

12

киноизкуство







# кино изку ство

ОРГАН НА КОМИТЕТА ПО КУЛ-  
ТУРАТА И ИЗКУСТВОТО, НА СЪЮ-  
ЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ, НА СЪЮ-  
ЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

декември 1964 г.

година

19

Главен редактор Е м и л П е т р о в

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Павел Вежинов, Бурян Енчев, Христо Кир-  
ков, Дучо Мундров, Богомил Нонев, Вале-  
ри Петров, Борислав Пунчев, д-р Алексан-  
дър Тихов, Рашо Шоселов (зам. гл. ред.)

Редактор-уредник Иван Бояджиев  
Коректор-стилист — Д. Димитрова



## С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

|                                             |   |
|---------------------------------------------|---|
| Иван Стефанов — Киното и нашата епоха . . . | 3 |
|---------------------------------------------|---|

### КРИТИКА

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| Богомил Нонев — Мисли около „Крадецът на праскови“ . . .     | 14 |
| Христо Кирков — За творчеството на Борислав Пунчев . . . . . | 21 |

### ИЗ БЕЛЕЖНИКА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| Иван Дечев — Гнездииковски екран . . . . .                   | 29 |
| Захари Жандов — Новите полски филми . . . . .                | 34 |
| Свобода Бъчварова — Приятелски, искрено, откровено . . . . . | 42 |
| Слав Караславов — Атински бележки . . . . .                  | 48 |
| Чарлз Чаплин — Автобиография . . . . .                       | 51 |

### БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Пиетро Джерми, Лучано Винчендоне, Адже Скарпели — „Прелъстена и изоставена“ . . . | 63 |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|

*На двете страници на корицата сцени от новия български филм „Горецо пладне“.*

ИВАН СТЕФАНОВ

## КИНОТО И НАШАТА ЕПОХА

Значението на киното е главно в неговата масовост — отдавна тази мисъл е залегнала в основата на всяка марксистическа интерпретация на това ново изкуство. Нашата естетика открива в художествената дейност преди всичко средство за определено идейно въздействие върху публиката и от тази гледна точка тя градира музите според размера на обществения им ефект. Думите на Ленин: „От всички изкуства за нас най-важно е киното“ — придобиват основно, принципиално значение.

Но съществуват опити за отрицателна интерпретация на масовостта на киното. Поне историята е достатъчно красноречива, когато отбелязва как една академична естетика е проявявала своята надменност в груби надсмешки над пионерските усилия за „съединяване на музите с целулозата“; в аристократичните подмятания, че това изкуство събира почитатели из средата на най-необразованите, на най-нисшите слоеве, че киното е изкуство за слугини и войници, развлечение за илоти, убиване на времето за неуки, удоволствие за презрени и нещастни същества...

Това снобско отношение към киното се поддържа и днес от теорията за елитната и масовата култура. Най-реакционните направления в буржоазната естетическа теория продължават да отнасят продуктите на седмото изкуство към ерзацкултурата, предназначена за ниските вкусове на обществото.

Обаче отдавна „нисшите“ и „висшите“, „образованите“ и „неуките“, „културните“ и „простите“ мирно съжителствуват в кинозалоните. Може да се каже, че nihilismът спрямо киното е едно изолирано в теорията явление. Но дори и при това положение марксистическото мислене трябва теоретически да укрепи престижа на седмото изкуство и да даде научна интерпретация на неговото значение за естетическото съзнание на епохата; да изследва неговото функциониране в съвременното общество. Само по този начин е възможно теоретически да се обясни и посредством това да се стимулира развитието на така характерното за новото време изкуство. Наред с това марксистическата естетическа теория ще постави нови въпроси, ще разшири своята проблематика, ще навлезе по-дълбоко в процеса на формиране и развитие на изкуството. Киното е благодарна област за теорията, то разширява и осъвременява естетическите търсения...

### 1. Актуалността на киното

Често по страниците на книги, третиращи проблеми на киното, може да се срещне — разбира се, в различни форми — твърдението, че именно това е изкуството, което в най-голяма, в максимална степен съответствува на характера и специфичните особености на новото време. Не са малко теоретиците, които откриват директна връзка, някакво много силно съответствие между филмовия израз и стила на съвременния живот. Нека приведем някои от по-характерните изказвания. „Киното позволява точно да се предаде психологията на нашето време. Може даже да се каже, че киноизкуството са го открили инстинктивно, за да дадат на епохата единствено съответстващ ѝ способ на изразяване“. (П. Мак—Орлан)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Р. Клер „Размишления о киноискусстве“ М. 1958, стр. 26.



„Има само едно изкуство, което притежава необходимото богатство и поезия, за да проведе, да отрази, да възвиши движението и бъдещето на атомната ера, в която скоростта, повсеместността, усещанията, никога не експериментирани досега, стават или ще станат ежедневен елемент. Това изкуство е киното“ (Нели Каплан)<sup>1</sup>. „Автомобилът, телефонът, пишещата машина са вид на конкретен език, говорен от стотици хиляди хора. На тази универсализация на начините на живот трябваше несъмнено да съответствува едно по-непосредствено средство на изразяване, чийто речник би бил също така конкретен и универсален: „език на предмета“ (Андре Базен)<sup>2</sup>. „В историята на човешкото общество двадесетият век е най-значителната граница, най-резкият прелом от времето, когато е възникнало това общество. Ние все още не сме в състояние напълно да осъзнаем безбройните и дълбоки последици както от извършвания се пред очите ни гигантски скок в овладяването на природата от човека, в създаването и на техника, която надминава и най-смелата фантазия от миналото, така и от безпримерния преврат в обществените отношения, събарянето на частната собственост, неудържимото обединяване на цялото трудещо се човечество във великата борба за демокрация, мир и социализъм.

Киното се е появило като закономерна последица и израз на това ново състояние на света в сферата на изкуството“ (В. Кожин)<sup>3</sup>.

Доколко са верни тези предположения?

Наистина те не са лишени от смисъл. Работата е в това, че с някои свои особености киното хармонизира с известни страни от социално-психологическия облик на епохата. Общопризната истина е, че киното стана художествен факт в творчеството на американския режисьор Д. У. Грифит. Обикновено теоретичите търсят ония улеснения, които при тогавашните американски условия благоприятстваха художествената еволюция на киното. Б. Балаш посочва, че поради липса на художествена традиция именно при американските условия е било възможно да се изгради отношението на пълно съпреживяване на филмовата реалност — нещо напълно необходимо за началните етапи на новото изкуство.

Художественото формиране на киното в американското общество бе улеснено и от едно друго обстоятелство. Животът в тази страна се динамизира, преди това да стане в Европа. Както писа Стефан Цвайг, „хубостта на американските градове се заключава в тяхната действеност, в техния мощен жизнен ритъм. Те са гавра, изнасилване на природата, но имат ритъма на масите“...<sup>4</sup> Несъмнено условията на живота в големите американски градове са били формирали една динамика на субективните, на психологическите процеси. А това има значение за приемането на такова ново изкуство като киното, което разчита на динамиката на образите, на движението на сюжета, което е едно ритмично „зрелище“.

В нашия век техниката достига висоти и дава своя отпечатък върху формите на живота, дори върху бита. Техниката доведе до едно необикновено ускоряване ритъма на живота, до „съкращаване на времето“ и „свиване“ на пространството. Животът на съвременния човек стана по-интензивен, по-динамичен. Той е изправен пред променящата се действителност и динамиката на неговите възприятия и усещания е нещо напълно естествено и необходимо. Съветският писател Леонид Леонов казва, че нашият съвременник в средата на днешния „свръхатомен“ век живее много по-уплътнено, отколкото живяха съвременниците на класиците. Ежедневно на една и съща квадратна площ от нашия мозък и нашето време се наслагват неизмеримо по-голямо количество впечатления, почти на предела на нашето нервно възприятие...<sup>5</sup>

Какви са последиците от тази интензификация на психологическите процеси?

За нас в случая е интересно да отбележим съществуването на известна „смаяна на ролите“, засягаща средствата за художествена изява.

<sup>1</sup> Н. Agel *Esthétique du cinéma*, Paris, 1957 p. 26.

<sup>2</sup> Пак там, p. 110.

<sup>3</sup> В. Кожин „Видове изкуства“ С. 1963, стр. 165—166.

<sup>4</sup> Ст. Цвайг „Среци“ С. 1947, стр.

<sup>5</sup> Вж. статията „Мир. Леоновското слово“ „Литературная газета“ э 100, 1963 г.

Естетическото съзнание на миналото столетие се реализира най-добре, най-пълно в литературата. Гъвкавото и еластично слово позволява да се анализира всяка област на живота, да се обхванат всички явления. Словото не ограничава обекта на литературата и освен това гарантира нализане в неговите дълбочини, сложност, интимна същност. Универсализмът на словото съответствува великолепно на сложността на епохата, на нейните противоречия, на сложния психологически живот на отделния индивид. През деветнадесетия век литературата изпълнява мисията на ръководно изкуство, на всеобхватно изкуство.

Но в наши дни става все по-очевидно как киното започва да играе ролята на опасен съперник и дори да доминира над литературата. Защо се получава така? Несъмнено литературата не е загубила ония свои качества, които ѝ отредиха мисията на ръководно изкуство. Словото е запазило своите универсални възможности. Какво в повече притежава киното, че то става независимо дори и в сравнение с могъщата литература?

Изглежда, в случая решаващо значение играе фактът, че езикът на киното — чрез своята предметност — се оказва по-непосредствен, по-близък за обикновеното възприятие. Но има и една социално-психологическа причина, която като че ли идва да затвърди тази естественост на киноезика.

За да се реализира словото, фразата, литературният образ, се изисква въображение, размисъл и време. При съвременното динамизиране на живота усещанията и възприятията изпреварват мисълта. Мисълта функционира по-бавно, тя изисква повече спокойствие и по-малко външен натиск, за да се прояви с характерната си дълбочина и блясък. Обратно, усещането, възприятието осъществяват моментално контакт с предмета; при тях прехвърлянето от един обект на друг е много бързо, динамично. (Още Хораций е отбелязал, че устното съобщение прави по-слабо впечатление, отколкото вещите, за които човек сам узнава непосредствено). При тази повишена роля на сенсуалистичното начало привилегировано се оказва онова изкуство, което се осъществява най-бързо и с най-голяма впечатлителност като художествена информация. В това отношение словото отстъпва на зрителния образ. Не на статичния зрителен образ — живописата, — а на динамичния зрителен образ — киното. Това ново изкуство задоволява великолепно тренираната при бърза смяна на обектите човешка сетивност. Докато литературата, за да отговори на тази интензификация на чувствата и възприятията, трябва да се стреми, както казва Леонид Леонов, към по-компактно, като че ли логаритмично изображение на събитията, киното задоволява тези изисквания без предварителни усилия, просто като разгръща по най-естествен начин своята природа.

Обаче би било твърде повърхностно да се извежда актуалността на киното само от социално-психологическите предимства на зрителния динамичен образ. Трябва да се потърсят още някои вътрешни особености и закономерности на филмовия образ, по-иманентни свойства на неговата еволюция. Трябва също така да се изследва по-точно начинът, по който предимствата на зрителния образ се „снемат“ при социалното функциониране на киното.

## 2. „Зрелищно“ или „зрително“ изкуство?

В средата на 60-те години киното е предмет на всеобщ интерес. Хубавият филм, прожектиран в близкия киносалон, привлича безброй зрители от различни възрасти, професии, с различни разбирания и манталитет. Това произведение ги заразява със своите идеи и настроения, раздвигва тяхното съзнание и предизвиква дискусия върху поставените проблеми. Големият филм е преди всичко едно духовно събитие, но не само за отделния индивид, а и за широката публика. Чрез своето тотално влияние киното поставя в движение или по-точно — активизира общественото съзнание върху един естетически обект. Но би било твърде наивно да се смята, че във всеки отделен случай интересът към „седмото изкуство“ се осъзнава като неизбежна духовна необходимост. Много често сме свидетели как вторични причини мотивират влизането в киносалона. Най-често като че ли на преден план излиза необходимостта да се уплътни свободното време, да се „запълнят“ два часа, да се излезе от грижите на ежедневието и да се търси „разведряване“.



Това непринудено житейско осъзнаване на потребността от филмово изкуство всъщност не е нещо ново. Когато зрителят се нарежда на опашка пред театралната каса, той преди всичко очаква, че в театъра ще има удоволствието да гледа един спектакъл, който няма да го ангажира с преки активни действия, а само с известни преживявания. Когато читателят посяга към стихосбирката, той винаги се надява да открие нещо от „себе си“ в чуждите произведения; неговите собствени състояния — минали или сегашни — се идентифицират с аналогичните състояния на поета и в процеса на това приобщаване се ражда естетическият ефект. Примерите могат да се увеличат, но смисълът им неизменно се запазва: първоначално изкуството привлича с обещанието да се изпита още веднъж естетическа наслада и удоволствие. Обаче би било погрешно да се смята, че насладата е крайният ефект от изкуството. Може да се изпитва съвсем непринудено удоволствие и от някое зрелище, например от футболен мач. Но разликата между зрелището и изкуството е твърде съществена. „... Докато първото проявява тенденция да ограничи чувствата на зрителя само върху себе си, по-точно — не разполага с възможност да ги разпростре и вън от непосредствено занимателното, изкуството (и когато третира най-незначителни сюжети) цели да събуди усилената асоциативна дейност у зрителя, да „предизвика“ неговото светоотношение. Докато въздействието на зрелището се мери по това, доколко зрителят се е „захласнал“ в занимателното, като е изоставил странични асоциации и възпоменания, силата на художественото въздействие се измерва по това, колко широк кръг от асоциации, преживени чувства, спомени и мисли събужда творбата у него.“<sup>1</sup>

Благодарение на тази усилената асоциативна дейност зрителят успява да излезе извън границите на конкретното видимо съдържание на творбата и да проникне в смисъла и идеята, която тя носи. И безспорно това е валидно за всички изкуства включително и за киното.

Но тогава възниква въпросът: защо в сравнение с другите изкуства киното печели повече почитатели? Дали само в предимствата на зрителния образ се крие секретът за всеобщия интерес, проявяван към това изкуство? Наистина защо хората, когато „няма какво да правят“, най-често отиват на кино?

Причините са комплексни. За една от най-съществените вече стана дума. Но струва ни се, винаги трябва да се има предвид и още една характерна особеност на киното — неговата зрелищна природа.

Всяко зрелище е интересно като моментно преживяване, като запълване на известен временен промеждутък. Негова характерна особеност е, че то ангажира изцяло вниманието върху определен предмет или определено действие. Трябва веднага да се каже, че киното със способността си да насочва вниманието изключително върху екрана, т. е. върху предмета на филмовото зрелище, като изключва зрителя от емпиричния свят, недвусмислено подчертава своето родство със зрелището. Съветският режисьор И. Хейфиц пише: „Киното по своята природа е изкуство с най-активно въздействие. От всички зрители, слушатели или читатели кинозрителят е най-активният участник в действието... Сто минути без никакви антракти го държи и не гопуска нито за секунда чуждата воля. Съвсем му е отнета възможността да избира. Заради него е избирал режисьорът. Той, а не зрителят определя крупния план на действието, като на сила го кара да се вглежда в това, което нему, на режисьора, се струва най-важно. Той води покорилия се зрител след героите, като ги следи неотлъчно с окото на операторската камера, която става око на зрителя. Но не стига това — режисьорът смело хвърля в бой цялата зрителна зала, като кара всичките зрители, без да ги пита искат ли, или не искат това, да скачат от парашутната кула заедно с хвърлента оттам с парашут камера. Той поставя зрителите на предната площадка на локомотива и ги кара да се носят напред със скоростта на вятъра, той по своя воля ги хвърля под краката на препускащи коне... С една дума той, кинорежисьорът, не дава на зрителя да се опомни, да си поеме дъх. Стоте минути, които са му дадени, той насища с действие до последния предел.“<sup>2</sup>

Тази способност на киното да ангажира изцяло вниманието на зрителя впрочем е отдавна отбелязана от кинотеорията. „Ефектът на присъствие“ — ето поня-

<sup>1</sup> Атанас Натев „Изкуство и общество“, С. 1961 г., стр. 201.

<sup>2</sup> „Как се пише сценарий“, С., 1960 г., стр. 9—10.

тието, с което се фиксира „включването“ на зрителя във филмовото действие. Дори известният теоретик на киното Бела Балаш смята, че тази изключителна интимна връзка със света на киното е изцяло нов момент в художествената комуникация, тъй като до появата на това изкуство публиката се е отнасяла към художествените произведения с пълно съзнание за дистанцията, която съществува между творбата и живота. Той пише: „Извършва се идентификация на зрителя с филмовия персонаж. С това отново е нарушена в съзнанието на зрителя тази дистанция по отношение на произведението на изкуството, която беше съществен елемент на традиционното европейско усещане и философия на изкуството.

Изменили са се не основните закони на изкуството — изменило се е вътрешното отношение към изкуството.<sup>1</sup>

Напоследък в кинолитературата се обръща внимание на обстоятелството, че съвременният зрител вече не се оставя да бъде воден „за носа“ от авторите на филма.<sup>2</sup> Абсолютната идентификация на лицето от киносалона с персонажа от екрана се отнася до този период на киното, когато в киноезика доминираха смайващите ефекти на монтажа, ракурса, крупния план. Днес филмовото повествование се характеризира с опростен език, чрез който се интерпретира сюжетното съдържание. В резултат на това монтажът, ракурсът, крупният план придобиват по-ограничена роля, стават по-малко самостоятелни. Тези изразни средства като че ли „отстъпват“ пред стремежа на филмовия сюжет да се разгърне изцяло в епично повествование. Съдържанието на съвременния филм се развива не само външно-събитийно, но и в дълбочина: като подтекст, като втори план. А това вече поставя пред зрителя някои други изисквания. Преди всичко той се въвлеча във филмовото действие, без да изгубва окончателно своето лично отношение към третирания сюжет. От него се изисква будна мисъл и чувство, за да може да прониква до вътрешното съдържание на киноразказа, да го анализира, да си изработи собствена позиция. С една дума разчита се на активността на зрителя, на самостоятелността и интелигентността на интелекта му.

Няма нищо чудно в тази трансформация, засегнала естетическото възприятие на филмовото художествено произведение. Тя е твърде очевидна, за да може да се отрече. Още повече, че като факт, като явление тя е позната на всеки съвременен зрител, който е имал възможността да гледа архивни филми. При всичкото си най-добро разположение към пионерите на седмото изкуство ние все пак твърде често се отнасяме към техните произведения с тайното или явно великодушие, обикновено проявявано към заслужили, но „стари“ неща, към произведения, които малко или много са вече *démodé*: Изглежда ни невероятно, че тия произведения, с присъщия им наивитет в съдържанието и във формата, с очевидната им естетическа недоразвитост са били предмет на сериозно отношение и естетическото възприятие от онова време не е имало съзнание за техните дефекти.

Но има случаи, при които всеки от нас — при това чрез самия себе си — може да констатира прогреса на вкусовете. Случай се например даден филм, който преди десетина години е бил за нас голямо преживяване, сега да ни прави впечатление на безнадеждно архаично произведение.

Всъщност естествено е, че вкусовете се развиват така бързо, би могло да се каже, ускорено и поради това драстично. Забележителното прогресиране на вкусовете може би е най-нормалното явление за едно изкуство, чиято история включва не повече от пет-шест десетилетия...

Чрез бързата еволюция на киното и следващата я динамика на вкусовете, чрез тяхното взаимно влияние и обусловеност историята на изкуството доказва по най-ясен и най-категоричен начин мисълта на Маркс: „Предметът на изкуството — а също така и всеки друг продукт — създава публика, която разбира изкуството и е способна да се наслаждава на красотата. Поради това производството произвежда не само предмет за субекта, но и субект за предмета.“<sup>3</sup> Или още по-опреде-

<sup>1</sup> Б. Балаш „Искусство кино“, М., 1945 г., стр. 21.

<sup>2</sup> Вж. статията на А. Вартаков „Езикът на киното и зрителят“ в сборника „Види искусства и современность“, М., 1962 г. или в сп. „Киноизкуство“ кн. 1 и 2/1964 г.

<sup>3</sup> Маркс—Енгелс за изкуството, С. 1951 г., стр. 38.

лено: „Само музиката пробужда музикално чувство у човека; за немусикалното ухо и най-прекрасната музика няма никакъв смисъл...“

Развитието на кинозрителя очевидно е процесът на създаване субекта за киното...

... Сега обаче се появява такъв въпрос: при тази еволюция на зрителя дали зрелищността продължава да бъде един от специфичните моменти на естетическото въздействие на седмото изкуство? Дали това своеобразие продължава да бъде един от най-непосредствените мотиви за интереса към киното?

Още от зараждането си киното разчита на своята масовост. То се роди и разви като публично изкуство и неговата еволюция постоянно потвърждава стремента му да не загуби това си качество. Поради тази причина киното е в изключителна близост до живота и в настоящия момент от всички изкуства най-точно и бързо фиксира промяната в обществената психология. Това изкуство е много чувствително към промените в колективните настроения и винаги се стреми да им отговори с възможно най-съответстващата художествена адекватност. Промените в тематиката, в съдържанието и формата цялът не загубване на аудиторията, а точно обратното — нейното спечелване. Естествено е, че при тази еволюция киното може да загуби някои типични зрелищни качества (това на първо време може да се почувствува като отлив на публиката), но от това то не престава да бъде „зрелище“.

Впрочем на какво по-точно се основава зрелищността на киното?

Поне досега най-често са изтъкнати следните особености: „реализмът“ на филмовото изображение, т. е. смайващата аналогичност на кинематографичната форма с формите на живота, тази изключителна илюзия за житейска правдоподобност; способността на филмовите изразни средства (монтаж, ракурс и др.) да устройват психологически „капан“ на зрителя; и накрая — обстоятелството, че в киното сюжетът винаги се развива като действие, като събитие.

Макар и последните две особености да са до голяма степен производни от първата, тяхното разграничаване е все пак необходимо, за да може по-точно да се фиксира какво именно засягат структурните промени в съвременния филм. Несъмнено днешното кино съхранява „реализма“ на филмовото изображение, само че без да се използват изразните средства като моментна интерпретация на показваното от кадъра съдържание, и освен това сюжетното действие се стреми към психологизиране и вътрешно развитие.

Следователно забелязва се, че киното се стреми към освобождаване от ония особености, които най-явно го сродяваха с обикновеното зрелище, като за сметка на това разви други, които го издигат по-високо като изкуство. Или по-точно: киното постоянно модифицира своята зрелищна природа в изкуство.

Че това е така ни убеждава и обратният пример — еволюцията на търговското кино. То притежава като че ли един неизлечим недъг — постоянно се стреми да се реализира като занимателност, като развлечение, като зрелище.

Този процес на модифициране на филмовата зрелищност в художествено е съпроводен от заменяне случайния интерес към седмото изкуство с трайно отношение. Киното, освободено от функцията за развлечение (дори и чрез развитието на телевизията), все повече ще се насочва към изследване на човека и неговото общество, и то в най-нови аспекти. Но не бива да забравяме, че този процес не може да отмени масовия и зрелищен характер на киното, а обратно — трябва да го развива на по-висока и по-висока степен.

Но тогава при какви социални обстоятелства киното ще бъде в състояние да развие докрай своя художествен потенциал, без да измени на масовия си характер? При какви социални условия предимствата на зрителния образ могат да придобият най-съществено обществено съдържание? Кога филмовият образ може да функционира най-пълноценно?

### *3. Масовизиране на изкуството*

Киното се появи в момент, когато отделните изкуства преживяваха остра криза. Тъкмо на границата между миналия и нашия век започва развитието на различните модернистични течения в буржоазното изкуство. Едно от следствия-



та на този процес — при това може би най-отрицателното — бе херметизирането на изкуството.

Киното още при своята поява се реализира като масово изкуство и постоянното наличие на публика бе необходимо условие за неговата вътрешна еволюция. Ето защо от самото начало върху него се прехвърли функцията, наистина дълбоко специфична за изкуството, но подтисната или направо изгонена от модернистичните школи — функцията на свързващо звено между хората.

Човекът притежава стремежа да се реализира като една цялостност и изкуството му предлага великолепно възможно за приобщаване към най-възвишените идеали на човешкия род. Човекът се стреми да слее чрез изкуството своето ограничено „аз“ в едно общо съществуване, да обобществи своята индивидуалност.

Може ли да се каже, че киното обобществява индивидите?

Нека започнем отговора малко от по-далече.

Добре е известно, че гръцкото изкуство се разви на основата на гръцката митология. Тогава митологията се разкриваше като форма за осъзнаване на явленията от обществения живот. Хората от тази антична цивилизация не можеха практически да овладеят реалните сили на природата и трябваше да направят това във своето въображение. В тази дейност им помагаша безбройните поетични и фантазни образи. Лесно е да се разбере, че при обществено съзнание, което допуска намеса на въображаеми образи в реалния живот, художественото произведение ще се схваща като компонент на живота. Гърците са вярвали в реалността на художествените образи точно така, както са вярвали в боговете на Олимп. Изкуството се е сливало непосредствено с живота, то е било елемент на непосредственото битие. При това положение художественото произведение по един съвсем непринуден и непосредствен начин е изпълнявало своята функция на обобществяване на индивидите и е осъществявало единството на личността и формиращото обществено начало.

Тази вътрешна връзка на изкуството и живота е характерна до голяма степен и за изкуството на всички докапиталистически епохи. Едва с идването на капиталистическия обществен строй изкуството се обособява като сфера, принципиално различна от реалния живот. То престава да бъде една система от художествени образи, чрез които човек се приобщава активно към своята непосредствена жизнена дейност.

Този обществен строй създаде свят, в който машините пораждат себеподобни и в който човекът е превърнат в роб и робот. Този свят е разделен на автономни области, между които съществуват механични връзки. Социалната организация е превърната в бездушен аромат и Шпенглер не случайно пише, че цивилизацията сама става някаква машина. Поставен при тия условия, индивидът губи свободата си, а това всъщност означава изгубване на възможността за развитие на положителните човешки качества. При условията на капитализма се развива до пословичен предел процесът на отчуждаване на човека от неговата основна същност. В рамките на капиталистическото производство хората си взаимодействуват не като личности, а като безлични функционери, като служебни лица. Тази дехуманизация неведнъж е предизвиквала трагични размисли сред хуманистично настроените представители на културата. Сент Егзюпери виждаше само един проблем в целия свят: да се възвърне на хората тяхното духовно значение, техните духовни грижи...

Тази механизация и универсализация на живота има преки последствия и за изкуството. Преди всичко на характера на капиталистическата цивилизация започва да отговаря едно изкуство, което се развива не в пространствени форми, а в художествени плоскости.<sup>1</sup> От времето на възраждането архитектурата, скулптората, пространствените, зрелищните и обемните изкуства отстъпват място на живописната, печатната, фотографската плоскост. Изкуството на реалното пространство отстъпва пред изкуството на илюзорното пространство. Тази замяна се налага по-

<sup>1</sup> Вж — В. Тасалов „Капитализм и култура“ в сборника „О современной буржуазной эстетике“, М, 1963, стр. 25 и по-нататък.

ради простото обстоятелство, че художествената плоскост, илюзорното пространство със своите универсални възможности съответствува по-добре на универсализма на капиталистическото общество. Но същевременно при условията на буржоазната цивилизация тази промяна означава и по-голяма абстрактност, или по-точно — осезателна изолираност на света на изкуството от реалния живот. Сега естетическото съзнание се осъществява във форми, които са безспорни по своята вместиимост и аналитичност, но които заедно с това са и по-отвлечени, които съхраняват естетическия идеал, без да го включват непосредствено в живота, както, да кажем, биха могли да направят такива изкуства като архитектурата или скулптурата...

Но нека не опростяваме нещата. Още Хегел смяташе, че съвременното му изкуство проявява силни тенденции към постигане на човешката субективност. В изпълнението на тази задача най-добре се включват ония изкуства, които материализират своите образи най-условно: живопис, музика, литература. Според Хегел по-голямата дематериализация на художествения образ означава разширяване на жизнения или морално-психологическия обхват на дадено изкуство. В това отнoшение според него най-неограниченото изкуство е литературата, доколкото тя използва като градивно начало словото, т. е. най-непосредственото средство за материализиране на човешкото съзнание. От подобна гледна точка доминиращото положение на художествената плоскост би трябвало да означава прогрес. Но когато оценяваме отрицателно развитието на художествената плоскост в буржоазното изкуство, ние имаме предвид конкретното ѝ използване в рамките на определени социални условия. Сама по себе си художествената плоскост не е нито добра, нито лоша, нито положителна, нито отрицателна; тя придобива негативно значение в рамките на буржоазната цивилизация, защото се оказва най-ефикасното средство за израз на едно лишено от по-дълбок човешки смисъл съдържание.

Художествената плоскост достига най-висока степен на развитие в киното. Плоскостта на екрана, на която за два часа се появява и изчезва една силно аналогична на реалния живот условна действителност, е може би най-силното доказателство за ефимерните, преходни тенденции на буржоазната култура. Като се има предвид, че буржоазното изкуство посредством киното постига при условията на една абсолютна стандартизация на масовото съзнание своите крайно регресивни тенденции — потопяване на масите в една илюзорна действителност, в която правдоподобността се заменя с исторически и социално безсъдържателно действие; замаяване на истината за действителността с утопични представи — може веднага да се оцени в каква голяма степен това ново изкуство при условията на едно антихуманно общество само става оръдие на антихуманизма...

Но сега на въпроса: може ли да се смята, че масовостта на киното вече означава осъществяване единството на личността с формиращото обществено начало?

Еднозначен отговор не може да се даде: нужен е исторически конкретен подход.

Някои буржоазни теоретици на киното правят интересно наблюдение. В своята книга „Киното“ Ари Ажел например пише: „Зрителят, потънал в своя фотойл, потопен в покровителствената тъмнина, се оставя на този вид главозамайване с толкова повече сигурност, колкото той се чувства в състоянието на една наистина изключителна самота; това е може би най-изненадващият парадокс на киното: повечето от индивидите отиват в кинозалата, тласкани от един стаден инстинкт: нуждата да избягат от своята самота. Но понеже залата е в тъмнина и екранът — осветен, зрителят забравя съседите си, излиза, ако може така да се каже, от средата, където се намира, и живее смело очи в очи с кинозвездите, които той обича, бидейки сигурен в безнаказаността, понеже тъмнината премахва всички грижи.“<sup>1</sup>

Нека обърнем внимание на два пункта от горния пасаж. Първият от тях — че човекът отива в киното, за да избяга от своята самота — недвусмислено констатира изолираността на индивида в съвременното буржоазно общество; а вторият е още по-категоричен: този, който иска да избяга от своята самота, всъщност бива потопен в един илюзорен свят; неговата отчужденост става по-абсолютна, защото съзнанието му е ангажирано от призрачния филмов свят, който още повече го изо-

<sup>1</sup> Н. Ажел «Le cinéma», Paris, 1957, p. 11.

лира от реалния свят. В условията на буржоазното общество киното става средство за разкъсване на връзката между човека и реалната действителност, използва се за фиктивно изживяване на единството между отделния човек и цялото общество. Дори един друг автор, Ж. Кюен-Сент, направо признава, че киното превръща в един феномен на масата парадоксалната самота на всеки индивид от тази маса; според него самото кино, разглеждано в социален план, се проявява като фактор на културния и обществения хаос. В рамките на буржоазното общество псевдо-реалистичното кино е средство за отчуждаване на човека от обществото, за довеждане до възможния максимален предел неговата самота. Киното понякога се определя като фабрика за сънища; в класовото общество тази фабрика работи с пълен капацитет и нейните продукти служат като приспивателно за масите; използват се за отчуждаване на големи социални групи от реалните проблеми на живота.

Киното осъществява функцията за масово обобществяване на индивидите в пълна мяра и степен при социализма. Новите обществени отношения са от такъв характер, че развиват колективното чувство, а не абсолютния индивидуализъм. Следователно създават се социалните предпоставки за превръщането на киноизкуството в свързано звено между хората. От друга страна, „седмото изкуство“ при социализма се развива върху основата на реализма и това вече означава разкриване на истинските проблеми на действителността и живота. Филмовата реалност вече не е призрачен свят, омайващ с утопичните си възможности. Чисто психологическите предимства на киното не се използват за създаване на една съвременна филмова митология, а служат за пропагандиране на големите хуманистични цели, приобщават масите към комунистическите идеали.

В условията на капиталистическото общество киното най-вече функционира като средство за масово разединяване на хората. Само при условията на социализма то се превръща в могъщо средство за приобщаване на масите — но не само в количествен, но и в качествен смисъл — към възвишените човешки и комунистически идеали. Само в рамките на нашето ново общество най-младото изкуство е в състояние докрай да изпълни мисията си на народно изкуство.

#### *4. Киното и историческият процес*

„И всичко е нормално... И всичко е възможно“ — така сюрреалистите изразяваха схващането си, че киното е царството на субективната свобода. Това тяхно мнение трябва да се отнася към първите опиянения от възможностите на новото средство за художествен израз. Но само толкова. Киното като изкуство се оказва в много тясна, много силно изъвена зависимост от социалния процес. Не случайно още Грифит знаеше: „В бъдеще историята ще говори чрез рупора на кинокартината“; може би за точност трябва да се добави: и киното ще говори чрез рупора на историята...

Навлизането на историческия процес в киното и на киното в историческия процес е всъщност процесът на развиване на аналитичните и синтетичните възможности на седмото изкуство. Този процес се развива на солидна основа — предходната епоха на изкуството и в частност на литературата разви в гигантски мащаби средствата за естетически анализ. По специално новото изкуство се опира на големата и плодотворна традиция на романа. За това спомагаше и обстоятелството на структурна аналогичност между двете изкуства. Подобно на романа и киното търси мястото на човека в историческия процес, развива индивидуалния и социалния живот един чрез друг, показва епохата на човека и човека в епохата.

Но още едно обстоятелство решително подпомага киното при усвояването на историческата истина. Събитията из живота на човека трябва да се обяснят не с фантастични сили, а чрез самото човешко общество. Киното се създаде и разви във време, когато търсенето на истината за човека вече се осъществява на историческа основа. Показателно е, че дори изкуството на критическия реализъм, макар и стихийно, се доближи до определени трайни, политически, психологически, социални истини. Освен това киното е съвременник на най-високо развитото историческо мислене — марксизма. Разбира се, мъчно е да се прокара някаква права линия от историческия материализъм към кинематографичната интерпретация на действителността. Несъмнено погледът на влияние между социологията и формите



на изкуството е винаги много силно опосредствуван, и то не от случайни фактори, а от самата действителност като общ обект за научно и художествено отражение. Но все пак този процес съществува и се осъществява много тънко, фино, по „тайнствени“, интимни пътища. Не случайно се казва, че това, което мислят философите, художниците чувствуват, не случайно теоретиките и художниците от една епоха поставят пред обществото едни и същи проблеми. Или накратко — киното се създаде в епоха, когато историческото мислене беше не само възможно, но и реално се осъществяваше в науката за обществото и в изкуството — като една художествена философия на историята.

Обстоятелството, че киното се създаде във време, когато историческото мислене беше реализирано в научни и художествени произведения, още не означава, че новата форма на израз овладя веднага този начин на художествено мислене. Нека не забравяме, че в началните стадии на киното съществуват фантазии от рода на „Пътуване до луната“, наивни и мелодраматични истории; нека не забравяме, че експериментаторският период в киното, т. е. периодът до превръщането му в художествен факт, беше едно все още историческо неангажирано изпробване възможностите на новата форма за израз.

И същевременно има нещо много симптоматично във факта, че първото произведение, с което започва художествената история на киното — „Нетърпимост“ на Грифит, — е грандиозен опит да се разработи една обща тема чрез едновременно представяне на четири исторически епизода: „Падането на Вавилон“, „Страданията на Христос“, „Вартоломеевата нощ“ и модерната драма „Майката и законът“. Още в този филм се вижда как историята нахълтва в новото изкуство; как тя се изкушава да се въплъти в такова художествено произведение, което да може да я разнесе по целия свят. А от друга страна, твърде показателно е намерението на младото изкуство да мисли чрез цели исторически периоди; да съпоставя свободно историческите факти, за да извлече една обща истина. Разбира се, в този филм историята е все пак обект на примитивно художествено мислене, на наивна концепция; но това не отменя онази симптоматичност на мащабното загребване от историята...

Развитието на съветското кино след Октомврийската революция сподели възхода на тази революция. Защо? Защото революцията разкри новите пътища на историята, показа перспективите на човешкото общество. Това бе и реалната жизнена сила, и стимул на съветското кино; създаде се онази трайна обстановка, при която киноизкуството можеше да говори направо чрез историята. Тази много тясна връзка между изкуството и социалния процес оплоди киното и му предостави възможността за небивал художествен прогрес.

И няма нищо странно във факта, че киното трябваше още в самото начало на своята художествена история да влезе в тясна връзка с историческия процес. Ако искаше да остане в семейството на музите, то трябваше да се развива ускорено, за години да набави онова, което другите изкуства са постигали за векове. Връзката с историческия процес бе най-сигурната гаранция срещу излишни зиг-зази, ненужни отклонения. Новата форма за художествен израз трябваше веднага да бъде проверена върху терена на формиралата се сложна историческа действителност; тя трябваше или да я овладее и изрази, или да продължава да вегетира, докато загине.

Но тъй като киното намери своите живителни сокове в историята, така и историята откри в това изкуство най-подходящата форма за художествена връзка с масите, с народа.

Разбира се, не трябва да се отрича ролята на субективния фактор, на таланта при развитието на това изкуство. Още по-малко пък гореказаното би могло да се тълкува в смисъл, че големи произведения на киноизкуството се създават само при наличието на пролетарска революция. Смисълът на основното твърдение на горните редове, е че при наличието на необходимите субективни условия киното бележи прогрес само когато се вглежда в реалния исторически процес; когато анализира съдбата на човека от гледна точка на историческата истина. Помислете си например къде е тайната за успеха на такова могъщо кинематографично течение като неореализма; или пък не е ли вярно, че създалите се след XX конгрес на КПСС условия за правилно тълкуване ролята на народните маси и личността в историята са действителната основа за новия ренесанс на съветското кино от 60-те години? Не е ли възможно тази проста истина да се види например и на основата на скром-

ната наша национална кинематографична практика? Не е ли вярно, че успехите на такива произведения като „Тревога“, „А бяхме млади“, „Звезди“, „Пленено ято“, „Веригата“ и др. са свързани главно с един от най-значителните периоди от нашата нова история? Безплодието на развлекателното, на зрелищното кино не се ли предизвиква от факта, че неговите произведения са във всякакъв исторически контекст?

Киното като изкуство не може да бяга от живота. Неговите стимули са в социалните процеси, в революционните преобразования, оттам то черпи своята виталност, своите обобщения и изводи; историята — минала и сегашна — ето най-непосредствения извор на това изкуство. И само от тази гледна точка ние можем да открием окончателната, последната причина за актуалността и големия авторитет на киното сред масите. Неговата зрителна понятност, социално-психологическите предимства на визуалния образ, близостта на неговата динамична природа до динамиката на историята или психологическите процеси на индивида придобиват смисъл и значение само доколкото са условия за реализиране на историческата истина. Съветският писател Леонид Леонов пише: „Квадратният сантиметър полезна площ на предишното изкуство не издържа налягането на най-големите събития на нашия век... Затова на нашия съвременник е най-близко киното, защото хубавото кино мисли с обемни формули, с полимери на усещането“.<sup>1</sup> В киното наистина откриваме възможността в едно реално късо, много кратко време да се вмести филмово време, достатъчно за изобразяването на цяла епоха, или едно историческо събитие, или едно сложно психологическо състояние; в рамките на едно и също произведение може да се обхванат и грандиозният размах на историческото събитие, и индивидуалната съдба на неговите участници, сложни външни и вътрешни форми на живота. Силата на киното не е просто в демократичността на неговия език, в по-голямата достъпност на формата или в близостта му до социалната психология, а във възможността всички тия предимства да бъдат поставени в услуга на историческата истина, на жизнената правда, в използването им за довеждане на най-важните проблеми на живота до всяко индивидуално съзнание, до народните маси.

И в този и само в този смисъл киното е най-характерният израз на епохата.

---

<sup>1</sup> Сп. „Знамя“, 1961 г., кн. 4.

БОГОМИЛ НОНЕВ

## МИСЛИ ОКОЛО «КРАДЕЦЪТ НА ПРАСКОВИ»

Когато зрителят възприема една филмова творба, едва ли разсъждава как е създадена тя, кое е спряло вниманието на режисьора върху един литературен сюжет, трудно ли са работили сценарист и режисьор върху едно качествено друго произведение, как са избирани снимачни терени и колко „дубли“ са правени от всеки кадър. Нещо повече: зрителят забравя литературния първоизвор; филмът го завладява, внушава му своите сюжетни линии, образи, атмосфера.

Подобно чувство изпитах, когато видях за първи път „Крадецът на праскови“. Това бе цялостен филм, с убедително пресъздадена епоха, в която става действието, здрава сюжетна структура, верни взаимоотношения между героите, логична обусловеност на психическите им реакции. Но в същото време филмът пробуди у мен отново интерес към произведението на Емилиян Станев. Сега наистина бе любопитно да се върна към сюжетната основа на филма, към онова Търново през 1917 г., когато се развива действието на самата повест.

И аз жадно препрочетох тъй познатата повест, чиито луксозни издания на гръцки и френски ми се случи да видя неотдавна. Нея и сега смятам за великолепно произведение на художествената ни проза. Може би влизането в сюжета е малко препънато и раздробено, може би ще се поразсърдим на автора, че тактично заобикаля най-напрегнатите психологически моменти, може би бихме поискали да надникнем поне мъничко и в света на чувствата у сръбския военнопленник, но всичко това не ще разруши единството на оценката. Емилиян Станев показва, че е художник с тънък усет в пресъздаването на женската психология, че в няколко слова може да изчерпи природната картина, че в няколко реда диалог героите му ще кажат всичко, което е необходимо.

Някъде във втората половина на повестта намерих следната характеристика за душевното състояние на главната героиня Елисавета.

„От тоя ден тя престана да бъде тая Елисавета, която познаваше, като че под сянката на липата, в нейните ликави подрасти, ду-





*Раде Маркович в ролята на Иво*

шата ѝ бе разделена от две същества: едното, примирената, угнетена, чакаща пристъпващата насреща ѝ старост с безразлично отчаяние и тъга, и другото непознато досега, вярващо, любещо и ликуващо същество, което отхвърляше нейния разум и желаете да живее свободно и щастливо.“

Психологическият тезис: душата на героинята е разделена на две, животът ѝ се разделя на две, постъпките ѝ се разделят на две, този път ми се вижда схематичен, отдавна консумиран в художествена та ни проза, изграден само върху простите константи на едно човешко съществуване.

Казвам това не за да ми послужи като упрек, а по-скоро като основание, което ще ми даде възможност да твърдя: несръчната композиция, използването на познати похвати в разкриване психологическото състояние на героя, неточният и не винаги подбрани с вкус език още не определят стойността на една белетристична творба. Тази стойност зависи преди всичко от раздвиженото виждане на художника в пресъздаването на човешки взаимоотношения, от дълбокия драматизъм на епохата, който той ще съумее да разкрие, от художе-

ственото внушение, до което той ще се домогне. А тъкмо това го има в творбата на Емилиян Станев „Крадецът на праскови“. Ние чувстваме, дори и когато нещо не е казано добре, ръката на художника, проникателния поглед на психолога, който от няколко жизнени детайла или забелязана подробност може да изгради атмосфера на времето, на човешките взаимоотношения, на трагизма, произлизащ от острия конфликт.

И тъкмо заради това един млад и търсещ режисьор като Вълко Радев се насочва към творбата на Емилиян Станев.

\*

Едва ли някой би препоръчал да се стремим към адекватност между литературната основа и филмовото произведение, изградено върху нея. Едва ли ще има някой да оспори, че това би било невъзможно. През последните години мнозина теоретици привеждат примери от Толстой или Чехов (у нас бихме могли спокойно да спомнем примери от Вазов или Йовков), от които се вижда, че белетристът е достигнал такава изобразителна пластичност, сякаш е изхождал от изискванията на кинематографично пресъздаване. Тия теоретици обаче обикновено забравят да споменат, че техните примери се отнасят до отделни моменти, но в никакъв случай не обемат цялостното структурно и композиционно решение. И ще бъде невъзможно талантливото прозаично произведение да се вземе едно към едно и да се преведе на езика на режисьорската книга. Ние можем да съжаляваме, че някои страни от повестта на Емилиян Станев, преди всичко съществени подробности от сложната вътрешна борба и осъзнаване на жената в главната героиня Елисавета, са се загубили във филма, но можем да се радваме, че е намерена цялостна кинематографична структура, филмов разказ, филмово изграждане на образи и човешки взаимоотношения, обогатяване картината на епохата. И в това отношение сценаристът Вълко Радев е постъпил наистина творчески; търсел е изобразителни петна и психологически реакции, които да създадат завършената физиономия на филмовата творба. Той се движи по строгите линии на реалистично повествование: драматургичната структура е изградена върху логиката на психологическата правда, върху сюжетното развитие, в което отделните компоненти взаимно се обуславят. И ако ударието в творбата на Емилиян Станев пада върху Елисавета, а сръбският военнопленник е почти без биография и без свой психологически живот, във филма на Вълко Радев е потърсен образът на Иво. Този образ е поставен във взаимоотношения не само с Елисавета, — това е интимният план на неговата драма, — но и във взаимоотношения с хората от пленническия лагер, а тук се открива общественият план на неговата драма.

По аналогична линия драматургът е търсил и обогатяването на образа на Елисавета. Една незадоволена жена за пръв път открива тръпките на любовта. Но тя открива и пясъчните основи, върху които е изграждала своята семейна сигурност, спокойствие, безоблачност. Всичко се руши: „родината“, чийто образ ѝ е внушавал съпругът-полковник, еснафското благополучие, заради което се е оженила, устойчивите обществени нрави в провинциалния град. Наистина не



всеки от тия драматургични компоненти е вплетен достатъчно плътно и убедително в повествованието — на някои места те носят характер на илюстративни подпорки. Те имат своето оправдание, но не навсякъде достигат силата на органичното художествено внушение — зрителят чувства, че авторът е искал да каже още нещо за епохата.

Това обаче не подрива умението, с което Вълчо Раев е изградил сценария. Ще откажем ли, че тук образът на полковника зазвучава в по-благородна гама, а това прави и трагедийната ситуация много по-напрегната? Ще откажем ли, че вмъкването на поручик Варенов в сюжета е сполука, че това още веднъж акцентира трагичния национален погром на България — рамка, в която ще се разиграе и една семейна драма. Ще откажем ли, че диалозите между Иво и френския офицер изясняват вътрешния свят на главния герой? Той ни става още по-близък, оправдаваме любовта му, защото тя е истинска.

Спирам се върху някои нови теми и образи, които сценаристът Вълчо Радев разви, за да докаже не само качествата на едно филмово мислене, но и здрав художествен усет, находчиво споил привнесено, с това, което реално съществува в повестта на Емилиян Станев. И това е хубаво. Защото неведнъж сме търпели режисьорски приумици, които не правят филма филм, но затова пък успокояват неукрепеното самочувствие, че е достигнато равнището на творческото съавторстване. При Вълчо Радев случаят не е такъв. Той вярно е прочел творбата на Емилиян Станев и се е помъчил да разгъне човешките взаимоотношения по-широко и по-богато, да покаже най-живописно епохата, нравите, трагедията на историята, да се домогне до по-голямо обобщение.

Това бяха няколко бележки за сценариста Вълчо Радев. Но ето че той е и режисьор. И тук бих искал да кажа няколко ласкави думи.



*Невена Коканова и Раде Маркович в сцена от филма*



Едно е да композираш с вкус отделния кадър, друго е да изградиш цялостната физиономия на един филм. Ние познавахме Вълло Радев като оператор със здраво художническо виждане (спомнете си „Тютюн“); сега пред нас се разкрива и като режисьор, който вдъхва доверие с умението си художествено да обобщава, здраво стъпил върху терена на киноизкуството, без излишни увлечения, но и без склерозата на повторението.

Вълло Радев следва една графична линия — сложно съчетание от черно и бяло — пресъздавана със закръглена мекота. Той търси съгласност и простота, наситеност на чувствата и съдържаност на поведението. С една дума той се домогва до стил във филма. И това е така не само защото Вълло Радев сам е работил като талантлив майстор, но и защото е успял да подбере и извлече от всеки член на творческия колектив най-много творчески пламък, разум, умение. Говоря и за Тодор Стоянов, и за Симеон Пиронков, и за актьорите Раде Маркович, Невена Коканова, Наум Шопов, Михаил Михайлов, Васил Вачев, Георги Георгиев. Тъкмо тук проличава умението на режисьора да установи верните координати на ония точки, където ще се срещнат режисьор, оператор, композитор, актьор. Това са сцени, изпълнени със суров реализъм и вълнуваща нежност, с психологическа правда и човешка размисъл, графични петна и линии, нахвърляни смело и все пак обединени и омекотени от една ръка, от една дълбоко хумана позиция, от изводите на едно историческо мислене. И тъкмо тук се крие хубостта на филма: в онези стоплени от създателите на филма събития и чувства, страсти и пориви, в които е заложено хуманистичното разбиране на нашето време, мъдростта на позициите, на които стоим, надеждите, които разкриват хоризонтите на нови човешки отношения. Това е повик срещу войната, срещу предразсъдъците на миналото, които донесоха толкова кръв и нещастия на нашия народ, рушиха човешките отношения, раждаха омразата. Режисьорът се стреми да разбере и гледната точка на тези, които историята обрече на загиване, хора, чиито души бяха изпепелени от епохата. Отрицателното отношение към тях се ражда от психологическото проникване в нищетата на мисловния им свят, на идеалите им, на поведението им.

В желанието си да създаде колкото е възможно по-голяма пълнота на образите Вълло Радев е употребил някои пестеливо изречени и съдържано изразени детайли. Нека си спомним оная сцена в църквата, където Елисавета се среща с войнишката вдовица. Между тях има една мълчалива размяна на погледи, изпитателни, всеки един изпълнен с пристъпите на неизразени чувства. Смисълът на тия погледи не е разкрит със слова, но в тях се съдържа всичко, което е трябвало да се каже. Заради какво запалва свещ Елисавета? Нима тя е имала мъж, който вече не е жив и когото жали? Нима тя знае какво е вдовишка мъка, глад, неизвестно бъдеще? Защо тя е тук, какво търси между тези нещастници жената на коменданта на града? Това е сцена, намерена и осъществена с вълнуваща психологическа правда. В нея художественото обобщение надхвърля битовата фактура на времето.

Но детайлите на Вълло Радев не винаги са така сполучливи. Във филма има например един скромен и вълнуващ образ — ординаре-

цът, който ще изпълни суровата заповед на полковника, който ще стреля срещу „крадеца на праскови“, ще го убие. Две топли очи, мълчание, което е затворило плътно устните, няколко жеста, в които сякаш са събрани предразсъдъците на времето, сковаващата дисциплина на казармата, преобразяването на мирния селянин в бездушен изпълнител на заповеди. Сякаш ординарецът е малкото дървено войниче на висилката, което може да се върти тъй, както чуждите ръце поискат. Това е „полезен“ детайл, но намислен, преднамерен, толкова красноречив, че вече дразни. Това е детайл, лишен от непосредственост. Или песента на войниците, която трябва да изрази мъката по родния край. В тия моменти художественият почерк на режисьора не е достатъчно категоричен, страда от някои външни внушения, не като преки заемки, а като инерция в разрешаването на психологичните задачи във филмовото изкуство.

