа е естествено измислена от автора Силвестър Сталоун, сценарист и главен изпълнител във филма (режисьорът Авилдес е направил преди това само един неизвестен филм, а и тук не показва нищо повече от добросъвестно заснемане на написаното от Сталоун).

И става чудо: един ден бившият кандидат за боксьор от италиански произход с физиономия на бито куче се събужда знаменит: филмът, заснет по негова инициатива, печели нечувани суми, а обединението на критиците от Лос Анжелос му дава годишната си награда (поделена с „Телевизионна мрежа“). Разбира се, след успеха филмът обрасна с легенди; Сталоун твърди, че бил написал сценария за 12 дни, че Юнайтед артистс му го бил отказал, защото не щели и да чуят той да играе главната роля, но Сталоун не се съгласил на компромиса да допусне друг актьор вместо себе си. По-късно, след подкрепящата намеса на Копола (познавачите на американския филмов бранш

отдават на тази намеса голямо значение, тъй като Копола си е извоювал реномето на човек, който превръща в долари всичко, до което се докосне), фирмата се съгласила на участието на Сталоун. Обстоятелството кой ще бъде режисьор въобще не е занимавало никого: никой от самото начало не се е стремил към произведение на изкуството. Сталоун е предполагал голям бизнес, фирмата се е съмнявала, а за да си осигури подкрепата на Копола, той предлага неговата сестра Талия Шир да изпълнява ролята на Едрийн.

Така или иначе Сталоун е решил да си послужи с най-старата (горе долу от времето на Дъглас Фербънкс) чиста, примитивна форма на мита за успеха: беден, но честен младеж, благодарение на трудолюбието си не пропълюва големия шанс, а става богат и известен. Възраждането на този мит има съвсем ясна цел: след годините на неуспехи и крушение на идеалите настъпва ерата на щастие и благополучие. Отново пред обикновения човек са отворени всички врати и, както в приказките, Пепеляшка ще стане кралица, а жабата ще се преобрази в прекрасен принц. Популярната фраза, че интелектуалното ниво на американското кино съответствува на нивото на 12-годишен юноша, в случая на Силвестър Сталоун отново се потвърждава. Разбира се, не на Сталоун е хрумнала идеята отново да превърне Холивуд в разказвач на приказки за деца: той просто е решил пряко да превъплъти призивите на Джими Картер за необходимостта от кристално чист оптимизъм и вяра в хуманната мисия на нацията, уверенията на президента, че всичко е просто и красиво, а осъществяването на типичната „американска мечта“ (както я нарече Едуард Олби) за успеха е в ръцете на всеки човек. И какво беше моето учудване, когато наскоро при един разговор с Елиа Казан за атмосферата в американското кино, той ми каза, че всички вярват в Картер ка-

то в човек, който ще премахне корупцията и расизма, страха и несигурността, лошото международно реноме на САЩ. Картер бил обикновен човек от народа и разбирал мечтите на народа.

*

Тъкмо недоумявах как толкова опитен и умен творец като Казан (а заедно с него и значителна част от американската интелигенция) може да вземе приказките за истина, когато новият филм на Казан „Последният магнат“ разся съмненията ми. Екранизация на едноименния роман на Скот Фицджералд, филмът, струва ми се, доста се отличава от първообраза си и отива много подалеч в скептичските си изводи. Фицджералд е излял горчивото си разочарование, че един талантлив човек (в случая продуцентът) е смлян от холивудската машина само защото е дръзнал да се покаже човек (в случая да се влюби). Изобицо Фицджералд се е възхищавал от продуцента Талбърг и създава нещо като негов художествен образ, разбира се, силно романтизиран.

Казан твърде добре познава Холивуд. Толкова добре, че безпогрешно може да си представи дори онези години на разцвет, за които днес мнозина тъжат. Казан не прощава никому — продуцентът Монро Стар не е лишен от качества и обаяние, но той е толкова безогледен в ламтежа си за могъщество, че става вреден и ненужен на холивудската машина, която го изяжда. Любовта му към статистиката е също част от ламтежа му да има всичко, в случая и красива любов. Във филма ясно се казва, че Стар се влюбва не в момичето, а в сребърния му колан, който, както впоследствие става ясно, е бил носен от друго момиче. В тази насока Казан гениално е подпомогнат от Робърт де Ниро, който до такава степен е неспособен искрено да изиграе любовна роля, че сцените му с

момичето звучат като подигравка с нея. Стремежът към касов успех като единствена цел на филмопроизводството превръща киното в собствена пародия, твърди Казан, показвайки сцени от въображаем филм, който гледа и оценява Монро Стар. Така, вместо да се обясни в любов на Холивуд, комуто е посветил почти цялата си енергия и въображение (и който до голяма степен го е създал като творец), режисьорът-ветеран Елиа Казан доказва, че холивудският мит в различните му форми носи гибел на всеки, който се докосва до него, дори на онези, които са готови да му продадат душата си.

В началото казахме, че Холивуд показва себе си на екрана. Това не трябва да се разбира съвсем тясно, защото Холивуд не е само синоним на кинопроизводство, а цяла концепция за изкуството, идеологическа, естетическа и социологична концепция за популярно изкуство. Американската телевизия в зората на своето развитие черпеше модели и образци за развлекателно и въздействащо зрелище именно от Холивуд. Същото до известна степен (не изцяло, защото имаше и обратното влияние) важи и за шоу-бизнеса. Ето защо, когато сценаристът Педи Чайевски и режисьорът Сидни Лъмит правят филм

„Късно представление“ на Робърт Бенгън



за същността и функционирането на една телевизионна компания, то всичко, което представят, е другото лице на същата концепция. Филмът се нарича „Телевизионна мрежа“ и разказва как една компания иска да отнеме зрителите на конкурентите (в Америка телевизиите и съответно преподавателите са частни). За целта вместо говорител новините чете един психически болен, който, след като изиграва ролята си, е убит, за да създаде отново сензационен интерес към телевизионната компания. Любителите на индиректното кино, опериращо с тънък намек и подтекст, обвинили авторите в твърде директни внушения, болезнено остър сатирически рисунък и оголеност на художествените средства. Във филма има образ на редакторка (Фей Дънауей), която за авторите е нещото като човешки модел, сътворен от средствата за масова информация: голословна и развълнувана на повърхността, абсолютно празна и безчувствена отвътре според думите на един от героите. Действително Сидни Лъмит напоследък проявява отчетлив афинитет към търсене на пряка връзка между филмовите компоненти и тяхното значение, сякаш се бои да не би зрителите да не прочетат съвсем точно и в подробности замисленото от него послание. Имам пред вид и предишния му филм — „Случаят Андерсън“, чийто сюжет, подобен на „Разговорът“ на Копола, е политически много по-целенасочен. Лъмит прави определен тип активно политическо кино, доста рядко за Америка, а много необходимо. Подобни упреци в прекалена директност на внушението съм чувала у нас по повод на „Изгубената чест на Катарина Блум“. Не трябва да се забравя, че за разлика от социалистическия зрител, който е склонен по-проницателно да се вглежда в политическото и идейно звучене на творбите на изкуството, западният зрител в повечето случаи не е привикнал на такъв поглед, затова някои автори прибавят до ярък изказ, който

да предпази филма от шаблонна интерпретация. Например Шьондорф в „Катарина Блум“, за да не бъде творбата му схваната от мнозина като обикновен сензационен криминален филм, поднася директни политически обвинения. Оценявайки филми от подобен род, трябва да се съобразяваме и с нивото на обществено мислене на публиката в страната, където филмът е създаден.

Робърт Олтмън, една от най-интересните творчески фигури в съвременното американско кино, в двата си последователни филма „Нешвил“ и „Бъфало Бил“ си служи с много по-косвени средства. Онези зрители, които искат и могат, прочитат филмите му като тънка гавра с пошлостта на американския шоу-бизнес, който под формата на зрелищност и развлекателност оглушава хората, хранейки ги с митове на панаирджийско равнище. Онези зрители, които не умеят и не желаят да вникват по-дълбоко, се задоволяват само с развлекателното зрелище. „Нешвил“ чрез една мозайчна структура представя ежегодния фестивал на „кънтри мюзик“ като форма за внушаване у младежта на илюзии за лесен успех в естрадния брани и като претекст за подмолно вербуване на избиратели за определена политическа (консервативна) платформа. Нешвил е столицата на щата Тенеси, типичен с южняшката си консервативност. Чрез целия филм на фона на песните действа група от менажери, които незабележимо внушават на околните идеалите на кандидата за президент на Юга. На екрана се казва едно име, вижда се и портрет, но, както отбелязва един френски критик, всеки разумен зрител се поражда асоциация с името на Джими Картър. Излиза, че по своята платформа и методи за привличане на избиратели супердемократичният и народен Картър е съвременен продължител на традиционна консервативна Америка. Олплатън си е каста ел много сложна-

та задача да анализира чрез киното неясните механизми за функциониране на средствата за масова комуникация.

Напоследък около Олтмън израсна и дебютира група млади режисьори: Алън Рудолф с „Добре дошли в Лос Анжелос“, Майкъл Шулиц с „Автомивка“, Робърт Бентън с „Късно представление“. На пръв поглед и тримата зачищават художествената концепция на учителя си: филмите са в класическите американски жанрове — мюзикъла и криминалния филм и претендират за социален контекст и критичност. Но въпреки че са овладели художествения професионализъм на Олтмън, и тримата нямат неговата проникателност, умението с всеки детайл, сцена и образ, с всяка хумористична реплика да нанася точен црих към обобщената картина на действителността в съвременна Америка.

*

Сигурно изводът от този преглед на някои явления в съвременното американско кино съдържва исторически и психологически парадокс: старата гвардия е запазила критичния си поглед и разобличителния си патос, а най-младите съзнателно избират конформизма и приспособяването като своя художествена платформа. Някои западни критици бързо намират най-лекото и удобно обяснение: зрителият се е уморил да гледа „черногледци“ и „отрицатели“ и има нужда от вяра и надежда, младите автори търсят пътя към масовия зрител, а филми като „Роки“ или „Автомивка“ възраждат стабилитета в съзнанието на младежта.

Младите автори са достатъчно образовани и интелигентни, за да знаят, че днес те вече не могат да имат онова непосредствено и спонтанно

въздействие върху масите, което са имали Джон Форд и Хичкок. Постигането на такова въздействие (изразено в долари с много нули накрая) се дължи на почти десетократно повишаване на цените на билетите и преди всичко на спекулативното манипулиране на зрителя чрез прекрояване на старите митове и пускането им на кинопазара в нова опаковка. Впрочем тази нова опаковка не е измислена от преуспяващите млади автори. Не случайно киното на компромиса и стабилизацията не ражда и нови изразни форми. Младите автори изцяло си служат с онзи „брутален реализъм“, естетиката на ежедневно и грозното, която наложиха демитологизаторите през 60-те години. Най-добрите и автентични сцени в „Роки“, мръсните улички и миришещият на пот боксов ринг, са сякаш направо пренесени от „Плашилото“ и „Уморените коне ги убиват, нали?“.

Трудно, пък и лекомислено би било да се правят прогнози за по-нататъшното развитие на описаните тенденции. Конюнктурната ориентация на най-младите режисьори е твърде симпатична за дадения момент, но тя може да се окаже временна. Преди години Копола беше казал, че той и връстниците му се стремят да стартират с нещо много касово и пробивно, за да получат след това зелена улица за осъществяване на съкровено личен художествен филм. Това не може да бъде всеобщо извинение, но Копола и Скорсизи действително направили „своите“ сериозни, обществено ангажирани и оригинални филми — „Разговорът“ и „Елис не живее вече тук“. Дали техните по-млади колеги един ден ще си спомнят, че най-добрите филми на Форд, освен като любимици на публиката, останаха в историята на киното и като правдиви документи на своята епоха?

ДОНЬО ДОНЕВ
ВИ ПРЕДСТАВЯ:

Л. ШАРЛАНДЖИЕВ



Подплатени мисли
(Дружески шарж)

ИВАН СТОЯНОВИЧ —

От околоръстния път на
съвременната тема —
по централните артерии
на живота!

Рицарите на българската кино-комедия пришпорват своите коне, натежали от амуниция. Някои ездачи са загубили формата си, но други гече препускат. Те препускат и през неочертаните територии на абсурда, и през градини, тук-там одраскани от бодлите на някоя роза или на *Xanthium spinosum*¹. Цветето на сатирата, грижливо торено и поливано през последните години, също подава глава. . .

В „Два диоптра далекогледство“ братя Мормареви нямат претенция-

¹ *Xanthium spinosum* — вид магарешки бодил. В случая се използва като кино-метафора (бел. — И. Ст.).



ПЕТЪР КАРААНГОВ



та да хванат за рогата най-съществени проблеми на времето, те забавляват зрителя, без да приспиват напълно съзнанието му, подхранвайки го само с нюанси от проблеми. (Огледалце, я кажи на тия двама братя, че метаморфозите в мисленето на света изхвърлят неангажираната — на забавната ситуация — комедия в архива!) В центъра на произведението като главна корабна мачта се извисява Георги Парцалев (без когото половин София малко значи), който, при житейската и екранна константност на възрастта си е актьор с голям творчески радиус. Конете тичат, тичат през градини, алеи, бостани.

В последния ни киноурожай обаче има филми, които са с вдигнат семафор в посока на проблемното кино (а не като братя Мормарев, които правят филми за многото зрители, чието естетическо съзнание съзрява по-бавно; тези зрители се усмихват — без да се смеят с отворена уста — на подхвърляните им леки закачки). Авторите-проблемисти са готови да изгорят, за да спечелят доверието на консуматора, който плаща в брой. Те навлизат деликатно, но много навътре в духовния свят на героините — опит за психоанализ на женската природа в киното — и доказват кинетичните прояви на еманципацията. Затова и тези филми — благодарение на изненадващите засади и водовъртежи на сюжета и контролните постове на режисурата им — не само прескочиха летвата на киносьрежнованието у нас, но спечелиха и на международния ринг признанието на журито, съставено от най-авторитетни кинорефери.

Но има творби, повтарям, които се движат по околоръстния път на съвременната тема, а не по централните артерии на живота. По-зле за тях, защото, когато един рицар на кинокомедията нарушава правилника за движението по главните и второстепенните пътища на съвременната тема, той допуска пътнo-кино-

транспортно произшествие. И остава без постановъчни възнаграждения, т.е. с продупчен киноталон.

Да погледнем отново в чудодейното огледалце, в което се оглежда българското кино:

— Огледалце, я кажи сега какво ново има във филмовата ни критика?

ТОДОР АНДРЕЙКОВ —

Ще се намери ли поне един побъркан и сред кинокритиците?

Говорят, че програмата на учениците била претоварена (!) и е абсолютно невъзможно да се включи нов предмет. (Смешно!) Да, ама какво показва практиката? Учениците си ходят и без това на кино. Ние трябва да направим само едно: да регулираме това ходене. Как ли? Като го преобразуваме в кръжок с лекция и дискусия. Учениците са податливи и с много голяма охота се озовават на кръжоците и лекциите. Нямаме представа колко са податливи! Просто умират от удоволствие да ходят на кръжоци. Някои даже звънят на Кинематографията и питат: „Абе, другари, какво става с кръжоците? Докога ще чакаме?“... Така че остава само да почнем да регулираме. И проблемът за кинообразованието ще бъде решен в кратък срок. (Ако чакаме министерството, то няма да го реши и до 2000-та година!) Това се казва именно неформален подход!

Сега ще си позволя да хвърля обвинението за аристократизъм на българските филмови критици. Та те не посещават „Дискусионен клуб 22“,

те странят от дискуссионните клубове въобще, не подпомагат делото на студийните кина, бягат от киноуниверситетите и кинолекториите. В същото време в София се намериха 300 души побъркани, които са готови в петък вечер, вместо да седнат пред телевизора, да отидат на „купон“ или да киснат в кръчмата, да си губят времето да дискутират.

Препоръчвам на всеки български филмов критик, оставайки насаме със собствените си индивидуални комплекси, да поразсъждава по този въпрос, като се опита да бъде честен и откровен. Лично аз, когато оставам насаме със своите собствени комплекси, започвам незабавно да разсъждавам върху неформалния подход към проблема за кинообразованието или върху аристократизма на филмовата ни критика, която продължава да подценява дейността на филмотеката. И вместо да посещава „Дискусионен клуб 22“, както правят всички побъркани в София, предпочита да кисне в другия клуб — на „Екзарх Йосиф“. Или в неговия филиал — бара... И разсъждавайки върху тези проблеми, идвам до извода, че може би е време да почнем да регулираме и вечерните часове на кинокритиците. Как ли? Като ги преобразуваме в среднощни симпозиуми и теоретични конференции в новия, да го наречем, „Дискусионен киноресторант 22-04“¹.

Дявол да го вземе, няма ли да се намери поне един побъркан и сред кинокритиците!

¹ Цифрозото изражение означава, че занятията ще се водят от 22 часа преди полунощ до 4 часа на следващата сутрин.

Терен за стълкновение на
равноправни съзнания,
на равностойни позиции

В началото бе адаптацията!

Мотивът на адаптацията е мотив — вселена, вездесъщ мотив. Защото той се вписва, съществува отчетливо не само във филмите, които пряко са свързани във фабулното си движение с демографските изменения и процесите на миграцията.² За мен е важно да подчертая наличието на този общ мотив и в произведения твърде различни, намиращи се дори в противоположни тематични сфери: „Селянинът с колелото“ (адаптиране на селянино-гражданина в посока град — селска аптека и обратно), „Последно лято“ (адаптиране на селянина към пълненето на буркани с туршии при коренно различна обстановка — на детски бетонени площадки за игра и асфалтирани паркинги, т.е. към урбанизиращия се свят), „Дърво без корен“ (адаптиране на Гатьо към неодушевления асансьор и останалата градска среда), „Сиромашко лято“ (адаптиране на пенсионера към състоянието на пенсионер: по принцип това състояние е еднозначно с преместването във времето и пространството на героите от другите филми на адаптацията), „При никого“ (адаптиране на малкия герой към това вечно придвижване от опустелия градски дом до бащината бекярска къща на строежа), „Не си отивай“ (адаптиране на Ран към новата му социална роля на директор). . . Този мотив (защо пък

² Ние използваме това социологическо понятие, въпреки че някои от създателите на филмите, включени в тази поредица, при различни поводи възкликваха: „Едва след като заснехме филмите си, разбрахме, че сме правили филми за миграцията. Нищо.“

КОНСТАНТИН КОЦЕВ



не?) можем да проследяваме колкото си искаме: „Тихият беглец“ — адаптиране на неврастениците към непривичното състояние сред гробовна тишина, „Преброяване на дивите зайци“ — адаптиране на селските хитреци към командирования градски началник-проstack, и т.н. и т.н.

И още: адаптиране на киноестетиката към социалогическия подход в киното, адаптиране на критика-рецензент към натюрела (длъжностното и обществено положение) на режисьора, адаптиране на киното ни към телевизията. . .¹

И най-сетне: адаптиране към самия мотив на адаптацията. . .

А сега за мен е важно да подчертая, че предложената от мен схема е дискуссионна. Проблемът за адаптацията е терен за сложни психологически сблъсъци, за съткновение на съзнания — позиции. В дискусията, която повеждам, могат да се пласират и други мнения. И аз бих приветствувал всеки колега, който би пожелал да се намеси в нея, за да впише едно друго, по-различно разбиране върху същността на обсъждания мотив на адаптацията. (Още повече, че някои критици и социолози са склонни да открият присъствието на адаптационния мотив и в творчеството на Бергман и Фелини.)

Защото проблемът за адаптацията е наистина проблем-вселена. Една дискусия би била дискусия на равноправни съзнания, на равностойни позиции.

Предложената от мен схема е схема предимно от социологически характер, тя не се интересува от собствено естетическите достойнства на разглежданите произведения. А това не е малко предимство!

¹ Вл. Игнатовски, „Вятърните мелници на кинодокументалистиката“, в която се подчертава: „Но време е да прогледнем и да признаем, че киното днес е кино от епохата на телевизията. Какво да се прави — неприятен или не на Георги Янев, но това е фактът“ — сп. „Киноизкуство“, бр. 9/1977 г.

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ —

Носталгията е много

Хлъзгава почва

Не можем да познаваме зрителя (в епоха, когато някои теоретици говорят за „ненамираемата публика“) в резултат само на лични наблюдения. Нуждаем се от изработването на подходящ апарат, от формирането на работни понятия, от конкретни социологически проучвания. Трябва да напуснем сферата на инстинктивните реакции.

Но вместо форсирани усилия за научно изследване на зрителската аудитория Тодор Андрейков ни предлага да се върнем към периода на ралото, към дейността на критика-мисионер, на пламения монах от филмотечния салон. Това не е просто конфузия на стойностите, това е носталгия. А носталгията е много хлъзгава почва, много лесно тя може да доведе до един вид реакционен романтизъм — идеализиране на отминалите или отминаващите форми. И когато на тази дискусия тук аз се съмнявам в полезността на мисионерския подход, тези мои съмнения не са предубеждения или страхове на масовото съзнание, не са някаква своеобразна форма на компенсация, не са и протест, завършващ с романтично оттегляне от спора, за да се отдам на носталгията. (Нали вече казах, че тя е много хлъзгава почва.) Просто настоявам за методологическа въоръженост, за използването на научни критерии.

Не от чувството за споделена съдба, но за да направим някои полезни паралели и разграничения, нека се обърнем и към естетиката на екзистенциализма (Сартр, Камю) и социологическия песимизъм на Франк-фуртската школа (Адърно, Хорк-

хаймер, Фром). Разбира се, чуждите заблуди и грешки могат да ни спестят „празни ходове“ в едно механично възпроизвеждане на крайни позиции.

Ако сега разгледаме филма-катастрофа в противоречията на масовото съзнание, ще потърсим повтарящите се величини (мотиви, персонажи и пр.), които образуват социалния код на явлението. От значение за нас е жанрът като функционираща общност, без, разбира се, да се пренебрегват психоаналитичните му функции. Но какво е това жанр на кризата? Или на идентифицирането с агресора? (Психоаналитичният подход към филма-катастрофа придобива юнгиански оттенък.) Дали става дума за жанр-сюнгер, попил омайните излъчвания на стари жанрове (нещо подобно на витамин В-комплекс)? Така или иначе, но влиянието на една профанизирана футурологична мисъл върху практиката на филма-катастрофа е безспорно.

ГРИГОР ВАЧКОВ



Р. S. Поради липса на достатъчно място не ще мога да предложа едно подробно разчитане на библейската символика във филма катастрофа. Редакцията ми отдели само някакви си 15 страници, и то набрани с петит. Въпреки че са били получени (в същата редакция!) немалко писма, в които читателите настояват за още по-подробно изследване на състоянието на света преди и след катастрофата, на характера на природното бедствие и пр. Те питат, тласкани от жив, несекващ интерес: „Напоследък няма ли и други промени в стила на „масовата култура“?

Р. Р. S.

Ползувам се от случая да отбележа, че с образа на Петела в нашето кино идва силен талант, очевидно взискателен и труден, който не само ще го обогати, но и ще го задължи, защото собственото му бавно израстване не е ли упрек!?

Жизнената и творческа потенция на националните култури

Разгледано в ситуацията на съвременната култура, изкуството не търси тенденциозно и умозрително своето национално своеобразие, но това своеобразие може да бъде култивирано и насочвано в неразривна връзка с теоретичната му осъзнатост, въпреки че теорията за националното своеобразие все още не ни дава удовлетворително определение на понятието (за национално своеобразие). Защо? Защото то (понятието) принадлежи към онези обозначения за интегриращ субстрат, които не могат да се изразяват в логическа схема. За което, естествено, е виновно самото понятие, защото (то) не се поддава на формализация, каквато е възможна при изучаването на икономиката например.

Но макар че логиката е в значителна степен безсилна, можем да приемем, че националният автентизъм е свързан със социалния и икономически прогрес, а националният дух е понятие „идеално“, заложено в нацията като потенция, която се реализира само при благоприятни условия. Но някой беше казал¹, че процесът на диференциацията е диалектически свързан и с някои интеграционни тенденции — именно от диференциацията на народите и културите се ражда многообразието (пронизано от основни връзки, от типологии) и единството на „световната култура“. Усъвършенству-

ването на средствата за масова комуникация допринася за създаването на по-непосредствени връзки между отделните регионални и национални култури, намиращи се на големи разстояния във времето и пространството, без обаче да се забравя, че това въздействие е не само благотворно, че с него се свързват и редица опасности за самобитността и многообразието в изкуството. Затова трябва да се внимава винаги с големите разстояния — и във времето, и в пространството, и във филмовата критика.

Впрочем някой беше казал също така, че керваните на киното пътуват — от страна в страна, от регион в регион, от град в град. . .

ЕМИЛ ПЕТРОВ —

Със съзнание за сложната социално-психологическа плетеница, заложена в природата на жизнените конфликти

Трябва да подчертая, че задълбочаващата се, активна и заинтересована позиция на игралния ни филм в досега му със съвременността изпъква особено плодотворно в претворяването на актуалните духовно-нравствени проблеми, в изостреното чувство за отговорност за всичко, което става или още не става, но трябва да става в действителността, в способността да се изследва сложността на жизнените конфликти и сблъсъци. Най-добрите ни творци вече са въоръжени със съзнание за

¹ Вж. Вера Найденова, „За да се обхване необхватното“ — конспект към темата „Национално своеобразие на българското кино“, сп. „Киноизкуство“, бр. 10/1976 г.

сложната и така противоречива връзка между обективната и субективна диалектика, която стои — подчертавам тази особеност! — в сърцевината на жизнените конфликти; със съзнание за сложната социално-психологическа плетеница, заложена в природата на тия конфликти. Киното ни се докосва до многоизмерима материя, която ни предлага своите съставки и компоненти, своите плюсове и минуси в трудна за разплитане връзка. (Но в никакъв случай тази трудна за разплитане връзка не бива да се отъждествява лековерно със самата социално-психологическа плетеница!) Защото зрелостта на киноизкуството ни се състои не само в умението му да прониква в сложността на жизнените проблеми и явления, но и в способността му да изостря своя усет за различните социални и духовни стойности на реалните факти и явления, за нелепно уловимите, но все пак в крайна сметка поддаващи се на улавяне, реално съществуващи граници между тях. С други думи, то съумява да прониква в сложната тъкан на конфликтите и там, т.е. вътре — в присъщата им сложност (а не на повърхността на явленията!) да прави своите нравствени и естетически оценки за живота, за сложната връзка между обективната и субективната диалектика. За тази съществена разлика ние трябва винаги да държим ясна сметка.

Всичко това вече изисква сериозно превъоръжаване на филмовата ни критика, изостряне способността ѝ за съизмерване на киноизкуството с живота, инициативност при откриване на новите проблеми и конфликти, на всички плюсове и минуси на многоизмерната жизнена материя, в чиято природа са заложени те (плюсовете и минусите).

А това пък налага — като краен и обобщаващ днешната благоприятна ситуация в българското кино извод — да държим винаги остри и смазани критическите си шпаги! Да устояваме на съблазънта на повърх-

ностните оценки, на изкушенията на критическата мода, пренебрегваща динамиката (и диалектиката!) в развитието на съставките на реалността! Да бъдем на висотата на самата жизнена материя и на многоизмеримата (и сложна!) социално-психологическа плетеница — както в самия живот, така и в съзнанието на нашите кинодейци!

В заключение бих искал да спра вниманието ви на съкровения същност на самите плюсове и минуси, изграждащи. . .

АЛБЕРТ КОЕН —

Дайте ни ясна тематична задача,

организираща идея,
стабилна

драматургическа
структура!

