

литература — А. Коев, К. Тодоров, Е. Петров
Яко Молхов — рецензия за филма „В края на пъ-
тото“
Вл. Свинтила — Пластич-
Ицван Немешкюрти —
образование.
„Палацът“ — сценари
Енио Флайано.
БРОЙ 1, ЯН



киноизкуство





бр. 1, януари 1967

орган на комитета по културата и
изкуството, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

КИНО И ЛИТЕРАТУРА:

АЛБЕРТ КОЕН — БОГАТ ИЗТОЧНИК В КИНОТО
КАМЕН ТОДОРОВ — СЦЕНАРИСТ И РЕЖИСЬОР
ЕМИЛ ПЕТРОВ — ПОД КУПОЛА НА ОБЩИТЕ
ЗАДАЧИ

ЯКО МОЛХОВ — „В КРАЯ НА ЛЯТОТО“
ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — КИНОТО — ИСТОРИЧЕ-
СКА И ЕСТЕТИЧЕСКА НЕОБХОДИМОСТ

ВЛ. СВИНТИЛА — „СЕНКИТЕ НА ЗАБРАВЕНИТЕ
ПРАДЕДИ“ (ПЛАСТИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ)

СТАМЕНКА ХРИСТОЗОВА — ВАСИЛ ГЕНДОВ НА
75 ГОДИНИ

ВАСИЛ ГЕНДОВ — МОЯТ ОТГОВОР

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

ВАЛЯ КУЛЕШОВА, ХРИСТО БЕРБЕРОВ, МАРИЯ
РАЧЕВА, АТАНАС СВИЛЕНОВ ИСКРА БОЖИ-
НОВА

Д-Р АЛ. ТИХОВ — ЛАЙПЦИГ—66

ИЩВАН НЕМЕШКЮРТИ — КИНОТО В СРЕДНО-
ШКОЛСКОТО ОБРАЗОВАНИЕ

ХРОНИКА

ЛУИС БЕРЛАНГА, РАФАЕЛ АСКОНА, ЕНИО ФЛА-
ИАНО — „ПАЛАЧЪТ“ (СЦЕНАРИЙ)



киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ
ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията

София, пл. Славейков 11, III етаж
тел. 7-91-11, вътр. 60; от 9—12 ч. 8-37-97
каса — 7-64--01

Издателство „Български писател“

ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата Георги Калоянчев и Григор Вачков във филма „Привързаният балон“. На втора страница на корицата съветската актриса Маргарита Терехова от съветско-българския филм „Бягаша по вълните“.

34950
BUTUS

КИНО И ЛИТЕРАТУРА

БОГАТ ИЗТОЧНИК В КИНОТО

Ако решавам да се намеся в разговора на тема „Кино и литература“, то е само за да повдигна един въпрос от предимно делови характер. Смятам, че темата на разговора е много широка и това дава възможност тя да се погледне от различни ъгли, от нея да се извлекат отделни, макар и частични аспекти. В случая това, което ме вълнува и желая да споделя тук, е въпросът: какво нашето кино може да вземе от литературата? И още по-конкретно и точно: да вземе с оглед на своите сценарни нужди.

Не е тайна за никого, че продължаваме да изпитваме дефицит от добри, годни за снимане сценарии. Тук се крие една от причините за това, че нашето годишно филмопроизводство продължава да тъпче около цифрата десет. В същото време на всички ни е ясно, че количественото увеличаване на нашето филмово производство е едно от необходимите условия за издигане равнището на българското киноизкуство. Всички усилия за издигане на това равнище непременно минават през сценарния портфел.

Източниците на сценарии се намират изобщо в литературата — оттам най-вече идват оригиналните, написани само за киното сценарии, оттам изключително идват и онези сценарии, които имат за основа някое готово литературно произведение. И в двата случая става дума за сценарии, т. е. за текстове, които ще се филмират, така че за качеството на даден филм няма никакво значение дали той е напълно „премиерна“ творба или е бил предшествуван от определена книга.

В практиката на световната и нашата кинематография има и едното, и другото. Тази практика показва, че нито е възможно, нито е разумно да се разчита само на „премиерни“ сценарии и да се отминава онова богатство от сюжети, проблеми и образи, което е заключено в литературата — минала и текуща.

Но това неизбежно и много плодотворно обръщане към книжовната продукция трябва да се разгъва в широки рамки и с разнообразни подходи. От практиката на световното кино може да се види какви са тези рамки и каква е гамата на тези подходи.

Преди всичко използването на литературата става не само по пътя

на онази екранизация, която се стреми да предаде възможно по-вярно цялостното съдържание на дадена литературна творба. Съществуват още филми по мотиви на дадена творба или по идея (сюжетна схема, проблем и др.) на някое произведение. (Във всички случаи, разбира се, е нужно съгласието на автора, ако той е жив). Едва ли трябва да се доказва, че редица литературни произведения нямат качествата да бъдат адекватно екранизирани, но затова пък могат да съдържат някои интересни по-едри или по-дребни зърна, които биха съставили зародиша или скелета на един киносценарий. Такива зърна могат да се открият дори в малките литературни форми — разказ, феърлетон, анекдот.

На второ място, при такъв подход е възможно да не се прибегва за написването на сценария непременно до самия автор на литературното произведение, което стои в основата или източника. В големите кинематографии многоброен е отрядът на сценаристите-адаптатори (някои от които са видни автори и на оригинални сценарии), а също така чести са случаите, когато сценарната работа се извършва от самите режисьори (самостоятелно или в съдружество). Така например, доколкото знам, Хемингуей не е автор на нито един от сценариите за многобройните филми, създадени по неговите произведения, но това с нищо не уронва неговото голямо писателско име.

На трето място, при такъв подход е възможно по-широко оползотворяване на класиката. Но ако доста класически произведения са податливи и достойни за цялостна екранизация, има и такива, които чрез подобна екранизация биха останали чужди или недостатъчно интересни и въздействащи за съвременния зритель. Тук сценарият по мотиви или идея на произведението, евентуалното прекрояване на сюжета, приближаването му по време и т. н. може да се окаже най-резултатният път за филмово претворяване.

Ако се обърнем към нашата кинематография, ще видим, че във всички споменати по-горе направления действувате недостатъчно гъвкаво и с ограничен замах. И литературното наследство не е претършвано както трябва, и текущата литературна продукция далеч не се следи и оползотворява както трябва. В системата на нашата кинематография като че ли липсва съответният орган за такава дейност, няма налице и сценаристи, занимаващи се с различните видове екранизации и адаптации. Засега са уловени или се улавят само отделни по-ярки произведения от наследството и текущата литературна продукция, като по отношение на тях се прилага предимно методът на по-точната екранизация, и то извършена главно от самите автори на произведенията (когато се касае за съвременни произведения). Това е само по себе си добро, но да се ограничаваме с него означава да обедняваме сценарните източници и възможности на нашето кино. Нужни са по-широки, по-многогранны, по-гъвкави и свободни отношения на киното към литературата. Конкретните взаимоотношения между писателите и кинематографията, за които се говори толкова много и разпалено в предните книжки на списанието, трябва да се разгледат и решават именно в светлината на такава по-широка постановка на въпроса.

Разбира се, съзнавам добре, че това далеч не е всичко и далеч не е най-важното, за да се получи добър филм. За това какво е нужно още, за да може киното истински и по своему да оползотворява създаденото от литературата, най-добре свидетелства случаят с филма „Сенките на забравените прадеди.“ По една повест на украинския класик Кочубински, която навярно никой не е обявил за световен шедевър, Сергей Параджанов е създал уникален филм, който, мисля, се нарежда между най-интересните и забележителни постижения на световното кино през последните години. Тук обаче опираме до друг аспект на темата, който не възнамерявам да разглеждам. Но от гледна точка на онова, за което ставаше дума дотук, струва ми се, че филмът на Параджанов е най-убедително доказателство за големите възможности, които филмовото творчество може да открие за себе си в литературата, ако знае как да ги търси в нея и как да борави с тях.

АЛБЕРТ КОЕН

сценарист и режисьор

Споровете за ролята на сценариста и режисьора при създаването на един филм независимо от нюансите отразяват две противоположни гледища за същността на киното като изкуство. Едното от тях разглежда киното като вторично изкуство, което получава живот от литературата, и свежда ролята на режисьора до добросъвестен екранизатор на литературното произведение или сценаря. Това схващане оценява творбите на киноизкуството от позицията на сходството им с първоизточника. Другото гледище изхожда от разбирането за киното като самостоятелен вид изкуство и разглежда взаимоотношенията му с литературата не от позицията на сходството, а на естетическата равностойност. В художествената практика то се изявява в оттласкването на киното от илюстраторството и буквализма, от механичното пренасяне на литературни похвати и в търсене на естетически еквивалент при претворяването на литературния образ в зрительно-звук. В съвременното киноизкуство това е налагащата се тенденция. Тя е обусловена от бързото развитие на киното, което го утвърди като самостоятелно изкуство и постави взаимоотношенията му с литературата на друга плоскост — на взаимното влияние между две самостоятелни изкуства. В сферата на взаимното влияние механичното подражаване е еднакво безплодно както за киното, така и за литературата. Доказателство за това са не само многочислените екранизации, при които липсва творческото отношение на режисьора, но и произведенията на така нареченото течение „шовизъм“ в западната литература, при което авторът се задоволява само да описва предметите с надеждата, че „киномонтажът“ ще се извърши в съзнанието на читателя.

Споровете за ролята на сценариста и режисьора, при които не се отчита този характер на взаимоотношенията между киното и литературата, многократно са доказвали своята безплодност. При тях същността на проблема за сътрудничеството, при което се създава ново произведение на изкуството, неизбежно се подменя от спора за пълноценността на сценария като литературен жанр, а въпросът за пълноценността му като кинодраматургия почти се елиминира, макар че конфликтите между режисьора и сценариста лежат главно в тази плоскост. На преден план излизат претенциите за приоритета и спорът от естетически се превръща в юридически: кой да понесе отговорността за появата на един слаб филм? Естествено, че режисьорът, щом не е изпълнил задължението си на добросъвестен екранизатор.

Приблизително в такава светлина разглеждат проблема за ролята на сценариста и режисьора в киното Г. Марков и М. Радев. И в същото време с излагане на собствения си опит доказват несъстоятелността на тезата за „сходството“ и „пренасянето“ на литературното произведение на екрана. Колко безплодно е сътрудничеството „когато двама души от разпарчосания труп на едно изкуство се опитват да съият манекенно подобие на друго изкуство“. Негативният опит в случая също говори в подкрепа на разбирането, че е необходимо творческо отношение към литературното произведение и търсене не на „сходство“, а на естетически еквивалент. (Може би тук е необходима уговорката, че не се занимаваме с въпроса за „снимачите“ и „написвачите“, а за творците. Занаятчиите, от каквито

и принципи да се ръководят, изкуство няма да създадат. Изводът, че в киното съавторството е невъзможно, произтича от разбирането за режисьора и сценариста като представители на две изкуства, а не като създатели на ново произведение, отнасящо се към определен вид изкуство.

Опасенията, че такава постановка на въпроса за характера на съвместната творческа работа ще доведе до подценяване на литературата и специално на сценарната литература, са неоснователни. Поставянето на ударението върху пълноценността на сценария като кинодраматургия в никакъв случай не означава подценяване на ролята на сценариста като писател. Напротив, това е едно по-високо изискване към него, предявено от изкуството, по законите на което той се заема да твори, за да участва активно в създаването на кинотворбата. Диалогът може да разкрие цялото си богатство само в органично единство с останалите компоненти на филма. Мястото, ролята и силата на словото в кинотворбата зависят от уменията да се използва смислово-емоционалното му богатство в изграждането на зрително-звуковия образ, а не от буквалното илюстриране на текста. Но постигането на този синтез зависи и от работата на сценариста, от уменията му да отчита още при писането на сценария сложното единство, в което живее словото във филма. Това е реалната гаранция за пълноценното участие на сценариста като съавтор, а не ограничаването на творческите права на режисьора. Ако един режисьор не чувства и не умеє да използва словото при създаването на кинообраза, наивно е да се вярва, че ако му бъде наложено да запази изцяло написания текст, литературният сценарий няма да пострада. Но режисьор, който знає цената на словото в един филм, не би приел да работи по слаб сценарий.

Твърдението, че: „Съвместната работа в смисъл на съавторство, която се практикува у нас, дори в присъствието на двама способни хора, ражда компромисите“ е в противоречие с фактите. Всички значителни произведения на нашата кинематография са плод на активно, пълноценно сътрудничество между сценаристи и режисьори. Един анализ на тези произведения от гледна точка на съавторство вероятно ще бъде много полезен и поучителен за по-младите и дебютиращите сценаристи и режисьори.

КАМЕН ТОДОРОВ

под купола на общите задачи

1.

Ония, които наблюдават сложното развитие в системата на изкуствата през нашето време, неведнъж специално са отбелязали ускорения бяг на кинематографа, бурната и ликуваща крива на неговото утвърждаване от технически куриоз в могъщо изкуство с колосално въздействие върху личното и общественото съзнание на хората по цялото земно кълбо.

Киноизкуството е особено представително и любимо дете на нашата епоха, епохата на непозната в миналото социална динамика, на невиджани революционни изменения, на „многоканално“ развитие на човешката мисъл, увенчано с появата на марксизма-ленинизма и с гигантските научно-технически открития, родили се в пресечната точка на многобройни линии от различните клонове на науката и техниката.

„Многоканалната“ и синтетична природа на киноизкуството е твърде пригодна за изразяване духа на нашето време. И затова тя днес интензивно се развива, разширява своята сфера и задълбочава контактите си с живота.

Древните изкуства — литературата, живописата, театърът, музиката — си подават ръка не за да се съберат механически на едно общо място, а за да създадат качествено нов синтез, за да поредят чудото на движещите се зрительно-звукони образи.

Освен това при киното техниката за пръв път навлиза така осезателно и нашироко във вътрешната структура на художествените образи.

Отначало киното разполага с подвижното фотографическо изображение, след това овладява звука, по-късно цвета и широкоформатния филм, а днес се насочва и към вариоекрана, към стереофонията и стереоскопията. Започнало като технически сеанс и атракцион, киното се превърна в „най-важното за нас изкуство“ според думите на Ленин. И това стана за смайващо кратък срок — за да намери своя образен език, своите специфични съдържателни възможности, за да се утвърди като изкуство, на десетата муза й бяха нужни само няколко десетилетия, докато нейните сестри бяха използвали стотици и стотици години.

Сравнително кратката история на киното е история на неговите усилия да намери своето място под слънцето, своята главна сила, която да му даде право на самостоятелно съществуване. И едновременно с това тя е и история на неговите стремежи да умножи и разшири своите възможности, да използва опита на другите изкуства и да се въоръжава с последните открития на техниката и индустриалното производство.

Кинематографът търсеше път към по-дълбокото и разностранно усвояване на живота, като ту се приближаваше, ту се оттласкваше и разграничаваше от останалите изкуства. Тия процеси протичаха и протичат за киното извънредно сложно: понякога паралелно, понякога по линията на взаимното изключване. Прогресът бе на лице тогава, когато култивирайки главната си сила и действвайки в сферата, която му бе най-подвластна, киното заедно с това разширяваше тая сфера, като обогатяваше възможностите си чрез органическото използване на опита, на мъдростта и уменията на другите изкуства.

А погрешните стъпки и уклоните в историята на киното са свързани както с минимото „обогатяване“, което пренася механически чуждия опит, като елиминира и разрушава „магическия кристал“, главната сила на киноизкуството, така

и с изолирането на киното от останалите изкуства и на първо място от литературата.*

2.

Опитът на нашето киноизкуство непрекъснато ни сблъсква с редица основополагащи проблеми, които от време на време излизат на авансцената или се скриват зад пъстрата мрежа на производните факти. Но поради това, че те остават нерешени, отрицателното им присъствие е несъмнено и то се проявява циклично на повърхността под формата на периодично избухващи остри конфликти.

Преди всичко искам да подчертая, че в областта на киноизкуството проблемите, величините и явленията съществуват твърде комплексно, многослойно и преплетено. Киноизкуството е сложен паралелограм на разнопосочни силови линии. И опасността от абсолютизация в тази област е извънредно голяма. Измамната категоричност на едностранчивото и праволинейно решаване на комплексните проблеми може да ни достави временно спокойствие и задоволство от шастливото „оправяне на нещата“, но нашата мисъл ще се отдалечи от реалното състояние на киноизкуството ни, от многосложната истина за него.

У нас често пъти тия проблеми се свеждат единствено до отделните персонални прояви, заслуги и вини, до личния каприз, до личните верни или погрешни стъпки, без да виждаме отделните прояви върху фона на генералните проблеми, които стоят зад тях.

Отношенията между нашето киноизкуство и нашата литература е един от тия генерални, комплексни проблеми. Досега тия отношения се свеждаха до отделните „гранични инциденти“, до неверните стъпки на един или друг кинематографист, на един или друг писател, без да се вижда, че отношенията между нашето кино и нашата литература поначало са твърде несъвременно, твърде първобитни и провинциални, във всеки случай не на равнището на съвременните потребности.

Бих желал специално да подчертая два характерни момента в развоя на нашето киноизкуство.

Киноизкуството ни отбеляза отделни единични творчески изяви, които спечелиха заслужен успех у нас и в чужбина като сериозни, респектиращи произведения, булещи немалки надежди и очаквания. Това са наши реални успехи и те не трябва да се умаловажават. Но в същото време ние не можахме да създадем цялостно филмово течение, българска филмова школа, която да представлява забележимо явление в киноизкуството, която да има своите ярки и определени черти и на по-широк фронт да концентрира и показва творческите ни възможности.

На второ място, особено остро се хвърля в очи обстоятелството, че наред с единичните произведения, които дават представа за немалките ни възможности, средното равнище на българския филм е твърде ниско. И тук едва ли е разумно да правим аналогия със средното равнище на филмите в други кинематографии. Защото явно е, че немалко от тях и специално някои от социалистическите кинематографии успяха да завоюват по-високи средни качествени показатели, а освен това, което е най-важното, средното равнище на нашия филм не е достойно за неговите създатели, не отговаря на съвременните изисквания на нашия зритель, на порасналите потребности на народа.