У мен продължава и сега едно вътрешно двоумение: не е ли филмът малко сантиментален, емоционалната стъгстеност не ме ли подвежда към разнеженост, не принизява ли това в известен смисъл историческото мислене? Не е ли стъпил Вълчо Радев върху един традиционализъм, от който трудно се открива пътят към съвременния филм с неговите нови и сложни проблеми, психологически състояния и идейни кръгозори.

Не бих могъл да търся отговора върху един много общ план. Това е първият филм на Вълчо Радев, от него още трудно може да се съди за художествените позиции и търсения на режисьора, за диапазона на идейни и художествени проблеми, които го занимават. Може би наистина поуморени от теоретически спорове, от зле реализирани новаторски търсения, от напъни, които твърде скоро са се оказвали измами, нас ни увлича пестеливо, културно, вълнуващо направеният филм по известната и обичана повест „Крадецът на праскови“?

Филмът днес ме убеждава. Не съм сигурен дали едно второ произведение на Вълчо Радев, построено върху същия план, ще ме завладее.

\*

И няколко слова за актьорите. Всеки един от тях е намерил вярно средата, в която трябва да развива повереният му образ. Тук няма прескачане в чужда мера, опит за надвикване партньорите — откриваме скромност, която свидетелствува за добре разбрани актьорски задачи. Безусловно водеща актьорска фигура е Раде Маркович — умен, сдържан, той вярно разгръща узряването на едно чувство, утвърждаването на един образ. Не е трудно да се установи, че имаме и най-сполучливо изваяната роля на Невена Коканова. За първи път в погледа ни израства Михаил Михайлов като филмов актьор — верен, сигурен в себе си, изграждащ с чувство на художествена мярка трудния образ на полковника. Увличащ е образът на френския офицер на Наум Шопов — с лекия призив за преситеност и цинизъм, на горчива житейска мъдрост и хедонизъм, в който се чете отчаяние и примиреност пред тъй зле устроения живот. Вълнува с чистотата на рисунъка, със своята душевна екзалтираност и обществен





Сцена от филма  
„Крадецът  
на праскови“

трагизъм образът на Варенов, пресъздаден от тъй младия Георги Георгиев. Това е филм, в който не бихме могли да посочим актьорска несполука.

Тук вече можем да установим и една по-широка закономерност на актьорския растеж в нашето киноизкуство.

Спомнете си първите наши филми. Актьорите пренасяха механично острия жест от театралната сцена, подчертани интонации, грубия грим. Критичните бележки можеха да посочат тая неправилна линия на поведение пред филмовата камера, но те едва ли можеха да поправят положението. Защото бе необходимо време, вътрешно осъзнаване на качествено различната игра във филма, успокояване на почерка. И интересно е, че осъзнаването идваше не само у тези, които вече няколкократно бяха стояли пред камерата, но и у младите, които никога не бяха заставали пред нея.

„Крадецът на праскови“ е твърде показателен случай за това възмъжаване, което ни радва и ни кара да очакваме с по-голяма сигурност бъдещите филми. И толкова по-остро ще трябва да търсим в тях голямата мисъл, големите чувства. Защото без тия големи мисли и чувства ще превърнем натрупания у актьорите опит в професионално постижение, което не ще намери своето истинско осмисляне.



ХРИСТО КИРКОВ

## ЗА ТВОРЧЕСТВОТО НА БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

По обема на творчеството си Борислав Пунчев е измежду младите български документалисти. Той е създавал или е участвувал<sup>1</sup> в създаването само на четири документални филма: „Светлините на София“ (1961), „Съзидателна дия“ (1962 г.), „Релси в небето“ (1962 г.) и „Коминът“ (1964 г.).

Във връзка с това изникват предварителни въпроси: основателно ли е да се прави опит за творческа характеристика на един документалист, който има зад себе си сравнително малко творчество? Ще бъде ли реална тази характеристика? С какво именно творчеството на Пунчев привлича вниманието и т. н.

Наистина за един документалист четири филма (а всъщност само три, тъй като филмът „Съзидателна дия“ няма да бъде предмет на внимание в следващите бележки<sup>2</sup>) не са достатъчно обемен материал за категорични изводи. Но такива изводи никой и не възнамерява да прави. Творческият път на Борислав Пунчев, както и на мнозина от документалистите с много по-голяма практика от неговата, се простира главно в бъдещето, което без друго ще внася свои повече или по-малко съществени корективи и видоизменения.

От друга страна, „Светлините на София“, „Релси в небето“ и „Коминът“ са филми, които привличат и респектират всеки, който заинтересовано следи развитието на българското документално кино.

Преди всичко следва да се отбележи, че и трите филма получила високо признание в и извън нашата страна. А когато от всичко три опита се получават три успешни резултата, това вече е по-скоро симптоматично, отколкото случайно; това сигурно има своите по-дълбоки и определени предпоставки.

Търсейки причините за успеха на филмите на Пунчев, вероятно бихме забелязали още в самото предверие на въпроса вътрешното

---

<sup>1</sup> Сценарият на „Светлините на София“ е съвместна работа на Г. Ст. Бигор и Б. Пунчев. В „Релси в небето“ Пунчев е съсценарист на Е. Захариев (който е и режисьор) и оператор.

<sup>2</sup> Филмът е направен „по поръчка“.

предразположение на младия документалист към „темата на труда“ в живота на нашия съвременник, общокинематографичната му култура и специалната култура на документалист, съвременен художествен вкус, спокоен и самоуверен творчески характер. И никаква или почти никаква външна нервност в търсенето и избора на жизнения материал, на художествената форма, в оценката на фактите, т. е. нито от ония забележими от пръв поглед белези, на които нашето съзнание обикновено най-бързо реагира.

Ако се углѐбим в анализ на всяка от тия черти, ние сигурно бихме могли да обясним успехите на Пунчев с неговите, така да се каже, лични творчески качества. Работата обаче е в това, че тия лични качества според мен се провокират от някои източници от по-обективен характер, които определят посоката и характера на проявлението им. Тия обективни източници виждам както в особеностите на нашето съвременно обществено мислене изобщо, така и в особеностите на съвременната практика, на съвременното развитие на нашето документално кино. Струва ми се, че опитът да се свърже действието на тия обективни източници с проявите на своеобразния творчески характер и творческа концепция на Борислав Пунчев би могъл да доведе до разбирането на принципиалния характер на неговите успехи.

Още първите дни след победата на социалистическата революция в нашата страна поставиха много остро и по качествено нов начин проблема за труда на обществения човек. Наред с това обективният творчески процес внасяше и внася своите акценти, своя нов смисъл, своите особености в разбирането и в отношението към тоя проблем. Едва ли е нужно да се доказва специално например, че времето след XX и особено след XXII конгрес на КПСС (на който характерът и ролята на труда бяха особено внимателно изследвани във връзка с новия етап и новите задачи от строителството на комунизма) внесе и внася нови моменти в обективната постановка на този проблем.

За българското документално кино проблема за труда на социалистическия обществен човек е бил и е основен проблем. Той е ангажирал и ангажира огромна част от творчеството на нашите документалисти, които с това вече реагират, намират се в курса на съвременната проблематика на нашето общество. Движейки се изобщо в курса на съвременните обществени проблеми обаче, те много често не са на равнището на тия проблеми като мислители и художници-съвременници.

Моралът на явленията в нашия живот е породен от обективните закономерности на общественото развитие, отразява тия закономерности и следователно е определящ спрямо съзнанието на отделния художник. Истинският художник остро чувствава морала на явленията и привежда в хармония с този морал своите собствени морални съждения и оценки. И именно хармонията между обективния морал на явленията и субективната морална оценка на художника е условието за правилно морално взаимовлияние на действителността вър-



*„Светлините на София“*

ху художественото творчество и на художественото творчество върху действителността. Истинският, чувствителният художник не измисля и не съчинява морал. И ако това се отнася до художниците изобщо, толкова повече то се отнася до художниците-кинодокументалисти, които съгласно специфичните особености на своя жанр трябва да бъдат най-близко до непосредствената истина за нещата.

Но в своята художествена практика нашите кинодокументалисти най-често не съобразяват или не желаят да съобразяват това положение. Те именно съчиняват, внасят произволно морал в явленията, които са станали обект на вниманието им.

В някои случаи това се дължи на слабочувствителност към фактите на действителността. В други случаи то е породено може би от инстинкта или от осъзнатия стремеж на морално недостатъчно стабилните да се афишират като много морални. В грамадния брой от случаите обаче морализаторството в нашите документални филми според мен се ражда от една инерция. Най-дълбоките корени на тая инерция са в онова бивше време, когато фактите на новия морал в нашия обществен живот бяха и много по-малобройни, и много по-необичайни, отколкото днес, и това ни даваше основание да ги осмисляме, оценяваме и пропагандираме по начин, който сега вече е доста остарял, но все още неизваден от употреба.

И ето че един след друг се появяват например филми, в които трудът на земеделските работници, които поливат земята през нощта, твърде неорганично ангажира дори звездите на небето. Появяват се филми, които уж трябва да разкажат за обикновения напрегнат трудов живот на работниците от един завод, но вместо това внезапно зазвъняват алармени звънци, мяркат се тревожни лица, звучат развъднувани нареждания, кълбят се отровни изпарения и



всред всичко това група невинни хора са заставени да извършват своята работа по прочистване на пешите по такъв начин, че това непременно да има вид на подвиг. Или: работи бригадата на „х“ по изливане бетонните елементи на един строеж. Студ. И студът застрашава бетона. Драма. Подвиг. И апотеоз — на зрителите се предлага моралът, че строителите „с топлината на сърцата си“ предпазват бетона от измръзване!

Това е именно този съчинен, произволен, педалиран морал, несъобразен както с обективните качества на непрестанно изменящата се действителност, така и с развитието на отношението и оценката на тия качества. Убеден съм, че чистачите на пешци, че хората, които нощем поливат земята или наливат бетона, извършват своята работа съсредоточено и целесъобразно, че гледат на своя труд като на естествен момент от своето собствено съществуване и от съществуването на цялото наше общество и че са безкрайно далеч от самочувствието на герои и извършители на подвизи. При това тия чистачи на пешци, наливачи на бетон, поливачи на земята са едновременно и кинозрителни, които все повече се освобождават от вкуса към „големите приказки“ за техния труд и за труда на подобните им, които започват да се усмихват или да се мръщят, когато екранната действителност влиза в противоречие с развитото им и развиващото се критично чувство и оценка за фактите на истинската действителност. В замяна на това те все повече и повече искат да видят съкровения смисъл, перспективата и неизмислената красота на своя труд.

Струва ми се, че морализаторството, запазвайки се и днес като основен тон в нашето документално кино, винаги или поне през последните години е срещало и известно противозвучие. Но само до преди няколко месеца бих бил извънредно затруднен да посоча факти или имена на документалисти, които да възплътят това противозвучие като естетическо кредо, като последователен възглед. Това по-скоро са били отделни дисонанси в общия морализаторски хор на документалното ни кино. Едва в последно време се появили няколко филма в свършено различна тоналност. Имам предвид филмите, които носят влиянието на естетиката на киноистинниците.

Поне засега обаче тия филми остават в границите на репортажа, в границата на истината за конкретен обект. Те обективизират нещата, стесняват и твърде опосредствуват възможностите за художествено обобщение. Ето защо те са повече оспорване и отрицание на морализаторството (и с това са твърде симпатични!), отколкото намерила и доказала своите пълноценни възможности платформа за художествено изследване и претворяване на действителността.

Най-характерният белег на творчеството на Борислав Пунчев е, че то е последователно чуждо на морализаторството. И това веднага го отделя от основното русло на творчеството на Студията за документални филми. В същото време от филмите на Пунчев отсъства и тенденцията към обективизиране на нещата с произтичащите от тая тенденция ограничения в сферата на обобщението. Разбира се, ако проследим хронологически филмите на Пунчев, ще видим, че тая основна черта на творчеството му следва известно развитие.

В „Светлините на София“ например съществуват няколко момента, които са очевидно чужди на цялото. Малкият епизод с милиционерския офицер, който „добре разбира влюбените“ и се усмихва на техните пориви и на своята неоснователна тревога, нарушава общото звучене на филма. Много по-слаб, но също в дисонанс е и ефектът от кратките оценки на „чувството“ върху лицето на човека, който почиства мемориалната плоча. Тук очевидно кадърът на ръката, която почиства плочата, е недостатъчен.

Във филма „Релси в небето“ съществуват кадри на работник, който съобщава по телефона за изпращането на човек във връзка с проверката на въжената линия. Това е и единственото място във филма, където е използван директен запис. Ако тия кадри бяха направени в обичайния за нашите документални филми дух, вероятно биха внушавали от името на автора (чрез динамично монтирани близки планове, на развълнуваното лице на работника, чрез неговия напрегнат и решителен глас), че по линията предстои да стане нещо особено — трудно, отговорно, може би твърде рискувано... Но във филма „Релси в небето“ кадрите на говорещия по телефона работник съвсем не преследват такова внушение. Те не представяват нито психологическа подготовка на зрителя за някакво събитие, нито предпоставка, върху която по-нататък ще бъде произнесен авторският морал. Тия кадри имат просто (или преди всичко) информативна функция: по линията ще тръгне човек, за да открие и отстрани повредата. Разбира се, натоварен дори само с такава функция, кадрите с говорещия по телефона работник са извън общия дух на филма, доколкото са и шаблонни, и опасни от гледище на това, че привикналият кинозрител може да подозре в тях опит за морализаторска намеса на авторите и в края на краищата — излишни по същността си, тъй като асоциативните способности и интелигентността на зрителя, активизирани от общия дух на филмовия разказ, бездруго биха открили логиката на явленията и без помощта на елементарната информация.

Посочените по-горе моменти (те, разбира се, не са единствени-те) звучат винаги дисонансно и все по-рядко във филмите на Пунчев. Това показва, че бидейки поначало чужди на неговата творческа концепция, те проявяват тенденция към пълно изчезване. „Коминът“ потвърждава такъв извод.

Един от общите и характерни белези на филмите на Пунчев е липсата на текст — авторски или директно записан от живите обекти. Разбира се, отсъствието на текст в нашето време на развито звуково кино само по себе си не представлява достойнство и не следва да се оценява като непременно условие за създаване на добри филми въобще. Но за Борислав Пунчев то засега очевидно има концепциален характер; то е израз на неговия особен начин на мислене и изразяване. Всъщност защо наистина от филмите на този документалист липсва текстът?

Пунчев разказва за хората в труда, за тяхното отношение към труда. Основна черта на това отношение според него очевидно са угълбеността, съсредоточеността, погълнатостта в трудовия процес.

Поне това е директният смисъл на неговото изображение. Струва ми се, че този възглед е преди всичко извънредно верен на самата действителност: трудовият процес поначало предполага внимание и вътрешна концентрираност. Особено когато се касае за по-сложни трудови обекти, към които сигурно биха могли да бъдат отнесени възжените линии или стигащи небето комини. Оттук и „мълчаливостта“ на самите живи обекти, на хората, заети с труд. Оттук, ако щете, и липсата на героични пози, на героична видимост в тяхното поведение. Следователно Пунчев има известни обективни основания „да мълчи“ в своите филми. От друга страна, това негово мълчание без друго се дължи на опасението му да не каже нещо излишно към онова, което е вътрешен морал на явленията и което културният зрител (а Пунчев очевидно вярва в културата на нашия зрител, което също го характеризира като съвременен творец) би могъл да открие и без словесен коментар. Означава ли това обаче, че Пунчев обективизира нещата, че остава около простата видимост на конкретните жизнени факти, че се отнася с недостатъчно внимание към техния съкровен смисъл, към тяхната вътрешно присъща красота, че се предпазва от обобщения? Никак не означава! Само че тия обобщения изхождат отново от самите факти и явления и се извършват със съучастието и убеденото съгласие на самите зрители, на които се предлага сами да съдят и оценяват показаните факти.

И наистина, ако зрителят на основата на трудовия си опит, наблюдения и оценки схваща като вярна на действителността тази скромна съсредоточеност в процеса на труда, с която Пунчев характеризира своите герои, той, зрителят, навярно затрептява и за още много неща, които се разкриват зад нея. Най-напред тази скромна съсредоточеност е прекрасна именно затова, че е скромна, неподправено скромна; един човек виси на възжената линия, под самото небе и това не е внушителна ловкост или драматична смелост (не това се изкушава да показва камерата на Пунчев), това не е ефективна атракция, а спокойна, творческа деловитост, вътрешна увлеченост в създанието. И зад това има нещо повече от проста необходимост за препечелване на хляба. Зад това има отношение към труда, някаква увереност може би на основата на превърналото се във втора природа чувство, че в същото време много други хора също така висят по гигантските комини, по високите скели, че в същото време всички се трудят и създават, защото това е всеобщ закон на живота и развитието в нашата страна.

Може ли съвременният зрител — този, който поправя възжени линии, този, който строи гигантски комини — да почувствува и осъзнае по-дълбокият и по-общ смисъл на своя труд и труда на другия и без претенциозни тълкувания и поучения? Може. И прав е Пунчев, че вярва в това, че мисли така.

Разбира се, всичко това не означава, че бъдещите филми на Пунчев ще бъдат неизменно „мълчаливи“, че те ще бъдат забранена земя за всякакъв текст. Това само обяснява защо този текст сега отсъства и струва ми се, какъв ще бъде неговият характер, когато и ако той се появи.





„Коминџт“

Към аналогични по своята основа разсъждения води и друга характерна черта в творчеството на Пунчев — озвучаването на филмите му (по-точно на „Релси в небето“ и „Коминџт“) с така наречената конкретна музика. В този факт отново може да се открие действието на концепцията му за разкриване морала на самите явления, за вяръност на този именно морал. Конкретната музика дава възможност на зрителя да чуе мелодията „на самите обекти“, песента на опънатата под небето линия-струна, на гигантския комин, на материалите и сечивата, употребени в процеса на труда, на самия труд. А на Пунчев — да пресече още един път за проникване на морализаторството в своите филми — пътя на музиката-оценка, на музиката-акцент, възхвала, апотеоз... Съществено е обаче, че реагирайки отрицателно на морализаторството чрез музиката, Пунчев не се отказва от музиката въобще, не остава в сферата на обикновения, характерен звук на нещата, т. е., че той търси не само физическата характеристика на нещата чрез звука (при съприкосновение с даден предмет желязото издава определен брой трептения в минута и с това се характеризира именно като желязо), а тяхната естетическа характеристика.

Разбира се, концепцията на Пунчев, своеобразието на неговото художническо мислене се разкрива главно в сферата на конкретното кинематографично изображение. Ясно е, че за това тук биха могли да се приведат огромен брой конкретни примери, да се направят много анализи. По-важно е да се отбележи обаче, че камерата на младия документалист по принцип търси и разкрива все същата спокойна съсредоточеност на човека в трудовия процес и реалната фактура на фактите, че не драматизира, не натрапва субективни оценки, че мо-

рализаторствува. Гледната точка, движението, осветлението, разнообразната оптика — всичко това се подчинява на задачата да се разкрият реалната естетическа същност на явленията на действителността, техният действителен морал.

Съвременната мисъл и практика на нашия документален филм охотно се позовават на тезиса, че истината за нашия живот, за нашия труд трябва да се казва високо. В течение на годините обаче в много случаи правилното изискване „да се говори високо“ получи доста произволно и удобно тълкуване, неправомерно голямо развитие за сметка на изискването да се говори истината, да се открива движещата се и променяща се истина. А нашето време на дълбоко проникване и анализ на фактите, на реална оценка на фактите очевидно настоява за преоценка на акцентите не само теоретически, но и практически. В истината за фактите и явленията трябва най-високо да звучи гласът на самите тия факти и явления.

С острото си чувство за съвременност Борислав Пунчев последователно работи в този дух. И това е принципиално важната страна на неговото творчество.

*Във връзка с оценката на филмите на Борислав Пунчев статията на Христо Кирков поставя някои по-общи въпроси за състоянието на нашето документално кино. Редакцията с готовност ще помести и други материали по тия въпроси.*

ИВАН ДЕЧЕВ

## ГНЕЗДИКОВСКИ ЕКРАН

За любителите на „крайната оценка“, за привържениците на „генералната равностетка“ този преглед на 22 игрални филма<sup>1</sup> би бил една добра възможност да се пусне в действие старото изпитано средство за правене на изводи. А то е просто, много просто — на отделните филми се пишат оценки (по шестобалната или петобалната система), после сборът се дели на 22 и полученото средно аритметично е точният критерий, верният ориентир. Тогава може спокойно да се напише: „Съветският филм се развива отлично или много добре, или добре...“ И какво от това, че удобното и безстрастно средно аритметично е посивило пьстрото многообразие от художествени факти, огладило е изкуствено ония противоречия, които винаги са били динамичната основа на най-плодотворните и интересни периоди в историята на съветското кино.

Осем хубави филма струват много повече от четиринадесет слаби!

И цената им порастава, когато доловим, че това не са самостоятелни и херметически затворени единици, разпилени „частни“ успехи, обединени от една обща тенденция, кръвно свързани от една обща цел — осем стрели в един колчан. Смешно е да си представяме тази общност като предварително уговаряне на някаква обща платформа. Тази общност е дълбоко следствие на обясними обществени и културни условия, създали се през последните години в съветската страна. Но за нас освен обяснение тя осем филма бяха и категорично потвърждение, че новите, интересни тенденции, смелите търсения, появили се в съветското кино с „Четиридесет и първият“, „Летят жерави“, закалили се в „Балада за войника“, „Девет дни от една година“, „Пролет на улица „Заречна“, придобили нови бегри и измерения с „Иваново детство“, „Човек върви след слънцето“, „Крача из Москва“, се усвояват, развиват, укрепват и разширяват в най-новите творби, представени на този преглед. Струва ми се, Мартен нарече тази освежителна линия „руската вълна“. Скепично настроеният към киното Сартър написа блестящи страници за „Иваново детство“, в които адмирираше не толкова личността Тарковски, а явлението Тарковски. Пътном ползвам тези два примера, за да напомня, че онова, което ставаше и става в съветското кино от няколко години насам, е един оздравителен процес със свои обществени основания и с тематически и изобразителни последици.

„Руската вълна“ (за улеснение ползвам условното наименование на Мартен) се появи на белия свят заредена, ала не и обременена от един критичен дух. Тя не познава горчивия вкус на предизвикателното бунтарство в сферите на формата. Тя реставрира в най-широкия и хубав смисъл на думата почващите да появяват и линейат красоти на класическото съветско кино, връща се с благоговение

<sup>1</sup> В Москва периодично се провеждат търговски прегледи на нови съветски филми. Впечатленията на автора са от прегледа, състоял се през септември т. г.



към първоизточниците на киното. И най-важното — внимателно изкопавайки ценностите от глухотата на забвението, тя не ги пренася на новия екран в неизменен и мумифициран вид. Вгледайте се във филмите на Траковски и Калик, нима до тях не откривате патриаршеската осанка на Айзенщайн, нима в кадъра с ябълките и конете от „Иваново детство“ не срещате облагородена мечтата за „атракционния“ монтаж в „Октомври“? Или вземете кинопрозата на Марлен Хуциев и на преждевременно починалия Скуйбин. Не е ли тя един нов, допълнителен и силен художествен аргумент за „прозаичите“ в стародавния им спор с „поетите“? И най-накрая — първите прояви на тази вълна не бяха ли органично свързани с имената на Ром, Калатозов, Райзман, Хейфиц? В този оплодителен дух на приемственост е една от демократичните черти на новото съветско кино. Като не издига непробиваеми баражи за стиловите различия, като не се занимава с преднамерено кастово деление на творческите сили, „руската вълна“ създаде благоприятни възможности за взаимопроникване и влияние и дори ако щете, за „продължение на рода“. Осемте хубави филма, които видяхме на прегледа в Москва, при всичките си художествени недостатъци са именно това естествено продължение.

От друга страна, Климов, Ордински, Муратови, Туманов и други са творци, които не вървят школнически съляпо и педантично в още горещата и ясно съхранена следа на техните предшественици. Понякога личи как те искат да се измъкнат от хипнотизиращата сила на някои предишни решения, които сега, в новите условия, не биха прозвучали така ефектно.

Това не са и безгрижни кавалери, захвърлили шлемовете и ризниците и дошли на бал, а рицари! И техните филми са техните копия в боя с един все още немалочислен противник. През дванадесетте дни на прегледа в малката зала на улица „Гнездиовска“ ние станахме свидетели на спор, воден от екрана. Спореха вдъхновеното и оригинално поетическо решение с безкрилото подражателство, мъжествената правдивост с приблизителното наподобяване на живота, тънкият художествен усет с ординарното решение. Съпоставките сами по себе си вече подсказват логичния изход от тази полемика.

„Този филм е за големите, които са били малки, и за малките, които непременно ще бъдат големи“ — такъв епиграф следва заглавните титри на филма „Добре дошли, или вход за външни лица забранен“. В наше време на киноепиграфи естествено е човек да се резервира. Но след като сме видели филма, разбираме, че неговият епиграф не е многозначителна претенциозност, а остроумен намек за отпразната точка, дискретно нашепване на авторския замисъл. Твърде неловко стон към този филм определеното детски филм. Както справедливо отбелязаха в съветската киноkritика, това е филм за хората, добри и лоши, независимо от възрастта им. Малките герои на „Добре дошли“ не са умилителни ангелчета, безобидни и трогателни в своята безпомощност. Когато трябва да помогнат на Костя Иночкин, разбираме, че те познават силата на хитро скроената лъжа, на ловката провокация (репетицията на квартета, симулирането на епидемия и др.), но ако в тия епизоди намираме в последна сметка израз на детска солидарност, в епизода с гонитбата на доносника ние буквално изтръпваме. Едно черно, слабо, рахитично човече излиза от ямата и децата, които преди малко са го гонили като на игра, стоят безмълвни, вцепенени и стъписани от грозния вид на нещо, което само смъртно са усещали. Има нещо гоголевско в тази кратка, минутна сцена.

Този „детски“ филм е твърде поучителен за възрастните. Като че ли ролите са разменени — примерите за честност и другарска солидарност идват от малките, от Костя, Женя, Наташа. Те именно превръщат „голямото началство“ Митрофанов от сянка на Динин в съучастник в тайното дело за реабилитирането на Костя Иночкин.

Още в анонимния характер на заглавието: „Добре дошли, или вход за външни лица забранен“ се крие предупреждението, че това не е само една весела, забавна и... беззъба комедия. Когато от своята парадна трибуна Динин „разобличава“ „злостния нарушител“ Иночкин, на фона на разпалената му реч виждаме в общ план сурово, почти гетовско каре. После камерата се изтегля и откриваме в средата самотната и беззащитна фигура на Костя, посрамен и обиден само загдето е дръзнал да плува извън „определените координати“. Външните лица в нашия живот са дининовци и входът за тях трябва да бъде безусловно забранен — и тази своя мисъл авторите съвсем не изразяват в учтивата форма на леката шега, на безобидната закачка. Динин е изгонен от лагера, той пътува в камиона, притиска

и непрекъснато удрян от празните млекарски гюмове, но все пак... здраво прегърнал като последно свое упование чантата със „старите, но от никого неотменени инструкции“. До безусловното назидаение стои предупреждението...

Филмът е дебют на режисьора Елем Климов. Без да пророкуваме, можем да кажем, че в съветското кино се е появил млад художник, който амбициозно търси свое място и в жанра, и в киноизкуството. Това придава ново, допълнително очарование на неговата първа творба. Източната мъдрост казва, че бързотечащата вода се самоочиства. Самоочиштането е храктерен белег на съвременното светско кино. Не можем да не почувствуваме как с всеки хубав и талантлив филм (само с тях!) отпадат примесите на едно „псевдо“ и в тематиката, и в изразните средства, как умъдряват и се задълбочават художническите търсения. Една аналогия между „Добре дошли“ и „Приятелю мой, Колка“ при ясното съзнание за сюжетното и жанровото различие на двата филма показва това. „Приятелю мой, Колка“ е хубав филм. В него има много младежка дързост и поривистост, интересни режисьорски находки, хубава операторска работа. Но заедно с това много неща в подтекста на литературния първоизточник (пиесата), някои деликатни извивки във взаимоотношенията на героите бяха като че ли изравнени от публицистичната стихия на филма. В „Добре дошли“ публицистиката е облагородена от тънка ирония, тук вече се търси двойното дъно на явлението, а намеците от виц се превръщат в пълноценна драматургия.

Климов разказва просто, много просто и заедно с това с остро чувство за мярка и пропорция, което прави от филма цялостно, закръглено в стилово отношение художествено произведение. У Климов не забелязваме характерното за дебютантите от преди няколко години юношеско опиянение от разкрепостените изразни средства. (Припомнете си как в „Под шума на колелата“ хубавата литературна основа на Юри Нагибин, интересните находки на режисьора Ершов, се разпиляха от необичайните ракурси и фартови своеволия на камерата). Само веднъж авторското чувство изневерява на режисьора в този филм. Това е в епилога. Съзнателно казвам епилог, а не финал, защото летенията на Костя, баба му, момъка, който прилича на Гогол, идват след логичния и естествен финал на филма — разобличаването на Динин и отприщия лагерен карнавал. Този епилог се е превърнал: композиционно — в обяснителна добавка; стилово — във фрапираща брошка върху скромната „прозаична“ одежда на цялото; а претенциозната поетична условност се е превърнала в смислова буквалност. И ако подчертавам това, то е защото в хармонията на цялото фалшивите ноти в края пораждаат известен смут...

„Голямата руда“ (реж. Ордински), „Къде си сега, Максим?“ (реж. Каосеян), „През гробището“ (реж. Туров) и „Наш честен хляб“ (реж. Ал. и К. Муратови) са четири филма, обединени от художническата и гражданска позиция на създателите им, от техния стремеж да покажат парливите проблеми на съвременното бодряческа украска. По своите външни сюжетни белези „През гробището“ като че ли стои по-настрана от останалите три филма. Но онази постоянна Нилинова тема (сценарият на филма е от Павел Нилин) за доверието, за антихуманната същност на догматизма го прави не по-малко съвременен и актуален от останалите три филма. Към всички тях е налице еволюирането на положителния герой. „Еволюция, изразяваща се в разширяване кръга на героите и може би това е най-главното — в пренасянето на авторския „Н. П.“ (А. Коган „Въпроси литератури, кн. 7 — 1964 г.).

Шофьорът Виктор Пронякин (арт. Евгений Урбански) от „Голямата руда“ лесно би могъл да се превърне в оня познат, толкова добре познат тип на индивидуалист-отцепник, който постепенно разбира грешката си, оправя се и заслужава място в здравата среда на колектива. Или обратното — в герой, който се стреми към нови производствени начинания, но среща консерватизма на изоставашата бригада и т. н. и т. н. Мили, удобни схеми. Владимов и Ордински обаче се отказват от тях. Авторите бягат от проверените и изпробвани стари решения в името на сложната жизнена правда. Виктор е човек със златни ръце и когато превръща купчината ръждясало желязо в пълноценен самосвал, той спечелва доверието и искреното уважение на останалите шофьори от базата. Едва ли само завистта и страхът по-късно ги настройват, тях, шофьорите, срещу ламтежа на героя за повече курсове, за по-голямо наднормено. Но все пак те не виждат в края на краищата, че белите кръстчета, с които Виктор отбелязва курсовете на стъклото пред волана, отразяват не стремежа му към печалбарство, а нещо далеч по-голямо от

това. На тази многообразна основа от човешки взаимоотношения е построен филмът. И може искрено да се съжелява, че етическото начало в замисъла не винаги намира убедително естетическо покритие в реализацията. Причините, струва ми се, са в прекаленото облягане на литературния първоизточник (повестта) и приспиването на тази основа на киночувството. Поради ненамерения кинематографичен еквивалент във втората част на филма (за разлика от съответната част на повестта) се чувства известно разредяване на драматургическата атмосфера и отслабване на конфликтните връзки. Може би затова трагичната гибел на героя не прозвучава много убедително.

Сюжетът на „Наш честен хляб“ също крие в себе си зародиша на един „изряден“ колхозен филм. Но възможностите за използване на схемата са отрано отхвърлени от авторите, които предпочитат да следват честно жизнената правда. Батко Макар (в запаметяващото се изпълнение на Милютенко) не е просто и само един добър, разумен и честен председател на колхоз. Той е баща, който истински страда от авантурите на сина си, той е старещ човек, който добре знае цената на всеки отминаващ ден; той може да се отвръщава от пияния председател на съседния колхоз и сам да се напие от мъка. Колко лека беше задачата на агронома Шуров от филма на Ростоцки „Земя и хора“ — просто трябваше да се свали председателят-губернатор и бюрократ и нещата сами се подреждаха по местата си. Филмът „Наш честен хляб“ свършва с епизод, който най-малко може да се нарече апотеоз на материалното и личното доволство: преди да разсъмне, тихо, за да не ги чуят съседите, с бохичка под мишница Макар и жена му тръгват за близкия колхоз, понесли и мъката от раздялата, и срама за сина. Но Макар Задорожни не си отива победен. Тъкмо обратното — той отива да воюва и като комунист, и като баща.

Жанрово филмът е твърде близко до очерк, а по стиловата си тоналност непрекъснато напомня за романа на Фоменко. Авторите разкриват своите непретенциозни герои в потока на бита и с внимание към дребните подробности. Но когато вниманието към психологическото развитие от време на време отстъпи на вниманието към фабулата, както е в любовната линия и в епизода в санаториума, чувствуваме, че филмът започва да губи опора — простотата се заменя или със сантименти, или със сцени от естраден характер.

Заглавието на филма „Къде си, Максим?“ не случайно ни отвежда към класическата трилогия на Трауберг и Козинцев. Касае се за продължение на оня търсещ правдата и своето място в живота неспокоен дух, в по-близки дни, в по-други условия — първите години след Отечествената война. Оня Максим израстваше и се калейаше в битките с класовия враг; тоя — в дните след трагичното опустошение на войната, воювайки срещу прикрит и вероломен противник — недоверието, еснафщината, профанирането на чувствата и идеите. Новият Максим разбира, че катадневната, макар и трудно забележима капитулация пред тези врагове, оглушава човека, прояжда го като молец, деформира характера му. Юношата идва на строежа и среща приятел, който се оказва крадец, влюбва се в момиче, за да чуе скъпите думи, повторени след две вечери на друг човек... Накъде?... Отговорът е в живота, в неговата целеустременост, в неговата прераждаща сила. Хубаво е, че авторите на филма не ни представят намирането на пътя и тръгването по него като някакъв лев и автоматичен процес. От друга страна, тъкмо тук пробивната сила на младежкото дръзновение (сценаристът и режисьорът са дебютанти) не е стигнала, за да се преодолее сложността на проблемите и да се изгради завършеният образ на един наистина нов Максим. Само два епизода — проекцията на „Чапаев“ на открито под дъжда и разговорът между Максим и баща му — стигат височините на авторския замисъл. А гледайки тях, ние още повече съжеляваме за пропуснатата възможност този филм да стане явление в съвременното съветско кино.

По жанров белег условно бихме могли да поставим един до друг „Държавен престъпник“ (реж. Резанов), „При мен, Мухтар“ (реж. Туманов) и „Джура“ (реж. Бергункер) — три криминално-приключенски филма.

Ако „Добре дошли“ и „Наш честен хляб“ спорят, така да се каже, по колективному с „Приятелю мой, Колка“ и „Земя и хора“, обогатявайки и полифонизирайки гехните резултати, „Държавен престъпник“, продължавайки линията на „Делото Румянцева“, направо открива фронт на филми като „Грешката на инженер Кочин“ и „Партиен билет“. Двамата инспектори във филма в интерпретацията



на Даменко и Кадочников не са ония белязани от рождение полубожества — всичко знаещи, всичко можещи и... във всичко съмняващи се. Това са хора, които се влюбват, които могат да задраскат веднаж построени хипотези и най-важното, които вярват в човека и на първия попаднал в руслото на следствието не гледат като на потенциален престъпник. Едно задраскване на построената хипотеза — колко много говори това! В него има съжаление за напразния труд, но преди всичко радост, че заподозреният се е оказал невинен. А спомнете си как беше в ония филми. Там нямаше хипотези, които се зачеркваха, защото всичко беше пределно ясно — първото съмнение ставаше безсъмнена истина и на зрителите не оставащо нищо друго освен да гледат... как няма да се измъкне врагът.

Разправят, че в парижките кина, ако не дадете бакшиш на разпоредителката, тя „невино“ ви напее: „Убиецът е (примерно) графът“... и с това си отмъщава. Затова аз няма да се впускам в подробности, страхувайки се да не съобща нещо, които биха намалили интереса на зрителя към този филм. Защото между другото той много печели и с издържаната криминална фабула. Не се съдържам обаче да обърна внимание на един момент от филма, който лесно би могъл да се квалифицира като традиционен „хепиенд“. Става дума за разрешаването на любовната линия. Но не трябва ли тъкмо в този „хепиенд“ да виждаме отразена като в капка вода идеята на създателите на филма?

Ние гледахме „Държавен престъпник“ след един документален филм за процеса срещу група фашистки престъпници, виновни за смъртта на хиляди невинни граждани от Краснодар и Ростов на Дон. От това актуалността и политическата заостреност на игралния филм сякаш се удвоиха.

Дълго време, увлечени от лекия киноразказ, подкупени от остроумните намеци, от очарователното изпълнение на Юрий Никулин и от чудесната дресура на едно куче, смятахме, че гледаме забавен филм — почти ревю... И така е до онзи епизод от филма „При мен, Мухтар“, в който кучето обезврежда опасния престъпник, но е тежко ранено. Лейтенант Глазичев пренася през дълбокия сняг своя приятел, но на Мухтар (така се нарича кучето) не е съдено да се върне в строя. Комисията решава да го отпише. И отгук започва дълго ходене по бюрократията и равнодушието. „Да, кучето има големи заслуги, но нали за това е получавало и храна?“ — възразяват на настояванията на Глазичев. Най-накрая разрешават на Мухтар да остане в питомника, но само като заслужил пенсионер. Заедно с това обаче у Глазичев се събужда надеждата и амбицията да върне отново в строя своя възпитаник... Трепваме от евентуалната възможност след този сюжетен момент нещата да тръгнат отново като на ревю. Но сценаристът Метер и режисьорът Туманов остават верни на замисъла си и във финала на филма виждаме обезкуражения Глазичев да води своя тъжен Мухтар по широкия пуст двор на питомника, „а малките кученца с учудване се обръщат към стария пес, незнаейки неговия живот и удивлявайки се защо още живее той на този прекрасен бял свят“.

„Джура“ е типичен приключенски филм, с динамичен и напрегнат сюжет, приятно обогатен от романтичен полъх.

Споменатите три филма, без да губят привлекателните черти на жанра, притежават и качество, което най-общо можем да наречем психологичност. Всъщност това не е новост нито за теорията, нито за практиката на приключенския жанр в съветското кино. Ние познаваме образци на тоя жанр, като „Тринадцать“, „На границата“ и „Делото Румянцев“, на които ни е малко неудобно да сложим епитета приключенски или криминални, имайки пред очите си стотиците примери на жестка спекулация с жанра. Слабостите на „Държавен престъпник“, „При мен, Мухтар“ и „Джура“ идват от не докрай постигнатия синтез между острата фабула и задоволителното психологическо разкриване на образите. Но преодоляването на тези трудности по пътя към „високия“ криминално-приключенски жанр става с лице, обърнато към съвременото, с отзивчивост към актуалните проблеми. Всичко това особено силно сродява тези три филма с духа на най-хубавите филми от прегледа.

ЗАХАРИ ЖАНДОВ

## НОВИТЕ ПОЛСКИ ФИЛМИ

Тридесет игрални и много късометражни филми бяха представени от „Филм полски“ във Варшава пред нашата комисия за покупка на филми. В този списък наистина фигурират няколко филма от преди две-три години и двата представителни шедевъра на полското кино „Пепел и диаманти“ и „Майка Йоана от Ангелите“, но определящо е последното производство. Силното черно кафе ни помагаше да издържим, големите пепелници се пълнеха с угарки и ние гледахме от край до край всеки филм от списъка.

Дали изостреното чувство, необходимо за преценка на едно художествено произведение не ни е напуснало твърде често вследствие умората? Можем ли да кажем, че сме почувствували в детайли всеки епизод, усетили художественото и професионалното майсторство на създателите на всеки филм? В първите дни това сигурно е било по-възможно, но после... Затова ще се опитам да споделя своето мнение за видените филми с всички резерви, към които ме задължава голямото ми уважение към произведенията на полското киноизкуство.

Да започнем с филмите, видени в първите два-три дни, които като че ли и художествено, и жанрово са много характерни.

„Агнешка 46“, дело на режисьора Силвестър Хенчински, е типична полска история, развиваща се както в много полски филми в западните области. Една млада, неопитна, но пълна с ентузиазъм учителка отива да заеме мястото си в малко, притиснато отвсякъде с езера село. Жителите са преселници от разни краища на Полша, но тук са и демобилизираните войници, които след като са се сражавали в кулата и бункера, съседни до селото, и голяма част от другарите им са загинали, остават да живеят тук. От тая странна смесица на жители се е излѣчило едно необикновено „военно“ ръководство, което в проявите си е напълно анархистично. Над всички владее Балч. Той „управлява“ по настроение, понякога с дива импровизация. Дори децата не посещават училище, защото Балч изгонва всеки дошъл учител. В него той винаги вижда единственият човек, който би могъл да му се противопостави. И ето крехката Агнешка застава срещу този силен, див и властен мъж. Тя явно му харесва и чувството му на всевластен господар му позволява да я чувства вече като своя любовница. Крехката девойка се противопоставя с цялата си сила и въпреки това тя е безпомощна в това село и трябва търпеливо да понася „помощта“ на Балч. Тази анархистична помощ докарва Агнешка много често до ужас и отчаяние. Той успява и да я изложи пред жителите на селото — уредил е да живее в училището до стаята, която той заема. Филмът е пълен с интересни остри конфликти.

Разбира се, ние се досещаме още от самото начало, че младата учителка побеждава. Балч загубва своята власт и трябва да си върви, за да намери сили в себе си и да разбере, че войната е отминала и светът трябва да се върща към нормален живот. Това, за което по-мъчно се досещаме, е, че тази плаха неопитна девойка, попаднала в този страшен за нея свят, постепенно се е влюбила в човека, който го олицетворява — Балч. Тя го задържа, но той е проумял, че не може да остане. Може би по-късно, когато мине време, те пак ще бъдат заедно.



Сцена от филма „Закон и юмрук“

Един хубав, може би много полски филм, на професионално ниво, с много интересна, пълна с атмосфера операторска работа на Станислав Лвот. Намирането на Йоана Шчербац за ролята на Агнешка е успех за режисьора, а Леон Немчик, когото ще видим още няколко пъти в следващите филми, създава тук много интересен и верен образ. Забележително във филма е успехът на почти всички актьори до най-малките епизодични роли, един интересен по типаж и интерпретация ансамбъл.

Спрях се малко повече на съдържанието на този филм, защото у мене остана едно „но“, за което по-късно ще говоря.

Вторият филм е също на голямо професионално равнище и драматургията му дава възможност за изграждане на много силни епизоди. Изображението е в ръцете на един от най-добрите полски оператори — Ежи Липман, сценарий на Юзеф Хен по едноименния му роман „Тоаст“, постановка Ежи Хофман и Едвард Скужевски, в главната роля известния драматичен и киноактьор Густав Холоубек.

„Закон и юмрук“ има накратко следното съдържание. Край на войната. В новозаселените западни земи държавната администрация има много затруднения. Трудно е да се проверят хората. Много от тях се връщат от лагери без документи или с фалшиви документи. Случва се така, че пълномощникът на правителството изпраща в един напуснат от жителите му курортен градец група да запази неговите съоръжения и ценности. Групата е разнородна — началникът е бандит, който се е представил за лекар, други двама — грабители, още двама души, обгорели от войната, готови да участвуват в организирания грабеж, и накрая Анджей — концлагерист, който е запазил гражданската си честност. В опразнения град намират само един пиян келнер и връщащи се от концлагер жени. Скоро Анджей разбира истинските намерения на групата. Той решава да им се противопостави, независимо че е един срещу петима негодници.

Във филма има няколко чудесни епизода, но жалко е, че последната му трета част придобива схемата на криминално-гангстерски филм.

Общо взето това е хубав и действен филм, който нашата публика скоро ще види на екраните.

Посветени на съвременна тема бяха четири филма, в два от които има ретроспекции от войната и от първите дни след нея. По тематика и драматургия във всички има много интересен материал.



„Ехо“ — сценарий Таудеш Ружевич и Станислав Ружевич, постановка Станислав Ружевич, снимки Ежи Вуйчик, в главната роля Венчислав Глински — премия за мъжка роля на тазгодишния фестивал в Карлови вари. Един солиден тим от големи имена на полската литература и кино.

„Ехо“ е психологична драма. Един прекрасен съпруг, баща, отличен адвокат, примерен гражданин на социалистическото общество е изненадан от факта, че ще бъде изключен от колектива, понеже през време на окупацията е подписал декларация пред Гестапо. Той дори е забравил тази дреболия, той тогава само се е стървал от мъченията, които не би могъл да издържи, но никому не е направил лошо, дори човекът, за когото е донесъл в Гестапо, е бил предупреден от него предварително и е избягал. Какво от това, че е проявил слабост, нали фактически нищо не се е случило? Той убеждава сам себе си, „спокоен“ е — ето ще намери човекът, когото е спасил, ще има свидетел. Но човекът е починал отдавна, старата му жена е болна и изстрадала. Тя не може да бъде свидетел, тя не може да си спомни. И ехото на съвестта заговаря, без героят да почувствува това. Той спори и търси опора на своята кауза и не може да я намери. Може би когато вижда какво значи това за прекрасния му син, може би в укора в очите на жена си той разбира и чувства вината си: той не е могъл да изтърпи страданието, камо ли да се бори, когато цял народ е страдал и се е борил срещу фашизма. Този „идеален“ човек и сега е пак слаб и мекушав. Ехото на стореното отеква в съзнанието му и той се опитва да се самоубие. Но слаб, безпомощен, остава да се гърчи върху насапа до минаващия влак.

Една силна, нарастваща драма. Един актьор, който я разбира и чувства и я донася до нас. Една камера, която така добре усеща драматургията — един от най-добрите оператори Вуйчик. Режикура, която води точно действието, не изпуска и най-дребния психологичен детайл. Може би монтажът не е съвсем точен като стил, но всичко е солидно, всичко е професионално. И все пак нещо недостига. Някаква умозрителност напирва в цялата история, нещо в постройката стои измислено. Може би това е причината филмът да изглежда разтегнат, надут, в един бавен и многозначителен ритъм.

Разбира се, това е филм, който заслужава да се види, и професионалистът има какво да научи от него.

Филмът „Вълчи билет“ е свършено друг. Можем да кажем, че това е филм на производствена тематика. Не бих искал надълго да разказвам съдържанието, схемата веднага ще се почувствува. Един работник, може би най-добрият и най-съзнателният, е изхвърлен от фабриката, защото в пресата е критикувал метода на работа. Той търси своето право, но амбициозният и нечестен директор с много връзки прави живота на цялото семейство на работника невъзможен в този град. Случайност разкрива истината и в едно събрание се подготвя развързката.

Въпреки схемата в този филм има много смели и нешаблонни епизоди, а най-забележителното е дебютиращият за първи път в киното В. Вилкош в главната роля на работника Земни. Една бликаща непосредственост, една топлина на човек с характер се излъчва от него във всяка сцена. Филмът е дело на режисьора Антони Богдзевич.

Да се спрем на филма, който третира полско-съветската дружба — „Прекъснатият полет“. Филм на режисьора Леонард Бучковски, със съветския артист Александър Белявски в главната роля и младата, известна от много филми полска актриса Елжбета Чижевска.

Поради гъста мъгла самолетът „Ил—18“ трябва да остане във Варшава. Командирът, съветският летец Миронов, е поканен от приятеля си на сватба в близко село. Пътуват с мотоциклет. Миронов открива познати места и спомени нахлуват. В самия разгар на сватбата той взема мотоциклета на приятеля си и отива в съседното село да търси тези спомени. Тук ретроспекцията от войната, редуваща се с кадри от сегашно време, ни разказва историята на спасения съветски летец (Миронов) от полската девойка Уршула, за тяхната любов, за идването на немците, които го отвлечат, и за спасяването му. Сегашното време е търсенето на Уршула. Миронов трябва да се връща, но се свършва бензинът. Така той попада при пощенския чиновник — алкохолик, чрез който разбира защо писмата му не са достигнали до любимата. Уршула сега е жена на пощенеца и той още преди да се ожени, е задържал всички писма. Срещата с Уршула става. Тя е нещастна, тя го е чакала, но е вече късно.

Филмът е направен професионално във всичките си компоненти. Може би елементът на мелодрама, който пробива на някои места в сюжета, не е позволил на актьорите да изявят напълно възможностите си. Може би фотографията е прекомерно изипана — на места ефектното осветление, брилянтната снимка ни отвлича от истинската сурова атмосфера на войната. Един филм, направен в обсега на добрия стандарт.

„Отчет пред съвестта“ на режисьора Юлиан Дзердзина има антикултовски характер. Филм с много успешни епизоди, но редуващи се с други, в които са останали само добрите намерения. Композиционно е оформен на принципа на ретроспекцията. Целият филм се развива докато Роман Марекцки, върнал се от шестгодишен затвор, чака жена си и безпокойно мисли за своя живот и за причините да бъде осъден. Ретроспекциите обхващат периода от войната до 1956 г. Финалът можем да наречем озлобление и просветление. Озлобление към своя другар, секретаря на Полската работническа партия в Щецин — Алекси, за когато Роман не знае, че също е бил репресиран, просветление, когато отново с цялата си чистота и ентузиазъм се отдава на строителството на социализма.

Мисля, че този филм по професионална опитност отстъпва на предишните филми и това е попречило на създателите му да изявят по-силно гражданския си протест и вяра в бъдещето.

Единственият филм на шпионска тема бе „Среща с шпионина“ на Ян Матори. На съдържанието няма да се спирам. Ще кажа само, че интригата „кой е шпионинът“ тук не съществува. Схемата на загатката е избягната. От първите кадри ние знаем кой е. Бихме казали, че филмът е конструиран върху сложната и любопитна техника, с която се осъществяват шпионажът и връзката между агентите, и интригата, как ще бъдат разкрити. Филмът е направен професионално, но финалът с надбягване между колите, с всички доста евтини трикове на подгонените шпиони и самото залавяне не само че звучи наивно и е вън от филма, но създава впечатление, че авторите се чудят как да завършат филма и все не могат да направят това.

Ще засегна накратко някои филми, които не ни задоволиха.

Да вземем най-характерния — „Жега“ на режисьора Казимиеш Куц. Музикална гротеска без нищо, което би могло да задържи вниманието, бих казал, без нито една интересна забавна интермедия. Всъщност всичко е безкрайна върволица от безсмислени интермедии.

За Куц колегите казват, че е доста неравен режисьор с големи амплитуди в творчеството си, но е направил няколко много добри филми.