„Необходимият грешник“ е колорит на творба, но тя е обитавана от една неубедителна измислица, прерастваща във фалш. Драматургичната структура на този филм се оказва измислена и в крайна сметка несъстоятелна. Колоритна, но несъстоятелна. . .

Като цяло „Очакване“ няма ясна тема или по-точно в него сноват насам-натам множество теми, които не успяват да намерят пресечната точка, където да изкристализира една обща идея. А накъде без пресечна точка? Ние непрекъснато искаме да уловим водещата нишка, но тя ни се изплъзва като. . . Непрекъснатото наслагване на нови тематични ядра разсейва драматургичния прицел, потапя в гъста, английска мъгла някои персонажи. . .

В сценария на „Къщи без огради“ на Н. Русев трудно могат да се открият очертанията на една ясна тема. Сценарият се задоволява да регистрира някои страни и явления от бита и всекидневието на хората, без да умее да ги организира около определен проблем, идея, тема. Но с регистрация (и без организиране около нещо!) работа не се върши. . .

Предпоставки за интензивно наситена драматургия, която победоносно да изведе авторовия замисъл, са заложили в биографията на персонажите и в драматизма на сюжета на филма „Особено мнение“. Но вместо да ги налее с гъстия сок на живото изкуство, драматургията прави половинчати крачки, изсушава зърната, от които може да покълне нещо силно и ярко. Истинска идейно-психологическа драма не се получава. И как да се получи, когато драматургията не ги налива със сокове (предпоставките), крачи ситно-ситно и погубва собствените си (драматургични) зърна. . .

Не е трудно да се открие в литературния вариант на „Мъже без работа“ отсъствието на стабилна драматургическа структура, дължащо се на отсъствието на ясна тематична задача. Така е винаги: няма ли ясна задача, няма и стабилна структура. . .

Изобщо на филмите „Очакване“, „Необходимият грешник“, „Къщи без огради“, „Особено мнение“ и др. им липсва ясно и стабилно тематично ядро, в тях не се чувствава присъствието на ясна тематична задача, организиращата сила на проблема и идеята. Поради това именно сюжетната им структура е хлабава!

Напротив, всички наши сполучливи филми се отличават с ясна тема и ясна идея, с точен художествен прицел, солидно изграден и зареден с драматизъм сюжет, с ярко очертани характери и образи, с налети с гъсти сокове предпоставки за интензивно наситена драматургия. С една дума —

отличават се със здрава драматургическа основа. А не с хлабава!

Стабилна драматургическа основа — ето опорната точка на Архимед в българското кино. И в кино-критиката. . .

СВОБОДА БЪЧВАРОВА —

Да се научим да мислим
публично!

Нека повторя общоизвестната истина, че истинско съвременно, боево изкуство без конфликти е невъзможно. Положителният герой в киното, ако иска да внуши жизнена пълноценност и правдивост, за час и половина време от екрана трябва да се бори срещу нещо, трябва да воюва за нещо, т.е. да участва в конфликт срещу противник, понякога диаметрално противоположен. Затова в киноизкуството, както в никое друго изкуство, не трябва да има полуконфликти, полунистини, които съставляват всъщност сивия поток във всяко изкуство. Затова трябва да търсим ярки образи в ярко изявени конфликти — от ярко изявени позиции! Нещо, което аз винаги съм се старала да правя в моите филми. Защото повече от всичко ненавиждам сивия поток!

Мисля, че ако ние по-често говорим на тия теми, много от нещата ще станат по-ясни и ще имаме много по-голяма полза. И ще се създават по-хубави, значителни филми, които ще се отличават, разбира се, с ярко изявени образи и конфликти, а не с полуконфликти. Или квазиконфликти.

Да, трябва да говорим по-често по тия проблеми. Но как бихме могли да говорим, когато българският интелегент — това повтарям за кой ли път — не може да мисли публично!

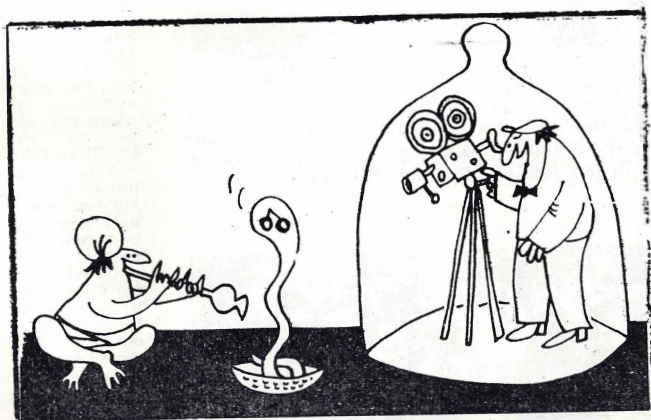
Ето, сега сме се събрали на тая пресконференция по повод новата премиера на нашия колектив. Но критиката пак мълчи! Не че филмът не поражда въпроси, моля ви се, поражда и още как. Филмът е доста хубав, това не е сив поток, не е и

поточе, напротив, в него има и ярки образи, и ярко изявени конфликти от ясни позиции. А не полуконфликти. Но критиката мълчи! Защо? Именно защото българският интелегент не може да мисли публично.

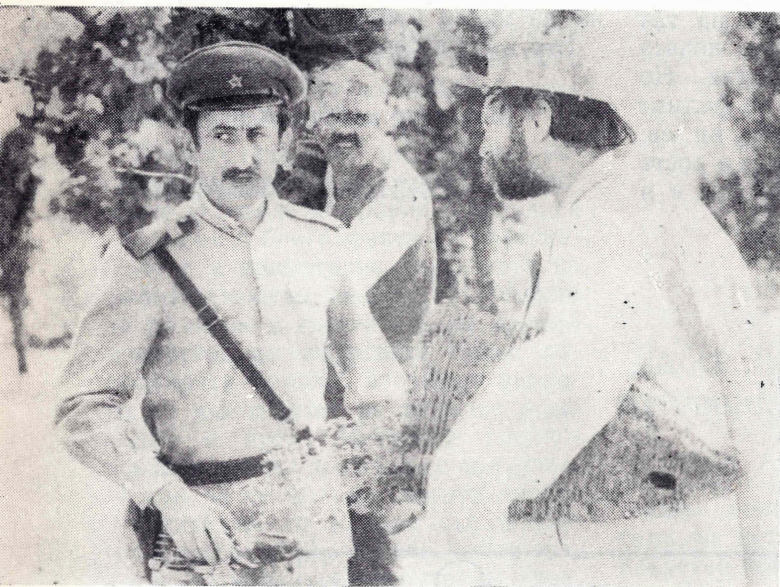
Ето къде е бедата!

Мислите подбра и подплати

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ



Без думи



Сцени от новия български филм „Всички и никой“ по сценарий на Йордан Радичков, режисьор — Крикор Азарян. В главните роли Велко Кънев, Григор Вачков и др.



СССР

Новият филм „Делегация до Бон“ на режисьора Сергей Калатозов („Помни своето име“) ще бъде трисериен телевизионен, с участието на Вячеслав Тихонов, Людмила Касаткина, Иван Лапиков, Андрей Попов. На екрана ще се появи също известният съветски журналист, кореспондент на „Правда“, Владимир Михайлов. В едно интервю за полското сп. „Екран“ Калатозов казва: „Замислили сме създаването на филм, който би изразил всичко това, което способствува за духовния конструктивен развой в международните отношения и поспециално в нашите отношения с ГФР. Избрахме публицитичната форма. Това до известна степен е продиктувано от моите търсения в предишните ми филми. Герои на филма „Делегация до Бон“, чието действие се развива през последните десет години, са съветски журналисти, посетили ГФР през 1967 г. Те се срещат с представители на различни обществени групи, пребивават в различни културни среди, поканени са в частни домове. Един от героите получава предложение да напише сценарий за филм, посветен на отношението между СССР и ГФР.

Това е филмът в най-общ план, но в него ще бъдат повдигнати много въпроси. Не ще избегнем острата съпоставка на политически възгледи или проблеми, свързани с раздухването на студената война. Това ще бъде предмет на разговорите и дискусиите, които ще водят героите. Ще се постареем да обхванем и тези въпроси, които положително влияят за разведряване на атмосферата, за укрепване на мира.“

Жана Болотова изпълнява ролята на Александра Павлова-Липина във филма „Рудин“, екранизация на едноименния роман на Тургенев. Нейн партньор е Олег Ефремов. Режисьор — Константин Войнов.

В Мосфилм режисьорът Г. Победоносцев снима филма „Пътничка без билет“. Това е лирична комедия за първите самостоятелни трудови стъпки на двама млади — Антон и Нина, които след завършване на училище работят на един строеж. Филмът разказва за нравственото узряване на героите, за тяхната първа любов.

Новият приключенски филм „Тачанката от юг“ се поставя в киностудията „А. П. Довженко“ от режисьора Е. Шерстобитов. В центъра на разказа е проведената от чекистите тънко замислена операция по обезвреждането на банда белогвардейци. Авторы на сценария са И. Болгарин и В. Смирнов.

В студията „Максим Горки“ режисьорът Владимир Бичков завършва филма „Има идея“. Сюжетът се развива в две далечни една от друга епохи — XIII век и XX век. Младият изобретател, пионерът Вовка, се опитва да направи това, за което е мечтал знаменитият руски механик Петрович Кулибин — да построи дървен мост с арка. Освен това малкият изобретател иска да изправи и кулата в Пиза, а също да разработи проект за вечен двигател. Във филма участвуват Евгений Лебедев, Ала Ларионова, Михаил Пуговкин. Николай Рибников.

В партизанския отряд са довели пленник. Плененият Фриц Шменкел доброволно се е предал. Не е искал да пролива кръвта на хора, които нищо лошо не са му направили. По-късно е включен в отряда „Смърт на фашизма“, а в 1943 г. в Москва му връчват ордена „Червено знаме“. След 20 години посмъртно му се присъжда даването „Герой на Съветския съюз. Нашият филм „Искам да видя“ е посветен на 60-годишнината на Октомври — е заявил в едно интервю за сп. „Съветски екран“ режисьорът Янош Вейги. — Това е разказ за един истински антифашист. Сценарият, написан от мен заедно с драматурга Игор Болгарин, обхваща последните три години от живота на Шменкел. Надяваме се, че зрителите ще видят в този кратък период цялата удивителна съдба на героя.“ Във филма, който се снима от Дефа (ГДР), при сътрудничеството на Совинфилм, участвуват актьори от различни страни — Леон Немчик (Полша), Гойко Митич и Милан Бели (Югославия), Кирил Лавров, Зураб Калианидзе, Григорий Григориу (СССР). Ролята на Фриц Шменкел изпълнява Валтер Плате (ГДР).

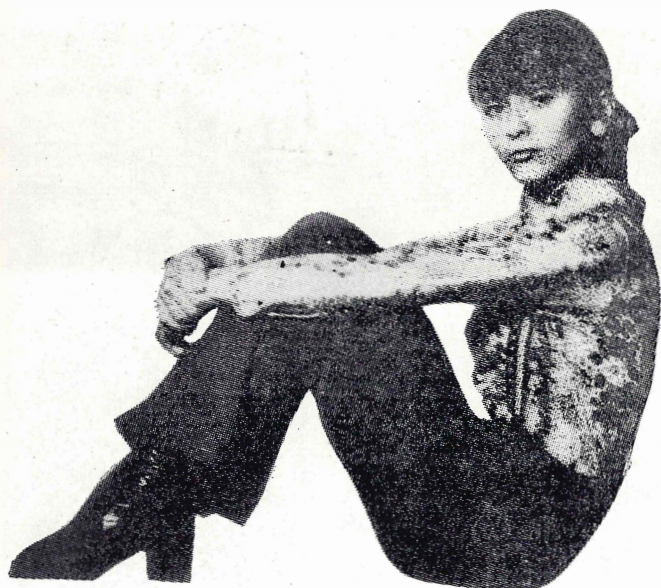
През дългите години на работа в киното Павел Кадочников е изпълнявал най-различни роли. Сега той играе Вечния дядо във филма „Сибириа-



Сцена от филма-епопея „Войници на свободата“, постановка на съветския режисьор Юрий Озеров (филмът е съвместна продукция на кинематографиите на СССР, България, Унгария, ГДР, Полша, Румъния и Чехословакия). На снимката митинг в освободена София

да“ на Андрей Михалков Кончаловски. „Режисьорът ме видя във филма „Незавършена пиеса за механично пиано“, постановка на Никита Михалков — разказва П. Кадочников, — където играех полковника в оставка на Трилецки, и вероятно е намерил в мен нещо близко до моя бъдещ герой в „Сибириада“. А той е необикновен човек. Няма нито име, нито отечество, нито даже определена възраст. Всички го наричат Вечния дядо. Животът му е преминал в тайгата, далеч от хората. Живее сам, ако не се смята мечката, с която дружи. Природата му е близка, познава я, чувствава я, разбира я. А там в село Елан е открит нефт, рушат се старите традиции. И всичко това става пред очите на Вечния дядо...“

В студията „Максим Горки“ режисьорът Иля Фрез работи върху филма „Хамут за Маркизата“. „Както във всички предишни мои филми, така и в този става дума за деца — разказва режисьорът. — Този път за десетгодишно момче, с интересен характер и сложна драматична съдба. Любовта към един стар кон помага на момчето да намери сили в себе си да се справи със създадите се обстоятелства, да извърши своеобразен подвиг. Разказваме също и за тези, които живеят редом с него и пречат или помагат за формиране на детската душа. В семейството Родион, когото преди ласкаво наричали Родинка, е лишен от майчина ласка и бащино внимание. Ба-



На снимката младата съветска актриса Ия Нинидзе, позната от филмите „Не тъгувай“ на режисьора Г. Данелия и „Мелодии на Верейския квартал“ на режисьора Г. Шенгелая

Сцена от филма „Нощ над Чили“, сценаристи — С. Аларкон, С. Мухин, режисьори — С. Аларкон, А. Косарев. Филмът е удостоен със специалната награда на журито на X международен кинофестивал в Москва



щата на Родион бивш ездач, е човек пропаднал, който заради пиянски скандали на хиподрума излежава наказание в затвора. Родион е много самотен. А едно малко момче не трябва да живее в самота. . .“

Известният киргизки режисьор Болот Шамшиев („Белият параход“) снима филма „Сред хората“. Сценарият е написан в съавторство с младия кинодраматург К. Ибраимов. „В живота на киргизкото село се извършват важни промени. Старият аул с присъщите му традиции е останал вече в миналото. Той се заменя с големи промишлено селскостопански комплекси — казва Б. Шамшиев. — Няма съмнение, че с годините селото ще се приближи много към съвременния град с неговия специфичен психологически климат, към който не всички лесно ще привикнат. Как да се запазят най-добрите човешки ценности, натрупани с години? За това бих искал да говоря в моя филм. Без да идеализираме нашите герои, жители на един стар аул, бихме искали да кажем на зрителите — погледнете ги и помислете дали не би бил полезен нравственият опит на тези хора, дали не бихте могли да се възползвате от

едни или други отминаващи вече традиции и форми за обичуване и разбирателство... "Зрителите ще видят много от актьорите, снимали се във филма „Белият параход“.

ПОЛША

Режисьорът Тадеуш Хмелевски е започнал реализацията на филма „Води ме след себе си, сине“. Авторът на известния филм „Ева иска да спи“ този път е отстъпил от своята традиционна специалност и снима един чисто криминален филм.

В творческия колектив „Призмат“ Жерар Залевски реализира своя първи дългометражен филм „Знакът на Зодиака“ по сценарий, написан с Мария Хородечка. Това е разказ за една студентка, която в трудна житейска ситуация трябва да избира между своята независимост и лишаването от тази независимост. Главната роля изпълнява Ивона Белска. Оператор е Яцек Мирославски.

Анджей Вайда ще започне в края на годината снимките на филма „Апокалипсис“ по книгата на Йежи Кротоловски. Филмът ще бъде полско-френска продукция. Продуцент от френска страна е фирмата „Синопсис“, която в началото на 1978 г. предвижда още една съвместна продукция — филма „Магарето, което свиреше на лира“ в постановка на Войцех Хас.



Кадър от полския филм „Насаме“, режисьор Анджей Костенко

За материал на филма „Една кръгла седмица“ е послужил богатият свят на Шлъонските легенди. В тайнствената атмосфера на един стар, изоставен рудник се преплитат два свята — реален и фантастичен. Автор на сценария е Албин Шекерски, режисьор — Казимеж Кутц, оператор — Кшищоф Виневич.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чехословашкият режисьор Ярослав Папоушек, познат на нашите зрители от филмите „Интимно осветление“ и „Семейство Хомулкови“, завърш-

ва новия филм „Накрая се разбрахме“, лиричен разказ за двама млади, които се срещат при драматична ситуация. Павла, героинята, е любителка аквалангистка. При едно потопяване започва да се дави. И изведнъж случайно се появява Павел, хвърля се и я изтръгва от смъртта. „Интересуват ме вътрешните преживявания на героя, отношението му с членовете на семейството, със случениците му, пише Я. Папоушек във „Филм а доба“. Интересуват ме отношенията между хората, техните проблеми, които засягат семейството. Считам семейството за неизмеримо важна част на обществото.

Всички мои филми са вариации на тази тема. Или, с други думи казано, винаги съществуват различни проблеми, но ги показвам в същия този колектив — семейството.“

Трите филма на режисьора Вацлав Матейка — „Завръщането“, „Портокаловото момче“ и неотдавна завършеният филм „Часът на истината“, са близки по тематика. Първият от тях — „Завръщането“, е разказ за една



Жан Пол Белмондо и Ракел Уелч във филма „Животно-то“, режисьор — Клод Зиди

йски на Наташа Танска. В главните роли участвуват Сватолюб Матиаш и Ружена Меринова.

По сценарий на В. П. Боровички и Ф. Влчка режисьорът Ладислав Рихман снима музикалната комедия „Който не иска, той се бои“. Главен герой е млад композитор на естрадна музика, който има голямо желание да стане директор на малък театър в Прага.

„56 пропуснати лекции“ е новият филм на студията Барандов, постановка на режисьора Иво Новак. Главният герой, 17-годишният Хонза, преживява период на бунт срещу училището, срещу родителите си и изобщо срещу целия свят. Заедно със своя приятел решава да напусне училището и дома си и да избяга в Полша. Резултатът от бяството са 56 пропуснати лекции. Ян Флайшер, автор на сценария, рисува портрета на Хонза с мека ирония, описва неговите приключения, опирайки се на собствени преживявания. Ролята на Хонза изпълнява Владимир Длоухи.

На нашите зрители Властимил Харапес е известен от музикалната комедия „Старци берат хмел“ на Ладислав Рихман. Властимил Харапес е участвувал в няколко филма, но по професия не е актьор, а солист от балета на Пражкия народен театър. Напоследък Харапес отново се появява на екрана в психологичната драма „Ден за моята любов“. Това е историята на едно младо семейство, което изживява криза след смъртта на детето. Критиката отбелязва, че талантливият танцьор се е представил и в този филм като превъзходен актьор със своята естествена игра и с чувството си за мярка в използването на изразните средства.

ИТАЛИ

Виторио Гасман, Уго Тоняци и Алберто Сорди ще играят заедно във филма „Нови чудовища“. Тази сатирична комедия е поставена от режисьорите Еторе Скола, Дино Ризи и Марио Моничели.

Марио Болонини снима филма „Черният сапун“ по една стара съдебна хроника. Исто-

рията е необикновена. Девската Леонарда Чанчили започва своите убийства през 1939 г., като от „получения материал“ приготвяла свещи и черен сапун. Две години по-късно е осъдена на 30 години затвор. Умира в 1970 г. в психиатрична клиника.

Тринадесетият международен Преглед на Новото кино — Пезаро '77, фестивал без реклами и звезди, е минал тази година под знака „кино без цензура“. Представени са около 40 филма, от които 4 от Италия, 2 френски, 3 от Южна Америка, по един от Мексико, Куба, Гърция, Унгария (единствен представител от социалистическите страни), Канада, ГФР. Програмата на фестивала е била допълнена с ретроспективни прегледи на творчеството на В. Пудовкин и „40 години испанско кино“.

„Новото кино бе най-често кино доста старо по отношение на език, схематично по отношение на съдържание и скучно за приемане — пише в полското списание „Филм“ Мария Корнатовска. — Преобладаваше политико-класова проблематика, описание или анализ на революционни явления, на обществени борби. Доминираше колективният герой над индивидуалния. Режисьорите-автори бяха отстъпили мястото си на колективни творци или изпълняваха ролята на изразители на колективни възгледи. . . Наблюдаваше се едно разпадане на общоприетите традиционни филмови форми, смесване на жанрове и стилове, фикции и документи, есеистика и агитка. Политическото кино придоби смесени изразни форми, отговарящи на определени за момента изисквания в определена политическа ситуация. . .“ За пример авторката посочва боливийско-еквадорско-венецуелския филм „Далеч от тук“, по постановка на Хорхе Санхинес, агитка, лишена от критичен анализ, разказваща за борбата на еквадорските селяни и на индианците от Андите с представители на американския капитал. Като атакува американската цивилизация, която носи морално разложение и болести, авторът изпуска диалектиката на историческия процес, като брани архаичната култура на индианците, тяхната изолация и омраза към чужденците, забравяйки, че това е също извор на тяхната слабост и на тяхното нещастие в съвременния свят

семейна двойка, която е пред развод. В „Портокаловото момче“ отново в центъра на вниманието е съдбата на едно семейство. Филмът „Часът на истината“ е задълбочен психологически разговор за отношенията между хората, по-специално в семейството, за опазване на чистотата на тези отношения. Филмът е свободна екранизация на пиесата „Час по англи-

За най-добър филм на фестивала се посочва унгарският „Двете желания“, постановка на Имре Гьонгьоши и Барн Кабая.

Вълни от отвличания и терористични акции заливат Милано и други италиански градове. На тази тема е посветил новия си филм „Италия“, последно действие“ режисьорът Массимо Пири. Главните роли в този невесел правдив филм играят Луи Кастел, Марчела Микеланджели, Люк Меранда.

ФРАНЦИЯ

След завършване на най-новия си филм „Този неясен обект на желание“ Луис Бунюел се е завърнал в своята мексиканска самота, без да дочака премиерата в Париж и без да се интересува от рецензиите. Бунюел е сега на 77 години, работи нормално (3 месеца реализация, две години подготовка). „Този неясен обект на желание“, 32-ят му филм, е свободна екранизация на издадения през 1898 г. роман „Жената и паякът“ на Пьер Луис. Разказва се за опустошителната страст на 56-годишен мъж към една девойка. Разказът е ироничен, на моменти тъжен, често необикновено смешен. Главните роли във филма „Този неясен обект на желание“ изпълняват Фернандо Рей и Карол Буше.

ГФР

Името на Лотар Гюнтер[Буххайм не фигурира в енциклопедията за изкуство, може би ще влезе по-късно, но неговата книга „Контакт“, излязла в ГФР в 1 млн. екземпляра, а в САЩ в 3 млн. е предизвикала огромен интерес. „Над книгата съм работил 30 години — е заявил Буххайм. — Получавам много заплашителни писма, опитвах се да подпалят къщата ми. Защо? Защото съм заел антихитлеровска позиция, не съм славословил и героизирал войната. . .“ Романът има форма на сухо и сбито описание без психологизъм и без обобщения. Действието се развива на един военен кораб. Средната възраст на екипажа е 17—18 години, капитанът е на 30 години. Момчетата, масово мобилизирани, неподготвени „идеологически“, изживяват животински страх при бомбардировките на съюзниците. През почивките мечтаят за бордеите на френските пристанища и за вино.



Женевиев Бюжол и Френсиз Хъстър във филма на Клод Льолуш „Един друг мъж, един друг шанс“

Сцена от филма „Парижки живот“ на режисьора Кристиан Жак





Клаудия Кардинале в „Желзният префект“ на режисьора Паскуале Скуити ери

За нищо друго. Буххайм поддронва и авторитета на капитана. Капитанът е разбрал, че войната е загубена и погрешна. Поставил си е само една цел — на всяка цена да остане жив. Авторът показва цялата абсурдност на войната. С тъга отбелязва: „Отзвукът на моята книга говори за факта, че в ГФР има много неофашисти.“

В САЩ са проявили голям интерес към филмирането на книгата на Буххайм. Авторът коментира: „Представените ми сценарии се оказаха глупаво антифашистки, холивудски подсладени. Не ги приех. Сега пиша сам сценарий. Роберт Ретфорд ме уведоми, че би искал да играе ролята на капитана. Отказан. Участието на звезди би внесло фалшива нотка...“

САЩ

Били Уайлдър е на 71 години написал е 60 сценария, реализирал 26 филма, получил е 6 „оскара“. Сега в околностите на Мюнхен снима филма „Федора“. „Това е моят първи драматичен филм след 28 години“ — е заявил режисьорът пред кореспондент на парижкия „Експрес“, а на въпроса дали „Федора“ не е пресъздаден образ на Грета Гарбо е отговорил: „И да, и не. Отнася се за една бивша звезда, която напуска киното, макар и да е била още млада и хубава. Филмът започва със смъртта на Федора в Париж, по-късно постепенно се изяснява нейната тайна.“ На поставения му въпрос не е ли това „Булевардът на Залезащото слънце“ — отговаря: „Не. Темата е по-широка. Не се отнася за Холивуд, а за... старостта.“ В ролята на Федора на екрана ще се появи Марта Келер. Освен нея участвуват Уилям Холден, Жозе Ферер, а в малки роли — Хенри Фонда и Майкъл Йорк.

Най-новият филм на Елизабет Тейлър „Нощна муза“, постановка на Харолд Принс, не е посрещнат добре нито от критиката, нито от публиката. Както отбелязва един френски критик, в тази костюмирана екранизация на комедияен мюзикъл, представен в Бродуей, Лиз Тейлър не възхищава нито с уменията си да танцува, нито с уменията си да пее.

Джек Никълсън е избрал за първия режисиран от него филм „Закуска на юг“ 24-годишната Мери Стийнбъргън, без сценична и филмова практика. Работила е като келнерка. Във филма ще бъде партньорка на Никълсън, който ще изпълнява главната роля.

Новият филм „Апокалипсисът днес“ на Френсис Форд Копола, свободна екранизация на романа „Същевината на тъмнината“ на Джоузеф Конрад, е вече завършен. Когато през март 1976 г. започва снимките във Филипините, Копола решава да промени сценария на Джон Милиус, връщайки се отново към романа на Конрад. Предвиденият бюджет от 12 милиона долара за една година нараства на 25 млн. Положението се усложнява още повече с преминалия тайфун, който унищожава голяма част от костюмите и декорите. Десетки хора от екипа боледуват, несвикнали с условията, актьорите не понасят лагерния живот. Филмът се развива в два пласта — реален, свързан с ежедневието на главния герой Курц, и иреален, който илюстрира това, което се извършва в неговия болен разум. Събитията протичат през 1968/69 г. във Виетнам. Капитан Уилърд е изпратен с тайната мисия а ликвидира полковник Курц, който на границата на полуострова води самостоятелна война. „Повече от сто варианта съм написал за края на полуострова на Курц — е заявил Копола — и това бе много трудно...“

ЯПОНИЯ

Напоследък в Япония забележимо се активизира дейността на режисьорите от постарото поколение. Те са се представили с редица силни и значителни кинотворби. Акира Куросава след дълго мълчание създаде „Дерсу Узала“, Сацуо Ямамото направи филма „Безплодна зона“ за корупцията в индустриалните и политически сфери във връзка с шумното дело Локхид, а след това и филма „Историята на Суйко през времето на Тямпо“, посветен на живота на японските селяни в първата половина на XIX век. Режисьорът Тадаси Имаи привлече вниманието на зрителите с филма „Брат и сестра“ по едноименната повест на Сайсей Муро. Филмът „Семейство Инугами“ на режисьора Ком Итикава, появил се в края на миналата година, е бил всички рекорди на посещаемост. Сега режисьорът работи над филма „Дяволското смяло“, който се финансира от Независимата студия при съдействието на фирмата Тохо

СЦЕНАРИЙ

*Джузепе Бертолучи
Бернардо Бертолучи
Франко Аркали*

ДВАДЕСЕТИЯТ ВЕК
(НОВЕЧЕНТО)

65 ПИВНИЦА. ОТВЪН. НОЩ.