Без да правя цялостен анализ на комплекса от причини за тия два характерни момента в развоя на нашия филм, искам да изтъкна, че на едно от първите места тук стои недостатъчната, несъвременна култура на връзката между нашето киноизкуство и нашата литература.

Естествено не става дума само за екранизациите. Всъщност контактите и взаимовлиянието между киното и литературата са много по-разностранни и богати. Аз вече подчертах, че историята на киното, утвърждаването му като изкуство са немислими извън неговото взаимодействие с другите изкуства и специално с литературата, която е най-универсалното изкуство, с най-голям опит, с най-разработена, всеобхватна образна система.

Големите явления в областта на изкуството винаги са били подхранвани от енергията на много източници, те са надхвърляли рамките на един род изкуство както по своите корени, така и по своите плодове.

* Вж. „Изображение и слово“ — Н. Димитриева, стр. 7, Москва, 1962 г.

Бихме ли могли да си представим италианския неореализъм като продукт само на киноизкуството? Вярно е, че тук той достига своите върхове. Но в значителна степен това, което стана в областта на филмовото творчество — неукрашеното, понякога дори документално изобразяване на живота „такъв, какъвто е“, подчертаното внимание към съдбата, към условията за съществуване на обикновения човек, демократическата насоченост — се забелязваше и в литературата, например в литературното течение на веризма, и в театъра, например в театъра на Едуардо де Филипо. Неореализмът бе подготвен, съпроводен и подхранван както от своеобразните условия на антифашистката съпротива и на общодемократическия подем в обществения живот на следвоенна Италия, така и от аналогичните явления в областта на другите изкуства.

Можем ли да намерим истинските причини за подема на съветското киноизкуство след 1956 г. и днес, ако изолираме тоя подем от дълбоките благотворни изменения, които настъпиха във всички сектори на изкуството в съветската страна, в областта на литературата, театъра, музиката и изобразителното изкуство.

Няма да си обясним добре разцвета на чехословашкото киноизкуство през последните години, ако го откъснем от контекста на историческите традиции на чехословашката култура и специално от своеобразното развитие на театъра, на театралната драматургия и на чехословашката литература изобщо.

Съветският киновед И. Маневич прави интересни наблюдения върху взаимната връзка между киното и литературата в редица страни (Вж. кн. „Кино и литература“, Москва, 1966 г.).

Съвременната млада английска кинематография не би могла да завоюва своите успехи, ако не бе възприела вибрациите на някои съвременни прояви на критическия реализъм в английската литература. Младите критици Т. Ричардсон, К. Рейдс, Л. Андерсон започнаха с документални филми и станаха известни кинорежисьори, когато се свързаха с писателите Джон Брейн, Джон Осборн, Алън Силитоу, Волф Манкович и други и създадоха заедно с тях едни от най-добрите английски филми — „Път към висшето общество“, „Вкус на мед“, „Спортен живот“, „Обърни се гневно назад“, „Времето на езичника“ и др.

И във Франция писателите взимат активно участие в живота на киноизкуството. „Новата вълна“ във френското кино бе създадена на първо място от литераторите и критиците, тя води своето начало от драматургията, а редица автори на сценарии станаха режисьори, осъществявайки своите замисли във филми. Годар, Шаброл, Трюфо са литератори, критици и сценаристи, а такива крупни режисьори като Ален Ренé и Кайат винаги са търсели помощта на писателите.

В Съединените американски щати най-добрите представители на кинесизкуството виждат изход от холивудската стандартизация в привличането на все по-значителни писатели и драматурзи към киното. Независимите продуценти и най-крупните режисьори предпочитат да сътрудничат с известни писатели. Такива режисьори като Стенли Крамер, Били Уайлдер, Джон Франкенхаймер, Уилям Уайлер и други разбират прекрасно ролята на литературата за киното и се опират в творческата си работа на голямата литература.

Японското кино, което произвежда годишно най-много филми в света — около 500, не би могло да съществува без огромния пиетет на режисьорите към класическата национална литература и без многобройните екранизации на съвременни литературни произведения. Значението на екранизациите особено израсна, след като филмът „Рашемон“, създаден върху основата на разказа „В горичката“, разнесе славата на японския филм по целия свят.

Полската киношкола, която е едно от най-ярките явления на световното следвоенно киноизкуство, имаше един от главните си извори в полската литература. Според израза на кинокритика Б. Михалеk полското кино, във всеки случай неговата най-добра част, черпеше своите сокове не толкова пряко от действителността, колкото от литературата, която описваше и тълкуваше тази действителност. Вайда, Мунк, Кавалерович, Форд, Рибковски претвориха в своите филми едни от най-ярките произведения на съвременната полска литература — „Пепел и диамант“, „Майка Йоана от Ангелите“, „Поколение“, „Канал“, „Ероика“, „Човек на релсите“, „Общата стая“ и др.

В миналото, преди Девети септември, сред нашата прогресивна творческа интелигенция съществуваха кръгове, среди, в които се срещаха и всекидневно дружеха помежду си писатели, критици, журналисти, театрални режисьори, художници и други. Идейното единство и общите естетически принципи бяха прера-

снали във всекидневна дружба и спойка, в общуване на съмишленици и на участници в едно общо дело, делото на антифашистката борба. И това общуване сплотяваше редиците, умножаваше силите, създаваше атмосфера на общ патос, на общ творчески и граждански импулс, в която се родиха незабравими творби на прогресивната, комунистическа и антифашистка литература и изкуство. Синтезът на изкуствата бе постигнат спонтанно и неразрушимо. Той бе влязъл органически като неотменен фактор в творческата биография на ония творци, които всеотдайно сливаха силите си, за да служат на своя народ. Колко много неща се дължат на тая дружба в живога и творчеството на такива художници като Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Вапцаров, Александър Жендов, Борис Ангелушев, Людмил Стоянов, Георги Караславов, Боян Дановски, Любомир Пипков...

Непосредствено в годините след Девети септември творческата дружба между отредите на нашето изкуство и литература беше проявена отново в действие както по фронтите на Отечествената война така и в мирното строителство. Нека си спомним борбата срещу опозицията, патоса на младежките бригади и тяхното отражение в литературата и изкуството ни. И тук естественият синтез на изкуствата бе отново на лице.

А след това се заредиха години, в които стана изолирането на различните представители на нашето изкуство в различни „сепарета“, без сериозни, продуктивни и трайни връзки помежду им.

Нашата литература и изкуство постигнаха в общ национален мащаб своето идейно-естетическо единство като литература и изкуство на социалистическия реализъм. И това извън всякакво съмнение е неоценимо историческо завоевание за тях. Но ние позабравихме уроците на оная творческа дружба между изкуствата, която ражда големите, обхватни явления в тях, която предизвиква верижната реакция на общите граждански възбуждания и художествени търсения, която изковава общите платформи, общите школи и течения, надхвърлящи рамките на един род изкуство.

Това състояние на нещата се отразява отрицателно върху живота и развитието на всички изкуства. Но преди всичко неговата спъваща роля изпъква при синтетичните изкуства, при театъра и главно при киното, което не може да съществува без обединяването на голям кръг от представители на различните клонове на художествената и техническата мисъл.

В киното ние твърде много се задържаме в периода на първоначалното натрупване на опит. Ако за първото десетилетие след народната победа бе естествено и неизбежно киноизкуството ни да насочва вниманието си към отделни писатели, проявяващи любов, афинитет и необходимата подготовка за работа в областта на киното, по-късно, когато потребностите наедриха, когато кинопродукцията започна да нараства значително и се създадоха условия за още по-голямото ѝ увеличаване, тоя начин на работа се оказа безнадеждно остарял, недалновиден и вреден.

Ето директивите на Деветия конгрес на БКП поставиха пред кинематографията задачата през периода 1966—1970 г. да бъдат произведени около 76 пълнометражни и 720 късометражни филми. Нима е възможно да бъдат сценарно обезпечени тия филми (а техният брой по-нататък трябва да расте!), ако се работи по стария начин „на парче“ в областта на отношенията между нашето кино и нашата литература!

Разбира се, не става дума за „по ротно“ въвеличане на писателите в кинодраматургията, за безогледно сключване на договори наляво и надясно. Всъщност подобни бюрократически кампании са правени доста щедро досега и те освен разпиляване на твърде големи държавни средства и поредни опъвания на нервите между киното и писателите не са давали никакъв резултат. Фактически това са били краткотрайни „моменти на идилия“, постигнати с цената на скорешното още по-голямо изостряне и замърсяване на отношения.

Става дума за необходимостта да се разбере, че времето е архаизирало досегашните форми и методи на работа, че е нужно много по-голямо внимание и усилия да се отделят за постигане на ония решаващи предпоставки, които биха свързали творчески и практически резултатно нашето кино и нашата литература.

И тук на преден план отново изпъква проблемът за синтеза на изкуствата, който е немислим извън синтеза и дружбата между създателите на тия изкуства.

Когато се констатира, че киноизкуството ни не използва творческите ресурси на нашата литература, някои кинематографисти издигат възражението, че

всъщност грамадната част от филмовата ни продукция от миналото и днес е изградена върху произведенията на наши писатели. И това формално — отчетнически е така. Но нека си зададем въпроса, колко от нашите филми са се родили в резултат на творческата дружба между техните създатели, сценаристи и режисьори, в резултат на техните общи търсения, общи благородни амбиции, които обхващат филмите от замисъла до реализацията им и продължават да свързват авторите и след това. Маршрутите в живота на нашите режисьори се допират на твърде малко места до съответните маршрути на писателите ни и обратното, това важи и за нашите писатели. Ако изредим списъка на кинорежисьорите ни, ще видим, че малцина от тях имат необходимите лични контакти с литературата ни, малцина познават отблизо нейните творци, повечето от тях не живеят в пулса на нейното създаване, далече са от художническите замисли на писателите, не ги предсещат, не ги и очакват, да не говорим, че не ги и предизвикват.

А и сред немалка част от нашите писатели се шири отношението към киното като към непълноценно изкуство. Върху това отношение тегнат представи, наслоени от минали периоди в развитието на кинематографа. Мнозина наши писатели не знаят връхните завоевания на киноизкуството, които заемат едно от първите места в днешното художествено развитие на човечеството. Не се познават неговите нови, шеметно пораснали възможности, които към известното прозвище за киното като „най-грубо изкуство“ прибавиха думите „и най-тънко изкуство“. Ако категорията „кинематографичност“ някога се свеждаше до фотогеничността, а по-късно се изчерпваше с външно-пространствената динамика на явленията, то днес „кинематографичността“ е обогатена със способността на киното както да обхваща историческото движение на гигантските човешки маси, така и да чертае най-сложни психограми, да улавя и най-трудно уловимите отсенки в „диалектиката на човешката душа“.

Да не се познава днес киноизкуството значи да не се познава един от най-могъщите фактори за развитието на естетическото съзнание на нашия съвременник, в една или друга степен да се изостане от това съзнание. Киното оказва всекидневно формиращо въздействие върху милиони и милиони зрители. Да не забравяме, че сред тях са и читателите на нашите книги и че в контакта си с книгите те участвуват с вече изменена духовна нагласа и вкус, с изменен или поне изменящ се естетически манталитет, между другото и не на последно място и под влиянието на филма. Киноизкуството извършва интензивни художествени открития, които имат отношение и към търсенията на литературата, биха могли да я обогатят в едно или друго отношение.

Едва ли е проява на добър тон, едва ли е разумно един писател да не държи сметка за тях обстоятелства? Естествено аз апелирам не за „кинефициране“ на литературното творчество, а за неговото творческо взаимопроникване с киното, за тяхното взаимно обогатяване, като остават верни на себе си и на своята главна сила.

Големият проблем, който стои пред нас, е да издигнем връзката между киното и литературата ни на нужната съвременна висота, да постигнем съвременна високоразвита култура на тая връзка, без която както нашето киноизкуство, така и нашата литература не биха се развивали пълноценно.

Досегашният опит ни говори, че когато е налице в отделни случаи тая култура, когато филмът се ражда в резултат на творческата дружба сред неговите автори, в резултат на техния общ и дълготраен порив, всеки намира естествено своето място, всеки чувствава необходимостта си за другите и тяхната необходимост за себе си, отделните усилия безболезнено се обединяват в общото усилие, а противоречията и кавгите добиват творчески, продуктивен характер, те водят към най-добро осъществяване на общата цел — създаването на нужния и хубав филм.

Колко красноречива и поучителна е „биографията“ на такива наши филми, като филмите, създадени от Валери Петров и Рангел Вълчанов („На малкия остров“, „Първият урок“, „Слънцето и сянката“), от Валери Петров и Борислав Шаралиев („Васката“, „Рицар без броня“), от Христо Ганев и Бинка Желязкова („А бяхме млади“), от Емил Манов и Дучо Мундров („Пленено ято“)...

А липсата на дружба и общ порив е атмосферата за пораждането на най-честите деконструктивни конфликти в кинематографията. В такива случаи „вакуумът“ се запълва от взаимните обвинения с основания и без основания (писателят обвинява режисьора, режисьорът — писателя), от безплодните разпри, от граничните инциденти, които винаги са на косъм от избухване на нова пуническа

война. В най-добрия случай царува механическият сбор на творчески незаинтересовани и негорящи в работата си хора, които са призвани да правят изкуство, но са в състояние да ни „ощастливят“ само със своите занаятчийски изделия.

Щом като признаваме, че киноизкуството има синтетична природа и че в основата си е колективно изкуство, хората, от чиито творчески труд зависи създаването на това изкуство, би трябвало поне... да се познават. Те трябва да общуват, да се събират на общи места, да имат общи контакти и общи вълнения.

Излишно е да се доказва, че тук допускаме слабости от елементарен, ако щете от ежедневно-битов, житейски характер. Киното и литературата притежават магнетични възможности за събиране на хората спонтанно, с предварително събуден активен интерес от тяхна страна. Но тия възможности инертно не се използват. Дори прожекциите на новите наши и чужди филми се изхитрихме да правим отделно за режисьорите и отделно за писателите. А не е трудно да се разбере, че тия прожекции биха могли да бъдат най-естественият повод за събиране на ония, които имат да вършат общо дело, за тяхното запознаване, дори само благодарение на простия факт, че на някоя от тия прожекции ще имаш възможността да седиш до човека, когото днес не познаваш, но с когото би могъл утре да бъдеш свързан в продуктивен творчески контакт. Не е ли странно, че в секцията по кинодраматургия в СБП не се прожектират новосъздадените български филми, за да стане среща на техните автори с нашите писатели, чието мнение най-малкото не е за пренебрегване. Не е ли курioзно, че каним гости от чужбина, в това число и чужди писатели, за да им покажем нашия киноцентър, неговата техническа база, с много елементи от която с право се гордеем, а все още не сме поканили там българските писатели, за да се запознаят непосредствено с „интеръора“ на нашето киноизкуство, за да присъствуват на снимачните площадки, да видят отделните етапи на производствения процес по създаването на филма. Всички тия практически стъпки биха могли да имат много по-голямо значение от хилядите голи заклинания за усвояване спецификата на киното и за свързване на киното с литературата. Колко други интересни поводи за общуване между писатели и кинематографи биха могли да се използват, ако от вниманието ни не се изплъзва сферата на всекидневието, на делниците в живота на нашите изкуства, делници, в които незначителните, дребни натрупвания, сантиментите завоювани сцепления между хората водят до големите кристализации, до общите победи и общите празници в изкуството.

Всичко това е валидно, разбира се, не само за киното и литературата. Твърде незадоволителни от гледище на нужния синтез са връзките на нашето кино и с останалите изкуства. Ето напоследък видяхме филмите „Сенките на забравените прадеди“ на Параджанов и „Един мъж и една жена“ на Клод Льоулу. Това са симпатични филми, които бележат триумфа на движещите се зрителни образи в киноизкуството, триумфа на тяхната живописна стихия, която омагьосващо е побрала в себе си драматургията, конфликтите, образите и идеите на тия филми. Но можеше ли да бъдат сътворени те, ако авторите им не живееха в потока на живописните, изобразителни традиции на своите страни, ако не пишеха пластическата партитура на творбите си, вдъхновени от уроците на тия традиции и от днешните реалистични търсения в тая посока?

У нас тази връзка е твърде занемарена, особено в изкуството на оператора, което иначе има някои сериозни завоевания напоследък в нашите филми. Но характерен например е фактът, че едни от най-добрите наши оператори не познават както трябва изобразителното ни изкуство, не се вълнуват от неговите проблеми, от живата му практика, не пречупват неговия опит, неговите търсения в специфичната си творческа работа.

Крайно време е впрочем всички наши съюзи да обърнат внимание освен на специалната дейност в собствената си сфера и на ония моменти и възможности, използването на които би свързало непосредствено техните творци с представителите на съседните изкуства, би създало условия за плодотворна дружба между тях. Защо например някои проблеми, които владее ума и сърцето на нашата художествена интелигенция, да не се обсъждат съвместно. Пред всички изкуства стои генералната задача да пресъздават съвременността. Колко интересно, задълбочено и богато би могло да бъде обсъждането на тоя проблем, какви интересни изменения и аспекти биха могли да изпъкнат от него върху терена на различните изкуства, които да ползуват всички творци, ако това обсъждане станеше не затво-

рено по отделните съюзни департаменти, а съвместно, на една обща, голяма „кръгла маса“.

Струва ми се също така, че е по силите на такъв гигант като Комитета по културата и изкуството да открие най-сетне един общ клуб на изкуствата, където да има възможност за всекидневни срещи на всички творци на нашата художествена култура. За такъв клуб се говори основателно и настойчиво от редица години, но нашата инерция и тук си казва думата. Тая задача — защото е неотложна и извънредно важна — би трябвало да бъде решена още сега, без да се чака построяването на все още планирания Дом на културата и изкуствата.

3.