Друг пример — „Между бреговете“ на Витолд Лесевич.

Чак към края разбираме, че поводът да се направи този филм е от морално-етично естество. Но тук има и елементарни грешки на драматургията. Експонирани и акцентирани са драматични линии, които изчезват по неизвестно чия воля в мъглата на произведението. Линията на младия човек, който скрива бомбата и оръжието и става причина за нещастията, линията на стареца, ухапан от змия (недовършена), линията на майката, която идва при детето си, и т. н.

Не е много по-добър случай и с филма „Тримата и гората“ на Станислав Вол, пак с морално-етична тенденция — темата за семейството. Неудовлетвореността от този филм идва от общото звучене и неясната концепция на авторите.

Какво да кажа за двусерийния, широкоекранен, цветен филм „Девојката на прозореца“, постановка на Мария Каниевска? Суперпродукция с костюми и декори от XVII век, с масовки, кораби, коне, шпаги. Той може би ще забавлява известна част от публиката. Но тук има образи и ситуации, даже и сюжети, взети доста разбъркано от литературната, дори от оперната класика. Има отвлечени деца от татари (не цигани), враждуващи родове, „Розина“ и нейният настойник „Бартоло“ също присъствуват, а тримата мускетари не липсват на много места като реминисценция. Сигурно в романа „Деотими“ това не е точно така. Изобщо с „по мотиви“, както е писано в надписите, може много далече да се отиде.

Имам чувство, че няма творчество в този филм. Може би артистите се стараят добре да решат задачите си. Камерата снима на много места и като колорит, и главно като техника можем да им завидим, а нищо не се получава, няма го майсторството. Има нещо дълбоко провинциално във филма, осъществен по някакъв индустриален принцип. Ако той беше пародия, може би по-лесно бихме го приели.



*Венчислав Глински от филма „Ехо“*

Добро впечатление остави филмът на Ева и Чеслав Петелски „Дървената броеница“, но трябва веднага да добавя, че имах чувството, че е правен преди години. Причината е сигурно, че и по тема, и по сюжет е много далеч от нас. Той третира проблема за католишкото възпитание на прибраните в манастирите сирачета. Иначе филмът звучи остро антирелигиозно. Направен е с много мярка и се отличава с добра актьорска игра.

Добри филми са „Гласът от оня свят“ на Станислав Ружевич и „Среща в кафене приказка“ на Ян Рибковски — излезли на екран през 1962 г. Доколкото нашето внимание е насочено към новото производство, ще кажа само няколко думи за тях. Първият е интересен за нас — построен е върху наивността на хората да вярват в гадатели. Тук старата актриса Татьяна Чеховска прави най-хубавата си роля. „Среща в кафене приказка“ се отличава с човечността си и добрата игра на Густав Холоубек и Александра Шлонска.

„Голяма, по-голяма и най-голяма“ е детски филм полуприказка, който без особени претенции носи свежестта на децата изпълнители. Той също е производство 1961 г.

Не е така обаче с филма „Април“ на Витолд Лесевич, също по-старо производство. Той се развива в последните дни на войната, в една полска военна част и задачата му е да внуши и възпита военни и граждански добродетели. Има хубави неща в този филм, но всичко е някак излъскано, чистичко дотолкова, че звучи изкуствено. Актьорската работа е добра, но масовите сцени на сраженията са доста бутафорни и неубедителни. Липсва атмосферата на войната.

Ще премина сега към два филма, на които трябва да се спрем не само защото са и ще бъдат обект на дискусии, но защото са свързани с двама творци, на които според мен предстои да играят значителна роля в развитието на полския филм.

Първият филм е „Нож във водата“ на режисьора Роман Полански, сценарий Полански, Ежи Сколимовски, Якуб Голдберг, оператор Ежи Липман. Участвуват само трима артисти: Анджей — Леон Немчик, Кристина — Елянта Уметска и Младежа — Зигмунд Маланович.

В елегантна кола, която лети по шосето, става кратко скарване. Жената отстъпва кормилото на мъжа. Пътуванцето продължава в мълчание. Изведнъж с рязко извиване колата се заковава, едва непремазала Младежа, който прави



ауто-стоп. Следва малък скандал с невнимателния младеж, който остро реагира. Но ето че Анджей, това е мъжът, го кани да се качи. Става му забавно да се подиграе с това диво зверче. Младежът е вече в колата и отговаря рязко.

Ние сме на дървения мостик край езерата. Там чака не по-малко елегантна платноходка. Младежът е захласнат, но пази достойнството си. Докато помага да се прехвърли багажът, разбираме, че той никога не се е качвал на такова нещо, че е човек на здравата земя. Надменността и подигравките на Анджей продължават. Нова престрелка между двамата, при която Кристина е явно на страната на мъжа си. Тя гледа по-скоро да се отърве от досадното присъствие на Младежа. Ето той вече се отдалечава. Новото хрумване на Анджей е да покани Младежа да прекара деня с тях. Превъзходството на Анджей е налице. Спортист, спортен журналист и писател, той се чувства тука като у дома си, нещо повече, той е нещо като морски вълк. Надменността му, самонадеяността му се стоварват върху младия, опънат като струна човек. Анджей товари Младежа с десетки моряшки задачи, за да го направи жалък и безпомощен, а подигравките следват една след друга. Острата реакция не помага, връщане назад няма — Младежът даже не знае да плува.

Денят е прекаран в тази игра. Понякога младият човек надделява със сполучлив отговор. Има моменти на затишие, на крайна неприязън. Младежът играе много сръчно с острието на ножа си между пръстите. Това Анджей не може да направи.

Трябва да се връщат. Излиза вятър. Лодката лети. Като че ли вече примирието е сключено. Изведнаж удар. Платноходката засяда, счупена в мачтата. Тука вече ножът (Младежът) може да помогне, плитко е. Изтиква лодката до гръстките. Вече е тъмно. Приятна дружеска вечеря, спане.

Когато Анджей се събужда в каютата, Младежът и Кристина ги няма. Ето го той се е покачил на мачтата и вече почти я е поправил. Жената е на палубата. На път. Лети платноходката. Младият човек е вече доволен, той дори балансира поради силния вятър. Но къде е любимият му ценен нож? У Анджей, който наново се подиграва и не му дава ножа. Сборичване и ножът изхвърква във водата. Младежът се хвърля върху Анджей. Един удар и символичният нож също пада във водата. Къде е? Търсят го, хвърлят се. И двамата търсят. Няма го, удавил се е! „Търси пак!“ „Трябва да се съобщи на милицията!“ Анджей е страхлив, нерешителен. Ето го морския вълк. Най-сетне той отново търси и отплува към брега.

Не, Младежът не се е удавил. Той със сетни сили, със стиснати зъби се крепи зад шамандурата. Не иска да отиде на лодката. Когато Анджей се е отдалечил, той едва успява да се задържи над водата и се добира до близката платноходка. Разтриване, сухи дрехи. Двамата викат Анджей.

Двамата стоят и чакат. Двамата един до друг разговарят. Анджей не е бил такъв. Той е бил някога като Младежа, съвсем друг. И тя не е била такава... Целувката между двамата идва незабелязано.

И ето платноходката бавно се плъзга покрай брега. Младежът скача.

На мостика чака Анджей. Той не е съобщил на милицията.

Пак сме в колата. „Няма ли да съобщиш?“

Едва сега Кристина, гледайки мъжа си, казва, че Младежът е жив и че е станал неин любовник.

Колата спира на безлюдния път.

Дълго предадено съдържание и все пак неточно, защото филмът е построен на безброй детайли, които градят образите, изясняват психологията. Не бих казал, че това е филм само на диалог, но диалогът в много отношения е решаващ. Той е написан много филмово, със забележителна простота и точност. Актьорската игра на мъжете е от висока класа. Със завидна лекота Леон Немчик покрива образа на Анджей, като че ли ролята е писана за него. От младия Зигмунд Маланович блика темперамент и пластика, пулсира всеки мускул. Може би Елянта Уметска е малко по-безучастна, но това не е много далеч от образа. Интересно е разрешен мизансценът, развиващ се на такава малка площ. Той е действен, жив и точен.

Изобразителната култура на режисьора и оператора се допълват и почти през цялото време зрителят не чувства техниката. Атмосферата е попълната на действието.

Може да се спори за значимостта на сюжета, да се намери немотивираност, особено в любовната сцена между Кристина и Младежа, но в този филм има майсторство, има нещо, което дава надежди. Роман Полански — един интересен режисьор.

Вторият филм е експериментален, изпитна работа във филмовата школа Лодз на Ежи Сколимовски. Той е съавтор на филма „Нож във водата“ и автор на диалога.

Филмът „Особени белези няма“ не може лесно да се разкаже, защото няма стегнато логично действие. Сколимовски е събрал много етюди и упражнения през време на следването си, за да му послужат за този пълнометражен филм с един герой. Той е автор, режисьор и главен актьор, а момичето в два образа е жена му Елжбета Чижевска. Филмът е снет заедно със студента Витолд Мицкевич като оператор, всички съоръжения и камери са носени на ръка с трамвай или пеш, почти всичко е правено без осветление, дори много от най-интересните кадри са снети на ръка.

Епизодите обхващат един ден на незавършилия университета студент Анджей Лещиц — напущане леглото на жена му, явяването му пред наборната комисия, скитането по улиците, срещите, които има, връщането му при спящата жена до заминаването да служи две години във войската. Интересно тук е търсенето на непосредствена атмосферна, изразност, движеща се в амплитудата от почти пълна документалност до сложността на един много дълъг динамичен кадър на камера, която лети надолу по безкрайната стълба и се заковава на входа върху играещите деца. Актьорската игра е много пластична, но неимоверно проста. Един експеримент от отделни етюди, обединени от един ритъм и стил.

Това, разбира се, не е филм, който може да се гледа по екраните. Но мисля, че всеки специалист ще намери в него нещо, което ще го заинтересува, съвсем ясно ще почувствава таланта на автора му.

Сколимовски сега снима първия си филм вече като професионално производство. И тук той е автор и изпълнител на главната роля. Да се надяваме, че сега вече за голямата публика той ще изяви изцяло таланта си, а също така, че и философската му мисъл, която пробива в експеримента, ще намери по-ясни и определени штрихи в новото му произведение.

Един филм, който ни кара да се върнем към първите полски филми след войната, е „Краят на нашия свят“ на Ванда Якубовска. Връщането е съвсем директно — „Освиенцим“ също на Якубовска. Не знам дали фантазията ми не подсилва нещата, но за мен „Освиенцим“ беше най-силният, най-значителният филм от този период, най-големият протест срещу фашизма, едно художествено и гражданско събитие в социалистическото киноизкуство.

Не мога да си обясня защо големият режисьор Ванда Якубовска се е върнала отново не на същата тема, а на същия сюжет. В сравнение с „Освиенцим“ „Краят на нашия свят“ стои и закъснял, и някак си изкуствен, недействителен. Ако някакво напомняне за страшните години на лагерите на смъртта е било необходимо, то филмът „Освиенцим“ с огромното си въздействие можеше да направи отново това. За един творец винаги е почти невъзможно да повтори себе си, още повече, че старият филм е бил за бившата концлагеристка Ванда Якубовска необходимост да каже на целия свят това, което е толкова пряно в съзнанието ѝ. Във филма „Краят на нашия свят“ се чувства майсторството на професионалиста, но му липсва одухотвореност.

Повод за ново сравнение ни дадоха други два филма. Както казах отначало, ние видяхме „Майка Йоана от Ангелите“ на Ежи Кавалерович и „Пепел и диаманти“ на Анджей Вайда. Това са филмите, които носят най-големия международен успех на полското кино: филми от периода на най-големия разцвет. За тях е изписана толкова много хартия, водени са безброй дискусии. Важното в случая е, че те дойдоха като пълен контраст на всичко видяно, накараха ни да мислим върху така наречената „полска криза“, така богато илюстрирана от последната продукция.

Че последните полски филми не са на много голямо ниво, не е тайна и не е само мое лично мнение. Да търсим причините за това не е много лесно, пък и това ще направят самите поляци, които сигурно по-добре знаят своите работи. Ще споделя само някои общи впечатления и мисли, възникнали от такава масова среща с полското кино.

Сцена от филма  
„Среща с  
шпионина“



Темата за войната, за следвоенните години, за опепеления от войната човек, за полския характер безспорно ще занимава още полското киноизкуство. На тези теми са посветени и най-хубавите произведения. Да изброявам ли филмите? Тук са „Канали“, „Еройка“ и „Пепел и диаманти“, тук са и по-старите „Улица гранична“, „Освиенцим“, тук е и „Пасажерката“, и много други. Имам впечатление за боксуване на едно място — неща, които са казани на високо художествено ниво, се повтарят на значително по-съмнително ниво, не се казва нищо ново. В известен смисъл и „Агнешка 46“, и „Закон и юмрук“ правят това, да не говорим за ретроспекциите от много филми, които вече придобиват някакъв шаблон. Не е ли време да се измести малко центърът на вниманието?

Така погледнато, като че ли само съвременната тематика, взета най-широко, е единствената вярна посока, но същевременно и хлъзгав терен, и то не само за поляците. Именно на този терен срещахме най-много неуспехи, схеми, тезиси, лакировка. И въпреки това най-добрият климат за развитието на киното като че ли е този терен. Живо, близко до ритъма на живота, който го заобикаля, това младо още изкуство не може да не черпи от заобикалящата го действителност. Статистически като че ли всички големи шедеври на киното третирали истории, близки по време до тяхното създаване и актуални като мисъл за зрителя от това време. Така е с класиката на съветското кино, така е и с американския филм, да не говорим за неореализма или за по-близки явления. Ако сме загубили разковничето, трябва да се заемем бързо да го намерим. Една тенденция на актуалност в идеите и документалност в изразните средства нахлува в киното. Попътни ѝ са и няколко талантиливи полски кинематографисти. Двама от тях познаваме — Полански и Сколимовски.

Един полски критик се мъчеше да обясни немного високото качество на филмите с тематика на военните и следвоенните години с факта, че големите имена на полското кино са се отдръпнали от тях. Какво всъщност правят те сега?

Има нова тенденция в киноизкуството на Полша, която ние още не познаваме с произведения, излязло на екран. Тази година големите режисьори снимат така наречените „гиганти“. Ежи Кавалерович снима „Фараонът“, Анджей Вайда току-що завърши външните си снимки в България на филма „Пепелища“, а Александър Форд е завършил „Първият ден на свободата“, който още не е показан.

Дали наистина може да се говори за криза в полското кино, или това е едно преустройство, една пауза? Това ще разберем в първите месеци на новата година. Откъде ще дойде новото, от групата на гигантите, или от младите — това ще покажат филмите.



## ПРИЯТЕЛСКИ, ИСКРЕНО, ОТКРОВЕНО

Бележки за симпозиума на филмовите дебютанти  
от социалистическите страни

Пристигнах в Будапеща вечер. От самолета двумилионният град изглеждаше като огромна абстрактна картина от светлинни линии, окръжности и точки върху тъмния фон на нощта. Чак на другия ден в чудесното слънчево утро щях да видя кралицата на Дунава в багри и контури. От 235-метровата височина на Цитаделата в горичката Гелерт щях да видя прозрачното синьо небе, щях да проследя блесналата лента на Дунава и планинската верига около Буда и Обуда, щях да погледна през телескопа ярко оранжевия висящ мост, остров Маргарита, хилядолетния „Площад на героите“, стадиона за сто хиляди души, колонния музей на изобразителните изкуства, парламента и хилядите сгради в най-различни стилове от римско време до днес. Щях дълго да се любувам на тази дунавска хубавица, която се казва Будапеща, и щях да се радвам на мекия слънчев октомврийски ден... Такива бяха почти всички дни на престоя ни.

Такава топла и светла бе и атмосферата на симпозиума, в която преминаха обсъжданията на гледаните филми.

В симпозиума взеха участие кинорежисьори, сценаристи и кинокритици от Полша, Чехословакия, Югославия, ГДР, СССР, България и Унгария. Първият ден започна с гледане на филми на млади унгарски кинотворци от експерименталната студия „Бела Балаш“. Представени ни бяха: дългометражният игрален филм „Потокът“, награден в Карлови вари, режисьор и сценарист И. Гал, и късометражните филми „Светът е наш“ (Ф. Кардаш), „Вторник“ (М. Новак), „Златната ера“ (П. Габор), „Картини и хора“ (Н. Ковач), „Чудо“ (И. Вентила), „Ти“ (И. Чабо), „Борба орещу предразсъдъците“ (Ш. Шара).

Допълнителните унгарски филми на студията „Бела Балаш“, които гледахме, бяха късометражните „Среща“ (Ю. Елек), „Развод в Будапеща“ (Д. Ливия) и съвършено новия, непоказан дотогава игрален дългометражен филм „Поколение на мечтите“, автор и режисьор Ищван Чабо, както и филмите на известните режисьори от по-старата генерация — „Карамбол“ на Мариаши и „Диалог“ на Янош Хершко, които бяха извън дискусиата и бяха проектирани по желание на присъстващите.

Унгарските филми, разбира се, преди всичко тези на „Бела Балаш“, както чешките филми — „Вик“, реж. Яромил Иреш, сцен. — Ашкенази, „Диамантите на нощта“, реж. Ян Ниемец, сцен. Люстиг и Ниемец, „Всеки ден кураж“, реж. Евалд Шорм, сцен. Антонин Мах и „Йозеф Килиан“, реж. Павел Юрачек, сцен. Ян Шмид, съветските филми — „Белият керван“, реж. Мелиава, сцен. Елиозишвили и „Добре дошли“, реж. Елем Климов, сцен. С. Лунгин и Ил. Нюшинов, и немските филми „Чудесната пестра птица“, реж. Р. Лозански, сцен. Г. Мехнерт и „Другият до теб“, реж. Ул. Тайн — бяха в центъра на вниманието на симпозиума и повдигнаха най-много проблеми. Двата немски филма еднородно бяха поставени на отрицателния полюс на дискусиата, а унгарските, чешките и съветските повече или по-малко категорично, с повече или по-малко гласове попаднаха в сферата на положителния полюс. Между двата полюса, ту по-близо, ту по-далеч от положителния, се дви-

жеха югославският филм „Действителното състояние на нещата“, реж. Владан Слиепчевич, сцен. И. Кирилов и Слиепчевич, полските филми „Агнешка 46“, реж. Силвестър Шечински, сцен. Вилхелм Мах, късометражният „Къде е Луиза?“, реж. и сцен. Янош Кубик, и нашият филм „Между релсите“. На симпозиума единодушно бе одобрен фактът, че новата генерация, която навлиза в киноизкуството на социалистическите страни, се интересува преди всичко от своите съвременници и от проблемите на своята съвременност. Това е и в големите игрални филми, и в късометражните импресии, и в документалните филми. Само два филма — чехският „Диамантите на нощта“, реж. Ян Ниемец, и нашият филм бяха на антифашистка тема от периода на Втората световна война.

Разбира се, наред с общата одобрителна констатация за това, че новата генерация се интересува преди всичко от проблемите на съвременността, че някои от гледаните филми са много самобитни, излъчващи национални особености („Потоктът“, „Белият керван“, „Добре дошли“, „Всеки ден кураж“), веднага бяха отбелязвани и недостатъците в подхода и разработката на съвременните теми. Така например някои считат, че младежите във филмите изглеждат еднакви. Външното, модерното ги характеризира повече, отколкото страната, в която живеят. Общото за тази младеж е неспокойствието, но причините, които го пораждат, не се разкриват достатъчно. Героите говорят за нищожни неща в дълги диалози и вместо драматичен строеж имаме морализаторски епизоди с прекален текст.

Други изтъкнаха неравномерностите в драматургическото развитие като цяло. Детайлно се разработват отделни епизоди, а някои основни моменти на конфликта остават недостатъчно мотивирани („Потоктът“, „Всеки ден кураж“). Някъде („Белият керван“ — финала) внезапно се прикличат драматургически решения, неподготвени дотогава, психологически неубедителни. Към някои теми подходът е лекомислен, повърхностен, „Йозеф Килиан“ например.

И въпреки критиките общото мнение в дискусията, това, което безусловно се подчерта от всички присъстващи като положително явление, е, че липсва преднамереност към съвременната тема. На повечето филми бяха чужди наиздателната категоричност, догматичният максимализъм. Те взимат действителността такава, каквато е, без да претендират, че казват истината в последна инстанция. Контактът на младите кинотворци с действителността е пряк, непосредствен, правдив. „Чехските филми — изтъкна критикът Фиала — казват част от истината, макар че не знаят цера за лечението на това, което ги боли.“ В представените филми за съвременността героите се бунтуват срещу прозното в живота, срещу това, което разединява хората, което смазва човешката личност, и страстно се стремят да намерят, да постигнат точно онова, което дава вътрешното равновесие на човека, което му дава вътрешната сила, да намерят онай красота, в която да повярват не декларативно, а по вътрешен път. Именно това честно отношение към съвременните проблеми у младите кинотворци получи единодушното поощрение на симпозиума и бе характеризирано като ярка проява на хуманизъм. По повод на обстойното дискутиране по тези въпроси чехският режисьор Шорм каза: „В Будапеща чувствавам нещо много хубаво. Чувствавам голям интерес към човечеството в труда и в живота му. Този хуманен дух, който владее тук, за мен е най-важното, защото е нещо конкретно, а не декларативно.“

Разисквайки върху проблемите на съвременността, отразени в гледаните филми, се стигна до въпроса за конфликта между индивида и обществото, който бе един от централните моменти в обсъжданията. Изтъкна се, че най-хубавите филми засягат, макар в различни аспекти, макар в различни степени, именно този конфликт. Сумирани, изказванията на повечето участници (унгарския критик Ласло Бернард, чехския критик Бочек, унгарския режисьор Пал Габор, съветския критик Ал. Новогрудски, чехския режисьор Иреш, унгарския критик Молнар и други) се състояха в следното.

Проблематиката на изкуството е проблематиката на съвременността, на действителността. Следователно трябва да определим най-хубавите за днешната епоха. Сега милиони хора почват да разсъждават върху това, че са зависими един от друг, щом живеят в обществото. Кога и къде тази зависимост се превръща в противоречие, кога и къде това противоречие се превръща в антагонистично? Кога и къде е разрешението на този конфликт? Трябва ли и как изкуството да отразява този конфликт? ... Винаги сме се срещали с проблема за конфликта между индивида и обществото, даже когато той не винаги е бил антагонистичен. Този проблем е изпъквал с по-голяма или по-малка сила пред или след големи социални

катаклизми, но той винаги е съществувал. Всеки човек, не само в изкуството, иска по-добър живот. Този конфликт движи живота, движи изкуството. Безспорно при капитализма конфликтът между индивида и обществото е антагонистичен и капитализмът не може да даде радикално разрешение на този конфликт. Но оттук не следва автоматически, че при социализма няма конфликт между индивида и обществото в резултат на социалистическата революция. За цялостните исторически резултати на една революция се съди не само по процентите на индустриализацията и колективизацията, а и по нравствените ценности, които съхранява и създава, и това е вече въпрос на много по-продължителен и по-труден процес. Периодът на култа към личността създаде такива амплитуди между истината и лъжата, между бездушието и човеколюбието, че такива нравствени категории, като човешка съвест, добро, зло, вяра, отново се наложиха за преоценка с всички сили. Самото понятие култ към личността говори за противопоставяне на личността на масите, за пренебрегване, за известно изземване на техните права, за насилие над колективната инициатива в социалния градеж в полза на една личност, която, колкото и да е способна, в никакъв случай не може да замести хилядите енергии, хилядите умове. Друг е въпросът може ли при социализма да се намери решение на конфликта между индивида и обществото. Да, може. Добро, зло, любов, щастие и т. н. имат и обективно основание, но нито едно друго общество досега не дава по-голям терен за действие на нравствените категории, способни да обединят цялото човечество, отколкото социализмът. Разбира се, това не става без усилията на хората. Една от задачите на социалистическото изкуство е да отразява и помага за разрешаването на този конфликт, да посочва ялното, но и да въявя в неговото унищожение. В това се изразява и част от хуманната същност на социалистическото изкуство. Съветските, чехските и унгарските филми, гледани от нас, получиха високи оценки тъкмо поради това, че търсят отговор на тези въпроси. В този аспект най-много дискутирани, сравнявани, противопоставяни бяха немският филм „Всеки ден кураж“ и съветският филм „Добре дошли“. На крайните становища застанаха унгарската режисьорка Юдит Елек и унгарският критик Ласло Бернард. За Юдит Елек „Всеки ден кураж“ е най-емоционалният филм, представен на симпозиума, който най-много я е развълнувал. Задачата на кинотворците според нея е да казват това, което ги засяга. Творецът на „Всеки ден кураж“ е вложил в него част от живота си и гледа проблема много прямо. Героят е от поколението, което се би за една цел, а си служеше с противодоказни средства. Това поколение се компрометира пред себе си. Преживяното е много дълбоко, стигащо до истерия. Любовта не може да оневини едно самообвиняващо се съзнание, не може да замести това преживяване, защото да създадеш връзка с друг човек, сам трябва да бъдеш годин за нея. Преди това трябва да минеш през процеса на пречистването. Иначе загива и любовта. Неразрешените въпроси в съдържанието на „Всеки ден кураж“ са неразрешените проблеми на катарзиса. Конфликтите във филма са наши конфликти, конфликти на нашата съвременност.. „Аз приветствувам — каза тя — тази искреност във филма. Повече такива филми и това ще ни доближи до разрешението на конфликта.“

Според Ласло Бернард филмът „Всеки ден кураж“ е от първо качество и все пак не му е симпатичен поради това, че в него липсва, както той твърди, човешко становище. Ще има още дълго конфликт между индивида и обществото. Обществото още не е разрешило този конфликт, но това не значи, че даденият майстор не трябва да храни надежда във възможността за разрешение. Според Ласло Бернард творецът на „Всеки ден кураж“ не осъжда, но и не обича героя си. „Не приемам, че има такива неутрални състояния“ — каза той. — Задачата на твореца е да прониква в действителността и това не може да става без вътрешни емоции. Тъкмо това е най-голямото качество на съветския филм „Добре дошли“ — „максимално хуманен, симпатичен, жизнен“. „Сатирата и любовта, свързани в едно, направиха голям този филм“ — каза за него чехският режисьор Иреш. Именно поради това съчетание, каза унгарският режисьор Чабо, когато излизаш от филма „Добре дошли“, се чувствуваш като след свежа, оздравителна, слънчева баня.

Мнозина се опитаха да обяснят от какво произтичат крайните оценки, дадени на филма „Всеки ден кураж“, да обяснят известната неудовлетвореност от него преди всичко от гледна точка на съдържанието му. Изтъкна се, че тя идва може би главно от недостатъчната мотивировка на конфликта. Темата на филма



в най-широкия смисъл е темата за съдбата на преходните поколения. За пръв път тя прозвуча много силно, макар и в друг план, в „Героите са уморени“. По-късно, но не по-малко силно и оригинално, вече в друг аспект, тя прозвуча и в полския филм „Пепел и диаманти“. Във „Всеки ден кураж“ тя отново прозвучава и разбира се, в съвсем различен план. Ако тази сложна и богата тема бе психологически по-добре защитена, може би щеше да има и по-друго, и по-цялостно звучене. Сега героят страда много силно и въпреки това не вярваме достатъчно на всичките му страдания. Понякога те ни идват като натрапени, няма достатъчно основание за тях откъм събития и взаимоотношения. Героят живее зле. Е, добре. Какво от това? Интелигентният зрител би желал да научи от филма повече от това, което той сам знае. Той не би желал да излезе от филма смазан, отворен от човека или с убеждението за безсмислието на живота. И Хамлет е трагедия, която завършва с думите „Останалото е мълчание...“, но тя не отнема вярата в нравствените възможности на човечеството. Както каза съветският режисьор Климов, колкото и трагичен да е един филм, той не трябва да бъде лишен напълно от оптимистично звучене, от упование...

Дискутирайки по тези проблеми в симпозиума, като отправна точка за противодействие и противопоставяне служеха немските филми. Единодушно от всички изказали се те бяха най-строго и категорично разкритикувани и дори бих казала, осъдени. Единият от режисьорите — Лозански — се опита да вникне в критиката, но другият — Тайн — твърдо поддържаше своята позиция. А от нея произлизаше, че няма единен критерий, който да определи какво е изкуство и какво не е, че един филм е изкуство според условията, в които се създава, и понеже имало две Германия и условията в ГДР били по-особени, съответно на тези условия неговият филм е хубав. Другият му аргумент в полза на филма беше, че е имал успех пред публиката в ГДР. Немските филми бяха критикувани не от формална гледна точка, не заради изразните средства, с които са осъществени, а цялостно — и като художествена концепция, и като подход към действителността. „Тия филми лъжат“ — каза един от младите унгарски режисьори. „Те не само че гвърде малко дават на зрителя, но и това, което дават, е невярно“ — каза критикът Немеш Кюрти. Те бяха характеризирани като типични филми на схематизма, където замисълът се доклажда на зрителя. „В тях — каза чехският режисьор Йреш — можем да видим колко е тежко призванието на кинематографиста. Ето към какво води компромисът с обстановката, която обкръжава твореца, и ако подобни явления стават перманентни, това е вече опасно и тревожно. В тези филми хората не се разбират помежду си, чувствуват се голямо недоверие към зрителя и прекалена вяра в инструкцията. Героите не са живи хора, а точно илюстрират познати тези. Ние не им вярваме дори в дребното.“ Заключението бе, че тия филми представляват вече измизнат и вреден етап в социалистическото киноизкуство, към който никога не бива да се връщаме.

На симпозиума с радост бе констатирано, че младата генерация притежава висока професионална квалификация, силно развито кинематографско чувство и свободно, органично владее богатия арсенал от кинематографските изразни средства. В преобладаващия брой от филмите се забелязваше голямо раздвижване и единство на всички компоненти. Отдавна не бях забелязала, че звукът във филма не е само ефект или аккомпанимент, или фон на кадъра, а може да играе драматургична функция за разкриване на конфликта, на психологическото преживяване, на философския замисъл на образите (туптенето на сърцето във филма „Вик“, пълния синхрон между кадъра и такта на музиката в „Чудо“, отчасти в „Потокът“). Не предполагам, че вмъкването на кадри от кинопрегледни може да служи не само за атракция, за показване на епохата, но и великолепно да разкрива биографията на героите („Поколение на мечтите“). Възхищавах се от правдоподобен жизнен, естествен, органичен, художествен втори план, от смелото боравене с едрия план, с контрастите и в звука, и в светлините, и в движението на кадъра, и в плановите; от уменията да се търси, да се подготвя и да се даде навреме, пестеливо, точно и вдъхновено кулминацията във филма („Златната ера“); от уменията да се разкрива подтекстът на диалога по изобразителен път (любовният диалог например във „Вик“ преминава от главните герои на кадри с други любовни двойки, на кадри с великолепни статуи в парка, където те са се разхождали); от уменията да се подбират и да се работи с актьорите, които наистина в някои филми бяха толкова живи и действителни, сякаш ще ги липнеш, сякаш са до тебе и разговарят от екрана направо с тебе. („Всеки ден

кураж“). Но това, което бе особено подчертано като положително явление в работата на младата генерация, бе стремежът да бъдат напълно и вярно овладени новият монтаж, новата композиция. В повечето от гледаните филми темата, замисълът, образите, взаимоотношенията се разкриват не чрез пряк разказ или последователни събития и пряко поднасяне на диалога или чрез традиционни ретроспекции, съдържащи ред от цялостни епизоди, свързани помежду им, а чрез проникване на камерата във вътрешния психически живот на образа, чрез разкриване на вътрешния психически процес, на вътрешния монолог на човека, на внезапните асоциации, на мигновените спомени, на виденията, на въображението, като повече или по-малко успешно се търси точният ритъм на този вътрешен процес, спойката между хаоса и последователността, връзката между монотонното и многообразието, прекъсването на повторението с променливостта, преходът между реалната представа и въображаемата. Толкова е сложен, богат и динамичен вътрешният живот на нашия съвременник, какъвто е сложен, богат и динамичен векът на атомната цивилизация! Нито едно изкуство може би няма толкова мощно средство за проникване във вътрешния психически живот на човека, каквото е кинокамерата. Все в този аспект като положителен момент съветският критик Ал. Новогрудски изтъква, че търсенето у младите върви в най-различни посоки, но всички водят до единството между съдържанието и формата („Разговор в Будапеща“ и „Вторник“, „Среща“ и „Чудо“, „Добре дошли“ и „Вик“ и т. н.) На симпозиума бяха споделени мнения, че социалистическото киноизкуство години наред се бе затворило от световното киноизкуство; че ако считаме социалистическото съдържание за най-пълноценно, следва да се изяви чрез адекватни форми, че социалистическото изкуство е било тогава начело, когато е съчетавало именно това единство, каквото е било съветското киноизкуство през 20-те години, когато е държало световната инициатива, защото е било на нивото на съвременните му проблеми и съвременните му киносредства; че трябва да поощряваме търсенето, което е насочено едновременно към съдържанието и формата; че младата генерация в социалистическите страни чувствава нуждата и задължението си да достигне изпуснатото и отиде още по-напред по пътя на това единство; че някои от гледаните филми свидетелствуват за това достигане; че например филмът „Диамантите на нощта“ представлява каталог на изпуснатото досега; че този етап е неизбежен, но трябва да бъде отминат и се направят нови завоевания.

Там, където това единство в гледаните филми бе нарушено в полза на формалните търсения, това бе също така откровено разкритикувано. Желанието да се пуснат в действие всички оръжия, без да бъде необходимо, изобищо прекалената употреба на новия монтаж води до нахвърляване на цялостната концепция („Чудо“, „Вторник“), води до раздробеност, до повторение на филм във филма, до подчинение в дадени моменти на жизненото съдържание на режисьорското решение, даже когато тези две неща са противоположни по своята органика. („Диамантите на нощта“). Неумелото разкриване на вътрешния психологически процес на героя чрез камерата прави понякога да доминира във филма една безчувствена наблюдателност, констативност и вместо любопитството към човека взема преднина любопитството към киноизразната техника. Във връзка с тези слабости в някои от представените филми възникна въпросът за простотата и усложнеността. „Много по-трудно е — каза съветският режисьор Климов — да разкажеш за живота просто... Нека да бъдем яростни и прости, защото яростта означава и доброта.“ Чехският критик Бочек поде хвърлената реплика „Истинската простота — добави той — наистина се постига, ако не се поддаваме на измамата на никакви форми. Като изтърпим този огън, ще излезем облагородени. Но не може да няма и сложно изкуство. „8½“ на Фелини не може да бъде прост, защото изразява твърде сложни неща. Това е естествена, честна усложненост, но може да има и снобска, измамна, лъжлива сложност и тя не трябва да се допуска в изкуството.“ Все в тази връзка се изказа и унгарският режисьор Пал Габор. „Гледаните филми потвърдиха у мен чувството, че ние се стараем да разрешим проблеми, еднакви за всички. „Новата вълна“ предизвика революционни промени във филмовия език. „Новата вълна“ захвърли традициите в композицията и монтажната техника, в традиционното използване на камерата и всички тези новаторства доведоха до качествена промяна. Но бедата почва тогава, когато възникват нови схеми. Забелязах подобно нещо в „Йозеф Килиан“. Там формата идва не от самото съдържание, а е натрапена. По такъв начин ние можем да създадем само временно, вторично изкуство... Само тези филми са избягнали това, които по-смело са ползували националните традиции и са ги съчетали с новото. На мен

много ми хареса „Всеки ден кураж“. От гледна точка на филмовия език — много оригинален, във висша степен концентриран; режисьорът забравя модерната форма и се връща от това, което иска да каже.“ В този дух се изказа и полският режисьор Кубик, като анализира филмите, които най-много му харесват, а именно „Среща“, „Вик“ и „Добре дошли“.

Той засегна пръв и проблемът за публиката, който също бе обширно обсъждан на симпозиума. Според неговата констатация редица безспорно хубави филми нямат достатъчно зрители. „Може би трябва да се откажем от някои нови амбиции — каза той — и да направим компромис, за да може постепенно да влияем на публиката, особено отначало.“ Една от възможностите за такова влияние той вижда в създаването на експериментални студии като „Бела Балаш“ във всички социалистически страни. Продукцията на такива студии полека-лека ще тренира и зрителя, който ще очаква от такива студии именно нещо по-особено и по такъв начин постепенно ще се освободи от консерватизма.

Веднага се противопостави на това мнение полският му колега режисьорът Шечински. „Ние трябва да направим всичко — каза той — нашите опити да бъдат разбираеми от публиката, а не да се връщаме назад.“ „Не обичам думата експеримент — възрази чехският режисьор Иреш, — защото излиза, че тези творци не мислят за публиката, а това съвсем не е вярно.“ „Формите, които смятахме за прекалени — добави режисьорът Пал Габор — се оказаха необходими. Проблемът за публиката и кинотворците е стар, както е стар и проблемът за изкуството въобще. В изкуството е извлечен духът на народните маси.“ И както изтъкна чехският критик Бочек, това е диалектически процес. Той отбеляза, че през изтеклата година в Чехословакия най-много са били посетени филмите „Вик“ и „Черният Петър“.

Много подробно говори върху проблема за зрителя унгарският драматург Роберт Бан. Той се обяви против компромиса. Публиката се възприема като някакво мистично понятие. „Това става — каза той, — защото я смятаме като нещо цялостно и неизменно.“ Той се позова на едно изказване на Брехт за това, че има много творци и не лоши, които са решили, че каквото и да правят, няма да бъде само за знаещи хора. Това звучи демократично, но според Брехт не е напълно демократично. Истинската демокрация е там, където малкият кръг на знаещите се разширява до масите. Изхождайки от тази постановка на Брехт, Роберт Бан продължи своята мисъл: „Има смисъл да се създават филми и за хилядите, а не само за милионите. Историята на изкуството говори, че новото се разсейва сферично от едно ядро и после се приема от другите. Именно младите творци трябва да са начело и да разширяват кръга на знаещите и на ония, които разбират. Да създадем възпитана публика, която да разбира изкуството.“ Но въпросът за младостта, изтъкна той, не е въпрос на възраст. Михаил Ром според него показва най-младежки свойства и се изявява като майстор, който никога не губи своята филмова страст. В киноизкуството на всяка страна режисьорите се обединяват в различни творчески групи, които се състезават помежду си. За да подобрим най-добрите между тях — заключи той, — трябва да пуснем всички, които плуват. Но се случва така, че някой направи своя първи филм и той се окаже върхна точка за него като творец, а после енергията му спада. Филмовото изкуство е трудно и тъй като след първия филм винаги следват още няколко, първоначалният талант не е достатъчен. Следователно трябва да осигуряваме винаги вода за плуване, за да могат талантите да бъдат винаги във форма и да се състезават, а от това ще печели и публиката.

В обсъжданията и на симпозиума многократно се подчерта, че тази среща на младите е нещо много положително, защото отговаря на изискванията на епохата и всички пожелаха за в бъдеще връзката между социалистическите изкуства да бъде не дипломатическа, а много тясна. В своите заключителни думи както Феликс Мариаши, тъй и Янош Хершко, които ръководеха симпозиума, изразиха задоволството си от високото професионално ниво, на което той протече, от приятелския тон, от духа на честност и искреност. Те съобщиха, че филмите, гледани на симпозиума, ще бъдат обсъдени в Съюза на унгарските кинорежисьори. Мариаши даже предложи филмите на такива симпозиуми да се гледат и обсъждат после от съюзите на кинорежисьорите във всички социалистически страни.

Единственото, което бих желала да кажа в заключение, е да стават такива срещи и на наша територия!...



СЛАВ КАРАСЛАВОВ

## АТИНСКИ БЕЛЕЖКИ

Осемнадесетият редовен конгрес на Международната асоциация за късометражни филми се откри на 18 септември т. г. в луксозните зали на хотел „Атински Хилтон“ в Атина. Присъствуваха около сто и двадесет представители от двадесет и пет страни, които трябваше да обсъдят най-важните проблеми в областта на телевизионния, научно-популярен, научния и учебния филм, набелязани и предложени на предишния конгрес на асоциацията. Още в първия ден на работата на конгреса започнаха и прожекциите на представителните филми на отделните страни.

Както се очакваше, представителите на Франция — г-н Пенлеве и г-н Робино — направиха декларация, която трябваше да бъде обсъдена и гласувана на Общото събрание на организацията по един принципен въпрос — сътрудничеството на късометражните студии с телевизионните организации. Тяхното предложение по същество отхвърляше тесните връзки между късометражните студии и телевизията, като се мотивираше, че показването на късометражните филми на телевизионния екран ще принизи значението на научно-популярния, изследователския филм, ще ги сведе до ролята на забава и неминуемо ще повлияе върху начина на тяхната изработка. От водача на делегацията на СССР А. Згуриди бе направено предложение за тясно сътрудничество на асоциацията с телевизията. По такъв начин научните и научно-популярните филми намират широк път до най-широката маса зрители, без това да принижавя тяхната стойност и значение. Освен това приемането на една такава резолюция, предложена от Франция, противоречи на развитието на международната кино и теле-техника. Никой не знае докъде могат да се прострат възможностите на телевизията в близките няколко години и не бива страните-членки на асоциацията, сами да затварят пътя си към зрителя.

При гласуването общото събрание прие резолюцията, предложена от А. Згуриди.

От следващия ден в различните зали започнаха заседанията на отделните секции — телевизия, научно-популярен филм, научен филм, учебен филм... В залите „Нектар“, „Амброзия“ и „Еспериди“ започнаха и прожекциите на филмите, представени от страните-участнички в конгреса, а вечерта в неделя, 20 септември, стана и тържественото откриване на конгреса и фестивала в залата на кино „Трианон“.

Най-голям интерес предизвикаха двата варианта на филма „Животът на скаридата“, представен от проф. Пенлеве, Франция, тъй като те подкрепяха неговата основна тези за разделението на научния и научно-популярния филм, което всъщност беше и един от главните разисквани проблеми на конгреса. Първият вариант е чисто научно изследване върху живота на скаридите, основните моменти на който — размножение, развитие, растеж, смяна на черупката и др. — са уловени със завидно майсторство. Като се има предвид трудността на подводните снимки и необходимостта от непрекъснато наблюдение на изследвания обект, филмът поразява с богатството на детайли и решения и говори за невероятно по-

следователна, педантична и трудоемна работа на създателите на филма. Вторият вариант върху същата тема обаче внесе сериозни моменти на разногласие. Проф. Пенлеве в своето изказване пред секцията заяви, че научните филми трябва да бъдат рязко отделени от научно-популярните и учебните филми. Защото объркването на аудиториите внася объркване и в жанровото различие на трите вида. Той разви своето становище по този въпрос в дискуссионна форма, което предизвика оживени спорове. Вторият вариант на същия филм, показан от проф. Пенлеве, представлява същият материал, използван в първия му вариант, с известно съкращаване на дължините и изхвърляне на редица моменти от развитието на скаридата, които несъмнено биха представлявали интерес и за широката маса зрители. Научно-популярният елемент във втория вариант се обуславяше фактически от внасянето на елементи, несвързани органически с темата за живота и развитието на скаридата. Така например в първия вариант, научния филм, няма музика, няма коментар, няма никакъв дикторски текст. Това е просто фиксиране на отделни моменти, монтирани хронологически, в които дължините са съобразени с необходимостта на научния работник да се запознае повече или по-малко подробно с даден момент от това развитие. Вторият вариант е приготвен за несведущата публика, която ще се интересува само от най-любопитното из живота на скаридата. В началото на филма са монтирани няколко пейзажа, дължините са съкратени и докато първият вариант има прожекционно време 22 мин., вторият вариант е едва 12 минути. Пренасянето на материала от единия вариант в другия е извършено чисто механически, като във втория случай научно-популярният филм носи само общата, любопитната страна на въпроса, а първият вариант е лишен от всякакви допълнителни украшения. Такова третиране на въпроса несъмнено би довело до уклон в научно-популярния филм към зрелищната страна на известно събитие, в което научната стойност е значително принижена, докато разработката на първия вариант отрича всякаква занимателност и е последователно сухо изложение на развитието на изобразяваното събитие.

В дискусията Алексей Сазонов (СССР) застъпи тезата, че независимо от поставените конкретни задачи филмът трябва да отговаря и на всички онези задачи, които стоят за разрешаване пред съвременния късометражен филм — независимо от публиката, за която се предназначава, той трябва да съдържа в себе си освен високото качество на снимките и занимателност, съобразена с бързата аудитория. Киното е могъщо средство за разпространение на научни знания и такава постановка на въпроса, каквато предлагат делегатите на Франция, може да доведе до утилизирание, до затваряне и следователно до принижаване научната стойност на научно-популярния филм, до свеждането му само до зрелище.

Филмите, показани от различните страни, бяха показател за постиженията на научно-популярния филм в света, а също и показател на развитието на кино техниката. Разбира се, в различни филми имаше различни трактовки на задачите на научно-популярния филм, които в по-голяма или по-малка степен показваха влиянието на различните странични фактори при тяхното производство.

Филмът „Раждането на живота“ (Япония) проследява развитието на зародиша в яйцето. Цветен, изработен много прецизно, снабден с изчерпателен дикторски текст, филмът е озвучен с музика, която заема едва ли не четири пети от дължината на филма като самостоятелно обяснение. Тука музикално е подчертана и доведена до подсъзнанието на зрителя мистиката при зараждането на живота и това така силно подтиска впечатлението от обяснението на диктора, че фактически свежда на нула всички научни обяснения.

Федералната република Германия представи филма „Грижете се за вашето куче“, който бе посрещнат от делегатите на повечето страни с единодушно мнение, че филмът не е съвременен, че не е необходимо в дадения етап от развитието на обществото да се произвеждат филми за здравеопазването на домашните разглезени кучета, когато съществуват толкова други важни проблеми, които интересуват и вълнуват милиони хора.

В много от научно-популярните филми, произведени в капиталистическите страни и финансирани от различни институти, ярко е изявена рекламната страна в постановката на този или онзи въпрос.

На фестивала бяха показани и филми на удивително ниско равнище както на изпълнението, така също и на важността на засяганите проблеми. Имаше и чисто професионално слаби филми, и неинтересни филми, филми, в които бе до-

пуснат натурализъм, увлечения по външноизобразителната страна на материала и други. Имаше, разбира се, и филми, които стояха на високо техническо и професионално равнище.

Интересно беше да се присъствува на публични прожекции на част от филмите в залата на кино „Трианон“. Там по реакцията на публиката можеше да се определи в известна степен отношението на непрофесионалистите към едно или друго кинопроизведение.

С голям интерес бяха посрещнати научно-популярните филми, представени от СССР: „Разсейват се облаците“ (Редят облака) „Внимание, безтегловност!“ (Внимание, невесомост!) „Границата между два живота“ (На грани двух миров) и др. С голям успех се ползуваха филмите на Унгарската народна република, интерес сред зрителите предизвиква и педагогическият филм на ГДР „Какво ще кажете на вашето дете?“

Едно е важно и то трябва да се отбележи: всички филми с много малки изключения са работени с първокласна, съвременна кинотехника. В това отношение като че ли първенството си оспорваха няколко страни. Направи впечатление ювелирната изработка на японските филми „Раждането на живота“ и „Нашата хубава страна“.

Като отчитаме високото качество на изработката на тези филми, трябва да се отбележи също така, че редица от тях, произведени в капиталистическите страни, често пъти страдаха от известна непълнота в сюжетното развитие, в подценяване на сценарната работа и по-точно в първоначалната сценарно-сюжетна композиция.

При такъв далече непълнен анализ на работата на конгреса и на някои от десетките показани филми изниква въпросът, на какво място се намира нашата кинопродукция? България участвува на конгреса и на фестивала на научно-популярния филм с пет филма: „Войници на леса“ — реж. Любен Цолов, „Разбудени след векове“ — реж. Зах. Жандов, „Лечебни свойства на кръвта“ — реж. Огнян Данаилов, „Образуване на кристалите“ — реж. Любен Цолов и „Тотална гастректомия“ — реж. Йохан Розев. Първите два филма бяха показани на публична кинопрожекция и предизвикаха оживена реакция, аплодисменти и жив коментар. Може само да се съжалева, че организацията на конгреса и на прожекциите не бе на необходимата висота и нито един филм не се пусна с превод, което в значителна степен затрудняваше пълното възприятие на картината.

Като общ резултат можем да кажем, че нашият научно-популярен филм смело може да се нареди сред най-добрите произведения на късометражния филм в света. Филмите „Войници на леса“ и „Разбудени след векове“ представляват сериозни постижения на нашето киноизкуство в областта на научно-популярния филм. И ако има в нещо да отстъпваме на други страни, това е все пак в употребата на съвременна кинотехника и във висококачествени филмови материали.

Осемнадесетият конгрес на Международната асоциация за късометражни филми бе закрит на 20 септември. На последното общо събрание бяха разгледани някои предложения, в частност предложението на СССР за кръга на проблемите и въпросите, които ще трябва да се обсъдят на следващия конгрес. Накратко те се свеждат към следното: тясно сътрудничество с телевизията; проблеми на развитието на научно-популярния филм; подготовката на режисьори за късометражни филми от слаборазвитите страни в Африка и Азия в страните с безспорни постижения в областта на късометражния филм и др.

Конгресът взе решение следващият деветнадесети конгрес да бъде проведен в Букурещ през октомври 1965 г. и двадесетият конгрес в Токио през септември 1966 г.



# Чарли Чаплин

## АВТОБИОГРАФИЯ

### Глава I. МОМЧЕТО ОТ ПРИЮТА

Роден съм на 16 април 1889 г. в осем часа вечерта в Инст Лейн, Уолуърт. Скоро сме се преместили на Уест Скуер, Сент Джорджез Роуд, Ламбет<sup>1</sup>. Според мама аз съм се родил в щастлив свят. Обстановката ни беше горе-долу удобна; живеехме в три мебелирани с вкус стаи. Един от ранните ми спомени е как всяка вечер, преди да отиде в театъра, мама ни завиваше с любов — мене и брат ми Сидни — в удобно легло и ни оставяше на грижите на домашната прислужничка.

След завръщането си от театъра мама имаше обичай да оставя лакомства на масата — филийка неаполитански кейк или захаросани сладкиши, — за да можем Сидни и аз да ги намерим сутринта и да разберем, че не бива да шумим, тъй като тя спеше до късно. Мама беше субретка на сцената, дребничка, около тридесетгодишна, със свеж тен, виолетово-сини очи и дълга светло кестенява коса. Сидни и аз обожаваше мама. Въпреки че не беше изключително красива, ние смятахме, че тя е очарователна. Тя се гордееше с нашите облекла — Сидни в късо сако (итонски фасон<sup>2</sup>) с дълги панталони и аз в син кадифен костюм.

Ние демонстрирахме нашата спретнатост, когато се разхождахме по Кенингтън Роуд.

Лондон беше спокоен в онези дни; спокойно беше темпото; даже конските трамвайни коли се движеха спокойно и спокойно завиваха на крайната спирка, близо до моста. Ние живяхме и на Уестминстър Бридж Роуд. Там атмосферата беше весела и приятелска, с привлекателни магазини, ресторанти и музиково-холове. Магазинът за плодове на ъгъла срещу моста представляваше разнообразие от цветове с неговите стройно подредени пирамиди от портокали, ябълки, круши и банани, в контраст на тържествените сиви постройки на парламента точно насреща през реката.