Когато Анита затваря вратата, музиката отведнъж става много отдалечена. Задната стена на пивницата гледа към едно бунище. Зад него се простират нощните полета.

АНИТА. Ето, тук можеш да го сториш.

АДА. Но тъй на открито ли?

АНИТА. Тук няма никой.

Намират се пред един осветен прозорец. Ада започва да си вдига полата, когато седем-осем старци се показват зад стъклото на прозореца. Ада се вкаменява.

Неочаквано настъпва мълчание. Анита очаква Ада да си признае истината.

Други старци се събират, оспорвайки си мястото.

Ада отстъпва с наведени очи.

АДА. Хайде, затворете този прозорец, моля.

Анита се усмихва. Затваря щорите пред лицето на старците.

Но когато се обръща към Ада, вече не се усмихва.

АНИТА. А, така, идваш тука много елегантна, цялата напарфюмирана, за да се правиш на съпяла сред нас. За каква се мислиш?

АДА. Глупаво постъпих, но...

АНИТА. Това е шега за богатите. Тук не му е мястото. Как ни наричате нас селяните? Дебелаци, селяндури... на това ви учат от малки.

Как не ни познавате... (вдига си полата, кляка, въздишайки разведрена). Как не ни познавате!

Гледа Ада, която е останала без думи.

АНИТА (*с приятелска усмивка*). Какво правиш? Няма ли да пикаеш?

Ада отвърща с усмивка и прави като нея.

66 ПИВНИЦА. ВЪТРЕ. НОЩ.

Музиката изглежда много силна вътре в тишината на нощта. Олмо и Алфредо са седнали на една пейка и изливат последните капки на „ламбурско“-то. Те са разгорещени и зачервени от виното.

АЛФРЕДО. Тя е, казвам ти, че е тя. Това е жената, която търсех. Намерих я.

ОЛМО. Зная, че се хванах на въдицата. Изглеждаше истински съпяла.

АЛФРЕДО. Пише стихове, пуши пури, кара кола...

Но ето двете момичета се връщат.

АДА. Не съм съпяла. Играех. Искам ви извинение. Бях една глупачка.

Спряла е една танцуваща двойка, която я гледа в недоумение.

След това момичето тръгва из дансинга, напълно разпалена в своята самокритика. Обръща се към танцуващите. Мнозина от тях не си спомнят играта ѝ, други дори не са забелязали.

АДА. Не желях никого да обидя, простете ми.

Но Ада не успява вече да срещне техните погледи: изглежда, че я отбягват и странят.

Всички се отправят към изходната врата. И Олмо тръгва в тази посока.

На изхода се е спряла тълпа.

ГЛАСОВЕТЕ. Има пожар! Какво гори! Там е плевникът на Ладзари, там долу! Не трябва да е оборът на Реджани!

Олмо дава знак на Анита и се втурва вън заедно с другите. Момичето го следва.

Междувременно Ада напразно търси да спре последните танцуващи.

АДА. Не съм съпяла! Гледайте, виждам отлично... моля извинение... от всички...

Помещението е вече пусто.

Момичето е останало само в центъра на дансинга. Тишината е нарушена от френетични аплодисменти.

Алфредо, пиан, ръкопляска, сякаш Ада е рецитирала на някаква сцена. Гледат се. Погледите им са впити.

(Продължение от миналия брой)

1. АСАНСЬОРИ В ГОЛЕМИ ХОТЕЛИ. ВЪТРЕ. ДЕН.]

Едно пътуване из Италия посредством асансьорите на големи хотели. Това е едно превърляне от горе на долу. На всеки етаж — различен асансьор, и вътре във всеки етаж. Ада и Алфредо в различни дрехи и пози, в разни положения, но винаги щастливи (усмивка, ласка, целувка).

АЛФРЕДО. Имам голямо желание да не се връщам повече в къщи.

АДА. Закълни се, че никога няма да се върнем.

АЛФРЕДО. Заклевам се.

АДА. Закълни се, че никога няма да станеш дебел и вулгарен земевладелец.

АЛФРЕДО. Да.

АДА. Закълни ми се, че винаги ще ме обичаш и никога не ще се ожениш за мен.

Алфредо остава мълчалив.

АДА. Закълни се.

АЛФРЕДО. Заклевам се, че ще се ожена за теб.

Постепенно надписите на големите хотели се преплитат и разсейват, показвайки ни маршрута на това прекрасно пътуване към Юг: Виареджо, Сиена, Рим. . . Асансьорът спира: двамата млади излизат. . .

2. ПЛАЖ В НЕАПОЛИТАНСКИЯ ЗАЛИВ. ВЪН. ДЕН.

. . . и се намират на един плаж. Тичат към морето, събличайки дрехите си, като остават по бански костюм.

АДА. Помощ, един маниак, помощ!

Минават бързо покрай Отавио.

АЛФРЕДО. Здравей, Отавио!

Изчезват във водата и ние се спираме при Отавио. Той говори с някакво плешиво същество, с досадна усмивка, като на хоп, полускрит зад големите листа на една палма.

ОТАВИО. Тогава добре. И никакви измами. Чист, съвсем чист го искам.

ХОП. Какво говорите? Професоре, никого не съм измамил. . .

ОТАВИО. Ела по-късно в хола.

Казвайки тъй, Отавио отделя погледа си от оскубаното теме на хопа и се навежда над един монументален фотографически апарат.

Ада и Алфредо тичат, излезли от водата. Бягането им е кратко. Внезапно се намират между двама съвсем голи младежи. На главите с лаврови венци, те правят смешни класически пози.

Ада и Алфредо ги наблюдават смаяни. . .

Чува се глас:

ОТАВИО. Назад, отместете се! Оставете ме да работя, това са художествени снимки!

Отавио се е изправил на голям камък малко по-нататък. Движи се с фотографическия апарат, за да улови двете „творби“ на Фидий в кръв и плът.

ПЪРВОТО МОМЧЕ. Не се вълнувайте, господа, това са художествени снимки. . .

ВТОРОТО МОМЧЕ. Не личи ли? Ние сме горски божества. . .

ПЪРВОТО МОМЧЕ. . . които са малко гладни.

Говорят със затаен дъх, пазейки равновесие в тази неестествена поза.

3. ХОЛ. ГОЛЯМ НЕАПОЛИТАНСКИ ХОТЕЛ. ВЪН. ВЪТРЕ. ЗАЛЕЗ.

Отавио избутва Алфредо и Ада вън от асансьора.

Златист залез е.

ОТАВИО. Бързо, бързо, че закъснях!

Холът е изпълнен от тъпла фашисти в униформи. В миг тримата приятели попадат всред четиридесетина поне от тях.

Ада става мрачна. Вкопчва се в ръката на Алфредо.

Отавио напразно търси хопа, с когото има среща.

АДА. Отведи ме от тук.

Асансьорът е пристигнал. Отавио ги умолява:

ОТАВИО. Сам ли ме оставяте? Няма ли да ме почакате?

Вратата на асансьора безмилостно се затваря, докато Алфредо и Ада душат въздуха, правейки гримаса на отвращение.

Отавио е останал сам. Но ето веднага се чува глас:

ГЛАС. Професоре, професоре!

Фашистът в униформа, който го извиква, е не някой друг, а хопът. Отавио отива до него зад една колона.

ОТАВИО. Но какво си направил? Преоблякъл ли си се?
ХОПЪТ. Тук се създава Италия, професоре! Аз съм истински италианец и не лъжа..., елате. . .

Сваля си феса и бръква в него. Там е скривалището за стоката му. Разменят си пари и кокаин.

4. АПАРТАМЕНТИ В ХОТЕЛА. ВЪТРЕ. ЗАЛЕЗ.

Когато Отавио влиза в големите съединени апартаменти, където живеят и тримата, показва се низ от спални стаи: Алфредо и Ада се появяват и изчезват, докато минават набързо пред отворените врати на стаите си.

Нареждат куфарите си.

Отавио стиска в ръка пликчето с кокаина и пита с безразличие:

ОТАВИО. Тръгваме ли?

Двамата усилят гласа си, за да ги чуе.

АЛФРЕДО. Веднага щом се приготвим.

ОТАВИО. Къде ще се ходи?

АДА. В Таормина?

ОТАВИО. Защо?

АЛФРЕДО. На юг, на юг. . .

АДА. По възможност най-далече от тези простаци в униформа.

ОТАВИО. С това се отива още по-далече, още по на юг.

И вдъхва първата доза кокаин. Алфредо и Ада са се спрели на прага на своите стаи, оставят всичко и се втурват при Отавио.

АДА (пеейки): На ръчищата ти. . . кокаин!

АЛФРЕДО. Искам да го опитам и аз искам да го опитам!

ОТАВИО. Полека, полека. Един по един.

Учи двамата млади как да вдъхват белия прах. Всмукват два-три пъти в религиозно мълчание.

АЛФРЕДО. Нищо не усещам. . .

АДА. Нищо.

ОТАВИО (усмихвайки се): Търпение. . .

От градината на хотела долита едно фашистко пеене, но, изглежда, от много далече. Слънцето започва да залязва и позлатява стените, мебелите и лицата на тримата. Вдъхват пак в мълчание. Ада рязко става и започва да се съблича с прекалена и неестествена бързина.

ОТАВИО. Какво правиш?

АДА. Искам една снимка гола, като горско божество.

Отавио отпуска глава развеселен.

ОТАВИО. Няма достатъчно светлина.

АЛФРЕДО. Ще ти намеря светлина.

И извърне бързо започва да събира всички абажури в стаята близо до дивана.

На вратата се чука. Ада е по комбинезон. Всички се спират.

ОТАВИО: Кой е?

ГЛАС (извън кадър): Телеграма.

ОТАВИО. Бутни я под вратата.

И тримата виждат появяването на жълтото листче на мокета. Отавио го взема.

ОТАВИО. За тебе е, Алфредо.

Алфредо, който се движи, за да насочи светлинните към дивана, взема телеграмата между зъбите си. Междувременно Отавио приготвява фотографическия апарат на триножника. Ада е гола. Влиза във ваната на банята, опитвайки смешни скулптурни пози. Алфредо пуска отгоре ѝ телеграмата от устата си.

АЛФРЕДО. Отвори я ти.

И продължава работата си. Ада неочаквано пребледнява. Става с отвореното жълто листче и се приближава до Алфредо. Прегръща го смутена и му шепне:

АДА. Трябва да заминеш веднага. Баща ти е зле.

Отавио, който не е чул, нарежда.

ОТАВИО. Не мърдайте!

Автоматично Алфредо и Ада обръщат лице към фотографическия апарат. Щракане. Ето ги фиксирани завинаги, по-скоро смаяни, отколкото отчаяни: Ада абсурдно гола, Алфредо абсурдно облечен.

5. ПЪТ И ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ОТВЪН. ДЕН.

Алфредо върви бързо: още няколко крачки и ще бъде в къщи. Полето от двете страни

на пътя е пусто. Алфредо шари с поглед, чак до дома на Далко: никои.

Младият мъж е с пораснала брада и с уморени очи. Навярно е пътувал цяла мош. Нищо не носи със себе си: багажът му ще дойде с Ада и с Отавио. Дрехите му от лек плат са неподходящи за случая.

Тръгнал е от Юг, без да има време дори да се преоблече. Ускорявайки ход, Алфредо вдига с потръпване реверите на сакоето си. Ето го пред вилата на своето детство. Тя е солидно поставена, почти вкоренена в неизразителната сивота на тази късна есен. Но откъде е това непосредствено чувство за негостоприемство и за враждебност? Защо всички прозорци и врати, именно всичките, са затворени, залостени! Алфредо опитва да насили бравата на входа, но безнадеждно: затворена е с ключ и Алфредо веднага се отказва.

Пространството пред къщата е изпълнено с още пресни следи. Навярно доста много хора е имало, и то неотдавна, може би не повече отпреди един час.

Алфредо спира. . .

Намира се точно в центъра на две паралелни следи: Може би от кола? Прави крачка, после друга, после трета, в центъра на тези следи от колела. Движи се бавно, така както се върви на погребална процесия, едва започнала. Алфредовото лице е безизразно.

Излиза във от следите на погребалната колесница и с малък скок се отправя към задното крило на вилата. Най-сетне намира начин да влезе. Щорите на кухнята са само леко прикрехнати. Готви се да се покатери, но някакъв звук го задържа — една нежна просто-народна песен.

Алфредо отива тайно в ъгъла на вилата: на страната, която гледа към селското гумно, се намира една женска фигура в черно. Това е Розина, майката на Олмо. Вече ще е навършила почти шестдесет години. В ръцете си държи дете, нещо, което се разбира от песента ѝ, но би могло да бъде само купчинка парцали.

Розина пристъпва напред и назад, нейната приспивна песен не прекъсва дори когато хвърля обезпокоени погледи на първия етаж на вилата, към затворените щори на спалнята.

Без да бъде забелязан, Алфредо се връща до прозореца на кухнята и се провира вътре без шум. Точно като крадец.

6. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ВЪТРЕ. ДЕН.

Кухнята е като място за непрекъсната приемственост: дори смъртта на господаря на къщата не е успяла да я спре. На печката нещо се вари на тих огън, а готвачките и прислужничките в траурно облекло са на погребението. Алфредо минава през станите в партера. Движи се, без да знае къде да отиде и къде да се спре.

Би било невъзможно за един непознат, попаднал там случайно, например за един крадец, да почувствува минаването на смъртта между тези предмети, тези мебели, винаги едни и същи в тези винаги едни и същи стаи. Отделно са поставени съболезнователните телеграми, натрупани на една маса в хола, парцали хартия, имена на други господари, съкрушени от трагичната загуба. Алфредо отново потръпва.

На закачалката в коридора се намират няколко палта, една мантия, чадъри. Там е шубата на баща му. Алфредо я намъква и като в денк се намества в нея.

Започва да изкачва стълбите на пръсти без причина, духайки, за да стопли вкочаните си ръце. Някакъв металически шум го кара рязко да се обърне. Идва от входа на башиния му кабинет. Една фигура се намира там, в тъмнината: рови около писалището. От шума на вратата човекът внезапно се обръща. Първото нещо, което Алфредо вижда, е един пистолет, насочен към него. После вижда лицето на Олмо.

АЛФРЕДО. Не стреляй, аз съм, Алфредо, не стреляй!

ОЛМО. Колко време те нямаше тук! Много неща са променени.

Олмо сваля оръжието.

ОЛМО. Бил е в краварника и казал: „Краката ми са уморени, сякаш че сънувам.“ Никак не се е мъчил.

АЛФРЕДО. В краварника? Семейна слабост. . .

ОЛМО. Изпъди Атила! Уволни го веднага, още днес!

АЛФРЕДО. Виж ти, и моят баща в краварника, както дядо ми.

Олмо го натиска.

ОЛМО. Сега ти си господарят! Изгони го с ритник! Той е оня, който бие, той е оня, който убива, изгони го с ритници в задника. Ще направи впечатление!

АЛФРЕДО. Няма да послужи за нищо. Ти не си виждал Италия такава, каквато е.

ОЛМО. Ти заповядай сега, за бога!

Алфредо гледа пистолета, който Олмо държи в ръка.

АЛФРЕДО. Откъде го взе?

ОЛМО. Това е пистолетът на баща ти.

Подава му пистолета. През прозореца долита гласът на Розина.

РОЗИНА (*извън кадър*). Олмо, ела тук, връщат се!

Двамата гледат през затворените щори.

АЛФРЕДО. Онова дете твое ли е?

ОЛМО. Да, момиченце.

АЛФРЕДО. А Анита?

ОЛМО. Умря при раждането.

Неспокойният глас на Розина вика:

РОЗИНА (*извън кадър*). Олмо! Олмо!

Алфредо коленичи и поставя пистолета на пода пред себе си.

АЛФРЕДО. Вземи го. Иначе какъв крадец си. . .

Олмо се навежда да вземе оръжието. Двете им лица съвсем отблизо се гледат.

Алфредо внезапно го целува по бузата продължително.

АЛФРЕДО. Мини през кухнята, няма да те видят.

Олмо изтичва навън.

7. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ.“ ОТВЪН. ДЕН.

Групата се връща от гробищата и се появява точно когато се разделя на две: тридесетина мълчаливи селяни в тъмни дрехи се отправят към къщата на Далко, другите продължават във вила „Берлингиери“.

Тази последна група е съставена от Елеонора, сестра ѝ Амелия, Реджина, три прислужнички и Атила Бергонци. Елеонора първа схваща какво става. Тя се спира, последвана от другите. Всички очи са устремени към вилата: прозорците на спалните се отварят със сила, един след друг. Разменят се погледи, изразяващи изненада и обида от това блъскане на щорите, породено от желание да влезе светлина — израз на веселост, несъвместима с траурния ден.

Групичката забързва към вилата.

Най-накрая е отворена входната врата. Жените и Атила вече са на няколко метра от нея.

Показва се Алфредо. Някои очи отново се изпълват със сълзи.

Елеонора се хвърля в обятията на сина си. Шепне:

ЕЛЕОНОРА. Молих се много навреме да се върнеш. . . , вече само ти ми остана.

Алфредо се оставя майка му да го потопи в думи, въздишки и сълзи. Използувайки една пауза на Елеонора, произнася с тих глас на ухото ѝ, като тайна:

АЛФРЕДО. Не плачи, мамо, аз ще се ожения. Много скоро ще се ожения. . .

После отива да прегърне леля Амелия. И на нея прошепва:

АЛФРЕДО. Готвя се да се ожения, лельо, доволна ли си?

Целува по страните и прислужничките, умишлено изключвайки от своите поздравии братовчедката си Реджина и Атила.

Амелия е останала като вкаменена. Не плаче вече. Не въздиша повече. Всички гледат Алфредо, сякаш че не го познават.

Той се движи с неочаквана бодрост.

АЛФРЕДО. Хайде, елате вътре. . . Кой ще ми приготви едно хубаво вино „брюле“? През цялата нощ пътувах и мръзна от студ. Дзурла, извади ли моите вълнени дрехи?

Всички са бутнати да влязат в къщи и никой няма време да реагира.

8. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ВЪТРЕ. ДЕН.

Прислужничките вече тичат да приготвят вино „брюле“ и зимните дрехи, докато Алфредо се отправя към кабинета на баща си. Спира го зададеният глас на Амелия:

АМЕЛИЯ. Мислиш ли, че е момент за шеги?

РЕДЖИНА. Много бързо! Бременна ли е?

ЕЛЕОНОРА. Как се казва?

АЛФРЕДО. Казва се Ада. Ще ти хареса.

ЕЛЕОНОРА. Ада. . . от добра фамилия ли е? Шик ли е? Кажй ми, че е шик!

АЛФРЕДО. Половин францужойка е.

ЕЛЕОНОРА. Хубава ли е? Сериозна ли е? Ще направим едно празненство, та всички да умрат от завист!

Елеонора се усмихва, усмихва. . .

Алфредо влиза в кабинета. Атила иска да го последва.

АЛФРЕДО. Остани тук, отвън. Ще те извикам, ако имам нужда.

Атила сяда до вратата с физиономия на ударено куче. Реджина следва братовчедата си, който затваря вратата.

АЛФРЕДО. Запомни, стой настрана от Ада.

РЕДЖИНА. Тя е една дама. Мислиш ли, че ще остане да живее тук, всред свине,

лайна, до Далкови.

АЛФРЕДО. Атила

Вратата незабавно се отваря, сякаш Атила е чакал това. Застанал е мирно и втренчва погледа си в Алфредо, изключвайки Реджина.

АТИЛА. Заповядайте.

АЛФРЕДО. Направи нещо полезно. . . Свали ми ботушите.

Вдига левия си крак, подавайки му го. Реджина спира Атила с жест.

РЕДЖИНА. Спри се! Виж го ти братовчеда, преди беше самата любезност, добър, сърдечен. . . Това само чакаше а, да станеш госпсдар? Кой знае от колко време си очаквал това!

Атила, облегнал ботуша на Алфредо на стомаха си, започва да го дърпа.

Едно рязко дръпване и ботушът е вън.

АЛФРЕДО. Аах!

После подава другия ботуш!

РЕДЖИНА. Например този кремонец тук,. . . с два пръста чело, когото ти третираш като слуга, докато ти беше другаде, за да се забавляваш, кой мислиш, че е зачищавал собствеността ти, твоята, със зъби? Той, който е учил само до пети клас. . . Ще си ги имаш в къщи твоите приятели Далковите сега!. . . А като него са малцина! Ще има да се мръщят, но послушай ме, дръж го наблизо, защото той е твоето куче-пазач.

Алфредо отива до писалището, което Олмо бе отворил, за да си присвои пистолета. Сочи разбитата ключалка.

АЛФРЕДО. Къде беше, куче-пазач, когато разбиха чекмеджето? А? Къде е отишъл пистолетът на баща ми?

Атила веднага е до него. Говори през зъби:

АТИЛА. Ако ги хвана, ще ги пребия! Няма уважение дори към мъртвите.

АЛФРЕДО. Ако те държа при себе си и ако не те изгонвам, то е само заради нея. Искам да я държа колкото се може по-настрана.

Реджина избухва в почти истеричен смях.

РЕДЖИНА. Защо не ме изгониш, вместо да ме унижаваш? Изгони ни. И майка ми също, захвърли ни на улицата!

АЛФРЕДО. Не, не, всички ви искам тука. Вие участвувате в наследството.

Лицето му има израз, който никога преди това не сме виждали.

9. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ВЪТРЕ. ДЕН.

Маса след ядене. Мръсни чинии, изпразнени бутилки, употребени чаши, изцапана покривка. На дъното, на равнището на масата лицето на Атила, изкривено от насилствена гримаса.

Стиска между зъбите си края на масата. Около него десетина черноризци го подтикват. Обзаложил се е, че ще може да повдигне масата със зъби.

Спомняте ли си кавалер Пиопи, земевладелеца, отлъчил се от събранието на „Сан Мартино“, в момента да приеме фашистите като наемници?

Седнал е със съпругата си зад клатещата се маса. Съпругата му, между четиридесет- и петдесетгодишна, с неспокоен блясък в очите, присъствува на представлението на Атила. Кавалер Пиопи е обзет от силна дрямка, дължаща се на многото ядене и пиене. Моравото му лице се поклаща напред, с полуотворени очи.

Между зрителите е и едно дете на около тринадесет години с напوماдени коси и неприятно лице, стиснало ръката на баща си, друг земевладелец, когото вече познаваме — Аванчини.

ПАТРИЦИО. Татко, нали после и ти ще се опиташ?

Намираме се в кулминационния момент. Атила се съсредоточава, напруга мускули и ето чудото: краката на масата се повдигат от пода. Няколко сантиметра, после една педя, сетне. . . още по-високо. Атила прави полукръг и пуска масата пред Реджина като награда и любовен трофей. Бутилки чаши се изпотрошават между ръкоплясканията.

Когато си седнал на масата и ти я отнемат, това е донякъде като да си се разголил, още повече, ако си си събул обувките и разкопчал панталоните, както е сторил кавалер Пиопи, който на всичко отгоре е и съвсем заспал. Напълно объркана, сега, когато липсва закриващата маса, съпругата го събужда, като го смущава.

Междувременно Патрицио Аванчини тормози баща си:

ПАТРИЦИО. Хайде, татко, направи го и ти, хайде!

Шляпват го по тила.

Нелепата сила на Атила в черна риза ошастливява присъстващите: местни собственици, приятели от града и роднини. Обядът е по случай сватбата на Алфредо и Ада. Между много весели лица лицето на булката, прекрасна и бледа в своето бяло сблекло, изглежда отчайващо.

Алфредо схваща това веднага и я бута към вратата-прозорец.

АЛФРЕДО. Не гледай сериозно на всичко това! Чакай да ти обясня — всички са местни хора, същите, както и по-рано, различни са само ризите. . .

АДА. Изгони ги вън, не мога да ги понасям повече!

АЛФРЕДО. Това са наши съседи. Както е прието между роднини, поканваш ги на сватбата си, „измиваш си ръцете“, а после десет години не ги виждаш повече.

АДА. Сто години. Обещавах ли?

АЛФРЕДО. Хиляда години. Обещавам.

Ада се усмихва. Младоженците се показват пред градината, посрещнати от ръкопляскания.

10. ГРАДИНА ВЪВ ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ОТВЪН. ДЕН.

ХОР СЕЛЯНИ. „Да живеят младоженците!“

Тъпна селяни, облечени празнично, мъже, жени, старци и деца. Масата е само за тях, сервирана на открито. Торти и бутилки вино, за да празнуват и да участвуват на разстояние в сватбенния обяд на господарите.

АДА. Всички само от една фамилия ли са?

Присъстващите са най-малко тридесетина души.

АЛФРЕДО. Всички са от Далкови. Преди войната, разбира се, бяха много повече! Поне двойно.

Но Ада е срещнала погледа на Розина, която я разглежда.

АДА. А онази жена? Изглежда по-скоро циганка, отколкото селянка.

АЛФРЕДО. Розина, майката на Олмю. Този проклетник от сутринта никакъв не се вижда.

АДА. А Отавио? Няма да му прсстя това! Чудесни приятели имаме!

Прекъсната е от Далкови, които посрещат младоженците сърдечно и със смешни и старовремски закачки.

11. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ВЪТРЕ. ДЕН.

Реджина се отпуска на дивана между майка си Амелия и леля си Елеонора. Двете възрастни дами наблюдават булката през вратата-прозорец.

ЕЛЕОНОРА. Тази жена е любовница, тя никога не ще бъде съпруга.

АМЕЛИЯ. Извънредно е красива! Извънредно е красива!

ЕЛЕОНОРА. Вече няма да мога да остана тук. Чувствувам, чувствавам се излишна.

РЕДЖИНА. Сетне едва ли я бива много в леглото.

АМЕЛИЯ. Реджина, какво говориш!

РЕДЖИНА. Давам ѝ една година срок на оная там!

ЕЛЕОНОРА. Вече е решено. Аз и майка ти ще се преместим в града. Трябва да кажа, че съм привързана към тази къща.

Реджина подскача.

РЕДЖИНА. Какво ми казвате? Не, аз оставам тук.

ДВАМАТА МЛАДОЖЕНЦИ ВЛИЗАТ.

РЕДЖИНА. Боже, колко много пих. . . , въздух. . . , въздух. . .

Вее си с дебелите си ръце, става и отива да ги сложи на лицето на Ада. Дава ѝ две големи целувки по бузите.

РЕДЖИНА. Хубавата ми господарка!

Целувките ѝ са прекалено подчертани, за да бъдат действително искрени. Без да погледне дори Алфредо, тя се отправя към коридора, който води в задната част на вилата. Преди да излезне, спира погледа си на Атила, който ѝ отговаря с поглед на съгласие.

Разгорещени лица, зачервени носове, бляснали очи и много черни ризи:

Ада отбива погледа си от поканените, без повече да го спре, докато:

АДА. Отавио!

Почти извиква.

Отавио се е изправил на прага на вратата-прозорец и я гледа с усмивка. Той е много елегантен.

Ада иска да изтича насреща му, но Отавио е по-бърз. Идва към центъра на салона и чак сега откриваме, че тегли зад себе си един чуден бял кон. Влизането на животното е последвано с викове и ръкопляскания.