„Най-поразителното в историята на киноизкуството — пише видният светски сценарист Евгени Габрилович — може би се заключава в това, че проклинайки постоянно литературата, отлъчвайки я решително от екрана, кинематографът все по-охотно и ненаситно прибягва към нея и тя все по-здравео, все по-неделимо влиза в неговата душа и плът.“

В първите години от създаването на киноизкуството сценарият представляваше протоколен запис на действието във филма. Често пъти тоя запис се побираше върху ръкавелата на режисьора. От литературно гледище това са чудовищно примитивни, извънхудожествени, наклъцани фрази, които навремето имаха само служебно-производствена функция. Всеки би се изсмял на претенцията тоя примитивен текст да носи някаква литературна стойност. От тия времена впрочем не без основание е останала представата за сценария като за вътрешно-студийн документ, като за производствен чертеж, която обаче и до днес продължава да съществува упорито и да малтретира новите качествено изменени факти в кинодраматургията.

Но само няколко години след раждането на киното и то вече престана да се задоволява с най-простите комични стълкновения, с наивните драми, със сърцераздираща жестикуляция. Кинематографът се нуждаеше от усложняване на човешките отношения, от по-тънък психологически рисунок, от дълбочина на драматическите конфликти. Тук той вече трудно можеше да мине без писателя. Появи се потребността от човешки характери, точно видяни и майсторски изобразени. Настъпи времето киноизкуството да се заеме не само с любовните драми, но и с обществените проблеми. Необходим бе все по-дълбок поглед към съвременността, за да се види това, което вече се е родило или покълва в недра на обществения живот. Кой, ако не писателят, би могъл да се притече на помощ на киноизкуството?

Звукът и звучащото слово измениха коренно природата на кинодраматургията. Те изискваха нови качества от сценарната литература. И преди всичко — умението да се владее диалогът. Обаче действието на словото в киното не се ограничи с диалога. Интересно е да се проследи как се изменяше начинът за написване на сценария от момента, в който екранът зазвуча. Постепенно тоя начин ставаше по-жив и по-литературен. Достатъчно е да се сравни литературният сценарий от началото на 30-те години с литературните сценарии на най-добрите съвременни автори, за да се почувствува колко голям път е изминал сценаристът в своето писателско утвърждаване.*

Днес за нас е еднакво неприемливо подценяването на сценария и в двата му варианта — подценяване, което се забелязва сред някои кинематографисти, и подценяване, което вирее сред някои писатели.

Проблемите на сценария и на ролята, която има да играе литературата в развитието на киноизкуството ни, все още се подценяват в работата на Съюза на българските писатели. Вземете литературните издания и няма да намерите тия проблеми там, няма да намерите писателското отношение към тях, те сякаш не съществуват. Вземете работата на секцията по кинодраматургия, която се върти единствено около седмичните кинопрожекции. Вземете отношението на мнозина наши писатели към собствените им сценарии като към полулитературен труд, за който не е нужно да се влага нито вдъхновение, нито творческо напрежение, нито съобразяване с неотменното обстоятелство, че сценарият е литература, но особена литература, литература за екрана, в която върху хартията трябва да се види и чуе бъдещият филм. Работата, разбира се, не е в запознаването с ученически правила и с някакви мъдри веднъж завинаги установени устави за спецификата на киното. Въпросът, както отбелязва Габрилович, се състои в това —

* Вж. — „Кино и литература“ от Е. Габрилович, Москва, 1965 г.

да се живее с живота на киноизкуството, да се вълнуваш от неговите проблеми, от трудностите и победите в развитието му, да познаваш не параграфите на правилата, а неповторимата същност на това изкуство, неговата жива душа.

Не можеш да бъдеш добър сценарист, добър, писател-кинематографист без това решаващо условие. Не може да напише сполучлив сценарий оня, който смята, че писателят е длъжен само да даде диалога и да нахвърля в общи линии сюжета, и не съзнава, че сценарият се осъществява като особен вид литература, когато знанието за живота в него е разкрито чрез сложното взаимодействие на движещите се зрительно-звукови образи, чрез взаимодействието на зрителния ред, на монтажно-пластическата страна със звука и звучащото слово, нещо, което е основата в майсторството на кинодраматурга.

Тъкмо сценариите, продукт на такова неразбиране на същността в работата на кинодраматурга, отварят най-често вратата и за режисьорския произвол, за насилствените манипулации с онова, което е дал писателят. Добрият сценарий, чийто автор, когато е писал, не се е привърнал от писател в писач, притежава способността да се съпротивява срещу чуждата нетворческа агресия и има най-много шансове да излезе победител.

Подценяването на литературата от страна на някои наши кинематографи-сти се изразява главно в две форми, на които искам накратко да се спра.

Преди всичко подценяват се възможностите на литературата да става кино — именно кино, а не литература, заснета на лента.

При това киноизкуството през последните години се намира в такива моменти от спиралата на своето развитие, които го приближават до художествената проза. Освобождаването от влиянието на театъра и на условностите на театралната драматургия, ориентацията към „разкованата“ композиция, към по-естественото протичане на конфликтите между героите, към по-свободното сюжетно сцепление, към задкадровия глас и т. н. — всичко това увеличава допирните точки между киното и художествената проза и разширява годността на по-голямата част от литературата да се превръща в кино. Толкова по-неуместно е да се подценяват днес тия разширили се възможности.

Аз вече приведох възражението на някои другари, които на критиката за подценяването на литературата отговарят с твърдението, че всъщност по-голямата част от нашата цялостна кинопродукция са филмите по книгите на наши писатели.

Но нека се вгледаме по-диференцирано в този проблем.

Преди всичко не може да се отнесе констатацията, че екранизирането на нашата литературна класика стои на твърде ниско количествено и качествено равнище. Класическото ни литературно наследство е в по-голямата си част на-страна от вниманието на нашата кинематография. Можем ли да твърдим, че такива наши любими за народа ни писатели като Любен Каравелов, Иван Вазов, Захари Стоянов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Антон Страшимиров, Георги Стаматов, за да не изреждаме всички, са намерили достойно внимание и пресъздаване в нашия филм. По отделни творби на някои от тия автори са правени вече филми, но с твърде малко изключение тия филми не блестят особено със своите качества. А за повечето представители на литературната ни класика нашата кинематография не е мислила сериозно и с практически резултати. Особено важно е, че както направеното, така и ненаправеното говорят за отсъствието на цялостна, обмислена програма и на съвременна кинематографическа концепция за екранизирането на литературното ни наследство. Затова повечето стъпки в тая насока са твърде случайни, епизодични и незрели.

Нека добавя, че интересът към литературната ни класика не бива да се изчерпва с интереса към големите литературни форми — романа, повестта и драмата. Какво море от възможности за филмови реализации крият например разказите на редица първомайстори на българското художествено слово. В това море кинематографията ни не е нагазила дори с единия си крак.

Но тук има и нещо друго. Макар и неизразено гласно, сред някои режисьори съществува разбирането, че литературата от миналото не е благодарен материал за извяване на съвременните търсения на киното, че върху основата на този материал могат да се правят само старомодни, нищо ново неказващи филми, които няма да кореспондират с духовните интереси на днешния зрител.

Наистина лошата практика за екранизирането на литературната класика досега дава обилни аргументи в полза на това разбиране. И то щеше да бъде правилно, ако лошата практика бе единственият път, по който би могло да се върви в тая област.

Но ето че се появяват филмови произведения, създадени по на пръв поглед супертрадиционни сюжети, взети от творбите на писатели от миналото, и те заблестяват с ярка светлина, превръщат се във вълнуващи със силата си и с неочакваната си свежест кинообрази, в които миналото е възкресено с уважение и любов, но и с една категорично изразена съвременност на гледната точка. Бих желал отново да спомена филма „Сенките на забравените прадеди“, за да се види колко невъобразимо големи са възможностите на киното за ново съвременно раждане на литературата от миналото.

Класиката затова е класика, защото е включила в себе си неумиращо живено и художествено богатство. И ако към това богатство се протегнат ръцете не на бездушния реставратор, а на твореца-художник, у когото преклонението към миналото е неделимо от чувството му за съвременност, ще се родят големи кино-творби, които ще отекнат силно в душата на днешния зрител, ще подхранват любовта му към живота, към борбите и делата на народа ни, ще възпитават висок и здрав естетически вкус.

Нека видим, че редица други кинематографии ни изпреварват и в това отношение. Без превзетост, със съзнание, че изпълняват висш патриотичен и художествен дълг, те пристъпват към екранизациите на бележити произведения на своята литературна класика, като към първостепенни свои задачи, които в определени моменти от развитието на тия кинематографии стават дори централни за тях.

В Съветския съюз завършва колосалната екранизация на „Война и мир“, в Полша създадоха суперпродукции по „Фараон“ на Болеслав Прус и „Пепелища“ на Стефан Жеромски, румънците направиха своя много добър филм „Гората на обесените“ по романа на Ливиу Ребряну, в Чехословакия работят филма „Маркета Лазарова“ по романа на Ванчура и очакват, че това ще бъде коронната им продукция за тази година, и т. н. и т. н. — не е нужно да се изреждат всички красноречиви факти. Разбира се, към някои от тия филми могат да се предявят сериозни критически изисквания, но несъмнено е, че екранизирането на литературната класика е една трайна, постоянно поддържана и активно провеждана линия в живота на тия кинематографии, линия, която ги обогатява и стимулира техния растеж.

Крайно време е и у нас да настъпи нужният прелом в отношението към тоя извънредно важен проблем.

И сега стигаме до едно от най-сериозните, творчески стабилни становища, което обаче поради това, че се разбира и прилага механически, води до някои негативни резултати, до обективното подценяване на значението на литературата за киното.

Киното е самостоятелно изкуство в семейството на останалите изкуства. То, както вече се каза, има своя главна сила, своя компетентност и своя функция, която не може да бъде замесена от никое друго изкуство. Очевидно е при това положение, че за да запази тая своя главна сила, то трябва да се стреми към свои, самостоятелни открития в живота, да държи за своето кинематографическо първородство и да не се задоволява с това да превежда на нов език открития, които вече други са направили преди него и на друго място. Оттук и необходимостта от филми — първооткриватели на новите истини за живота, а не повтарящи вече казаното и откритото, макар и по-друг начин.

Всичко това е дълбоко вярно. Нужно е обаче пещата да не се абсолютизират. Преди всичко превеждането на литературата на езика на киното е не механически, а творчески акт, който не само че не изключва художествените открития, но и ги предполага и изисква.

И второ, извън всякакво съмнение е, че киното се е развивало не само като е черпило от готовата, създадена вече литература, но и върху основата на оригинални, специално написани за него сценарии, които нямат литературни първоизточници. Много и много филмови шедеври са създадени по тоя път. Но явно е, че литературата и в този случай, под формата на оригинални сценарии е в живо взаимопроникване с киното и нейната роля не трябва да се пренебрегва и тук.

И най-важното — стремежът към оригинални, написани не по литературни първообрази сценарии трябва да бъде именно стремеж, а не безапелационно ограничение. Въръжаването на киното с такива сценарии (а това значи и с хора, които са годни да ги напишат) е един продължителен процес, а не въпрос на еднократен акт и еднократно решение, което да се прилага без оглед на усло-

вията в отделните кинематографии. Това е особено важно за такива млади кинематографи като нашата, която не разполага с необходимите професионални кадри, особено в полето на сценаристиката.

Нека си зададем въпросът какво щеше да стане примерно с полската филмова школа, ако изискването киноизкуството да се развива преди всичко върху основата на оригинални сценарии бе приложено механически строго. Полската кинематография и преди десетина години, и днес не разполага с достатъчен брой професионални кинодраматурзи. При това положение киното нямаше да се обърне и към съществуващата богата полска литература от миналото и от съвременността. И полската филмова школа нямаше да се осъществи, щеше да бъде предварително погребана.

В значителна степен това важи и за нашето киноизкуство. Разбира се, че трябва да търсим оригинални сценарий, да откриваме хората, които ще бъдат годни да го създават. Такива наши писатели като Валери Петров, Павел Вежинов, Христо Ганев, Емил Манов, Анжел Вагенщайн, Богомил Райнов, Стоян Даскалов, Радой Ралин, Любен Станев и други написаха оригинални филмови сценарии, без които не би могло да се говори за раждането и развитието на нашия игрален филм. Но крещящо ясно е, че и у нас броят на професионалните сценаристи е извънредно ограничен, той не може да покрие дори малка част от нуждите на филмовото ни производство.

Ограничен е броят и на писателите, които имат предразположението, желанието и подготовката да пишат оригинални сценарии. При това положение машинално да се следва изискването за развитието на киноизкуството ни преди всичко върху основата на оригинални сценарии е несъобразено с реалността, с действителното състояние на нашите сили е и практически вредно, защото спъва използването на творческите ресурси на литературата ни в киното, спъва участието в създаването на нашия филм на много писатели, които по една или друга причина не са в състояние да напишат оригинални сценарии, но могат да бъдат полезни за киното чрез работата си по екранизирането на своите готови произведения (най-малкото биха могли от други да се напишат сценарии по тях техни произведения).

Когато в миналото, а понякога и днес изработваме своите тематически и производствени планове без реалистично разбиране на тоя въпрос, когато искаме непременно оригиналните сценарии да преобладават, очевидно обективно подценяваме и недопринасяме за възможното сътрудничество между киното и литературата ни.

Това води до абсурдно положение, че нерядко кинематографията ни на практика е „предпочитала“ да пусне в производство филм по слаб оригинален сценарий, отколкото филм по добър „неоригинален“ сценарий, т. е. сценарий по готово произведение от други литературни жанрове.

Не искам да бъда разбран криво. Издигайки ролята на литературата за киното ни, не трябва да изключваме възможността да се създава киноизкуство и чрез форми, подсказани от специфичните условия, които съществуват във всяка една кинематография. Както казах, абсолютизацията в тази комплексна област може да ни донесе само вреди и смущения. По тия въпроси много вярно говори Михаил Ром в своето послесловие към сценария „Палачът“, поместено в сп. „Иностранная литература“, бр. 11 от 1965 г. Той подчертава, че постепенно, с развитието на изразните си средства кинематографът започна да се нуждае от литературна опора и сценарият стана закономерно един от литературните жанрове, който законно влиза в литературното семейство. Но заедно с това не трябва да се забравя, че днешното киноизкуство е твърде разнообразно, че не всички негови видове са намерили свършена форма за изразяване в областта на чистото слово. „В съвременния кинематограф, пише Ром, има режисьори, чийто произведения засега е още невъзможно да се запишат върху хартия без голямо ощетяване — във всеки случай ние още не умеем да ги записваме. При тези режисьори зрителната страна, монтажът, потокът на асоциациите, предизвикани от екранната форма на филма, са същността на естетическия похват и при превеждането върху хартия тази същност става по-груба или изчезва.“

Всичко това несъмнено е така. И то ни задължава да бъдем внимателни към кълновете в нашето киноизкуство, които се набелязват и в тази посока. Нека ги поощряваме, нека ги разбираме и нека им даваме възможност да се развиват. Естествено, когато става дума за явления, в които има дарба, знание и плодотворен стремеж да се намерят нови пътища за свързване на изкуството

с живота, а не имитация, не претенциозен напън, не криворазбран професионализъм, откъсващ особеностите на киното от общата природа и изисквания на изкуството.

Струва ми се също така, че категоричното забраняване, което извършват някои, на така нареченото „авторско кино“, на възможностите да дойде обогатяване и нов приток на творчески сили и по тази линия, едва ли говори за познание на нещата в киноизкуството.

„Авторското кино“ обаче е нож с две остриета. Право на такова кино може да притежава само ярка, богата художническа индивидуалност, която има какво да каже, подчертано свое, силно и съдържателно, защото в противен случай през лупата на това кино може да се пречупи карикатурният образ на голата претенция.

От само себе си се разбира, че и нашите кинорежисьори имат право да пишат сценарии или да бъдат техни съавтори, както такова право имат всички граждани на нашата страна. Но малцина наши режисьори, дори и между най-талантливите притежават необходимия литературен талант. Талантът на режисьора, чиято сила е преди всичко във вторичното претворяване и тълкуване на един вече сътворен от други художествен свят, се различава съществено от първичния писателски дар да се правят художествени открития в действителността чрез създаване на живи човешки характери. Това, разбира се, не отнема, а предполага активната творческа позиция на режисьора, която е от капитално значение за разкриването на тия човешки характери. Случаят с „Иваново детство“ на Тарковски е особено показателен за това.

На пътя на всеки сценарий стои необходимостта от намирането на режисьора. Появата на режисьора е първостепенна предпоставка за реализацията на филма. Такова е мястото на режисьора, което се диктува от логиката на нещата в производствения процес на киноизкуството. Но тук не би трябвало да се допускат явления, които бихме могли да наречем „стереотип на сменения критерий“, не бива появата на режисьора като режисьор или като съавтор на евентуалния сценарий да означава принижаване на критерия към тоя сценарий само защото производствената му перспектива е вече очертана. А слабости от подобен род са били допускани не веднъж и все още се допускат в практиката на нашата студия.

Когато се говори за авторско кино, би трябвало да се има предвид както гастролът на режисьора в ролята на автор на сценария, така и все по-засилващата се и все по-осъществяваща се възможност и отделни писатели да излизат в ролята на кинорежисьори. Това явление в редица кинематографии започна да взема все по-голям размер и то е знаменателно. Красноречив и поучителен е примерът на някои полски писатели (Йежи Ставински, Сцибор Рилски, Тадеуш Конвицки), съветски сценаристи (Данил Храбровицки, Б. Металников), чехословашки писатели (Кохоут), румънски писатели (Монтяну, Попович). Нека споменем и примера на Пазолини, на Михаил Ром, който дълго време е писал сценарий, а след това става режисьор, примера с Фелини, който дълго време е бил сценарист, преди да стане режисьор. Това са примери, които отново показват колко късогледа и недалновидно е абсолютизирането на нещата, колко несполучливо е да се изпада в едностранчивост, да не се вижда богатството на възможностите и различните посоки, от които може да дойде обогатяването на нашето съвременно киноизкуство. Имам предвид възможността именно за реално обогатяване на киноизкуството, а не спекулациите на занаятчиите от каквато и посока да се явяват те. Срещу тия спекулации можем ефикасно да се противопоставим, когато водим борбата срещу тях конкретно и не чрез едностранчиви становища.