Това беше Лондон на моето детство, на моите бленувания и пробуждания; спомени за Ламбет през пролетта; за дребни случки и неща; за пътуванията с мама в горната част на конския трамвай и за опитите ми да докосна люляковите храсти, край които минавахме; за разноцветните трамвайни билети — оранжеви, сини, розови и зелени, които осейваха паважа при спирките; за румените цветарки на ъгъла на Уестминстър Бридж, които правеха бутониери със сръчните си пръсти, за влажния дъх на прясно полети рози, който ми навяваше смътна тъга; за меланхоличните недели и бледите родители с техните деца, които носеха вятърни мелнички и цветни балончета по Уестминстър Бридж; и параходите, които си свалят комините, за да минат под моста. Сигурен съм, че от тези дреболни се роди моята душа.

Имаше предмети в нашата всекидневна, които ме дразнеха: потретът на мама, рисуван от Нел Гуин в естествен ръст, който не ни харесваше; гарафите с дълги шии върху ниския бюфет, които ме потискаха, и малката кръгла пееща кутия

<sup>1</sup> Квартал в Лондон. Б. пр.

<sup>2</sup> Такива дрехи са носели студентите от Итонския университет, с подходящи сини ръкавици. Б. пр.

с нейната лъскава повърхност, изобразяваща ангели в облаци, която едновременно ми доставяше удоволствие и ме разстройваше.

Спомени за епични моменти: посещение на представленията в Кралския аквариум<sup>1</sup> с мама, едно щастливо преживяване срещу б ленса, едно покатерване с помощта на мама върху едно буре, за да взема един пакет-изненада със захарна свирка, която не свиреше, и една малка рубинова брошка. Също и посещение в музик-хола в Кентърбъри: седнали в едно червено плюшено кресло, гледаме как татко представя...

Сега е нощ и аз съм дебело завит в горната част на една карета с четири коня; пътуваме с мама и нейните приятели от театъра, потопени в тяхната веселост и смях, докато нашият тръбач извества звучно за нашето минаване по Кенингтън Роуд, което се прибавя към ритмичното звънтене на ярема и тропота на конските копита.

### Татко в съда

Тогава се случи нещо: изведнъж разбрах, че не всичко около мама и света наоколо е в ред. Цяла сутрин мама с една приятелка беше във от къщи, а когато се прибра, беше много възбудена. Аз си играех на пода и усещах над себе си силно вълнение, като че ли слушах от дъното на някой кладенец. Имаше поривисти избухвания и съзли от страна на мама, която все повтаряше името Армстронг—Армстронг каза това, Армстронг е груб! Няколко години по-късно аз разбрах смисъла на този следобед. Мама се беше върнала от съда, където тя съдеше баща ми за издръжка на децата ѝ, а процесът не беше протекъл добре за нея. Армстронг беше адвокатът на баща ми.

Аз почти не познавах баща си; не си спомням да е живял с нас. Той беше артист във водевили, спокоен, съзерцателен мъж, с тъмни очи. Мама казваше, че той прилича на Наполеон. Той имаше приятен баритон и го смятаха за много добър артист. Даже в онези дни той печелеше значителна сума от 40 фунта стерлинги на седмица. Нещастнието беше, че той пиеше прекалено много, и мама казваше, че това е причината за тяхната раздяла.

По онова време за артистите беше трудно да не пият, защото алкохолът се продаваше в театрите и след всяко действие се пиеше в бара. Така много артисти пропаднаха поради пиянство — моят баща беше един от тях. Той почина от преживяване на 37 години.

Мама разказваше истории за него с хумор и тъга. Той буйствувал, когато се напивал; при едно негово избухване тя избягала в Брайтон с приятели и в отговор на неговата дива телеграма — „Какво смяташ да правиш? Отговори веднага!“ — тя телеграфирала: „Балове, компании, разходки, мили!“

Мама беше по-възрастната от две сестри. Нейният баща, Чарлз Хил, ирландски обушар, беше от Каунти кок, Ирландия. Той имаше бузи като червени ябълки, рошава бяла коса и страдаше от ревматизъм, който, както той казваше, се дължеше на спането му по влажните полета, когато се е криел от полицията през време на националистичните въстания. На края той се заселил в Лондон и се занимавал с поправка на ботуши в Инст Лейн, Уолуърт.

Баба беше полуциганка. Това беше наша фамилна тайна. Въпреки това баба се хвалеше, че нейното семейство винаги е плашало данък за земя. Моминското ѝ име беше Смит. Аз си я спомням като една малка стара дама, която винаги ме поздравляваше експанзивно с детски говор. Тя умря, преди аз да навърша шест години.

На осемнадесет години мама избягала с един мъж на средна възраст в Африка. Тя често говореше за живота си там; живяла е в охолство сред плантации, слуги и ездатни коне.

В осемнадесетата ѝ година се е родил брат ми Сидни. На мене ми беше обяснено, че той е син на лорд и че когато стане 21-годишен, ще наследи богатство от две хиляди фунта стерлинги; това ме ласкаеше и смущаваше едновременно.

Мама не останала дълго в Африка, а се завърнала в Англия и се оженила

<sup>1</sup> Голямо здание, което се намира на ъгъла на ул. „Виктория“ срещу Уест-министър Аби; служеше и за театрални представления, и за други забавления.

за баща ми. Нямах представа какво е сложило край на африканския епизод, но при нашата крайна бедност аз упреквах мама, че се е отказала от такъв чуден живот.

Не знаех колко беше силно чувството на мама към баща ми, но тя говореше за него без горчивина, което ме караше да предполагам, че тя е прекалено обективна, за да бъде дълбоко влюбена.

Една година след раждането ми моите родители се разделили. Мама не поискала издръжка. Самата тя е била звезда в театъра, печелила е 25 фунта стерлинги седмично и била в състояние да поддържа себе си и децата. Тя потърси помощ едва когато я споходи нещастие; иначе не би направила постъпки чрез съда.

Мама имаше неприятности с гласа си. Той не беше устойчив и най-малката простуда ѝ причиняваше ларингит, който траеше със седмици; но тя беше задължена да продължава да работи и от това състоянието на гласа ѝ се влошаваше. Тя не можеше да разчита на него. По средата на пеенето той секваше или внезапно преминаваше в шепот, а публиката се смееше и започваше да вика неудобрително. Това я изнерви и направи развалина. Като последица нейните театрални ангажменти намаляха, докато съвсем изчезнаха.

Моето първо появяване на сцената на 5-годишна възраст се дължи на заболяването на маминия глас. Мама предпочиташе да ме вземе със себе си в театъра вечерно време, отколкото да ме оставя в къщи, в държаните под наем стаи. Тя играеше по това време в кantinата в Олдершот, един мръсен театър на ниско равнище, задоволяващ вкуса главно на войниците. Те бяха шумното мнозинство от публиката и им трябваше много малко, за да се подиграват и осмиват. За артистите Олдершот беше място за изтезание.

Аз си спомням как стоях зад кулисите, когато гласът на мама секна и премина в шепот. Публиката започна да се смее, да пее фалшет и да мяука. За мен всичко беше неясно, не разбирах точно какво става. Но шумът се усиливаше, докато мама беше принудена да се махне от сцената. Когато тя дойде зад кулисите, беше много смутена и спореше с режисьора, който ме беше виждал да играя пред нейните приятели, и предлагаше да ме изведе на сцената вместо нея.

Аз си спомням как в суматохата режисьорът ме поведе за ръка и след малко обяснителни думи към публиката ме остави сам на сцената. Пред блясъка на светлините по ръба на сцената и пред лицата на публиката всред цигарения дим аз започнах да пея, акомпаниран от оркестъра, който след известно време налучка моята гама. Песента беше съвсем известна „Джак—Джоунз“.

По средата на песента на сцената се изсипа порой от пари. Моментално спрях да пея и казах, че първо ще събера парите, а после ще продължа. Това предизвика много смях. Аз се чувствах съвсем у дома си. Говорех на публиката; танцувах, имитирах; имитирах и мама и повтарях припева, с цялата си невинност възпроизведох как маминият глас секна и бях изненадан от реакцията на публиката. Имаше смях и сълзи; после хвърляха още пари; и когато мама излезе на сцената, за да ме отведе, нейното присъствие предизвика неудържими аплодисменти.

Тази вечер беше моето първо и маминото последно появяване на сцената.

Когато съдбата се намесва в човешката участ, тя няма нито милост, нито справедливост. Така тя се намеси и в участта на мама. Мама никога не възстанови гласа си. Както есента преминава в зима, нашите условия ставаха от лоши по-лоши. Въпреки че мама беше предвидила и беше спестила малко пари, те скоро изчезнаха, както изчезнаха и нейните бижута и други предмети, които тя залагаше, за да живеем, надявайки се през цялото време, че гласът ѝ ще се възстанови.

Междувременно от трите комфортни стаи се преместихме в две, после в една; нашата докъщнина намаляваше, а обстановката ставаше все по-сива.

Мама се обърна към религията, с надеждата, предполагам, че тя ще възвърне гласа ѝ. Тя редовно посещаваше църквата в Уестминстър Бридж Роуд и всяка неделя аз трябваше да седя до края на Баховата музика, изпълнявана на орган; да слушам измъчено и нетърпеливо ревността и драматичен глас на преподобния Ф. Б. Майер, който къртеше в централната част на църквата. Неговите слова трябва да са били затрогващи, защото аз от време на време долавях мама кротко да изтрива някоя сълза и това леко ме смущаваше.

*Една година, която изглеждаше цял човешки живот*

Откакто мама се свърза с църквата, тя рядко срещаше своите приятели от театъра. Този свят беше изчезнал; беше останал само един спомен. Като че ли



бяхме живели само всред страдания. Времето от една година ни се струваше родилна мъка, която трае цял живот. Сега ние съществувахме в печален полумрак; работа трудно се намираше и мама, която не знаеше нищо друго освен да играе на сцената, беше поставена в неизгодно положение. Тя беше дребна, нежна и чувствителна, бореща се срещу ужасяващите чудатости на Викторианската ера с нейните крайности — охолство и беднотия, където жените от бедната класа почти нямаша избор — или трябваше да станат слугини, или да бъдат жестоко експлоатирани. Мама рядко намираше работа като болногледачка, но и такава служба беше случайна и кратка. Все пак мама беше изобретателна: тъй като сама си беше шила костюмите за театъра, тя умееше да шие и успяваше да спечели малко шилинги, като взема поръчки за дрехи от членовете на църквата. Но това едва стигаше, за да поддържа трима ни. Поради пиянството на баща ми неговите театрални ангажименти ставаха нередовни, както бяха нередовни неговите десет шилинга на седмица.

Мама беше вече продала повече от своите вещи. Последният предмет, с който не можеше да се раздели, беше куфарът с театралните костюми. Мама ги държеше с надеждата, че ще може да възстанови гласа си и да се върне на сцената. От време на време тя се ровеше в куфара, за да намери нещо, и ние виждахме украсен с паети костюм или перука и я молахме да си ги сложи. Аз си я спомням как беше облякла роба и шапка на съдия и пееше с нейния слаб глас една от песните, които се радваша на успех и която тя сама беше писала. Песента имаше отсечен две четвърти такт и гласеше така:

Аз съм съдия — жена,  
и то добър съдия.  
Разглеждам делата справедливо —  
което така рядко се прави.  
Смятам да науча адвокатите  
на едно-две неща.  
И да им покажа съвсем точно  
какво момичетата могат да вършат...

С учудваща лекота тя се впускаше след това в грациозен танц, забравяше облеклото си и ни доставяше наслада с други свои сполучливи песни и изпълняваше танците, които им подхождаха, докато оставаше без дъх и спираше съвсем изтощена. След това тя се опомняше и ни показваше някои от своите стари театрални програми. Едната гласеше:

Изключителен ангажимент  
на изящната и талантлива Лили Харли,  
смес от сериозност и комизъм,  
имитатор и танцьор.

Инстинктът ѝ за откриване на истинските таланти в театъра беше непогребан. Независимо от това, дали се говореше за артистката Елен Тери или за Джмо Елвин от музик-хола, тя обясняваше тяхното изкуство и говореше за театъра така, както може да говори само човек, който го обича.

Тя играеше ролята на Нел Гуин, живо представлявайки я облегната на стълбата на двореца, държейки бебето си и заплашваща Чарлз II: „Дай на това дете име, или ще го хвърля на земята.“ И крал Чарлз, който бързо се съгласява: „Добре! Дук Сейнт Олбан“.

Спомням си една вечер в приземната ни стая на Окули стрийт. Аз лежах в леглото, възстановявайки се след боледуване. Мама и аз бяхме сами.

Сидни беше отишел във вечерното училище. Тя седеше и четеше, играеше и обясняваше по нейния неповторим начин Новия завет и любовта на Христа към малките деца. Може би нейните възмущения се дължеха на болестта ми, но тя даде извънредно възмущаваща интерпретация на Христос. Тя говореше за неговата толерантност; за жената, която беше сгретила и трябваше да бъде замервана с камъни от тълпата, и за неговите думи към хората: „Нека този, който е безгрешен между вас, пръв хвърли камък върху нея.“

Тя говореше за Исус и за неговото залавяне, и за неговото спокойно достойнство пред Пилат Понтийски, който, измивайки си ръцете, казал: „Не упреквам този човек.“ Тя разказваше как са го съблекли и измъчвали и сложили на главата му трънен венец; подигравали са го и са го заплъвали, казвайки: „Да живее царят на евреите.“

Тя разказваше за крадеца, който умираше до него на един кръст и молен за милост, а Исус му казал: „Днес ти ще бъдеш с мен в рая.“ И поглеждайки от кръста към своята майка, казал: „Жено, ето твоя син!“ И в своята агония изплакал: „Боже мой, изостави ли ме?“

„Не виждаш ли — каза мама през сълзи — колко човечен е бил; като всички нас. Той също е страдал от съмнения“.

Мама така ме беше увлякла, че аз исках да умра тази нощ и да срещна Исус. Обаче мама не беше така ентузиасирана. Тя ми каза: „Исус иска ти първо да живееш и изпълниш твоето предназначение тук.“ В онази тъмна стая в приземието на Оукли Стрийт мама ме освети с най-благата светлина, която този свят е познавал, която дари литературата и театъра с техните най-велики и най-богати теми — любовта, милостта и човечността.

Живеейки сред ниските слоеве на обществото, беше лесно да изгубим навика да се грижим за дикията си. Мама обаче винаги стоеше извън заобикалящата я среда и острожно следеше как говорим, поправяйки граматичните ни грешки и поддържайки у нас чувството, че сме различни от околните хора.

Тъй като затъвахме във все по-страшна беднотия, аз с моето детско невежество често упреквах мама, че не се връща на сцената. Тя се усмихваше и казваше, че там животът е фалшив и изкуствен и в този свят човек така лесно може да забрави господ. Все пак щом като заговореше за театъра, тя се забравяше и увеличаваше с ентузиазъм.

Зимата наблюдавахме, а Сидни вече нямаше дрехи; мама му уши сако от нейното старо кадифено палто. Ръкавите му бяха на раета червено и черно, надиплени към рамената, които мама направи всичко възможно да отстрани, но с малък успех. Сидни плака, когато го накараха да го носи: „Какво ще си помислят момчетата в училище?“

„Какво значение има какво мислят хората“ — каза мама. „Освен това палтото изглежда оригинално.“ Мама беше така убедителна, че Сидни до ден днешен не можа да разбере как склонил тогава да го носи. Все пак той го носеше и това палто и един чифт мамини обувки с отрязани токове бяха причина за много боища в училище. Момчетата го наричаха: „Джоузеф и неговото многоцветно палто.“ А мене, тъй като носех чифт мамино червено трико, отрязано за чорапи (които изглеждаха набрани), наричаха „Сър Франсиз Дрейк“.

Като кулминация на тъжния ни период мама започна да страда от мигрена, принуди се да се откаже от шева и с дни трябваше да лежи в тъмна стая с компреси на очите. Сидни продаваше вестници в свободните си от училище часове и въпреки че неговият принос беше по-малък от капка в кофа вода, все пак помагаше с нещичко. Но във всяка криза има преломна точка. В нашия случай тя беше щастлива.

Един ден, когато мама, вече на оздравяване, лежеше все още с компрес на очите, Сидни нахлу в тъмната стая, хвърли вестниците си на кревата и извика: „Намерих портмоне с пари!“ Той го подаде на мама. Когато го отвори, тя видя куп сребро и медни монети. Мама бързо затвори портмонето и падна на леглото от възление.

Сидни се качваше по трамваите да продава вестниците си. В един трамвай той видял портмоне на една празна седалка. Той бързо пуснал един вестник върху него, уж случайно, след това го вдигнал заедно с портмонето и изскочил от трамвая. Зад един стълб за афиши, на едно празно място, той отворил портмонето и видял купа сребро и медните монети. Той ни каза, че сърцето му затупкало и без да преброи парите, затворил портмонето и изтичал вкъщи.

Когато мама оздравя, тя изпразни останалото съдържание на портмонето върху леглото. Но то беше все още тежко. Портмонето имаше средно отделение! Мама го отвори и видя няколко английски златни лири. Портмонето не съдържаше никакъв адрес, слава богу, така че религиозните скруполи на мама не бяха поставени на изпитание. Въпреки че си помислихме със съчувствие за нещастния притежател на портмонето, мама бързо разсея това чувство с вратата, че господ ни е изпратил портмонето като благословия от небето.

Щом като мама оздравя напълно, отидохме на почивка в Саудендон Сии<sup>1</sup>; мама ни облече от горе до долу с нови дрехи.

<sup>1</sup> Югоизточна Англия при устието на Темза.

Морето ме хипнотизира, когато го видях за първи път. То изглеждаше като носено на повърхността живо треперящо животно. Чуден ден беше тогава — тъм-нооранжевият морски бряг с розови и сини кофички и дървени лопатки, с цветни палатки и чадъри, и платноходки, които подскачаха весело върху игриви малки вълни, а на брега други лодки, които почивка, мързеливо полегнали, миришеха на водорасли и катран. Очарованието на този спомен е още запазено.

Постепенно нашите средства се свършиха като пясъка в пясъчния часовник и отново настъпиха тежки дни. Мама търсеше друга работа, но работа трудно се намираше. Положението ни се влошаваше. Имахме дългове; затова мамината шевна машина беше изнесена от къщи. А татковите 10 шилинга на седмица съвсем спряха.

В отчаянието си мама потърси нов адвокат, който, като разбра, че няма да получи добро възнаграждение от евентуален процес, посъветва мама да потърси за себе си и за децата подкрепа на властите в Ламбет, като по този начин при-нуди татко да плаща издръжка.

Мама нямаше избор: тя имаше две деца и разклатено здраве; тя реши три-мата да постъпим в приюта за бедни в Ламбет.

### *През вратата на приюта за бедни*

Въпреки че знаехме колко е срамно постъпването в приюта за бедни, когато мама ни каза решението си, Сидни и аз го приехме като приключение и измъкване от живота ни в задушната стая. В онзи печален ден едва когато прекрчихме прага на приюта за бедни, аз разбрах какво ни е сполетяло. Порази ме несретата в него; там ние трябваше да се разделям: мама отиде в една посока към женското отделение, а ние в друга, към детското.

Как добре си спомням болезнената мъка на първия ден за свиждане: уда-рат да видим мама да влиза в стаята, облечена в дрехи от приюта. Колко не-сретна и смутена изглеждаше тя. За една седмица се беше състаряла и отслаб-нала, но нейното лице светна, когато ни видя. Сидни и аз започнахме да плачем, с това разплакахме и мама, пс нейните бузи се затъркаляха едри съзли. На края тя се съвзе и ние седнахме на една груба пейка; мама нежно галеше ръцете ни, които бяха мушнати в скута ѝ. Тя се усмихна на остриганите ни глави; помилва ни утешително и каза, че ние всички скоро ще бъдем пак заедно. От престилката си мама измъкна една торбичка сладкиши от кокосови орехи, които тя беше купила от магазина на приюта с парите, спечелени от плетене на дантелени ман-шети на една болногледачка. След като се разделихме, Сидни продължи тъжно да повтаря колко състарена е мама.

Сидни и аз бързо се приспособихме към живота в приюта, но бяхме винаги много тъжни. Едно от малкото неща, които си спомням, е обедът на дългата маса с другите деца — той беше многоочаквано събитие. Обедът беше председател-ствуван от един член на приюта, един възрастен мъж на около 75 години, с благо-родна външност, рядка бяла брада и тъжни очи. Той избра мене да седна до него, защото бях най-малък и преди да ме подстрижат, имах най-къдрава коса. Той ме наричаше свой „тигр“ и казваше, че когато порасна, ще нося цилиндър с кокарда и ще седа в неговата кола, отзад, със скръстени ръце. Това ме накара да се при-вържа много към него. Обаче няколко дни по-късно на сцената се появи по-малко момче с по-къдрава коса и зае моето място до възрастния господин, защото, как-то той обясни лекомислено, едно по-малко и по-къдраво момче винаги ще има пре-димство.

След три седмици ние бяхме преместени от ламбетския приют за бедни в ханцелското училище за сираци и нуждаещи се деца около 12 мили далеч от Лондон.

Първите няколко дни се чувствавах изоставен и нещастен, защото докато в приюта непрекъснато усещах, че мама е близо, и това ме утешаваше, в Хануел ние бяхме на километри далеч Сидни и аз преминахме от пробния клас в истин-ското училище, където ни разделиха — Сидни при големите момчета, а аз при децата. Ние спяхме на различни места, така че рядко се виждахме. Аз бях малко над шест години и бях сам — това ме караше да се чувствам съвсем отхвър-лен; особено през летните вечери, когато си лягахме и казвахме молитвата, коле-ничил заедно с двадесет други малки момчета в средата на спалнята, по пижама, аз поглеждах през продълговатите прозорци към късния залез и към вълнистите



хълмове, и всичко наоколо ми изглеждаше чуждо; в това време пеехме с дрезгави и нестройни гласове:

Остани при мене, бързо пада нощта,  
тъмнината се сгъстява: господи,  
остани при мене...

Тогава аз се чувствавах съвсем отритнат. Въпреки че не разбирах химна, песента и сумракът увеличаваха моята тъга.

За наше щастие след два месеца мама успя да уреди да ни освободят и изпратят в Лондон в ламбетския приют за бедни. Мама стоеше на вратата, облечена в нейните собствени дрехи, и ни чакаше. Тя се беше молила да ни освободят само защото искаше да бъде един ден с децата си, като смяташе, след като прекараме няколко часа заедно, да ни върне обратно, още същия ден; тъй като мама беше член на приюта, това беше единственият начин да се срещне с нас.

Преди да се облечем, дрехите ни бяха взети и изпарени, след това ни ги върнаха неогладени. Мама, Сидни и аз излязохме от общежитието в много смачкан вид. Беше рано сутринта и ние нямаше къде да отидем, затова тръгнахме към Кенингтън парк, около миля далеч. Сидни имаше девет пенса, завързани в носната си кърпа, та си купихме половин фунт черни череши и прекарахме сутринта в парка — седяхме на една пейка и ядохме череши. Сидни нагъна един лист от вестник, зави някаква връвчица около него и известно време играхме на топка. Към обяд отидохме в едно кафене и похарчихме остатъка от парите за един чаен кейк за два пенса, пушена херинга за едно пени и две чаши чай по половин пени, които си поделихме. След това се върнахме в парка, където Сидни и аз играхме отново, докато мама плетеше. Следобяд ние тръгнахме обратно към приюта. Мама каза лекомислено: „Ние ще бъдем точно навреме за чая.“ Управата беше ужасно възмутена, защото това означаваше да се повтори процедурата с изгарването на дрехите, а Сидни и аз да останем по-дълго в приюта, преди да се върнем в Хануел, което, разбира се, ни даде възможност да бъдем още малко при мама.

Този път обаче ние стояхме в Хануел повече от година, много важна за мене година, в която тръгнах на училище и ме научиха да си пиша името „Чап-лин“. Думата ме омайваше, мислех си, че изглежда като мене.

Въпреки че в Хануел ни гледаха добре, това беше едно самотно съществуване. Тъгата се носеше във въздуха; тя беше в пътеките, по които се разхождахме стотина ученика един до друг. Как мразех тези разходки и селищата, през които минавахме, и местните жители, които се втреничаха в нас. Те говореха за нас презрително като за членове на приюта.

Площадката за игра беше около акр голяма, послана с каменни плочи. Около нея имаше едноетажни тухлени постройки, използвани за канцеларии, складове, амбулатори, зъболекарски кабинет и гардероб за дрехите на момчетата. В най-тъмния ъгъл на двора имаше свободно помещение, където отскоро беше затворено едно четиринадесетгодишно момче с непоправим характер. Той беше правил опити да избяга от училището, като се покатерил на покрива през един прозорец от втория етаж и заплашвал служителите, които го гонели, че ще хвърля върху тях камъни и диви кестени. Това се случило, след като ние, децата, бяхме заспали. На другата сутрин големите момчета ни разказваха случката, която ни внуши страх и респект.

За тежки провинения от този род наказания се извършваха всеки петък в големия гимнастически салон — мрачна зала с размери около 60 на 40 стъпки, с висок таван, от страни вжъгата за катерене, които стигаха горе до напречните греди. В петък сутринта 200 или 300 момчета на възраст от 7 до 14 години влизаха под строй вътре, нареждаха се по войнишки, образувайки трите страни на един четириъгълник. Далечният край беше четвъртата страна, където зад един дълъг училищен чин, с дължина на маса от войнишка трапезария, стоеше злосторникът и очакваше съда и наказанието. Вдясно пред чина имаше поставка с провесен камшик, а на рамката висеше злокобно пръчка.

За по-малки провинения момчето биваше полагано на един дълъг чин, с лице надолу, краката стегнати и държани от един сержант, докато друг сержант измъкваше ризата на момчето от панталоните и я обръщаше върху главата, а панталоните затягаше.

Капитан Хиндръм, уволнен моряк, тежък около 200 фунта, с една ръка на гърба, а в другата с пръчка, дебела колкото палец и дълга около четири стъпки, стоеше хладнокръвно и насочваше пръчката към задните части на провинения. След това повдигаше пръчката бавно и драматично и със свистене я стоварваше върху момчето. Гледката беше ужасяваща, а жертвата обикновено припаднаше.

Минималният брой на ударите беше три, а максималният — шест. Ако обвиненият получеше повече от три удара, виковете му биваха ужасни. По някога той беше злокобно мълчалив или вече припаднал. Ударите парализираха, така че отвеждаха жертвата настрана и я поставяха върху дюшек за гимнастика, където се извиваше и гърчеше поне десет минути, докато болката позатихне; от ударите върху тялото оставаха само три розови белега, които напомняха пръстите на перачка.

Директорът четеше обвинението тържествено и питаше: „Виновен, или не?“

Момчетата винаги съветваха да не отричаш обвинението, даже и да си невинен, защото, ако се докаже, че си виновен, ще получиш максимум удари. Обикновено момчетата не можеха достатъчно категорично да отстояват своята невинност.

### *Ужасният звук на тръбата*

Бях вече седемгодишен и затова преминах в групата на големите момчета. Спомням си, когато за първи път присъствах на едно наказание-побой; стоях мълчаливо, но сърцето ми заби тежко, когато влязоха учителите. Зад чина стоеше онзи отчаян смелчага, който се беше опитал да избяга от училището. Ние едва виждахме главата и раменете му над чина, така малък изглеждаше той. Имаше дребно, ъгловато лице и големи очи.

Всеки четвъртък на игрището свиреше тръба и ние всички прекратявахме играта, замръзвахме на местата си като статуи, докато капитан Хиндръм съобщавахе по мегафона имената на онези, които в петък съяха да бъдат наказани.

Един четвъртък за моя голяма изненада чух името си. Не можех да се сетя в какво съм се провинил. Все пак бях възбуден, не знаей по каква причина — може би защото бях център на някаква драма. В деня на съда аз излязох напред. Директорът каза: „Ти си обвинен, че си подпалил отводнителния канал“ (в омивалните).

Това не беше вярно. Едни момчета бяха запалили няколко парчета хартия на каменния под и точно когато те горяха, аз влязох, за да се измия, така че не бях взел никакво участие в запалването на огъня.

„Виновен ли си, или не си виновен?“ — попита директорът.

Нервен и гласнат от някаква сила извън волята ми, аз изтърсих: „Виновен“. Не чувствавах нито обиди, нито несправедливост, а само някакво усещане за грозно приключение, когато ме водеха към чина и нанесоха трите удара върху задните ми части.

Болката беше толкова мъчителна, че останах без дъх; не извиках, макар и парализиран от болка и завлечен на матрака, за да се свестя, аз се чувствах триумфиращ храбрец.

Тъй като Сидни работеше в кухнята, не беше чул за наказанието ми и когато влязъл под строй в салона, за своя голяма изненада видял моята глава да стърчи над чина. Той ми каза после, че когато ми нанасяли трите удара, плакал от яд.

Тъй като Сидни работеше в кухнята, ми даваше тайно хляб, нарязан на филии, с голяма бучка масло помежду; аз я мушвах под жакета и я разделях с едно друго момче — не че бяхме гладни, но обилното количество масло беше изключителен лукс. Това ядене на лакомства обаче не продължи, понеже Сидни напусна Хануел, за да постъпи в учебния кораб „Ексмут“.

На единадесетгодишна възраст всяко момче от приюта имаше възможност да избира между армията и флотата. Понеже избра флотата, Сидни беше изпратен на „Ексмут“. Не беше задължително, разбира се, но Сидни искаше да направи кариера в морето. Така останах сам в Хануел.

Появи се епидемия от кел в Хануел и тъй като болестта е много заразителна, заболялите бяха преместени в изолационно отделение на първия етаж, който гледа към игрището. Често се обръщаме към техните прозорци и виждахме нещастните момчета, които гледаха надолу към нас; главите им бяха обръснати и боя-

дисани кафяви от йод. Те представляваха ужасна гледка и ние ги гледахме с отвращение.

Един ден една болногледачка спря неочаквано зад мене в столовата, разрови косата ми и обяви: „жел!“; аз започнах конвулсивно да плача.

Лечението траеше седмици, а ни се струваше вечно. Главата ми беше обръсната, намазана с йод, увита с една носна кърпа.

Никога не поглеждах от прозореца към момчетата долу, защото знаех как ни презираха. През време на карантината мама ме посети. Тя беше успяла някак да напусне приюта и правеше усилия да устрои дом за нас. Маминото присъствие беше като букет цветя; тя изглеждаше така свежа и мила, че аз се засрамах от моята неспретната външност и обръсната йодирана глава:

„Трябва да извините мръсното му лице“ — каза болногледачката.

Мама се засмя и как добре си спомням нейните нежни думи, когато ме прегърна и целуна: „Аз те обичам много и така, както си мръсен.“

Скоро след това Сидни напусна „Ексмут“, аз напуснах Хануел и се събрахме отново с мама. Тя нае една стая зад Кенингтън парк и за известно време беше в състояние да ни издържа. Не мина дълго време обаче и ние отново се отзовахме в приюта за бедни. Причините, които ни доведоха дотам, бяха тези, че мама не можеше да си намери работа и че татковите ангажменти в театъра бяха спрели. В този кратък промеждутък от време се местихме от една квартира в друга — нещо като игра на дама, — като последното придвижване беше обратно в приюта за бедни.

Понеже този път живеехме в друг район, бяхме изпратени в друг приют, а оттам — в училището в Норууд, което беше по-мрачно от Хануел; листата бяха потъмни, дърветата — по-високи. Може би природата наоколо беше по-величествена, но атмосферата беше безрадостна.

Един ден, когато играел футбол, Сидни бил извикан от две болногледачки, които му казали, че мама се е умопобъркала и е била изпратена в психиатричната лечебница в Кейн Хил. Когато Сидни чул новината, той не реагирал външно, а се върнал и продължил да играе. Когато играта завършила, той се усамотил и плакал.

Когато Сидни ми каза, не можах да повярвам. Аз не плаках, но ме обхвана страшно отчаяние. Защо тя направи така? Мама, така безгрижна и весела, как може да се е умопобъркала? Смътно чувствавах, че тя умишлено се е освободила от разума си и ни е изоставила. В отчаянието си виждах мама как ме гледа съчувствено и как избягва.

Официално чухме новината една седмица по-късно. Чухме също, че съдът е решил татко да поеме грижата за Сидни и мен. Перспективата да живеем с татко беше възбуждаща. Аз го бях виждал само два пъти в живота си — веднъж на сцената и още един път, когато минавах по Кенингтън Роуд покрай една къща, той идваше по алеята на градината с една дама. Аз се бях спрял и го наблюдавах, защото инстинктивно разбрах, че това е баща ми. Той ме повик при себе си и ме попита как се казвам. Чувствайки драмата в случая, аз симулирах невинност и казах „Чарли Чаплин“. Той погледна многозначително към дамата, бръкна в джоба си и ми даде половин круна, а аз бях повече шум избягах право вкъщи и казах на мама, че съм срещнал баща си.

А сега ние щяхме да живеем с него. Каквото и да се случеше, Кенингтън Роуд беше познато място, а не така чуждо и мрачно като Норууд.

От училището ни закараха с един покрит камион за хляб на Кенингтън Роуд № 287, същата къща, където бях виждал баща ми да идва по алеята на градината и. Вратата ни отвори дамата, която беше с него тогава. Тя изглеждаше разсеяна и мрачна и все пак привлекателна; висока и добре сложена, с пълни устни и тъжна, с очи на газела, може би на 30 години. Казваше се Луиз. Господин Чаплин го нямаше в къщи, та след обикновените формалности и подписи на документи чиновникът ни остави в ръцете на Луиз, която ни заведе горе в приемната стая. Едно малко момче си играеше на пода, когато ние влязохме; едно извънредно красиво дете на четири години с големи черни очи и гъста кестенява къдрава коса: то беше син на Луиз — мой несъщ брат.

### *Луиз дава нареждания*

Семейството живееше в две стаи и въпреки че предната стая имаше големи прозорци, светлината се промъкваше като през вода. Всичко изглеждаше тъжно



като Луиз; тапетите бяха тъжни, мебелите, покрити с росхар (плат с втъкани конски косми), изглеждаха тъжни, направената от вълнена материя шука в стъклена кутия, погълнала друга шука, голяма колкото нея — само главата ѝ се подаваше навън от устата — изглеждаше ужасно тъжна.

В задната стая Луиз беше сложила допълнително легло за Сидни и мен, но то беше твърде малко. Сидни предложи да спим на канапето в приемната стая. „Ще спиш там, където ти е наредено“ — каза Луиз. Това предизвика напрегнато мълчание и ние се върнахме във всекидневната стая.

Нищо чудно, че не бяхме приети с ентузиазъм. Сидни и аз ѝ се стоварихме изведнъж, пък и бяхме издънки от предишната жена на татко.

„Ето — каза Луиз на Сидни, — можеш да бъдеш полезен като напълниш кофата с въглища“. „А ти — каза тя, като се обърна към мене — иди в магазина до Хуайт Харт и купи пастарма за един шилинг.“

Много се радвах, че ще бъде далеч от Луиз и цялата атмосфера около нея; у мен се зараждаше спотаен страх, та дори вече предпочитах да се върнем в Норууд.

Татко се прибра по-късно и ни поздрави любезно. Той ме плени. Когато се хранехме, аз наблюдавах всяко негово движение; начина, по който ядеше, по който държеше ножа за рязане на месото, като че беше перо. Година наред аз му подражавах.

Въпреки че Луиз беше навъсена и неприятна, тя никога не ме удари, дори не ме е заплашила, че ще ме бие, но фактът, че не харесваше Сидни, ме караше да се плаша и ужасявам от нея. Тя пиеше много и от това се плашех още повече. Имаше нещо страшно безотговорно у нея, когато биваше пияна; тя се усмихваше весело на малкото си момче с красиво като на ангелче лице, което я ругаше и употребяваше лоши думи. Често когато пиеше, Луиз седеше и съзерцаваше, а аз я гледах ужасен. Сидни ѝ обръщаше малко внимание; той се прибираше обикновено късно през нощта.

Луиз ни изпрати в училището на Кенингтън Роуд, което беше известно развлечение, защото присъствието на други деца ме караше да не се чувствам така самотен. Събота беше полупразник, но аз никога не ѝ се радвах, понеже това значеше да си отида въкъщи; да жуля подовете; да лъскам ножовете; пък и това беше денят, когато Луиз започваше да пие. Докато аз лъсках ножовете, тя седеше с някоя приятелка, пиеше, ставаше по-мрачна и се оплакваше на приятелката си, но достатъчно високо, за да мога и аз да чуя, как е принудена да се грижи за Сидни и за мене. „Този е добър (и ме посочваше), но другият е невъзможен и трябва да се изпрати в изправителен дов.“ Това хулене на Сидни ме плашеше и потискаше; аз си лягах нещастен и лежах буден и неспокоен. Нямах още осем години, а това бяха най-дългите и най-тежките дни от живота ми.

Понякога събота вечер, когато се чувствах съвсем потиснат, се вестушвах през прозореца на задната стая в живата музика на някоя латерна, която свиреше шотландски марш и придружаваше буйни момчета и микотещи се момичета. Енергичността и живостта им изглеждаше съвсем индиферентна към нещастieto ми и все пак когато музиката заглъхваше в далечината, съжалявах, че си е отишла. Понякога се чуваха крясъци по улицата: един например ми се струваше, че вика: „Води, Британио“; викът ми завършваше с мърморене, а той всъщност продавал стриди. Когато затваряха кръчмата през три къщи от нашата, чувах как пияниците пееха една тъжна, пиянска песен, популярна по онова време:

Заради миналото не поддържай  
враждата жива между нас.

Заради миналото кажи, че ще  
забравиш и простиш.

Животът е твърде кратък, за да се караме.

Сърцата са твърде скъпи, за да ги  
разбиваме.

Да си стиснем ръцете и да бъдем  
приятели

заради миналото.

Не обичах сантименталността, но тя изглежда, подхождаше на нещастieto ми и ме приспиваше.

Една събота след училище аз се върнах в къщи и не заварих никого. Сидни, както обикновено, беше отишел да играе футбол, а хазайката каза, че Луиз със сина си излезли рано сутринта. В началото се почувствувах облекчен, защото това означаваше, че няма да жуля подовете и да лъскам ножовете. Чаках до следобед и вече започнах да се безпокоя. Може би ме бяха изоставили. По-късно те започнаха да ми липсват. Какво се беше случило? Стаята изглеждаше неприветлива и зловеща и нейната пустота ме плашеше. Бях започнал и да огладнявам — погледнах в килера, но там нямаше нищо за ядене. Повече не можех да издържа на зиналата празнота; излязох самотен и прекарах останалата част от следобедта по близките пазарни площи. Скитах се между Ламбет Уок и Кат, доглеждах лакомо в магазините с готова храна — към печените парчета говеждо или свинско, които дигаха пара, и към златнокафявите картофи, напоени със саса от месото; тази гледка ме измъчваше. Часове, наред наблюдавах как шарлатаните продаваха стоките си. Това ме разсея и за известно време забравих тежкото си положение и глад.

Когато се върнах, беше вече нощ. Почуках на вратата, но не получих отговор. Нямаше никой. Довлякох се до вълна на Кенингтън Крос и седнах на бордюра, близо до къщи, за да не пропусна, ако някой се прибере. Бях уморен и нещастен; чудех се къде е Сидни. Наближаваше полунощ и Кенингтън Крос опустя; мотаеха се само един двама скитници. Всички светлини по магазините изгаснаха; останаха да светят само аптеката и странноприемницата; тогава аз се отчаях.

Изведнъж се чу музика. Възторжена! Идваше от терасата на кръчмата на вълна на Хуайт Харт и отекваше звучно по празния площад. Мелодията беше „Орловите нокти<sup>1</sup> и пчелата“, свирена с блестяща виртуозност на хармонийум и кларинет. Никога не бях обръщал внимание на мелодии, но тази беше хубава и лирична, тъй игрива и весела, така топла и успокояваща. Аз забравих отчаянието си и се опитих към мястото, където бяха музикантите. Свирачът на хармонийум беше спял, с дълбоки вдлъбнатини вместо очи; а на кларинет свиреше човек с оскотена, озлобена физиономия.

Музиката свърши много скоро и нощта стана още по-тъмна. Изтощен и уморен, аз тръгнах обратно към къщи, като вече не се интересувах дали някой се е прибрал или не. Единственото нещо, което исках, беше да си легна. Тогава ми се мярна някой, който се движи към къщата, по алеята в градината. Беше Луиз — малкият и син тичаше пред нея. Стреснах се, като видях, че тя куца силно и се накланя на една страна. В първия миг помислих, че ѝ се е случило нещо, че е наранила крака си, но след това разбрах, че е пияна. Дотогава не бях виждал пиян, който се клатушка. Сметнах, че е най-добре да стоя настрана, и изчаках тя да влезе вътре. След малко си дойде хазайката и аз влязох с нея. Както се промъквах по тъмните стълби, с надежда да не бъда забелязан, Луиз изскочи на площадката.

„Къде по дяволите мислиш да отиваш?“ — каза тя. — „Това не е твой дом.“ Заставах неподвижен.

„Няма да спиш тука тази нощ. До гуша ми дойдохте. Вън! Ти и твоят брат! Нека баща ви се грижи за вас.“

Без колебание аз се обърнах, сляхох по стълбите и излязох от къщата. Вече не бях уморен; отбърнах си. Бях чул, че татко е редовен клиент на кръчмата Куинз Хед в Принсиз Роуд, на около половин километър отук, и аз хукнах в тази посока, надявайки се да го намеря там. Скоро видях фигурата на татко, очертана на светлината на уличната лампа, да се движи срещу мене.

„Не ме пуска вътре — прохленчих аз. — Мисля, че е пила.“

Като вървяхме към къщи, татко залиташе. „Аз също не съм трезв“ — каза той.

Опитах се да го уверя, че е трезв.

„Не, аз съм пиян“ — мърмореше той с разкаяние.

Той отвори вратата на приемната и застана там мълчаливо и заплашително, гледайки Луиз. Тя стоеше до огъня, държеше се за полицата на камината и се клатушкаше.

<sup>1</sup> Вид пълзящо растение. Б. пр.

„Защо не го пусна да влезе“ — запита той.

Тя го погледна объркано, после промърмори: „И ти също върви по дяволите — всички вървете!“

Внезапно татко грабна една тежка четка за дрехи от полицата, запрати я бясно и удари Луиз с плоската ѝ част по лицето. Тя затвори очи и се строполи в безсъзнание на пода, като че прие с радост забравата.

Аз бях смутен от татковата постъпка; тази грубост намаляваше уважението ми към него. Смъртно си спомням какво се случи след това. Струва ми се, че Сидни се върна; татко ни настави двамата в леглото и излезе.

После разбрах, че сутринта татко и Луиз са се карали, защото той искал да я зареже, за да прекара деня с брат си, Спенсер Чаплин, който притежаваше няколко хана около и в Ламбет. Луиз смяташе, че не е удобно да посещава семейството на Спенсер Чаплин, така че татко отишел сам, а Луиз, за да си отмъсти, прекарала деня другаде.

Луиз обичаше татко. Въпреки че бях малък, аз забелязах това в погледа ѝ вечерта, когато стоеше до огъня, смутена и засегната от неговото пренебрежение. Сигурен съм, че и татко я обичаше. Много случаи доказват това. Той биваше нежен, мил понякога, целуваше я за лека нощ, преди да отиде в театъра. В неделя сутрин, когато не беше пил, той закусваше с нас и разказваше на Луиз за работата си в театъра и омайваше всички ни. Аз го наблюдавах като ястреб, попивайки всяко негово движение. Веднъж, когато беше в отлично настроение, обвини един пешкир около главата си и тръгна да гони малкия си син около масата, казвайки „Аз съм цар Търки Рюбарб“.

Един ден Луиз беше посетена от членове на дружеството за закрила на децата от жестокост и беше много възмутена. Посетиха я, защото полицията им беше казала, че е намерила Сидни и мене, заспали в три часа сутринта при огъня на нощния пазач. Една нощ Луиз ни изхвърли и двамата навън, а полицията я накара да отвори вратата и ни пусне вътре.

Няколко дни по-късно, докато татко имаше представление в провинцията, Луиз получи едно писмо, в което се съобщаваше, че мама е напуснала болницата. Ден или два по-късно хазийката дойде горе да каже, че на входа има една жена, която идва да посети Сидни и Чарли. „Това е майка ви“ — каза Луиз. Настъпи смущение. Тогава Сидни се втурна надолу по стълбите право в прегръдките на мама, аз го последвах. Това беше същата мила, усмихната мама, която ни прегърна любящо.

На Луиз и на мама им беше съвсем неудобно да се срещнат, затова мама остана да чака на входа, докато Сидни и аз си съберем нещата. Нямаше нито обида, нито лошо чувство у двете страни — Луиз се държа мило, даже със Сидни, когато му каза довиждане.

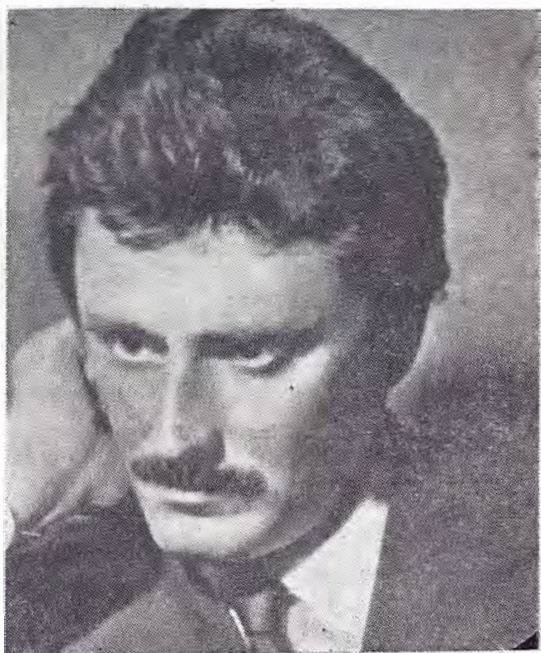
Мама беше наела стая в една от улиците зад Кенингтън Крос, близо до фабриката на Хейуърд, откъдето всеки следобед се разнасяше миризма на киселина. Важното беше, че стаята беше евтина и ние всички бяхме заедно. Маминото здраве беше отлично и дори не се сещахме, че е била болна.

Как живяхме през този период, нямам никаква представа. Все пак не си спомням никакви особени затруднения или мъчни проблеми. Татковите десет шиллинга на седмица бяха почти редовни, а и мама се залови отново с шев и поднови връзките си с църквата.



ПИЕТРО ДЖЕРМИ  
ЛУЧАНО ВИНЧЕНЦОНЕ, АДЖЕ СКАРПЕЛИ

## **ПРЕЛЪСТЕНА И ИЗОСТАВЕНА**



## СЦЕНА 1.

*Площад. Външна снимка. Ден.*

Слънцето пече отвесно върху безлюдния площад. Вратите и капациите на къщите са затворени срещу пристъпите на горещината.

## СЦЕНА 2.

*Улица с къщата на семейство Аскалоне.  
Външна снимка. Ден.*

И тук прозорците и вратите са затворени. Едно куче, омаломощено от горещината, се влачи с изплезен език.

Малък балкон със саксин, в които вместо цветя стърчат жалки, изсъхнали клонки. Песни на шурци.

Порта с табелка „Аскалоне“.

## СЦЕНА 3.

*Вътрешна снимка на дома  
на Аскалоне. Ден. Кухня.*

Един кран капе, на умивалника — куп неумити чинии, върху които са накацали десетки мухи...

Стая, легло. Винченцо и Франческа.

В полумрака на стаята, върху разбърканото легло потните, зле ухаещи тела на Винченцо и Франческа Аскалоне, отпуснати безсрамно в съня. Двата хъркат на смени. Винченцо хърка звучно. Франческа хърка стенещо.

Стаята на Антонио.

С чорапи и панталони, гол до кръста, Антонио спи. Върху единия му крак от време на време прелита и каца муха.

Коридор. Стаята на дядото и момичетата.

Полуотворена врата: вижда се старец (дядото), легнал, спи със зинала уста. Като че е мъртъв...

Друга стая: две легла, едното празно; на другото, леко завита с чаршаф, лежи напреко Розаура с дълги разбъркани коси.

Столова.

Пълна тишина. Едно момиче на около шестнадесет години (Агнеса) е седнало пред масата с отворена книга. Погълнато изцяло от урока, то хапе нервно молива.

Внезапно върху масата пада сянката на мъж. Без да помръдне, Агнеса проследява нейното движение. Дишането ѝ зачестява.

Слабо проскърцване, шум от леки стъпки и една ръка се слага върху рамо-



### *Агнеса*

то на момичето, което потрепва. Ръката е на... Пепино, който се навежда над нея. Агнеса отгърсва ръката на Пепино, без да проговори. Поглежда боязливо... дивана, върху който привлекателна, пищна и щастлива, спи сестра ѝ Матилда...

Пепино долепя потната си буза до лицето на Агнеса и с фалшива непринуденост нещо и нашепва. Едва доловимата му реч става колеблива, но в замяна на това притискането му към Агнеса — по-сигурно.



*Пепино:* Къде е Консолата? (Домашната помощница в дома на Аскалоне).

*Агнеса:* Излезе за прането (развълнувана поглежда към Матилда, която все още спи).

Пепино се завира все повече в Агнеса и като диша очестено в лицето ѝ, продължава:

*Пепино:* Агнеса... От какво те е страх?

Агнеса, уплашена от близостта на Пепино, който явно се готви да я целуне, се отдръпва рязко назад, става внезапно и се изплъзва. Пепино, загубил равновесие, целува грубо масата.

Мълчаливо и бързо Агнеса напуска столовата.

Потен и възбуден, Пепино възвръща равновесието си. Той поглежда с боязън към дивана, на който Матилда спи, и тихо тръгва след Агнеса.

### Коридор в партера.

Пепино търси в полумрака на коридора Агнеса. Безмълвно и тихо се движи към стълбището. Озърта се, но от момичето няма следа. Вниманието му се насочва към близката врата на кухнята.

### Кухня.

В полумрака на стаята, някъде в дъното до умивалника някой се движи... Това е Агнеса. Тя лочи жадно вода, за да утоли пламъците на възлението и страха. Внезапно вижда в здрача силуета на приближаващия се Пепино и замръзва с жест във въздуха. Пепино я фиксира жадно и се приближава. Той е уплашен и възбуден. Агнеса, не по-малко уплашена и възбудена, се мъчи да избяга. Тя отстъпва в ъгъла между стената и умивалника. Агнеса е като диво животно, хванато в капан. Пепино е вече върху нея, зграбчва я и задъхвайки се, я прегръща. Агнеса се мъчи да се освободи, но той я притиска към стената, прилепва се към нея и се мъчи да доближи потното си лице до не по-малко потната ѝ шия. Успява. Агнеса, задъхана, с разширени очи, шепти:

*Агнеса:* He! ... He! ...

*Пепино:* Какво да сторя!

Девойката се навежда назад, за да се отскубне. Гърбът ѝ достига неумятите чинии. Пепино не отпуска прегръдката си. Той вече е върху нея и целувайки я, нервно я гали. Ухото на Агнеса изчезва в издадената му напред уста. Победното момиче затваря очи и се отпуска.

Една бутилка от умивалника се търкулва и пада.

### Звънна бутилката.

Двамата остават неподвижни, смразени, докато...

*Гласът на Винченцо Аскалоне (бащата):* Кой е?...