Отавио подава юздите на Ада.

АДА. За мене ли е?

ОТАВИО. Женски е. Нарича се Кокаина.

Ада обсипва Отавио с целувки, после започва да целува муцуната на коня, ентусиазирана като дете. Води го близо до масата. Качва се на един стол, после на масата и ето я на седлото на Кокаина. Всички аплодират булката в бяло на белия кон.

Алфредо хваща юздите.

АЛФРЕДО. Кажы си истината, искаш ли да пообиколиш веднъж?

Ада, без да може да продума от радост, кимва.

Алфредо извежда коня и ездачката навън. Всички ги следят, извънредно възбудени и възхитени. Всички, без Атила, който завива по коридора, където изчезна Реджина, скривайки набързо една неотворена бутилка шампанско. Едва се е закрил и малкият Патрицио го проследява. Той единствен е забелязал маневрите на Атила.

12. ЗАД ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ПЛЕВНИК. ОТВЪН. ДЕН.

Атила излиза от вилата и се отправя към плевника.

Това е една постройка, откъсната от другите, с много високо преддверие-навес, изпълнено не само със сено, но и с бали слама, коли, клетки със зайци и разни работни снаряжения: тези постройки в областта Емилия са наречени „мъртви врати“. Атила се обръща, сякаш усеща, че е проследен: всъщност Патрицио е там на няколко метра.

АТИЛА. Е, какво има?

ПАТРИЦИО. Искам да дойда с теб.

АТИЛА. Не е работа за деца. Върни се при баща си.

ПАТРИЦИО. Ти стреляш добре, всички го казват. Научи ме да стрелям!

АТИЛА. Стреляй си патроните сам!

Взема камък и го хвърля към момчето, което изтичва зад ъгъла.

13. ПЛЕВНЯ В ДВОРА НА ДАЛКО. ОТВЪН. ДЕН.

Смеейки се на себе си, Атила се промъква под навеса. Спира се пред зида на плевника, който заема половината от постройката. На плевника е облеганата дълга подвижна стълба. Атила се качва без колебание. Очите му се отправят отвъд сеното. Реджина е там, в центъра на голямата площ. Очаква го голя и бяла. Атила се приближава мълчаливо. Подът на плевника е нестабилен и мъжът затъва тук-там. Междувременно той отваря шампанското. Реджина разстила краката си. Атила пие от бутилката и я подава на Реджина. Тя не се отделя вече от шампанското, докато Атила се съблича. Изведнъж жената се повлича на колене, сякаш е видяла нещо. Навежда се навън:

РЕДЖИНА. Изтърва я, изтърва я мръсницата!

На стотина метра, булката, облечена в бяло, галопира на своя кон.

Реджина се смее просташки. Скоро Ада излиза извън обсега на нейния наблюдателен пункт. Реджина отново се тръшка по гръб в сеното. Атила е изправен зад нея, гол. Дебел и силен. Обладава я без предварителни подготовки. Жената сякаш експлодира от удоволствие. Това у Реджина е една отлична имитация на любовта: в действителност, въпреки силните си задъхвания, нейното поведение е само измама. Атила изглежда, че не е разбрал това, напротив, изглежда възбуден от звуците на жената, която сега буквално мучи. В миг мъжът се отдръпва назад: видял е, че нещо се движи зад една купчина сено. Скок и когато се изправя, стиска за врата Патрицио, който е шпионирал. Държи го, сякаш е коте.

РЕДЖИНА. Не, не, не му прави нищо лошо!

Момчето е много преbledнало и диша със затруднение.

РЕДЖИНА. Доведи го тук, хайде, ще го накараме да се позабавлява!

Атила приближава към жената треперещата глава на Патрицио.

АТИЛА. Не си ли видял жена? Аз ще те накарам да я видиш. ..., хубава е, нали?

Натиска лицето на момчето между бедрата на Реджина.

РЕДЖИНА. Гъделичкаш ме! Боже, колко е смешно!

Патрицио се опитва да се откъсне от Реджина, но Атила не го пуска. После жената започва да го тегли за косите.

РЕДЖИНА. Нека и той да е гол! Съблечи го! Съблечи го! Виж колко е мекичък!

С едно издърпване Атила му сваля панталоните до коленете. Междувременно Реджина го заклеща с краката си.

РЕДЖИНА. Да го покръстим! да го покръстим!

Атила разпръсва шепи сено върху двете тела, смеейки се. После се нахвърля на момчето като да го изнасили.

АТИЛА. Пълно кръщение, отпред и отзад!

Момчето крещи, но Реджина веднага е готова да натисне с ръка устата му.

14. ГОРИЧКА ТОПОЛИ И ПОЛЕ. ОТВЪН. ДЕН.

Ада здраво дръпва юздите и конят минава от галоп в тръст. Вилата вече е наблизо, забелязва се постройката „мъртви врати“ отвъд горичката с тополите, сред които навлиза конят.

Внезапно животното се изправя на задните си крака като пред невидима опасност, спира се и рови с крак: конят и ездачката попадат в една голяма мрежа, обтегната между два клона. За малко жената не отхвърква от коня.

АДА. Кротко, кротко. . .

Трудно се задържа на седлото, докато една силна ръка на селянин не хване юздите на коня.

ОЛМО. Ей. . . отпусни юздите!

Олмо спира коня. Ада продължава да размахва ръцете си, опитвайки се да се освободи от мрежата.

АДА. Измъкни ме отвън! Какво чакаш?

Олмо я гледа развеселен.

ОЛМО. Ако не спрете за момент. . .

С ядосан жест Ада най-сетне се успокоява. Олмо започва да я освобождава.

АДА. Но за какво е тази мрежа тук?

ОЛМО. Капан е. . . капан за булки.

АДА. Много ли хващаш?

ОЛМО. Вие сте първата. . . и последната. . . Ето. . . скочете долу, защото това животното е много нервно.

АДА. Помогни ми.

Олмо я хваща през кръста и ѝ помага да слезе.

АДА. Ее, няма ли да целунеш булката?

ОЛМО. Заповядайте.

Целува я два пъти леко по бузата. После освобождава коня от омотаните върви.

ОЛМО. Много хубаво животното. Кротко, че сега ще те заведем в обора.

АДА. В обора, всред кравите ли?

ОЛМО. Така ще има компания.

Олмо събира мрежата и я прехвърля през рамо. Междувременно Ада го оглежда наоколо.

АДА. Ходих чак до онази камбанария там. Всичката тази земя наша ли е?

Тръгват да вървят. Олмо държи Кокаина за юздите.

ОЛМО. Всичката е ваша.

Ада върви до него. Взима една буца пръст.

АДА. Чувствувам, че тук ще бъде добре. А мислех, че мразя земята. Какъв хубав аромат!

ОЛМО. Внимавай, това са изсушени лайна.

Тя захвърля буцата.

АДА. Всички бяха на празника освен тебе. . . За Алфредо ти си един истински приятел, знаеш ли?

ОЛМО. За мен той е само господарят.

АДА. Господарят. . . Господарите. . . грешиш, а и аз също те обичам. . .

Прекъснати са от един далечен глас.

АВАНЦИНИ. Патрицио! Патрицио!

Аванцини върви от другата врата на една изорана нива, на около шестдесет метра.

АВАНЦИНИ. Да сте видели моя син?

ОЛМО. При тополите го нямаше. . .

АВАНЦИНИ. Ако го хвана, така ще го напердаша, че. . . Патрицио!

Отдалечавайки се, вика:

АВАНЦИНИ. Патрицио! Патрицио!

15. ПЛЕВНИК. ВЪТРЕ. ВЪН. ДЕН.

Едва се долавя викът на Аванцини:

АВАНЦИНИ (*извън кадър*). Патрицио!

Сега Реджина се намира в центъра: върху нея, отзад е Атила. Под нея Патрицио изглежда омаломощен и пасивен. Жената го целува по бузите, по устата, по челото.

АВАНЦИНИ (*извън кадър, много отдалече*). Патрицио!

Патрицио с един скок се измъква вън от двете преплетени тела.

РЕДЖИНА. Хвани го! Иска да ни погуби! Спри го!

Момчето търси да избяга към стълбата, но нестабилността на сеното му пречи да тича. Атила успява да го сграбчи за глезените, точно на края на сеното.

ПАТРИЦИО. Остави ме! Помощ! Татко!

РЕДЖИНА. Накарай го да млъкне! Мълчи!

Атила започва да го върти, сякаш е без тегло.

АТИЛА. Не викай, гадно копице!

При всяко завъртане главата на Патрицио се блъска в тухления пиластър, който

много скоро се омазва с кръв, коси и мозъчни пръски. Момчето трябва да е вече умряло, но Атила продължава да го блъска и върти, да го върти и да го блъска.

16. ДВОРЪТ НА ДАЛКОВИ. ОТВЪН-ОТВЪТРЕ. ДЕН.

Олмо връзва коня за една халка.

ОЛМО. Всички ядат и пият, та дори са забравили да дадат трева на зайците.

Навежда се да вземе една шепа трева.

Приближава се до клетката на зайците. Но Ада му взема тревата.

АДА. Аз ще им дам да ядат.

Навежда се, клеквайки пред клетката на зайците и втиква трева между отворите на металната мрежа.

Всички зайци са в купчинка един до друг, но при идването на Ада се раздвижват излизат от вцепеняването си, протягайки заострени муцунки, и хващат със зъби тревата. Отмествайки се, те отварят път: изглежда, че нещо се показва. Части от плат, копчета, една ръка, Патрицио.

Ада не може да откъсне погледа си.

Лицето на Патрицио е маска в кръв: очите изцъклени, устата му разтворена. . .

Ада ужасена изпищява. Става внезапно. Олмо веднага е до нея, хваща я за ръцете, но тя го гледа с ужас и бяга навън, към вилата.

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

Някои хора, привлечени от виковете на жената, тръгват натам, но Ада отбива всички, докато накрая намира Алфредо. Хвърля се в прегръдките му.

АДА. Зайците. . . кръвта. . . ужасно е.

Междувременно от плевника достига един глас.

ГЛАСЪТ (*извън кадър*). Тичайте, тичайте, стана нещастие!

Всички гости се отправят към плевника. Ада и Алфредо също тръгват натам.

За миг пространството пред вилата се изпразва. Остават само масите на открито с бутилките и остатъците храна.

Полето наистина е пусто, но само за момент.

Един мъж се приближава скришом, навесен с парцали и дисаги, влачейки крака. Очевидно е просяк.

Оглежда се наоколо. Обръща дъната на бутилките, отчупва парченца торта, а други пъха в дисагите заедно с две неотворени бутилки.

После чува френетичното викане на гостите отвъд оградата. Настанява се и се ослушва

18. ПЛЕВНИК И ДВОРА НА ДАЛКО. ОТВЪН. ДЕН.

Под навеса на плевника Олмо се върти около клетката на зайците.

Разбива я с два-три удара.

Подпомогнат от Алфредо, изтегля отвън тялото на Патрицио, ужасно обезобразено и кървящо. Всички други застават наоколо.

ГЛАСОВЕ. Как е станало, как се е случило? Убили са го мръсниците! И децата сега. . .

Реджина, разтърсена от хълцания, изглежда обхваната от истерична криза.

РЕДЖИНА. Боже, боже! Какво са го направили. . .

Амелия и Елеонора я хващат под ръка и я повличат вън, към вилата.

Аванцини, бащата на Патрицио, безсмислено се повърта, повтаряйки отпаднал:

АВАНЦИНИ. Гледайте, гледайте, това е моят син. . . моят син. . . гледайте. . .

Атила, заобиколен от други черноризци, коментира факта.

АТИЛА. Станало е преди малко. Трябва да е още в този край.

Един фашист отива към Олмо.

ПЪРВИЯТ ФАШИСТ. Ами ти? Къде беше ти, а? Във вилата не те видях!

ВТОРИЯТ ФАШИСТ. Той е, казвам ви, че е той. . .

ДЕБЕЛАТА ГОСПОЖА. Има зъб на господарите тоя. Всички ни би изтрепал.

Дебелата госпожа се нахвърля на Олмо и плюе в лицето му от бяс. Това е като сигнал. Излизат напред пет или шест черноризци. Олмо не отговаря. Обляга се на зида. В миг те са отгоре му и започват да го обсипват с удари. Юмуци, ритници, плесници. Междувременно Атила избутва надалеч жените.

АТИЛА. Жените в къщи, вън, вън. . .

Хваща за ръка Ада и иска да я отдалечи, но тя се освобождава с гняв.

АДА. Долу ръцете! . . .

После изтичва при Алфредо, който безчувствено присъствува на побоя на Олмо.

АДА. Направи нещо! Не виждаш ли? Ще го пребият. . .

АЛФРЕДО. Какво искаш да направя. . .

АДА. Значи ти мислиш, че Олмо е убиец?

Алфредо мълчи. Кани се да я отмине, но Ада го хваща за ръката и го обръща към себе си, гледайки го отчаяно в очите.

АДА. Олмо съвсем не е намесен. . . Не може да бъде той. Той беше с мене! . . .

Раздрусва го силно, искайки да го накара да действа.

Побоят над Олмо продължава. Селянинът е повален на земята и с нищо не помагат опитите на Отавио да спре фашистите. Обратното: един черноризец ожесточено хваща Отавио за ревера и го блъска застрашително в стената.

Но точно в този момент, като providение, се дочува един глас.

ГЛАСЪТ (*извън кадър*). Оставете го, той не е замесен. . .

Това е просякът, който идва насам, спокоен, облягайки се на бастуна си.

ПРОСЯКЪТ. . . стана едно нещастие. . . аз бях.

Олмо, ранен, е на земята. Около него изправени стоят фашистите, неподвижни, слисани от това абсурдно признание, което разваля всичко.

Атила, вън от себе си, хваща с бяс скитника за раменете.

АТИЛА. А, ти ли си бил, гадна вълко.

И удря силна плесница в лицето на просяка.

Най-сетне Алфредо взема положението в ръцете си. Блъска просяка в ръцете на двамата фашисти.

АЛФРЕДО. Стига, отведете го вън при полицаите. Напред. . .

Докато го повличат навън, просякът се обръща усмихвайки се.

ПРОСЯКЪТ. Съвсем не е вярно. . . казах го просто така. . . Не съм направил зло и на една муха. . .

АЛФРЕДО. Отивай. . . при карабинерите!

ПРОСЯКЪТ. Аз нямам нищо общо. . . шегувах се. . . аз съм малко луд. . . но не е право... не е право!

Един фашист му отнема дисагите, които са на врата му, и ги обръща. Торता и бутилки падат на земята.

ФАШИСТЪТ. Гледайте! Крал е!

ПРОСЯКЪТ. Не, това е мое! Ще си го ям цяла неделя!

Но неговите протести са безполезни. Фашистите го повличат отвъд ъгъла на вилата. Сега тишината от това абсурдно положение е нарушена само от стенанията на Аванчини, коленичил до трупа на сина си.

Ада и Отавио помагат на Олмо да се изправи. Ранен е, но може да върви и се отдалечава, куцайки към къщата на селяните.

Отавио се приближава до Алфредо и му сочи Олмо.

ОТАВИО. Виж на какво е заприличал. Защо не ги спря?

АЛФРЕДО. Ами детето? На какво е заприличало детето?

АДА. Но Олмо е невинен. . . беше с мен! Казах ти това!

АЛФРЕДО. Ние, двамата, после ще говорим.

ОТАВИО. Вече ставаш като тях. . . по-зъл от тях.

Алфредо не му отговаря. Обръща се, давайки му гръб. Отавио се отправя към вилата. Ада го последва и иска да го задържи.

АДА. Отавио, не прави така, останни, моля те.

ОТАВИО. Тук моят крак повече няма да стъпи!

Ада остава сама, между чичото и племенника. Очите ѝ се изпълват със сълзи, докато слабата фигура на Отавио се отдалечава, тъмен силует срещу последните лъчи на залеза.

19. ПЪРВИ СВИНАРНИК И СЕЛСКИ ДВОР. ВЪТРЕ-ВЪН. ДЕН.

Ужасни и кратки писъци, които приличат на човешки.

В тъмнината на свинарника, малко помещение без прозорци, ниско и мрачно, и смрадливо, всяка година по реда на езическия ритуал се извършва жертвоприношението на свинята.

Това е бърза и жестока екзекуция. Животното пиши и отчайващо се бори. Това е Херкулесов подвиг, една свирепа борба, която трае от векове: жертвата напразно търси да се спаси, да се отскубне, задъхвайки се, пышкайки, движейки се с мъка. . .

Отвън, до вратичката на свинарника, една мозайка от селски лица, доближени едно до друго. Безмълвни и запалени зрители, задържат дъха си с любопитни и жадни очи, отворени широко, за да не изтърват смъртоносния миг. . .

Ето: наточеното острие се забива в червеното месо, навлизайки чак до дръжката, кръвта шути, а после опитната ръка на касапина движи острието, за да намери сърцето, и. . . последен решителен удар. . . Свинята се търкулва, смесвайки кръвта с изпращания.

ЧЕРВЕНИЯТ. Малцина съм виждал като тебе, които колят така добре, казвам ти аз.

Мъжът, който е помогнал на касапина да държи свинята, излиза във от тъмния свинарник. Първият сняг на годината пада съвсем лек в общата суматоха. Всички знаят, че няма да спре. . .

Тук някой приготвя прътовете, на които ще окачи свинете, там друг подклажда огъня под казанче с вряла вода.

Мъжът е около тридесетгодишен, червен по кожа и от кръв.

ЧЕРВЕНИЯТ. Ама че таласъм, каква ръка бре, хора, раз-два. . . и готово!

Касапинът най-сетне излиза на светло.

Това е Олмо. Натъкмен е с дрехите и оръжието на новия си занаят: чувал от юта за престилка, калпак от зайчева кожа и дълъг нож в окървавения му ръце. Като герой на някаква трагедия, той е приет със симпатия от публиката си. Една стара жена му подава чаша вино.

СТАРЕЦ. И като си помисля, че ни предупредиха да не ти даваме работа, защото, колкото по-малко ходиш насам-натам, толкова по-добре ще е за всички.

СТАРИЦА. Знаеш ли кой ги е пратил? Атила.

ЧЕРВЕНИЯТ. Е, да! Изпъдиха те от чифлика. . . не бива ли да има живот и за един селянин!

ОЛМО. Реших, че няма да работя повече в чифлика.

Едно момиченце, около осемгодишно, иде тичешком.

АНИТА. Татко, татко, осветлението дойде! Във вилата дойде електрическо осветление! Да беше видял колко е хубаво, татко!

Това е Анита, дъщерята на Олмо и Анита.

20. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ВЪН. ВЕЧЕР.

АТИЛА. Гледайте, глупаци, фашизмът е светлина!

Една група от Далковите гледа отдалече лампата, която Атила запалва във от вилата.

СЕЛЯНКА. Силно е и болят очите от нея.

МОМИЧЕ. Кой знае отгде иде. . .

СЕЛЯНИН. Иде отдалече.

Атила, целият възгордан от новостта, ходи напред и назад покрай фасадата на вилата, следвайки с ръкомахания светването на разните прозорци.

Едновременно Реджина запява:

РЕДЖИНА. Дуче, ти си слънце. . .

пламък си в сърцето. . .

родината, ако поиска,

кръвта си ще ти даде.

21. ХОЛ ВЪВ ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ВЪТРЕ. ДЕН.

Ръката на Алфредо пълзи близо до рамката на холната врата. Търси електрическия бутон. Намира го и го завъртва.

Неочакваният блясък на големия полиелей, окачен в центъра на стаята, ни открива Ада. Тя е седнала в едно кресло.

АЛФРЕДО. Какво правеше в тъмното? Доволна ли си?

Алфредо се е приближил и се навежда над нея, опирайки се на облегалките на креслото.

Очите на Ада се мъчат да се нагодят към тази светлинна експлозия. Тогава той я целува нежно до клепачите.

АЛФРЕДО. Видя ли колко е различно?

Ада става, отървавайки се от целувките на мъжа си.

АДА. Искам да сменя мебелите, килимите, завесите. . . Всичко да бъде ново!

Алфредо се усмихва.

АЛФРЕДО. Ей, по-полека. Ще ме разориш.

Ада се е приближила до една конзола и взема в ръка една петролна лампа.

АДА. Това вече не служи.

Хвърля на земята лампата, която се разбива на хиляди парченца.

АЛФРЕДО. Полудяла ли си?

В отговор Ада сграбчва друга лампа и я запраща в стената.

АДА. Всичко ново, всичко ново!

Алфредо също е обхванат от разрушителна еуфория и с един удар хвърля на пода други две лампи.

АЛФРЕДО. Всичко ще сменям!

Той е много възбуден.

Ада стои неподвижна всред разбитите стъкла; неочаквано е станала сериозна.

АДА. Алфредо, искам дете.

22. ВТОРИ СЕЛСКИ ДВОР. ВЪН. ДЕН.

Този път закланите свине са четири. Висят на прътовете с глава надолу (*легенчетата събират оттичащата се кръв*).

Четините се стържат (*ведра с вряла вода*).

Дерат се кожи (*големи окървавени остриета*). Олмо ръководи работата. Междувременно се празнува. Това е едно голямо семейство — мъже, жени, деца и старци, трябва да са поне петнайсетина.

В котела клоkochи море — вряла мас. Гълтат се шепи пръжки и хрускави кокалчета.

Там е и един тринадесетгодишен семинарист с расо, който лапа и очарован гледа парчетата месо, които се пържат.

ПИЛАДЕ. Гледай, гледай. . . лагуната на Венеция. . . и каква семинария още!

КАРЛИНО. В семинарията влизате петлета, а излизате скопени угоени петли!

Майката го целува по челото, като го защитава:

МАРТА. Кажи му, Карлино, че ние сме хитри, защото свещениците ще те издържат и изучат, а после, след три-четири години, ти ще им дадеш един хубав ритник по задника и. . . да живее Ленин!

САНТЕ. Ама какъв ти Ленин?! Не виждаш ли докде ни докараха? Нито има вече Народен дом, нито вестник, нито членска карта. . . Как ще се оправим без Легата, без никой, който да ни каже нещо. . . Кажи истината, Олмо, къде е Легата? Къде е партията?

Всички чакат отговора на Олмо. Той прави това спокойно, продължавайки сигурните жестове на своето майсторство, без риторика.

ОЛМО. Ти, Дорино, Рина, Марта, Сантино, Пиладе, Карлоне, Карлино, Мариано, отвъд реката е семейството на Бранки, там надолу е фамилията на Гуерчо. . . Където един селянин работи, там има и партия, където има затворническо мандало, с много другари вътре, там има партия.

В тишината една старица не се стърпява и се изказва:

СТАРИЦАТА. Да те вземат мътните, накара ме да настръхна.

Започва отново симфонията на лапане и приказки с пълни уста. Някаква фигура влиза тичешком в двора. Това е жена около тридесет и пет години, без шал, облечена така, като че е напуснала набързо кухнята си. Още е на двадесетина метра, но вече се чува пъхтенето, излизащо от устата ѝ.

МАРТА. Вижте Стела как тича! Кой знае какво ли ѝ се е случило!

ДОРИНО. Миризмата на пръжките. . . навярно е достигнала до нейната къща.

САНТЕ. Горкичките, гладът е глад.

Ето я Стела, с очи зачервени от плач и така задъхана, че не може да говори. Старицата я взема в прегръдките си.

СТАРИЦАТА. Какво се е случило, Стела, защо плачеш така?

Но сподавеността ѝ не минава.

САНТЕ. На, една чаша!

Стела се оставя да я настанят върху един обърнат панер. Движенията ѝ са автоматични. Дават ѝ в ръка още една чаша с червено вино. Най-сетне жената вижда Олмо, който продължава да тъпче салами.

СТЕЛА. Отведоха ги. . . Моят Martino и брат му Джелиндо. . . хванати.

ОЛМО. Кой го стори?

СТЕЛА. Във вериги. . . арестуваха ги. . . полицаи. . .

Олмо започва да си сваля престилката.

САНТЕ. Крастави кучета!

В ръката на Олмо се появява пистолетът, откраднат от вила „Берлингиери“. Проверява пълнителя. Зареден е. Всички го заобикалят.

ПИЛАДЕ. Остави го, ей, не се шегувай!

СТАРИЦАТА. Дай ми го, ще го скрия в гащите си!

Олмо се дръпва.

ОЛМО. Този път не! Стига са слагали вериги на хората!

ДОРИНО. Ти полудял ли си!

ОЛМО. Те са другари, трябва да ги освободим!

ДОРИНО. Ще ни създадеш само неприятности, скрий този пистолет!

Олмо цеди въздуха с цевта на пистолета. Кръгът около него в миг се разширява.

ОЛМО. Всички са способни да говорят, а? Кой ще дойде с мен?

Хваща Стела за ръката и я кара да мине и разгледа всички лица наоколо.

ОЛМО. Погледай ги и се научи какви са хората!

САНТЕ. Точно ти ли правиш това? Тръгнал си надолу с главата!

Повличайки след себе си Стела, Олмо излиза от кръга. Запраща селяните с пистолета, докато се отдалечава:

ОЛМО. На вас трябва да сложат вериги, защото сте животни, макар че изглеждате човещи.

23. ДВЕ ДИГИ ПО ДВАТА СРЕЩУПОЛОЖНИ БРЯГА НА РЕКАТА. ВЪН. ДЕН.

Пътят по дигите. Пет или шест полицаи, един фашист в униформа и двамата арестанти във вериги.

Фашистът води групата, като че ли познава пътя.

Вървят бързо, оглеждайки се нервно наоколо. Кученцето на арестантите, въпреки ритниците и навикванията на полицаите, не се предава и завършва малката процесия с ръмжене.

Неочакван вик.

ОЛМО (*извън кадър*). Martino. . . ! Джелиндо! . . .

Двамата арестанти се спират, оглеждайки всичко наоколо.

ОЛМО (*извън кадър*). Ние сме тук с вас! Всички сме тук!

Гласът идва от другия бряг на реката, може би от онзи шумак дървета или от онези тръстики долу, но двамата арестанти не успяват да съгледат никого.

С едно разтвърсване на веригите и с някой тласък те са принудени да се движат и да вървят.

Пак гласът:

ОЛМО (*извън кадър*). Дръжте се здраво, другари, ще ви измъкнем!

От другата страна на реката; под дигата Стела се опитва да задържи Олмо, който е сякаш вън от себе си. Вкопчава се в него, почти прегръщайки го.

СТЕЛА. Не прави така, по-зле е, полицаите стават по-лоши.

ОЛМО. Освободете ги, пъзлива родина! Оставете ги да си вървят!

СТЕЛА. Но какво искаш да сториш? Не виждаш ли, че си сам!

Олмо се освобождава от жената и излиза на открито.

ОЛМО. Много сме! Няма да ви стигнат всичките затвори на Италия!

Полицаите хвърлят неспокойни погледи наоколо, стискайки карабините и удължавайки крачките си. Олмо тича покрай дигата, паралелно с процесията на полицаите и арестантите.

Гласът му вече е неузнаваем, начупен от гняв и отчаяние.

ОЛМО. Martino. . . Джелиндо! Дръжте се, партията няма да ви изостави!

Martino, без да се спре, повдига окованите си ръце над главата и отговаря:

МАРТИНО. Да, ама веригите болят! Болят!

Олмо сменя пистолета от колана си, но Стела се хвърля върху него и го блъска, при нуждавайки го да се изгъркули по наклона вън от погледа на полицаите.

СТЕЛА. Искаш да ги погубиш, това ли искаш?

Олмо, стискайки пистолета с две ръце, изхвърля в разораната земя пълнителя и гнева си.

По ръба на дигата сега е останала само Стела, взела да хлипа, редувайки кратки стонове с неочаквани паузи.