Животът, нашият народ и нашата партия са поставили общи задачи пред писателите и кинематографистите. Под купола на тия общи задачи киното и литературата са два равноправни, два сложно проникващи се свята. Нека не забравяме, че българската литература и българското киноизкуство са не враждуващи съперници, а съмишленици, борци, които се сражават под едно общо знаме.

ЕМИЛ ПЕТРОВ

ЯКО МОЛХОВ

«В КРАЯ НА ЛЯТОТО»

В живота на нашето игрално кино има няколко щастливи сближавания между сценаристи и режисьори, подсказващи като че ли бъдещо развитие на творчески обединения на художници, които извяват своето авторско своеобразие не в спора за първенство, а в единомислието, в общността на естетическите си търсения. Обещание за съвместна работа — върху този принцип беше филмът на Дучо Мундров по сценарий на Емил Манов „Пленено ято“. Чувство за вътрешна хармония, за взаимно обогатяване, за общност на темата, за стилистично единение пулсираше в този филм, влязъл в оскъдния фонд на хубавите произведения на българското кино. „Пленено ято“ беше и взаимното откритие на автор и режисьор, сближени не само от общността на едно минало участие в борбата против фашизма, но и от общността на сегашните им граждански вълнения. Впрочем в „Пленено ято“ двамата автори бяха въодушевени не само от преклонение към борците от ятото, но от гражданския патос, който носеше в себе си темата за доверието като стимул за морален подвиг. Чрез примера на плененото ято те искаха да внушат антикултовски настроения, така злободневни в момента на излизането на филма. И успяха — и тематично, и художествено!

Имам чувството, че новият филм на Емил Манов и Дучо Мундров „В края на лятото“ носи същите мотиви, същите граждански подбуди, само че проектирани не в политическа, обществена сфера, а в личния живот, където привидно всичко изглежда подвластно на личното решение, но всъщност се оказва обществено обусловено; където изискването за морален подвиг е също така необходимо, както е и в обществения живот. Тази вътрешна връзка между двете произведения трябва да се има предвид при оценката на новопоявилото се. Филмът „В края на лятото“ не е скок от миналото в днешните дни, а развитие, вътрешно развитие на подхванатата в „Пленено ято“ тема при променени условия. Оттук характерната и за двете произведения камерност на сюжета, оттук опитът за приближаване към психологията на една малка група хора, въплътяващи особеностите на нашето съвременно общество.

И тъй — психологичност, анализ на състоянията, избухване на ново чувство и следователно на нова надежда и крах на тази надеж-



Петър Слабаков и Илка Зафирова в сцена от филма „В края на лятото“

да. В историята на кратковременната лятна любов на героя на филма всичко се движи по ръба на баналното и избягването на тази опасност може да стане само при условие, че ни се внуши искреност и сила на чувството, че ни се внуши силата на характера...

Както е известно, сценарият на Емил Манов е направен по мотиви на неговата повест „Бягството на Галатея“. В повестта имаше ясна и точна мотивировка на характерите и на тяхното поведение и крахът, който преживява героят, беше обусловен от определени обществени обстоятелства, срещу които авторът на повестта въставаше. Всичко, което предшествуваше този крах, беше не само една любов, избухнала спонтанно и неудържимо, а и бунт срещу определени обществени обстоятелства. За да бъде по-ясен, ще формулирам, ма-

кар че формулировките винаги опростяват нещата... „В „Бягството на Галатея“ се срещаг двама души, по своему попарени от живота; Филип Гераков е обвинен несправедливо и не може да изнесе борбата срещу нечестните хора, които са овладели ръководните постове в неговата служба, а Мария е разочарована от ужасния карьеризъм на своя съпруг, един посредствен лекар... И двамата са по своему обезсърчени, без перспектива, без надежда... И може би именно особените обстоятелства на живота им до тяхната среща придават на чувствата им онази интензивност и сила, която не ни позволява да подозираме лекота в поведението им. И когато накрая Филип очаква решението на Мария да напусне мъжа си и да тръгне подир любовта, тя не може да намери морални сили да скъса с миналото си, с всичко онова, което досега я е подтиксало, и по този начин на нася нов, още по-страшен удар върху единствения човек, когото е обичала, единственият, който ѝ предлага хармония между стремежи и осъществяване, но без материална обезпеченост, с много рискове...

Връщам се към първоизточника на сюжета, който е станал основа на филма, за да подчертая още веднъж онази вътрешна приемственост и развитие на темата, подхваната от писателя Емил Манов още в неговото „Пленено ято“: темата за вътрешната свобода на човека, протестираща винаги, когато я сковават условностите на живота, протестираща срещу насилието във всичките му форми... Повестта „Бягството на Галатея“ беше вик за справедливост, а не само история на една кратка любов.

Трябваше да се очаква, че тази тема ще стане водеща и във филма „Краят на лятото“, но — това е толкова странно — Дучо Мундров създаде наистина една лятна история, почти галантна, лишена от вътрешно съдържание, достоверна битово, но не и психологически.

Когато гледах филма, имах чувството, че от него е изхвърлена по невероятен и необясним начин драмата на героите му, следователно и биографията им... Героите наистина се срещат в онова малко крайморско градче в края на лятото, но ефектът на миналото им, на обременеността им през цялото време отсъства, макар че задкадровият глас на Гераков непрекъснато звучи от екрана, коментирайки душевното му състояние... Двойствеността на състоянията, видимите и невидимите, вътрешната и непрекъснатата работа на спомениите, на мислите, самоизследването на чувствата са останали извън филма, за да го обеднят извънредно много, да го направят почти разиграни обстоятелства, а не преживяна драма.

Когато четем внимателно повестта и сценария, лесно откриваме някои поправки в диалога, в репликите на героите, които можем да си обясним като желание на режисьора за стягане, за лаконизъм... Всъщност обаче през цялото време диалогът звучи сентенциозно и като че ли в противоречие с онова, което виждаме на екрана, т. е. с галантното приключение на Филип и Мария в края на лятото в едно прелестно черноморско градче... Но промените в репликите, несъответствията с литературния първоизточник не са достатъчни и главно не са такива, че с тях да можем да си обясним обстоятелството, че идеята на повестта отсъствава от екранното ѝ осъществяване, от

филма ... Усещането, че нещо е профанирано, поевтинено можем да пренебрегнем, но не можем да простим отсъствието от филма на онова авторско чувство на протест, на горест, което беше душата на „Бягството на Галатея“. И това чувство се проявяваше с пълна сила във финала на повестта, когато щастливата, любещата, смелата жена изведнъж става нерешителна, чувството на подчинение надделява, привычният комфорт я омотава в своята мрежа и я прави безволна ... Финалът във филма с нищо не подсказва преживяната от жената капитулация и тъкмо поради това у зрителя се засилва убеждението, че е станал свидетел на обикновена лятно банална история, достойна за по-леко третиране.

Не бих желал да бъда категоричен в отричането на филма само въз основа на сравненията с литературния първоизточник, още повече, че дълбоко съм убеден в амбицията на Дучо Мундров да остане верен на тоя първоизточник, ако не в подробностите, поне на идеята му. Но нещо се е изплъзнало от ръцете му и тази амбиция е останала нереализирана.

В режисьорската хватка на Дучо Мундров има нещо, което тъкмо за този филм изглежда старомодно и главно несамостоятелно като отглас от вече видяно на екрана преди много, много години ... Режисьорът е трябвало нещо да „измери“, за да ни накара да му вярваме, че извън видимото има и нещо друго, което тласка героите му именно към това, а не към друго поведение. Впрочем Дучо Мундров е търсил простота и лаконичност, а е лишил героите си от спонтанност и неочакваност на реакциите, ограничил е актьорите си, тласкал ги е към познато кинематографично поведение ... От време на време имам чувството, че може би не е сполучил с избора им, че тъкмо Слабаков не е онзи Филип, който очаквахме да видим на екрана ... Но всъщност — защо пък не Слабаков? Нима този актьор няма способност за превъплъщаване — тя просто не е изтръгната. Слабаков играе като че ли себе си, а не Филип Гераков. Неговите състояния са лишени от разнообразие. Той си създава една маска, която не сваля до края на филма. Защо? Навярно такива са били изискванията на режисьора. Филип Гераков е човек много преживял и малко строг към себе си и към хората. Но в същото време той е обаятелен и човечен. Следователно в неговото поведение има широка и естествена амплитуда от състояние на пълна самота и подтиснатост до пълно отдаване на веселието и любовта. Но Слабаков ни предлага само едната половина на своя герой и там, дето трябва да се усмихне, усмивката му излиза крива, принудена, неестествена. Пак се питам: защо?

Когато гледах Мария на Илка Зафирова също имам усещането, че режисьорът я е сковал, че тя обеднява своята героиня и е свършено далеч от драмата ѝ.

И макар Слабаков и Зафирова и да носят мисълта на филма и да са сюжетния му център, често ни остават равнодушни, незаинтересовани както от драмата им, така и от щастието им. Получава се един странен феномен — по-голям интерес предизвикват образите от втория план на филма — лекарката на Ани Бакалова и асистентът на Анани Явашев. Те не претендират за развитие и ги приемаме такива каквито са.

Един въпрос, който много ме занимава напоследък, е онова, което наричаме кинематографична форма. Не знам защо, но търсенията в тази сфера отново пресекнаха. Филмите престанах да имат своя доминанта във формата (както впрочем и в сюжета), престанаха да се отличават един от друг. Аз винаги ще си спомням „А бяхме млади“ по търсещите се светлилки на фенерчетата като негова лирична доминанта, или пък „Малкият остров“ по музикалния мотив на всеки загиващ... Искам да кажа, че всеки от тези филми носеше своя особеност, която не може да не се запомни... Очаквах, че „В края на лятото“ — един филм повече на мисълта и чувството, отколкото на сюжета — ще подтикне режисьора към търсене на една твърде свободна форма, към пълно изпробване на едно режисьорско въображение. Дучо Мундров не се възползува от тази свобода, а възпроизведе скруполюзно и без полет на фантазията „сцените“ на и без това бедния сюжет. С това не искам да кажа, че той е трябвало да търси някакви кинематографични фойерверки, за да спасява безсюжетността, а просто, че е трябвало да намери изрази на онова, което в киното не се изразява само с думи...

Героите на „Бягството на Галатея“ живееха повече един духовен живот, отколкото участваха в събитията, имаха повече морални приключения, отколкото видимите срещи в ресторанта или по улиците на градчето... Тези морални приключения бяха прелестта на творбата в естетически смисъл и идейността в социален смисъл. Ето защо ни е трудно да си представим, че филмът може да бъде снет в един просто битов план, както ни го предлагат Дучо Мундров и неговият оператор.

Тук най-малко можем да се задоволим с красиви кадри от морето и още по-красиви панорами от градчето и морските скали. Всичко това трябваше, струва ми се, да остане като нещо видяно от един духовен взор, а не фотографско копие на натурата.

*

Най-трудно е да се пише за неуспеха на художници, които обичаш и цениш. Сега си давам сметка, че всъщност Дучо Мундров е подценил сложността на задачата, с която се е нагърбил. Той е използвал опита си от „Пленено ято“, а този опит не приляга на „Краят на лятото“.

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

КИНОТО — ИСТОРИЧЕСКА И ЕСТЕТИЧЕСКА НЕОБХОДИМОСТ

ИЗКУСТВО НА МАСИТЕ

За Клод Руа изкуството е най-краткият път от човек към човека. Негов вечен стремеж е да обединява индивида с другия индивид, индивида с общността от индивиди, индивида с природата... Изкуството приобщава човека към общото и по този начин му придава мащабност; същевременно то одухотворява общото, подхождайки към него с мярката на човешката личност...

„Човек иска да бъде повече от това, което е. Той иска да бъде цялостен човек. Той не се задоволява да бъде само отделен човек, а се стреми от откъслечността на своето отделно битие да премине към една предугаждана и желана „цялостност“, към една пълнота на живота... Той се бунтува против своето изхабяване в преходността, в краткотрайната и случайна индивидуалност и иска да се опре на нещо, което е повече от неговото „аз“, което е извън него и все пак му е свойствено. Той жадува да погълне обкръжаващия го свят, да го овладее.“¹

Пълнотата на света става преживяване на човека. Размерът на насадата се увеличава заедно с увеличаване степента на отъждествяването, мащаба на постигнатата пълнота, естествеността на сливането... Човек получава тези познания, които са му необходими, за да може да опознае и промени света.

Въпросът, който ни интересува, е: „С какво киното по-различно от другите изкуства прави това?“ Чрез отговора на тоя въпрос ще можем да докажем актуалността на киното, да открием в появата му признак на художествен прогрес...

Наистина с какво киното обогатява нашите хоризонти при художествения контакт с действителността?

Обикновено се забелязва стремеж да се даде отговор, който

Продължение от бр. 12.

¹ Ернст Фишер, „За необходимостта от изкуството“, 1963, стр. 6.

трябва да бъде различен от отговора, даван от другите изкуства, когато този въпрос е отправен към тях. Търси се нещо принципно ново, което да учуди и хипнотизира, да разоръжи ония, които подценяват кинематографа. Това води до откъсване на киното от другите изкуства и в крайна сметка подхранва враждебността им към него. В много случаи киното (и колкото по-неразвито е било, толкова по-често), разрешавайки своите вътрешни колебания и сякаш мъчейки се да компенсира комплекси за малоценност, се е обявявало против старите изкуства, обличайки тогата на реформатора... И в същото време не е имало период от историята на киното, в който едно или друго от изкуствата да не е давало сериозен отпечатък върху развитието му. Киното не възниква на празно място, неговото развитие е подготвено от цялото предшествуващо развитие на изкуствата. През 1895 г. кинематографът, повтаряйки съдбата на герой от булеварден роман, се роди в нишета, неподозирайки колко богат наследник ще се окаже. Средната възраст му дава полагаемата му се слава и блясък. За половин век той еволюира така, че днес успешно издържа съперничеството на музи, съществували хилядолетия — музика, живопис, театър... В неговите жили не тече бавната кръв на потомствените аристократи. Той се е родил с предприемчив дух, презрял е всякаква условност. — Другите изкуства по силата на своите вътрешни закони на развитие се ограничиха в определени класи или прислойки, в една или друга степен си разделиха публиката на сфери на влияние. Това „профилиране“ ставаше естествено.

Идвайки, киното не отменя това „специфициране“ на публиката, както не отменя и старите изкуства. Точно обратното — те преживяват един своеобразен ренесанс... Новопоявилото се изкуство поема върху себе си някои от техните функции, позволявайки им по този начин да се съсредоточат върху природата си... Впрочем това винаги става при появяването на нов способ на изобразяване. Историята се повтори с развитието на телевизията, само че този път по отношение на „старото“ изкуство кино. Ето какво казва Ото Премингер: „Телевизията направи добро на киното. По-рано зрителят ходеше на всякакъв филм; сега, когато развлечението само дойде при него в къщата му, той иска да види в кинотеатъра само истински произведения на изкуството и това заставя режисьорите да се обръщат към големи теми. Този прогрес е неизбежен. Когато нямото кино отстъпи място на звуковото, театърът, за да оцелее, трябваше да стане повече интелектуален. Сега, когато телевизията монополизира всички видове зрелища, киното, за да удържи, трябва да стане по-умно и опитно. Аз самият можах да се обърна към теми, върху които едва десет години назад седеше табу: правителството и правосъдието“.¹

„Между киното и театъра — пише Жан-Пол Сартър — не възниква истинско съперничество (доказателство за това служи фактът, че макар киното у нас да преживява небивала криза и да е загубило за последните години една трета от зрителите си, театърът не е спе-

¹ Сп. „Иностранная литература“, 1965 г., кн. 2, с. 199.

челил нищо от това). Изобщо голямото болшинство кинозрители не биха ходили на театър даже и ако киното не съществуваше.“

Киното събужда нови пластове хора, нови поданици на изкуството. Разширява сферите — чисто количествено — на изкуството. Милиони хора за пръв път са обект на художествено въздействие...

Но това е само количествен прогрес. Киното направи в кратък срок същото това приобщаване на милионите към изкуството, което вероятно след няколко десетки години в процеса на развитието на обществото щяха да направят другите изкуства, ако не се беше появило то. Киното само ускорява процеса, „съкращава времето“.

Литературата с огромните си тиражи, с лекия и удобен формат на книгата, с възможността навсякъде и всякога да се чете, с евентуалните преиздания може да осигури не по-малка аудитория. За киното по-важно е друго — не толкова масовостта на въздействието колкото едновременността, масираността. Новият филм завладява съзнанията за една седмица, след още две той вече е остарял, изчерпан и изреагиран... Той създава кампанийност. Създава психоза. Има разлика в характера на въздействието на една пиеса, която за двадесет години се гледа от 1 милион зрители, и един филм, който осигурява същия брой зрители за една седмица... Затова киното е „хазайн на гълците“.

Киното е l'art total, то обобществява зрителските маси, събира в едно разпиляната мозайка на „старата“ публика, която по части си остава публика на „традиционните“ изкуства, запазва старите си „слабости“, а в своята цялост придобива една обща любов — киното.

Но с това не се изчерпва неговата оригиналност. Киното и качествено разширява ефекта на въздействие на изкуството. То запазва, акумулира в себе си достойнствата на постигнатото до него (служи си с литературата, с актьорите, с живописата, с музиката, с архитектурата...). „Обира“ всичко, което му е необходимо, всичко, което може да свърши работа... Разбира се, функцията на изкуството остава неизменна, но киното разширява ефекта на приобщаване към общото, към света... Живописата ни представя света в един отделен застинал момент, литературата и театърът приобщават повече към идеалната истина за света, към рационално постигнатата същност. Те служат за посредници между човека и света. В киното посредник е машината. Това носи един момент на самостоятелност на възприятието. Елементът на показване става преобладаващ над този на обяснението, тълкуването... Киното ни приобщава не само към съдбата на героите, към техните мисли, чувства, но и към физическия им свят... По този начин то заздравява мостовете, спуснати от другите изкуства.