Пепино спира да диша и отслабва прегръдката си. Агнеса се възползува, изплъзва се и побягва към една врата, която е на реда на кухненската.

Пепино, макар уплашен, я проследява и залавя, преди тя да е успяла да се скрие зад вратата. Взема я в обятията си и я замъква към вратата, която води към дворче с простряно пране.

*Агнеса (задъхана):* He! ... He! ...

Пепино сега я влече: минават под мокрите чаршафи...

*Пепино:* Мълчи! ... Ела! ... Ела! ...

*Агнеса:* Пепино! (стенания).

Пепино с последни усилия я събаря върху някакви чували.

В този момент като оръдеен огън прозвучава...

*Гласът на дон Мариано (свещеника):* Нещастнице! Ти си се отдала!

### СЦЕНА 4.

### Църква. Вътрешна снимка. Ден.

...лицето на Агнеса пред решетката за изповядване. Очите ѝ са подути от плач. От другата страна над нея се появява мазният и дебел профил на дон Мариано със застрашително разтворено око.

*Агнеса:* Така съм посрамена, отче ... Отвратена съм!

*Дон Мариано:* А по време на нечестивия акт ... Не се ли чувствуваше отвратена?

*Агнеса:* Веднага след това.

*Дон Мариано:* Твърде късно! Нещастница!

Агнеса навежда глава унижена.

*Агнеса (огорчено):* Какво да правя? ... Какво да правя? . .

*Дон Мариано:* Не трябва да го виждаш повече ...

*Агнеса:* Но как да стане това, той е винаги в къщи и когато го видя, чувствавам, че отстъпвам.

*Дон Мариано:* Няма да го поглеждаш!

*Агнеса:* Старая се, но не успявам.

*Дон Мариано (отчаяно):* Позор! ... Позор! ... (с жар) Трябва да победиш сатаната ... Моли се! ... Накажи плътта си! ... И се моли, моли, моли! (произнася молитвата при края на изповедта).

Дон Мариано малко е повишил гласа си и една богомолка повдига глава, за да види коленичилото момиче пред мястото за изповядване.

Агнеса се прекръства, става, взема от земята учебниците си и се отправя към изхода.

До една от последните църковни пейки е коленичила млада жена, облечена в черно (Консолата). С приближаването на Агнеса тя става. При вратата Агнеса и Консолата, преди да излязат, потапят пръсти в светлата вода и обрънати към централния олтар, се прекръстват.

## С Ц Е Н А 5.

*Църква, площад и улица.  
Външна снимка. Ден.*

Слънцето е ослепително.

Консолата поглежда Агнеса и боязливо ѝ казва:

*Консолата:* Колко сте бледа, госпожице, не сте ли добре?

Агнеса, като се старае да бъде естествена:

*Агнеса:* Не ...

*Консолата:* Дайте ми книгите си, ще ви ги нося ...

Взема книгите и двете тръгват под жаркото слънце.

За да се приберат в къщи, трябва да изминат известен път, който ще послужи за надписите на филма. Същият път ще послужи и за въстъплението на диктора, който ще изпее песента, чиято тема ще бъде историята, която ще разкажем.

## С Ц Е Н А 6.

*Вътрешна снимка на  
дома на Аскалоне. Нощ.*

Столовата.

Грос на едно лице с две строги очи, светещи под гъсти вежди, и месеста уста; това е Винченцо Аскалоне. Той е седнал пред масата и чете писмо, подпряно на чаша.

*Винченцо (чете):* ... „и днес бе ден, наситен със занятия. В затворен кръг учихме монтаж и демонтаж на карабината, при което се отличих със сръчност и познания. Заради това ми бе дадена специална разкладка — макарони със сос, просто повторим.“

Около масата са децата на Аскалоне: Агнеса, Розаура, Матилда, Анина и Антонио, още госпожа Франческа Аскалоне и дядото.

Винченцо протяга ръка, избира орех от фруктиерата, счупва го между пръстите си и гледа иронично дъщеря си Розаура, която се храни с наведена глава.

*Винченцо:* Този твой годеник е човек на перото ...

Майката поглежда с известно безпокойство дъщеря си Розаура и Винченцо, който продължава ...

... Поетична душа. Рядко съм чел по-глупави глупости от тия ...

Казвайки това, той взема писмото, поставя го в плика и го подава на дъщеря си.

*Винченцо*: Можеш да го прочетеш.

Колебае се:  
... Момент!

Взема ножа и с върха му отлепя марката. Както е и подозирал, на гърба ѝ е написано нещо. Прочита го и лицето му се помрачава.

*Винченцо* (чете): Страстни целувки по устата.

Разгневен, той се обръща към Розаура, която е навела поглед към чинията си и мълчи.

*Винченцо*: Слушай, глупачке! Ще пишеш на този безнравственик такива безобразия да пише на сестра си! И ако ми попадне в ръцете друг подобен номер, следващите му писма направо ще свършат в...

*Франческа*: Винченцо!

*Винченцо*: Толкова!

Антонио държи между пръстите си орех, който не е успял да счупи. Винченцо удря с юмрука ръката му и строщва ореха. Ръцете му се изцапват от смачканите орехови ядки.

В това време на входната врата се звъни.

*Франческа*: Консолата, звъни се!

*Консолата*: Отивам!

*Матилда* (озарена, става): Не... не... Чакай, аз ще отида. Мамо, това е Пепино.

#### В х о д ъ т.

Матилда отваря на Пепино.

*Пепино*: Добър вечер, Матилда.

*Матилда*: Чао...

#### С т о л о в а т а.

*Гласове*: Добър вечер, Пепино.

*Винченцо*: Заповядай... Заповядай...

Докато Матилда се навежда и разменя с Пепино невинни целувки, погледът на младежа минава върху присъстващите и се спира върху Агнеса, която с затворени очи и прибрани уста шепти недоловима молитва. Мърморенето ѝ привлича вниманието на родителите, които я поглеждат учудено.

*Винченцо* (към Агнеса): Какво си говориш, глупачке?

Агнеса, смутена, отваря очи и промълвя:

*Агнеса* (към Винченцо): Извинете... не ми е добре...

Става и напуска столовата, без да погледне никого. Пепино я проследява с неспокоен поглед, докато Матилда взема от ръцете му една кутия с шоколадови бонбони.

*Матилда*: О, благодаря! Шоколадови бонбони!

*Пепино* (към Франческа): Какво и е на Агнеса? Вярвам, че не е нещо сериозно.

*Франческа*: От няколко дни всичко ѝ е криво. Навярно много учи.

*Винченцо*: Пепино, седни. Матилда, един ликьор за годеника ти. Но Пепино... седни! (към Матилда). Дай ни да опитаме младото вино!

Пепино сяда. За миг настъпва мълчание. Чува се гласът на Анина.

*Анина*: Нощем Агнеса си говори.

Пепино замръзва.

*Франческа*: Как говори? На сън ли?

*Пепино* (преструвайки се, че това го забавлява): И какво говори Агнеса, какво казва?

*Анина*: Кой би разбрал? Нещо мърмори. Обръща се в леглото, върти се.

*Винченцо* (отегчен): И защо? За какви ли глупости?

*Франческа*: Сигурно е от горещината. Утре ще ѝ дам зелена салата с вода.

#### С т а я, А г н е с а.

Агнеса кърши ръце пред огледалото.

*Агнеса*: Не искам!... Не искам!...

Взира се в собственото си лице: Дай си смелост.



Докато Пепино пие бавно ликьора, Винченцо го запитва:

*Винченцо:* Имаш ли новини от Рим?

Пепино е замислен, разсеян.

*Пепино:* Какво? Не, още не, но има месец, откакто съм изпратил нещата — документите за конкурса... Чакам известие от онзи мой роднина от министерството...

*Винченцо:* Трябва да бъдеш много упорит, защото тези служби за помощник-инспектор са между най-желаните...

*Пепино:* Да, моята кандидатура е подкрепена от вуйчо ми, този, който е епископ в Регалбуго...

*Винченцо:* Аз се опитвам да влияя и чрез моя братовчед, който е приятел на брата на депутата Рандацо...

*Антонио:* Който не можъ да ме освободи от военна служба...

*Винченцо:* Мълчи, глупак!

В този момент отново влиза Агнеса. Изправена, с черна блуза, която закрива врата ѝ, тя има траурен вид. Без да погледне никого, сяда отново на мястото си и казва:

*Агнеса:* Сега съм по-добре.

Пепино, отново на тръни, я поглежда крадешком.

Матилда започва да обикаля с кутията бонбони: първо, на баща си, който отказва, после поднася на майка си и т. н. Дядото взема лакомо.

*Матилда:* Стига, стига... Ще ти стане лошо (и към Пепино): Нанстина мисълта, че след сватбата ще отидем да живеем в Рим, далеч от мама и татко (усмихва се гальовно), малко ме безпокои...

Пепино, на тръни, гледа Агнеса.

*Винченцо:* Човек с всичко свиква (отказва бонбоните). Не, не благодаря, благодаря...

Матилда оставя кутията пред Агнеса. Агнеса отказва с глава. Матилда настоява:

*Агнеса:* ... Агнеса ... Вземи един! Пепино ги е донесъл.

Агнеса остава твърда.

*Пепино:* Вземи!

Пепино е на тръни.

*Матилда:* ... Само един!

Агнеса бутва ръката ѝ, кутията пада и бонбоните се разпиляват.

Настъпва неочаквано и смразяващо мълчание. Агнеса първа схваща сериозността на положението, което е създала. Уплашеният ѝ поглед среща страшните очи на баща ѝ. Всички са притаили дъх. Винченцо прекъсва мълчанието:

*Винченцо:* Събери ги!

Агнеса веднага се подчинява. Прибира бонбоните от тук и там, поставя ги в кутията и се изправя, за да ги подаде на Матилда, обаче...

*Винченцо:* И този!

Бащата сочи един бонбон, търкулил се по-далеч.

Пепино се навежда да го вземе.

*Винченцо:* Ти стой настрана!

Пепино се изправя. Агнеса прибира последния бонбон. Матилда взема кутията, Сега гласът на Винченцо се променя. Това е просто рев.

*Винченцо:* Върви си! ...

И придружава рева с жест на ръка. Агнеса, изплашена, побягва навън.

Отново мълчание. Пепино мърмори нещо в ухото на Матилда.

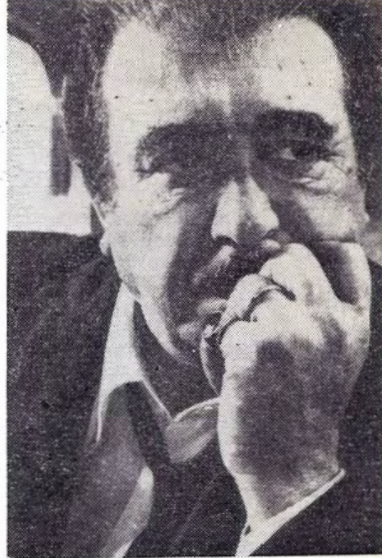
*Матилда:* Пепино ...

*Пепино:* Може би е по-добре да си отида ...

*Матилда:* Може би е по-добре ...

*Пепино:* Да, моля ти се!

*Матилда:* Папа ...



Винченцо

*Винченцо:* Какво има?

*Матилда:* Пепино трябва да си ходи.

*Винченцо:* Но защо? Неприятността вече премина... Нима е за това?

*Пепино* (ставайки прав): Не, но трябва да повтора някои глави от съдебната медицина...

*Винченцо:* А!

*Матилда:* Може ли да го придружа?

*Винченцо:* Върви... върви!

*Пепино:* Лека нощ.

*Винченцо:* Довиждане.

Пепино, объркано, тръгва с чашката ликьор в ръка. Антонио го сепва.

*Антонио:* Чашката...

*Пепино:* О, да да... Довиждане, Розаура... Госпожо, лека нощ.

*Анина:* Чао.

*Дядото:* Лека нощ.

*Франческа:* Е, прощавайте.

Винченцо спира Матилда, която след Пепино е почти стигнала вратата на столовата.

*Винченцо:* Матилда, три минути!

*Матилда:* Да, да.

Пред вратата Пепино се отдръпва и оставя Матилда да излезе първа.

### Входът.

Двамата се отправят към вратата за улицата. Матилда като че иска да го задържи, но Пепино бърза...

*Пепино:* Какво?

*Матилда:* Пепино, обичаш ли ме?

*Пепино:* Много, Матилда. Но сега трябва да си вървя...

*Матилда:* Но защо така бързо? Не е минала и половин минута...

Пепино отваря пътната врата.

*Пепино:* Знам, знам, но това напрежение в учението ме прави нервен. Боли ме главата, а ще трябва да прекарам безсънна нощ над книгите.

*Матилда:* И аз ще почета малко в леглото, така ще се чувствам по-близо до теб.

*Пепино:* Сърочно сбегом!

*Матилда:* Чао!

Тя затваря очи и подава устните си за целувка. Пепино я целува набързо и е вече на улицата. Матилда отваря очите си и поглежда разочарована. После:

*Матилда* (вика подир Пепино): Ще дойдеш ли утре?

*Пепино* (отдалеч): Надявам се. Не знам, може би в друг ден... Учението...

Прекъсва и се отдалечава.

*Матилда:* Не се преуморявай!

*Пепино:* Добре, добре...

### СЦЕНА 7

*Улица. Къщата на Аскалоне. Нощ.*

Пепино все повече ускорява крачките си. Той е уплашен от бедата и опасността, в която е изпаднал.

### Преливане.

### СЦЕНА 8

*Вътрешна снимка на дома Калифано.*

*Вътрешна сцена. Ден.*

Коридор и вратата на стаята на Пепино.

Дона Амалия, майката на Пепино, върви по коридора и се спира учудена. Приближава се до вратата, от която се дочува объркано шушукане.

## Стаята на Пепино.

Пепино по риза, небръснат поне от три дни, със сенки под очите крачи напред-назад и говори на себе си:

*Пепино* (мърмори неясно): Сторих лошо... Сторих лошо... А Агнеса? ... Няма да говори, да не е луда... Луда? А ако е луда? Господи! ... А ти какъв си?

Отчаяно се удря по главата. После се гледа в огледалото с отвращение. ... Какъв си ти? Ще отговориш ли? Мъж ли си или подлец? Какъв си?

*Гласът на Амалия* (зад вратата): Пепино, с кого говориш? Кой е при теб?

Пепино подскача и веднага:

*Пепино* (нервно): Уча, майко! Приповтарям. Уча наизуст!

*Гласът на Амалия*: От дни вече си се затворил. Почини си! Излез да подишааш малко въздух...

Чуват се стъпките на майката, която се отдалечава.

Отвратен, Пепино плюе върху огледалото.

*Пепино*: Що за гадост!

След това с внезапна решителност взема вратовръзката си, връзва я, отваря гардероба, взема едно сако и като го облича, се запътва към вратата.

## СЦЕНА 9.

*Улица. Къщата на Калифано.  
Външна снимка. Ден.*

Пепино слиза по стълбата от къщата на Калифано и тръгва по улицата. Внезапно вниманието му е привлечено от три леки момичета с високо вчесани коси, с тесни поли. С люлеещите си походки те следват носач от гарата, който тика пред себе си количка с багажа им.

Пепино се връща обратно. Отваря пътната врата.

*Пепино*: Мамо... Моля те послужи ми с пет хиляди лири.

## СЦЕНА 10.

*Площад. Външна снимка. Ден.*

Кафе.

Петима младежи стоят пред празни чаши, над които бръмчат мухи. Единият от тях си тананика популярна песенчица.

Друг от компанията внезапно и учудено повдига вежди и надава сподавено възклицание.

Трите момичета на високи токове, подрънквайки многобройните си гривни, се приближават в индийска нишка.

*Младеж*: Божествено видение!

— Дръжте ме, братлета!

— Но... Това не са ли същите... От миналия месец?

— Че измина ли вече месец?

— Двете са същите от миналия път. Първата не ми е позната.

— Сменили са мотрисата, но вагоните са същите.

— Вагоните?

Всички избухват в смях. Междувременно момичетата се приближават. Главовете и смехът притихват... И когато „вълната“ преминава покрай тях, младежите мълчат. Само някоя адамова ябълка се движи нагоре-надолу.

## СЦЕНА 11.

*Хотел. Вътрешна снимка. Ден.*

В хотела дон Винченцо, счетоводителят Порино и професор Сикано слушат обясненията на мастития адвокат Чарпета, който едва-едва се е вместил в един скърцащ плетен стол.



*Адвокатът Чарпета:* ... Един знаменит медик твърди, че мъжът в дъгата на живота си има около три хиляди патрона за изстрелване.

*Счетоводителят Пороно (възбуден):* Това не е малко, нали?

*Винченцо:* Драги адвокате, този знаменит медик...

Портиерът, който се отправя към вратата, го прекъсва.

*Портиерът:* Добре дошли.

И четирите плетени стола изскърцват едновременно. Пред витрината на хотела количката с куфарите, следвана от фрапантните им собственички, се приближава. Носачът с куфарите и трите градин преминават прага на вратата.

*Една от трите:* Ангажирали сме три стаи.

Четиримата мъже ги оглеждат с погледи на познавачи. Дон Винченцо се приближава до момичетата и любезно...

*Дон Винченцо:* Може ли да имаме честта да ви предложим нещо за пиене?

Три големи усти му се усмихват веднага.

*Русата:* Благодариме, много сте любезен...

*Професор Сикано:* След като се освежите малко, нали?

*Русата:* Да, довиждане тогава.

Господата се отдръпват, за да сторят път на момичетата, които тръгват след носача по стълбата. След това отново сядат в плетените кресла и продължават интересния разговор.

*Винченцо:* Казах, адвокате... че този ваш известен медик е съвсем загубен, защото един мъж, достоен за това название, стреля поне един патрон дневно от осемнадесет до шестдесет години. Така сметката би...

Пред витрината на хотела преминава предпазлив и видимо нервен Пепино.

Той влиза и се приближава до бюрото на портиера.

*Пепино (прошепва):* Пристигнаха ли?

*Портиерът:* Да, дойдоха.

В този момент гласът на Винченцо удря Пепино като сабя по врата.

*Винченцо:* Пепино!

Пепино се обръща вдървен, но бързо преодолява смущението си.

*Пепино:* Не е ли дошъл?

*Винченцо:* Кой?

*Пепино:* Доктор Скиавоне. Не ви ли казах? Трябваше да ми донесе конспект за подготовката ми за конкурса, за тези, тоест за службите — изглежда, че са дванадесет, а не десет, така че вероятността се увеличава...

*Винченцо (напълно доволен):* Браво, браво... А защо от няколко дни не те виждам в къщи?

*Пепино:* Заради всичко това! Казах и на Матилда. Готвя се за изпита! Чета шестнадесет часа на ден. И сега си отивам в къщи... (на портиера) Ако дойде доктор Скиавоне, кажете му, че ще мина по-късно.

Почитания, дон Винченцо...

И се изнизва.

Винченцо поклаща добродушно глава и се обръща отново към приятелите си.

*Винченцо:* И така, драги адвокате, както казах, ако математиката не греши, шестдесет без осемнадесет прави четиридесет и две, а четиридесет и две по триста шестдесет и две...

На стълбата се появяват, освежени и усмихнати, трите момичета.

Господата стават веднага на крака:

*Професор Сикано:* Моля ви, заповядайте... Момче, шампанското...

*Винченцо:* И чаши...

*Русата:* Аз се казвам Летиция... Това е моята приятелка...

## СЦЕНА 12.

*Вътрешна снимка. Къщата на  
Аскалоне. Ден.  
Столовата.*

Дона Франческа се отправя към кухнята и дава обичайните си нареждания:

*Франческа:* Анина, какво правиш... Розаура!

*Глас на Анина (отвън):* В банята сме!

Влиза в кухнята.

Франческа: Постоянно сте в банята! Какво правите там? ... Агнеса!

Момичето е само на педя от нея и маркира изпраните чаршафи. В дъното дядото кърпи чорап, надянат на дървена гъбка.

Агнеса: Тук съм ...

Франческа: Продължавай, Агнеса! Матилда!

Глас на Матилда: Идвам!

Франческа: Кога ще завършиш този ченз! ...

Влизат Анина и Розаура и сядат около чаршафите.

Франческа си мърмори:

Франческа: Хайде работете ... Матилда!

Влиза Матилда.

Матилда (с досада): Мама, търся, търся и не мога да намеря снимката на Пе-пино. Тази като студент.

Агнеса подскача и се убожда.

Агнеса: Ох!

Франческа (към Агнеса): Какво правиш, Агнеса?

Агнеса: Убодох се!

Франческа: Внимавай ... Ще изцапаш чаршафа! ...

Агнеса: Мама, не се чувствавам добре ...

Франческа: Наистина ти си бледа ... (към другите) Не ви ли изглежда?

Анина, Розаура, Матилда (съгласни): Да ... Наистина, малко!

— Много е бледа.

— Просто зелена.

Агнеса, отегчена, се съсредоточава в работата си.

Франческа: Храниш се малко ... Искаш ли едно разбито яйце с вино?

Агнеса: Не, не, мамо, нищо не искам. Остави ме на мира.

Франческа: Ще се насилиш. Погледни сестрите си! ... Виж Матилда колко е кра-сива и пълна ... Ти си слаба, просто като паяк ...

Агнеса свежда глава над работата си и нещо мърмори.

Агнеса (с тих глас): Моя ли е вината, че съм слаба?

Франческа не отговаря. За момент настъпва мълчание. Всички работят.

Матилда (плачевно): Мама, Пепино вече седем дни не е идвал ...

Франческа: Трябва да учи ... За вашето бъдеще е ...

Матилда: Но все пак ... Би трябвало да идва от време на време ...

Агнеса е смутена от тези думи. Става и излиза. Франческа я наблюдава мълчаливо и загрижена се обръща към дъщерите си:

Франческа: Какво ѝ е на Агнеса? ... Розаура, иди да видиш ...

Розаура бързо излиза.

Анина: Мамо, аз мислех, че тя говори нощем ... Но тя се моли!

Франческа: Как, моли ли се?

Анина: По цели нощи, не спира ... Върти се в леглото.

Франческа (загрижено): Света богородице ... (и гледа към стълбата).

Вратата се отваря и Розаура нахълтва запъхтяна в кухнята.

Розаура: Мамо! Тя пише писмо ... В банята!

Франческа учудена става на крака.

## Банята.

Агнеса, коленичила пред чинията, опряна на капака, пише:

Детайл от писмото или ...

Гласът на Агнеса: ... Не искам да страда Матилда заради мен. За това, Пепино, върни се и не се страхувай: аз ще мога да запазя тайната. Вината е моя, че съм се подала на изкушение. Сбогом! Агнеса. П. П. Не обръщай внимание, че съл-зите ми са намокрили писмото.

Написала това, Агнеса не е доволна от единствената сълза, за това потапя ръката си в умивалника и напръсква листа.

Гласът на Франческа (отвън): Агнеса, какво правиш?

Агнеса подскача.

## Коридор.

Франческа поглежда през ключалката:

Франческа: Вече от един час си вътре...

Банята.

Агнеса: Идвам, идвам.

Агнеса се колебае. Опитва се да скрие това, което е написала. После скъсва писмото, хвърля го в чинията и дръпва водата.

Коридор.

Франческа пред вратата на банята пита:

Франческа: Какво правиш?

Агнеса: Нищо, майко... Нещо ми е зле...

Минава покрай нея и се отдалечава.

Франческа я следи с подозрение, след това влиза в...

Банята.

... Като куче почва да души навсякъде. Навежда се над чинията и намира парченце от писмото, чете го...

Франческа (сричайки): ... Ще мога да запазя тайната... Че съм се подала на изкушение...

Детайл на писмото.

Докато Франческа чете слисана тези думи, чува се шум от автомобила на Винченцо. Уплашена, Франческа изтичва до прозореца и хвърля поглед надолу.

Бързо пхва парчето хартия в деколтето си и излиза в...

... Коридора, където я

достига

Гласът на Винченцо: Франческа!

СЦЕНА 13.

Вътрешна снимка на къщата на Аскалоне. Нощ.

Столовата.

В полумрака тромава фигура в дълга роба се движи предпазливо...

Детайл от месечен календар.

Един лист.

Пръст се плъзва по датите. Той е на Франческа, която говори полугласно:  
Франческа: Розаура двадесети... Матилда двадесет и пети... Агнеса двадесет и седми...

Бедната жена. Тя се движи в помещението, отчаяна и угрижена:  
... Но днес коя дата сме?

Кухня.

Част от рафта, на който оставят вестници. Франческа взема най-горния:  
„Джорнале ди Сичилия“, чете:

Франческа (замислена): Четвъртък двадесет и първи... и се съсредоточава, като че ли пресмята.

Глас на Консолата: Госпожо?

Чорлавата глава на Консолата се появява над мраморната маса. Момичето спи на дивана в ъгъла до рафта.

... Трябва ли ви нещо?

Франческа: Шшт...

и дона Франческа излиза...

Банята.

... Отваря коша за нечисти дрехи. Рови нервно между ризите на Антонио и Винченцо и гащите да дядото...

Ето и Консолата, която се появява на вратата по нощница:

Консолата: Госпожо, с какво мога да ви помогна?

Франческа: Консолата... Прането на момичетата?

Консолата: Изпрах го вчера. Защо, липсва ли нещо?



Франческа: Нищо, нищо... Върви!... Иди да спиш!

*Спалнята на Винченцо и Франческа.*

Винченцо, проснат върху широкото брачно легло, хърка. Франческа запалва лампата на нощното шкафче. Разтърсва съпруга си. Иска да го разбуди.

Франческа: Винченцо.

Но съпругът продължава да хърка. Франческа го разтърсва отново... Винченцо!

Винченцо (полубуден): Е, какво има?

Франческа: Ти знаеш ли какво значи изкушение...

Винченцо се полуобръща към съпругата си, която е над него, и я гледа, докато тя настоява. Винченцо я поглежда за миг и... се обръща на другата страна.

Винченцо: По това време!

Но жена му го разтърсва пак. Сега грубо:

Франческа: Не, Винченцо... Това са думи, които е написала Агнеса в едно писмо...

Винченцо (внезапно разбуден): На кого?

Франческа изважда от деколтето си парчето от писмо:

Франческа: Не знай, Винченцо. Загрижена съм.

Винченцо: А!

Сграбчва парчето писмо от ръцете ѝ, чете с широко отворени очи... и скача от леглото по гащи.

*Коридор.*

Шум от падане на стол... И Винченцо излиза на коридора, лицето му е изкривено от буреносно подозрение. На големи крачки преминава коридора, следван от жена си.

*Стая на Агнеса и Анина.*

Лъч от светлина пада върху леглото на Агнеса, която спи. Между лъча и лицето на момичето се появява сянката на Винченцо... който с жест моли жена си да не вдига шум.

Агнеса спи спокойно. В ръцете си държи стиснат молитвеник. Чаршафът я покрива отчасти и светещите очи на Винченцо забелязват нещо между него и единия крак на момичето. Винченцо дръпва чаршафа. Дюшекът под момичето е целият в подутини. Винченцо пхва ръка и изважда камък. Агнеса спи върху камъни.

Винченцо онемява и трепери.

**СЦЕНА 14.**

*Улица с къщата на Аскалоне.  
Външна снимка. Сутрин.*

От ъгъла се задава колата на Аскалоне. Стига вратата на сградата и спира. Слиза Антонио, оглежда се: улицата е безлюдна. После се приближава до задната врата на колата:

Антонио (тайнствено): Госпожо...

Колата изглежда празна, но отвътре излиза госпожа Кончета, слаба възрастна жена със сухо и решително лице, която очевидно се е криела. Тя носи кожено куфарче.

Вратата на къщата се отваря тихо.

**СЦЕНА 15.**

*Вътрешна снимка на къщата Аскалоне. Сутрин.*

*Столова. Коридор. Стаята на Агнеса.*

Госпожа Кончета вадя от куфарчето си професионалните си инструменти; гумени ръкавици, памук, дезинфекционно средство: после се обръща към Консолата, която е поставила в кухнята да vri вода.

*Госпожа Кончета:* Готово ли е?

*Консолата:* Още малко...

Група от фигури в коридора: Винченцо, Франческа, Антонио, дядото и старата жена.

Винченцо е начело на групата и влиза пръв в стаята на Агнеса. Хваща ръката и преди да я натисне, се уверява, че останалите са го настигнали. Антонио, който е близо до баща си, промълвява:

*Антонио:* Папа, похарчих три хиляди лири ... за бензин ...

... Но е прекъснат от страшия поглед на дон Винченцо.

Винченцо отваря и мълчаливо влиза в стаята, последван от останалите. В първия миг групата пречи да се хвърли поглед на стаята. Агнеса и Анина спят. Франческа се опитва да събуди Анина, без да я уплаши, но момичето се сепва, подскача и надава вик.

Вик на Анина.

Събужда се и Агнеса. Тя е уплашена от гледката. Винченцо командува процедурата. Вън пред стаята са дядото и Антонио, най-отпред е Консолата със съд вряла вода.

Франческа и госпожа Кончета се стараят да успокоят Агнеса.

*Агнеса:* Не, не, не, не ...

*Франческа:* Детето ми, успокой се... Доброто ми дете... мила...

Винченцо излиза от стаята, водейки със себе си обърканата Анина, и затваря вратата след себе си. Винченцо застава прав, неподвижен, гледайки вторачено вратата.

Стенания на Агнеса.

Стенанията на Агнеса са спрели. За момент в сградата настъпва пълна тишина ...

След това вратата на стаята се отваря. Излиза дон Франческа, върху чието приблидяло лице дон Винченцо търси отговор. Но жената веднага сяда на един стол и затваря очи. После излиза дон Кончета. Изразът ѝ е разсеян. Тя сваля гугените си ръкавици.

*Винченцо:* Е, какво?

Госпожа Кончета го гледа и:

*Госпожа Кончета:* Абе, жена е, рано или късно това трябва да се случи.

Винченцо е поразен. Смазан, той гледа към жена си, която му отвръща с тъп и опечален поглед. Той се втурва в стаята на Агнеса. Момичето е седнало с наведена глава, плаче. Винченцо едва въздържайки се:

*Винченцо:* Кой беше? Кой? Кой беше?

Агнеса продължава да хълца с наведена глава.

*Агнеса:* Не е вярно! Не знам нищо! Нищо не съм направила! ...

Винченцо се нахвърля върху дъщеря си и я бие с две ръце, събаря я от стола и я ритва с крака:

*Винченцо:* Кой беше? Кой? Кой беше?

*Агнеса:* Никой! Не е вярно. Нищо не съм сторила. ... Помощ!

Франческа успява да спре Винченцо. Лице с лице срещу него му казва: *Франческа:* Спри Винченцо. Може да е бременна.

Лицето на Винченцо потъмнява. Гледа жена си, която добавя: ... акушерката не може да уточни, трябва анализ на урината...

Винченцо гледа Агнеса с вторачени очи, след това внезапно се хвърля към вратата...

В столовата госпожа Кончета се готви да си тръгва, придружена от Антонио.

*Винченцо:* Спрете!

Винченцо сочи с пръст към ...

... Анина, Матилда, Розаура, които мълчаливо надзъртат от стаята си.

*Винченцо:* ... Прегледайте ги всички, и трите!

## СЦЕНА 16.

*Пейзаж. Външна снимка. Ден.*

Влак в движение...

## СЦЕНА 17.

*Купе в движението се влак. Вътрешна снимка. Ден.*

Винченцо е седнал в въгъла, затворен в себе си, блед. В мрежата над него

се намира пакет с формата на бутилка, клатеща се в ритъма на движението на влака.

#### СЦЕНА 18.

*Улица в Палермо. Външна снимка. Ден*

*Една улица.*

Винченцо се движи предпазливо, като че ли очите на всички минувачи биха разкрили позорната тайна, скрита в бутилката, която той носи, притисната към гърдите си. Разкопчава сакото си и скрива пакета под него...

*Входна врата.*

Винченцо пристига пред вратата, оглежда се внимателно и бързо изчезва вътре. Отстрана на вратата табелка с надпис:

„Лаборатория за анализи на д-р проф. М. Е. Турцо“.

#### СЦЕНА 19.

*Лаборатория за анализи. Вход и съседно помещение.*

*Вътрешна снимка. Ден.*

Увитата бутилка и нейният притежател се приближават към едно гише.  
*Лекарят:* Какво желаете?

Винченцо несръчно изважда от обвивката бутилката и му я подава.

*Винченцо:* От моята жена е.

*Лекарят:* Урина?

*Винченцо:* Да от моята жена, съпругата ми.

*Лекарят:* Общ анализ ли желаете?...

*Винченцо:* Евентуално за установяване възможна бременност.

*Лекарят:* Име... името?

*Винченцо:* Пишота...

Лекарят записва името върху лист хартия и казва:

*Лекарят:* След няколко дни...

*Винченцо:* Но как?

*Лекарят:* Е?

Винченцо се навежда към лекарят:

*Винченцо (доверително):* Слушайте, аз съм братовчед на адвоката, който се грижи за интересите на брата на депутатата Рандацо!

Лекарят се озарява и казва:

*Лекарят (почтително):* Е тогава... Седнете, ако обичате, веднага ще свършим.

*Кръстосано преливане.*

*Същото място. След половин час*

Винченцо, седнал, гледа с унесен поглед. Към действителността го връща гласът на лекаря:

*Гласът на лекаря:* Господин Пишота!

Докторът с лъчезарна усмивка се подава от гишетото. Винченцо става приbleднъл.

*Лекарят (тържествено):* Господин Пишота, всичко е наред, жабата реагира положително. Поздравления към вас и госпожата ви...

Лекарят му подава лист хартия:

... г-н Пишота...

На Винченцо му прилошава, пада пред гишетото и се загубва от погледа.

Шум при падането.

*Лекарят (изплашен):* Г-н Пишота!

#### СЦЕНА 20.

*Купе във влака и последователни снимки на Винченцо. Ден.*

Това е горчиво пътуване. Винченцо е свит в единия ъгъл. В очите му се четат мислите на съмнението, което го е обзело.

*Глас на Винченцо:* Кой е той? Кой, кой?... И къде, кога?... Тя никога не остава сама, никога... Може би... в училището...



Замисленото лице на Винченцо се отразява върху стъклото на прозореца на купето, което лети в настъпващата нощ...

#### Училище.

Агнеса е на чина си с наведени очи. На катедрата стои учител, грубоват, нисък. Той говори и обръща страниците на една книга. Картината се прелива с... Агнеса пред черната дъска. Друг учител, стар и грозен, се допира до нея с тебешира в ръка.

*Глас на Винченцо:* Не, не, не... Е, кой тогава? Кой? Приятелите на семейството? ... Кой от тях?

Върху стъклото на прозореца се появяват в бърза поредица образите на: счетоводителя Порино...

професор Сикано...

стария им лекар.

Винченцо клати глава.

*Глас на Винченцо:* Невъзможно... може би в църковната обител... дон Мариано?

Сега се появява дон Мариано и гледа в обектива:

*Дон Мариано* (обиден, зачуден): Аскалоне!

*Глас на Винченцо:* Прости ми! ... Тогава в къщи! ...

Явява се... обед в къщата на Аскалоне. Семейството се е събрало. Тук е и Пепино до Матилда. Агнеса на мястото си, мълчалива.

*Антонио:* Харесва ли ти?

*Глас на Винченцо:* Пепино? ... Но не! Тогава Антонио? ... Но какво говоря? ...

#### Купето във влака. Ден.

Винченцо е с изпотено лице... Протяга ръка, взема малка бутилка с оранжада и шумно пие. После сваля прозореца и гневно я захвърля. Бутилката се разбива върху железопътен стълб.

#### Звн на разбито стъкло.

Внезапно лицето на Винченцо се озарява от светкавична мисъл...

#### Припомняне.

Вътрешна снимка в къщата на Аскалоне.

...виждаме бутилка, която се разбива на пода пред умивалника в кухнята...

#### Шум на счупени стъкла.

Стаята на Винченцо.

Винченцо, изпотен, се събужда, подскача, и с дрезгав от съня глас изръмжава:

*Винченцо:* Кой е?

Никой не отговаря. Тромаво Винченцо слиза от леглото. Франческа продължава да спи. В полумрака Винченцо се протяга и така, както е, бос, с провиснали жартieri, излиза от стаята...

#### Стълби.

Сърдит, Винченцо слиза по стълбите...

#### Столвата.

Влиза Винченцо. Спира се, заслушва се. Вижда Матилда, която спи, седнала

на дивана. Сяда до масата и разсеяно гледа отворения учебник на Агнеса. Незнательно го затваря. До него е пепелник с напълно овъглена цигара, но недокосната. Винченцо се обръща към дъщеря си, която спи, и подвиква със суров глас:

*Винченцо:* Ей!...

*Матилда* (събужда се): О!... (протяга се).

*Винченцо:* Пепино ли е?...

*Матилда*, прозявайки се, отговаря:

*Матилда:* Не знам, трябва да си е отишъл... Заспала съм.

*Винченцо:* Аха.

Винченцо се окашлюва.

## Кухня.

Полусянка, от отворения кран тече тънка струя. Винченцо се приближава, пие от крана. Затваря го. Нещо на пода привлича вниманието му. Навежда се и прибира парчетата на счупената бутилка, хвърля ги в кофата за смет. Тръгва към стълбите, минавайки покрай вратата на килера... Вратата му е затворена... Остро изсвирване на влака.

## Купето във влака. Ден.

В страшните очи на Винченцо е пробляснала светлината на откритата истина... Докато... Влакът продължава да свири...

## СЦЕНА 21.

### *Вътрешна снимка. Къщата на Аскалоне. Ден.*

### Стаята на Агнеса (на мансарда).

Агнеса е изпратена на втория етаж, в последната стая на къщата. Това е нещо като таван и склад. Със стар железен креват и сламен дюшек, още навиг... Вратата се отваря и Винченцо с пръст, сочейки към момичето:

*Винченцо* (свистейки): Пепино!

Агнеса отстъпва зад леглото.

*Агнеса* (изплашена): Не! Не е вярно!...

Винченцо се нахвърля върху нея и я бие като луд:

*Винченцо* (разгневено, полугласно): Мълчи! Не отричай! Подлечи!... (повишава гласа си).

*Агнеса:* Не е вярно!

Франческа нахълтва и ги умолява:

*Франческа:* За бога, тишина...

*Винченцо:* Не отричай, той е!

*Агнеса:* Не е вярно...

*Франческа:* Но Матилда.

*Винченцо:* Млъкни, кучко. Млъкни. Ще те пребия, и двама ви ще пребия.

Агнеса бяга от стаята, плачейки силно.

*Агнеса:* Аз сама ще се убия. Ще се убия сама. Мамо!

Франческа се опитва да задържи Винченцо.

*Винченцо:* Остави ме!

Агнеса е изтичала в банята. Взема едни ножици. Винченцо и Франческа я настигат.

... Ще стана монахиня. Монахиня ще стана!

Сграбчила е косите си и срязва с ножиците един сноп. Винченцо я обезоръжава. Той я сграбчва и затваря устата ѝ, за да спре да вика. Докато я влачи от банята, просто ще я задуши.. Домъква я отново в стаята, от която е избягала.

*Винченцо* (през зъби): Не богохулствуй, развратнице!... Развратница си!  
*Франческа*: Ох, господи!

Франческа се опитва да го усмири. Напразно. С трясък Винченцо затваря вратата и я заключва. Изважда ключа от вратата и го дава на Франческа.  
*Винченцо*: Ще отвориш само за да отива в клозета!

## С т о л о в а т а .

Матилда спи спокойно на дивана.

Гласове и стъпки отвън.

Винченцо поглежда с омраза Матилда и я плесва с ръка:

*Винченцо*: Спиш!... Винаги спиш!

Матилда, разбудила се внезапно, се оглежда плахо наоколо, но Винченцо вече е изчезнал... Матилда схваща, че са я ударили с плесница и избухва в плач.

В този момент Агнеса, която е намерила комина, водещ до печката в столовата, крещи:

*Агнеса* (истерично): Папа, признавам! Не беше той! Беше един карабинер. Един карабинер от преминаващите. Той ме обезчести!

Матилда повдига поразени очи към печката на столовата, от която се чуват думите на Агнеса.

## С Ц Е Н А 2 2 .

*Вътрешна снимка. В къщата на Калифано. Ден.*

## С т о л о в а .

Семейство Калифано обядва. Пепино подготвя чиния с вдигащи пара спагети. Внимателно им прибавя сирене, пипер, парче масло, малко олио. След това ги разбърква с вилцата и лъжицата. Като че ли извършва обред.

На входната врата се звъни. Амалия механично се провиква към вратата:  
*Амалия*: Игнация, звънят!...

Пепино набучва първата вилица със спагети, намотава ги грижливо, поднася ги към устата си, но застива в това положение...

Чува се засилваща се глъчка.

Вратата се отваря с трясък и влиза Винченцо, който изблъсква Игнация и затръшва вратата след себе си. Орlando и Амалия стоят с вилци в ръце. Пепино, предусеща опасността. Скача на крака и се опитва да избяга... но се спъва във въртящия се стол пред пианото и Винченцо го сграбчва. Притиска го към инструмента, върху клавиатурата, която издава странна смесица от тонове. Нанася му безброй плесници и крещи:

*Винченцо*: Мерзавец! Мръсник! Подлец!

Амалия и Орlando се притичват на помощ на сина си.

*Амалия и Орlando*: Но какво става? Дон Винченцо! Пепино!

Амалия почти припада. Орlando се нахвърля върху Винченцо и го удря по главата с юмруци, които Винченцо като че ли не усеща.

Пепино е смъкнат от пианото и довлечен до стол пред масата. Винченцо поставя пред него лист и писалка:

*Винченцо*: Пиши!... „Скъпа Матилда!“... Не, никаква „скъпа“. Пиши:

Матилда!

Амалия и Орlando в почуда искат обяснение:

*Орlando*: Какво значи това? Полудял ли сте?

*Амалия*: Случило ли се е нещо на Матилда?

Винченцо с подозрение отива до вратата, отваря я и плюе навън. Там няма никого. Затваря отново. Изважда бележката с анализа и казва полугласно:

*Винченцо* (полугласно): Агнеса!

Двамата съпрузи са в изумление. Винченцо удря върху масата с листа от извършения анализ. Амалия го взема и казва:

*Амалия* (полугласно): Не разбирам!

*Винченцо* (извън кадъра): Забременяла е от него... Двоен подлец! (към Пе-



пино, който се е свил в стола). Ако не се ожениш веднага за нея, ще те пребия като звяр.

Амалия се нахвърля върху сина си и започва да го бие с две ръце:

*Амалия*: Безчестнико! Безсрамник! Какво си направил?

Пепино се брани с ръце и отстъпва, както правят децата. Орландо се опитва да внесе успокоение.

*Орландо*: Дон Винченцо, успокойте се. (Крещи): Амалия, Амалия!

Жената, извън себе си, спира и се отпуска на канапето с глава между ръцете. Орландо се обръща отново към Винченцо:

*Орландо* (само към Винченцо): И аз съм баща като вас... дон Винченцо, ще поправим нещата.

*Винченцо* (твърд и категоричен): Най-много петнадесет дни. (Към Пепино): Пиши!

*Пепино* (плачевно): Бедната Матилда... тя остава изложена пред всички... Казвам го не за себе си, за нея...

*Винченцо*: За Матилда ще мисля аз... Не се занимавай с нея... Пиши! (Почва отново да диктува): Матилда, връщам ти обещанието за женитба. Точка.

## СЦЕНА 23.

*Вътрешна снимка. В къщата на Аскалоне. Ден.*

С т а я. А г н е с а.

Със долепено на стената ухо, Агнеса развълнувано подслушва. От долинния етаж се чува неясното ридание на Матилда. Постепенно то става по-ясно:

*Глас на Матилда* (хълцайки): ... Но защо? Какво съм му направила?

С т о л о в а т а.

Хубавото и невъзмутимо лице на Матилда сега е развалено от израза на отчаянието; писмото на Пепино е в ръцете ѝ.

*Матилда* (отчаяна): ... Тъй неочаквано, без да ми обясни... „не питай за причините на това ми решение“... Защо? Ако Агнеса е една безсрамница, какво съм виновна аз? ...

Франческа е единствена свидетелка на този изблик на мъка.

*Франческа*: Матилда, успокой се!

*Матилда* (отчаяна): Опозорена съм пред всички хора в града. Ще ме сочат с пръст и смях. Не ще мога да излизам от къщи...

*Франческа*: Успокой се, Матилда, баща ти няма да допусне да останеш стара мома.

*Матилда* (ридаейки): И всичко заради тази омразница...

Матилда притичва, отваря вратата на печката и крещи вътре: За всичко ти си виновна. Да се оставиш да те обезчести карабинер...

С т а я. А г н е с а.

Агнеса, след като е чула виковете на Матилда, се отделя от печката.

*Глас на Матилда* (отвътре): ... от карабинер!

## СЦЕНА 24.

*Извехтял дворец и двор. Външна снимка. Ден.*

На двора в праха се ровят кокошки. Бурени и боклук. Дворецът изглежда потънал в прах, престарял и е почти изоставен. Само някои комини пушат, а тук-там от прозорци се подават тръби за печки. Чуват се викове и песни на деца.

Винченцо Аскалоне пресича двора, прескача един магарешки трън, сплашва една котка и няколко кокошки, разтървава два малчугана, сбили се за една пръчка, и се насочва към портата, над която се вижда стар, износен от времето герб.

Обръща се към едно момченце, което се е качило на гърба на другаря си и гледа в един партерен прозорец.

**Винченцо:** Барон Рициери Грифео Запала?

Момченцето кима с глава към един от прозорците.

**Момченцето:** Там живее.

Винченцо тръгва. Влиза през портата. В този момент момченцето, което стои отдолу, пита горното:

**Можете отдолу:** И какво прави?

**Момченцето отгоре:** Ммм... Кани се да се беси.

Другото момченце се обръща към децата, които играят из двора.

**Другото момченце:** Елате, тичайте насам! Баронът се беси!

## СЦЕНА 25.

*Старият дворец. Вътрешна снимка. Ден.*

Салон. Голяма празна стая. Таванът е силно повреден от времето. Избелелите тапети по стените са на места скъсани или са с тъмни петна. Видимо на тези места е имало мебели или картини, впоследствие изнесени. На купища по-край стените са натрупани книги. Един съд е оставен, за да събира капещата от повредения покрив дъждовна вода. Неоправен креват и един стол представляват мебелировката на помещението.

Барон Рициери Запала Пиетрапорция и Фикараци е около четиридесетгодишен, със среден ръст и затапял поглед. Облечен в стара домашна роба, той се е качил на единствения стол и опитва провесено бесило, закрепено в средата на тавана. Няма съмнение, че баронът прави постановката на собственото си обесване. Сега проверява плъзгането на примката, притваря очи и издава дълга, отчаяна въздишка. Гласът на Винченцо го сепва.

**Винченцо (отвън):** Бароне! Може ли да вляза? ... Бароне Грифео Запала!

Баронът е за момент изненадан. После:

**Баронът:** Кой го търси?

**Винченцо:** Винченцо Аскалоне. Преча ли ви?

**Баронът (колебае се):** Извинете! Почакайте малко! ...

Баронът иска бързо да махне въжето, дръпва го и парчета вар падат върху него. Той отскача настрана, почти пада. Въжето не иска да се откачи. Едва успява да развали примката. Едва сега вижда на прозореца главите на любопитно гледащите го деца. Баронът им показва юмрук. Те изчезват веднага.

## Преддверие.

Вратата на салона се отваря. Баронът, който набързо се е пооправил, гледа въпросително Аскалоне, който му се усмихва:

**Винченцо (любезно):** Бароне, извинете! Минавах и знаете ли: казах си, ще отида да целуна ръката на барона...

Баронът го гледа със същия затапял поглед, в който блещука притаена неопасна лудост и казва:

**Баронът:** Е?

Той се отдръпва и прави място на Винченцо да влезе.

## Салон.

Затваряйки се, вратата събаря още две парчета вар, но Винченцо се прави, че не е видял нищо. Не дава да се разбере, че е видял и мизерната обстановка. Той казва:

**Винченцо:** Колко е просторно, обширно...

**Баронът (с горчивина, но достойно):** Това е всичко, което ми остана от двореца. Давам под наем стая по стая, като хотел от четвърта категория. Това е последното ми убежище...

**Винченцо (правейки се на притеснен):** Бароне, повярвайте моето стеснение... Може би поставих в неловко положение достойнството ви?

**Баронът (прекъсвайки го):** Не се измъчвайте, Аскалоне. Достойнството на един благородник се изразява преди всичко в снизходителността. Моля ви, да ми-нем в преддверието... Имам и текуща вода (показва един кран) ... и един стол за посетителите ми...

Говорейки така, той се възхищава на остроумието си и с ръка покрива дясната част на устата си. Винченцо поглежда странното въже, което виси от тавана, и сяда на леглото, следвайки примера на барона.

*Винченцо:* Впрочем, ако смея да попитам, как стана всичко това?

*Баронът:* Наследих от баща ми дългове...

*Винченцо:* Вашият баща! Достопочтеният барон Ерипрандо. Спомням си го с вълнуваща преданост. Знаете ли каменоломната, която притежавам? ... Той ми оказа доверие и ми зае пари...

Забелязвайки проявяване на алчност в очите на барона, Винченцо добавя бързо: ... които му върнах най-акуратно... Това бе през тридесетте години... Но вие сигурно не си спомняте. Тогава бяхте още дете.

Винченцо проследява показалеца на барона ... Той сочи един тъмен правоъгълник на стената.

Винченцо гледа барона въпросително:

*Баронът:* Беше там. Това бе последната вещ, от която се разделих. Баща ми беше грозен човек, но портретът бе ценен като творба...

*Винченцо:* А, съвсем не беше толкова грозен...

*Баронът:* Очите му бяха... малко разногледни, както се казва, хи, хи, хи (и пак покрива с ръка половината си уста).

*Винченцо:* Но той беше така любезен... Спомням си, когато срещнеште моите момиченца, излизайки от църковна служба, им даваше бонбони, карамели, сладкиши... Харесваха му моите момичета. Вие помните ли ги?

Баронът прави неопределено движение.

... Розаура... Анина... Матилда?

## СЦЕНА 26.

*Вътрешна снимка в къщата на Аскалоне. Вечер.*

### С т о л о в а т а.

Матилда и цялото семейство са облечени празнично (Франческа, Розаура, Антонио, дядото и самия Винченцо).

Баронът е облечен в тъмно. Костюмът му представлява интересна шивашка находка от миналите години, протрит и лъснат тук таме, но все още нелишен изцяло от някогашната си елегантност.

*Баронът:* Драги Аскалоне, вие сте щастлив баща с тази гирлянда от хубави цветя.

Видимо задоволство и леко смущение у всички Аскалоне, които се усмихват. Винченцо се обръща дружелюбно към Франческа.

*Винченцо:* Заслугата не е моя, а на цветарката.

Франческа се усмихва хитро и сбутва Матилда, която с лице, лишено от израз, прави реверанс и кани към сложената трапеза:

*Матилда* (съвсем безучастна): Заповядайте, бароне.

Баронът се отправя към трапезата ухилен, като прикрива с ръка устата си. И другите се отправят към масата, а дядото пита с тих глас Антонио:

*Дядото:* Кой е пък този?

*Антонио:* Барон Цапала.

### С т а я. А г н е с а (м а н с а р д а т а).

Агнеса с ухо в печката се старае да разбере какво става долу.