И Олмо плаче: хвърля се на земята и се стреми да надвие слабостта си, търкайки лицето си в буците пръст, като продължава с хълцания да повтаря:

ОЛМО. Много сме. . . Тук сме всички. . . Много сме. . .

Когато повдига лицето си от земята, вижда: две скъсани обувки, тояга на пътник, една паласка и по-горе лице с ироничен поглед.

Това е скитникът, който преди много години го спаси от побоя на фашистите.

ОЛМО. Върна ли се?

Скитникът обикаля около Олмо, останал на колене.

СКИТНИКЪТ. Освободиха ме с амнистия, вече два месеца как бродя.

ОЛМО. Никога не можах да разбера защо се замес в оная история.

СКИТНИКЪТ. Ти беше там, на земята, всички върху тебе, пребиха те от бой. . . съвсем не е право.

ОЛМО. Толкова много години в затвора. За нищо.

СКИТНИКЪТ. В затвора, в плевника, под едно дърво. . . има ли разлика? Там съм, където ми се падне.

Олмо става. Скитникът прави крачка назад, почти изплашен.

ОЛМО. Все пак, някой го е убил.

СКИТНИКЪТ. Един от онези, които те биеха. Видях го аз, когато излизаше от плевника с приbledняло лице.

ОЛМО. Видял си го? И нищо не каза?

СКИТНИКЪТ. Със сено си триеше кръвта от ръцете.

Олмо го хваща.

ОЛМО. Кой беше?

Скитникът едва се усмива.

СКИТНИКЪТ. Много ги има, много ги има такива. . .

ОЛМО. Кой беше?

СКИТНИКЪТ. Остави ме да си вървя, защото в Генуа има море.

Олмо го оставя веднага.

ОЛМО. Трябва да кажеш! Ти не си като другите. Трябва да го разкриеш.

Човекът се отдалечава чак до дигата. Сега е на сигурно място.

СКИТНИКЪТ. Какво искаш да издам? В черните ризи всички са еднакви!

Сега е още по-далеч.

СКИТНИКЪТ. Аз ходя, пътувам, но социализмът къде е?

24. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. СТАЯТА НА АДА. ВЪТРЕ. НОЩ.

Едно салонче в задната част, на първия етаж на вила „Берлингиери“. Това е бърлогата на Ада, малък неин свят, подреден, както се харесва на нея.

Голямо безредие: купчини книги навсякъде, едно пиано, гора от саксии, пръснати тук и там с разни листни шубраци и пълзящи растения, които прекъсват със зеленината си полярната белота на стените.

Единствените мебели са една масичка и два стола от избелен бамбук където седят Ада и Анита. Детето рецитира на висок глас някакъв поетичен текст, с очи устремени в една нощна пеперуда, която бясно се блъска в тавана, търсейки невъзможен път да излезе навън.

АНИТА: . . . и аз бях мъж от друго време, един добър, сантиментален, романтичен младеж. . .

АДА. Такъв. . .

АНИТА. Такъв, какъвто се преструвам да бъда, а не съм.

Ада затваря книгата, която е пред нея, после вдига очи и тя е също хипнотизирана от маневрите на нощната пеперуда.

Настъпва миг тишина: можем да чуем блъскането на бедното насекомо. . . след туй, едно далечно избухване на смях от неопределен пункт на къщата идва, за да прекъсне тозн вълшебен момент.

АДА. А сега малко математика.

25. ТАВАН. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ВЪТРЕ. ВЕЧЕР.

Атила и Реджина изкачват скришом последните стъпала на вътрешната таванска стълба и се вмъкват в тъмното таванско помещение. Като по навик Реджина отива да седне върху една стара маса и си разтваря краката. Атила, изправен пред нея, си свлича панталоните и започва да я обладава.

Правят всичко тихо.

Той изглежда напълно съсредоточен в своите мъжки задължения. Тя участва с безразличие. Докато изведнъж лицето ѝ замръзва с израз на уплаха. Вкопчава се с ръце и с крака в любовника си като дете на врата на баща си. Шепне:

РЕДЖИНА. Чу ли? Там е!

АТИЛА. Мълчи!

РЕДЖИНА. Зад чувалите! Видях го да се движи. . .

АТИЛА. Не мърдай, гадна Ево!

Реджина се влива с отчаяние в него.

РЕДЖИНА. Той е идва винаги да ни шпионира! Патрицио, махни се! Остави ни на мира!

Изглежда обезумяла.

РЕДЖИНА. Направи нещо де!

Атила успява най-сетне да се откъсне от стискането на Реджина. Почти спъвайки се в разкопчаните си панталони, мъжът се приближава до една купчина събрани чували с жито.

С яд и ярост сваля два-три, освобождавайки стената на помещението.

АТИЛА. На, гледай. . . Какво има тук? Никой. Доволна ли си сега?

Реджина отпаднала, прикрита зад едно старо кресло го гледа истерично.

РЕДЖИНА. Мразя го! Сънувам го нощем, цялото окървавено, мразя го!

АТИЛА. Стига! Време е да спреш с тая история. Зле ще свърши тая работа! . . .

Атила е издърпал нагоре панталоните и си е стегнал колана. После се отпусна изтощен и сяда на един чувал. Реджина го доближава и идва да седне до него.

РЕДЖИНА. Бее, не се сърди. . . като ни се поше, трябва ли да вършим нашите рабо-

ти като двама крадци. . . скришом. . . това редно ли е?

АТИЛА. Имаш право, нужна ни е една къща, място, където ще се чувствуваме удобно.
РЕДЖИНА. Няма цял живот да ме търпят. И аз заслужавам една къща, но искам да е хубава, искам да е моя собственост! . . . Една къща би станала. . .

АТИЛА. И коя е тя?

РЕДЖИНА. Къщата на Пиопи. . . ипотеката изтича след някоя година, а сега, когато той е умрял. . .

Атила се усмихва, повдигайки поглед към тавана.

АТИЛА. Представи си, аз и ти, като двама собственици: китайски халати, бутилка „марсала-айер“. . .

РЕДЖИНА. „Марсалата-айер“ пий си я ти, простока, аз ще пия шампанско!

26. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. БИЛЯРДНА ЗАЛА. ВЪТРЕ. ВЕЧЕР.

Невъзможно е да сгрешим, всички тук са земевладелци. Стоят на повдигнатите малки дивани, откъдето могат да наблюдават над билиардната площ. Тук-там са разпръснати бутилки вино, чаши, салам, хляб. Владее голямо напрежение: всички очи следят ходовете на топката, неопределени и илюзорни, и на другите топки, магически блъскани в дупката.

Победоносен вик. Победителят се хвърля върху билиярда, сякаш че е легло.

БЕРТОЛИ. Бъди благословен! Бъди благословен!

Целува зеленото сукно и се прави като че ли има полово сношение, движейки туловището си със сумтене.

Всички се смеят освен победения. Навярно е загубил много, както се вижда от изпразването на чашата червено вино.

ПЪРВИ ЗЕМЕВЛАДЕЛЕЦ. Ами сега отгдето ще вземеш кураж да се върнеш при жена си?

Ферари яростно оставя чашата си.

ФЕРАРИ. Искам реванш!

Алфредо наблюдава мълчаливо гостите си от един малък диван.

ВТОРИ ЗЕМЕВЛАДЕЛЕЦ. Ферари, кротувай, че загуби вече цял обор!

ТРЕТИ ЗЕМЕВЛАДЕЛЕЦ. На какво ще заложиш сега?

ЧЕТВЪРТИ ЗЕМЕВЛАДЕЛЕЦ. Искаш ли да свършиш като кмета на Мантова?

ТРЕТИ ЗЕМЕВЛАДЕЛЕЦ. Умирам от глад. . . дадохме им постове, а те си въобразяват, че могат да забогатееят.

ЧЕТВЪРТИ ЗЕМЕВЛАДЕЛЕЦ. И понеже почестите им са много, а парите малко, кметът си заложи жената.

Ферари, загубилият, се приближава до Бертоли, победителя, който е слязъл от билиярда.

ФЕРАРИ. Оставете на мира камератите. . . аз искам реванш!

Бертоли е хванал един дълъг салам и си служи с него като с щека, удряйки топката.

БЕРТОЛИ. Тук въпросът не е до камератите, тук въпросът е до рогаосците.

От своя ъгъл Алфредо реве:

АЛФРЕДО. Да живее Италия!

Ферари скача и хваща за ревера Бертоли.

ФЕРАРИ. Ще играеш с мене пак, защото иначе аз първо ще ти платя и после ще те убия.

Вратата се отваря. Влиза Олмо.

След миг колебание той преминава решително залата. Никого не поздравява. Като че ли за него те не съществуват. Следваме го, докато гласовете го придружават.

ПЪРВИ ЗЕМЕВЛАДЕЛЕЦ. Входът е свободен. . .

ВТОРИ ЗЕМЕВЛАДЕЛЕЦ. Има място напред. . .

Олмо е вече на глосадката, която води към стълбите. Той чувства в тила си погледа на Алфредо, който също е излязъл от залата. Олмо започва да изкачва стълбите. Алфредо остава неподвижен, като продължава да го гледа. Олмо вече влиза в преддверието на първия етаж. Но от тъмното някой яростно затваря вратата под носа му. Това е Атила.

АТИЛА. Ти тук няма да влизаш.

ОЛМО. Я се оттегли.

АТИЛА. Глух ли си или се преструваш, че не разбираш. До Берлингиерови няма да се приближаваш.

ОЛМО. Остави ме да мина!

АТИЛА. Ще получиш от някого урок, който никога няма да забравиш! Ама за какво се мислиш бе, другарю!

И двамата вече крещат.

ОЛМО. Махай се оттук! Оттегли се!

По стълбите се появява Алфредо.

АЛФРЕДО. По каква работа си дошъл? Какво искаш?
ОЛМО. Аз съм бунтар, селяк, крадец, убиец. . . и искам дъщеря си.

27. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. КОРИДОР И СТАЯТА НА АДА. ВЪТРЕ. ДЕН.

Олмо върви в тъмното, докато съглежда ивица светлина, промъкваща се под вратата. Отваря я. Това е стайката на Ада.

Жената и детето го гледат изненадани.

ОЛМО. Анита, ела в къщи.

АДА. Шо за бързане!

Анита става и отива при баща си.

АНИТА. Ние още не сме свършили. . .

ОЛМО. Ти знаеш, че не обичам да идваш тук.

Анита тъжно събира нещата си.

Ада става разпалено, като говори объркано.

АДА. Трябва да се научи да чете и да пише.

ОЛМО. За това аз ще мисля.

Олмо хваща детето за ръка и грубо го повлича след себе си.

Баща и дъщеря излизат през вратата и се отдалечават в тъмния коридор.

Ада се отпуска на стола, уморена, като след ужасно усилие. . . Погледът ѝ сякаш блуждае в празното пространство, после се спира на едно жълтеникаво петно, неподвижно върху зеленото сукно, с което е покрита масата. Това е нощната пеперуда, която малко преди това се блъскаше безумно в тавана и сега сразена почива с вкочанени криле под жълт сноп светлина. . .

Ада взема една празна чаша и я поставя обърната над нощната пеперуда, затваряйки я. Насекомото, сякаш събудено от дълбок сън, разтваря криле и напразно се опитва да излезе от клетката си.

. . . Ада обляга брадичката си на масата и в тази детска поза наблюдава пленницата си. Стълбото увеличава и изменя детайлите като увеличителна лупа: муцунката—сляпа, крилцете, подобни на пергамент, коремчето—космато. . .

Момент на празнота, на неприсъствие, нарушено от идването на Алфредо. Той гледа съпругата си от прага на стаята, но погледът му остава без отговор. . .

АЛФРЕДО. Той има право. Каква е тази склонност към мисионерство? Кой ти го е поискал?

АДА. Обичам това дете.

АЛФРЕДО. Всеки на своето място! Остави на мира чуждите деца!

АДА. Добре! Отсега нататък ще се занимавам с нашите деца!

Ада става, с напрегнато и свито лице в един вид пресилена усмивка. Излиза.

АЛФРЕДО. Ноември е най-жестокият месец на годината.

28. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. СЪЛБИ И ИЗБА. ВЪТРЕ. НОЩ.

Ада слиза бързо по стълбите долу в избата, преминава през тъмно помещение и отива да отвори една желязна решетка, зад която забелязваме бъчви, дамаджани и бутилки. Чуват се отдалече смеховете на играчите.

Решетката не се отваря, затворена е с ключ. Напразно е всяко усилие, както и това да провере ръката си, за да вземе една бутилка. . . Неочаквано някакъв шум я откъсва от опитите ѝ.

По средата на стълбите се е появила Реджина. На черната ѝ фуста дрънкат връзка ключове. Тя вече е истинската господарка на къщата.

Реджина избухва в смях с присъщата ѝ вулгарност, която познаваме.

Ада изкачва стълбите две по две. Иска да измъкне ключовете от Реджина. Но Реджина не отстъпва, продължавайки да се смее оскърбително. Тогава Ада се нахвърля с бесен гняв, изразен с плесници, драцене и хапене. . . докато Реджина, набита и силна, хваща Ада за косите и я накарва да се откаже.

АДА. Ключа, дай ми само ключа.

РЕДЖИНА. Ще ти го дам в задника ключа! Започнала си да пиеш като нужник!

Разскубана и изподрана, Ада се обръща и изкачва стълбите, отваря една врата и излиза в нощта.

29. ДВОРЪТ НА ДАЛКОВИ. ОТВЪН. НОЩ.

Ада пристига тичешком в двора. Спира се задъхана до полузатворената врата на краварника. Гласът на Реджина я следва.

РЕДЖИНА (*извън кадър*). Върви в кръчмата, ако искаш да се напиеш, защото тук сме порядъчни хора!

Търсейки подкрепа, Ада се вмъква в обора.

30. ДВОРЪТ НА ДАЛКОВИ. ВЪТРЕ. НОЩ.

Ада е в двора, на тъмно.

АНИТА. Седни.

Ада се подчинява. Отива да се свие на едно стъпало пред вратата.

Анита наплюнчва края на дрешката си и чисти драскотината на бузата ѝ.

АНИТА. Били ли са те, а?

АДА. Малко.

АНИТА. И аз плаках, Олмо е лош.

АДА. Понякога се случва да сме лоши.

Гласът на Олмо я пресича.

ОЛМО. Жени, хайде в къщи, че е кучешки студено.

Появил се е на вратата. Ада и Анита влизат.

31. КУХНЯ В КЪЩАТА НА ОЛМО. ВЪТРЕ. НОЩ.

Олмо повдига Анита и я целува.

ОЛМО. Хайде в леглото, дяволче!

АНИТА. Лека нощ.

Анита се повдига на пръсти, за да целуне Ада. Жената я притиска развълнувана, без да проговори. После детето изчезва в тъмното към спалнята.

Олмо и Ада седат на масата в кухнята. Пред двамата — чаши вино.

ОЛМО. Наздраве!

АДА. Наздраве!

ОЛМО. От време на време някоя глътка подкрепя.

Ада се усмихва самоиронично.

АДА. А може и две. . .

Сетне едно дълго мълчание ги разделя и свързва, изпълнено от тиктакането на бутилника и от идващото на вълни пеене от обора.

АДА. Мислиш ли, че майка ѝ нямаше да я накара да учи?

32. ДВОРЪТ НА ДАЛКО. ОТВЪН. НОЩ.

Вън, на тъмното, на няколко метра от прозореца Алфредо стои неподвижен в тъмнината.

Без да бъде забелязан, той следи през стъклата Ада и Олмо, седнали един срещу друг. В миг се навежда, взема един камък и иска да го хвърли. Някакъв шум го спира, Алфредо забелязва някаква сянка в нощта.

АЛФРЕДО. Кой е?

ТОНЬО. Аз съм, Тоньо.

Тоньо е изненадан и малко сконфузен от срещата с Алфредо в този час, на това място.

АЛФРЕДО. Тоньо, виждаш ли господарката? Иди да ѝ кажеш, че я чакам в къщи.

Тоньо тичешком го послушва.

Останал сам, Алфредо захвърля с гняв камъка в тъмнината.

33. СЕЛСКА ЦЪРКВА. ВЪТРЕ. ВЕЧЕР.

ЖЕНСКИ ГЛАС (*извън кадър*). Искат да ми напакостят! Не вярвате ли? А това, какво е?

Ръката на жената изважда нещо тъмно от чантата си. Една мъртва, мършава, вдървена котка. . .

ЖЕНСКИ ГЛАС (*извън кадър*). . . Гледайте, това е доказателството!

Ръката, стискайки горкото животно за врата, го приближава до полузатворената завеска на изповедната. На пръв план: ужасно обезобразената муцуна на котката.

СВЕЩЕНИКЪТ. Махни това животно! Гнус ме е и от живи котки. . .

ЖЕНСКИ ГЛАС (*извън кадър*). Носех си я в леглото. Искат да наранят чувствата ми. Проследяваме обратния път на котката вътре в чантата и накрая най-после коленичилата изповядваща се жена — вдовицата на Пиопи.

Да чуем нейната отчасти луда изповед.

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Нарочно ми я убиха! Искат да ми причинят зло, всичко да ми отнемат! Това са лоши хора!

СВЕЩЕНИКЪТ: Е де, не преувеличавайте. . . Обичай ближния си. . .

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Аз съм пълна с дългове, обаче моята лепта за мъките Христос ми я дала. Разбира се, че после ми липсват пари за ипотеката! Но аз така разсъж-

давам: ако трябва да избира между ипотеката и мъките Христови, ще избира мъките, защото все ще се умре, но поне с мъките се печели раят. . .

СВЕЩЕНИКЪТ. Имаш идея фикс. . . знаеш ли, че да се мисли зле за другите е тежък грях?

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Страх ме е, отче, страх ме е. . . какво да правя?

СВЕЩЕНИКЪТ. Моли се и иди си с мир. За разкаяние ще кажеш. . .

Отдалечаваме се, докато гласът на свещеника замира с разстоянието. . .

34. МИЗЕРНА КРЪЧМА. ВЪТРЕ. ВЕЧЕР.

Кръчмата е забутана в сърцето на бедния град, в едно предградие, изпълнено с галери. Група лица излизат и говорят на висок глас с кръчмаря.

ГЛАСОВЕ. Честита Коледа. . . за много години. . . значи ще ви чакаме горе за томоболата. . .

КРЪЧМАРЯТ. Честито, да, ще се видим към полунощ.

Алфредо чака да излезе последният и влиза в кръчмата. Това е едно мизерно, зле осветено място.

Помещението е пусто, има само две маси. Едната е заета от двама въглищари, черни като дяволи, единият млад, другият стар. На другата маса седи Ада. Пред себе си има почти изпразнена бутилка ракия.

Двамата въглищари пият вино. Ада вижда едва в последния момент Алфредо, спрял се до нейната маса. Спокойно жената вдига чашката си, препълнена до ръба, и мълчаливо поздравява с наизправица двамата въглищари, които я гледат мълчаливи от другата страна на помещението. После я поднася до устата си. Едно шляпване на Алфредо прави да отхвъркне чашката от ръката ѝ.

Изведнъж тя казва:

АДА. Честита Коледа, младежо!

И се навежда под масата, за да потърси чашата си.

АЛФРЕДО. Знаеш ли откога те търся?

Но Ада с бавността на пианя още е коленичила между масите и столовете.

АДА. Госпожа Берлингиери не бива да пие в заведенията в центъра, защото съпругът ѝ забранява, затова тя ходи по кръчмите.

АЛФРЕДО. Ще те затвора в лудница. Стани от там!

АДА. Тук мога да пия, да пия, мога дори да свърша под масите, тъй като тук никой няма да ме види.

АЛФРЕДО. Подула си се и смърдиш така, че ставаш гнусна.

Именно сега Ада се е изправила. Гледа Алфредо сякаш че за пръв път го вижда.

Без дори да я изчисти, тя налива догоре чашката си, която е намерила под масата.

Междувременно двамата въглищари са станали да си вървят. Младият се е спрял до масата на Ада.

МЛАДИЯТ ВЪГЛИЩАР. Няма да помогне, госпожо!

Старият го бута вън.

СТАРИЯТ ВЪГЛИЩАР. Хайде, не прави глупости, ела да си вървим.

Ада изпразва много набързо чашката си и протяга ръка към двамата.

АДА. Седнете да изпием една чаша с нас. Моят съпруг желае да се запознае с вас.

АЛФРЕДО (с наведени очи). Престани!

Младият се гласи да приеме, но старият го повлича към вратата.

СТАРИЯТ ВЪГЛИЩАР. Давай, че закъсняхме.

Ада става веднага и ги настига. Походката ѝ е неуверена и тя би паднала, ако не се беше вкопчила в ръката на младежа.

АДА. Една чаша никога не се отказва.

СТАРИЯТ ВЪГЛИЩАР. Оставете ни да си вървим, госпожо.

Ада оставя младия и хваща стария за ръцете.

АДА. Внимавайте, че моят мъж ще се обиди.

Двамата се намират в неудобно положение.

АДА. Е, и къде отивате? А? Къде отивате?

СТАРИЯТ ВЪГЛИЩАР. Да се изнем.

МЛАДИЯТ ВЪГЛИЩАР. Коледа е.

АДА. Ах, не, за бога, не се мийте, така сте по-хубави.

И несръчно започва да ги прегръща; минавайки от един на друг, като предизвиква и у двамата все по-голямо объркване, после се обръща към младия:

АДА. Ще ми подариш ли каскета си?

СТАРИЯТ ВЪГЛИЩАР. Разрешете. . .

Старият го повлича навън. Дватама въглищари се отдалечават на няколко крачки през снега, но младият, размислил, се връща при Ада, сваляйки си каскета, като знак на уважение.

МЛАДИЯТ ВЪГЛИЩАР. Наистина ли го искате?

АДА. Да, за спомен.

Младият ѝ подава каскета си и побягва навън.

Клатеща се на краката си, Ада се обляга на масата, давайки гръб на съпруга си.

Алфредо бързо я настига, сграбчва я за раменете и с отчаяние я разтърсва.

АЛФРЕДО. Но какво съм ти направил? Какво ти сторих?

От дъното на кръчмата се показва кръчмарят.

КРЪЧМАРЯТ. Господа, след малко затваряме.

Гледани от дъното, те приличат на двама прегърнати любовници. Като че ли е спипан. Алфредо оставя Ада.

АЛФРЕДО. Добре. Сега си отиваме.

Кръчмарят изчезва във вътрешната стая. Вече без опора, Ада се плъзга на земята, на колене пред съпруга си като пред олтар. Алфредо е принуден да се наведе. Лицето и дрехите на Ада са изцапани с черно. Това е въглищен прах. Алфредо изважда от джобчето на сакоето си бяла кърпичка и в тази неудобна поза започва да чисти лицето ѝ търпеливо и сурово, без да говори. Ада с неочакван жест си слага каскета на главата, погучавайки безочливия и патетичен вид на Чаплинов гамен.

АДА. Въглищаааа! Кюмюр. . .

АЛФРЕДО. Курва!

Този жест, явно невинен, кара да избухне ревността на Алфредо. Той я повдига и я слага да седне, после изтощен се отпуска на един стол.

АЛФРЕДО. Всички ти харесват, нали? Също и с Олмо. Но сега, трябва да ми го кажеш, искам всичко да ми разкажеш, всичко!

АДА. Ах, ето какво си искал. Каква фантазия!

Но някакъв глас я прекъсва.

ГЛАС. Какво, карате ли се?

На вратата на кръчмата се появява една жена, загърната в голямо палто, със забрадка на главата си. Влязла е, без да бъде забелязана.

Ада и Алфредо остават мълчаливи. Жената с грациозен жест си събува обувката. Това е Неве, младата перачка, епилептичката. И за нея са изминали няколко години. Неве се приближава към тях. Забавя крачките си, когато разпознава Алфредо. Но няма кураж да се спре и казва само:

НЕВЕ. Добър вечер. . . как сте?

Отминава нататък. Спира се и се обръща.

АДА. Познаваш ли я?

Тя е полуусмихната. Алфредо изглежда много уморен.

АЛФРЕДО. Може би.

После поглежда Неве, още неподвижна.

АДА. Седни.

Неве сяда на тяхната маса, но след като е попитала Алфредо:

НЕВЕ. Може ли?

АЛФРЕДО. Неве. . . Ада. . .

Няколко секунди мълчание, а после Неве подхваща:

НЕВЕ. Доволна съм, че си спомняш за мене. Ами ти? Чужденка ли си?

АДА. Да.

НЕВЕ. Изглеждаш дама. И си такава, кажи си истината.

АЛФРЕДО. Тя е моя съпруга.

Ада нищо не казва.

НЕВЕ. Колко време, нали? Знаете ли, че от тогавашния ден не съм имала пристъпи? Кой знае какво имах в главата си. И дори после намерих един мъж, добър човек, който ми харесваше и го обичах. След като умря майка ми, ние се оженихме. Работник. Създадохме си дом, тук в уличката и сега там живеев.

АДА. А той?

НЕВЕ (*продължава*). Винаги казваше: „Когато един народ се надига, бог влиза в главата му и му дава мълниите си. . .“ Един ден изчезна. И не се видя вече. Дори и да се е събрал с друга, аз съм доволна от него. Той ме научи на занаят и сега живея добре, макар и да съм сама. Деца не можахме да имаме. Единственото нещо, което ни липсваше. Не можах да разбера никога дали беше моя вината или неговата. . .

Ада инстинктивно протяга ръката си и стисва мишницата на Алфредо, сякаш търси потвърждение, че между тях всичко не е още свършено.

Междувременно Неве е станала.

НЕВЕ. Тортата, за момент я забравих.

Преди да изчезне във вътрешната стая, се обръща.

НЕВЕ. Защо не останете да ядете с нас? Симпатични хора са, а пък и в този час къде искате да отидете. Добре ще ви дойде. . . ще видите.

Ада и Алфредо остават сами. Ада му стиска ръката.

АДА. Ще останем, нали? Нали ще останем при тях?
Алфредо навежда лицето си над ръката ѝ и я целува нежно. Ада гледа тила му, отчасти разрошен, сетне го доближава с устните си. Очите ѝ гледат далече, далече.
АДА. Алфредо, направи ми едно дете.

35. ПОЛСКИ ПЪТИЩА. ОТВЪН. НОЩ.

Нощта — синя и ясна, полето — засипано под снега, камбаните зоват за нощната литургия.

Групи закъснели верующи бързат към църквата. Само една фигура върви срещу течението, клатейки се. Това е Оресте, надничарят от „Сан Мартино“. Пиян е и се обръща към минавачите с агресивен „винен“ глас.

ОРЕСТЕ. И когато умра, аз не желая попове,

Не желая и калугери и отче наш-и,

Искам социалистическото общество!

Вървете, вървете на литургия, загубени овчици и овни!

Вървете да се преброите в църквата колко говеда сте!

Групичките се отдръпват, подсмивайки се, а една старица го апострофира сърдечно: **СТАРИЦАТА.** Карай, добри ми Оресте, пък аз отивам да се помоля за тебе, че иначе дяволът ще те отнесе!

ОРЕСТЕ. Аз от дявола не се страхувам, защото дяволът е червен! Свобода! Свобода!

Две фигури в тъмното, мъж и жена, са се спрели пред портата на вила „Пиопи“. Те са Атила и Реджина.

АТИЛА. Извинявайте, госпожо, чия е тази вила?

РЕДЖИНА. На Атила Бергонци. . . о, да, той напредна.

АТИЛА. Сам ли живее?

РЕДЖИНА. Не, със своята Реджина. Това е най-завидната двойка в околността.

Атила нарушава „Моцартовия“ дует, сочейки градината, пълна с дървета.