Кинематографът зафиксирва града, улицата, прониква в спалнята, така както само на едно механическо око може да бъде позволено; рови се в подробностите на бита, хваща атмосферата, сезона, модата. Хваща белезите на конкретното време, господства в областта на конкретните явления, над това, което си отива с момента — минаващия човек, рушащата се сграда... Той остарява заедно с модата, жертва на времето, на което е „хвърлил предизвикателство“.

Не напразно така много ни дразнят филми, създадени едва преди 10—15 години. Те ни се струват безнадеждно остарели.

Киното улавя ежедневното течение на живота и с това придобива неговата гъвкавост и изменчивост. Изменената мода го уязвява в сърцето. Филм, показващ улицата, без новопостроената сграда, ще изглежда малко или повече история. Киното твърде много се ангажира с външния свят. В салона зрителите гледат героите с едно двойно любопитство — и като герои на измислена история, и като живи хора, които могат да срещнат по улиците. Актърът в киното в много по-голяма степен запазва своята лична индивидуалност, остава верен на природата си.

В литературата това не става. „В абстрактността на типа романът позволява по-голяма индивидуална свобода“. Той е сфера на субективността на четящия, що се отнася до външната форма. Градът, описан в романа, става собственият му град, хората заприличват на вече срещаните от него... те може да са живели и преди два века, той ги облича в дрехи и постъпки, в привички и особености, такива, каквито духът на времето, в което сам живее, го кара да мисли, че притежават.

Известно е, че всяка епоха намира изкуство, в което най-пълно може да реализира естетическия си идеал... Говори се също, че киното е изкуството на нашия век. Какви са основанията за това?

Казват, че нашето време се отличава с „обикновеност“. Как да разбирате това? За първи път се създават условия идеалите плътно да се разтворят в действителността; мечтите съществуват редом със средствата за реализирането си. Това е време на трезвост, на реалистичност в отношението към живота. Всички ние сме във времето си, здраво стъпили в него.

„В салоните от последния век неизбежно настъпваше един миг, когато дамите и техните „опитомени“ поети си задаваха един на друг въпроса: „В коя епоха бихте желали да живеете?“ И ето че всеки един, вземайки със себе си профила на своя собствен живот, се устремяваше във въображението си през историческите епохи, за да търси времето, в което би могъл лесно да вгради силуета на собственото си съществуване.“ Днес този въпрос е паднал от речника ни за общуване. За днешния човек „всяко минало време без изключение ще му се стори като помещение, лишено от въздух.“¹

Романтизмът на миналите епохи е безвъзвратно загубен. Това може да се наблюдава дори в ежедневното общуване между хората — контактите са се освободили от гнета на десетките условности, церемониалността е отстъпила на деловитостта, запознанствата разкъсват затворените кръгове на старите общества...

Тази естественост в отношенията, тази обикновеност се прехвърля и в отношението към изкуството. Общуването с него става все по-непосредствено.

Киното стана част от ежедневието, приравнено с вещите от първа необходимост. В салона се влиза по всяко време, без предварителна подготовка, всеки „прозорец“ от два свободни часа, може да

¹ Ортега-и-Гасет, „Бунтът на масите“ стр. 28—29.

бъде използван за гледане на филм. Киното е едно непосредствено общуване, един винаги подновяван интимен разговор... За него не трябва да се готвим специално, не трябва да се обличаме специално, то е готово да ни приеме всякакви. В театъра и операта въпреки видимия процес на демократизация под влияние на киното се е запазило нещо тържественост, ритуално. Запазило се е чувството за „особеност“ на момента. Киното премахна всякакви бариери на тържественост, всякаква принуденост.

Киното е най-близкият път към другите хора. Чрез него ние проникваме там, където обикновено нямаме достъп — в чуждия дом, в личния живот на героя, в най-съкровените му мисли и чувства, в спалнята му... Ние оставаме насаме с един непознат човек... Киното ни говори за ежедневието, подобно на нашето, за хора като нас; често излизайки от салона, ние сякаш попадаме на продължението на това, в което току-що киното ни е накарало да участвуваме. Изкуството и животът се преплитат...

Киното вражда „сянката“ на времето в своите произведения и ги превръща в най-автентични документи, в свидетелства. Старите филми възкресяват умрели хора, унищожени градове, отлетели моменти. Връщат младостта ни. Това изкуство, по-добре от всички преди него, прави преходността трайна. Изкуство, което „в непреодолимата стена между живота и смъртта може да направи процеп, за да запази диханието на отминалото“ (С. Цвайг). Киното е „физическата“ памет на човечеството. По-рано са правели портрети, за да съхранят вида си за потомците. Днес правят фотографии. Киното от своя страна съхранява за потомците живия портрет на епохата.

До киното театърът е бил най-масовото изкуство. И затова революционерите на предишните епохи в търсене на трибуна мечтаеха за неговото демократизиране, за приближаването му до народа. В епохата непосредствено преди Френската буржоазна революция театърът става знаме за борба против абсолютизма и аристокрацията. За Дидро неговият разцвет ще дойде само в резултат на органичната му връзка с народа.

В границите на представите си за театъра, който се беше превърнал през дните на революцията в символ на борба за демократичност на самото общество, мечтаеше и Мишле. Мечтаеше за едно всеобхватно изкуство, подвижно и ефикасно, което да обединява масите в здрав колектив... „Аз мечтаю за огромен народен театър, театър, отговарящ на интересите на народа, за театър, който би посещавал и най-отдалечените села“.¹

Театърът у Мишле, ако употребим израза на Марсел Мартен, предчувствува, призовава киното.

Ето защо първата реакция след появата на киното е да бъде сравняването с театъра. Дори фанатичните привърженици на филмовата специфика виждат между двете изкуства „роднински“ връзки... За Пудовкин киното е възникнало като момент от развитието на театъра, идва да задълбочи и наложи неговите принципи на общение с масите. За Луи Делюк киното ни връща онова обединяващо

¹ Луи Дакен, „Кино наша професия“, 1963, стр. 19.

изкуство — някогашния гръцки театър, на чиито стъпала се е помещавала цялата страна и в своята „Фотогения“ той го нарича „пó театър от театъра“. Марсел Паньол твърди, че говорещият филм е второ изобретяване на театъра: „Театралното изкуство се възражда в нова форма, него го чака невиджан разцвет. Ново поле за действие се открива пред драматурзите и те ще могат да осъществяват това, което не са могли да осъществят нито Софокъл, нито Расин, нито Молиер“.¹

Киното възражда духа на античния театър. За кратък срок, подобно на него, се превръща във „велика форма на колективно изразяване“. Загубената зрелищност на изкуството заживява в киното втория си живот.

Зрелищата най-пълно са задоволявали потребностите на масите от общение, от сливане с макрокосмоса, от познание... Зрелищата са популярни, защото са ежедневно единение на тълпата, без предварителни условия, без предразсъдъците на миналото и настоящето, без комплексите, съпътстващи тези предразсъдъци...

В какво се проявява природата на „неозрелището“ кино?

КРАЕН ПРЕДЕЛ НА СОЦИАЛНИЯ ФЕНОМЕН ЗРЕЛИЩЕ

Зрелището е феномен, присъщ на всяко общество, от най-примитивното до най-развитото. То се реализира преди всичко с участие на колектива в представлението.² Разбира се, формата на участието на колектива се променя. Това е така, защото постоянно се изменят духовната основа на зрелището, съдържанието му, природата и функцията му, социалният му аспект, ценностите, с които то „живее“. Зрелището е социален, неограничен всеобщ момент, не само съпровождащ обществения живот и образуващ неговата приемственост, но и лежащ в основата на културни прояви от различен род... То различно се осмисля в религиозните обряди, в политическите церемонии и в поредните празненства — панаир, карнавал, танц, спортни състезания, имайки сили да създаде около тези така разнородни събития „типичния ореол на социалността“. Повечето от тези тържества отмерват ритъма на живота на колектива. Участието в тях е общодостъпно и непосредствено, колективността се явява зрелище сама по себе си и всеки преживява в себе си това колективно съзнание...

Във висшия тип зрелища представителният елемент се отделя от колективната церемония, придобива самостоятелност, организира се съобразно естетическа форма и действа не само в системата на междусубективните рефлексии, но непосредствено на всяка отделна личност (корените на този зрелищен тип се намират в гръцката трагедия). То предполага най-сложно групиране на социалния организъм, по-голяма самостоятелност на отделния индивид. Постепенно зрелището от този тип започва да се затваря в своята обективност, гарантирана от естетическата му независимост. Зрелището слиза от равнина на мита на нивото на действителността. Паралелно с това

¹ Р. Клер, „Размышления о киноискусстве“, 1958, стр. 136—137.

² Виж А. Банфи, „Избранное“, 1965, „Природа зрелища“.

се развиват и усложняват каноните на стила. Стилизацията на театралното зрелище оказва въздействие както на индивида, така и на колектива. Отделният зрител се явява преди всичко зрител, настроен съзерцателно от самата обективност на представлението, в което той вече физически не участва... Зрелищността тук се поддържа от чувството на индивида, че е включен в кръга зрители, представляващи не променливите вълни на движеща се тъпла, а съставен елемент на общността на театралното общество, композиционно разположено така, че всеки вижда във всички останали рефлексия на своите емоции и едновременно ги рефлексира от другите. Тази жива междусубективност е типичен елемент на театралното зрелище...

Кинематографът има в своята основа значително по-сложно и динамично общество, отколкото театъра. Техническо-индустриалната природа на кинематографа му обезпечава разпределение на зрелището, достъпност на оборудването, големи доходи за предприемачите и сравнително ниски цени за зрителите. Това обуславя усъвършенстването и стандартизирането на зрелищата, разнообразяването им, позволява да се задоволят най-различни зрелищни потребности, привлича най-широки народни маси, които за първи път чрез киното получават възможност не само да участвуват в зрелищното представление, но и да го определят.

За киното важи в голяма степен това, което Жан Кокто е казал за телевизията — „око на бик“. Зрителят е прикован от този „поглед“ на екрана: взаимното общуване и взаимната рефлексия, взаимният контрол на пръв поглед като че отсъствуват. Банфи остава при тази видимост на нещата и твърди, че в киното вследствие изолираността и пасивността, в която се намира седящият в тъмната зала зрител, отсъствува колективното участие в самото зрелище. Но то не отсъствува, а се модифицира, проявява се в една потънка форма... Вече не е необходимо зрителят да проверява своите реакции в реакцията на другите, за да почувствува момента на общност, както това става в театъра. В киното всичко е пределно ясно. Поне в киното, от неговите първи периоди на развитие. Едрият план, ракурсът и монтажът водят зрителя стъпка по стъпка в развитието на сюжета. Заедно с фабулата те съобщават и коментара на събитието. Единството, колективното изживяване, участието се определят от предварителната гаранция, че всички в тъмнината на залата независимо един от друг по еднакъв начин ще видят спектакъла и ще реагират на него. В киното колективното участие се осъществява „донесено на крак“ до всеки поотделно... В монтажното кино тълкуването беше част от поднесеното зрелище. „Монтажът е всъщност насилствено, произволно управление на мисълта и асоциациите на зрителя“ — откровено заявява Пудовкин в книгата си „Киносценарият“. Това обяснява и липсата на различия в реакцията по време на гледането на самия филм. Различията се появяват след това. Добрият криминален филм се гледа с еднакво напрежение и от тези, които ще запазят спомен за него и от тези, които след прожекцията ще го отрекат... В киното, особено в търговското, поради засиления „ефект на присъствието“, липсва, или поне досега не се е изразявала драстично, тази специализация, диференциация на публиката от един и същ театър.

Обикновено твърдят, че процесът на прогрес в киното е процес на изживяването на неговата зрелищна природа и трансформирането му в изкуство... Но киното не толкова преодолява зрелищността, колкото усъвършенствува начините си на абсорбиране на нейния ефект. Стремешт на киното е не толкова да изключи зрелищността, колкото да обуздае стихията ѝ, да преодолее отрицателните последици, които караха изследователите, в това число и Банфи, да смятат, че на киното му липсва стил, защото неговата публика е безлична тълпа... Искане ми се да повтора — в киното синята, бавно течаща кръв на старите изкуства се освежава от „варваризма“, на зрелището, имащо в традицията си гладиаторските турнири, гилотината и военните паради... То му осигурява така съдбоносната за всяко изкуство връзка с масите...

В „Сладък живот“ например Фелини прави предмет на художествено отразяване такива форми на зрелищност — религиозното „чудо“, танците в бар-вариетето, нощния живот на Рим, приемите във висшето общество... Всичко това са груби, първични прояви на масовост, които самата колективност на преживяването издига до зрелища. Но авторът е обогатил тези зрелища с едно друго измерение, носено от съдбата на отделния герой. Зрелището се изменя, превръща се в индивидуална съдба, затуптява със сърцето на изкуството и получава нова стойност. Без героя тези моменти можеха да бъдат заснети на лента и щяха да бъдат само един документ за зрелища. Там, където, опиянен от стихията на зрелището, Фелини се оставя да бъде понесен от него, там, където е изпуснал за миг юздите и зрелищността става самоцел — там са и малките минуси на тази силна творба.

На своята зрелищност киното дължи много за осъществяването на връзката си с живота, с действителността. „Ефектът на присъствието“ е най-силното му оръжие. Той прави от изкуството зрелище и от зрелището изкуство.

Киното преодолява илюзорността, която е фигурирала в демагогското „Хляб и зрелища!“ Това, което то дава, вече не е една илюзия. В него зрелищността поглъща проблемите на самия живот. Зрелището, което винаги е било форма на социален живот, сега тържествува във формите на този живот. За времето, в което живеем, киното е краен предел в развитието на социалния феномен зрелище.

ВРЪЩАНЕ КЪМ ФИЗИЧЕСКАТА РЕАЛНОСТ

Още първото определение на киното, родено спонтанно от практиката, е „жива картина“.

Луи Делюк в разцвета на Грифит предпочита Томас Инс и иска французите да правят кино като него. Ето как той обяснява превъзходството на филмите на този американец: „ние търсим на всяка цена красивото, той — живота.“¹

Присъствието на живота в киното, на физическия му облик е дотолкова автентично, че по време на немия филм провокира тъл-

¹ Луи Делюк, „Фотогения“, 1924, стр. 42.

² Рене Клер, „Размышления о киноискусстве“, 1958, стр. 20—23.

кувания в мистичен план. Така според Рудолф Хармс чрез киното човек се освобождава от своята изолираност в битието и се слива в органично единство с целия космос.¹ По това време кинематографистите са хипнотизирани от идеята за „езика на вещите“. Монтажът, ракурсът, сменящата се дистанция отделят предметите от обстановката, от естествената им среда и отношения и ги превръщат в символи и метафори, те започват да изразяват понятия, да говорят...

В това увлечение някои кинематографисти, между които отначало е и един такъв крупен теоретик като Бела Балаш, са отивали дотам, че вместо да накарат да проговорят вещите, е имало опасност да накарат да престане да говори човекът. Той се превръщал в безсловесна вещ, в белег, в символ, в стойност, която би могла да има всеки друг предмет. Оттам — свеждането на актьора до обикновен фигурант, до подменянето му с типажа.

Звуковото кино показва несъстоятелността на тия опити. Човекът израства, връща си реалните стойности; кинематографът вече няма нужда от „езика на предметите“, за да го разкрие и обясни. Вещите постоянно се „смаляват“ и се връщат към своето първоначално значение. Те започват да изразяват това, което са, и нищо повече. Киното ги търси вече за друго — като естествени части от картината на живота.

„Действителността, уловена на място“ — този израз беше девизът на най-типичния представител на неореализма — Дзаватини. Елементите на неговата поетика се сливат с елементите на живота — „непринудени истории, извлечени направо от ежедневно съществуване, епизоди от живота, от неговото противичане, от физическата реалност, от случайността, от улицата...“ Дзаватини твърди, че най-значителната заслуга на неореализма е, че той се занимава с близки за съвременника теми, за чието разгръщане е необходимо да се влееш физически в живота на нацията...

Киното връща чувството за естественост на изкуството, за слятост и неразделност с живота. Древногръцкото изкуство с помощта на мита обединяваше отделните индивиди с общата съдба, с рода... Тук връзката е по-пряка и по-естествена. Киното включва изкуството в живота, прави го част от бита. То е един „малък“ живот, съществуващ до и в големия живот. То е вълшебно огледало, чиято повърхност преодолява физическия закон, според който едно тяло не може едновременно да се намира на две различни места, пренасяйки ни в едно пространство, в което съществуваме с целия останал свят...

За това говорят много от съвременните изследователи на киното. Михаил Ром твърди: „От всички зрелищни изкуства киното се оказва най-близко до живота и неговите подробности. В основата на кинематографа лежи фотографията; правдоподобността на всеки кадър е съвсем несравнима с постигнатото в тази област от другите изкуства.“²

В тази посока е написана и получила широка известност книгата за Зигфрид Кракауер „Теория на филма“ (Ню Йорк, Оксфорд Уни-

¹ Рудолф Хармс, „Философия филма“, 1927, стр. 183.

² Михаил Ром, „Беседи о кино“, 1964, стр. 226.

върсати прес, 1960 г.). Независимо от спорността на редица постановки книгата съдържа интересни и оригинални наблюдения върху естетиката и обществената природа на филма.

За З. Кракауер¹ киното е развитие на фотографията и подобно на нея има естествено влечение към заобикалящия видим свят, към непосредствената, ненагласена действителност. Фотографът се обръща към своята индивидуалност, не за да я изрази в „независими“ творби, а за да я слее със същността на предметите. Неговите изображения — плод на избор, показват природата и в същото време неговия стремеж да я овладее и дешифрира. Казаното за фотографията като принцип е валидно и за кинематографа.

Между кинематографичните мотиви само един за Кракауер заема специално място: протичането на живота. Той отговаря на основното влечение на киното, той е, така да се каже, еманация на самото средство.