Шум от завъртващ се ключ в бравата я кара да подскочи.

Това е Консолата. Тя носи табла с храна. Изразът на лицето ѝ е заговорнически.

*Агнеса:* Какво става? Кой дойде?

*Консола:* Един барон. Онзи от стария дворец.

*Агнеса:* Какво търси тука?

*Консолата* (оставя таблата): Може да греша, но мисля, че това е новият годинник на Матилда. Прочетох го по лицето на дон Винченцо. Бедната Матилда! Пепино... Пепино беше по-добър...

И тръгва към вратата. Агнеса, следейки някаква своя мисъл, се озарява.

*Агнеса:* Но... тогава, ако Матилда се ожени за барона...



Консолата, която не е разбрала, се подава на половина от вратата и **за-**питва:

**Консолата:** Искаше ли да кажеш нещо?

**Агнеса:** Не, нищо...

Консолата излиза и затваря вратата.

С един скок Агнеса е на леглото. На колене върху него тя откача от светлата картина, закачена над главата ѝ. От гърба на картината се изплъзва една снимка. Това е снимката на Пепино, която Матилда търсеше.

Целува я многократно, детински.

#### С т о л о в а т а.

Семейство Аскалоне и баронът са на трапезата. Сервирани са неизбежните макарони по сардински. Баронът с маниер на човек от доброто общество забелязва:

**Баронът:** О, какъв райски аромат... Просто неземеи!

**Франческа** (с вид, че се извинява): Извинете ни, господин бароне, че си позво-  
лихме да започнем с едно такова насищащо ястие.

**Баронът:** Но това е прекрасна идея!

**Франческа:** Всъщност това бе идея на мъжа ми: той каза да направя обилна  
гозба, на каквато господин баронът е навикнал...

Прекъсва, смразена от погледа на Винченцо, който се намесва:

**Винченцо:** Впрочем макароните са домашно правени, и то лично от Матилда.

**Баронът** (към Матилда): Моите поздравления! Прекрасни са. Така приготвени,  
ги предпочитам пред всички други.

**Винченцо** (доволен): Но бароне, та вие сте просто експерт!

**Баронът:** О, не... Само един любител. А какво ще последва макароните?

**Франческа:** Позволих си... Нали днес е свети Георги...

Баронът засиява и я прекъсва с жест:

**Баронът:** Аха, отгатнах... Пъдпъдъци, нали?

**Франческа:** Но как можахте, бароне?

**Баронът:** Но техният аромат, госпожо! Той се носи вече из въздуха.

Пак се ухилва с обичайното движение на ръката.

Всички гледат барона малко озадачени.

**Франческа** (над ухото на Матилда): Симпатичен, нали? Един благородник. Ха-  
ресва ли ти?

**Матилда:** Да, но жалко за зъбите му...

#### С Ц Е Н А 27.

*Площад и улица.*

*Външна снимка. Вечер.*

Цялото семейство Аскалоне (Матилда с барона, Винченцо и Франческа, Анина, Розаура, Антонио и дядото) не остава незабелязано за минавачите. Когато кортежът минава, не липсват и забележки:

Баронът? Баронът с Матилда Аскалоне? А какво става с Пепино? И пр.

#### С Ц Е Н А 28.

*Вътрешна снимка в къщата*

*на Калифано. Вечер.*

С т а я. П е п и н о.

Пепино, небръснат, с подсенени очи и стиснати зъби, гледа навън през прозореца.

Как той ги вижда:

На целия кадър минават три двойки, образувани от семейство Аскалоне и барона. Първата двойка (Матилда и барон Рициери) най-тежко засяга само-  
любието на Пепино.



*Баронът и Матилда*

СЦЕНА 29.

*Площад и улица.  
Външна снимка. Вечер.*

Винченцо с добродушен, но тържествен израз, обкичен с медалите си, разменя поздрав, раздава усмивки:

*Винченцо* (с тих глас към Франческа): Неочакван ефект! (и отговаряйки на поздрав): Целувам ви ръка! (и отново на тих глас): Добре си подходжат.

*Франческа*: Да, добре си подходжат.

*Винченцо*: Аз мисля, че сега вече можем да кажем на самата Матилда истината.

Но това да стане предпазливо.

*Франческа* (тихо): Не, недей още (и усмихната отговаря на поздрав).

*Винченцо*: Но защо?

*Франческа*: Поради зъбите. Три предни и един кътник липсват...

*Винченцо*: А, наистина. Да, аз ще трябва... Ще му говоря веднага.

*Франческа*: Но моля те с нужния такт.

Винченцо я уверява със знак, че знае какво върши, и като се отделя от нея, настига барона.

*Винченцо*: Бароне, да оставим за малко жените сами... Елате малко.

Хваща го под ръка. Матилда послушно хваща майка си под ръка.

В продължение на няколко крачки Винченцо е мълчалив, като че ли търси подходящи думи, после казва:

*Винченцо*: Бароне, кой е вашият домашен зъболекар?

Баронът го гледа. Разбира веднага.

*Баронът*: Забелязва ли се? Вижда ли се? Знам, знам, особено когато се смея, се вижда...

*Винченцо*: Толкова е жалко. Вие сте още млад.

*Баронът*: Но аз съм преминал възрастта, когато зъбите растат. Вече сами те няма да пораснат, наистина...

Винченцо схваща смисъла на тези думи и бърза да успокои барона.

*Винченцо*: Не се безпокойте... Всичко ще се нареди. Познавате ли доктор Па-

терно? Той е най-добрият зъболекар в провинцията...

*Баронът*: Да, но на този зъболекар аз...

*Винченцо*: Не се тревожете, аз ще уредя всичко с този зъболекар.

*Баронът*: Ако това не ви създава безпокойство.

Аскалоне забелязва, че по улицата (срещу тях) вървят старите Калифано (бащата и майката на Пепино), и казва на барона.

*Винченцо*: Не мислете за това...

Обръща се към Матилда:

*Винченцо*: Матилда, ела! (и се отегля така, че Матилда заема мястото му до барона.)

Орlando и Амалия Калифано се приближават и като минават край Матилда и барона, виждат, че момичето си е обърнало главата и се прави, че не ги вижда.

Калифано се чувства покорен от победоносния поглед на Винченцо и поздравява.

*Амалия*: Гледай ги, Аскалоне.

*Винченцо*: Дон Орlando, да ви припомня ли нашия срок?

Орlando преминава със стиснати зъби, а Винченцо се отдалечава тържествено, следван от цялата си свита.

*Амалия*: Чу ли го?

*Орlando*: Е добре, чух го, чух го...

*Амалия*: Сега е наш ред.

*Орlando*: Не се занимавай!

Ето и една група от трима младежи, които вече познаваме от кафенето. Те поздравяват с подчертана любезност.

*Младежите*: Дон Орlando, поздравяваме ви.

*Орlando*: Здравейте, здравейте...

*1-ви младеж*: А Пепино как е?

*Амалия* (сухо): Болен е.

Калифано отминават, изпратени от едно възклицание на тримата младежи.

*2-ри младеж*: Болен?

*3-ти младеж*: Рогоносец!

Избухват в шумен смях, довольни, че са преживели нещо твърде забавно.

## С Ц Е Н А 30.

### *Вътрешна снимка.*

### *Къщата Калифано. Привечер.*

Входът-стълбата-коридорът.

Двамата Калифано едва са влезли и Амалия като фурия се втурва по стълбите, следвана от мъжа си. Прекосява коридора, стига вратата на Пепино и стиснала зъби, чука няколко пъти.

*Амалия* (гневно): Пепино! Видя ли ги? Доволен ли си?

Стаята на Пепино.

Пепино, който лежи на леглото, подскача и сяда.

*Амалия* (глас отвън): Пред целия град си станал рогоносец... Сега иди в църквата и постави обявлението, че ще се жениш. Време е, любовницата ти те чака!

Стаята на Пепино.

Пепино прокарва ръце по разстроеното си лице.

### П р е л и в а н е.

### С т о л о в а т а.

Сутрин е. Орlando разучава една партитура за кларнет. Амалия закусва с кафе и мляко. Вратата се отваря, появява се Пепино, блед и печален. Орlando и Амалия го гледат. Кратка пауза.

*Пепино* (с известна тържественост): Мамо, папа... Не искам Агнеса...

Двамата съпрузи разменят обезпокоени погледи.

*Орlando*: Какво говориш?

*Амалия*: Как така не я искаш?



*Пепино* (с решителност и страст): Не я искам за съпруга, след като не е непорочна! Мамо, защо на мене ми се отказва това право?

Орландо оставя кларнета и се намесва:

*Орландо*: Но, господи боже мой, можеш ли да погледнеш в очи дон Винченцо?

*Пепино*: Отговори ми, но искрено. Каж ми, би ли се оженил за мама, ако тя се бе държала така, както Агнеса Аскалоне се държа с мен?

*Орландо*: Какво искаш да кажеш?

*Амалия*: Какво е сторила, което ти не одобряваш?

*Орландо*: Да не би да искаш да кажеш, че мъжете имат право да искат, а жените са длъжни да отказват?

*Пепино* (в изблик): Точно това. Не я искам, защото Агнеса не ми отказа! Обезчестена не я искам за жена, толкова!

Орландо е учуден от подобно заинатяване и се мъчи да оправи нещата.

*Орландо*: Но аз се споразумях с дон Винченцо.

*Амалия* (прекъсва го): Ти не отговори на въпроса на Пепино. Ако аз ти се бях отдала, щеше ли да се ожениш за мене?

*Орландо* (трябва да признае): Всъщност, разбира се, че не!

### П р е л и в а н е.

### С Ц Е Н А 3 1.

#### *Каменна кариера. Външна снимка. Ден.*

Товарене на един прашен камион. Под палещото слънце се виждат в движение препълнени малки колички и няколко работници. Антонио надзирава. Пристига запъхтан Винченцо, тръшва силно вратата на камиона и казва:

*Винченцо*: Събуди се, Антонио! Тръгваш ли или не? Раздвижи се! Какво е това бавене?

В този момент две натоварени колички се настигат, отстъпвайки, Винченцо бутва едната и тя връхлетява върху другата. Чува се силен трясък.

*Винченцо*: По-скоро, изведници на хляба ми... (Към Антонио): Ако Калифано не се появят и днес... Тази вечер ще ги накарам да видят ада и чистилището!

В този момент се чува експлозия от кариерата. Разбиват камъни. Откъм посоката на взрива се задава мотоциклетист, който за миг изчезва зад облака от прах и когато изплува, виждаме енорийския свещеник дон Мариано.

*Винченцо*: Какво търси тука Мариано?

Свещеникът слиза от мотоциклета и се приближава.

*Винченцо*: Дон Мариано, кой вятър ви води насам?

И двамата се поздравяват дружелюбно.

*Дон Мариано*: Как си, драги Аскалоне?

*Винченцо*: Както виждаш... На какво дължа удоволствието?

Дон Мариано сочи към едно сенчесто място и иска веднага да пристъпи към целта на посещенията си.

*Дон Мариано*: Не съм случайно тук, а заради това, което ви тежи на сърцето.

*Винченцо* (оживява се): А!

*Дон Мариано*: Отгатнахте ли?

Винченцо се придвижва няколко стъпки, докато свещеникът го следва, и отговаря.

*Винченцо*: Дон Мариано, даже и да съм отгатнал, вне трябва сам да ми го кажете.

*Дон Мариано*: При мен беше дона Амалия.

*Винченцо*: А!

*Дон Мариано*: Всичко ми каза!

*Винченцо*: А!

*Дон Мариано* (въздиша): Дона Амалия Калифано е твърде просветена жена, симпатична, много религиозна и много, много разумна.

Стигнали до сянката, седат на един блок.

*Винченцо* (малко неспокоен): Наистина много симпатична!

*Дон Мариано*: Вижте, драги мой, бракът не е средство за поправяне на грешки...

*Винченцо*: Е да, наистина!

*Дон Мариано:* Искам да кажа, че грешката е сторена. Това е факт! Но за да я поправим, трябва ли да сторим още една, по-голяма. Да отпразнуваме брак, който съвсем не дава гаранция за взаимност и здрави чувства. „Бъдете две души в едно тяло“... Да не забравяме това...

*Винченцо (объркан):* Но за бога, това е без друго така.

*Дон Мариано:* И каква гаранция ще ни даде такава една връзка за възпитанието на бъдещите деца, които са главната цел на брака?

*Винченцо,* все повече объркан, кима утвърдително, но видимо смисълът на тези думи му е убягнал.

*Винченцо:* Е да, да...

*Дон Мариано:* И така, общо казано, Пепино Калифано е един истински негодник... И съгласно каноните на църквата той не може да бъде задължен да се ожени за Агнеса.

*Винченцо:* Не е длъжен ли?

*Дон Мариано:* Не!

*Винченцо:* Според църквата?

*Дон Мариано:* Точно така!

*Винченцо (обнадежден):* Но след като ние всички други сме съгласни?

*Дон Мариано:* Но дона Амалия не е съгласна.

*Винченцо:* Моля?

*Дон Мариано:* Тя е на мнението на сина си.

*Винченцо* го гледа ням и приbledнял. След това постепенно истината и прозрението нахлуват в ума му.

*Винченцо (след пауза):* Пропаднали негодници!

И надул се от гняв, с пламнал поглед, се отвърща от свещеника и тръгва към „Фиата“ си. В този момент, за да се подчертае объркаността на дон Мариано, избухва със силен трясък нова бомба.

Експлозия в кариерата.

*Дон Мариано,* уплашен, последва дон Винченцо.

*Дон Мариано:* Аскалоне!

*Винченцо* се качва на колата си, запалва мотора и потегля веднага.

*Дон Мариано (уплашен):* Дон Винченцо... Успокойте се! Къде отивате? Чакайте, спрете...

Колата на Винченцо се отдалечава по лошия път и вдига облак прах.

## СЦЕНА 32.

*Вътрешна снимка в  
къщата на Калифано. Ден.*

На вратата се звъни настойчиво.

Предверието.

Игнация мие пода, който лъщи от водата. Тя прекъсва работата си, прескача измитото и отива да отвори. На вратата е Винченцо. Преди прислужницата да е казала каквото и да е, той се втурва вътре като циклон.

*Винченцо (сухо и заканително):* Тука ли е дон Орландо? Дона Амалия? Пепино? Игнация: Не, няма никого...

*Винченцо:* А, не, това не е вярно!

Избутва я настрана. Тя надава лек вик.

*Игнация:* Мито е!

Аскалоне прескача измитото и без да спира, стига пред вратата на столовата. Отваря я, поглежда вътре и притичва към друга врата. Игнация го следи с уплашен поглед и го вижда как влиза и излиза в другите стаи. Чува се шумът от отваряне и затваряне на врати.

*Игнация:* Дон Винченцо, няма никого в къщи, никого! Но Винченцо вдига застрашително ръка, за да накара Игнация да млъкне, и се ослушва. От някъде долита мелодия от духова музика.

Звуци на духов оркестър.

Винченцо се затичва към вратата.

## СЦЕНА 33.

*Площад. Външна снимка. Ден.*

Духова музика.

Винченцо се отправя по посока на музиката, която като че ли дава такт на взетото от него решение.

#### СЦЕНА 34.

*Сутерен. Вътрешна снимка. Ден.*

Силна музика.

Инструменталистите от местната духова музика репетираят и помещението се изпълва с гръмка музика.

Между духачите е и дон Орlando със своя кларнет.

Диригентът от пулта дава знак да спрат.

*Диригентът Ранда:* Спрете, спрете... Започнете отново от трети такт... Повече страст... Почвайте от буква Г, хайде!

Орlando, като че ли обзет от някаква вътрешна сила, внезапно изчезва от погледа. Оркестърът започва да свири.

Винченцо е хванал Орlando и го мъкне към предверието на стълбите.

*Орlando:* Нали виждате, че съм зает!...

*Винченцо (през зъби):* Къде е синът ви?

*Орlando:* Замина!

*Винченцо (заканително):* Аха, замина?

*Орlando:* Да, трябваше внезапно да замине.

*Винченцо:* А жена ви? И тя ли трябваше да замине? Вие се бяхте задължили...

*Орlando:* Дон Винченцо, кълна ви се... Това бе по инициатива на жена ми, аз нямам нищо общо...

*Винченцо (хващайки го за нагръдника):* Мъж ли сте или кукла? Дадохте ми вашата дума!... А мъжът с чест удържа думата си!

*Орlando:* Добре, но синът ми не иска и да чуе...

*Винченцо:* Как не иска да чуе!

Междувременно музиката се е засилила и принуждава Винченцо и Орlando да викат, за да се разберат.

Музиката все повече се усилва... Двамата жестикулират и реват, но не се разбират. Винченцо разтърсва Орlando, като продължава да го държи за нагръдника, а последният се опитва да го удрия с кларнета си и му вика обидни думи. Внезапно музиката спира и прогърмяват гласовете на Винченцо и Орlando неразбрани и объркани.

Оркестърът е спрял да свири. Настъпил е смут. Притичват оркестранти, за да ги разтърват, но Винченцо и Орlando са се пуснали.

*Диригентът:* Какво става? Дон Винченцо! Дон Орlando!

*Винченцо (успокоително):* Нищо, нищо не се е случило...

*Орlando:* Само малко недоразумение!

*Диригентът:* Дано да е поправимо!

*Винченцо:* Напълно поправимо!

*Орlando:* Поправимо!

#### СЦЕНА 35.

*Вътрешна снимка в къщата на Аскалоне. Ден.*

Столовата.

Баронът в поетично настроение държи витка прежда, която Матилда, самодоволна, навива на кълбо. На дивана е Розаура, която трябва да ги следи, но тя спи.

Вратата на къщата се отваря и затваря с трясък и веднага след това като фортуна Винченцо прекосява столовата. Баронът, изненадан, става на половина, за да поздрави, но Винченцо вече е изчезнал по стълбите.

Двамата годеници продължават прекъснатата работа. Розаура продължава да спи, но отгоре долитат глъч и шум...

Шум от врати, които се отварят и затварят, неразбрани гласове и пр.



Стая на Агнеса в мансардата.

Агнеса в един тъгъл на леглото, с подпухнали от плач очи и подутото от плесниците лице се мъчи да се оправи:

*Агнеса* (хълцайки): Какво съм виновна, че Пепино е избягал? (Винченцо, като затваря устата ѝ, процежда през зъби):

*Винченцо*: Млъкни кучко, млъкни! (Франческа се опитва да се намеси):

*Франческа* (с настойчив глас): За бога, по-тихо, Матилда, баронът...

С то л о в а т а.

Матилда и баронът са прекъснали работата и без да разбират нещо, наострят уши по посока на шума и глъчката, долитащи отгоре.

Чуват се тежки стъпки по стълбите и след малко се появява Винченцо (гози път с шапка на глава) и пак като фортунa преминава в обратна посока. Само за миг се спира пред Розаура. Разтърсва я.

*Винченцо*: Хайде, събуди се!

Баронът става, за да поздрави:

*Баронът*: Извинете, дон Винченцо!... но Винченцо вече е излязъл.

В х о д ъ т.

Баронът го следва настойчиво.

*Баронът*: Не искам да ви безпокоя, но зъболекарят ми взе мярка за зъбите...

*Винченцо* (на бързо и разсеяно): Е добре, добре!

*Баронът*: Но не ми е казал кога ще ги направи...

Винченцо отваря вратата на къщата и отговаря.

*Винченцо*: Не се грижете... Довиждане.

И като казва това, излиза на улицата.

С Ц Е Н А 36.

*Улица. Къщата на Аскалоне. Ден.*

Винченцо влиза в колата си и затръшва вратата. Догонва го Франческа, която през прозорчето на автомобила му подава пътната чанта и казва.

*Франческа*: Поставих вътре чорапите за преобуване, сирене и малко халва, която нашият братовчед толкова обича...

Но преди да е завършила, автомобилът тръгва под носа ѝ.

С Ц Е Н А 37.

*Къщата на Аскалоне. Мансардната стая на Агнеса. Вътрешна снимка. Ден.*

Агнеса гледа през прозореца...

През погледа на Агнеса:

... Автомобилът се отдалечава.

Тя държи в ръцете си снимката на Пепино (тази, която е взела от Матилда), изведнъж, разгневена, избяжда очите на портрета с фуркета, който сваля от косите си.

*Агнеса*: Подлец... Негодник! (казва проклетие, което като дете е научила).

С Ц Е Н А 38.

*Селски път. Външна снимка. Ден.*  
*Преминава автомобилът на Винченцо. Евентуален диктор.*

С Ц Е Н А 39.

*Вътрешна снимка в къщата на адвоката Аскалоне Регалбuto.*  
*Работен кабинет. Ден.*

Кресла, писалище, библиотека със завеси. Претрупано и нечисто. От отво-

рената врата се чува приближаващият глас на:

*Адв. Аскалоне:* Заповядайте, братовчеде, заповядайте!

Влиза Винченцо, последван от адвоката (незначителен тип, около 40-годишен).  
*Адвокатът* продължава:

... В къщи добре ли сте всички? Леля Франческа, Антонио, братовчедките...

*Винченцо* (намусен): Да, да, всички са добре.

Винченцо сяда в едно кресло, а адвокатът — в друго.

*Адв. Аскалоне:* А какъв добър вятър ви носи насам? А?

Усмивката му изчезва, защото забелязва угриженото лице на Винченцо, който въздиша дълбоко и изважда портфейла си, взема от него листа с анализа на урината и го подава, без да говори.

Адвокатът хвърля поглед върху листа, след това повдига очи към Винченцо.

*Адв. Аскалоне:* Сериозно ли е?

Винченцо потвърждава мрачно.

*Винченцо:* Да!

Адвокатът колебливо тълкува подадения му лист, след това с драматичен вид, като че ли го е страх да каже това, което мисли, се престашва.

*Адв. Аскалоне:* Тумор?

*Винченцо:* Това би било чест!

*Адвокатът:* Шшт!

и се обляга назад мрачен. Вратата се отваря широко и влиза шумно усмихнатата леля Кармела, носейки табла със сладкиши и ликьор.

*Леля Кармела:* Ето ви. Пийте, яжте, колкото можете. Аз съм една нещастница.

Леля Кармела оставя таблата.

Цистата ми се подува все повече и нощем вече не спя. Вие сте щастливи, млади и здрави. Ето идва зимата, а с нея ще се завърне и ревматизмът ми, а и сърцето ми не е в ред. Докторът казва, че се дължи на черния дроб.

Като казва така, тя си тръгва.

... Никак не съм добре, никак! Една моя приятелка ми препоръчва да пия индийската билка. Винченцо, ти, който знаеш толкова много, какво мислиш за индийската билка? Ще ми помогне ли тя?

... И излиза от стаята, без да изчака отговора.

*Адв. Аскалоне:* Кармела, вратата!

Леля Кармела напуска.

*Леля Кармела:* Ето!

### Преливане, кръстосано.

След половин час. Двата мъже са отново сами.

*Адв. Аскалоне:* ... На този Пепино може да изпратим препоръчано писмо с обратна разписка. Ако в 24 часа не се яви, ще направим тъжба по чл. 530 за прелъстяване на малолетна... А ако дойде и се ожени за пострадалата, ще се отърве от затвора. Но той знае много добре, че вие това няма да направите никога. Нали така, драги братовчеде? Вие не бихте искали Вашата дъщеря да се ожени по силата на този член от закона... И всички да узнаят истината...

*Винченцо* (с решителност): Да, никога...

*Адв. Аскалоне:* Правилно. На ваше място и аз бих постъпил така... (обезкуражен), но тогава какво?...

*Винченцо* (отчаян): Тогава аз, тогава аз ще го пребия...

*Адв. Аскалоне:* И ще си навлечете 20 години... Вижте, братовчеде, ако го бяхте пребили... в момента, в който разбрахте факта, че семейната ви чест е поругана, наказанието ви би било между три и шест години...

*Винченцо:* Все пак...

*Адв. Аскалоне* (уточнявайки): В раздразнено състояние, т. е. незабавно реагиране, докато е горещо... Сега вече е късно... Кавгата ви с Орландо представлява показалец, сочещ към вас... Той ви обвинява в умисъл, т. е. 20 години...

Винченцо свежда глава в двете си ръце.

Адвокатът разсъждава гласно:

*Адв. Аскалоне:* Поне да...

Винченцо се оживява и гледа с очакване братовчеда, който продължава:  
...се извърши отмъщението от друг член на семейството, който не е отправил  
закани... Един, който сега е открил нанесената обида на честта на семейство-

*Адвокатът:* Да се откажем веднага от леля Франческа и баща ви... Да се откажем  
също така от Агнеса (хили се), тъй като не бихме могли убедително да под-  
държаме, че тя едва сега е открила, че е била обезчестена. От останалите в  
семейството се явява само едно подходящо име...

*Винченцо* (избухва): *Антонио!*

#### С Ц Е Н А 4 0.

*Къщата на Аскалоне. Стая. Антонио. Вътрешна снимка. Вечер.*

Антонио е узнал от дон Винченцо решението, че трябва да отиде и убие  
Пепино. Почувствувал се е зле и се е отпуснал в едно кресло.

*Антонио:* Аз?

Дон Винченцо се мъчи да го ободри.

*Винченцо:* Нино, Нино!

#### С Ц Е Н А 4 1.

*Къщата на Аскалоне. Стая. Антонио. Вътрешна снимка. Вечер.*

Антонио със значително подут нос и с торбичка лед на главата, трака зъби  
като в треска. До леглото му са един възстар доктор и Винченцо, който възбу-  
дено обяснява:

*Винченцо:* Не разбирам нищо, преди малко говорех с него, обясних му нещо  
важно; новина... и изведнъж, без нищо друго да се е случило, видях как  
носът му почна да се подува, зъбите му да тракат... едва не припадна...  
Лекарят вади термометъра под мишницата на Антонио и казва:

*Лекарят:* Почти четиридесет. Това са редки случаи, но съществуват... Лекувах  
един в Неапол с 43<sup>о</sup>... Нарича се бомбен шок... Достатъчно ще му бъде  
едно добро очистително...

Започва да пише рецепта, но Винченцо, който бърза да види Антонио въз-  
становен, казва:

*Винченцо:* Не може ли да се приложи по-енергично лечение? ... Нещо, което да го  
вдигне на крака веднага. Например малко пеницилин? ...

*Франческа:* Да, пеницилин...

*Лекарят* (съгласява се): Защо не? (Пише) Пеницилин, инжекция от по милион еди-  
ници...

*Винченцо* (предпазливо): Извинете, не може ли да се направи по два милиона?

*Лекарят* (съгласява се): Добре тогава, два милиона единици...

Антонио моли със слаб глас.

*Антонио:* Очистителното...

П р е л и в а н е.

#### С Ц Е Н А 4 2.

*Магазин на Паскуале Профумо. Вътрешна снимка. Ден.*

Това е магазин за погребални потреби: ковчези, фенери, изкуствени цветя.  
Паскуале Профумо дърпа струните на една китара, от които две са скъсани и  
увисват. Чувайки камбанката на вратата, той се обръща и оставя китарата.  
Отива насреща му:

*Профумо:* Драги ми дон Винченцо, на какво дължа удоволствието от вашето  
посещение? (Пауза, боязливо): Или може би неудоволствието? И вече гот-  
ви лицето си, за да изрази прискърбие.

*Винченцо:* Не се безпокойте. Всички в къщи сме добре.



*Профумо:* Слава богу! А с какво мога да ви услужа?

*Винченцо* (гледайки го направо): Пепино Калифано.

*Профумо* (невъзмутим): Моля?

*Винченцо:* Къде е?

Профумо въздъхва, бърчи чело.

*Профумо:* Ах, драги дон Винченцо, животът днес е суров. Искаш да го направиш по-приятен за ближните си... Ето вижте, аз поправям електрическата си китара, за да мога да я използвам за серенади, ако ми възложат... Но кой прави още серенади? Днес на годишницата изпращат грамофонна плоча!

Винченцо е разбрал и без да прекъсва говорещия, изважда портфейла от джоба си и с бавни и плавни движения го отваря и изтегля банкнота, лежаща зад друга.

Профумо следи неговите движения, без да прекъсва да говори: ... А за да направим едно погребение достойно и представително... кой се интересува? Преуспелите хора купуват луксозни телевизори, хладилници, но ковчежи купуват само от просто дърво... Впрочем работите вървят зле, дон Винченцо, а аз трябва да бъда добър приятел на всички. Ако на вас направя удоволствие, това би било неудоволствие за друг клиент...

Винченцо прибавя още една банкнота към вече отделената и Профумо, видимо задоволен, приключва:

... Знаете какви са хората на тази страна. Бихте могли да получите анонимно писмо...

Винченцо му протяга ръка с парите.

*Винченцо:* Тези са за пощенската марка.

#### СЦЕНА 43.

*Вътрешна снимка. Къщата на Аскалоне. Ден.*

Детайл от едно писмо: „Този, когото търсите, се крие под расото на свещеник в Регалбуто. Анонимен приятел, но винаги на ваше разположение.“  
Междувременно.

*Адв. Аскалоне* (в кадъра и извън кадъра четат писмото) и в...

#### С т о л о в а т а.

Винченцо и до него прав, прибледнял, с лепенка на носа, Антонио...

Адвокатът връща писмото на Винченцо и казва:

*Адв. Аскалоне:* Отлично, нали?

Отваря кесията си и вади лист, който подава на Антонио.

*Адв. Аскалоне:* Това е разрешителното за носене на оръжие. То не се преотстъпва. И pistolета, запомни добре, ще носиш винаги със себе си, със заплатите на работниците, с ведомостите и пр...

Антонио кима механично, адвокатът продължава.

... Друго много важно нещо: приближавайки се до Пепино Калифано, ще поставиш ултиматума: ще се ожениш ли за сестра ми? Ако се съгласи, толкова по-добре за всички ни, ако не (въздиша и прави жест с ръката, като че ли стреля), дърпаш спуска!

*Винченцо* (извън кадъра): Разбра ли?

Отваря се вратата и влиза Франческа с таблата с кафе; адвокатът внезапно замлъква. Франческа оставя таблата пред адвоката и се опитва да прекъсне тягостното мълчание.

*Адв. Аскалоне:* Благодаря ви, братовчедке...

Франческа посяга, за да му сложи захар.

*Франческа:* Колко?

*Винченцо:* Остави, ние ще се погрижим...

С движение на главата той ѝ дава да разбере, че трябва да напусне стаята. Франческа се подчинява...

Входното антре.

...но едва напуснала стаята, Франческа залепва ухо на вратата.

*Адв. Аскалоне* (извън кадъра): Та... Казвах: ще изпразниш целия пълнител...

Ще оставиш само един патрон, който трябва да бъде смъртоносен.

#### С т о л о в а т а .

*Адв. Аскалоне:* ... Т. е. ти си стрелял, заслепен от гняв, и този единствен куршум е бил трагично фатален! Това ще ми помогне в съда.

*Винченцо* (окуражаващ го): Разбра ли добре? Нашият братовчед ме уверява, че максимумът ще бъде под пет години ...

*Антонио* (примирен): Е, добре ...

С края на окото си вижда, че Матилда преминава и се отправя по стълбите нагоре.

*Адв. Аскалоне* (като поглежда часовника си): Сега по-добре да си вървя, може би влакът ще бъде точен ...

*Винченцо:* Да, добре ...

*Антонио* (като го прегръща): Папа, чакайте един момент ... Веднага съм готов ...

Отдалечава се, качва се по стълбите ...

*Винченцо:* Хайде, бързай.

#### К о р и д о р .

Антонио излиза от стаята в момента, когато Матилда влиза в банята и затваря вратата. Антонио с уплашен поглед стига вратата на банята и чука леко.

*Матилда* (извън кадъра): Заето е!

*Антонио* (тихо): Да, знам. Матилда, аз съм... Матилда, кажи ми най-искрено... обичаш ли още Пепино?

*Матилда* (извън кадъра): Какво?

Антонио залепва уста върху отвора на ключалката и казва.

*Антонио:* Ако Пепино умре, ще тъгуваш ли?... Ако Пепино умре и брат ти отиде в затвора... А, Матилда?

Но никакъв отговор не идва от банята и Антонио казва още:

... Как да разбирам мълчанието ти? Който мълчи, е съгласен?

Шум от водата (извън кадъра).

Вратата се отваря, излиза Матилда, хубава и надменна, и без да се спира, казва:

*Матилда:* Какво ти е дошло на ум? Шегата ти издава лош вкус!... и отминава, като добавя:

... Защо ще трябва Пепино да умре?

Отминава.

*Винченцо* (извън кадъра силно): Антонио!

*Антонио:* Ето ме, идвам!

И приближнял, отчаян, с очи, пълни със сълзи, се движи като замаян към стълбата, след това се спуска внезапно към стаята на Агнеса и...

*Антонио* (съвсем тихо, отчаян, набързо): Агнеса, Агнеса, аз съм. Чуваш ли ме?

#### С т а я   н а   А г н е с а .

Агнеса, с подозрение се отправя към вратата, ослушва се, но мълчи.

*Гласът на Антонио* (извън кадъра, тихо): Агнеса, ще тъжиш ли, ако Пепино умре?

Агнеса мълчи и не отговаря.

... Ще ти бъде ли мъчно, ако Пепино умре и брат ти отиде в затвора?

#### К о р и д о р .

Антонио, залепен за ключалката, настоява, плаче.

*Антонио:* Агнеса, Агнеса, отивам, отивам с влака в Регалбуто... Пепино е при вуйчо си, свещеника... Агнеса, нали не искаш да го убия? Мъжът, който ти обичаше... Агнеса, кажи?

#### С т а я т а   н а   А г н е с а .

От устата на Агнеса се изнизва поток от думи:

Агнеса (разгневена): Този мерзавец да върви по дяволите!

Коридор.

Антонио (отчаян, но с малка надежда): Какво, какво каза?

Винченцо (извън кадъра, силно и гневно): Антонио!

Антонио подскача.

Антонио (умолително): Агнеса!

Винченцо (извън кадъра): Антонио!

Антонио: Ето ме!

Тръгва, бършейки набързо очите си...

СЦЕНА 44.

*Къщата на Аскалоне. Външна снимка. Ден.*

Адвокатът Аскалоне се качва отзад в колата и Винченцо затваря вратата. От къщата излиза Антонио и се приближава. Винченцо влиза в колата от предната врата.

Винченцо (извън кадъра): Антонио, хайде, бързай!

Антонио едва е турил крак в колата и се чува сподавен вик откъм पो-сока на кухнята.

Глас на Франческа: Антонио!

Антонио, сграбчил последната отчаяна надежда, се обръща:

Антонио: Мама!

Но Винченцо го хваща с ръка и го въвлича в колата. Антонио се струполясва върху седалката и колата потегля. Франческа зад шорите на кухнята и Агнеса, зад стъклата на стаята, следят с поглед...

... колата, която се отдалечава и изчезва...

СЦЕНА 45.

*Вътрешна снимка. Къщата на Аскалоне. Ден.*

Стаята на Агнеса.

Измъчена, Агнеса се отделя от прозореца. Прави няколко крачки и прекосява стаята, като кърпи ръце. После спира с очи, които гледат неопределено в пространството, и внезапно взела някакво решение, тича към печката и вика в отвора ѝ:

Агнеса: Мама!

Столовата.

Франческа, която още плаче, отива към печката и отваря вратичката:

Франческа: Какво има?

Глас на Агнеса (извън кадъра): Трябва да отида в клозета.

Франческа, хълцайки, подава ключа на Консолата.

Франческа: Консолата, отвори..!

Стаята на Агнеса.

Агнеса чува стъпките на Консолата. Бързо слага обувките си.

Коридорът.

Консолата отваря вратата. Агнеса профучава пред нея, бързо се отправя към клозета и затваря вратата зад себе си.

Клозетът.

Агнеса се приближава към чинията, сваля капака, стъпва върху него и отваря прозореца, който гледа към двора. За миг тя е нерешителна, дръпва дръжката за водата, за да заглуши шума... и прескача перваза на прозореца...



СЦЕНА 46.

*Железопътна спирка. Външна снимка. Ден.*

Отдалече се виждат до влака на перона Винченцо и Антонио... Те се прегръщат по мъжки за сбогом...

Изсвирване на влака.

Антонио се качва във вагона и хвърля смутен поглед назад...

Влакът потегля...

Шум от тръгването на влака.

СЦЕНА 47.

*Улица пред гарата. Полицай. Външна снимка. Ден.*

Агнеса се спира пред вратата на гарата и се колебае. Да влезе, или да не влезе: През един отворен прозорец се чува шум на пишеща машина. Агнеса протяга врат, за да погледне вътре...

СЦЕНА 48.

*Полицейска канцелария. Вътрешна снимка. Ден.*

Полицията Бизигато пише на машина. Старшият Потенца с дълго и печално лице е на преден план, пред картата на Италия, забодена на стената с кабърчетата. Той я разглежда замислен. После вдига ръка и покрива с длан Сицилия. Гледа ефекта от това покриване, но с края на окото си вижда нещо, което привлича вниманието му, и обръща глава натам...

Главата на Агнеса, която го гледа иззад корниза на прозореца и веднага изчезва. Старшият изтичва до прозореца и се навежда. Долу е Агнеса, смутена.

Старшият: Какво правиш тук?

Агнеса (колебае се): Нищо!

... И се оглежда наоколо, обезпокоена от това, дали някой не я е видял. Това не остава незабелязано за старшият.

Старшият: Никой не те е видял. Влез!

Агнеса се колебае за миг. След това бързо се промъква през вратата.

Старшият: Бизигато, отвори!

Старшият се е отдръпнал от прозореца и прави знак с ръка на Бизигато, който го гледа въпросително и отива да отвори вратата. Отдръпва се настрана, за да влезе Агнеса.

Бизигато: Моля...

Старшият е пред вратата на канцеларията.

Старшият (спокоен, почти отегчен): Влез... е, какво искаше да ми кажеш?

Момичето гледа Бизигато и е все още смутено:

Агнеса: Нищо, г-н старши, какво ли да ви кажа?

Старшият я гледа търпеливо.

Старшият: Ти нали си дъщерята на дон Винченцо Аскалоне?

Агнеса: Да.

Старшият: Анина ли?

Агнеса: Агнеса.

Старшият: Аха!

Старшият забелязва, че Бизигато разглежда момичето с интерес.

Старшият (към Бизигато). Какво гледаш? Седни! (Към Агнеса): Седни и ти!...

Бизигато сяда пред машината за писане.

... Е, какво има?

Агнеса: Един... Един иска да убие един друг.

Старшият я гледа упорито.

Старшият: Може ли да говориш малко по-точно?

Агнеса (вече разколебана): Не, не мога...

Старшият въздъхва. После:

*Старшията* (към Бизигато): Бизигато, иди да повикаш баща и

*Агнеса* (изплашена): Не, не, довиждане!

Старшията спира Бизигато с жест, който изразява заповед.

*Старшията*: Е, тогава хайде!

*Агнеса* (развълнувана): Моят брат Антонио иска да убие Пепино Калифано.

Старшията прави знак на Бизигато, който започва да пише на машината.

*Старшията*: Я гледай ти, иска да го убие... и къде?

*Агнеса*: Той се крие... Крие се в манастира на свети Джулиан в Регалбuto. Антонио замина преди пет минути!

*Старшията*: Заминал? Как?

*Агнеса*: С влака.

Старшията се поуспокоява и сяда.

*Старшията*: Ха, е, тогава имаме време... Но защо твоят брат иска да го убие?

Агнеса навежда очи и мълчи.

... Пепино не беше ли годеник на твоята голяма сестра?

Агнеса кима утвърдително.

... И нали тя го напусна?

Момичето пак кима утвърдително.

... Е тогава, струва ми се, че трябва оскърбеният да е Пепино. Защо Антонио му иска живота? Как ти се струва?

*Агнеса* (в изблик): Защото Пепино е един негодник!

Старшията е озадачен.

*Старшията*: Слушай, момиче. Идваш да ми съобщиш, че искаш да спасиш живота на Пепино, а после ми казваш, че е негодник. Да не би да е станало нещо между вас двамата?

*Агнеса*: Не,...

Бизигато записва на машината и този отговор. Старшията го поглежда раздразнен.

*Старшията*: Бизигато, какво пишеш? Тя казва „н“, а ти пишеш „не“.

Бизигато, объркан, гледа старшията, който продължава:

... Да не мислиш, че си в Тревизо? Тук сме в Сицилия: тя каза не, а значи, че иска да каже да... (Към Агнеса): Аз ще ти кажа какво е станало между тебе и Калифано...

*Агнеса* (предвардващо): Не! Не е важно...

Старшията клати глава:

*Старшията*: Прескочи да повикаш баща и...

Агнеса възкликва и събира умолително ръце:

*Агнеса*: О не, не, за бога, моля ви! И какво щяхте да кажете?

*Старшията*: Какво щях да кажа... (към Бизигато)... Сега можеш да пишеш.

Агнеса с наведена глава мълчи, а Бизигато пише:

... А ти, на колко си години?

*Агнеса* (с тих глас): Почти шестнадесет...

*Старшията* (изненадан): Ах, малолетна... Гледай ти!

Старшията се обръща към Бизигато, който усърдно записва цялата история...

*Старшията*: Бизигато, докъде стигнахме?

Бизигато почва да чете написаното.

*Бизигато*: Ти си Анина. На въпрос отговаряш: Не, Агнеса... Точка!

Старшията го издърпва иззад машината.

*Старшията*: Хайде, сега ставай. Тръгваме.

С Ц Е Н А 49.

*На открито. Външна снимка. Ден.*

Джипът с Бизигато на кормилото и старшията до него препуска по шосето. Друго движение няма. Облак от прах.

С Ц Е Н А 50.

*Сан Джулиано. Външна снимка. Ден.*

Под палещото слънце Антонио прекосява площада. Свил е рамене, като че

ли му е студено. Ръцете му са в джобовете. Тук-таме селяни, опрени на някоя стена, безделничат и го следят с лениви, любопитни очи. Антонио се отправя към...

### СЦЕНА 51.

*Църквата на св. Джулиан. Вътрешна снимка. Ден.*

Пепино, облечен като послушник, заедно с още други двама, не по-големи от десет години, помага в извършването на някаква църковна треба.

При отварянето на входната врата един лъч прекосява полумрака на църквата. Предпазливо, с приближняло лице, лъснал от пот, влиза Антонио. Оглежда се. Внезапно се сепва, тъй като е видял:

Пепино, който до олтаря с кандилница в ръка се готви да къди вярващите.

Антонио в сянката на изповедната чака; опипва джоба си, в който държи пистолета...

### СЦЕНА 52.

*Площадът на св. Джулиано. Външна снимка. Ден.*

Джипът с Бизигато и старшията навлиза в площада под безразличните погледи на селяните.

*Бизигато:* Къде ще идем?

*Старшията:* Ще претърсим манастира. Завий зад площада!

*Бизигато:* Да попитаме ей тези там...

*Старшията:* Завий зад площада!

*Бизигато:* Нека първо попитаме...

Бизигато, който е на кормилото, отправя колата по посока на селяните. Спира и запитва най-близките. Старшията чака със скептично изражение.

*Бизигато:* Къде е манастирът на св. Джулиано?...

Запитаният свива рамене и поклаща глава. Не знае. (Към другите)... Манастирът на св. Джулиано къде е, моля ви!...

Десет лица го гледат без израз и всички едновременно правят знак с главата, че не знаят. Бизигато се обръща учуден към старшията.

*Бизигато:* Господин старшия, не искат да отговарят...

*Старшията* (с безразличие): Не отговарят, Бизигато. Не отговарят. Карай, карай...

Бизигато, твърде озадачен, заплва мотора и потегля.

### СЦЕНА 53.

*Църквата св. Джулиано. Вътрешна снимка. Ден.*

Службата е към края си. Свещеникът, следван от двама послушници и Пепино, се отправя към олтара. Пепино носи кандилницата. Антонио се показва от убежището си на Пепино.

*Антонио:* Шт, шт!

След като го е забелязал, с жестове му показва да разбере, че иска да му говори. Пепино дава знак, че е разбрал, пак с жестове обяснява, че трябва да остави кандилницата, и се отправя към олтара. Антонио го гледа със сянка на съмнение...

### СЦЕНА 54.

*Църквата св. Джулиано. Олтарът. Вътрешна снимка. Ден.*

Пепино влиза спокоен. Но вътре под смаяния поглед на вуйчо си свещеника хвърля на масата кандилницата.

*Вуйчото свещеник:* Пепино, къде отиваш? Пепино, що вършиш? Къде отиваш?

Вуйчото свещеник се спуска към Пепино слисан. Но е блъснат грубо на страна от Антонио, който междувременно е дотичал.

*Антонио:* Извинете! (Вика навън): Спири се, подлецо...



Пепино е изтичал до прозореца и е скочил навън.  
*Вуйчото свещеник:* Но какво става тук?

## СЦЕНА 55.

*Църковната градина и открита местност. Външна снимка. Ден.*

Пепино бяга към стената, която отделя църковната градина от полето. Бягайки, той хвърля и туниката на послушник. Антонио го преследва. Изтегля револвера.

*Антонио:* Спри, подлецо!...

Пепино прескача стената и изчезва. Антонио на свой ред прескача стената с доста усилия... От другата страна пада като чувал, удря се в крака. Пепино тича.

*Антонио:* Спри!... Ще стрелям...

И насочва заканително пистолета, но му липсва смелост, и разгневен го запраща след него, като камък...

...Пистолетът удря бегачия Пепино по главата. Пепино извиква от болка. Пепино спира, навежда се, като държи глава в двете си ръце. От ъгъла на стената се появяват старшията и Бизигато, които се спускат върху Пепино и Антонио и ги спират. Антонио и Пепино ги гледат смаяни.

*Антонио (без дъх):* А, господин старши, тук ли сте? Защо?

*Старшията:* Минавах...

*Антонио:* Аха!

## СЦЕНА 56.

*Вътрешна снимка. Участъкът. Ден.*

### Коридор.

Франческа се е отпуснала на една скамейка. Дон Винченцо е пред вратата на канцеларията, която е затворена. Процежда през зъби.

*Винченцо:* Доносчица такава!

Адв. Аскалоне подскача и тегли назад дон Винченцо:

*Адв. Аскалоне:* Братовчеде! Не усложнявай нещата!... Успокой се... Спокойствие, спокойствие, братовчеде!

... Вратата се отваря и на прага ѝ се появява старшията, зад когото се вижда Агнеса, седнала пред едно празно писалище. Старшията хвърля смразяващ, заканителен поглед към дон Винченцо и затръшва вратата.

Амалия заедно с Орlando и техният адвокат Корадино Чарпета е седнала на скамейката отсреща и процежда през зъби към Аскалоне:

*Амалия:* Убийци!

*Орlando:* Не падай така ниско като тях, Амалия! Моля те!

Винченцо е дочул тези думи и се отправя към Калифано, следван от братовчеда и дона Франческа.

*Винченцо (заканително):* Говорете силно, за да ви чуваме по-добре!

*Адв. Аскалоне:* Не, говорете тихо! По-добре изобщо не говорете, по-добре...

*Адв. Чарпета:* Напълно съм съгласен с колегата. Оставете на страна личните си ежби и не правете нищо, което би ви изложило...

*Адв. Аскалоне:* Но и нищо не се е случило!

*Адв. Чарпета:* Помнете, че имате само един враг, който е там...

Обръщайки се към противниците си, сочи с пръст вратата, която в момента се отваря и на която е написано Съдебна зала. На прага се появява съдията, облечен в тога, с вдигнати очила на челото. Зад него върви секретарят му. Съдията забелязва сочещия към него пръст и спуска очилата си, за да види добре. Чарпета, без да подозира, че е наблюдаван, говори:

*Чарпета:* Разбрахте ли? Аз ви казах!

... вижда смутените погледи на останалите, обръща се и вижда съдията. Свалья ръка. Съдията повдига тогата си и се отправя напърво към кабинета си.

Двамата адвокати се втурват да му отворят вратата, но се сблъскват и настъпва бъркотия.

За да може да влезе в кабинета си, съдията ги отстранява, като казва почти сурово:

*Съдията:* Позволете!

*Секретарят:* Позволете!

#### Кабинетът на съдията.

Секретарят се обръща да затвори вратата и се среща лице с лице с Аскалоне, Калифано и Чарпета. Затръшва вратата. Междувременно съдията е седнал пред бюрото си. Той поглежда бегло към Агнеса и дава знак на старшията.

*Съдията:* Да влязат!

Старшията се отправя към втора врата. Секретарят се приближава до съдията и му подава едно досие, което той отваря.

Антонио, съвсем разстроен, и Пепино, който държи в пръстите си цигара, за да си даде кураж, влизат, придружени от полицаите. Антонио и Пепино си дават взаимно път на вратата.

*Антонио:* Извинявай...

*Пепино:* Моля!

Това учудва Агнеса, която седи на края на стола си. При тяхното влизане тя още повече свежда глава.

*Пепино:* Добър ден, господин съдия!

*Антонио:* Добър ден.

*Съдията (на Пепино):* Загаси цигарата!

*Пепино (смутено):* О, да, веднага!

Пепино вече е седнал. Антонио, за да прояви добро държание, поисква стол.

*Антонио:* Стол за мене... Благодаря!

Сяда, докато:

*Съдията:* Аскалоне Антонио.

*Антонио:* Тук?

*Съдията:* Вие съгласно донесението на вашата сестра сте искали да убиете... (чете) Калифано Джузепе.

*Антонио:* Аз?... Агнеса! Да не си полудяла? Господин съдия, да ослепея...

Защо да убия Пепино?

Антонио в старанието си да се оневини става, но старшията нарежда.

*Старшията:* Седни!

*Антонио:* Благодаря...

Антонио се подчинява и се обръща към съдията:

Господин съдия, бих могъл да умра, бих могъл да умра наистина...

#### Коридор.

Адв. Аскалоне е долепил ухо до отвора на ключалката. Останалите са на раменете му.

*Адв. Аскалоне:* Отлично! Отрича всичко!... Сега е ред на Пепино.

*Адв. Чарпета:* Тогава отстъпи ми мястото.

Като казва това, слага ръка на рамото на колегата си, който се отдръпва. Сега почва той да слухти.

#### Кабинетът. Съдията.

*Съдията (към Пепино):* Тук, чета, че вие сте бягал, преследван от Аскалоне...

*Пепино:* Аз не съм бягал. Просто тичах.

Съдията разменя поглед със старшията, който казва с невъзмутима ирония:

*Старшията:* Тичаха... играеха си...

*Съдията (към двамата):* ...И къде тичахте?

*Антонио:* Къде?

*Пепино (свивайки рамене):* Така, просто тичахме...

*Антонио:* През градината на черквата.

*Съдията (към Антонио):* А пистолетът?

*Антонио:* Имах ли пистолет, господин старши?

*Старшията:* За бога, разбира се, че имаше един пистолет, но той беше на земята.

*Пепино:* На земята беше.

*Съдията (към Пепино):* И чий беше той?

*Пепино*: Аз не знам. Аз даже не съм го и виждал.

*Старшията*: Ако трябва да се грижим за всички пистолети, които са по земята...

Сега съдията отправя поглед към Агнеса, която гледа двамата. Усетила погледа му, тя веднага свежда очи. През това време:

*Антонио*: И после, господин съдия, по какви причини аз бих убил Пепино. Ние сме приятели, като братя сме. Вярно ли е, Пепино?