АТИЛА. Вън дърветата! Ще направим една хубава асфалтова площ.

РЕДЖИНА. Модерна, като в града. Още една година и е наша.

АТИЛА. Много е дълга една година. И после трябва да се види какво мисли Алфредо. Тоя не може никой да го разбере на коя страна е.

Реджина обвива с ръце врата на Атила. Целуват се.

РЕДЖИНА. Ама знаеш ли колко те обичам! Знаеш ли? Тази къща е наша. Никой не ще ни я отнеме.

Неочаквано един глас ги изненадва.

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Честита Коледа, госпожице Реджина. . .

Вдовицата Пиопи се е показала на вратата на вилата. Атила и Реджина се отделят.

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Какво правите там на студа? Влезте вътре.

РЕДЖИНА. Честита Коледа, госпожо Пиопи. Не искаме да закъснеем за литургията.

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Да изпием по една глътчица, за да се стоплим, и тримата, всички заедно ще идем.

Атила отваря портата, оглеждайки се наоколо.

Отправят се към вилата, като говорят тихо.

РЕДЖИНА. Тя наистина е луда. Преди не ни поздравяваше, а сега ни кани в къщи

АТИЛА. Иска да ни котка. . . какво те засяга? Да идем да видим как е вътре.

Дошли са до прага.

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Честито, федерале!

Вдовицата бързо вдига дясната си ръка за неочакван римски поздрав. Атила с подготвени рефлексии ѝ отговаря „по римски“, удряйки с токовете си. После я гледа в недоумение.

АТИЛА. Да, федерале. . . На подбив ли ме вземате, а?

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Ще станете. Млад сте още.

36. ВИЛА „ПИОПИ“. ВЪТРЕ. НОЩ.

Двамата гости, водени от хазайката на къщата, вървят по един коридор.

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Млад и силен. . .

Атила оглежда наоколо, възхитен.

РЕДЖИНА. Наистина, добре сте поддържали къщата си. Сякаш сме в чужбина.

АТИЛА. Също и мебелите. Наистина с рафиниран вкус.

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Ах, щом го казвате вие. . . Заповядайте в хола. . .

Атила и Реджина едва що са влезли в хола и вратата се затваря зад гърба им. Чуваме две-три завъртвания на ключа. Двамата се гледат смаяни.

АТИЛА. Но какво прави?

РЕДЖИНА. Казах ти, че е луда.

През това време във в коридора Пиопи започва да говори до вратата.
ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Ах, наредих ли ви, а? Сега трябва да ме изслушате! Сега аз съм тази, която говори! Искате ли да излезете? Е, тогава ще ми подпишете един лист, че къщата остава моя. . . Онази ипотека я измъкнахте от моя мъж със заплахи и с политическа изнуда. Затова аз ви държа в ръцете си и няма да отстъпя!

Атила безполезно върти бравата на вратата. Реджина се отпуска на един стол, с по-скоро отегчен, отколкото загрижен вид.

РЕДЖИНА. Остави я да ѝ олекне. . .

Пиопи подхваща с ярост.

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Оттам няма да излезете! Развратници, мръсници, безобразни любовници! От мен няма да ви мине! Тази къща е моя и ще си остане моя!

Реджина пред развеселения поглед на Атила разиграва една смешна мимическа сцена по думите на вдовицата, която неочаквано избухва в крясъци:

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Свършихте с вашите злини: какво общо имаше моето горкичко коте? Убийци! Ето какво сте вие: Убийци!

Атила и Реджина престават да се смеят и се гледат.

Реджина е побледняла.

Във вратата Пиопи с победоносни очи повтаря непрекъснато само една дума.

ВДОВИЦАТА ПИОПИ. Убийци! Убийци! Убийци!

Докато вратата е избита и Атила се нахвърля навън.

37. ПОЛСКИ ПЪТИЩА. ОТВЪН. НОЩ.

Алфредо е на волана. Ада е до него. Смят се.

АДА. Да идем ли да поздравим Олмо?

Алфредо охладнява.

АДА. Хайде, зная, че ще ти направи удоволствие! Така ще се помирите!

АЛФРЕДО. Но късно е, трябва да е заспал.

АДА. Ще го измъкнем от леглото.

АЛФРЕДО. Ами да, нека събудим тоя вироглавец! Къде е шампанското?

АДА. На студено.

Проследява ръката на Ада, във от прозорчето. Достига и хваща гърлото на бутилката: тя е поставена в багажника, под купчина сняг.

38. НАСРЕЩЕН ПЪТ НА ВИЛА „ПИОПИ“. ОТВЪН. НОЩ.

Пред вила „Пиопи“ група хора блокират пътя.

Алфредо е принуден да спре колата.

АДА. Какво става?

АЛФРЕДО. Остани.

Алфредо си прави път между хората.

ГЛАСОВЕ. Ами, каква кражба, тя беше пълна със задължения! Горката, всичко, къщата, земята, всичко ипотекирано. . . На кого?

На кого?

На Берлингиери, всички го знаят!

Зрелището е ужасно. Едно окървавено тяло, разкъсано, нанизано върху остриетата на оградата. Вдовицата Пиопи. До трупа, непосредствено след свещеника и тримата полицаи се намира Атила.

Над другите гласове се налага гласът на Атила, който е забелязал Алфредо между тълпата.

АТИЛА. Каква ти ипотека! За мен това е плътско престъпление. Маниаци, извратени бунтари! Освен това тя беше още хубава жена и все по някакъв начин се е задоволявала. . . Вижда се, че в последния момент се е отдръпнала. Нима всички го правят по бълъо. . . Ако някой е по-разпален и си загуби ума. . . Разрешете, сержанте? . .

Междувременно Реджина се приближава до трупа. Протяга ръката си и повдига комбинезона на жената, сетне се обръща, почти триумфираща:

РЕДЖИНА. Ето. . . виждате. . . Няма килоти. . . а защо една жена си сваля килотите, защо?

Някои смутено се усмихват.

Очите на Атила, търсещи потвърждение, срещат очите на Алфредо. Алфредо не отговаря. Обръща се и тръгва към автомобила. Но едва успява да види седналата на кормилото Ада, която бързо тръгва.

39. ДВОРЪТ НА ДАЛКОВИ. ОТВЪН. НОЩ.

По пресния сняг обувките на Алфредо скърпат от прегъване в тишината на пустия двор. Алфредо иска да влезе, но вратата е залостена. Той чука нетърпеливо.

АЛФРЕДО. Олмо! Олмо! Олмо! Олмо!

Най-сетне светва лампа в кухнята, после се отваря вратата и се показва Олмо.

АЛФРЕДО. А-аа! Сложил си катинар сега. Какво имаш да криеш, че си се затворил вътре?

ОЛМО. Вътре аз не се затварям, затварям вън другите.

Алфредо блъска настрана Олмо и се вмъква в къщата.

АЛФРЕДО. Къде е жена ми?

40. КЪЩАТА НА ОЛМО. ВЪТРЕ. НОЩ.

Алфредо е изкачил тичешком стълбите и е вече пред леглото на Олмо. За момент стои неуверен пред фигурата, скрита под чаршафа, После внезапно отвива тази, която трябва да е Ада. Това обаче е Стела, смутена и съвсем засрамена.

ОЛМО. А сега — стига! Вън! Вън от тук! Махай се, ти казвам!

Олмо блъска силно Алфредо далеч от Стела, чак до стълбите, които водят в кухнята.

СТЕЛА. Олмо!

Алфредо заеква.

АЛФРЕДО. Съжалявам, аз не. . .

ОЛМО. Вън, по дяволите!

СТЕЛА. Какво иска?

ОЛМО. Жена си!

СТЕЛА. Шшшшт! Ще събудиш децата!

Олмо заеква.

Алфредо се е изправил пред огнището. Олмо слиза по стълбите.

АЛФРЕДО. Трябва да ме извиниш, но и аз не зная какво ми става, не се чувствавам добре. Трябва да е от сърцето. Започнало е да лудува. Чуй! Изслушай ме за малко.

ОЛМО. Сърцето ли? Болен си в главата.

АЛФРЕДО. Да, може би имаш право, може би аз ще. . . полудея. Ада е изчезнала и аз не зная вече къде е.

Алфредо се отпуска на една пейка. Сякаш няма вече сили да стои на краката си.

ОЛМО. И идеш да я търсиш в леглото ми?

АЛФРЕДО. Какво странно би имало в това?

ОЛМО. Какво искаш да кажеш?

АЛФРЕДО. Ооо, ти отлично го знаеш. Знаеш какво искам да кажа.

ОЛМО. Е, хайде, кажи го!

АЛФРЕДО. Ех, пък и това не е нещо невъзможно. Зная, че ти харесва.

Олмо отива и сяда на масата: върху нея има остатъци от вечерята на Бъдни вечер, някои мръсни чинии, орехи, един наченат салам. . .

ОЛМО. Да, имаш право! Хм! Но и аз ѝ харесвам. И правим любов по цяла нощ. Но това на нея съвсем не ѝ стига. Тя иска да ѝ туря този салам там в задника!

Поставя салама пред лицето на Алфредо със замислен вид: ти си го потърси.

АЛФРЕДО. Я остави, ти си един кучешки син! Сега и на подбив ли ме вземаш? Да, зная, аз предизвиках всичко това, вината е моя! Но ако знаеше какво преживявам, не би говорил така.

Алфредо отива и сяда също на масата. Сега са лице срещу лице, съвсем близко.

АЛФРЕДО. Ах, и онази нещастница, вдовицата Пиопи? О, боже, вилнее терор! Какъв ужасен свят! Казват, но. . . точно тази вечер ли трябваше да се случи, точно сега, когато Ада и аз се чувстваме отново близки, така, както когато се запознахме. И сетне всичко в кърви там, и тя е избягала, сякаш това е моя вина, сякаш, че и аз съм замесен в тази история.

ОЛМО. А кой ще вземе къщата, а?

АЛФРЕДО. Какво?

ОЛМО. Вила „Пиопи“. Ще хвърлят в затвора някой клетник, който нищо не знае, ще кажат, че е бунтар. Станаха вече много трупове, Алфредо, много. Но ще станат още повече, все повече и повече. И много хора са в затвора, а ти, ти и онези като тебе искате това, Ти!

АЛФРЕДО. Доволен съм, че имаш жена в къщи. Добре е за дъщеря ти.

ОЛМО. Дошла е само да прекара Коледа.

АЛФРЕДО. Хм!

ОЛМО. Съпругът ѝ е в затвора.

АЛФРЕДО. Не си ли се запитал никога защо всички твои приятели са в затвора, а ти, не? Ти, който пръв трябваше да свършиш там? А? Защото аз съм спирал Атила.

знаеш ли това? Защото аз те пазах всеки път!

ОЛМО. Ако си ме покровителствувал, имал си за това интерес!

АЛФРЕДО. Ооо, добре, продължавай! Обиждай, обиждай ме, обиждай стария си приятел!

Олмо се смее.

АЛФРЕДО. Да, да, пазах те, но само защото те обичам. Спомняш ли си когато ходехме да ловим жаби? Знаеш ли колко беше хубаво, през лятото да се обикаля покрай ямите? Нали?

ОЛМО. Аз ги ловах, а вие ги ядахте (*смее се*).

АЛФРЕДО. Ее, престани де! Продънените джобове! Социалистът на продънените джобове, нищо ли вече не си спомняш?

ОЛМО. Да, да, спомням си добре! Спомням си твоята сватба. А спомням си също и боя, който ядох. И си спомням, че ти стоеше там и гледаше.

АЛФРЕДО. Спомняш ли си също, когато беше в кабинета на баща ми, за да му откраднеш пистолета? Ако си толкова куражлия, защо не го употребиш?

ОЛМО. За да направяш да ме убият ли? Това ли искаш?

Алфредо се задъхва.

ОЛМО. Стига сме говорили, Алфредо! Иди си в къщи. Ще видиш, че Ада е там.

АЛФРЕДО. Сериозно ли говориш?

ОЛМО. Да, да, вземи това, де да знаеш!

Олмо небрежно дава салама в ръцете на Алфредо, който го приема с автоматичен жест и стига до изходната врата. Обръща го в ръцете си, със закъснение схваща шегата и му го хвърля обратно с ругатни.

АЛФРЕДО. Ей, дяволите да те вземат!

41. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ОТВЪН. ДЕН.

Отново странните звуци от стъпки по снега. Този път Алфредо тича, видял е колата на Ада изоставена със запалени фарове пред портата на вилата. Алфредо влиза във вилата, след като е угасил светлините.

42. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. ВЪТРЕ. ДЕН.

В преддверието на приземния етаж — някои неспокойни белези от минаването на Ада: блъсната саксия с цветя, палтото ѝ изоставено на пода, сякаш нещо мъртво. Алфредо тичешком изкачва стълбите. Вила „Берлингиери“ никога не е била така пуста, така безмълвна. Стаята на Ада е затворена с ключ.

АЛФРЕДО. Ада! Ада, отвори вратата! Ада, добре ли си? Ада! Ада! Отговори ми! Ада! Ада! Но какво правиш!

Ада буга масата срещу вратата и се отпуска отгоре ѝ. Странна светлина има в очите ѝ, такава, като на лудите и ясновидците.

АЛФРЕДО. Ада! . . . Кажи ми поне нещо! Да не би да ти е лошо, а! Извинявай, моля ти се, но какво съм ти сторил аз? Е, хайде, де, отвори. . . . Трябва да ти кажа нещо. . . . Ще направим едно пътуване. . . . Ще идем в Париж. . . . Искаш ли? . . . Ще заминем утре. А и сега, ако искаш. Когато ти пожелаеш! . . . Ще си направим. . . . ще си направим едно синче!

43. БИВША ВИЛА „ПИОПИ“. СЕГА ВИЛА „МЕЛАНГИНИ“. ВЪТРЕ. ДЕН.

Отваря се врата и се появява едно дете.

ДЕТЕ: Видях леля Ада. . .

РЕДЖИНА (*извън кадър*). Хайде, Итало, ела да ядеш, хайде!

Семейство Мелангини е в пълния си състав за сериалния ритуал на обедното хранене. Освен Атила и Реджина, върху които времето безмилостно е написало датата си, там са и две деца, момче и момиче.

АТИЛА. А, да? . . . Видял си леля Ада, а?

ДЕТЕ. Видях а, видях я!

РЕДЖИНА. Не говори глупости. . . . Ада е умряла, умряла, умряла, умряла. . .

АТИЛА. Защо казваш, че е умряла? . . . Тя е в стаята си. . . . В клетка. . . . едно животно. . . . И яде сърцата на лошите деца. . . .

Момиченцето гледа с ужасени очи. . . . Междувременно радиото. . . .

РАДИОГОВОРИТЕЛ. Главната квартира на въоръжените сили съобщава: локалните действия, в ход около централния сектор на Туниския фронт, са имали по-нататъш-

но благоприятно развитие, донесло окупацията на Галфса и на Сбеитла. Италиано-германската авиация даде своя ефикасен принос с пускането на бомби и експлозивни с бърз полет върху концентрирани групи и моторни превозни средства. През време на тези сражения са били взети в плен общо 2876 пленници и заловени или разбити 169 танка, 95 блиндиращи коли, 36 самолотни оръдия, 66 оръдия от различен калибър, 6 самолета и голям брой камиони. Една огнена атака на неприятеля в северния сектор е била отблъсната.

КАМЕРИЕРКА. Да побе-дим, да побе-дим! Хайде, свири добре! Да по-бе-дим! Да по-бе-дим! Но не с две ръчички горе. Опитай само с една! Както правя аз. Да победим — да победим! Да победим! Не така! Не, ти искаш да играеш! Опитай пак, хайде, горе! Хайде, bravo! Гледай! Ей, bravo на тебе! Да победим! Да победим! Да победим!

44. ДВОРЪТ НА ДАЛКОВИ. ОТВЪН. ДЕН.

Атила влиза в двора на волана на един нов- новеничък трактор.

Прави широк завои, за да покаже на всички новостта, и отива да спре сред гумното, заобиколен веднага от рояк деца.

АТИЛА. У-ха! Ееей! (Смее се.) Научете се, селяни. Знаете ли какво е това? Чудото на фашизма е туй. Чудото е в трансформацията на впрегаемите коне в конски сили. И с тази техника ще спечелим войната! (Смее се.)

Олмо е извел вън от обора три едри впрегаеми коня и се обръща към тях с мило внимание.

ОЛМО. Чухте ли оня там? Вече не служите за нищо. . .

АТИЛА (хихика се). Ей, Барони, послушай ме, ако купиш конете, купи също и коняря. . . (смее се). Говоря за тебе, Олмо! . . . (смее се).

Барони, един от ранните „камерати“, се отправя да разгледа конете и коняря.

БАРОНИ: Изглежда як! . . . И има ли си семейство?

Деца та крещат.

Атила се опитва да хване през кръста Анита, която го отблъсква с досада.

АТИЛА. Еее. . . Довече е с едно момиче! . . . (Смее се.)

БАРОНИ. Зависи от цената!

АТИЛА. Барони! Никога не си правил такава сделка! . . . (Плюе и се смее.) Олмо! Барони е един джентълмен. По-добър случай от този няма да ти се падне! (Смее се.)

ОЛМО. Значи съм продаден?

АТИЛА. Ти влизаш като част от контракта. . . Конете. . . коняря. . . включително и лайната!

Барони се смее.

Дворът се е изпълнил със селяни. Олмо се обръща към тях разпалено и с ирония.

ОЛМО. Чувате ли? Продаде ме. . . Той ме продаде! . . . Като едно животно!

Смях и възмущения на селяните и децата.

ОЛМО. Но аз не давам мляко! . . . Не могат да ме доят! Не ям. . . няма ям сено? . . . Значи не съм животно! Ей! . . . Аз съм селянин, един селянин като вас! Справедливо ли е да ни продават? . . . Справедливо ли е да ни купуват? . . . Това изглежда ли ви справедливо? . . . Питам ви аз, справедливо ли е!

АТИЛА. Олмо, води конете, дъщеря ти и тръгвай след Барони, той те е купил.

АНИТА. Включително и лайната значи!

И хвърля парче тор! Атила се навежда, но Барони е ударен право в лицето.

АТИЛА (смее се). Ха!

БАРОНИ. Свин. . . Палач!

СЕЛЯНИН. На ти „включително лайната“!

Но Анита не събърква втория прицел и този път Атила получава лайна в лицето. Започва стрелба в общата прицелна точка — двамата фашисти. . .

... Междувременно Демезио натиска с пръстите си задника на една кобила, за да се снабди с „муници“ . . .

ДЕМЕЗИО. Какай, мамка ти. . . мръсна, какай! Давай чифтета! . . .

СЕЛЯНИ. Усеща ли как са парфюмирани! Лайнен фашист!

Грабвай и си ги носи в къщи! Аз доста съм бил в лайна. Сега ти бъди там!

Смехове.

... Най-сетне кобилата задоволява исканията на Демезио.

ДЕМЕЗИО. Хвала на оня задник, дето можа да кака! Ето. Гледайте колко много направи! . . . Гледайте какво прекрасно нещо!

Селяните продължават да се смеят и да крещат.

ДЕТЕ. Как смърди!

СЕЛЯНИН. Пристигат „доставките“.

ОЛМО. Другари, смейте се!...Смейте се силно!... Днес можете да се смеете!...
Защото днес всичко може да се промени!

Олмо е сграбчил Атила и го е блъснал в една кола, после, получил „доставките“ от Демезио, покрива с лайна лицето на домакина...

АТИЛА. Барони!

ГЛАС НА СЕЛЯНИН. Дай му да ги изяде, Олмо! Защото е карнавал!

МЛАД СЕЛЯНИН. Давай, че да му стане добре!

Смехове на селяните.

45. ОБОР И ДВОР НА ДАЛҚО. ОТВЪН. ДЕН.

Терезита, камериерката на Ада, е отишла в обора, за да вземе една тенджерка току-що издоено мляко.

МАРИО. Мляко и вино, отрова фина...Кажи го на господарката ти, че ако пие мляко, ще остане млада.

ТЕРЕЗИТА. Глупак.

СЕЛЯНИН. Довиждане, Терезита!

Когато Терезита излиза от обора, вижда малка тъпла събра̀на пред вратата на Олмо

ЧЕНСО. Какво се е случило?

ГЛАСОВЕ. Бързо, преди да дойдат онези!

Върви, Олмо! Бързо бягайте, преди да са се върнали!

Тръгвайте, тръгвайте.

Свършвайте бързо, защото ония ще се върнат по-зли отпреди.

Гледай колко са закъсали!

Олмо, хайде!

Горкичката, майка ѝ умря, а сега и баща ѝ си отива!

Каква неприятност!

Олмо е излязъл, придружен от дъщеря си.

ОЛМО. Да, да, да.

АНИТА (плаче). Нека да дойда с тебе.

ОЛМО. Не, по-добре е да идеш при Стела...

АНИТА. Моля ти се.

ОЛМО. Бъди послушна.

АНИТА. Вземи ме със себе си.

ОЛМО. Бъди послушна, ти обеща това.

АНИТА. Моля ти се. (Плаче.)

ОЛМО. На, дръж ключа... дръж, Ще видиш, че скоро ще се върна... Върви, скоро ще се върна...

АНИТА. Да.

Анита, с очи пълни със сълзи, се качва на велосипеда си и се отдалечава.

ОЛМО. Ще видиш, че ще бъдеш добре при Стела.

ЖЕНИ. Върви, Олмо!... Онези ще се върнат!...

ЧЕНСО. Вземи това, защото имаш по-голяма нужда от мене...

ОЛМО. Благодаря... Но... затворете се добре в къщи, ей!... Не се движете сами вън!

ЖЕНИ. Не се оставя да те заловяг, Олмо! Довиждане, Олмо! Върни се бързо! На добър час, Олмо! Не се безпокой. Напиши някоя картичка да знаем как си.

ОЛМО. Да, Довиждане... Ей, да, да! Внимавайте, внимавайте. Да. Довиждане! Да, да.

Олмо се качва на велосипеда и бутнат от десетина ръце, се отдалечава в посока, обратна на тази, към която видяхме да изчезва Анита.

ВИННИ. Ей! Дръж се, Олмо!... Дръж се... Добър път! Внимавай!

ЕДИН СЕЛЯНИН: Ще се видим скоро. Гледай добре да се скриеш!

46. ВИЛА „БЕРЛИНГИЕРИ“. СТАЯТА НА АДА. ОТВЪН. ДЕН.

Терезита влиза, много възбудена, в стаята на Ада.

ТЕРЕЗИТА. Госпожо Ада, днес имам нещо ново да ви разправа. Едно истинско нещо.

АДА. Чакай... чакай... Чакай...

ТЕРЕЗИТА. Стана това, че Атила искаше да продаде Олмо.

АДА. Да го продаде ли?

Години са минали, но съпругата на Алфредо Берлингиери не е изгубила нищо от своя чар.

ТЕРЕЗИТА. Да. . . тъй като е купил един нов трактор. . . и тогава казал. . . че Олмо и конете повече не му служат, значи искал да ги продаде всички заедно на търговеца.

АДА. И кой ли не помогна на Олмо?

ТЕРЕЗИТА. Всички! . . Всички! . . Всички! . .

Ада, развеселена, се изтегля на леглото и Терезита се сгущва до нозете ѝ като куче.

ТЕРЕЗИТА. А после какво се случи? Започна да вали сняг. . .

АДА. Какво?!

ТЕРЕЗИТА. Дааа! Да ваят лайна!

АДА. Ха-ха! (Смее се.)

ТЕРЕЗИТА. Толкова лайна, че всичките ваяха върху Атила! В очите му! В устата му! По проскубаната му глава!

АДА. И нищо ли на Реджина?

ТЕРЕЗИТА. Не!

Ада се смее.

ТЕРЕЗИТА. После. . . селяните се уплашиха. . . и Олмо трябваше да бяга.

АДА. Олмо е избягал?

ТЕРЕЗИТА. Да. . . защото Атила ще се върне да си отмъсти. . . Ако бяхте видели, госпожо, как всички плачеха. . .

АДА. Но той е бил щастлив! Не видя ли, че е бил щастлив!

ТЕРЕЗИТА. Ее, не, разбира се. . .

АДА. Ама че си глупава. Сляпа си!

ТЕРЕЗИТА. Горкият Олмо! . . Трябваше да остави. . . къщата, дъщеря си. . . Не беше щастлив. . .

АДА. Но какво разбираш ти!

Ада е станала, разтворила е гардероба и е започнала да изважда с ярост във всички свои неща, нахвърляйки ги в един куфар.

ТЕРЕЗИТА. И вие ли заминавате, госпожо?

АДА. Да, отивам си. . . И съм щастлива.

ТЕРЕЗИТА. Всички заминават. . .

АДА. На мен вече не са ми нужни. . . Подарявам ти всичко. . . И това също. . . Взем и това. . . И това. . . това. . . това. . . Също и това. . . така. Ада обсипва с дрехи, обувки, шапки камериерката. . .

ТЕРЕЗИТА. Госпожо, . . . ще ми подарите ли и една целувка?

АДА. Ела тук.

47. КЪЩАТА НА ОЛМО И ДВОРЪТ НА ДАЛКО. ВЪТРЕ-ОТВЪН. ДЕН.

Ръце и крака, които чупят и рушат. . . Мебели на парчета, разбити съдове. . .

Атила и неговите хора извършват първото действие на своето отмъщение към вещите. . . после следват хората. . .

От ношвите за хляб Фанфони е изтеглил едно червено знаме.

АЛФРЕДО. Атила! Атила! Ела тук веднага!

Алфредо е във двора, пред къщата. Атила слиза тичешком по стълбите и излизва насреща на господаря си.

АТИЛА. Фанфони! . . . Пълно е с позиви там. . .

АЛФРЕДО. Атила!

АТИЛА. Господин Алфредо! . . . Чухте ли, а? . . . Избяга, . . . но след няколко часа ще го хванем. . . Ще видите. . .

Алфредо е неподвижен, прав, с ръце в джоба и говори с много строг тон.

АЛФРЕДО. Кой те е накарал да направиш това? Кой ти е дал право да идваш тук и да чупиш всичко?

АТИЛА. Ама тоя е комунист! Един бунтар! И е нужно. . .

АЛФРЕДО. Не се отнася до тебе дали е комунист или не! Той е мой приятел!

АТИЛА. Хубав приятел! Той открадна пистолета на баща ви преди много години-ето го!

Атила размахва пистолета под носа на Алфредо.

АЛФРЕДО. Доста време ти бе нужно, за да го откриеш!

АТИЛА. Аа, ама вие значи сте знаели! А защо не. . .

АЛФРЕДО. От днес приключваш, твоята служба не е вече необходима.

АТИЛА. Какво?

Алфредо прави кръгом и се изкачва покрай къщите в двора, тропайки по затворените врати и залостените прозорци.

АЛФРЕДО. Уволних го! . . . Чувате ли ме? . . . Уволних управите ля! Изгоних Атила. Атила си отива. . .

Алфредо влиза във вилата, изкачва тичешком стълбите и се вестява в стаята на Ада.
 АЛФРЕДО. Ада, аз съм! . . . Зная, че не бива да идвам тук, но се случи нещо много важно днес! Да, имаш право, трябваше да го сторя преди, но. . .
 Вижда широката периферия на една шапка, която бавно се обръща.
 АЛФРЕДО. Направих го: изхвърлих Атила. . . Свършено е. . . (Смее се.)
 . . . откривайки лицето на Терезита, гротескно напудрено и начервено. . .
 ТЕРЕЗИТА. Господжата замина.
 АЛФРЕДО. Замина? И къде е отишла?
 ТЕРЕЗИТА. Господжата няма да се върне вече.
 Алфредо настига с ярост Терезита, която е избягала в един ъгъл на стаята.
 АЛФРЕДО. Но къде е отишла?
 ТЕРЕЗИТА. Няма да се върне.
 АЛФРЕДО. Къде е отишла?
 ТЕРЕЗИТА. Няма да се върне.
 АЛФРЕДО. Къде е? Отговори!
 ТЕРЕЗИТА. Тя ми каза: „Облечи се така, той ще разбере“. . .
 Терезита е облякла прекрасната бежова рокля, която Ада бе облякла в онзи далечен ден, когато Алфредо я видя при чичо си Отавио. . .