Може би нашето състояние е такова — пише Кракауер, — че не можем да се приближаваме до трудно уловимите съществени елементи на живота, ако не осмислим онова, което ни изглежда несъществено. Може би нашият път днес ще ни доведе през телесното до духовното. И може би киното ще ни помогне да се придвижим от „нисшето“ към „висшето“. Киното, нашият съвременник, има тясна връзка с епохата, в която е родено. То задоволява нашите изисквания, тъй като ни предава, може да се каже, за пръв път външната реалност и така задълбочава нашето общуване със земята, върху която живеем. Киното, дефинира Кракауер, е типично средство за определяне цената на физическата реалност. Доколкото живописата, литературата, театърът боравят с природата, те не я представят истински. Те я използват повече като суров материал за създаване на творби, които се стремят към автономия от самия този материал. Поетът повече преодолява, отколкото регистрира реалността; неговата задача е не да отрази, а да ѝ даде тълкувание. Традиционното изкуство борави от горе на долу: тръгва от една идея, която трябва да проектира върху материала във форми, а не от предметите, които съставляват физическия свят. Филмите и само те са, които са пригодени за онова материалистическо тълкуване на света, с което, желаем или не, е пропита цялата наша съвременна цивилизация...

ЦЕНАТА НА ФИЗИЧЕСКАТА РЕАЛНОСТ

„Аз дописвам Шекспир — се хвалеше Зека, един от пионерите на киното, съвременник на Люмиер и Мелиес, — беднякът е изпуснал най-забележителните неща.“

Тези думи са пълни със самонадеяността и необедителната важност на първите манифести на едва проходилото ново изкуство. Те разсмиват, но ние разбираме основанията за появата им. Още с първите стъпки на киното неговите пионери по-скоро интуитивно, отколкото теоретически обосновано, са осмисляли разликата между киното и предхождащите го изкуства. Тяхната неоправдана дързост се

¹ Виж Г. Аристарко, „История на кинотеорията“, 1966, гл. Послеслов към българското издание“.

е дължала на опиянението от това, че действителността се открива пред киноапарата с една непозната дотогава „доверчивост“. Те са убедени, че киното е дошло да обърне внимание на това, което другите изкуства са пренебрегвали, което е оставало извън тях. „Киното прилича на новородено чувство“ — възкликва Жан Тедеско.

Но Зека не е осъзнал огромния път, който е трябвало да извърви киното, за да достигне оная висота, която ще му даде правото да дописва Шекспир в неговите собствени произведения. Той и съмишленниците му са мислили, че два-три едри плана, един ракурс и няколко детайла са достатъчни, за да се обогати Шекспир... В своето опиянение от новото средство за изразяване, което случаят поставил в ръцете им, те губели чувството за стойността на нещата; а в желанието си да „дописват“ — затъвали в безконечни екранизации, в които имало опасност да удавят спецификата на новото изкуство.

С десетилетията, които му носят опит и зрелост, киното все повече се освобождава от желанието да дописва литературата, започва да търси своето оригинално място и принос в естетическо овладяване на действителността. То я доразкрива, намира в нея допълнителни поводи за естетическо съпреживяване...

Законите на древна Тива под страх от смъртно наказание забранявали изкуството да подражава на грозното в живота. В известен смисъл историята на изкуствата е и история на ограниченията, които са стояли пред тях. Ако преминем през табутата на средновековното изкуство, строгостта на чиито закони е почивала върху авторитета на църквата и страха от светата инквизиция, през нормативността на класицизма, отвращаващ се от ниското и негероичното в живота, и стигнем до хладната аскетичност и груба бруталност на догматичната критика от недалечно минало, ще видим как все нови и нови сфери на действителността стават обект на художествено внимание... Киното вдига последните бариери, последните забрани. То дарява с измеренията на поезията дори гъмжилото на уличната тълпа, хладния блясък на машините, бездушните механизми...

Ернст Фишер¹ пише: „Трудовият процес в епохата на високо развитата техника все повече се оттегли пред специфичните възможности на живописца. Овладяването на природата от трудовия човек само чрез простото оръдие е мотив на живописца — жънещия селянин, дърваря, миньора и пр., т. е. човека, в чиито телесни движения се изразява същността на труда му, видимата енергия на човешката натура под съпротивата на материята. Колкото по-малко пряко е овладяването на материята от човека, толкова по-трудно е на живописеца да изобрази вещественото. Един съвременен завод за валцуване, в който чрез леко натискане върху лост или копче се прехвърлят от едно място на друго огромни блокове огнено нажежен метал, в който човек ръководи трудовия процес, застанал на командния мост, без да изразходва мускулна сила, ни дава възможност да изживеем и разберем много ясно властта на човека над природата,

¹ Ернст Фишер, „За необходимостта от изкуството“, 1963, с. 164—165.

но тъкмо това може да се разбере вече не на картина, а на филм... Филмът е в състояние да изрази както демоничността, така и подчинеността на машината...“

Същото може да се каже и за най-различни прояви на живота. В киното те придобиват нови естетически стойности. Киното реабилитира тяхната природа, връща първоначалната свежест на банализираните неща... Да вземем една такава сфера като личните отношения, в която старите изкуства се чувствуват у дома си. Дори и тук киното открива нови възможности. То ни показва неща, чиито стойности не бяха напълно оценени — обикновения жест, погледа, целувката... Това са неща, за които не може да се разкаже.

Киното ни научи да гледаме по нов начин на света, научи ни да откриваме прекрасното в обикновения факт на съществуването и движението на нещата.

Следователно киното, освен че прави „видими“ редица страни на „старата“ действителност, е призовано да превърне в естетически обекти физически форми на действителността, извънредно характерни за нашия век. То обогатява нашите понятия за прекрасното.

„Никога не можех да си представя, че тези индустриални звуци е възможно да се организират така, че да изглеждат прекрасни. Аз считам „Ентусиазъм“ за една от най-вълнуващите симфонии, които някога съм слушал. Мистер Дзига Вертов е музикант. Професорите са длъжни да се учат от него, а не да спорят с него“¹ — това е текстът на краткото писмо, което Чарли Чаплин изпраща на Вертов след гледането на неговия филм.

И сякаш за да изпроба и докаже мощта и възможностите на киното, Микеланжело Антониони направи своя последен филм „Червената пустиня“. Животът на неговата героиня протича върху територията на огромен модерен промишлен комплекс. Стоманени конструкции с причудливи форми, блестящи на слънцето, гигантски струни на опънати антени, бълващи отровен огън комини, пъстроцветие на боядисан метал, нова гама от режещи звуци... — това е една втора природа, изместила първата. Една втора природа, богата, жива, необходима, под чиито железни евкалипти тече животът на неговите герои... Природа, сурова и демонична, с която трябва да се борим така, както се борим с океанските вълни или пясъците на Сахара. Неврозата, която се развива у героинята на Антониони, е преди всичко въпрос на приспособяване, на влизане в синхрон с ритъма на „стихията“... Кризата у героинята идва от несъответствието между нейната чувствителност, нейната психология, нейното схващане за живота и ритъма, който ѝ е наложен от средата. Това е една свръхмодерна криза, която у Антониони придобива внушителните мащаби на моралната и социалната критика. Благодарение на това бездушните метални конструкции оживяват и „видели“ човешката скръб, сами страна в конфликта, придобиват естетическа стойност.

¹ Сп. „Киноизкуство“, 1966, кн. 7, „Дзига Вертов — фрагменти“.

Още от пионерите на киното идва убеждението, че то, преди всичко зрително изкуство, е призовано да удовлетвори потребността на силно развитото око, тази отличителна особеност на човека от 20 век. Днес картината на света е много по-подвижна, отколкото вчера и в това отношение разстоянието между днешния и всеки бъдещ момент ще се увеличава непрекъснато. Човекът възприема ритъма на всеобщото движение. За да може да овладее света на заобикалящите го предмети, за да може да намери своето място сред тях, той трябва да увеличи многократно реактивността на своите зрителни реакции. Окото укрепва. То не съществува вече, за да носи сантименталната влажност на Викторианската епоха, а е инструмент, който разсича хаоса на голямата улица.

Зрителните сетива на човека на нашия век постигат такова съвършенство, че не могат да се задоволят от застиналия в една поза свят на живописиста и скулптурата. „Най-ползотворният момент“ беше едно временно разрешение, крайно недостатъчно днес... Киното създаде нови художествени факти, които могат да удовлетворят, както казва Луи Дакен, „рефлексите на развитите човешки сетива и със самото това да потвърдят социалната власт на човека на 20 век, степента на неговата приспособеност към света“. Камерата емпирически придобива подвижността, свойствена на новото психологично явление.

„Изобретяването на книгопечатенето — пише Б. Балаш, — направи в течение на времето неразбираеми чертите на човешкото лице. Това, което по-рано беше зримо, започва да се възприема по пътя на четенето, зрителната култура се превръща в разсъдъчна. Кинематографът отново насочва културата към „зрителното“ и дава на човека ново лице.“¹

Площадите и обществените сгради на древна Атина, които били покрити с множество скулптури, приличали на днешните художествени галерии, и хората ежедневно общували с тях, така както общували помежду си. А върху мраморните стъпала на градския театър се побирало цялото население. Поетите представяли новата си творба в темпераментните дионисиеви празненства, като всеки бил едновременно и участник, и зрител. Естетическият идеал се реализирал в обемни форми, изкуството, вътре в живота, споделяло физическото пространство с тези, чието съзнание отразявало...

С възраждането бързо започва да се развива художествената плоскост — печатната плоскост и изобразителната плоскост (картината)². Книгопечатането, печатната и музейната живопис изместват архитектурата и скулптурата, трагедията се разпада. Пространствената дълбочина се свива от триизмерно образна ценност в илюзорно-картинна. Изкуствата, родени от новия принцип, са по-абстрактни, не са така органически, сетивно включени в живота на човека. Но затова пък художествената плоскост се явява по-приспособена към

¹ По Р. Гармс, „Философия филма“, 1927, стр. 35.

² Виж Тесалов, „Капитализъм и култура“ от сб. „О современной буржуазной эстетике“, 1963.

„поемане“ на значително субективизираното съдържание на новото време. В постигането вътрешния свят на човека, в създаването на изтънчен психологизъм са получени резултати, които надхвърлят и най-добрите пожелания на миналото.

Новите изкуства отговарят на общия универсализъм на капиталистическото общество...

Тесалов с хегеловска носталгия по древността преувеличава невъзвратимостта на загубите и не акцентира достатъчно на спечеленото. За него смяната на възхищението пред скулптурата със света на един роман, който можеш да „носиш“ в джоба си или да „затвориш“ в четирите стени на стаята си, означава разрыв между човека и света, разрыв на естетическата действителност с действителността на живота... Той въздиша по изгубения контакт с поета, устно изпълняващ своите стихове, и не оценява достатъчно факта, че в същото време книгопечатането позволи вълните на поетовото неспокойствие да напуснат каменните стени на отделното градче и да намерят хиляди непознати почитатели. Репродукцията не е равна на оригинала, но не дава ли тя възможност да гледат Ван Гог или Врубел хора, които иначе навярно изобщо не биха научили за съществуването на такива художници. Грамофонният запис не даде ли възможност Виенската филхармония да бъде слушана по целия свят?... Тиражираната плоскост разшири броя на любителите на изкуството. Може би е намалила ударната му сила на единица площ, но общият ефект не може да се сравнява.

Има нещо вярно в това, че художествената плоскост отдалечава изкуството от сетивността на света, без това обаче да означава отдалеченост от същността на света. Усложнява се художественият контакт с действителността, но не става неефикасен.

Връзките на изкуството с аудиторията се видоизменят. Материалът, който ги изгражда, става по-фин, по-духовен. Индивидът ги носи в себе си; те приемат обемността на човешкото поведение, на човешкото отношение към света, отношение, възпитано от това изкуство.

Киното осъществява по-нататъшно развитие на принципа на художествената плоскост. Тесалов мисли, че в киното пасивното, илюзорно присвояване на реалността, характерно за художествената плоскост, откъснатостта от действителността, достигат до край. „След прожекцията — пише той — лентата се прибира в кутиите и филмът вече не съществува като образно явление.“

Във верността на тази констатация ли е разликата между киното и другите изкуства? Белезите на един „бързотечащ продукт“ — така както го разбира Тесалов, чужди ли са на театъра, литературата, музиката?... В театъра не изчезва ли образното явление след пускането на завесата и поредното вдигане на завесата не прилича ли на извеждане на лентата от кутията и поставянето ѝ на прожекционния апарат? Мъчно от тази страна може да бъде уязвена седмата муза.

Днес не е необходимо с часове да се стои пред нещо, за да се осмисли!

Не, киното не задълбочава „трагичните“ последици на художе-

стенната плоскост. Обратно на Тесалов, аз съм уверен в това, че киното идва, за да възстанови загубената зримост, сетивната връзка между естетическото съзнание на индивида и действителността... Киното идва да преодолее недостатъците на художествената плоскост (или да допълни достойнствата ѝ). То преодолява елемента на физическата ѝ изолираност от света и връща на изкуството неговата жизненост и пълнота...

Как киното преодолява „дефектите“ на художествената плоскост, която е и негова собствена плоскост?

Още Рудолф Арнхаим смяташе, че филмът е едновременно двумерен и триизмерен. И даваше за пример произведението на Валтер Рутман „Берлин — симфония на големия град“ (1927 г.). В него има кадър, в който два влака минават един покрай друг в противоположни направления. Кадърът е снет отгоре и на екрана се виждат и двата влака. В първия момент на всеки зрител е ясно, че единият влак върви към него, а другият от него (обемно изображение). След това той отбелязва и това, че единият влак се движи от долната граница на екрана към горната, а другият от горната към долната (плоско изображение). Това второ впечатление се появява в резултат на проекцията на триизмерното движение на плоската повърхност на киноекрана.

По този начин киното съчетава плоскостта — удобна за разпространение, с обемността или по-скоро с илюзията за обемност (полуобемност) — нещо, което е свързано със силата на въздействие. Чрез тази „полуобемност“ плоскостта „влиза“ в живота, т. е. превръща за зрителя художественото съдържание, което носи, в негова съставна част, връща сетивността на опита. Пудовкин, повтаряйки Айзенщайн, казваше: „Киното е богато с това, че то може и е длъжно да призовава към пряко възприятие, а не към обяснение... Ето го и пътят на движението — усещането ражда чувства, от чувствата се ражда идеята...“ А Мусинак горещо прокламира: „Киното — това е връщане към извечните свойства на сетивността“.

В най-представителните си произведения киното преодолява плоскостта на снимката. За това допринася твърде много наличието на човешки преживявания и съдби. Богатството на вътрешния живот, финият психологизъм, който достига съвременното кино, пренасят пълнотата на историята, на случката върху формата; увеличат ни и ние сами запълваме пролуките на обемното различие... Силата на човешките изживявания дава третото измерение на киното, дълбочината му, както обичаше да повтаря Бела Балаш.

От друга страна, широтата на обхвата, пространствените възможности на киното дават това усещане за обемност, за цялостност, за завършеност на света.

Все пак как може да си обясним, че пространствената ограниченост на кадъра завоюва пространството? Обикновено се сочи като признак за завоюването от него пространство възможността светкавично да прехвърля действието от едно място на друго. Но това не е най-важният признак за завоюване на пространството от киното. Същото го има и в литературата. В основата на истинското владение на пространството лежи вътрешнокадровото движение.

Зрителят вижда само това, което се появява в границите на рамката, очертана от кадъра, и затова кинорежисьорът е принуден да избира от безкрайните картини на жизнената действителност това, което му е нужно за развитието на разказваната история. Постоянната динамичност на кадъра, постоянното отделяне на един или друг детайл създава впечатление, че границите на кадъра не са закрепени; всичко, което в момента е извън кадъра, в следващия момент може да стане негово съдържание. Хората влизат и излизат от кадъра, говорят с герои и гледат предмети, които се намират извън него...

Щом действието напусне плоскостта на екрана, то не изчезва от контрола на зрителя. Цялото извънкадрово пространство, показано досега, остава в представите на зрителите и възприема „обемността“ на тази представа. Ние имаме увереност, че зад кадъра, в пространството, действието продължава. Всичко това е съпроводено с един елемент на неочакваност — тя идва от предполагаемия характер на събитията „зад кадъра“. По такъв начин ограничеността на екрана позволява да се включи в действието като възможно не само конкретното обкръжение на героите, но и цялото задкадрово пространство. Безкрайното пространство се включва, прави се арена на действието, което се разгръща вътре в кадъра. Кадърът става нещо, в което се оглежда светът, едно малко подобие на големия свят; един заместител, който всеки момент като че е готов да се изравни с първо-модела...

АПОКАЛИПСИСЪТ НА ОПТИЧЕСКАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ?

Искаме или не искаме, ние вървим към „цивилизацията на об-раза“ — пише Андре Моруа. И наистина все повече се засилва вку-сът към непосредственото показване на събитията и отпада интересът към коментара. И това е справедливо, защото най-често изображени-ето е по-достоверно от тълкуването.

От една страна, това е така, а от друга — отпадането на интереса към коментара не съдържа ли в себе си тревогата от един процес на отвикване от мъките и търсенията на мисълта? Нещо такова не се ли забелязва вече при телевизията — тази рожба на киното? Има хора, които по цели вечери стоят пред апаратите си. На края, когато про-грамата свърши, тях може да ги чуе да се оплакват: „Не могат ли да свършват по-рано програмите, защо не се съобразяват с хората, които утре ще трябва да стават рано за работа?“ или: „Докога ще ни карат да гледаме тези глупости?“ И в същото време на тези хора не идва на ум, че само с едно завъртане на копчето могат да изменят положението. Развлечението, намерено между стените на стаята, информацията, доставена на крак, без употребата на предварителни усилия, кара телезрителят да се отпусне, да чака, да понася, да бъде пасивен — други ще се погрижат за него, те ще изберат. Постепенно зрителите загубват своя критерий (на мястото на активния избор и търсенето идва примиренческата оценка, заключена в стандартните категории „харесвам“ и „не харесвам“), своята воля и просто се оста-вя на потока образи... Зародишът на това отношение го има още в киното — не са малко зрителите, които влизат в киносалона без пред-

варителен интерес към програмата, влизат „ей така“, да позяпат, да се поразвлекат. А това значи, че влизат без всякакъв критерий...