Като казва това, той отваря обятия към Пепино, който се хвърля в тях. Съдията удря с юмрук по бюрото.

*Съдията*: Аз ще ви кажа причината, също и подбудите! Тук има една тъжба за съблазняване на малолетна...

Вратата се отваря рязко. Съдията прекъсва репликата си. В кабинета нахълтва Винченцо. Той отива до прозореца и го затваря. След това се връща и затваря вратата.

*Винченцо* (извън себе си): Господи! съдия, тук се засяга честта на моето семейство!

*Съдията*: Но какво става?

*Винченцо* (продължава): Почтеността на моята дъщеря е ненакърнена. Този документ е невалиден и трябва да бъде унищожен. Моля ви наредете да се опразни помещението. Ще подам тъжба за обида и клевета... (прекъсва се)... Ах!

Старшията го е хванал за ръката и прави опит да го изведе. Винченцо се противи.

*Старшията* (безучастно): Овладейвайте се. Тук е седалище на правосъдието!

И като казва това, повежда Винченцо, който:

*Винченцо* (гръмогласно): Искате да кажете, че сме излишни?

Междувременно в кабинета са влезли Калифанови и адвокатите.

*Адв. Аскалоне* (към Чарпета): Колега, моля те не се блъскай!

Винченцо сочи с пръст към стария секретар:

*Винченцо* (застрашително): Секретарю, предупреждавам те, ако ти е мил животът, нито една дума от това, което се пише тук...

Старшията го дърпа отново:

*Старшията* (прекъсва, към съдията): Закана към орган на публична власт! Да го арестувам ли?

*Съдията*: Да не пресилваме нещата!...

*Старшията* (отпуска Винченцо и мърмори): Добре, няма да го арестувам.

*Винченцо* (почти плачевно): Господин съдия, ние не сме нито милиардери, нито барони. Господин съдия, имаме само едно богатство: едно почтено име! (почва да плаче).

Съдията малко надвива гнева си, трогнат от тази искрена мъка. Въздиша и:

*Съдията*: Ние сме длъжни да спазваме тайната на следствието. Успокойте се и не си позволявайте повече волности пред съда.

Старшията с помощта на Бизигато се мъчи да изведе навън двамата адвокати и роднините.

*Старшията*: Моля ви, господа...

*Бизигато*: Моля ви, господа, излезте навън, навън!

*Съдията*: Оставете ги... Нека останат... Може би така ще опростим нещата...

*Старшията*: Да ги опростим!...

Адвокатите и роднините се разполагат в дъното на кабинета. Съдията подканя и Винченцо да се присъедини към тях.

*Съдията*: Седни! Агнеса! Седни! (гледа я). Агнеса, поддържа ли жалбата, която направи пред старшията?

*Винченцо* (прекъсва съдията): Господин съдия, това е било някаква прищявка! Малко момиче е (с усилие се усмихва на Агнеса). Не е ли така, момичето ми? Кажи на господин съдията! Непорочна е, непорочна!

*Съдията* (към Агнеса): Агнеса, знай, че невярна жалба е сериозно престъпление. Ти не искаш да отидеш в затвора, нали?

Всички гледат Агнеса.

Настъпва тишина. Агнеса вдига глава. Погледът ѝ е уплашен. Тя не отговаря.



Винченцо и всички останали с разводнени усмивки гледат съдията. Като че ли искат да кажат: Дете е!

Винченцо сочи с показалец към челото си и прави кръгообразни движения. Иска да каже, че тя не е напълно нормална.

Съдията обаче упорствува:

*Съдията:* Старши! Нека влезе лекарят!

*Старшията:* Веднага.

*Съдията:* Сега ще те освидетелствуваме. Така ще установим дали си подала невярва тъжба. (Към Винченцо): Вие нямате нищо против, нали?

Винченцо, сразен, поглежда братовчед си. Адвокатът вдига рамене.

*Винченцо:* Аз не... И защо?

*Съдията (към Франческа):* А вие, госпожо?

*Франческа:* Аз не.

*Съдията (към Антонио):* А вие?

*Антонио:* Аз не, за бога!...

*Съдията (към Пепино):* Предполагам, че и вие не!

Пепино прави знак с глава за „не“.

*Пепино:* Не, не!

*Съдията:* А ти, Агнеса?

*Агнеса (избухва в плач):* Не искам! Вече ме преглеждаха!

*Съдията:* А!

*Винченцо:* Не е вярно! Не е вярно!

*Съдията:* Старши, почакай!

*Старшията.* Не съм направил още нищо.

*Пепино:* Господин съдия, просто си губим времето с една истерична.

*Съдията:* Тишина! (Обръща се към Агнеса): Момиче... девствена ли си, или не? ... Отговори!

Агнеса сочи с пръст Пепино. (Без да го поглежда)

*Агнеса (плаче):* Той знае... Това, което стана в онзи ден, той го знае!

*Пепино:* Аз?

*Агнеса (отчаяна, с лице срещу Пепино):* Да, ти, ти! Девствена ли съм? Отговори на господин съдията дали съм девствена!

*Пепино (смутен):* А ако не си девствена, какво имам аз общо с това? Какво общо имам? Защо трябва аз да съм бил? Но, господин съдия, човек, като ме гледа може...

*Винченцо (го прекъсва):* Да свършим вече!

Съдията гледа Винченцо, който се е превърнал в паметник на презрението: ... Господин съдия, моето семейство е старо и никога не сме били принудени да прибегваме до правосъдието...

*Съдията (отегчен):* Еее... Аскалоне!

*Винченцо (като се поправя):* Признавам, че в миналото сме имали някои членове от семейството, починали от насилствена смърт, но никога не сме прибегвали до съд. Ние имаме достойнство, г-н съдия!... Но по въпроса, за който сме тук... Е добре, трябва да кажа, че тази моя нещастна дъщеря е била озлочестена от този мръсен и отвратителен тип!

*Адв. Аскалоне (внезапно):* Можем да дадем и доказателства! Преди всичко като свидетел достопочтения г-н енорийски!

*Антонио (с рестагю възмущение):* Господин съдия... Аз до момента не знаех нищо по цялата тази работа, тази мерзост не я знаех...

(към секретаря) Запишете това, г-н секретар, запишете...

*Пепино:* Мамо!

*Амалия:* Пепино!

*Антонио (покорно):* Даже аз съм още болен, имам температура...

*Съдията (не го слуша, въздъхва):* Седнете!

В това време адв. Чарпета прехвърля ръка през рамото на Пепино и бързо му пошепва нещо на ухото.

*Адв. Чарпета:* Бил я засегнал морално! Безпътница! Тя е безпътница!

Съдията се обръща към адв. Чарпета, но в бъркотията започва да говори адв. Аскалоне.

*Съдията:* Адвокате, какво правите? Не, не вие... другият.

*Адв. Чарпета:* Извинете, г-н съдия! (и отново говори на ухото на Пепино, бързо и нервно). Член 530, ако не докажем, че момичето преди това е било поковарено, загубен си.



*Винченцо, Агнеса и Пепино*

*Съдията* (повтаря, по-строго): Но, адвокате!

*Адв. Чарпета* (отдалечавайки се от Пепино): Моят доверител току-що ми казва-ше, че би искал сам да разкаже как са се развили нещата по това измислено пре-лъстяване. Разрешавате ли?

*Съдията* (сухо); Секретарю, ще има да се пише още... (към Пепино)

... Хайде, кураж, ще слушаме, почвай, почвай...

*Пепино*: Аз, аз... посещавах от известно време често дома на Аскалоне, тъй ка-то това беше домът на моята бивша годеница, госпожица Матилда. Обаче почнах да забелязвам в поведението... Известни подканящи погледи на тук присъству-ващата. Аз не им обръщах внимание, макар до известна степен да ме смушаваха.

*Агнеса*: Не, не е вярно!

*Съдията*: Тишина. По-кратко, моля!

*Пепино* (изкашля се): Мисля на 12 юли миналия месец бях поканен на закуска у семейство Аскалоне...

*Съдията*: Рано сутринта?

*Пепино*: Не, в един и половина, на закуска.

*Съдията*: Е, тогава казвайте обед.

*Пепино*: На обед... След ядене естествено всички отидоха да спят. Аз останах в салона с моята тогавашна годеница госпожица Матилда и нейната сестра, тук присъстващата...

#### Ретроспекция.

#### СЦЕНА 57.

*Вътрешна снимка.  
Къщата на Аскалоне.*

Матилда спи в креслото. До нея е Пепино и чете вестник. Сянката на Агнеса пада върху него... Агнеса с цигара в уста.

Пепино вади кибрит от джоба си...

*Пепино* (зачуден): Но какво правиш, ти пушиш ли? Не знаех...

... И запалва цигарата ѝ.

Агнеса го гледа право в очите, не му отговаря, духва му облаче дим в лицето. И се загубва от кадъра...

... Но се появява отново зад раменете на Пепино. Тя поставя лицето си на рамото му.

*Агнеса:* Какво четеш?

Пепино не отговаря.

Агнеса поставя цигарата си в устата му. Пепино, смутен, отказва и става.

*Пепино:* Много съм жаден. Извинявай... (и се отдалечава)

### Кухня

Пепино пие вода от чаша. Вижда

... в отвора на вратата цигарен дим. И ето Агнеса. Тя се обляга на рамката и се усмихва предизвикателно.

В кадъра е Агнеса. Взема чашата от ръцете му, гледа го...

Пепино се обръща, отстъпва назад, прави смутени движения, като че иска да каже. „Не, моля те, това не е добро“...

*Пепино:* Какво правиш? Какво правиш?

Но Агнеса го настига, хваща го и го прегръща...

*Гласът на Агнеса:* Не е вярно, не е вярно!

Кадърът с двамата герои от тази ретроспекция спира.

Защото:

*Глас на Винченцо:* Подъл клеветник. Ще ти счупя главата!

*Глас на адв. Чарпета:* Господин съдия. Той се заканва на моя доверител.

*Глас на съдията:* Стига, Тишина. Ти продължавай.

Това прекъсване на разказа може и да бъде изиграно. След това разказът продължава.

### Ретроспекция

... Агнеса се хвърля върху него... Сломява го. Залепя отворената си уста върху неговата. Ръцете ѝ разкопчават сакото му. Свалят му връзката... Отварят ризата:

*Пепино:* Но... аз съм сгоден!

Двамата падат на земята, тя е върху него, целува го страстно...

*Глас на Винченцо (нечовешки рев):* Мерзавец!

### СЦЕНА 58.

#### Вътрешна снимка.

#### Съда. Ден.

#### Кабинетът на съдията.

Винченцо, държан от полицайте и адв. Аскалоне, сипе страшни думи по адрес на Пепино. Съдията чука с пръсти върху масата. Вдига глава и поглежда...

... Агнеса. Момичето е бяло като восък, без сълзи. Краката ѝ се подкосват. Нещо казва и се опитва да се обърне.

Притичва Франческа.

*Франческа:* Агнеса, какво ти е? ... Лошо ли ти е?

Старшията е разбрал какво ще се случи и бърза да изведе момичето.

*Старшията:* Оттука, изведете я...

*Съдията (студено):* Секретарю, написахте ли всичко?

... Сега към адвокат Чарпета, който е смутен от нелепия разказ на доверителя си:

... Адвокате, запомнете така разказните факти. Ще трябва да ми бъдат повторени дума по дума на процеса.

*Адв. Чарпета (смаян):* Но как, вие давате ход на тъжбата?

*Съдията (не го слуша):* Старши...

*Адв. Чарпета (към Пепино):* Глупак!



Съдията (продължава): ... Вкарайте го вътре ...

Пепино: Не, не, мамо!

Но старшията е поставил ръка на рамото му.

Адв. Чарпета: Правя формално искане за пускането му на свобода под гаранция! Съдията: Искането ще направите до прокурора. Засега вашият подзащитен ще остане вътре, тъй като е уличен в престъпление. Господа, можете да си отивате ...

Антонио: Благодаря, благодаря ...

Той е станал. Присъстващите напускат, водени от различни чувства, но всички еднакво обезпокоени.

Адв. Аскалоне води под ръка Винченцо, който е замислен. Какво ли друго е намислил! Всички са изблъскани с видима приприяност от Антонио, който бърза пръв да излезе.

Но ...

Съдията: Хей ти! Антонио Аскалоне... (Антонио се спира), заподозрян си във въоръжена закана и си на свобода под гаранция ...

Антонио бързо излиза, обаче отново се подава на вратата, за да благодари на съдията.

Антонио: Да затвори ли вратата?

Съдията: Затвори я!

## СЦЕНА 59.

Площад. Външна снимка. Ден.

На една маса в кафенето са познатите младежи. На друга маса професор Сикано и друг вече нам познат.

Един от младежите алармира останалите:

Всички се обръщат, за да видят ...

В дъното на площада се появяват Винченцо, Антонио и Агнеса. Прави впечатление Винченцо, който гръмогласно се смее.

Приближават. Чуваме, че Винченцо се смее и мърмори:

Винченцо (през смях): О, адвокате мой... Смей се и ти, иначе ще те натупам (към Агнеса).

Седналите на масите в кафенето не изпускат из очи минаващата група... Тя е вече пред кафенето.

Винченцо: Професоре, драги приятели, г-н счетоводител!

Ръката на Винченцо, видимо галювно, се слага на врата на Агнеса.

Винченцо (нежно): Милата ми, искаш ли сладолед?

Агнеса е изненадана. Винченцо я води към вътрешността на кафенето, почти на сила. Влезли вътре, той ѝ казва:

... Влез, ще ти бъде приятно. Влез ...

Проф. Сикано: Добър ден, Аскалоне.

Винченцо се връща, сваля шапка и поздравява сърдечно. Излиза и се връща с Антонио. Влиза и адвокатът Аскалоне.

Хората от масите гледат мълчаливо ...

Винченцо: Антонио, искаш ли и ти? (Към адвоката): Ела, братовчеде ...

Диригентът на оркестъра поздравява семейство Аскалоне.

Винченцо: Драги диригенте! ...

Диригентът: Добър ден Аскалоне ... добър ден ...

... През витрината виждаме Винченцо, който поръчва весело сладолед и плаща.

Винченцо: Пет сладоледа с лимон ...

Антонио: Аз искам с фъстъци ...

Винченцо не му дава възможност да каже предпочитанието си и поставя пред него сладолед с лимон, както на останалите.

Винченцо: (към адв. Аскалоне): Ето и на тебе, братовчеде.

Адв. Аскалоне: Благодаря!

Всички Аскалоне, всеки със своя сладолед, минават през масите.

Винченцо. Не е лош ... Нещо ново, професоре!

Професорът: Драги ... (не може да устои на изкушението) ... Отговорете на любовитството ми!

Винченцо спира и усмихнат: Защо не!

Вярно ли е, че Антонио и Пепино са се били?

*Винченцо* (с весела строгост): О, в този край наистина не може да остане нищо скрито! После приятелски се навежда към професор Сикано и (мърмори полугласно). Вярно е... Заради Матилда, която не иска да знае за Пепино. А Пепино си турил в главата, че ние всички останали сме били против годежа...

*Професорът*: Но не е ли така?

*Винченцо*: Та драги професоре, ние да не сме в средните векове? Той не харесва на Матилда, ясно и просто... Точка!

*Професорът*: На сърцето не може да се заповядва.

*Винченцо*: Не!

*Професорът*: И аз така бих казал.

*Винченцо*: Разбира се... Почитания на всички!

Семейство Аскалоне се отдалечава в индийска нишка.

## СЦЕНА 60.

*Вътрешна снимка. В къщата на Аскалоне. Вход. Ден.*

Вход в столовата

Входната врата се отваря и Консолата се отдръпва, за да стори път на влизащите.

След затварянето на вратата Винченцо хвърля сладоледа си на пода. От рязкото движение събаря сладоледа и на Агнеса. Веднага замахва да и удари плесница, но момичето успява да избяга по стълбите нагоре, като вика:

*Агнеса*: Помощ!

Винченцо се спуска да я догони.

*Винченцо*: Безобразнице, доносчице!

Явяват се Розаура и Анина.

*Франческа* (уплашена): Винченцо!

Антонио минава напред и настига Винченцо.

*Антонио*: Папа, моля те, въздържай се, успокой се!

Винченцо го хваща, обръща го с гръб и му нанася силен ритник.

*Винченцо*: Дръж се на краката си, подли страхливецо!

*Антонио*: Но какво искаш още? Нали изпълних дълга си!

Оправданието му е прекъснато от шумна плесница през цялото лице

*Франческа*: Винченцо, тук е Матилда...

Но дон Винченцо е вече изтичал до банята и се връща с нощно гърне в ръцете... Влиза в

стаята на Агнеса (в мансардата) и

...захвърля гърнето срещу Агнеса. Уплашена, тя се скрива зад кревата.

Гърнето с шум се търкаля по пода на стаята.

*Винченцо*: Отсега нататък и за клозета няма да излизаш!

...Винченцо затръшва силно вратата на Агнесината стая и превърта два пъти ключа.

Сега цялото семейство е свидетел на сцената. Пред всички стои Матилда, мълчалива и строга.

Франческа и Винченцо гледат неподвижни Матилда.

*Матилда*: Папа, мама.

*Франческа* (усмихва се): Кажи, мила!

*Матилда*: Аз разбрах всичко.

Франческа и Винченцо се споглеждат.

Е, Матилда?

*Матилда* (развълнувана). Всичко, което сте сторили, за да накарате Пепино да се ожени за мен (сподавя ридание). Но вече не е нужно. Късно е. Даже и да ме иска този подлец, той не ме заслужава. Все пак благодаря на всички. Също и на тебе, братко мой...

В този момент се разнася в къщата трикратен звън.

*Матилда*: Баронът е... Рициери, идвам!

Слуша се надолу по стълбите, докато...

...Винченцо, Франческа, Антонио гледат учудени Матилда, която се отдалечава, (извън кадъра) Колата.

## СЦЕНА 61.

### *Затвор. Вътрешна снимка. Ден.*

Орландо, Амалия и Пепино слушат адв. Чарпета, който им чете наказателния закон.

*Адв. Чарпета:* Законът казва ясно: чл. 544 е за предвидените деяния, които са изброени в заглавието преди чл. 530, а те са: изнасилване, съблазан на малолетни и пр., всичко, което ти си извършил... а ето: „Бракът, който извършителят на престъплението извърши с потърпевшата, погасява извършеното престъпление.“ Важното е, че може да се търси разбирателство с тях...

Пепино се хвърля на скамейката.

*Пепино:* Няма да се ожена за нея. По-добре в затвора, отколкото да се ожена за тази безчестница!

*Адв. Чарпета:* Хайде, де! Хайде! Ти на нас поне няма да разправяш историите, които съчини пред съдията. Да не мислиш, че той ти повярва нещо? Ти си я прелъстил!

*Пепино:* Е! И като съм я преластил аз, пречи ли това тя да е безчестна?

*Амалия (загрижена):* Пепино, с това съдебно преследване се проваля и кандидатурата ти в Рим.

*Пепино (хленчещ):* Че какво да правя!

Хваща с ръце главата си и почва да плаче. Майка му говори с безкрайна нежност:

*Амалия:* Миличкият на мама, адвокатът се старее да те изведе от...

*Адв. Чарпета:* ... На свобода, под гаранция естествено!

*Пепино (отчаян):* Окайвам се пред светия кръст, окайвам се!

## СЦЕНА 62.

### *Къщата на Аскалоне. Стаята на Винченцо и Франческа. Вътрешна снимка. Нощ.*

До обемистото тяло на съпругата Винченцо спи неспокойно. Мята глава, въздиша, нещо го терзае...

## СЦЕНА 63.

### *Сън...*

### *Съдебна зала. Вътрешна снимка. Ден.*

Грамадна съдебна зала. Препълнена с тълпа в очакване. Невъобразими шум и глъчка.

Тук ще бъде разбито семейство Аскалоне.

Винченцо е седнал на земята. До него е братовчед му адвокатът. Той се опитва да го вдигне. Адвокатът е по долни гащи и не може да опровергае анализа на лекаря. Лекарят чука Винченцо по главата и повтаря: „Поздравлявам ви с резултата от анализа, поздравлявам ви!

Антонио, дядото и доната Франческа плачат. Трите сестри Анина, Розаура и Матилда, а и самата Консолата търпят агресивността на похотливия Паскуале Профумо. Той се е преобразил на фаун и демон и прави опити да ги целува...

Съдиите на кресла, с тоги и барети, са приятелите на дон Винченцо от кафенето. Освирениялата публика е съставена от останалите познати и местни жители.

В съдебната зала се извършва бракосъчетанието на Агнеса и Пепино.

*Един съдия:* Елате!

Старшията Потенца повтаря гръмогласно:

*Старшията:* Напред, доведете ги!

Викове на тълпата.



Придружена от трите леки момичета от хотела, от дъното на залата се за-  
дава Агнеса: с черна рокля, боса, с разбъркани коси, унижена.

Воден от Безигато, с верига, в залата влиза Пепино. Като в балет-гротеска  
го следват с танцова стъпка дон Амалия и дон Орландо, Старшията оповестява  
започването на бракосъчетанието.

*Старшията:* Калифано Джузепе, наричан Пепино, съгласен ли сте да се ожените  
за присъстващата безчестница?

Агнеса се скрива сред трите придружаващи я...

... Пепино се гневи:

*Пепино:* Не!

*Старшията* (строго): Тогава ви обявявам за мъж и жена!

Викове на радост от страна на трите приятелки на Агнеса... Поздравления  
и прегръдки.

*Трите момичета:* Поздравляваме... Пожелания...

Викове и крясъци на присъстващите. В залата настъпва бъркотия. Ето  
адв. Чарпета, облечен като свещеник, иска да вземе от дон Мариано молитвеника  
и кадилницата, а с вдигната ръка припомня на новите съпрузи:

*Адв. Чарпета:* Вие сте вече съпруг и съпруга!

Баронът се смее и показва липсващите зъби. Орландо и Амалия са из-  
паднали в необузdana радост.

*Амалия:* Съпрузите... Да живеят съпрузите... Пепино, мили...

*Орландо:* Те са вече мъж и жена...

Церемонията е приключена и младите съпрузи тръгват, като повеждат про-  
цесията между тълпата.

*Старшията:* Да излязат новобрачните!

Общи викове. В шума обаче ясно се дочува думата „безчестница“, отпра-  
вяна към Агнеса. В залата цари хаотичен шум.

#### СЦЕНА 64.

*Вътрешна снимка в къщата на Аскалоне. Нощ.  
Зазорява се.*

... Винченцо, преследван от кошмарния си сън, се е събудил. Протяга се, прекарва  
ръка върху потното си лице. Мърмори.

*Винченцо:* Не, не, не...

Вдига бавно глава. Изразът на лицето му постепенно се прояснява, очите  
му гледат в далечината, като че ли там проблясва някаква надежда.

#### П р е л и в а н е.

Антонио е пред затворения прозорец и следи какво става вън.

*Антонио* (въздържано): Калифанови, папа, папа! Идват!

... Отдръпва се от прозореца.

... Идват, идват!

Винченцо дотичва по риза и тиранти. Триантите му се закачат за бравата  
на вратата... Откача ги и тича към прозореца.

Орландо и Амалия Калифано се появяват в дъното на безлюдната улица.

*Винченцо:* Те трябва да бъдат унижени пред целия град. И то публично!

Франческа идва и носи сакоето на Винченцо.

... Дай ми сакоето... Пред целия град.

#### СЦЕНА 65.

*Улица с къщата на Аскалоне, после улица и площад. Външна снимка. Ден.*

Сега, когато Амалия и Орландо са пред вратата, Амалия въздиша, като че  
ли преминава прага на зъболекар.

*Амалия:* Каква победа за този изнудвач...

*Орландо:* Моля те, успокой се...

Но преди още Орландо да е завършил изречението, вратата се отваря и се  
явява Винченцо, облечен напълно и с шапка. Бързо ги отминава.

*Орландо:* Дон Винченцо, дон Винченцо... моля ви.

*Винченцо:* А... при мене ли идвахте?

Съпрузите Калифано са малко объркани.

*Орlando:* Да!

*Винченцо:* Извинете, много съм зает.

*Амалия:* Говорихме надълго с Пепино...

Винченцо продължава да върви. Те го следват.

... Впрочем, дон Винченцо, изглежда разположен...

*Винченцо* (без да се спира): ... За какво?

Амалия сбутва съпруга си той да говори.

*Орlando:* Да се съгласи.

Винченцо се спира. И двамата зад него спират.

*Винченцо:* Да се съгласи на какво?

*Амалия:* Да се ожени за Агнеса!

Орlando кима одобрително.

*Винченцо* (след пауза): О, каква чест!

Двамата се гледат отчаяно, а Винченцо прибавя:

... Много удобно. Много удобно и много лесно. Удобно, лесно и просто... а сега мога ли да продължа?

Тръгва отново. Двамата го следват, ускорявайки крачките.

*Амалия* (с мекота): Но, дон Винченцо, какво ви прихваща сега?

*Орlando:* Вашата обидчивост сега е неуместна. На всички ни е стигнала водата до шия... дон Винченцо!

Винченцо пак се спира.

*Винченцо:* Какво ме прихваща ли?! Да се разберам. Защо трябва да дам дъщеря си Агнеса на Пепино? (приближава се към тях с ръка на ухото, за да чуе по-добре отговора им) А?

*Амалия:* Защото... защото...

*Орlando:* Ами защото...

*Амалия:* След девет месеца, даже след осем, вашата дъщеря Агнеса ще има син.

*Винченцо:* Не, не! Защото иначе вашият син ще отиде в затвора... Сега, след като въпросът е отнесен в ръцете на правосъдието, би било нещо като брак между затворник и уличница... Не, това няма да стане! Дъщеря ми няма да стане уличница!

*Амалия* (поразена): Но вие с това искате да кажете „не“!

*Винченцо* (прекъсвайки я): Повтарям. Агнеса няма вече нужда от подобен брак, който ако бе сключен преди известно време, би уредил нещата. Сега отказвам да ви я дам!

Обръща им гръб и продължава пътя си. Двамата все още го следват, докато той навлиза в площада...

## П л о щ а д.

*Орlando:* Дон Винченцо... дон Винченцо...

*Амалия:* Дон Винченцо... Помислете... Чакайте малко...

Дон Винченцо се позабавя:

*Винченцо:* Ваше право е да се опитвате да ме убедите в противното. Кой може да ви забрани? И защо?

*Амалия:* Защо ли?

*Винченцо* (без да се обръща): Защо настоявате?

*Орlando:* А, можем ли да настояваме?

Сега Винченцо спира отново и с лице към двамата почти пред кафенето, където има доста клиенти:

*Винченцо* (твърдо, но с умерен глас): Трябва. И не само да настоявате много, но и упорито, защото аз съм непоколебим...

## К а ф е н е т о.

Тези, които седят през масите (професорът, счетоводителят Пороино, старшията и всички други), са се обърнали, за да гледат какво ще стане... Двамата Калифано и Винченцо вървят и като че ли разискват нещо...

Сега всички в кафенето онемяват защото...

*Винченцо* (е започнал да вика): Стига, казах ви — не! Не и не! Аз не давам дъщеря си Агнесина на вашия син Пепино. И стига. На турски ли ви говоря? Даже и съдията, който седи пред силно кафе с мляко, повдига очи от вестника, който чете, за да види откъде идват тези викове...

Дон Винченцо се е отделил от двамата Калифано и идва с бързи крачки към кафенето... Отправля се с голяма сърдечност към проф. Сикано.

*Винченцо*: Колко са досадни, професоре...

Всички го гледат с любопитство. Старшията го гледа с вдигнати вежди.

*Проф. Сикано* (спокойно): Какво ви се е случило, дон Винченцо?

*Винченцо*: Лути хора. Този Пепино... Може ли така?... Ей, Филипо, дай ми една ледена анасонка... Какво говорех? Аха, били сме го компрометирали!

*Порино*: Но как?

*Винченцо*: Понеже не могъл да вземе Матилда, сега си турил в главата да се жени за Розаура, не, т. е. за тази, Агнеса.

*Професорът*: Но това е абсурдно!

*Приятел*: Но как, първо Матилда... сега Агнеса?

*Винченцо*: Точно така. И знаете ли майката и бащата какво ми казаха току-що? Бил влюбен... Да оставим настрана, че Агнеса е едва на шестнадесет години и не иска нищо да знае за подобна работа, мислите ли, че бих я дал на такъв тип? Добре ли го казвам, г-н старши?

Като казва това, той се обръща към старшията, който го гледа безразлично.

Сега Винченцо пие донесеното му питие. Смигва:

... Но между нас... Матилда, която мислеше Пепино за прилежен и умен, го намира доста глупав. Наследил е от баща си... (Смее се). Останалите се смеят също.

Старшията все още го гледа безучастен!

*Винченцо* (смее се още и прибавя)... И не само това... но и крайниците му (и изнада в смях) не миришат на ямин...

Прегъва се от смях

... трябва газова маска!

От смях са се появили сълзи на очите му. Доволен от всички наоколо, които се смеят, казва:

... Ех, много сме сериозни, нали?

И се допива чашата.

... Сега, драги приятели, довиждане. (Към старшията): Г-н старши!

И Винченцо си отива самодоволен.

Старшията обръща и глава и плюва... едва ли не върху една омърсавяла котка, провираща се между масите...

## СЦЕНА 66.

*Къщата на Аскалоне. Външна снимка. Нощ.*

Всред тихата и топла нощ се чува песен.

*Гласът на Пепино*: Ти омагьоса моето сърце и аз само теб желая.

Пепино пее с най-голямо усърдие. На китарата си го съпровожда Паскале

*Профумо* и го подканя:

*Профумо*: С повече страст, по-мощно!...

Пепино привършва куплета и казва:

*Пепино*: Как излезе, а?

И започва втория куплет.

## СЦЕНА 67.

*Стаята на Агнеса.*

Глас на Пепино (извън кадъра).

Агнеса се е събудила. Слуша, зачудена и невярваща, после скача от леглото и се приближава до прозореца...

*Стая на Винченцо и Франческа.*

Франческа, седнала на леглото, боязливо наблюдава Винченцо, който по нощ-



на риза е вече станал и е взел ловната си пушка.

*Франческа* (шепнейки): Внимавай само да не го улучиш случайно!

*Винченцо*: За маймуна ли ме мислиш?

*Франческа*: Винченцо, хайде бързай.

Тръгва към прозореца.

... Нека свърши куплета. Целият град трябва да чуе ...

### Друга стая. Момичетата.

И Матилда се е събудила от песента. Седнала на леглото, слуша развълнувана, очите ѝ се овлажняват. Анина продължава да спи, хърка леко, докато Розаура пришепва:

*Розаура*: Това е Пепино!

### Стая на Винченцо и Франческа.

Винченцо чака пред прозореца. Неподвижен, с пушката в ръце, изчаква края на песента. В момента, когато гласът затихва в тремоло, Винченцо се подава на лунната светлина през прозореца и стреля.

### Два изстрела

Провиква се в нощта, в която още отекват изстрелите:

*Винченцо*: Джузепе Калифано, предупреждават те, че няма да ти дам дъщеря си, никога, никога ...

Затваря прозореца всред глъчката от гласове на притичалите се към къщата хора.

Вратата на стаята на Агнеса кърти от ударите, които тя нанася отвътре. *Агнеса* (извън кадъра тревожно): Папа, папа, какво става?

*Винченцо* (крещи): Мълчи, безсрамнице!

Дотърчава Матилда, боса, без колан, по риза, като Амина от „Сомнамбула“. Хвърля се върху баща си и моли:

*Матилда*: Папа, Пепино се е върнал ... прости му ... може би, може би ме обича, още ме обича ...

Винченцо, който не очаква това, гледа дъщеря си едновременно с почуда и омраза.

Пред вратата се е събрала почти цялата фамилия, даже дядото и Консолата. Винченцо избухва:

*Винченцо*: А вие какво търсите тука? Махайте се всички!

Винченцо се е върнал в леглото си.

*Винченцо*: Матилда утре (прави движение, което отпраща) ... заминава ...

Франческа го гледа въпросително и Винченцо добавя:

*Винченцо*: Отива при леля си Кармела, която е болна. Разбираш ли? Ще се върне, когато всичко бъде подредено.

Франческа въздъхва тихо. Винченцо ѝ обръща гръб.

### Преливане.

## СЦЕНА 68.

### Площад и улица. Външна снимка. Ден.

Ранен час. Сутринта. На рейсовата спирка са дошли да изпратят Матилда и дядото, Винченцо, Консолата, баронът.

*Дядото*: Чао, чао ...

*Винченцо*: Пишете добри новини ... довиждане.

*Баронът*: О ревоар!

И се усмихва свободно, без да покрива устата си, защото има вече нови зъби.

Автобусът отминава. Остават тримата и с тъпи усмивки махат с ръка. Консолата взема разрешение от дон Винченцо да си върви.

Консолата: Тогава, аз си отивам.

Винченцо: Отивай, отивай...

След като си е отишла, баронът става сериозен и поглежда строго Винченцо. Дватама вървят.

Баронът: Извинете, дон Винченцо, но бих искал да кажа...

Винченцо: Моля ви, кажете.

Баронът: Знам, че Матилда е била отблъсната от предизвикателното държане на Пепино Калифано...

Докато говори, търси в джоба си несъществуващ пакет цигари. Дон Винченцо, забелязъл това, му предлага от своите.

Винченцо: Цигара?

Баронът: Да, благодаря... Вие постъпвате добре, но не считате ли, че и мой дълг е да се намеся. Въобще да се занимая лично с този господин?... Той няма право...

Винченцо: Драги бароне, не се унижавайте с хора като Калифано, те не заслужават, вярвайте ми! Тази нощ бе за тях Вартоломеевата нощ. Станаха за смях на всички... Впрочем ако не греша, струва ми се, че се засмяхте напълно свободно?

Спрял се, той протяга ръка към устата на барона, който бърза да повдигне лявата си устна и показва новите зъби...

...Чудесни! Просто не се познават. Като да са ваши.

Баронът (колебливо): Но те не са още...

Винченцо (разбира): Доктор Патерно ви ги направи, нали?

Баронът (търси в джоба си): И още нещо, сметката!

Изважда един лист.

Винченцо (присторено): Позволявате ли?

Баронът: Разбира се!

Винченцо (взема листа): После ще го прочета спокойно... Драги Рициери...

Може ли да ви наричам Рициери?...

Баронът: Но разбира се... (Видимо разочужуван): Татко! Може ли да ви наричам така?

Винченцо (прегръща го): Но да си говорим на ти!

Дватама се целуват.

... Ще ни направиш ли честта тази вечер?

Баронът (привидно резервиран): Защо ще ви безпокоя?

Винченцо (уточнява): Вечерята съм вече поръчал...

Баронът (победен): В осем и половина... Татко!

Винченцо се отделя и тръгва с бързи крачки. Завива в ъгъла и процежда проклетие...

## Д р у г а   у л и ц а

... в момента се сблъсква със старшията. Той е с гневен поглед, но Винченцо му се усмихва щастливо и го поздравлява сърдечно:

Винченцо: Ах, извинете. Здравейте. Добър ден!

Ускорява стъпките и отминава. Старшията му отвръща с леден поглед.

## У л и ц а   с   м а г а з и н а   н а   П р о ф у м о .

Винченцо се задава от ъгъла. Стига до магазина, оглежда се и влиза. Вратата се затваря след него...

Звън на вратата.

От обратната страна на улицата идват Орlando и Амaлия Калифано. Те се оглеждат на всички страни и влизат в магазина...

Звън на вратата.

## К р ъ с т о с а н о   п р е л и в а н е .

На улицата един отворен вестник скрива читателя му. Той внезапно го сваля и зад него се показват очите на старшията.

Звън на вратата (извън кадъра). Винченцо Аскалоне е излязъл от магазина и се отдалечава набързо. Старшията свива вестника и го поставя в джоба си, без да губи от поглед магазина.



*Анина, Матилда, Франческа и Агнеса*

Отново звън на вратата. Излизат и Калифано. Отпращат се в обратна посока на тази, поета от Винченцо.

Старшията спокойно прекосява улицата и се отправя към магазина.

#### СЦЕНА 69.

*Магазинът на Паскуале Профумо. Вътрешно снимка. Ден.*

Магазинът е празен. Обичайният звън на камбанката на вратата... привлича вниманието на собственика, който излиза от вътрешната част на магазина.  
*Профумо:* Уважаеми старши, на какво дължа недоволствието на това ви посещение?

Старшията започва направо:

*Старшията:* Паускале Профумо, видях влизането и излизането. Останалото вие ще ми обясните.

*Профумо (слабо):* Но старши, професионалната тайна...

#### СЦЕНА 70.

*Външен пейзаж. Ден.*

Непрекъснат камбанен звън.

Погледнат от височината на камбанарията, площадът гъмжи от празнична тълпа. Днес е денят на свети Либорий.

#### СЦЕНА 71.

*Вътрешна снимка в къщата на Аскалоне. Ден.  
Коридор.*

От отворените прозорци нахълтва камбанният звън... Дона Франческа по



фуста прекосява коридора и забжда форкета в косите си. Спира пред вратата на Агнеса и отключва...

### Стая на Агнеса.

...На вратата се спира смаяна. Стаята е празна. Агнеса е изчезнала.  
*Франческа* (уплашена): Агнеса! Къде си?

Под кревата се подава главата на Агнеса.

*Агнеса* (предпазливо): Мислех, че е папа...

*Франческа*: Ставай, приготи се. С негово разрешение. Обличай се и излизаме. Агнеса напуска скривалището си.

*Агнеса*: Излизаме ли?

*Франческа*: Да, днес е свети Либорий, ще отидем на църковна служба, която ти е много нужна.

Агнеса е много доволна, но майка ѝ не ѝ дава време да коментира, вече излиза. На прага се спира и прибавя:

*Франческа*: ...И се измий, навсякъде.

Излиза.

### Коридор.

Долу Антонио влиза в къщи. Ръцете му са натоварени с бутилки вино.  
*Антонио* (силно): Мама! Къде да ги оставя?

Дона Франческа отгоре го кара да млъкне.

*Франческа*: Шшт.

Със съзаклятнически израз му дава знак да изчезне. И наистина Агнеса излиза от стаята си, за да отиде в банята. Младежът се оттегля набързо към кухнята.

### СЦЕНА 72.

#### *Канцеларията на старшията. Вътрешна снимка. Ден.*

Старшията се разхожда сърдито насам-натам. Спира се пред картата на Италия и отново протяга ръка и закрива Сицилия. Остава за момент, наблюдавайки ефекта, докато:

*Старшията* (мърмори на себе си): Що за страна... По-добре, много по-добре...

Бизигато, който не е разбрал, вдига глава и:

*Бизигато*: Слушам!

Старшията не му обръща внимание, отдалечава се от картата, запътва се към средата на стаята и продължава монолога си.

*Старшията* (продължава): ...Буум! Само една атомна. Буум!

Дава си сметка, че Бизигато го следи любопитно.

...Я изведи вън джипката, защото тръгваме.

*Бизигато*: Добре, г-н старши. Но не разбрах какво казахте преди малко.

*Старшията*: Ти няма какво да разбираш. Ще изпълняваш!

Бизигато става и казва:

*Бизигато*: Жалко. Точно днес е процесията...

### Открито място.

Старшията и Бизигато преминават.

*Старшията*: Днес ще има отвличане...

*Бизигато*: Отвличане?

*Старшията*: Едно момиче. Побързай... глупак!

### Кръстосано преливане.

### СЦЕНА 73.

#### *Стръмно шосе. Външна снимка. Ден.*

Джипката със старшията и Бизигато пътува бързо. Извън града сме. Той

се вижда в далечината. Старшията днес е в още по-мрачно настроение от обикновено. Спира пред един трап. Слиза.

*Старшията:* По дяволите тази никаквица!

Бизигато, обезпокоен, го следва. Старшията влиза в ливадата, която е отстранена от шосето, и мрачен сяда под едно дърво. Бизигато се спира на няколко крачки и го наблюдава. След малко:

*Старшията* (без да го поглежда): Какво правиш? Стой там!

*Бизигато:* Но нали щеше да има отвличане, г-н старши?

Старшията сваля едната си обувка.

*Старшията:* Точно, точно едно отвличане... едно отвличане.

*Бизигато:* Но къде, аз не виждам никого...

Старшията сваля и другата си обувка.

*Старшията:* Отвличането го правят на открито. Бизигато седни, даже легни. И той ляга. Бизигато учуден сяда пред него. Старшията дръпва баретата си пред очите:

... За какво мислиш?

*Бизигато:* Нищо. Не мисля.

*Старшията:* Не, ти мислиш. А не трябва да мислиш!

Дълга пауза. После:

*Бизигато* (за да каже нещо): Като че ли се заоблачава.

*Старшията:* Може и да завали (въздиша и продължава). Слушай, Бизигато... този, който отвлече днес момичето, ти какво би го направил?

*Бизигато:* Ще го арестувам незабавно, г-н старши!

*Старшията:* Така, bravo. Но той утре се жени за нея и трябва да го освободиш. Така ти оставаш глупавият. Не забравяй, Бизигато, че бракът погасява престъплението: отвличането, изнасилването, предъстяването и съблазнът на малолетната. Съгласно чл. 544 бракът заличава всичко. Излиза, че това е по-добро и от амнистия.

... Ти знаеше ли това, Бизигато?

*Бизигато:* Не!

*Старшията:* Не го знаеше. А тук в Сицилия го знаят и децата, научават го заедно с катехизиса.

*Бизигато* (за момент се замисля): Но защо тогава не се оженият, без да се отвличат?

*Старшията:* Защото той не я иска.

*Бизигато* (преобразен): А тогава защо я отвлича?

*Старшията:* Защото той принудително трябва да се ожени за нея (доверително)

... Всички са се споразумели, Бизигато...

*Бизигато* (с проблисък в очите): Но той не!

*Старшията:* Не, не, и той, също и той!

*Бизигато* (обезкуражен): Просто не разбирам, г-н старши. Честна дума, не мога да разбера. Нищо.

*Старшията:* Ти всичко не можеш да разбереш, Бизигато. Това са сложни въпроси на чест. Само въпроси на чест...

Старшията кима с глава и завършва:

... Да завалят буци сол, та всички ни да пребият...

С Ц Е Н А 74.

*Площад. Външна снимка. Ден.*

Продавачи предлагат на сергии ореховки и бадемовки. Надвикват се.

Дона Франческа Аскалоне, заобиколена от дъщерите си, се отправя към черква.

По-нататък, в кафенето, пред обичайната анасонка е Винченцо. Очите му са отправени към задаващата се група.

От другия край на площада се задава тайнствен черен автомобил, който бавно напредва. Дона Франческа е видяла автомобила с края на окото си.

*Дона Франческа:* Агнеса, премини от тази страна.

Агнеса минава от другата страна на майка си и пита:

*Агнеса:* Защо?

*Франческа:* Защото Анина е най-малка и ѝ се полага лявата страна.

*Агнеса:* Никога не съм знаела досега.

Входът на църквата е вече близо. Но съкратило се е разстоянието между тях и черната кола. Тя вече настига групата, спира. От колата скачат Паскуале Профумо и двама негови млади приятели, които се спускат към женската група Аскалоне.

*Франческа* (с присторена уплаха): Помощ!

Момичетата Аскалоне се разбягват, докато онези почват да ги гонят. Профумо хваща Розаура. Веднага другите двама се затичват да му помагат, защото Розаура се бори яростно като орлица.

*Розаура*: Мама!

От задната врата на автомобила се показва лицето на Пепино. Той разгневен вика:

*Пепино*: Не, не тази! Ей онази там! Бързайте...

И тримата оставят Розаура, достигат в края на площада Агнеса и я хващат. Паскуале дотичва до колата, пуска я в движение и настига другите двама, които държат момичето. Агнеса е вкарана в колата, която с бърз ход заминава...

*Франческа*: Агнеса!

В същия момент идва и Винченцо на площада и с фалшив глас:

*Винченцо* (вика): Спрете се! Убийци! Агнеса! Мила Агнеса!

Проклет Пепино! Ще ти пречупя краката...

Хвърля шапката си на земята, скубе си косата. Присъстващите го гледат с любопитство.

## СЦЕНА 75.

*Автомобил в движение. Външна снимка. Вътрешна снимка. Ден.*

Автомобилът на похитителите префучава покрай минувачите, които се отдръпват от уплаха... Агнеса се бори с един от роднините на Профумо и Пепино. Рита и се мъчи да хапе и удря плесници. Блъска се на всички страни като котка в чувал.

*Пепино*: Агнеса.

*Роднината*: Мирувай...

Пуснете ме...

Автомобилът е излязъл извън града и продължава. В автомобила Агнеса още се съпротивлява.

*Гласове*: Помощ!

Млъквай!

Спрете! Полека!

Оставете ме, искам да сляза!

Агнеса удря през лицето Пепино, оставяйки червена следа. Пепино посяга с ръка към лицето си и като вижда кръв на пръстите си, загубва напълно контрол. Удря ѝ две плесници и вика:

*Пепино*: Паскуале, спри!

Профумо спира колата. Агнеса е престанала да се съпротивлява и гледа Пепино уплашена. Пепино отваря вратата на колата:

*Пепино*: ...Върни се в града... върни се! Аз ще отида в затвора. Върви, безчестнице...

Изблъсква грубо Агнеса от колата. Агнеса залита. Намира равновесие отново и с наведена глава се отправя по посока към града.

Пепино, разгневен, се отпуска на седалището и гледа придружаващите го, които са се обърнали, за да следят с очи Агнеса. Върху лицето на Пепино се чете страхът на лошия играч, който е направил рискован блъф и съжалява...

*Пепино* (с прегракнал глас): ...Какво прави, спря се?

*Профумо*: Не, връща се към града...

*Пепино* (обезпокоен): Ама как, но как! Така обезчестена пред всички.

*Профумо*: Казвам ви, че си отива. Ето наистина! Сигурен съм.

Пепино, разгневен, скача на пътя.

Агнеса със съвсем сведена глава, продължава към града. Пепино поема дъх и вика след нея:

*Пепино*: Нещастнице. В града ли се връщаш? Всички те чакат на площада, даже и кучетата. Покажи си муцуната на всички. Тичай, за да не те чакат. Върви!

Агнеса се спира, сепната от тези думи. Пепино притайва дъх, страхува се да не провали всичко и чака неподвижен. Агнеса продължава да върви... Пепино е извън себе си... Но Агнеса е направила само две крачки, за да достигне най-близкия защитен камък и сяда на него със сведена глава, без да погледне Пепино.



Пепино въздъхва облекчен и гледа съучастниците си, които също изглеждат доволни и правят одобрителни знаци с глава... Агнеса се чувства победена. Осмелява се да хвърли поглед към автомобила... Гледа отново пред себе си.

Пепино се готви да се качи отново в колата и в този момент се чува откъм града бърз и весел камбанен звън. Профумо се обръща оживено:

*Профумо:* Ето ги. Излиза процесията!

*Пепино* (към Профумо): Тръгвай обратно!

Пепино, който с поглед следи Агнеса през задното стъкло, дава знак на Профумо да тръгва. Профумо затананиква песен и прави маневра, за да обърне колата по посока на града.

Автомобилът почва да възкачва шосето. Настигнал Агнеса, той спира. Мълчалив, Пепино отваря вратата.

Агнеса не вдига очи, но става и влиза в колата до Пепино. Автомобилът тръгва отново.

## СЦЕНА 76.

*Хълм. Външна снимка. Ден.*

Оживеният празничен шум долита до ушите на старшията и Бизигато.

Камбанен звън.

Старшията се повдига, обува обувките си и се обръща към подчинения си.

*Старшията:* Драги Бизигато, сега ще можеш да се полюбуваш на част от процесията!

## СЦЕНА 77.

*Площад. Външна снимка. Ден.*

Тържествената процесия начело със статуята на светеца се движи разбъркано. Най-напред върви духовата музика, а след нея облечените като ангели момичета и момчета. Свещеникът дон Мариано в тържествени одежди ги следва. След него е статуята на светията, носена от няколко видни граждани. Между тях са и баронът, Порино и други. Следва г-н съдията. После енорияшите, възрастните жени, младите жени и накрая група мъже със загорели лица, бели ризи и тъмни костюми, които държат в една ръка кандилница. Сега духовата музика свири марша на свети Либорий.

## СЦЕНА 78.

*Улица в града. Външна снимка. Ден.*

На всички прозорци по къщите са провесени най-хубавите килими... Най-пищните покривки за легла... Покривките за маса с бродерии, както и салфетките... И клетките с домашните пойни птици... И букети цветя, вази с цветя, лаврови клонки, маслиненни клонки, розмарин и знамена.

## СЦЕНА 79.

*Улица, къщата на Аскалоне. Външна снимка. Ден.*

Само фасадата на къщата на Аскалоне е няма и сива. Прозорците са затворени.

В дъното на улицата се появява с бавен, тържествен ход духовата музика. Зад нея е шумната глъчка на процесията, над която се полюлява статуята на светията.

Челната група на процесията достига къщата на Аскалоне.

От страничната улица се задава черната кола, която със свистящ шум спира пред вратата, пряко на улицата.

Тези, които са на чело на процесията, правят отчаяни жестове с ръце колата да се отмести. Настъпва известно объркване. Процесията е принудена да се спре.

От колата слиза Пепино Калифано, после Агнеса. Пепино отива до вратата, почва да звъни и да чука енергично.

Музиката постепенно спира. Надигат се гласове, които малко по малко обземат цялата процесия.

*Гласове:* Но какво става тук? Махайте се оттука! Не виждате ли процесията? ...

Отместете я! ... Нещастнико, махай се с този автомобил...

Паскуале Профумо на кормилото бавно прави движения, като че ли ще подкара колата. Но насъбралата се тълпа около него не му дава възможност да направи маневра.

Вратата на къщата се отваря и Пепино се отдръпва една стъпка назад, тъй като в полумрака на входа се е появил Винченцо Аскалоне, ням, мрачен и много строг.

*Профумо:* Сега можем да си отидем.

Всички селяни, свещеникът, миряни, ангели и архангели замлъкват. Мълчанието е пълно, натегнато.

Винченцо Аскалоне слиза от стъпалата на входа, страшен като Моисей. Пепино произнася ясно в тишината:

*Пепино:* Целувам ви ръка и моля за прошка.

... И навежда глава (или коленичи). Винченцо го измерва с поглед. После:

*Винченцо:* Стани и ме погледни в лицето ...

Пепино става и Винченцо прибавя:

... Първо ще те напаяскам.

... И удря две страшни плесници на Пепино, който залита:

*Винченцо:* ... След това ми целуни ръката ...

Протяга ръка на Пепино, който я целува, и завършва:

... и ти прощавам.

*Пепино:* Благодаря.

Междувременно в тълпата се чуват първите радостни коментарии, първи провиквания „да живее“ и глъчката отново започва.

*Винченцо* (дава ръка на Пепино): Влез, нещастнико (и обърнат към процесията, прибавя), ... значи така било!

Зад дон Винченцо сега се е появило цялото семейство Аскалоне. Те прегръщат и целуват новодошлите и (разнежено) ... Кой ще каже, че къщата ни не е отворена за приятелите ни!

От процесията се отделят приятели, които се отправят към къщата.

*Приятели.* Поздравления, честито.

*Винченцо:* Заповядайте, приятели, заповядайте, скъпи приятели.

Съпрузите Калифано си пробиват път между тълпата, боязливи, развълнувани, щастливи и разплакани.