49. ДВОРЪТ НА ДАЛКО. ОТВЪН. ДЕН.

Проливен дъжд. Фашистите са строили селяните в оградения птичарник и ги държат под контрола на насочената лъскава цев на пистолетите си.
 БОЗИО. Гледайте, гледайте, такъв край ще имате всички, като мишки!
 ФАНФОНИ, БАРОНИ И ТРИМА ФАШИСТИ (зловни смехове). Пий, пий, Излочи локвата! Помио! Пий! Вътре! Вътре!

Фанфони и другите четирима камерати вилнеят с едно момче, влачейки го в локвата на гъските, като натискат главата му във водата. . .
 ФАШИСТИТЕ (смехове). Долу, долу! Пий! Усещаш ли колко е сладка? (Смехове.)
 Хайде, измий се вътре! Откога не си се къпал, свиньо. (Смеят се.)

Задъхвания, задавяне, кашлица и отчаяни писъци на Еуриало.
 Смехове и закачки на фашистите.
 От групата на селяните, които мълчаливи наблюдават изтезанието, се отделя един рус младеж и се хвърля напред, за да помогне на приятеля си, вече в последните си сили. . .

НИЗО. Еуриало! . . . Еуриало! . . . Еур. . . !
 . . . Два, три изстрела на пистолета и Низо пада разстрелян във водата.
 ЕУРИАЛО. Низо! . . . Низо! . . .
 БАРОНИ. Гледай да не се удавиш!
 Смехове на фашистите.
 Фашист се опитва да задържи назад една жена, слагайки ръце на гърдите ѝ. Разстроената жена, си раздира дрехите на гърдите.
 ЖЕНАТА. Свиня! Гледай! Харесват ли ти? Фашист! Гадина!
 ФАШИСТЪТ. Стой назад! . . . Спри се, покрий се, безсрамнице! Покрий се, стерво!
 ЖЕНАТА. Гад! Свиня! Свиня! Свиня!

Фашистът изгърмява два изстрела в корема на жената, която се премята безжизнена в калта.
 ФАШИСТ (цивилен). Стойте, не мърдайте, не мърдайте или ще стрелям! Стойте или стрелям!

От групата на селяните излиза напред Ченсо. . .
 ЧЕНСО. Демезио!
 ДЕМЕЗИО. Ее? . . .
 ЧЕНСО. Ама има ли господ?
 ДЕМЕЗИО. Не!
 . . . после Ченсо се обръща към Атила.
 ЧЕНСО. Атила, а оная свиня Мусолини съществува ли?
 Атила е неподвижен под черния купол на чадъра си и стиска в ръка един пистолет.
 АТИЛА. Демезио?
 ДЕМЕЗИО. Ее?
 АТИЛА. Съществува ли Дуче?
 ДЕМЕЗИО. Не, Дучето не съществува!

И Демезио пада под изстрелите на фашистите.
 ФАШИСТ. Стой! Стой или ще те убия!
 ЧЕНСО. Атила, и ти също не съществуваш!
 Атила изгърмява три изстрела и Ченсо пада ударен на земята.
 Един след друг селяните започват да свирят с уста „Бандера роса“.
 Атила се приближава до един, който свири, и стреля в него от един метър.
 СЕЛЯНИ (*викове и отчаяни жалби*). Демезио!.. Низо!.. Еуриало!.. Низо!
 ...но някой продължава да подсвирква с уста...
 Плач и стенания на жените над мъртвите.
 АТИЛА. А-ха! Искате всички ли да ви избият?.. Но мен не ще измамите! Фанфон!
 Барони! Елате да си вървим!.. Селяндури.. Мизерници!.. Срам сте за Италия!..
 Казвайки така, Атила си тръгва, последван от своите камерати. Отдалечават се в
 завесата от дъжд.
 ЖЕНА. Убиха синчето ми, убиха синчето ми.
 АТИЛА. Вие сте нужникът на Италия!

50. РЕКА ПО И ОКОСЕНИ ЛИВАДИ. ОТВЪН. ДЕН.

Небесна дъга над По.

Сега е утрото на 25 април 1945 година.

Старец пее песен за великата война..

СТАРЕЦ. Беше нощ и валеше
 и носеше се силен вятър
 представете си какъв тормоз е
 за алпиниста, който бди
 заспал в палатката и
 засънувал, че е в прегръдките на своята мила

.....

... после, неочаквано, ето познатия вече образ на Тигъра, който раздава оръжие...
 ТИГЪРЪТ. Момчета, за Сталин тичайте, защото трябва мъже срещу черните бан-
 дити, давайте, трябва всички да ги избием. Не бива да остане нито един на крак от Ман-
 цалоновите, които са отвъд канала Ерос. Телесфоро, вземай.. Хайде, Горила, че ще ги
 изтървем!

Елате, елате всички!

ЖЕНИ. Внимавайте! Да не ви убият! Стреляйте фашистите в задника! Мъжете из-
 чезват отвъд редицата лози, жените подхващат работата си, вдигайки вили сено, като го
 товарят на една кола.

РИВА. Анита.. Анита... Кажете ни нещо, какво виждаш?

Анита, дъщерята на Олмо, не е вече девойче. Годишите на войната са я направили
 жена. Тя се е изправила на върха на колата, за да подрежда сеното.

АНИТА. Какво виждам ли? Куп неща виждам! Ето! Виждам една върволица от чер-
 ни бандити, които бягат като зайци! А виждам и един от нашите, който тича след тях!
 Без пушка!

... Ние не виждаме нищо друго освен полския простор, пуст и тих. Анита си съчи-
 нава.

ЕДА. Анита!..

АНИТА. Еее?

ЕДА. Трябва да е моят Тигър!.. Бог да го благослови!

АНИТА. Ооох! Само една тояга е в ръката му!.. Брей, дявол, каква сила! Как ги
 шиба.. Изглежда таласъм със сто ръце!.. Ах, ако можехте, жени, само да го погледне-
 те!..

... Тя съчинява прекрасната приказка на свободата..

КАРЛОТА. Бий! Давай!.. Давай, Тигре!.. Напред, изстреби ги!

АНИТА. А ние нищо ли да не правим? Крещете, жени, крещете! Напред, нека да ви
 чуят!.. По-силно, иначе, няма да чуят нищо!

ЖЕНИ. Давай, Тигре, изстреби ги всичките! Това е последният ден за света! Измъ-
 чихте ни двадесет години, а сега трябва да платите! Да, край на мъките ни!

ПЪРВА СТАРИЦА. Блазя на младите, че виждат това, което го няма.

ГЛАС НА ЖЕНА. Изгорете им камионите на ония немци там! Изгорете! Всичко из-
 горете!

АНИТА. Германските войски бягат!.. Завинаги си отиват.. Никога вече няма да
 се върнат.. Никога вече няма да се върнат.. Хвърлят си пушките и униформите, за

да не ги познат! . . . Оох, жени, какво виждам!

Анита е застанала на колене в сеното и сочи с ръка. . .

РИВА. Какво виждаш?

АНИТА. Сега виждам облак прах! . . . И един мъж виждам. . . на бял кон! Сякаш. . . сякаш е Олмо! . . .

НИНА. Ех, да беше самият Олмо!

АРМИДА. Остави на мира умрелите.

Анита рязко се е обърнала към редиците лози.

АНИТА. Атила и Реджи а. Атила и Реджина.

Виждаме френетичните и вихрени картини от залавянето на Атила и Реджина, изненадани от селянките в момента на тяхното бягство.

РЕДЖИНА. Атила, стреляй! Стреляй!

51. ДВОРЪТ ДАЛКО. ОТВЪН ДЕН.

. . . а сега ето ни в двора на Далкови: Атила и Реджина вързани отгоре на една крава. . . зад тях жените на една кола сено, пент. . .

ЖЕНИТЕ. „Богомолец иде от Рим“

с обувки съдрани на крака,

шляп, шляп, тап

шляп, шляп, тап!

Глъчка на деца.

РЕДЖИНА. Лайнени дриплъвци! Ах!

Атила стене.

. . . това е вече твърде много. Жените-селянки хващат двамата бегълци и покривайки ги с удари, завличат ги към средата на гумното. . .

ЖЕНИТЕ. Убийца! . . . Свиня! . . . Мръсница!

РЕДЖИНА (крещи, плаче). Простачки! Простачки!

Жените се смеят.

ЕЛДА. Ще ти откъсна аз твоя просташки език! Ще ти го отрежа!

Крясък на Реджина.

РИВА. Вижте ги—що за хора са това!

Реджина крещи отчаяно. Атила стене.

ЖЕНИТЕ. Убийца! . . . Убийца! . . . Убийца. . .

. . . От постройката „мъртви врати“ на двора идват мъжете, водени от Тигъра. Веднага вземат под надзор двамата пленници, откъсвайки ги от жените.

ЖЕНИТЕ. Гадни простаци! . . . Простачка и мръсница! Фашистко животно! Фашистко животно!

Реджина крещи и стене. Една жена удря с ритник Атила, който изкрещява.

Тигърът и другите влачат Атила и Реджина към свинарника.

РОБУСТО. Хайде, хайде, жени! Ще ги отведем в свинарника!

СТАРАТА ЕЛДА. В лайната! . . . Със свинете! Да ги хвърлим в лайната!

Един от селяните, завел в свинарника пленниците, попречва на другите да влязат, преграждайки пътя с автомата си.

ФАУСТО. Не минавай! Не може да се минава! . . .

АНИТА. Нека да мина!

ЖЕНИТЕ. И ние искаме да бъдем там! Дайте ги на нас ония двамата! Ние ги хванахме, не е справедливо!

МЪЖЕТЕ. Спрете се, за бога! Стига!

РОНДИНЕ. Ей, другари! . . . Вярно ли е, че давате земята на този, който я работи?

От дъното на двора се е показала една висока и руса жена.

Групата селяни са се обърнали да я видят.

СЕЛЯНКА. Но коя е тя? Виждали ли сте я някога?

Сдържа глъчка между жените.

РОНДИНЕ. На вас казвам! . . . Вярно ли е, че сега давате земята на този, който я работи?

АНИТА. Да, вярно е! Ела!

Глъчка на жените.

Рондине дава знак за повикване.

РОНДИНЕ. Напред! Елате напред, селяни!

През портата на двора влиза малка тъпла мъже, жени, деца и козлета. . .

ВТОРА СЕЛЯНКА. Ее, колко хора!

ТИГЪРЪТ. Кои сте вие, та никой не ви познава, а казвате думи, които всички носим

РОНДИНЕ. Този тук е Корнелио! А аз съм Рондине, съпругата му! Идваме тук от планината. . .

КОРНЕЛИО. Германците. . . опожариха къщите ни! . . . А фашистите всичко ни откраднаха!

АНИТА. Аз ще кажа. . . че първото нещо, което трябва да им дадем, е място да спят!

КОСТАБОНИ. За нас е добре и оборът!

ПАТРИЦИЯ. Не! Оборът е за вагабонтите!

ВИННИ. А къщата е за хората!

СТАРИЯТ ДАЛКО. А свинарниците. . . са за фашистите!

Всички се смеят.

РОНДИНЕ. И със социализма. . . няма да има вече фашисти по света! А също и господа ри!

Далкови и новопристигналите се затичват един към друг, като се прегръщат в една обща, колективна прегръдка.

ЖЕНИТЕ. Добре ще бъдем. Добре ще бъдем заедно, тук има за всички ядене.

МЪЖ. На, вземи една целувка!

52. СВИНАРНИК. ВЪТРЕ. ДЕН.

Робусто е имал задължението да пази двамата пленници и той прави това с веселие, тананикайки си.

РОБУСТО.

Доволен съм да умра, но съжалявам. . .

съжалявам да умра, но доволен съм. . .

доволен съм да умра, но съжалявам. . .

Атила е смазан. Изранен, целият в удари, той се е свил между две свини, които го душат.

Реджина обаче още има сили да крещи.

РЕДЖИНА. Престани, мизернико!

В този момент се отваря вратата.

РОБУСТО. Кой е там?

Карлино е последван от десетина мъже, някои от Далковите, а други от току-що пристигналите планинци. Един се хвърля между свинете, като иска да хване една от тях.

КАРЛИНО. Народен комитет за разпределение на свинете.

КОСТАБОНИ. Оох! Каква хубава стока! Ох! Ох! Моя любима, мила! Не ме отбягвай и ти, невернице!

СЕЛЯНИ (*смеят се, коментират*). Намери си булка! Искаш ли да се ожениш?

КОРНЕЛИО. Ей! Долу ръцете, Инделфонсо! Най-напред трябва да ги преброим!

КОСТАБОНИ. Чудесно! Чудесно! Ела, любов моя! Ела! Каква любов!

Стенанията на Атила.

РЕДЖИНА. Вие сте без милост! . . . Копелдаци! Мръсници! . . .

Марио, един от планинците, се е заел да брои свинете.

МАРИО. Едно. . . две. . . три. . . четири. . . пет. . . шест. . . седем. . . осем. . . девет. . . десет. . . единадесет. . . дванадесет. . . тринадесет. . . четиринадесет. . . петнадесет. . . шестнадесет. . . седемнадесет. . . осемнадесет. . . деветнадесет . . . и двадесет. . . преброих всичките: двадесет са!

ТИГЪРЪТ. Един момент, другари! Усещам тук „бучка“. . . трябва да премахнем правото на собственост! И „бучката“ ще ми се разнесе!

КОРНЕЛИО. Но тогава, значи сме „балами“ и нищо не сме разбрали. . . Цялата тази мандра от шунки, салами, свински наденици, лебервурсти. . . Ами маста? . . . А мортаделата? На никого-ли не са?

ТИГЪРЪТ. Добитъкът. . . ще бъде на всички, добитъкът. . . Социализмът нима не е за всички?

КОРНЕЛИО. Аз социализма не го зная, но зная глада. . . А освен това зле ми става на сърцето. . . онези двамата там. . .

ТИГЪРЪТ. Вие, Далкови, елате тук! . . . Вие, другите, дето слизате от планините, пълни с полове. . . и ни носите невежеството си, ударете си три юмука в главата и вкарайте там социалистическите идеи.

Групата се разделя на две: на едната страна — Далкови, на другата — планинците, отделили се за момент настрана, за да поговорят помежду си.

СЕЛЯНИТЕ (*тихо мърморене, почти недоловимо*). Е, тогава, какво да правим? Чу ли Тигър? Е, да, той добре говори, но. . . , но. . . Той каза да си ударим юмуци по главата! Юмуците по главата, юмуците по главата болят!

РЕДЖИНА. Хайде... Хайде, Атила, хайде!

Реджина повдига с усилие пребитото тяло на Атила и го показва на селяните.

РЕДЖИНА. Погледнете го!... Погледнете го!... Погледнете го добре... аз зная, че ти си добър човек... Имай милост... Не виждаш ли, че умира, като свиня... Помогни му... в името на човешината...

АТИЛА. В името на социализма!

Корнелио с точен жест поваля отново Атила между свинете...

Тигърът и другите се смеят:

... след туй планините се приближават до Далкови...

КОРНЕЛИО. Другари... Сега, о, да, разбрах!...

Тук трябва да се повика едно лице, което да ни научи всички нас... на истинския социализъм.

ТИГЪРЪТ. Предложението се приема! А кое е това лице?

КОРНЕЛИО. Другарят Йосиф Сталин!

ВСИЧКИ. Да живее Сталин! Да живее! Да живее!

РЕДЖИНА. Сложете си го в задника!

КОРНЕЛИО. Оо, оо, я си затваряй ти говнената уста!

РЕДЖИНА. Свине!... Гъзища!

МЪЖЕ. Накарайте я да млъкне тая мръсница! Нямах право да говориш, гнусна курво! Затвори тая уста-помия!

Селяните се прехвърлят през оградата и се нахвърлят върху пленниците.

РЕДЖИНА. Курвенски синове! Свини! Простаки! Копелдаци!

АТИЛА. Реджина!

53. ГРОБИЩЕ. ОТВЪН. ДЕН.

Малка процесия мъже, жени, старци и деца влиза в гробището на селото, влачейки Атила и Реджина... Пред всички един акордеонист и един цигулар свирят „Изгубени надежди“... Атила не се държи на краката си. Ходи на четири лапи, като куче.

АТИЛА. Говняри сте! Свини!... животни... без един господар... целият свят... отива към провал... Но на мен не ми пука. Толкова години труд и жертви и за какво?...

Един му нанася ритник.

МАНЦАЛОНЕ. За всички онези, които си убил!

ЖЕНА. За вилата!

КАРЛОТА. За да станеш и ти господар.

ЖЕНА. Гледай, там вътре е погребан дядо ми.

Атила успява да се повдигне на краката си и обикаля гробовете на своите жертви.

АТИЛА (смее се). Патрицио Аванцини... нежно цвете... отрязано от жестоката ръка на съдбата... Това е моята ръка! (Смее се.) Жестоката ръка на съдбата. Реджина... нашите деца... нашите деца ще оберат плодовете на това, което посяхме... Не!... Не отрязвайте косите й...

РЕДЖИНА. Атила!

Реджина е хваната от две жени, а една трета се захваща да ѝ отрязва косите с грамадни ножици.

ЖЕНИ. Грозна си като ада!

АТИЛА. Не, Реджина... Не го правете, не го правете...

МЪЖ. Върви на бесилото!

Жените се смеят.

АТИЛА. Ида Кантарели, вдовица... Пиопи... Добра и свята жена... оскърбена от жестокостта на времето... Аз съм това жестоко време... Аз... убих... тая мръсница... Аз му се наслаждавах... Патрицио Аванцини!... Аз! Атила Меланкини. Фашистът! Човекът!

Смехове на селяните.

АТИЛА. Животни! Роби! Гадост! Лайна! (Смее се.)

Смехове и резове на селяните.

АТИЛА. Стига музика!... Това не е танцова забава!... Нямате ли респект към нашите мъртви?!

В този момент влиза в кадър един пистолет, приближаващ се застрашително към слепоочието на Атила...

... малко по-нататък Анита и Рондине танкуват под ритъма на акордеона и цигулката... изгърмява изстрел...

Рондине се смее, танкувайки: смехът замира.

Рондине тича към групата селяни. Анита обаче се отправя в обратна посока.

АНИТА. Елате тук! гичайте! . . . Гичайте всички!

Анита сочи един мъж на прага на гробищата.

ЖЕНА. Но кой е оня там?

МЪЖ. Не зная.

Сега го разпознаваме: по лицето му са се отбелязали още няколко години, той е с връхна дреха, по-голяма за ръста му. Това е Олмо!

РЕДЖИНА. Убий ме! . . . Убий ме! Убий ме! . . . Убий ме! . . . Убий ме!

КОРНЕЛИО. Махай се, ма!

РЕДЖИНА. Убийте ме!

Напразно Реджина се опитва да спре селяните, които се отдалечават към Олмо. . . сетне се обръща и се навежда над трупа на Атила, неспособна да плаче, неспособна да реагира. . .

54. ДВОРЪТ ДАЛКО И ОБОР. ОТВЪН-ОТВЪТРЕ. ДЕН.

Селяните се струпват всички от едната страна на двора, на завет зад пиластрите на преддверието. . . Тигърът и другите четирима са сграбчили бомби в ръце. . .

ЖЕНА (*обърнала се към едно дете*). Махай се! Внимавай! Ела тук вътре!

Инес, едно девойче, дошло с групата на планинците, е влязло в краварника и е клекнало между две крави да пикае. . . Някой в тъмното я гледа. . .

ИНЕС. Какво гледаш, глупак!

. . . Инес се изправя и се отправя към Леонида, който стои на пост за господаря.

ЛЕОНИДА. Стой там! Не минавай!

ИНЕС. Хм! Кой е!

ЛЕОНИДА. Господарят е. Той е мой пленник.

ИНЕС. Защо го държиш скришом?

ЛЕОНИДА. Чакам партизаните!

ИНЕС. Бива си те, с тая грамадна пушка.

Вън на двора междувременно един след друг: петимата селяни хвърлят ръчните бомби срещу оградения птичарник. . .

. . . пет силни удара. . .

. . . сетне един трактор събаря преградата.

Ликуващ вик на другата група младежи.

. . . Селяните най-сетне се стичат по средата на двора, викайки щастливи. . .

СЕЛЯНИН. Свършено е с гладуването! Започва изобиетието! За всички ще има хляб! . . . някои се качват на стълбите и заличават от стените фашистките надписи с боя и четки.

ЖЕНИ. Хайде, Марио, по-скоро работи, че да си първата! Да не паднеш от стълбата! Заличавай всичко, заличавай добре.

ВТОРИ СЕЛЯНИН. Заличавай! Заличавай!

ТРЕТИ СЕЛЯНИН. Заличавай, изпикай им се на тия просташки думи!

ЖЕНА. Покрий тези гадни думи!

Карлино си е хванал една гъска от Армида и иска да я задържи, но жената го настига, като иска да си я вземе.

АРМИДА. Ее, не! . . . Ее, не! Чакай! . . . Това е моята гъска! Моята гъска! Тя е моя! Само моя! Никой да не ми я пипа!

КАРЛИНО. Ако е твоя, тя е на всички! . . . Не може да бъде вече само твоя! Тя е на всички!

АРМИДА. Ама точно моята ли трябва да бъде на всички? . . .

Един селянин покрива с боя рисунката на едно фашио.

Междувременно Леонида е излязъл от краварника, водейки вън своя пленник. . .

ЛЕОНИДА. Спри!

Инес го дразни, като го щипе на шега по задника.

ЛЕОНИДА. Глупачка, е, стига де! Върви да се изкакаш!

Алфредо с вдигнати ръце крачи из двора и слънцето го бодне в очите. . .

АРМИДА. Ее, ее, господарят! . . . И къде се е крил?

Селяните са видели господаря и отиват насреща му, любопитни.

КАРЛИНО. Забравили сме да го арестуваме!

КАРЛОТА. Браво, Леонида! А, ти си имаш фантазия!

ЕЛДА. Младите повече знаят от старите!

Един от селяните зашлепя Алфредо по темето. . .

СКАИНИ. Извинявайте, господин господарю. . . от много време го държах в ръката си, че ми се измъкна!

Смехове на селяните.
Друг го събаря на земята с ритник. . .
БЕРГАМИНО. И аз от много време го държах в краката си!

Олмо гледа Алфредо и се усмихва донякъде тъжно, сетне Леонида отива напред. . .

ЛЕОНИДА. Ти ли си Олмо? Предавам ти моя пленник.

ОЛМО. Браво!

Навежда се над Алфредо и му помага да се изправи.

ОЛМО. Ей! . . Спиш ли?

АЛФРЕДО. Ада не се върна, знаеш ли?

ОЛМО. Предпочиташ навярно да е мъртва, нали?

АЛФРЕДО. Ти се върна поне. . .

Тих говор.

. . . една групичка е захванала да копае с лопати и мотики в ъгъл на двора. . .

СЕЛЯНИ (копайки). Сигурни ли сте, че тук го скрихме?

Друга група продължава да заличава от стените фашистките надписи. . .

СЕЛЯНИН. Дай ми боя!

. . . Олмо се отправя към центъра на гумното, носейки една масичка, заедно с Анита. . .

ОЛМО. Обявявам за открит. . . народния съд срещу Алфредо Берлингieri . . . господар, следователно враг на народа.

ОЛМО. Обявявам, че народният съд. . . срещу господаря. . . е открит.

Никой не го слуша. . . групичката, която копаше, междувременно е намерила своето съкровище. . .

СЕЛЯНКА. Казах ти, че беше там, Аз го скрих там!

. . . Олмо, за да накара да го слушат, изгърмява два пушечни изстрела в небето. . .

ОЛМО. Обявявам, че народният съд срещу Алфредо Берлингieri, господар и следователно народен враг, е открит.

. . . най-сетне накарва да го чуят и селяните от всички страни на двора го приближават, струпвайки се около Алфредо.

СЕЛЯНКИ. Искан ми се да седна, омръзна ми. Искан да се порадвам на това зрелище! И аз ще седна, защото ме болят краката.

АЛФРЕДО. Но Ада не се е. . .

ОЛМО. Не се е върнала, но ако бе останала, щеше да бъде съдена като тебе.

АЛФРЕДО. Знаеш ли кога си е отишла? . . . В същия ден, когато ти си избягал.

ОЛМО. Има повече мозък от тебе. Останал си тук да господарствуваш докрай.

Анита е седнала на масата и от едно чекмедже е извадила писалка, мастило и една тетрадка.

ПИЦИ. Какво пишеш, Анита?

БРУНА. Ние съвсем не сме на училище!

Смях на селяните.

ПАСЕРА. Не, Анита! Това е народен съд, какво искаш да пишеш?

. . . групата, която копаше, е измъкнала вън от дупката един голям чувал и го отваря. . .

ЖЕНИ. Давай, вади навън! Хайде да го отворим!

АНИТА. Другари! . . . Всичко това, което се направи, трябва да се запише! . . . А това, което се запише, трябва да се прочете!

СТАРИ ЖЕНИ. Изваждай де, изваждай!

. . . от чувала излиза един червен край. . . Теглят още. . . този край измъква със себе си едно огромно, прекрасно червено знаме. . .

СТАРИ ЖЕНИ. Да го разтворим, да го разтворим. . . колко години е укривано! Нашето знаме. . . Всички наши знамена! . . . Това беше знамето на Лигата на надничарите. . . Аз го уших! С Розина. . . И всяка година ставаше по-голямо!

. . . Селяните, всеки поотделно хваща крайче от знамето, издигат го над главите си като покров. . . В това море от червени зари върви напред един старец. . .

КОСТИ. Олмо, ние сме невежи! Ама как ще стане съд без адвокат?

ОЛМО. Аз ви водя тук виновник, а вие търсите адвокати! Изобщо какво искате?

АНИТА. Оо, но ние хванахме господаря, а не ти!

Инес иска да установи истината.

ИНЕС. Не е вярно, не е вярно! . . . Този Леонида го арестува с пушката си!

Олмо разнежен я прегръща.

СЕЛЯНИ. Хайде! На високо! Още по-високо!
Акордеонът и цигулката засвирват „Бандера ррса“ и селяните се хващат да танцуват, развявайки огромното знаме.

АНИТА (смейки се). Хайде да танцуваме! Ееей!
Алфредо, надзираван от Леонида, с изчерпани сили гледа този особен сън, който се заражда пред очите му. . .
. . . един стар селянин излиза под големия червен плащ и се отправя към господаря. . .
Иска му се да говори, но стеснителността му пречи. . . Олмо му идва на помощ. . .

ОЛМО. Когато един ням започне да говори. . . много неща му идват да каже, но езикът му е вързан. . . Говори със сърцето си, дядо!

АНИТА. Музиката да спре!
. . . Музиката спира и след един момент в двора настъпва абсолютна тишина. . . Старецът, който преди това мълчеше, вдига осакатената си ръка пред лицето на Алфредо. . .
НЕМИЯТ (ЕУДЖЕНИО). Аз си загубих двата пръста, за да жъна житото ти. . .
(а кой ще ми върне сега моите пръсти?)

Общи викове на селяните. . .
. . . сетне излиза напред една жена, облечена в черно. . .
ЕЛДА. Гледай колко зъби ми липсват в устата! Разбира се, той си има зъби! По цял ден дъвче! Ам-ам! Ам-ам! Ам-ам! Ам-ам!