„Ние станаме свидетели на преврат — пише Пиер Рондиер, — който може би ще повлече след себе си преустройство на цялата писмена цивилизация... Едва справили се с неграмотността и направили четенето всеобщо достояние, днес ние подчиняваме книжната култура на изобразението“.¹

В някои страни „оптическата култура“ се разви в такива размери, че редица изследователи не без право започнаха да виждат в това заплаха. Очите се превръщат в един вид отворени врати към света, всякаква информация може да влиза през тази врата без съпротивление, без „чукане“... Достъпността на вниманието, пасивността на възприемането могат да доведат човечеството до израждане, зловещо предположение, което Рей Бредбъри в своята повест „431 градуса по Фаренхайт“ е облякъл в образите на художествената фантастика...

В тази констатация има тревога. Не говори ли за това и статистиката, която показва, че в страните с развита телевизия през последните години романът и неговите читатели са се намалили два пъти. Не е ли това наистина едно връщане към устната цивилизация? Това са въпроси, обърнати към бъдещето.

Има ли основания тази тревога? Толкова, колкото и в думите на апологетите на „образната цивилизация“. Черните прогнози идват като едностранчиви изводи от анализа на калните потоци на „фабриките за сънища“, от честата среща с ерзац-културата, произвеждана в масови количества и предназначена за неразвения вкус на потребителя, от духовните сурогати, които превръщат културните ценности в стока... Но в същото време в Африка неграмотните учат по телевизията азбуката; телевизията и киното са мощни разпространители на културните ценности, създадени от другите изкуства; те пренасят центъра на политическия живот, демонстрацията, злобата на деня в най-глухите кътчета на провинцията и включват по този начин огромни маси в живота на нацията.

В действителност киното и телевизията не могат да бъдат нито само лоши, нито само добри. Те като празен съд може да поберат различни течности. Те могат да носят и благо, и вреда в зависимост от това как разбираме тяхното назначение... Главните насоки в съвременното киноведение са две: и те свързват своите възгледи за киното със своето философско схващане за света и за мястото на изкуството в него...

В края на краищата това е разлика в светоусещането.

¹ Пиер Рондиер, „Размышления о телевидение“, сп. „Иностранная литература“, 1965, кн. 2.

«СЕНКИТЕ НА ЗАБРАВЕНИТЕ ПРАДЕДИ»

пластически проблеми

В работата си над фолклора — в киното или театъра, поезията или живописата — пристъпваме с недопустими стилизации, които водят до пълно обезсмисляне на етническият и на етнографският материал. Това е може би защото и етнографската ни наука е в основата си дескриптивна. У нея има много систематика и сравнително малко анализ. Тя гледа народностното творчество повече като факт на една материална култура и рядко взема предвид цялата съвкупност от човешки взаимоотношения, които са родили тъканите, шевиците, резбата и керамиката. За нашата етнография паметниците на пластичния фолклор са най-малко герои от една драма, действащи лица в едно развитие. Вероятно етнографите смятат, че подобен проблем не спада към тяхната област.

Пътят към драматургията на вещта трябва да бъде открит самостоятелно от артиста. Това е в основата си мисията на Сергей Параджанов, украински, съветски режисьор и всъщност теоретик на киното.

Параджанов има своя дълъг и „труден път на прозрение“ в киното, път, който отвежда към монументалния пластически език на филма, към изобразителна система, която приобщава съвременния човек към първичния свят на славянина. И неговото заглавие „Сенки на забравените прадеди“ ни отвежда не само към една душевност, спомен за която тъй или иначе сме съхранили, а и към един изключителен свят на величествена и проста красота, свят на драми, възмездия и любов, свят на епични образи, на древна и непрежалима живопис, на пъстри шарки в тъканите и керамичните съдове, на забравени ритуали — сватби, годежи и погребения.

Тласък за откриването на този неподражаем свят Сергей Параджанов получава по собствено негово признание от повестта на Коцюбински, този Адалберт Щифтер на славянството. Но какво е станало от строгата и чиста, тъжна и сдържана новела на украинския



Сцена от филма „Сенките на забравените прадеди“

цисател? За Параджанов тя е била мост към онзи живот, който е породил повестта.

Сергей Параджанов ни разказва само отчасти своя собствен път на етнограф и археолог (списание „Изкуство кино“, брой 1, 1966 г.) Ние не знаем работата му по възстановките на средновековните дървени украински църкви, по изработката на маските и костюмите, домашните интерьори, музикалните инструменти. Той сам признава, че е нарушил за по-голяма действеност някои страни на етнографския материал. Но вярваме, че света, който ни представя, е бил реален, съществувал е, че е бил такъв.

От първите кадри на филма режисьорът ни прави това внушение. Ето така са се обличали, така са се молили, такива са били празненствата им, такива са били страшните двубои с дърварските секири. Така са чезнели и така са се стопявали цели родове. Историята е била само това редуване на поколения, на едни и същи проблеми, възникващи с необичайна упоритост отново и отново. За да

натрапи идеята за застиналостта на този свят, режисьорът използва символичен език с образи от дънери, лишеи и скали, в чиято „вечност“ не може да има съмнение. Така той пластически характеризира непоколебимата същност на онзи живот, траен едновременно като скалите и лишеите, никнеш върху тънкия почвен пласт — заедно с тревите — на суровите планини.

Така „пластическото действие“, „драматургията на вещта“ стават основните. Идеите минават от човешките фигури в образите на природата. Лицата получават своята оплътненост не само в психологизма на изпълнението, а и в пластиката на веществения, материалния свят, в които са разположени и действуват.

Параджанов никога не изоставя нито за миг тази веществена характеристика. Дали тя ще бъде старият холандски гулден, който богаташът поставя в църковния дискус (спукан!), националният костюм, вечната дърварска секира или своеобразната архитектура на дървените молдавски къщи, мечата кожа, която се суши, опъната високо на четири пръта над огъня, няма значение. Тази характеристика винаги ще присъствува — тя ще осмисля допълнително действащите лица или ще бъде главна предпоставка за актьорското превъплотение.

Тази материализация на изпълнението е прехвърлена и върху нереалните моменти във филма. Червените коне, които „конкретизират“ представата за смъртта, натрупващите се един върху друг червени корени. Когато предметността е твърде тежка, това ще бъдат тонални решения, отнасящи ни към същата тази предметност: червената кръв, потекла в окоето на кинокамерата — сякаш в окоето на актьора, — червеният тон и бавният ритъм в сцената с второто убийство или сивият тон в частта, посветена на самотата. Синтезът между кино и пластически изкуства е изведен до изключителна завършеност, до необорима логика. Успоредно с драматичното действие, в собствения смисъл на думата, украинският режисьор създава и действие на предмети. Маскират се за празника. Иван си слага маската на смъртта (твърде рядка в европейския и славянския фолклор). Тази маска сама дава предчувствие за обреченост. Но представата за тази обреченост трябва да се осмисли допълнително. В една свободна асоциация Иван се явява и с голямата коса, а после следва гробът на майката, снет от нисък хоризонт. Един миг на самостоятелно изобразително решение. След това режисьорът дава ход на собствено драматично действие, след като пластично го е изпреварил и в известна степен предрешил.

Маниер на Параджанов е да извърши натрупване на самостоятелни пластични образи, което да предшества драматичните развързки. Камарата обгръща високите планински върхове, овчарските огньове, за да подготви смъртта на Мария. Защото тя се е удавила, нали, в една мъглива нощ, сред бурния поток и сред тия нескончаеми планини, сурови и безмилостни. Това пластично решение силно влияе върху характера на актьорската игра. Всичко сантиментално, което неминуемо би настъпило, се отдръпва пред суровия език на нещата: на високите гори, на призрачните мъгли, на дърветата и лишеите, на мъховете и на придошлите планински реки.

Когато тази образност „мине“, когато тя се утаи в съзнанието на зрителя, се явява актьорът. Неговата задача тогава е да „кулминира“ върху изобразителния материал. Така се изправяме пред съвършено нов начин на използване на филмовото време. Изтеклата част действа не само като драматично натрупване, а и като предметна, пластическа съгъстеност. Предметната среда действа по-детерминиращо върху актьорската игра, отколкото предходното драматично действие. Тогава драматургическите връзки стават неимоверно къси и необикновено действени. Актьорът се явява с един предмет от този минал свят или на един изобразителен фон, който познаваме, и това е достатъчно, за да възприемем непрекъснатостта на филма.

Именно заради този маниер става дългото „натрупване“ в темите и сюжетното развитие. Трябва цялата гора, всички обичаи, всички хора, всички костюми да бъдат представени, за да израснат Иван и Мария, да се обичат и да се срещнат в смъртта. Корените на дърветата, клоните, смъртната маска трябва да проникнат в съзнанието ни, за да възприемем всички аналогии, които подсказва една призрачна, протегната ръка на жена — една баладична тема, — която се вплита в ръката на убития и изтръгва последен вик. Цялата образна система се затваря и изчерпва в този единствен миг. Вещите, нещата, брадвите и скалите, високите треви и тревожният спомен от детството са се трансформирали едно в друго, отстъпвали са си едно на друго място във веществената характеристика, за да обяснят и осмислят две движещи се една срещу друга протегнати ръце.

В „Сенките на забравените прадеди“ присъствуваме на необикновена трансформация на литературния материал. Човек има впечатление, че с текста на Коцюбински в ръка Параджанов е преброял цялата тази природа, доловил е източника на всяка метафора, схванал е материалната среда, от която е възникнала поестта, и я е разложил на нейните източници.

Параджанов е минал втори път опита и творческия процес на Коцюбински. Той е отхвърлил част от неговата стилизация и я е заменил с онази предметност, сред която се е движил украинският писател-класик. Режисьорът се е потопил в същата тази атмосфера, която е родила литературното произведение. Той е осмислял етнографския материал в едно действие, което не е интересувало писателя: как носят секирите с дългите дръжки, как замахват при сечене на дърва (а! как ли са се били с тях?). Как танцуват с маските, как държат лулите, как наливат каните, как носят убитата мечка, как приготвят сиренето, как играят строгите и весели танци. Никой етнографски костюм не го е интересувал във от тази „драматургия на предмета“, във от функционалността на вещите в живота. Така Параджанов е избягнал всичко орнаментално, всякакъв аспект на етнографска експозиция. Нещата са останали верни на своето предназначение и за това действени, и за това в известна степен „драматични образи“ или даже по-точно „драматични лица“.

Тази функционалност на пластичния фолклор е, която ни проправя път към „Сенките на забравените прадеди“ и ни кара да се следем с тях. Творчеството на тия забравени прадеди възстановено

във функциите, които е имало, престава да бъде декоративна система и става драматична самохарактеристика на лицата — става действие, психологически осмислено. Това дава достоверност на чувството за приемственост, което имаме със „Сенките на забравените прадеди“, дава ни чувството за непрекъснатост на собствената ни история, която в основата си е приемственост на характери и проблеми, на идеали за живот и на борби за установяването на тези идеали. Така съществуването ни става нещо органично, нещо дълбоко обусловено. Няма да кажа, че Параджанов просто осъществява една от темите на патриотичното възпитание. Той възстановява едно етническо виждане, едно етносно съзнание, което е предпоставка за всяка пълна самобитност в изкуството и в живота.

Когато цялата пластическа „постройка“ е постигната и завършена, когато са минали пред очите ни пейзажите от незабравимите Карпати, когато до слуха ни е достигнала песента на дългите тръби, режисьорът може вече да се съсредоточи изцяло върху психологията. Какво собствено е Иван? Коя е Мария, чийто образ се разкрива в най-голямата му дълбочина, когато вече нея я няма? Наистина ли това са две забравени сенки от миналото на украинския народ? Само две лица от безименна балада? Само легенда за една велика и неосъществена любов? Само живот, изгаснал напразно и останал безименен в песента?

Не, те са нашите прадеди. Тези, които са тъкали безсмъртните тъкани, които са правили дългите тръби. Техният живот е съдържанието на това народно изкуство, което така обичаме. Тяхната любов и техните страсти са останали в пъстрата керамика, в шевиците на ръкавите, в сложните и богати мелодии.

Любовната история е осмислена и оплътнена в цял един бит, но бит не е точната дума. Любовната история е осмислена в красотата на пластичния фолклор, но фолклор не е точната дума. Любовната история е осмислена в това, което е бил някога самият нейн израз.

Не е било възможно тази история да бъде представена без онова свое някогашно осъществяване. Без суеверията, ритуалите, без хората и песните, без народните тържества и народните празници. „Драматургията на вещите“ е дала плътност, достоверност на драматургията в собствения смисъл на тази дума. Между двете има удивителна синхронност.

Един български режисьор нарече тази синхронност „сценична машина“ или „сценичен механизъм“. Функцията на сценичната машина е да поднесе на актьора характерната вещ в определен драматичен момент или да предвари този момент. Зад актьора стои недовим механизъм, който му предоставя вещите с неумолима последователност. Този механизъм е драматургията на пластичните елементи и тяхното режисиране. Едва ли някога сценичната машина е действувала с такава последователност.

И тук идва въпросът за живописиста във филма „Сенките на забравените прадеди“. Синтезът между кино и живопис е в самото си начало. Тепърва ще бъдем зрители на неговото развитие. Пътищата, по които се осъществява този синтез, са различни — не е необходи-



Из филма „Сенките на забравените прадеди“

мо те да бъдат излагани тук. За нас е съществено да обясним концепцията на Параджанов за осъществяването на този синтез.

Параджанов пристъпва към него като „традиционен живописец“. Неговите цветови решения произтичат от задачата да се даде локалният колорит и да се намерят локални тонове. Съветският режисьор прави поема за Украйна, поема в цветове. За това пейзажите му от Карпатите са в зелена монохромия или в трудните и за живописца зелено-сини хармонии. Кадрите от интериорите и част от кадрите на празненствата са в топли тоналности: охра и кадмий, земни гами, богати кафяви, звучни тонове. Несъмнено той е имал предвид интериорите на украинските художници, в които е прехвърлена цветността на тъканите и керамиката.

Така пейзажните сцени и интериорите не са обединени външно пластически, а са контрастни по своите тонални решения. Но този контраст, това противоречие в багрениите решения не се чувствава

поради ритъма, в който следват. Синьо-зелените кадри ритмично се нарушават от топлите цветове съчетания. Последните от своя страна не действуват еднообразно поради „втъкаването“ в тях на зелено-сини пейзажни „пана“. Общо впечатление е богатството на една земя.

Поради ритмичното поднасяне на багрениите елементи локалният колорит не действува като еднообразие. В еднаква степен с веществената среда той е носител на психологията и атмосферата. В редица отношения колоритът е дори по-вярна изява на времето, ситуацията, лицата, отколкото предметът. В колоритните решения Параджанов като истински живописец успява да постигне драматизъм чрез тона. Това са не само кадрите с летящите коне, не само сцената с убийството на Иван. Това е и монохромията на „Самота“, драматичната живопис на „Пиета“, но над всичко сцените на Иваногите скитания пред смъртта. Там съветският режисьор постига истинска психологична и драматична живопис. Седефените тонове, сребърните оттенъци по ръката на Мария, нереална и реална, която търси Иван, правят от тези кадри нещо незабравимо — и бихме казали: нещо, което едва ли ще бъде получено отново във филмовия кадър. Седефените тонове умират, за да родят кармина на червените корени. Така действието получава своя финал в един тон — средство, което се оказва много по-мощно от собствено филмовите зрителни решения (в тесния смисъл на думата). Живописата слага драматичното ударение на завършека с далече по-голяма убедителност, отколкото драматичната развръзка (в собствения смисъл на думата).

Самостоятелният поглед на камерата, нейната „специфика“ ни се сгрупират доведени докрай и почти изчерпани. Вешта и колоритът, бързото движение на самата камера, „разголването на обектива“ се оказват толкова съществени, колкото и самата актьорска игра. Дързък експеримент. Но каква сполука! Параджанов ни кара да се замислим отново върху ролята и значението на самостоятелните пластични елементи във филма. Кинограматиката, филмовата лингвистика, морфологията на изразените средства са тласнати неимоверно напред от този необикновен филм. И пак „филм“ не е точната дума. Ние присъствуваме на раждането на един нов етап във филмовото изкуство.

Бихме казали: „Формалното кино се роди в Киев“. Но защо „формалното“. Това определение има смисъл, когато езиковите средства не са функционални на драматизма на творбата, когато те са откъснати от мирогледното или представляват самостоятелни естетически експерименти, чужди на тъканта на самата творба, на социологичното в творбата. Параджанов е далече от тези намерения. Той търси пластически трансформации, пластически еквиваленти на епоса на гусларите. Така той по най-дълбок начин ни свързва със „Сенките на забравените прадеди“. Това е оня път за „отвесно излизане от фолклора“, оповестен, струва ми се, от великия Паламас.

Със „Сенките на забравените прадеди“ съветският режисьор ни извежда на ръба на нашия собствен духовен свят. От този ръб ние, славяните, долавяме неприложимостта в собственото ни творчество.

на редица моменти от европейската естетика. Този филм е обръщане към пренебрегвани съкровища от нашата национална естетика.

Така работата на Сергей Параджанов получава за нас универсално значение.

По дълбоката си самобитност, по своята етническа органичност Параджановата творба ми напомня „Очарованият странник“ на Лесков. Като Лесков и у Параджанов няма нито един момент, който да не е регионален. И тук започва друга една поредица от мисли. Регионални са редица от най-представителните съвременни писатели: Колдуел и Фолкнер, Камю и Карло Емилио Гадда. Дори писателите на така наречените „метрополии“ изглеждат демодирани с тяхната претенция на „универсалност“. В съвременния живот реалността се схваща предимно в нейните конкретни аспекти. Човешката драма се партикуляризира на свои „острови от проблеми“. И Параджанов е един откровен певец на тази нова „регионална“ епопея, в която тупти искрен и неподправен живот.

За Параджанов този „регионален“ свят е не само психология и събития, а преди всичко стил. Неговият филм е огромно епично „пано“ на Карпатите на Коцюбински — този „забравен от бога край“. Пластическата му обрисовка е единствената, която може да даде изключителното, неповторимото в живота на Карпатска Украйна — единствена може да отграничи, да обособи този живот.