Всред шум и ръкопляскане влизат в къщата и изчезват между останалите влизащи. Свещеникът начело на процесията, обезпокоен, че процесията ще се разпадне, кара музиката да поеме отново ...

Отново духова музика.

В този момент баронът пуска ръка от носилката на статуята и светията се полюшва да падне. Баронът се измъква от тълпата и влиза в къщата на Аскалоне. Зад него и други граждани се измъкват от процесията ...

*Винченцо:* Заповядайте, влезте, влезте всички ...

## СЦЕНА 80.

*Вътрешна снимка. Къщата на Аскалоне. Ден.  
Столовата и други помещения.*

Къщата прелива от цветя и декоративни растения. Страшен хаос цари навсякъде. Масите са натоварени с лакомства, бутилки, чаши, чинии, чинийки...

Жените Аскалоне приемат поздравления: прегръдки и целувки, и черпят, отнасят, донасят. Празничното настроение е овладяло всички. Като че само Агнеса не взема участие.

*Приятели:* Честито, дон Винченцо!

*Винченцо:* Благодаря, благодаря... пийте приятели, хайде ...

*Франческа:* Моля заповядайте, кремът е съвсем пресен ...

*Винченцо:* Хайде пиите, моля ви!

*Приятели:* Да живеят младоженците, честито, честито!

Между самопоканилите се е и баронът, който се опитва да си пробие път

до Винченцо. Винченцо се обръща. Целият е зачервен и възбуден. Видял баронът, той не показва никаква видима радост. За да спечели време, му предлага една паста.

*Винченцо:* Харесва ли ви... О, драги Рициери... (към поканените) ... моля, моля, седнете.

*Баронът:* Доколкото можах да разбера...

*Винченцо:* Извинете...

Прекъсва го, защото трябва да отговори на разни поздравления, комплименти и ръкостискания, и след това продължава:

*Баронът:* ... Вниманието на този индивид е било насочено към Агнеса, а не към Матилда,

*Винченцо:* И така ние разчистихме всички недоразумения. Доволен ли сте?

И без да чака отговор, се отправя към други пристигащи. Обикаляйки с чинията, той пак се спира при барона, гледа го сухо:

... Какво има?

*Баронът:* ... Не съм доволен, тъй като аз не мога да приема с леко сърце мисълта да съжителствувам под същия покрив с бившия годеник на бъдещата баронеса...

*Винченцо:* Но такава опасност няма. Ти и Матилда ще живеете в твоята къща. Казвайки така, пада в прегръдките на проф. Сикано за поздравления и честитки, докато...

*Баронът:* Но моят дворец се разпада на части...

Някой отдалеч вика Винченцо.

*Винченцо* (отдалечавайки се, към барона): Ще трябва да го възстановиш... след няколко дни се завръща Матилда... заедно ще изберете тапетите, пердетата... мебелите...

*Баронът* (с просветнало лице): Мога ли да започна вече?

*Винченцо:* Започвай, започвай (разтваряйки обятия): Драги старши...

На вратата се е появил с мрачното си лице старшията, който изчезва в прегръдките на Винченцо.

... Драги старши, заповядайте, влезте...

*Старшията* (дръпвайки се): Тук ли е Калифано Джузепе?

*Винченцо* (весело): Разбира се (повиква), Пепино... (Към присъстващите): Не се безпокойте... обикновените формалности!

Пепино си прави път между присъстващите, за да се приближи. Старшията невъзмутимо вади лист от джоба си.

*Старшията* (строго): Призовка, за да се явиш и отговаряш за извършено отвлечение...

Винченцо взема листа и го размахва весело във въздуха.

*Винченцо* (весело към гостите): Но това не е призовка за явяване, драги старши, това е удостоверение за бракосъчетание (смее се).

Консолата, пресни вафли за г-н старшията!... Да ви предложи и чаша!

*Старшията:* Не, не, благодаря...

*Винченцо:* Поне само една чаша... за честито!

*Старшията:* Не, не... черният дроб!

Като казва това, той потупва Винченцо и отдава знак за поздрав:

... Господа!

Агнеса наблюдава сцената от един ъгъл. Вижда старшията, който си отива, и Винченцо, който го изпраща:

*Винченцо:* Тогава ще ви изпратя сладкиши в къщи!

## СЦЕНА 81.

*Улица с къщата на Аскалоне. Външна снимка. Ден.*

Музиката свири и процесията се движи.

Оглушителна духовна музика.

Консолата спуска на балкона голяма пъстра дамаска, която почва тържествено да вее: всички излизат на балкона, развълнувани и щастливи. В центъра е Винченцо. Той прегръща Пепино.

Но от тълпата се чува глас:

*Глас:* Къде е булката?



*Гласове:* Да видим булката!

*Гласове:* Да живее булката!

Намиращите се на балкона са сепнати от този пропуск. Отдръпват се и се обръщат назад, за да отворят път на Агнеса, ксято, бутана от Винченцо, застава отпред до перилата на балкона. Той я показва като трофей.

Лицето на Агнеса е непроницаемо и затворено . . .

### Преливане.

## СЦЕНА 82.

*Улица и площад в града. Външна снимка. Ден.*

*Евентуален дикторски текст.*

Винченцо, Франческа и адвокатът Аскалоне се появяват на площада. Вървят победоносно, с голями крачки. Зад тях се движи Агнеса.

От странична улица се появяват Амалия, Орландо, Пепино и адв. Чарпета, също весели.

Аскалоне поздравляват познатите си.

Весели поздрави.

Същото правят и Калифано.

Антонио и дон Мариано настигат групата Аскалоне. Сега Аскалоне и Калифано се застигат и образуват обща празнична група.

## СЦЕНА 83.

*Кабинет на съдията. Вътрешна снимка. Ден.*

Съдията е наведен над масата си. Съсредоточено пише... Чува се слабо шумът на вратата, която се отваря. Винченцо на пръсти, насмешливо предпазлив, влиза с пакет в ръка, следван от дон Мариано, сем. Калифано и сем. Аскалоне. Приближава се към писалището и поставя пакета пред съдията.

*Съдията:* Какво е това?

*Винченцо:* Бонбони. С вечна признателност от младоженците!

*Съдията:* А, вече женени?

Адвокатът Аскалоне, вземайки от ръцете на Антонио лист, казва:

*Адв. Аскалоне:* Не още. Помолихме епископа да ни освободи от обявлението, утре или в друг ден ще имаме разрешението. Ето копие от писмото... У кого е?

*Винченцо:* Антонио...

*Антонио:* Да, у мене е...

*Дон Мариано:* У него е.

*Адв. Чарпета:* Казвам истината. Ако всички правни спорове биха могли по такъв симпатичен начин да се решават... би било голямо удоволствие да се живее, не е ли така?

Съдията отмества настрана писмената си работа и видимо не е очарован от такива изблици на веселие.

*Съдията:* Е, как не? ... (вика секретаря) Секретарю!

*Адв. Чарпета:* Аз съм на становището, че с оглед така близко предстоящия брак престъпленията по чл. 530 за съблазън на малолетна и чл. 522 за насилие върху личността би следвало да се считат за погасени. При условие естествено, че се стигне до добрия край.

*Адв. Аскалоне:* И на мене ми се струва така. И на мене, г-н съдия.

Влиза секретарят. Съдията му прави знак да седне на писалището си. После:

*Съдията:* По смисъла на закона аз мога да взема предвид само вече сключен брак... А тук работите стоят съвсем иначе... Обаче ще бъда снизходителен... Като разчитам на добрия изход, както казва колегата адвокат.

*Адв. Аскалоне:* Добре, благодаря ви...

*Винченцо:* Благодаря.

*Чарпета:* Благодаря.

*Съдията:* Да седнат госпожите.

*Винченцо:* Влезте, седнете.

*Съдията:* И да видим тези годеници...

*Винченцо:* Ето Пепино!

Пепино пристъпва напред, а Агнеса е напълно закрыта от другите.

*Пепино:* Добър ден!

*Съдията:* Добър ден, младежо... искаш ли да се ожениш за госпожица (чете)

Агнеса Аскалоне?

*Пепино:* Без друго!

*Съдията* (към секретаря): Пишете. Вие писахте вече? (Малко зачуден) ... А къде е госпожица Аскалоне?

Момичето е на последния ред, почти извън вратата. Групата веднага се разделя и прави път. Агнеса се приближава към масата на съдията покрай шпалир от усмивки и овлажнели очи.

*Винченцо:* Ето я, виждате ли я?

*Съдията:* И така, госпожице?

Поставя въпроса и е почнал да пише върху лист. Но тъй като отговор от момичето не идва, съдията вдига глава и я гледа.

*Винченцо:* Хайде, хайде... Ето я, г-н съдия...

И всички я гледат, но Агнеса мълчи със сведена глава.

Съдията примигва и се усмихва.

... хайде, хайде... съгласна сте, нали? Доволна ли сте, да се омъжите за Джузепе Калифано?

*Винченцо:* Съвсем е доволна, г-н съдия!

Но Агнеса не отговаря. И съдията повдига вежди.

*Съдията* (към Агнеса, натъртено): Госпожице, искате ли да се омъжите за г-н Джузепе Калифано?

Момичето мълчи с наведена глава. Всички присъстващи са притаили дъх със замръзнали усмивки.

*Винченцо:* Гнезуца, отговори на г-н съдията... хайде, хайде де!

Агнеса мълчи.

Неловкото положение на присъстващите расте.

*Съдията:* Агнеса, отговори... да или не?

Още един миг на напрежение, след това Агнеса вдига очи към съдията, борейки се със сълзите си, и с глас, сподавен от ридания:

*Агнеса:* Да, да (избухва в ридания, повтаряйки истерично отчаяно): Да, да, да!

Миг на колебание в очите на съдията. Винченцо се опитва да вземе положението в ръцете си.

*Винченцо* (избързващо): Г-н съдия, плаче от радост, това са сълзи на щастие...

Не е ли така, миличката на татко?

Агнеса продължава отчаяно да хълца. Пепино, обезпокоен, застава до нея и

*Пепино:* Но Агнеса, защо?

Съдията, озадачен, разхожда поглед върху присъстващите, докато Агнеса продължава да плаче.

*Адв. Чарпета* (успокояващо): Напълно обяснимо състояние с оглед вълнението... *Винченцо* (окуражен): Но тя каза да, каза. И вие, г-н съдия, я чухте...

Пепино протяга ръка и милва несръчно Агнеса, като казва:

*Пепино:* Но Агнеса, недей, г-н съдията ще помисли...

Агнеса го ухапва по ръката.

... Ох!

*Съдията* (към всички гневно): Стига! Навън, всички навън!

*Винченцо:* Но как? ... Ще те пречукам, ... ще те пребия!

и се нахвърля върху Агнеса, изблъсквайки двамата адвокати, които се мъчат да го въздържат:

*Антонио:* Папа!

*Винченцо* (извън себе си): Безсрамнице... ще те заколя... кажи, че си съгласна, или те убивам! ...

*Дон Мариано:* Спокойствие, успокойте се...

*Съдията* (строго): Аскалоне! ... Вие никого няма да заколите... или ще ви подведа да отговаряте за закана и развращаване на малолетна. Секретарю, пишете!

Винченцо се оставя братовчедът и синът му да го изтеглят назад.

*Винченцо:* Но как? ...

*Адв. Аскалоне* (към съдията): Г-н съдия, моля ви да ми разрешите да изкажа официално извиненията си...

Съдията: Не се приемат. . .

Като все още държи Винченцо:

Адв. Аскалоне: Да вървим, да вървим! . . .

Сочейки с пръст към Пепино:

. . . Колко до вас, Джузепе Калифано, вие сте обвинен в прелъстяване на малолетна, а сега и в посегателство върху личността по чл. 522 на Наказателния закон.

#### СЦЕНА 84.

*Различни места в града. Външни и вътрешни снимки.  
Бар близо до съдилището.*

Старец влиза бързо и казва на няколко седнали заедно граждани.

Старецът: Съдят го! Съдят Пепино Калифано.

Гражданин: Ама кога?

Старецът: От няколко дни. При закрити врата.

Гражданин: Закрити?

Старецът: Съвсем закрити!

Селянин: А това какво значи?

Старецът: Значи неща, които не бива да се знаят. . .

Галантериен магазин или друго заведение.

Гражданин: . . . за венерически работи!

Друг гражданин: Но защо той не я иска?

Младеж: Ама не, тя не го иска?

Излиза от магазина, минава набързо и стива заедно с други хора, запътили се към съда. . .

Кафенето на площада (вътре и вън).

Проф. Сикано: Но в такъв случай мотивът е ясен!

Гражданин: Не разбирам. . .

Тръгва и се присъединява към група минавачи.

Проф. Сикано: От момента на извършване похищението. . . тя не го иска.

Счетов. Порино: Но професоре, Пепино Калифано е импотентен!

#### СЦЕНА 85.

*Съда. Външна снимка. Ден.*

Пред портата се е събрала вече малка тълпа граждани. Други пристигат сега. . .

Един глас: Излизат! Ето ги, излизат!

Настъпва блъсканица към вратата. . . Полицанте се мъчат да разчистят прохода от най-настойчивите.

Бизигато: Отдръпнете се, направете място да минат. . .

Правят път на групата Калифано и адв. Чарпета. Амалия е потънала в сълзи, облегната на мъжа си. Пепино е бледен, отчаян, уплашен. . .

Адв. Чарпета: Отдръпнете се, дайте път!

Сред събралите се се чуват гласове:

Гражданин: Казахме ли? . . . То се вижда. Тя е една уличица. Познава се по походката ѝ.

— Но тогава защо наказват него?

— Защото тя е малолетна! Той бил свършил работата с нея отдавна, а отвличането служило само за прикритие. . .

— Според мене и сестра ѝ не струва повече.

— Изобщо цялото семейство е такова! (Всички се смеят).

Барон Грифео, който е наблизил, е чул всичко. Прибеднява и колената му се подкосват.

— Дайте да я видим!

— Да видим безпътницата!

Всички се втурват към вратата и полицаите едва успяват да удържат тълпата. . .



*Вътрешна снимка. Съдът. Ден.*

Вътрешен коридор.

Секретарят се отдалечава от вратата, пред която стои шумна тълпата.

*Секретарят:* Не, не оттук.

... към Аскалоне. Винченцо е сломен, мълчалив. Придържат го братовчедът и Антонио. Те следват секретаря, който с енергична стъпка прави път.

... Елате с мене!

СЦЕНА 87.

*Напречна на съда улица и друга улица. Външна снимка. Ден.*

В дъното на вътрешния двор на съда се отваря една малка врата, от която излиза семейство Аскалоне и тръгва с бързи стъпки. Изведнъж се обръщат. Винченцо гледа с уплаха. Там на ъгъла, на слънце, чака група младежи. Единият сочи с пръст към тях:

*Момче:* Ето ги, ето ги!

Гласове на момчетата.

Винченцо започва да тича; семейството му го следва... отхвърква му шапката, но никой не се обръща, блъска Франческа, която се опитва да му каже нещо. Агнеса изоставя няколко крачки назад.

*Антонио:* Агнеса, бързай.

Но ето че бързи стъпки ги настигат... Това е баронът. Той се изравнява с Винченцо и го заговаря:

*Баронът:* Г-н Аскалоне, г-н Аскалоне... Дон Винченцо, спрете за малко! Трябва да ви говоря... Спрете... Къде отивате? Трябва да ми обясните... Просто всички сме затънали в море от клевети!

Хваща се за Винченцо, защото е загубил равновесие, почти пада. Винченцо

го задържа и опира на стената...

*Винченцо:* Дръж се на краката си, нещастнико!... И не стой на пътя ми.

*Баронът* (се опитва пак да го настигне): Нещастник, да! Обаче с достойнство, което не се купува на никаква цена! Да, да...

С гняв издърпва протезата от устата си и я захвърля след Аскалоне, които бързат по улицата нататък...

Сем. Аскалоне просто тича. Последна от групата е Агнеса, на разстояние като прокажена.

... Пред вратата им вече се е събрала злорадствуваща тълпа. Много двойки очи ги прицелват.

Винченцо и другите са се спрели за момент и се колебаят. Но Винченцо си дава кураж... Бързо се запътва към къщата, следван от другите. Минава през тълпата с наведена глава. Последна е Агнеса, отчаяна, просто едва диша.

Винченцо е вече пред вратата си. Отваря я... и не може повече да се владее. Кръвта е нахлула в главата му, изпъва гърди, обръща се към тълпата, отваря уста и гласът му прогърмява:

*Винченцо* (страшен): Реакционери... Простаци... Селяци!

Дъхът му не стига. Посяга с ръка към врата си, залита и се опира на Агнеса, докато:

*Агнеса:* Папа!

*Адв. Аскалоне:* Братовчедо!... Да го внесем вътре.

*Гражданите* (обидени, подигравателно): Палячо!

— Актьорски номер!

— Марионетка!

Нервите на Агнеса, която е най-назад и се намира сред тези гласове, не издържат повече. Тя изблъсква тълпата, за да си отвори път, вика нещо неразбрано... и побягва.

*Франческа:* Агнеса!...

Момичето бяга, плачейки отчаяно.

... Спрете я!

Франческа прекъсва, за да помогне на Антонио и братовчедата да внесат в къщи...

... Винченцо, който се е строполил на земята.

Младежи тичат подир Агнеса.

Младежи (към Агнеса): Къде бягаш? Върни се. Ела тука! Глупачка!

Агнеса успява да изблъска група граждани, които се опитват да я заловят. — Хванете я! Хванете я! Върнете я на майка ѝ!

... и се смеят развеселени, докато я гонят. Един успява да я хване. Агнеса го удря по лицето, той я пуска. Момичето бяга отново. Ето старшията и двама полицаи ѝ препречват пътя. Агнеса изменя посоката, пада, става набързо, плаче, вика, тича... тича...

Но я настигат, хващат я здраво, поемат я. Момичето се бори, крещи, рита, обзета от истерична криза, докато я носят към къщи.

Агнеса: Оставете ме! Пуснете ме!

## СЦЕНА 88.

*Стая на Агнеса. Нейни бълнувания.*

Агнеса е върната в стаята си — тази, в която акушерката я прегледа, — сега лежи в кревата и бълнува. Очите ѝ са затворени, лицето — потно. Тя се върти като бясна. Франческа и адв. Аскалоне се стараят да я успокоят. Мъчат се да я задържат мирна в леглото.

Агнеса: Искам да се махна, да замина... да избягам на континента...

(Картините, които следват, ще са кратки, бързо сменящи се: диалог на бълнуване на Агнеса с различни лица от разказа... с всички граждани). Внезапно: строгото и сурово лице на адв. Аскалоне, напрегнато.

Адв. Аскалоне: Даже и да избягаш, пак ще те върнат назад!

Предупреждаващото лице на адв. Чарпета.

Адв. Чарпета: Ти си малолетна!

Агнеса е отчаяна, съкрушена от виденията, които връхлитат върху ѝ, кърши ръце.

Агнеса: Ще избягам... пак ще избягам...

Появява се автомобил, съгсем на преден план. Старшията вика:

Старшията: Накъде отиваш?

Агнеса: Отново си отивам.

Старшията: Къде бягаш?

Отчаяното лице на Франческа, чиито контури почти се губят в полусянката.

Франческа: Дъще моя...

Агнеса цяла се разтърсва от плач. В полумрака на стаята се чуват гласове:

Старшията: С този корем докъде ще стигнеш?

Пепино: Агнеса...

Баронът (смее се): Ха, ха, ха!

Дон Мариано: Какъв позор, безсрамнице!

Гражданин (смее се).

Старшията: Докъде ще стигнеш?

Агнеса отговаря, отговаря...

Агнеса: Слугиня, слугиня ще стана!

Консолата с плачевно лице, като че иска да я разубеди:

Консолата: Не, госпожице, недейте, не!

Агнеса: Слугиня!

Пак се явяват разни лица.

Адв. Чарпета: Какво ще правиш, като се роди детето?

Адв. Аскалоне: Син на една...

Лекарят: Син на една развратница!

Агнеса вика.

Баронът (се смее)

Плачещото лице на Матилда.

Фалшиво добродушно лице на Пепино.

Пепино: Мила Агнесина, ... И защо?

Агнеса иска да отблъсне всички, но не може...

Агнеса почва да креши.

В далечината Франческа, Розаура и Анина, с тях е един монах. После същите на преден план и монахът благославя:

*Монахът*: Зли демоне, напусни това място,...

Лицето на Агнеса върху възглавницата: Момичето вика от болки, тракайки зъби, като че ли отблъсква благословията.

Картината се изгубва и се появяват отново различни лица.

Бълнуването на Агнеса продължава, сега вече момичето не говори повече за бягството си, но пак започва да бяга.

... Бяга на площада пред къщи, почват отново да я гонят, селяните, викащите след нея младежи. Тя бяга ту вляво, ту вдясно, попада сред преследващите я.

Настигна я Бизигато. Хваща я и я повлича към дома ѝ.

Агнеса се противи, тръшва се на земята, задъхва се и отчаяно се бори да се изскубне. Образува се голяма тъпа...

... Агнеса в леглото, кризата е в своя връх. Мъчи се да разгони пристъпа на на връхлиташите свирепи лица...

Пепино.

Един селянин.

Адв. Аскалоне.

Дон. Мариано.

Картините се смесват, почват да се губят и всичко се завърта в кръг...

*Агнеса* (отчаяно вика): Не искам... не искам... не! Папа, прости ми, прости ми!... после постепенно утихва, постепенно... до минаване на кризата.

## СЦЕНА 89.

### *Стаята на Агнеса. Ден.*

Докато картината се избистря, очите на Агнеса откриват около нея познати и непознати лица. Всички роднини са облечени в тъмно, майка ѝ, усмихната, Пепино.

*Пепино*: Агнеса!

Франческа се навежда над нея и ѝ помага да седне в леглото.

*Франческа*: Хайде, мила, ти вече оздравя...

*Пепино*: Ела, ела, мила...

*Розаура*: Ти вече си добре. Стани...

Помага и нежно да стане. Наистина Агнеса по нощница залита, но майка и я поддържа. Една роднина и се усмихва и казва:

*Роднина* (с гальовен глас): Хайде, мила... бди смела...

Франческа ѝ помага да си облече дрехата и оправя косите ѝ.

Сега вече я води внимателно през коридора. Даже и Пепино се притичва да я придържа.

*Леля Кармела*: Милото ми момиче... хубавата ми...

*Франческа*: Добре ли си вече?

*Друга роднина*: Милата ми, скъпата ми...

*Агнеса*: Но защо всички вие сте тука? Леля Кармела?

*Франческа*: Дошла е за татко... Тук са и братовчедите от Рагуза...

### *Стаята на Винченцо и Франческа*

Агнеса влиза, следвана от Франческа. Стаята е в полумрак. До леглото, в което лежи Винченцо, блед и задъхан, е лекарят.

Агнеса се приближава до леглото.

И Пепино се приближава към него.

Винченцо гледа Агнеса и се усмихва.

*Винченцо* (със слаб глас): Ела... ела, хубавото ми момиче... искам да ти благодаря...

Агнеса е смяна.

... Дай ми ръка...

*Франческа*: Дай ръка на баща си.

Винченцо взема ръката на Агнеса, целува я. После взема тази на

Пепино:

*Винченцо*: Благодаря, благодаря... Елате насам, елате, благодаря на всички...



Съединява ръката на Пепино с тази на Агнеса. И прибавя отпаднал, но щастлив:

... Благодаря.

*Лекарят:* Да, да, но не се уморявайте!

Винченцо се усмихва.

*Винченцо:* Добре, докторе... благодаря.

Пепино и Агнеса, ръка в ръка, се гледат безизразно.

## СЦЕНА 90.

*Градът. Външна снимка. Ден.*

Камбаните на черквата звънят празнично.

Камбанен звън.

Вратата на черквата е украсена като за сватба.

## СЦЕНА 91.

*Вътрешна снимка. Къщата на Аскалоне. Ден.*

В къщата цари голямо оживление, шум и глъчка.

Столвата.

Роднините, дошли отдалеч, се готвят за сватба. Един си четка обувките, друг — самото. Някой се реши пред стъклото на отворения прозорец, от който навлизат слънчевите лъчи и звън на камбани.

Камбани.

Коридор.

Атонио притичва с кутия в ръце. Сблъсква се с Анина и я събаря.

*Анина:* Хей, глупчо!

Антонио влиза в...

*Стаята на Агнеса.*

Тук момичето без желание облича бялата рокля. Помагат ѝ майка ѝ и Розаура.

Антонио, който се присъединява към тях, отваря кутията и изважда от нея булченския воал...

*Антонио:* Воалът!

*Франческа:* Колко е хубав!

*Розаура:* Като любовен облак.

*Стая на Винченцо.*

Драматичен музикален ефект.

Полусянка. Адв. Аскалоне гледа с боязън лекаря, който мери пулса на Винченцо.

Последният е с безкръвно лице, отпаднал и с видимо усилие иска да каже нещо. Това, което казва, е почти неразбираемо. Двамата се навеждат към него.

*Винченцо* (повтаря, с въздишка): Какво правят?

*Адв. Аскалоне:* Агнеса е почти готова... Церемонията е в десет...

*Лекарят:* Не се вълнувайте! Стойте спокоен!

Винченцо се раздвижва, прави усилия да каже още нещо...

*Винченцо* (мълви неразбрани думи, просто без дъх, но нещо се подразбира): Няма да мога... приближете се (със стенание)... отивам си... отивам си...

*Адв. Аскалоне и лекарят:* Но какво приказвате, братовчеде... за бога...

*Винченцо:* Да, отивам си! Все пак (почва да кашля, задавяйки се, после)... никой да не знае... Никой... Да не се отложи още един път. Не казвайте... Докато не мине сватбата...

Гледа упорито адвоката в очите, който се навежда над него, но Винченцо вече агонизира...

*Адв. Аскалоне:* Братовчеде...

*Винченцо:* Вървете... Вървете...

Адвокатът кима в знак на съгласие, поема ръката му, пуска я отново

и става. Тръгва колебливо и подканя лекаря да го последва.

*Винченцо:* Вървете... И кажете, че съм добре.

*Лекарят:* Така не може да се оставя болен!

*Винченцо:* Вървете... Аз си отпочивам, ще спя... Не се безпокойте... Не казвайте... затворете след вас... И се смейте... Смейте се, днес е празник, голям празник! Аз съм добре... Да живеят... да живеят... Двамата изчезват в светлината на отворената врата, която веднага се затваря след тях.

Винченцо промълвява още нещо.

*Винченцо:* Да живеят...

После с върховно усилие притегля чаршафа и си закрива лицето... застива завинаги.

#### Коридор и столовата.

Гласове-шум-глъчка.

Адв. Аскалоне, следван от лекаря, минава бързо и казва на всички, които се изпречват пред него:

*Адв. Аскалоне:* Той е по-добре...

*Роднина:* Слава богу.

*Адв. Аскалоне:* Значително по-добре. Спи и не иска да го смущаваме... Доволен е... Доволен е... Да вървим... Да вървим...

#### СЦЕНА 92.

*Улица. Къщата на Аскалоне.*

*Външна снимка. Ден.*

Камбанен звън.

Облечената в тъмно група на роднините излиза на слънцето. И ето булката, ослепителна..., облечена в бяло...

Антонио ѝ подава ръка и кортежът тръгва.

#### СЦЕНА 93.

*Черква. Вътрешна снимка. Ден.*

Черквата е препълнена с народ.

Пепино и Агнеса са коленичили пред извършващия службата свещеник.

Всред кръга от роднини е и Консолата. Тя плаче от възмущение. Плачат и Розаура, и Анина. Франческа издухва носа си и се обръща към братовчедата адвокат:

*Франческа* (развълнувана): Не е ли време да пишем истината на Матилда, да ѝ обясним всичко...

*Адв. Аскалоне* (замислен): Дали?

*Франческа:*... бедната ми дъщеря, две лоши новини: Пепино се жени и баронът я напуска...

*Адв. Аскалоне* (на себе си): А на всичко отгоре и една трета...

*Франческа* (не е разбрала): Казахте ли нещо?

*Адв. Аскалоне:* Не, не... Нищо! И сочи към олтаря: Вижте. Разменят пръстените в знак на вечна вяроност...

И наистина в този момент Пепино поставя пръстена на ръката на Агнеса...

Между публиката виждаме за момент старшията и Бизигато.

Сред вълна от религиозна музика Пепино вмква пръстена на пръста на Агнеса.

#### СЦЕНА 94.

*Последни кадри.*

...дикторът е стигнал до епилога на този разказ.

*Дикторът:* „Съкрушена от скръб, Матилда, след като узна за всичко случило се, стана монахиня.“

... Матилда, облечена като сестра, пее псалми, заобиколена от монахини...

„Що се отнася до господин барона, затрупан от полици, той в отчаянието си се окачи здраво на въжето.“

... баронът прекарва примката през врата си и се отпуска... но таванът подава и той пада на земята сред парчета от вар...

*Дикторът:* „А на бедния Аскалоне му направиха паметник, за да ознаменуват честта, която най-после възтържествува.“

Гробищата.

На един гроб е поставен паметникът на Винченцо Аскалоне с надпис:

*Чест и семейство.*



## ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ НА СП. „КИНОИЗКУСТВО“. ГОДИНА XIX—1964

### УВОДНИ И РЕДАКЦИОННИ

1. Киноизкуство, достойно за нашето време. Редакционна. Кн. 1, стр. 3.
2. Главната задача пред творците на игралния ни филм. Авт. Александър Дунчев. Кн. 2, стр. 3
3. Литературата и изкуството — кръвно свързани с живота и борбите на народа. Авт. Тодор Живков. Приветствено слово на приема по случай 50-годишнината от основаването на Съюза на българските писатели, произнесено на 19 ноември 1963 г. Кн. 3, стр. 3
4. Равносметката задължава. Редакционна. Кн. 4, стр. 3.
5. Осемдесет и две години от рождението на Георги Димитров. Кн. 6, стр. 3
6. С по-висок мерник! Редакционна. Кн. 6, стр. 15

### ТЕОРИЯ И КРИТИКА

1. Езикът на киното и зрителят. Авт. Ан. Вартанов. Кн. 1, стр. 8 и кн. 2, стр. 10.
2. „Инспекторът и нощта“. Авт. Тодор Андрейков. Кн. 1, стр. 18
3. „Руското чудо“. Авт. Рашо Шоселов. Кн. 1, стр. 25.
4. Типажът в рисувания филм. Авт. Тодор Динов. Кн. 2, стр. 21
5. Сюрреализмът и абстракционизмът в американското кино. Авт. Н. Абрамов. Кн. 3, стр. 16 и кн. 4, стр. 10
6. „Незавършени игри“. Авт. Христо Берберов. Кн. 3, стр. 22
7. „Ивайло“. Ивайло Знеполски. Кн. 4, стр. 16
8. „Между релсите“. Авт. Иван Дечев. Кн. 4, стр. 23
9. За да слезе героят от екрана между нас... Авт. Алебрт Коем. Кн. 5, стр. 3
10. „Киноправда“ и просто правда. Авт. И. Вайсфелд. Кн. 5, стр. 10
11. Размисъл за войната („Непримиримите“). Авт. д-р Ал. Тихов. Кн. 5, стр. 16
12. „Черната река“. Авт. Христо Кирков. Кн. 5, стр. 23
13. Четири филма на малкия екран („Шарени-писани“, „Разказ за Чудомир“, „Дечко Узунов“, „Моята улица“). Авт. Васил Васев. Кн. 5, стр. 29
14. Филмовият сюжет. Авт. Иван Стефанов. Кн. 6, стр. 5
15. Особената естетическа функция на кинодукумента. Авт. С. Дробашенко. Кн. 6, стр. 47
16. Документът става художествена истина. („Драва разказва“). Авт. Славчо Васев. Кн. 6, стр. 64
17. Търсения, лутаници, възможности (за някои филми на Ст. Харитонов). Авт. Васил Васев. Кн. 6, стр. 67
18. Пътешествия с кинокамера. „Тунис“, „Пътищата на Африка“, „Десет минути в Лисабон“, „Чудото на Гиза“, „Тива“. Авт. Христо Берберов. Кн. 6, стр. 72
19. Да хуманизираме жанра! („Приключение в полунощ“). Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 6, стр. 77
20. Категоричен неуспех („Конникът“). Авт. Иван Стефанов. Кн. 7, стр. 30
21. Човекът с веригата („Веригата“). Авт. Иван Стефанов. Кн. 9, стр. 44
22. Публицистична хроника на 13 незабравими дни. Авт. Чавдар Гешев. Кн. 10, стр. 26. (Рецензия за филма, „13 дни“).
23. „Пълнолетие“. Авт. Иван Стоянович. Кн. 10, стр. 31
24. За малкия екран — голямо изкуство. („Русият и Гугутката“, „Васката“). Авт. Христо Берберов. Кн. 10, стр. 35
25. „Крачка из Москва“. Авт. Бурян Енчев. Кн. 10, стр. 40

26. Спор за човека. Авт. Л. Погожева. Кн. 10, стр. 45
27. За 14 път — Карлови вари. Авт. д-р Ал. Тихов. Кн. 10, стр. 49
28. Новата вълна. Авт. Ивайло Знеполски, Кн. 10, стр. 59
29. „Живи и мъртви“. Авт. Павел Вежинов. Кн. 11, стр. 37
30. „Тишина“. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 11, стр. 40
31. „Хамлет“. Авт. Николай Попов. Кн. 11, стр. 44
32. Авторът и неговата тема в изкуството. Авт. Л. Погожева. Кн. 11, стр. 49
33. Новаторство и традиции на съветското кино. Авт. Ростислав Юренев. Кн. 11, стр. 53
34. Киното и нашата епоха. Авт. Иван Стефанов. Кн. 12, стр. 3
35. Мисли около „Крадецът на праскови“. Авт. Богомил Нонев. Кн. 12, стр. 14
36. За творчеството на Борислав Пунчев. Авт. Христо Кирков. Кн. 12, стр. 21

## ДИСКУСИИ

(По повод статията на Хр. Сантов „Да поговорим за режисьорския сценарий“.  
Кн. 11. 63 г.

1. Важен етап от създаването на филма. Авт. Борислав Петров. Кн. 1, стр. 29
2. По-голяма възискателност. Авт. Генчо Генчев. Кн. 1, стр. 31
3. За мястото на режисьорския сценарий. Авт. Иван Иванов. Кн. 1, стр. 37
4. Да погледнем реално на фактите. Авт. Павел Вежинов. Кн. 2, стр. 29
5. За режисьорския сценарий и за още нещо. Авт. Любен Станев. Кн. 2, стр. 33
6. За литературния и режисьорския сценарий. Авт. Георги Йовков. Кн. 3, стр. 34
7. Професионализъм или самодейност. Авт. Захари Жандов. Кн. 3, стр. 37
8. За по-добри конкретни условия на творчеството. Авт. Димитър Диков. Кн. 3, стр. 41
9. За стила и метода в нашата работа. Авт. Христо Сантов. Кн. 3, стр. 46

## В СВЕТЛИНАТА НА ДВАДЕСЕТИЛЕТИЕТО

1. Правдата и красотата на революционната борба. Авт. Вера Найденова. Кн. 7, стр. 16
2. Настъпление на киното в един окръг. Авт. К. Батков. Кн. 7, стр. 27
3. Две десетилетия българска социалистическа кинематография. Авт. Георги Стоянов — Бигор. Кн. 8, стр. 3
4. Щедростта на младостта. Авт. И. Садовская. Кн. 8, стр. 19
5. За две десетилетия. Авт. Иван Иванчев. Кн. 8, стр. 31
6. Среца със свободата. Авт. Стефан Петров. Кн. 8, стр. 36
7. Някога и сега. Авт. К. Кисъов. Кн. 8, стр. 37
8. Родена в първия ден на свободата. Авт. Захари Жандов. Кн. 9, стр. 3
9. 20 нови години. Авт. Антон Маринович. Кн. 9, стр. 5
10. Киноизкуство на революцията. Авт. Николай Корабов. Кн. 9, стр. 8
11. Учителят. Авт. Вълко Радев. Кн. 9, стр. 10
12. Ние се учим от съветското кино. Авт. Генчо Генчев. Кн. 9, стр. 13
13. Залог за нашите успехи. Авт. Румен Григоров. Кн. 9, стр. 18
14. Съветските кинематографисти поздравяват своите български приятели.  
Автори: М. И. Ром, М. С. Донской, Б. П. Чирков, Л. О. Аришам, Л. П. Погожева, В. С. Осминин. Кн. 9, стр. 21. Роман Григориевич — Кацман. Кн. 10, стр. 12.
15. Развитие и тенденции на българския научно-популярен филм (1945—1964). Авт. д-р Ал. Тихов. Кн. 9, стр. 25
16. Любителското кино днес. Авт. Христо Кирков. Кн. 9, стр. 37
17. Двадесет години документално киноизкуство. Авт. Рашо Шоселов. Кн. 10, стр. 3
18. 20 години социалистическо кино в хронологични дати. Авт. Ал. Александров. Кн. 9, стр. 86

## СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ

1. Италианското кино днес — разговор със сътрудници на списанието върху проблемите и съвременните насоки в развитието на италианското кино. Участвували в разговора: Алберт Коен, Атанас Свиленов, Григор Чернев, Вера Найденова, Ивайло Знеполски, Тодор Андрейков, Христо Берберов, Иван Стефанов, Иван

- Дечев, Христо Сантов. Кн. 1, стр. 43
2. Разговор за игралния филм през 1963 година;  
Якотои проблеми на сценария. Авт. Николай Попов. Кн. 7, стр. 3  
Действителност-замисъл. Авт. Христо Кирков. Кн. 7, стр. 7  
Повече интересни, увлекателни филми. Авт. Александър Дунчев. Кн. 7, стр. 10
  3. Отново на късометражния екран. (Разговор със Захари Жандов за филма му „Разбудени след векове“). Авт. Януш Вазов. Кн. 9, стр. 93
  4. Светското киноизкуство-школа за висока идейност и майсторство. Разговор по проблемите на съвременното светско киноизкуство. Авторы:  
Александър Александров — Белези на обновителния процес.  
Неделчо Милев — Изкуство на дълбок хуманизъм.  
Христо Берберов — Родено от съвременността.  
Вера Найденова — Задълбочаване в истината.  
Генчо Генчев — Художник — философ на епохата.  
Янко Янков — Ново съдържание — в нови форми!  
Валери Петров — Лъх на младост.  
Бурян Енчев — С душевния строй на съвременника.  
Иван Стефанов — Изкуство на прекия контакт с живота. Кн. 11, стр. 6

## ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

1. „Големите и малките“. Авт. Христо Берберов. Кн. 1, стр. 66. Сполучлива кино-комедия. („3+2=4“). Авт. Григор Чернев. Кн. 1, стр. 67. „Сигнали над града“. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 1, стр. 68
2. „Ние, двамата мъже“, „Утрешни грижи“. Авт. Иван Стефанов. Кн. 2, стр. 41  
„Кандид“, „Едно тъй дълго отсъствие“. Авт. Хр. Берберов. Кн. 2, стр. 43  
„Хубавата американка“. Авт. Вера Найденова. Кн. 2, стр. 46. „Капитан Леша“. Авт. Н. Константинова. Кн. 2, стр. 48.
3. Изпепелената илюзия — „Мостът“. Авт. Григор Чернев. Кн. 3, стр. 27. „Златен човек“. Авт. Наталия Стамболиева. Кн. 3, стр. 29. „Банкнота от един милион лири“. Авт. Н. Константинова. Кн. 3, стр. 32
4. „Всичко остава на хората“. Авт. Христо Кирков. Кн. 4, стр. 31. „Три денонощия след безсмъртието“. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 4, стр. 33. „Пътешествие през април“, „Край и начало“. Авт. Василев Васев. Кн. 4, стр. 35. „Сърцето решава“. Авт. Наталия Стамболиева“. Кн. 4, стр. 38
5. „Родна кръв“. Авт. Вера Найденова. Кн. 6, стр. 84. „Когато дойде котаракът“. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 6, стр. 85
6. Майски екран („Щрос“, „За нещо по-друго“, „Граф Монте Кристо“, „Двоен обръч“, „Неделни шофьори“, „Златната папрат“. Авт. Христо Берберов. Кн. 7, стр. 34. „Лице с лице“. Авт. Камен Тодоров. Кн. 7, стр. 42
7. Филмите през юни „Това се случи в милицията“, „Град — една улица“, „Надежда“, „Укротители на велосипеди“, „Всички са невинни“. Авт. Вера Найденова. Кн. 8, стр. 50. „Мулен руж“. Авт. Александър Александров. Кн. 8, стр. 57
8. Филмите през юли („Сътрудник на ЧК“, „Хайка“, „Дневна тъмнина“, „Два неделни дни“, „Жена за австралиеца“, „Тримата мускетари“) Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 9, стр. 97

## ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

1. Декорът в нашите филми. Б. Сапунджиев. Кн. 2, стр. 37
2. Младежките периоди — боева трибуна. Авт. Христо Мутафов. Кн. 3, стр. 50
3. За сценария „Срещи с Непознатия“. Авт. Любен Станев. Кн. 4, стр. 39
4. Мисли за звуковите елементи в кнопрегледа. Авт. Румен Ковачев. Кн. 4, стр. 42
5. Разговор за нашия документален филм  
Мисли за нашия документален филм. Авт. Богомил Нонев. Кн. 6, стр. 17  
Да бъде наистина документален. Авт. Георги Стоянов. Кн. 6, стр. 21  
За разговора и за проблемите. Авт. Георги Янев. Кн. 6, стр. 22  
Най-добрият отговор — творческата практика Авт. Милен Гетов. Кн. 6, стр. 26  
Към творческо пълнолетие. Авт. Румен Григоров. Кн. 6, стр. 27  
Критериум за оценката. Авт. Христо Горев. Кн. 6, стр. 29



- Сценарият-проблем № 1. Авт. Христо Ковачев. Кн. 6, стр. 30  
 Какво имаме и какво ни липсва. Авт. Христо Мутафов. Кн. 6, стр. 32  
 Основното не е в изразните средства. Авт. Януш Вазов. Кн. 6, стр. 35  
 6. Художникът в киното. Авт. Тодор Хаджиниколов. Кн. 8, стр. 39  
 7. Мисли за филмовия превод. Авт. Божидар Христов. Кн. 8, стр. 43

## ИЗ БЕЛЕЖНИКА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

1. Поглед върху днешния унгарски филм. Авт. Алберт Коен. Кн. 7, стр. 55  
 2. Бележки за полския филм. Авт. Камен Тодоров. Кн. 7, стр. 59  
 3. Гнезиковски екран. Авт. Иван Дечев. Кн. 12, стр. 29  
 4. Новите полски филми. Авт. Захари Жандов. Кн. 12, стр. 34  
 5. Приятелски, искрено, откровено. Авт. Свобода Бъчварова. Кн. 12, стр. 42  
 6. Атински бележник. Авт. Слав Караславов. Кн. 12, стр. 48

## ТВОРЧЕСКИ ПРОФИЛИ

1. Следите на човека (Дако Даковски). Авт. Генчо Генчев. Кн. 1, стр. 71  
 2. Георги Георгиев. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 2, стр. 63  
 3. Никола Попов. Авт. Василен Васев. Кн. 3, стр. 54  
 4. Александър Довженко. Авт. Христо Сантов. Кн. 4, стр. 52  
 5. Тодор Динов. Авт. Анастас Павлов. Кн. 7, стр. 45  
 6. Дронов ще ни придружава в живота. (Н. Черкасов). Авт. д-р Ал. Тихов. Кн. 7, стр. 51  
 7. Иван Братанов. Авт. Б. Михайлов. Кн. 8, стр. 61  
 8. Невена Коканова. Авт. Василен Васев. Кн. 8, стр. 67  
 9. Кинопоет на нашата съвременност (А. Довженко). Авт. Г. Стоянов — Бигор. Кн. 11, стр. 22  
 10. „Чапаев“ — безсмъртен и вечно млад. Авт. Дучо Мундров. Кн. 11, стр. 29  
 11. Творец, майстор и професионал... (Е. Габрилович). Авт. Бурян Енчев. Кн. 11, стр. 32

## ПРЕГЛЕД

1. Лайпциг 1963 година. Авт. д-р Ал. Тихов. Кн. 2, стр. 50  
 2. Нашата студия-планетата Земя. Авт. Йорис Ивенса. Кн. 2, стр. 59  
 3. Никола Попов. Кн. 2, стр. 61  
 4. Фестивалът в Тур. Авт. Жак Шемтов. Кн. 3, стр. 58  
 5. Първи международен научнотехнически симпозиум интеркамера. Авт. Стоян Шарланджиев. Кн. 3, стр. 62  
 6. Шекспир в киното. Авт. Христо Мутафов. Кн. 4, стр. 61  
 7. На нашия екран — филми от гръцката синематека. Авт. Иван Стефанов. Кн. 4, стр. 70  
 8. XI фестивал на югославския документален и късометражен филм. Авт. Иван Стоянович. Кн. 5, стр. 42  
 9. Две дискусии. (Югославския късометражен филм). Авт. Любомир Обретенов. Кн. 5, стр. 51  
 10. Бележки за кинофестивала в Оберхаузен. Авт. Христо Ковачев. Кн. 5, стр. 55  
 11. Индийският филмов печат за българското киноизкуство. Кн. 5, стр. 61  
 12. Леон Мусиняк. Авт. Христо Мутафов. Кн. 5, стр. 62  
 13. Седмица на научно-популярния филм. Кн. 6, стр. 89  
 14. Панорамата на съвременното югославско игрално кино. Авт. Христо Кирков. Кн. 7, стр. 63  
 15. Книга за съветския филм в България („Съветският филм в България“) Авт. Александър Александров. Кн. 9, стр. 103  
 16. Впечатления от фестивала на късометражни филми в Краков — 1964 г. Авт. Радка Бъчварова. Кн. 9, стр. 106  
 17. Чехословашко „чудо“. Авт. А. Лим. Кн. 10, стр. 80  
 18. Луи Люмиер. Авт. Н. Кафтанджиев. Кн. 10, стр. 89  
 19. Пула — 1964 г. Авт. Лена Венева. Кн. 10, стр. 93  
 20. Преглед на съветски документални филми във Франция. Авт. Иля Копалин. Кн. 11, стр. 62

## КИНОТО ПО СВЕТА

1. Датският филм днес. Авт. Бьорге Троле. Кн. 1, стр. 76
2. Нова книга за българското киноизкуство („Българските художествени филми“). Авт. Ст. Стоименов. Кн. 1, стр. 79
3. За нов подем на съветското киноизкуство. Авт. Ст. Стоименов. Кн. 2, стр. 68
4. Словашкото кино през 1963 г. Авт. Васил Илиев. Кн. 2, стр. 71
5. Среща с японското кино. Авт. К. Батков. Кн. 3, стр. 65
6. Кинофестивалът във Флоренция. Кн. 3, стр. 69
7. По просторната индийска земя. Авт. Г. Стоянов — Бигор. Кн. 4, стр. 72
8. Марчело Матрояни. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 4, стр. 79
9. Всички хора носим обща отговорност. Кн. 4, стр. 82
10. Индийски срещи. Авт. Г. Стоянов-Бигор. Кн. 5, стр. 65
11. Долу ръцете от прогресивното кино. Кн. 5, стр. 73
12. Филмовите награди Оскар за 1963 г. Кн. 6, стр. 90
13. Кан — 1964 година. Кн. 7, стр. 70
14. Страх от истината. Кн. 8, стр. 72
15. Репортаж от Холивуд. Кн. 8, стр. 73

## ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

1. „Нощни гости“. Кн. 1, стр. 80
2. Киното и научната пропаганда в миналото. Кн. 2, стр. 74
3. Първият почитател и популяризатор на киното в България. Кн. 3, стр. 71
4. Нашето кино. Кн. 4, стр. 83. Един забравен малък шедьовър на Чаплин. Кн. 5, стр. 74. Филм за белия терор в България. Кн. 6, стр. 93. Агонията на старото кино. Кн. 8, стр. 75. Автор на всички статии в рубриката „Исторически календар“ е Александър Александров.

## ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО

Кн. 1, стр. 80. Кн. 2, стр. 75. Кн. 3, стр. 69. Кн. 4, стр. 85. Кн. 5, стр. 74. Кн. 6, стр. 92. Кн. 8, стр. 76. Кн. 11, стр. 63. Авт. Д. К. Бошнаков.

## БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Човекът с летните кънки. Авт. Валери Петров. Кн. 1, стр. 93
2. Дванадесет разгневени мъже. Авт. Реджиналд Роуз. Кн. 2, стр. 83
3. Срещи с непознатия. Авт. Павел Вежинов. Кн. 3, стр. 79
4. Лице срещу лице. Авт. Богдан Иванович. Кн. 4, стр. 90. Кн. 5, стр. 83
5. 13 дни. Авт. Лозан Стрелов. Кн. 6, стр. 101. Кн. 7, стр. 89
6. Краят на ваканцията. Авт. Емил Манов. Кн. 8, стр. 85
7. Песента на Мургаши. Автори. Бурян Енчев, Елена Попова. Кн. 9, стр. 51
8. Васката. Авт. Валери Петров. Кн. 10, стр. 106
9. Чудото. Авт. Васко Пратолини. Кн. 10, стр. 113
10. Шрос. Александър Довиженко. Кн. 11, стр. 69
11. Прелъстена и изоставена. Автори: Пиетро Джерми, Лучано Винченционе, Адже Скарпели. Кн. 12, стр. 63

## ХРОНИКА

1. Кн. 1, стр. 82. Кн. 2, стр. 76. Кн. 3, стр. 72. Кн. 4, стр. 87. Кн. 5, стр. 76. Кн. 6, стр. 94. Кн. 7 стр. 76. Кн. 8, стр. 78. Кн. 9, стр. 112. Кн. 10, стр. 99. Кн. 11, стр. 63

## РАЗНИ

1. Филмография за 1963 година. Съставил Иван Бояджиев. Кн. 1, стр. 89
2. Проблеми на кинопрегледа. Авт. Теню Казака. Кн. 4, стр. 45

3. 75 години от рождението на Чарли Чаплин  
И по същия път, Чарли! Авт. Анжел Вагенщайн. Кн. 5, стр. 35  
Нови срещи с Чаплин. Кн. 5, стр. 37  
Говори Чаплин. Кн. 5, стр. 40
  4. Българският документален филм преди 9 септември. Авт. Ал. Александров. Кн. 6,  
стр. 39
  5. Майстори на документалното кино за своето изкуство. Кн. 6, стр. 54
  6. Кинофестивалът във Варна. Авт. Иван Стефанов. Кн. 10, стр. 13
  7. Из фестивалния бележник. Авт. Чавдар Гешев. Кн. 10, стр. 25
  8. Да не забравяме зрителя. Ав. Антони Бохджевич. Кн. 10, стр. 79
  9. Чарлз Чаплин (Автобиография). Кн. 12, стр. 51.
-



Г Л Е Д А Й Т Е

ФРЕНСКО-ИТАЛИАНСКО-ЯПОНСКИЯ  
ФИЛМ

КОЙ СТЕ

ВИЕ,

Д-Р ЗОРГЕ?

Филм за героя на Съветския съюз,  
разузнавача Рихард Зорге

Сценарий и постановка —  
ИВ ЧАМПИ



В главната роля **ТОМАС ХОЛМАН**

---

ДП РАЗПРОСТРАНЕНИЕ НА ФИЛМИ