. . . а после един след друг. . .
АНДЖЕЛИНА. Ти си чист, а ние — мръсни!
МАНЧОЛОНЕ. За тебе — всичко, за нас — нищо!
ФАУСТО. Ти си почиваш — ние работим!
КАРЛОТА. Ти ядеш — ние се мъчим от глад!
АРМИДА. Ти си престъпник, но дядо ти беше още по-лош!
ДИНА. Да, вярно е! . . . Падна градушка и той искаше да уволни всички надничари!
ПАЛМИРА. Не, не беше той, беше баща му, Джовани.
КАРМЕЛИНА. Какво от това? . . . Баща или син, господарят е винаги господар!
РОБУСТО. Селяните са необходими. . . иначе земята отива зле. . . но господарят. . .
за какво е необходим един господар. . . А? . . .

ТИГЪРЪТ. И без господар зърното само покълва! А също и гроздето, и доматите!
БРУНО. Кравите за мляко мигар искат позволение от господаря! . . . И затова аз питам: „За какво служи господарят?“

РОМАНО. За едно нещо служи господарят. . . Да ни експлоатира! Да смуче кръвта ни! . . . Млади да ни погубва! . . .

Алфредо, чул всички тези обвинения с наведена глава, повдига очи и решава да говори:

АЛФРЕДО. Аз мога само едно нещо да кажа: никога не съм направил някому зло. . .
Но Олмо го пресича. . .

ОЛМО. Това го казват всички господари сега. . . И тъй са лицемерни, че почти си вярват.

АЛФРЕДО. Не, никога не съм направил някому зло.

ОЛМО. Та затова извадихте от затвора престъпниците и хвърлихте вътре в тях комунистите, нали? Да, така е, другари.

Олмо ходи между селяните, като ги гледа в лицата един по един.

ОЛМО. Фашистите. . . та те да не са като гъбите... които порастват така в една нощ...
Не. . . фашистите са посетили от господарите. . . Те са ги искали! Плащаха им! . . . И с фашистите господарите все повече печелиха и в резултат не знаеха къде вече да си дият парите. . . Така създадох войната. . . Изпратиха ни в Африка. . . в Русия. . . в Гърция. . . в Албания. . . в Испания. . . Но този, който плаща — това сме ние, винаги! . . . Кой плаща? . . . Пролетариатът! Работниците! Селяните! . . . Бедните!

СЕЛЯНИ. Край! Трябва да свършим! Да го убием! Край! Смърт за господаря!
Експлоататор! На бесилото!

ОЛМО. Ето, чуваш ли, Алфредо Берлингieri? . . . Чуваш ли народния глас? . . . Ние сме дрипава сган, . . . ние сме примрели от глад. . . но примерът отгук ще излезе. . . от това село, завряно в задника на света. . . което има смелостта да те осъди на смърт. И с нас цялата история те осъжда.

. . . някакво скърцане. . . всички се обръщат. Точно навреме, за да видят срутването на земята на голямата ламаринена фирма с надпис: „Земеделско предприятие Алфредо Берлингieri“ . . .

ОЛМО. Радвайте се, другари! Господарят е мъртъв! Господарят вече не съществува.

АЛФРЕДО. Много съм уморен: мога ли да седна? Много съм уморен. . .

Докато Алфредо сядна на един стол, в сред другите, излиза напред един селянин. . .

КОСТАБУОНИ. Ако съм разбрал добре, значи той вече е мъртъв!

... после Гуерино, един от планинците, се приближава до господаря и слага ръката си на челото му...

ГУЕРИНО. Обаче е жив... Мъртвите са студени... той е топъл, че дори пари!... ЕЛДА. Олмо, ти добре си се научил да говориш... Но аз не разбирам приказките ти!... Има... вътре... някаква измама!...

ОЛМО. Господарят е мъртъв... Но Алфредо Берлингieri е жив... И не трябва да го убиваме!

ЕЛДА. Ама защо?

РОБУСТО. Защото така той е живото доказателство... че господарят е мъртъв...

За да реши заплетения въпрос, Анита излиза напред с тетрадката в ръка, където е записала сентенцията на процеса...

АНИТА. Слушайте какво съм записала!... Алфредо Берлингieri... господар на господарите... Народният съд... те осъжда... на вечна смърт!... По начин ти представяваш живият пример за нашите деца... внуци и правнуци... че експлоатацията... на човека... от човека... е свършена завинаги!...

Екзалтирани викове на селяните.

АНИТА. А сега гласуване! Който е съгласен, да си вдигне ръката!

... сто стиснати юмрука се вдигат в синия простор на вечерта и точно в този момент зад една малка тъпла селяни се подава един от планинците, маскиран с шлем и щит, като древен воин. Акордеонът и цигулката започват да свирят, подсказвайки мотива на песента...

КОРНЕЛИО (пее).

Селяко, не се май,

ако песента не знаеш.

Макар да е далече „Май“

В Апенините всеки го знай.

РОНДИНЕ (пее).

С края на фашизма

днес войната свърши.

И кой остава на земята.

мир намира в социализма.

Акламации и ръкопляскания на селяните.

ТЕРМИНО (пее).

След конфликт тъй дълъг

ново време иде...

Селяни, ще победим!

Господаря ще сразим!

Акламации на селяните.

ИВО (пее).

Уморени сме с юлара.

В сговор да сме с другаря...

ОРВЕА (пее).

Хазяи ний сме на полето,

горди сме в борбата!

Акламации на селяните.

ВИЛМО (пее),

О, ветрец и зора чудна,

дай ни час на благодат...

МАРИЯ (пее).

Нека да сразим неправдата

към този що се труди...

Акламации на селяните.

ДЖУЗЕПЕ (пее).

В слънцето на пролетта

свети утринна роса...

Мир, любов наставка

За селска Италия!

При последния стих на планинеца един мъж на велосипед влиза в двора и вика:

ВАСКО (приближавайки се). Другари! Партизаните идат! Иде ОНК! Другари, иде ОНК! Иде ОНК! Другари, партизаните идат... да живеят партизаните!

Две коли и един камион, натоварени с партизани и полицаи, се стрелкат всред селяните, като отиват да спрат по средата на гумното...

СЕЛЯНИ. Да живеят, да живеят партизаните! Да живее ОНК!

ДЕЦАТА. крещят. Да живеят партизаните! Хайде, нека да се кача! И аз! И аз!

ПОЛИЦАИТЕ. Слезте, деца, слезте!

ПЪРВИ МЪЖ ОТ ОНК. Настрана, настрана, моля!...

От групата на партизаните излиза един мъж на около петдесет години в цивилни дрехи.

ВТОРИ МЪЖ ОТ ОНК. Приятели!... Моля, малко тишина!... Елате всички тук, има важни съобщения.

... за да бъде чут по-добре, покачва се на стъпалото на колата...

ДЕЦАТА. Иии, каква хубава брада! Каква брада! Хайде, качи ме, и аз, и аз.

... междуременно селските деца закачат един полицаи, като искат да му измъкнат от ръцете карабината.

ПОЛИЦАЯТ. Долу ръцете, защото това е опасно нещо!

ДЕЦАТА. Я виж каква американска пушка!

Представителят на С след кратко въстание е дошъл до главната точка на своите аргументи...

ВТОРИ МЪЖ ОТ ОНК. Значи ние сме тук... представители на Освободителния национален комитет... Ние представяваме демократите, представляваме либералите, представяваме социалистите, представяваме комунистите, представяваме партията на действително.

ЛЕОНИДА. Стой седнал!

... казва Леонида, насочвайки пушката срещу Алфредо, който се кани да стане...

ВТОРИ МЪЖ ОТ ОНК. Освободителният национален комитет е завзел цялата власт, което се отнася преди всичко за обществения ред, докато не влезе в сила призната от държавата власт. И така, драги приятели... не ви остава друго, освен да се присъедините... към решението на Освободителния комитет... и да предадете оръжието си. Такова е нареждането.

Това е студен душ и селяните реагират, като заплашително обкръжават ръководителя на ОНК...

... но Олмо се намесва, търсейки да успокои духовете.

ОЛМО. Другари... победата е като напиването!

МЪЖ. Не!

ОЛМО. Да! Когато си пил, казваш неща, които ти са на сърцето...

МЪЖ. Не! Не!

РОБУСТО. Ама какво говориш!... Това е капан, Олмо!

ОЛМО... по-скрити истини...

ВТОРИ МЪЖ (МАНЦОЛОНЕ). Аз не предавам! Какво е това насилие!

ТРЕТИ МЪЖ. Те са луди, как ще дам аз пушката си на тия!

ОЛМО. Така е... Но накрая, винаги се намира някой, който да ти подложи главата под чешмата.

ЧЕТВЪРТИ МЪЖ. Аз нищо не им давам... Нищо не им давам! Тия искат да ни измамят!

ОЛМО... и някой, който идва да ти извика „Изтреснявай! Изтреснявай! Стига си пил!...“

Възражения и протести на селяните.

ОЛМО. Да!... Ама... изобщо ще ме оставите ли да говоря!

МОМЧЕ. Оръжието ние [ще си го държим!

СЕЛЯНКА. А какво ще правим с господаря?

ВТОРА СЕЛЯНКА. Да си скрием пушките.

ТУРИНИ. Не!

ЖЕНА. Искат да ни измамят! По-скоро да ги закопаем!

МОМЧЕТО. Ние ще си държим оръжието. Ние ще ги държим.

ОЛМО. Е, добре, утре... утре... ще ни кажат... че е една утопия!

Но дори и фактите да доказват това, че господарят е жив... ние не бива да вярваме!... Защото ние... ние видяхме със собствените си очи!... Господарят е мъртъв!

... казвайки това, Олмо изтръгва автомата от ръцете на Тигъра и го изпраща в небето... Жестът на ръководителя повлича и другите. Десетина ръце вдигат високо и в единен гърмеж и огън утвърждават колективното приемане на „върховните разпореждания“, сетне, един по един с гняв и мъка селяните предават оръжието си в платформата на камиона, до краката на полицаите. Само Леонида изглежда решен да не се подчини, но офицерчето на полицаите се приближава към него и му отнема от ръцете пушката, шлюпвайки му един шамар...

ОФИЦЕРЪТ. Ей, ти, хлапе, няма ли да предадеш оръжието?

ЛЕОНИДА. Моя е! Пушката! Ах, дай ми я! Дай ми я! Тя е моя! Моя е!

Приключено е предаването на оръжието, колата и камионът тръгват, напускат двора. Анита хваща единия край на голямото червено знаме и подпомогната от други младежи, го отнася вън, като тича и вика. Всички я следват. . .

В пустия двор са останали само Алфредо, Леонида и Олмо. Една дълга игра на погледи между тримата, сетне Леонида избухва в плач.

АЛФРЕДО. Господарят е жив.

. . . шепне Алфредо, изправяйки се от стола, където бе седнал. . .

Олмо го оставя да направи няколко крачки, после се хвърля отгоре му и го сграбчва за раменете. . .

. . . една дълга борба, съставена от тласъци и трудове, която изглежда нескончаема. . .

55. ПЪТЕКА И ЖЕЛЕЗОПЪТНА ЛИНИЯ. ОТВЪН. ДЕН.

. . . Олмо и Алфредо, много остарели, продължават своята борба с несръчни и непохватни жестове, причинени от възрастта и слабостта на крайниците.

. . . още няколко крачки и ето ги до релсите на железопътната линия.

. . . Олмо удря с ритник телеграфния стълб, после слага ухото си, за да чуе, както тогава, когато беше дете. . .

. . . Както тогава, когато беше дете, Алфредо ляга на релсите, но този път не по дължината им, а слагайки главата и краката си на двете релси, предлагайки се като жертва. . .

. . . едно изсвирване, пухтене на пара. . .

. . . нататък, отдалече: се приближава влак с червени знамена. . .

Преведе от италиански: Емилия Георгиева

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ

УВОДНИ

1. Плодовете на невзискателността. Уводна редакционна статия на в. „Литературен фронт“, бр. 15, 14. IV. 1977 г. Кн. 6, с. 3
2. Вдъхновяващ партийен документ. Авт. Павел Писарев. Кн. 6, с. 7
3. Приветствие на ЦК на БКП до III конгрес на българската култура, произнесено от др. Александър Лилев, член на Политбюро и секретар на БКП. Кн. 7, с. 3.
4. Из доклада пред III конгрес на българската култура, изнесен от председателя на Комитета за култура др. Людмила Живкова. Кн. 7, с. 9.
5. Борба за човека от нашата планета. Авт. Христо Христов. Кн. 7, с. 11
6. Предстои ни огромна работа. Авт. Людмил Кирков, Кн. 7, с. 11
7. Решенията се превръщат в дела, Авт. Емил Петров. Кн. 7, с. 20
8. Велико и жизненоутвърждаващо изкуство. Слово на др. Людмила Живкова при откриване на симпозиума „Влиянието на съветското нямно кино върху световното кино“. Кн. 8, с. 3.
9. Към нови мащабни и актуални задачи. Авт. Иван Стефанов. Кн. 12, с. 3.

ГОДИШНИНИ И ЧЕСТВУВАНИЯ

1. 25 години студия за научно-популярни филми. Авт. Тончо Чуковски

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, КРИТИКА

1. Начало на българския социалистически игрален филм (1950—1956). Авт. Александър Грозев. Кн. 1, с. 54.

2. Словото в „картата на Птоломеѝ“, кн. 1, с. 69
3. Нужни са верни критерии. Авт. Вл. Игнатовски. Кн. 3, с. 3
4. Филмовата критика пред нови задачи. Авт. Иван Стефанов, Ивайло Знеполски, Иван Стоянович, Елена Михайловска, Владимир Игнатовски, Алберт Коен. Кн. 3, с. 8.
5. Има ли шансове един „устърн по български“? Авт. Огнян Сапарев. Кн. 3, с. 15.
6. „Глас от тъмната зала“. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 3, с. 33
7. Социалистическият реализъм и кинематографичният процес. Кн. 3, с. 39.
8. Промени в стила на „масовата култура“? Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 3, с. 43.
9. Поле и оръжие на борбата. Авт. Александър Караганов. Кн. 4, с. 17.
10. Полезни и необходими поуки. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 4, с. 30.
11. Унгарска анимация. Авт. Красимира Герчева. Кн. 4, с. 43.
12. Едно дръзко явление: новото мексиканско кино. Авт. Тодор Андрейков. Кн. 4, с. 57.
13. Екранизацията — телевизионна серия. Авт. Елена Михайловска. Кн. 5, с. 18.
14. Методологически проблеми на съветската кинонаука. Кн. 5, с. 50.
15. Политическа фантастика. Авт. Йежи Плажевски. Кн. 5, с. 69.
16. Анимация'76. (Мисли по повод на една успешна производствена година). Авт. Александър Грозев. Кн. 6, с. 12.
17. Криза или катарзис на кинодокументалистиката. Авт. Георги Янев. Кн. 6, с. 23.
18. Приключенско-криминалният жанр в българската телевизия. (Някои съображения в практиката и възможностите). Авт. Владислав Икономов. Кн. 6, с. 23.
19. В търсене на една сътрудническа публика (Кино и зрител. Проблеми на естетическото възпитание). Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 7, с. 29.
20. Телевизионната критика. Авт. Владимир Михайлов. Кн. 7, с. 95.
21. Музика и съвременен филмов образ. Авт. Елена Михайловска. Кн. 7, с. 49.
22. Съветската екранна публицистика в годините на Втората световна война. Авт. Вълчан Вълчанов. Кн. 7, с. 57.
23. Кино и зрител. Изказвания на теоретична конференция. Авт. Людмил Кирков, Иванка Гръбчева, Георги Дюлгерев, Вл. Игнатовски, Свобода Бъчварова, Иван Стоянович. Кн. 8, с. 39.
24. Кино и зрител. Ако изоставим формалния подход. Авт. Тодор Андрейков. Кн. 9, с. 41.
25. Пътища за изследване на кинопубликата. Авт. проф. Кръстьо Горанов. Кн. 9, с. 46.
26. Киното има задължения не само към себе си. . . Авт. Елена Михайловска. Кн. 9, с. 50.
27. Художественост, проблемност и популярност. Авт. Емил Петров. Кн. 9, с. 52.
28. Срещу илюзиите. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 9, с. 58
29. Вятърните мелници на кинодокументалистиката. Авт. Вл. Игнатовски. Кн. 9, с. 65.
30. Съветското кино в съвременния свят. Авт. Александър Караганов. Кн. 10, с. 3.
31. Монтажният документален филм и неговите възможности. Авт. Стефан Джамбазов. Кн. 10, с. 11.
32. Как обичаме днес киното? Авт. Елена Михайловска. Кн. 10, с. 20.
33. Широкият екран на Варна. Авт. Валерий Кичин. Кн. 10, с. 70.
34. Българското кино и световният филмов процес. Авт. Алберт Коен. Кн. 11, с. 3.
35. Киното като възпитател. Авт. проф. Кръстьо Горанов. Кн. 11, с. 11.
36. Филмът и зрителят в системата на масовите комуникации. Авт. Юрий Ханютин. Кн. 11, с. 39.
37. Социалистическото киноизкуство и световният кинематографичен процес. Авт. Алберт Коен. Кн. 12, с. 11.
38. Октомври и революцията на филмовия език в кинохрониката. Авт. Вълчан Вълчанов. Кн. 12, с. 39.
39. Актуални проблеми на кинокритиката. Авт. Вера Найденова. Кн. 12, с. 20.
40. „Човекът от екрана“. Авт. Асен Тодоров. Кн. 12, с. 36.
41. В надпревара за бестселъри. Авт. Мария Рачева, Кн. 12, с. 46.

РЕЦЕНЗИИ

1. „Бой последен“. Авт. Вл. Игнатовски. Кн. 1, с. 74.
2. За и по повод филма „Допълнение към Закона за защита на държавата“. Авт. Иван Стоянович. Кн. 2, с. 47.

3. „Хирурзи“. Авт. Красимира Герчева. Кн. 2, с. 66.
4. „Малката Русалка“. Авт. Александър Соколски“. Кн. 2, с. 71.
5. „Матриархат“. Авт. Яко Молхов. Кн. 3, с. 22.
6. „Годеницата с най-красивите очи“. Авт. Искра Димитрова. Кн. 3, с. 27.
7. „Операция ТУК“. Авт. Лиляна Стоева. Кн. 3, с. 30.
8. „Мъжки времена“. Авт. Калина Стойновска. Кн. 5, с. 27.
9. „Петимата от РМС“. Авт. Владимир Михайлов. Кн. 5, с. 33.
10. „Трупата“. Авт. Елена Василева. Кн. 5, с. 38
11. „Още веднъж за „Мъжки времена“ (Преображенията на литературата в кино). Авт. Атанас Свиленов. Кн. 6, с. 48
12. „Хора отдалече“. Авт. Григор Чернев. Кн. 6, с. 54.
13. „Година от понеделници“. Авт. Тодор Абазов. Кн. 7, с. 39
14. „Лъжовни истории“. Авт. Григор Чернев. Кн. 8, с. 56.
15. „Звезди в косите, сълзи в очите“. Авт. Маргарита Николова. Кн. 9, с. 61.
16. „Басейнът“. Авт. Хр. Кирков. Кн. 10, с. 28
17. „Барутен буквар“. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 10, с. 37
18. „Авантаж“. Авт. Вл. Игнатовски. Кн. 10, с. 42
19. „Слънчев удар“. Авт. Елена Михайловска. Кн. 11, с. 32
20. „Адиос, Мучачос“. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 12, с. 27.
21. „Мамо, аз съм жив“. Авт. Светла Иванова. Кн. 12, с. 32.

РАЗГОВОРИ И ИНТЕРВЮТА

1. Микеланджело Антониони: „Да правя филм — за мен това е винаги един начин да живея“. „Филмкритика“, 1976, бр. 252
2. На предната линия на филмовия процес. Авт. Петър Караангов, Иван Дечев, Асен Тодоров, Михаил Кирков, Атанас Цанев. Кн. 4, с. 3.
3. Разговор от „двете страни на барикадата“. Авт. Иван Попйорданов, Рангел Вълчанов. Кн. 5, с. 3.
4. Йохан Ван дер Койкен. Авт. Боян Папазов, Вл. Игнатовски. Кн. 5, с. 81.
5. При Константин Симонов. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 8, с. 51.
6. Да приближим зрелия Чехов до младия Антоша Чехонте. Авт. Никита Михалков. Кн. 9, с. 82.
7. Сотников ни е нужен и днес. Авт. Лариша Шепитко. Кн. 9, с. 86.
8. „Да се доближава до едно по-интимно и лично кино“. Авт. Карлос Саура. Кн. 10, с. 85.
9. Разговор с Гундо Аристарко. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 11, с. 68.

СРЕЩИ, ФЕСТИВАЛИ, КОЛОКВИУМИ, ПРЕГЛЕДИ

ФИПРЕССИ, СБФД,

1. Встъпително слово. Авт. Емил Петров. Кн. 1, с. 3.
2. Младото българско кино. Авт. Юри Ханютин. Кн. 1, с. 6
3. Етосът на културата и съзнанието на твореца. Авт. Ришард Коничек. Кн. 1, с. 17.
4. Защо и как „младо“ българско кино? Авт. Албер Сервони. Кн. 1, с. 27.
5. Киноизкуство в подем. Авт. Емил Петров. Кн. 1, с. 33.
6. Анатомия на успеха. Авт. Иван Стефанов. Кн. 1, с. 43.
7. Приветствие, произнесено от Любомир Левчев — първи зам.-председател на Комитета за изкуство и култура. Кн. 2, с. 3.
8. Изказвания: У. Роси, Л. Погожева, И. Знеполски, Г. Бахман, В. Найденова, М. Мартен, А. Свиленов, В. Баскаков, Ю. Ханютин, Х. Шмид, В. Игнатовски, Г. Капра-лев, П. Писарев, Б. Йеги, З. Ровнов, А. Вагенщайн, Ги Гесар, М. Турфкруер, Г. Чернев, А. Коен, Л. Мичике, Е. Петров. Кн. 2, с. 5.
9. Смолян — 76. Авт. Елена Гюркова. Кн. 2, с. 75.
10. Лайпциг — 76. Авт. Александър Тихов. Кн. 2, с. 84.
11. Дни на унгарското кино — 1976 г. Авт. Александър Тихов. Кн. 4, с. 51

12. Шрихи от ФЕСТ'77. Авт. Искра Димитрова. Кн. 4, с. 81.
13. Осми национален преглед на анимационния филм. Авт. Красимира Герчева. Кн. 7, с. 70.
14. Оберхаузен'77. Авт. Александър Грозев. Кн. 7, с. 74.
15. Преглед на студентския социалистически филм. Авт. Любича Кулич. Кн. 7, с. 81.
16. Кан'77. Жана Моллова. Кн. 7, с. 86.
17. ФИАФ. Феноменът светско кино. Авт. Ростислав Юренев. Кн. 8, с. 8.
18. ФИАФ. Първите съветски кинотворци и техните характерни изразни средства. Авт. Ноел Бърч. Кн. 8, с. 28.
19. Краков'77. Авт. Красимира Герчева. Кн. 8, с. 66.
20. Варна — 7. Авт. Яна Вълчанова. Кн. 8, с. 66.
21. ФИАФ. Оръжие на нашата революция. Авт. Александър Медведкии. Кн. 9, с. 3.
22. Влияние на съветското ням кино върху революционното кино в Боливия. Авт. Хорхе Санхинес. Кн. 9, с. 5.
23. В очакване на нови дискусии, на нови изследвания. Авт. проф. Йежи Теплич. Кн. 8, с. 11.
24. Художественото новаторство на съветското кино. Авт. Кирил Разлогов. Кн. 9, с. 14.
25. Съветското ням кино и „Франтиър филмз“ в САЩ. Авт. Лео Хурвиц. Кн. 9, с. 22.
26. Късните теоретични възгледи на Айзенщайн и Вертов и съвременното киноизкуство. Авт. Неделчо Милев. Кн. 9, с. 28.
27. Влиянието на съветския ням филм върху киното на западните страни. Авт. Гуидо Аристарко. Кн. 9, с. 32.
28. Москва'77. С лице към най-сложните социални и личностни проблеми. Авт. Калина Стойновска. Кн. 9, с. 70.
29. Гданск'77. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 11, с. 20.
30. Трети фестивал на българския късометражен филм. — Пловдив'77. Авт. Красимира Герчева. Кн. 12, с. 15.

ТВОРЧЕСКИ ПОРТРЕТИ

1. Жан Габен. Авт. Олга Маркова. Кн. 1, с. 81
2. Людмил Кирков. Авт. Искра Божинова. Кн. 2, с. 55
3. Светът на Федерико Фелини. Авт. Елена Василева. Кн. 2, с. 89
4. Алберто Латуада: професионалистът. Авт. Елена Василева. Кн. 4, с. 72
5. Зденка Дойчева. Авт. Людмил Дончев. Кн. 5, с. 43
6. Георги Попов в киното. Авт. Слав Славов. Кн. 6, с. 59
7. Роберто Роселини — общ и едър план на времето. Авт. Елена Василева. Кн. 9, с. 91.
8. Анжел Вагенщайн на тридесет години. Авт. Иван Стоянович. Кн. 10, с. 51
9. Мария Иванова — пластичност и духовност. Авт. Виолета Делчева. Кн. 10, с. 60
10. Творческото призвание на критика. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 11, с. 20

Б Е Л Е Ж Н И К

Поредните дози. Авт. Борислав Антонов. Кн. 6, с. 78

Р А З Н И

1. Серджо Леоне и другите. Авт. Владислав Икономов. Кн. 1, с. 94
2. Послания от родината на Люмьер. Авт. Григор Чернев. Кн. 2, с. 79
3. Из „Светът на киното“ и „С Айзенщайн в Холивуд“. Авт. Айвър Монтью. Кн. 5, с. 57
4. Нови съветски филми. Авт. Красимира Герчева. Кн. 6, с. 72
5. Мисли по ТВ повод. Авт. Вл. Михайлов. Кн. 10, с. 82
6. Часът на старците. Авт. Григор Чернев. Кн. 11, с. 61.
7. Весел екран. Доньо Донев ви представя... Дружески шарж. Подплатени мисли. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 12, с. 56.

С Ц Е Н А Р И И

1. „Инструмент ли е гайдата?“ Авт. Киран Коларов. Кн. 1, с. 103
2. „Отрова в извора“. Авт. Любен Станев. Кн. 2, с. 105
3. „Авантаж“. Авт. Георги Дюлгеров, Руси Чанев. Кн. 3, с. 65
4. „Компарсита“. Авт. Тодор Монов. Кн. 4, с. 98
5. „Бъди благословена“. Авт. Кирил Топалов. Кн. 5, с. 97
6. „Подробности от пейзажа“. Авт. Станислав Стратиев. Кн. 6, с. 89
7. „Роялът“. Авт. Никола Русев. Кн. 8, с. 77
8. „Покрив“. Авт. Кънчо Атанасов. Кн. 9, с. 105
9. „Топло“. Авт. Владимир Янчев. Кн. 10, с. 96
10. „Двадесетият век“. Авт. Бернардо Бертолучи и др. Кн. 11, с. 79
11. „Двадесетият век“ — продължение. Авт. Бернардо Бертолучи и др. Кн. 12, с. 73

Х Р О Н И К А

Кн. 1, с. 96; кн. 2, с. 97; кн. 3, с. 58; кн. 4, с. 90; кн. 5, с. 89
Кн. 6, с. 87; кн. 7, с. 94; кн. 8, с. 71; кн. 9, с. 97; кн. 10, с. 89, кн. 11, с. 73; кн. 12, с. 66