Така функциите на пластиката са не универсализиращи, а партикуляризиращи. Стилът диференцира. Той поставя живота в точните му отрязъци по време и място — той е най-чистото историзиращо начало. Фаюм или Сиена, Украйна или Ирландия участвуват в общочовешката драма, но средствата, с които я изразяват, са различни, уникални, неповторими. Тези близки средства са белези на неповторима душевност, на неповторимо себесъзнание.

Киното твърде дълго бе залагало на принципи и средства, които изглеждаха универсални. Но нима и в литературата тези принципи и средства не са изглеждали дълго време всеобщи? Нима в литературата в продължение на векове стилът не бе разглеждан предимно в неговия „тацитов“ аспект? И нима развитието в литературата не идва именно с разрушаването на универсалните изразни средства? У Шекспир и Сервантес, у романтиците и у Достоевски, в по-новите дръзки опити за разрушаване и реконструиране на прозата?

Антониони в Италия, Бергман в Швеция, японските режисьори, дори и най-консервативните синеасти — американските — се борят срещу този мит — универсалния филмов език. Параджанов е в същия поток, радетел за диференцирането на филмовите средства.

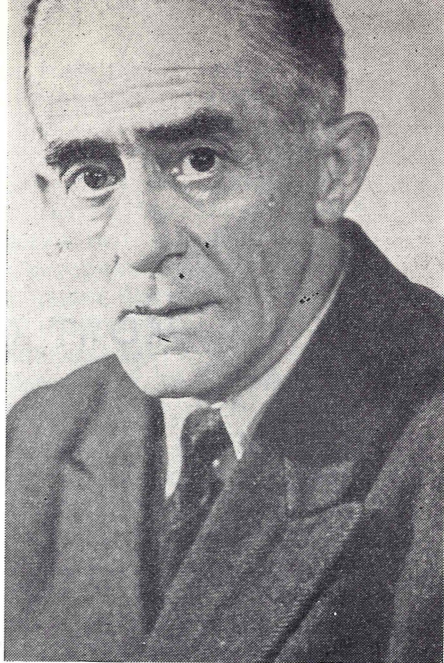
От другите съвременни реформатори на филмовата лингвистика Параджанов се отличава с търсенето на идентичнос на сюжетни и пластични елементи. Той няма „иконография“, няма пластична образност, която да стои като самостоятелно образно творчество. Образното, предметното е самият сюжетен материал. Съветският режисьор е чужд на символното начало — за него образност и сюжетно развитие са обща тъкан. Така пластичното у него има преди всичко органичен характер — то влиза в самата драматургия.

Откритието на функционален пластичен език наистина не е дело на Сергей Параджанов, но при него нещата се поставят „на фокус“. Вероятно за първи път драмата се изявява така ясно в пластичните си елементи. По пълнотата, с която състоянието е разкрито в стила, Параджанов ни връща към стария Киев или към Сиена.

Прекрасен синтез! Филмът ще се освобождава все повече от описателното — чрез езика на аналозиите ще се приближава все повече към изразяване на същността. Той ще отива към все по-дълбоко разкриване на целия визуален елемент. Към драмата в собствения смисъл на думата ще се прибавя „драмата на нещата“, вещите ще се вплитат все по-дълбоко в действието, до онова единство между вещ и действие, което имаме в ритуала, където те са едно цяло.

Този път бе подсказан някога от етнографа Джеймс Фрейзер. Уроците на Фрейзер бяха възприети от Сергей Айзенщайн във филма му за Мексико и в решението на голям брой кадри от „Иван Грозни“. Без да минава през Айзенщайн, Сергей Параджанов подема това развитие. Така той е брънка в голям художествен процес и едновременно пионер.

ВАСИЛ ГЕНДОВ НА 75 ГОДИНИ



Засл. арт. Васил Гендов, съзателят на първия български филм, навърши седемдесет и пет години... От тях близо тридесет — най-зрелите, най-богатите, най-вдъхновените — той посвети на киното.

Българското изкуство се роди в неговите ръце, проговори в неговите ръце и проходи в неговите ръце, за да поеме, макар плахо и неуверено, пътя към юношеството и зрелостта.

На киноизкуството Гендов даде всичко — мислите си, надеждите си, амбициите си, таланта си, страстта си... Даде всичко, за да получи малко творческа радост, която носеше горчивия вкус на разочарованието.

Животът на Гендов до септемврийската революция е динамично съчетание на несполуки, неразбиране, разорение и дръзновени търсения и полети към неизвестните хоризонти на изкуството. Бремето на трудностите и горчилката на непостигнатото не сломиха жилавостта на този българин и той, Дон Кихотът на българското киноизкуство, продължаваше да воюва.

Гендов започна да твори във време, когато България бързаше да навакса пропуснатото през петте тъмни столетия. Тя раждаше поети и бай ганювци, отваряше театри и игрални домове, издигаше в култ идеалите и... парите. Гендов дойде в този объркан и сложен свят и се опита да го излекува от злото. Смешно и трогателно! Но той се бореше. Това е по-важното.

Ако облечем тогите на строги съдници, ако се въоръжим с хиллядите остри и точни понятия на критиката и погледнем от висотата на нашата съвременност творчеството на Гендов, то може да ни се види дребно. Такива са жестоките закони на перспективата.

Но ако ни се удаде като обикновени хора да проникнем в живота на човека и твореца Гендов, да почувствуваме величието на жертвите му в името на филмовото изкуство и благородството на творческите му намерения, не можем да не изпитаем уважение към неговото голямо дело.

Гендов е на седемдесет и пет години. Някои наричат тази възраст „старост“. Няма да споря с тях. Когато говориш с пионера на българското киноизкуство, поразява неговата младост — младостта на мислите, чувствата и устрема към бъдещето.

СТ. ХР.

МОЯТ ОТГОВОР

Повод за това изложение е повдигнатият в последните няколко години въпрос около началото и първите стъпки на българското филмово изкуство, както и значението на неговите постижения до 1944 година. Този въпрос се повдига от един историк на българския филм (Александър Александров), който доста безогледно хвърля кал върху нерадостното начало на българското филмово изкуство и особено върху пионерите — негови създатели. Аз не бих се заел да му отговарям, независимо, че лично съм най-много засегнат от всичко това, но има едно обстоятелство, което ме задължава да донеса до общественото внимание моето становище по повдигнатия въпрос: това са десетките въпроси, които ми се задават устно или писмено от още живи свидетели, както и многобройните писма, които получавам и чиито автори настойчиво ме молят да отговоря на въпросния историк.

Ще избягна историческите справки и обяснения, но едно кратко въстъпление чрез историята на самия въпрос, който е предмет на дискусията, е необходимо.

Само 15 години след откриването на кинематографа, в едно малко петно от картата на Европа, където е отбелязана малка и изостанала във всяко отношение страна, наречена България, се появява първият плод на тази нова култура. И докато редица други страни с по-големи материални възможности и по-благоприятни условия, още не са дали пропуск на тази нова култура, в малка и невзрачна България това става в 1910 г., разбира се, на базата на личната инициатива и ентузиазъм, без подкрепата на държавата или частния капитал. 1910 г. отбелязва началото на българското кино с комедията „Българан е галант“, дело на млад артист, току-що завърнал се от Виена, където учил театрално изкуство. Този младеж, на когото съдбата е определила незавидната роля на създател-основоположник на българското филмово изкуство, получи на времето своето материално и морално признание, лаконично изразено в думите „налудничав маниак“. И този налудничав маниак имаше удоволствието да бъде аз.

И така българското киноизкуство, каквото и да е било дотогава — неразвито, недоносче, рахитично, глупаво или смешно — се ражда през пролетта на 1910 г. Подчертавам този ФАКТ.

След около половин век се ражда и първият историк на бъл-

тарския филм. И първата задача на този пръв историк е да оспори, а по същество да отрече основни исторически факти. При това за съжаление с една интонация, чиято цел е да обезцни всичко, създадено в областта на киното до 1944 г. и при всички случаи направо да унищожи цялото творчество на Васил Гендов. Опирайки се широко на моите мемоари „Трънливият път на българския филм“, историкът атакува факти и дати, изложени там, с такова настървение, че обвинението за фалшификация на историята, макар че остава неизречено, се чувствава съвсем ясно в целия контекст на неговото изложение. Неизречени, но ясни стават и мотивите, които според историка са тласкали Гендов към фалшификацията: един напълно некадърен човек и съмнителен основоположник на българското кино, един спекулант в изкуството се старае всячески да си припише повече заслуги (нереални), чиито облаги (реални) да го ползват още приживе. Неизречени и завинаги дълбоко неясни ще си останат само мотивите, които са тласнали първия историк на българския филм към подобно отношение спрямо отдавна установени неща. Може би в „коригирането“ на „сомнителни“ факти и обстоятелства е трябвало да се състои неговият оригинален принос в историята на българското киноизкуство?

И така, къде е насочена главната атака? Историкът на българския филм има необорими данни: рождението на българското кино, или по-точно — на българския игрален филм, не е в 1910 г., а четири години по-късно — в 1914 г. Аргументите му са: 1) в цялата софийска преса от 1910 г. не е отбелязана дори с една дума премиерата на „Българан е галант“, т. е. Гендов лъже, за да си припише несъществуващи заслуги; 2) съобщенията за прожектирането на „Българан е галант“ в Модерен театър, при това с отбелязване „за пръв път“, се появяват едновременно в няколко софийски вестника през януари 1915 г., последвани от съобщение за премиерата на филма в Русе една седмица по-късно, т. е. ето я истината, дълго време стояла скрита просто защото не е имало кой да прерови вестниците.

Всичко е много логично и много неоспоримо. Само че не отговаря на действителността. Сега ще дам необходимите обяснения.

Най-напред трябва да подчертая, че обявяването „за пръв път“ и „премиера“ беше обикновен метод на тогавашната реклама. Когато някой филм или някоя театрална пиеса представяха повторно след няколкогодишна пауза, те неизбежно пак се обявяваха като „премиера“. Дори не е нужно да посочим примери, те са толкова много. Нима не е допустимо обявеното „за пръв път“ прожектиране на „Българан е галант“ през януари 1915 г. всъщност да е повторно прожектиране на създадения през 1910 г. филм?

Преминавам на следващия въпрос: в такъв случай защо няма никакво съобщение или отзив за прожектирането на филма в пресата от 1910 г. Този въпрос има два отговора — конкретен и общ. Конкретният е: когато първият меценат на киното у нас, собственикът на Модерен театър Отай Аладар, подаде ръка за това начало, аз, макар и много млад, знаех, че подбудите за това са само търговските му сметки. Преди да вземе решение, той няколко пъти ми подчерта думата комедия. Той може да помогне, ако това е комедия,

и то с преобладаване на ефекти като чупене, гонене и всичко, което би възбудило смях. Той вярваше, че една комедия, и то българска, действието на която се развива в София, ще му донесе сигурна печалба. Когато обаче научи, че хората на улицата лошо посрещат това начало и артисти, и оператор понасят ругатни и са замеряни с камъни, той се смути и разколеба. С какво раболепие операторът Гайтано и аз трябваше да уверяваме инвеститора Аладар, че филмът е много добър и публиката ще бъде доволна. Този разговор се състоя в примитивната ни „лаборатория“ на тавана на киното няколко дни преди премиерата. Аладар помълча, помисли и заключи: „Продължавайте работата и когато филмът бъде готов, ще се прибави към редовната програма, като се обяви на афиш пред театъра, че ще се дава и българската комедия. Ако стане нещо в салона, веднага ще го свалите.“ Ето причината за липсата на обявя във вестниците, въпреки че Модерен театър често обявяваше програмите си.

А ето и един отговор от по-общ характер: не са отбелязани в тогавашната преса и следните значителни за времето си културни прояви в София:

1. Първата кинопрожекция в София в салона на Славянска беседа.

2. Появата на първия български подвижен кинотеатър на Владимир Петков.

3. Основаването на „Свободен театър“, в резултат на стачката на артистите от Народния театър Будевска, Снежина, Стойчева, Кирчев, Огнянов, Ганчев и др.

4. Гастролите на големите хърватски артисти Мария Щроци, Мария Звонарева, Андрея Фиан.

5. Гостуването на световно известния цигулар Ян Кубилик.

6. Гостуването на група артисти от Петербург начело с Г. Г. Ге.

7. Първите гастроли на цирковия артист Лазар Добрич.

8. Първото идване в България на италианската опера на Масини.

9. Първата българска оперета „Сиромахиния“ от Богдана Гюзелева — Вулпе.

10. Първият независим театър в България с директор Антон Страшимиров и режисьор Стоян Бъчваров под името „Смях и сълзи“ и т. н.

А сега искам да запитам означава ли това — а според логиката на нашия историк следва да означава, — че тези културни събития не са се състояли?

С гореизложеното исках да изтъкна заблужденията, до които може да се дойде, когато една общо взето правилна методология се догматизира и се доведе до абсурд. Но също така великолепно разбирам, че това не може да бъде най-убедителното доказателство, че „Българан е галант“ е създаден през 1910 г. На какви действителни аргументи прочее бих могъл да се спра?

Най-добре е, разбира се, когато за дадено историческо събитие съществуват преки писмени документи, датиращи от времето на самото му извършване. Но историческата истина може да се докаже и по други начини. Така поне ни уверяват теоретиците на науката история. Един от основните начини е личните впечатления и спомени

на участници или свидетели на дадено събитие, които се отразяват в така наречената мемоарна литература. Най-голямата особеност на този литературен род е истината. Мемоарната литература си служи с истинските имена, с точните числа на годините, месеците и дните. Върху нея много често се е изграждала историята на човечеството — и на нашия народ включително. Знаменателно е наистина, че споменият историк на българския филм неизбежно се обръща към моите мемоари във всички случаи, в които му липсват чисто документални данни. Излиза, че тогава моите мемоари са достоверен източник за толкова взискателния историк. Те не са достоверни само когато се касае за рождената дата на първия български филм и за някои други подробности от творчеството на самия Гендов. Странен морал, меко казано.

За доказателство се обръщам към спомени на съвременници — т. е. документи с мемоарен характер, както и към някои други документи. Към мемоарите на Васил Гендов и Жана Гендова няма да прибягвам. Нека да приемем тезата, че те са съзнателно фалшифицирани с цел приписване на несъществуващи заслуги. Преди да изброя мемоарните документи, с които разполагам, искам да обърна внимание, че наистина човешката памет понякога изневерява, но че някои от хората, чиито имена ще цитирам, в никой случай не би могъл да обърка идиличната, спокойна мирновременна 1910 година с напрегнатата, нервна, трета военна година — 1914. Искам да кажа, че никой не би могъл да сбърка събитие, станало през едната година, със събитие, станало през другата. Необходимо е да си припомним също, че първият историк на българския филм за пръв път оспори тази нещастна рождена дата през 1960 г. (материалът му бе публикуван в бр. 10 на сп. „Киноизкуство“ от същата година), а ще посоча мемоарни документи, датиращи далеч преди 1960 г., за които трудно би могло да се твърди, че са написани от техните автори по лична молба на Гендов, за да му направят лична услуга, като опровергават истината, открита от историка, както още по-трудно би могло да се твърди, че всички тези хора са мошеници или най-малкото са били обзети от колективно безпамятство или от колективен идиотизъм.

Ето с какви документи разполагам (винаги на разположение на интересуващите се), всички до един сочещи 1910 г. като годината на създаване на първия български филм „Българан е галант“:

„Апотеоз на българския театър и кино“ от 1929 г.

Специален брой на в. „Народен театър“ от 1943 г.

Адрес от съюза на артистите в България по случай 35 години бълг. филм от 1946 г.

Оригинален ръкопис на артиста Георги Пантев от 1946 г.

Спомените на писателя Димо Сяров от 1950 г.

Спомените на артиста Георги Миятев (съпруг на Мара Миятева) от 1958 г.

Както и много други спомени все от преди 1960 г., между които на оперния артист Светослав Казанджиев, на участващия в „Българан е галант“ Методи Станоев, на писателя Петър Карапетров, на хумориста Стоян Миленков и т. н. и т. н.

София, август 1962 — декември 1966 г.

Засл. артист **ВАСИЛ ГЕНДОВ**

„ЛЕНИН В ПОЛША“

Сценарий — Е. Габрилович; режисьор — С. Юткевич; оператор — И. Липман; в ролите: Максим Щраух, А. Лисянска, А. Павличева и др. Съвместна продукция на Мосфилм с полската кинематография — 1966.

„Ленинианата“ в съветското кино започна още през 20-те години с филма на Айзенщайн „Октомври“, където за пръв път в историята на художествения филм се появи образът на Ленин. Това беше съвсем епизодична роля, чнето трактуване беше сведено от Айзенщайн до портретната характеристика на Ленин-революционера. От този филм ни делат 40 години и повече от 100 филма, в една или друга степен посветени на Ленин. Последващото развитие отбеляза постепенното задълбочаване на характеристиката — от Ленин-революционера и Ленин-човека към Ленин-мисли-

теля във филмите „Последни страници“, „Синята тетрадка“ и „Ленин в Полша“.

Образът на Ленин е тема, която Сергей Юткевич счита за основна в своето творчество. Той се появява във филмите „Човекът с пушка“ (1938), „Яков Свердлов“ (1940), в непоявили се на екраните „Светлина над Русия“ (1947), „Разкази за Ленин“ (1957) и в последния му филм. Еволюцията на образа на Ленин в тия филми, общ овзето, отразява неговата еволюция в съветското кино. За Юткевич „Ленин в Полша“ е завършващ етап на тая еволюция в настоящия момент.

И заедно с това именно представянето на Ленин преди всичко като мислител свързва този филм с някои по-обща проблеми на филмовата естетика.

Айзенщайновата теория за интелектуалния монтаж разкри пред киното извънредно богати възможности за непосредствено отразяване на асоциативността на мисловния процес. Но появата и развитието на звуковото кино насочи за дълги години еволюцията на образните средства на киното по друга посока: към разработване на мегодите за външно-психологическа характеристика на образа. Но, както отбелязва С. Коритная в своята книга „С перо и



Максим Щраух в ролята на В. И. ЛЕНИН

обектив“, „потенциалните възможности на киното са такива, ... че то не може да се задоволи само с намеци за мислите и чувствата на своите герои или с разказване за тях: то се чувствава призовано пряко да възпроизведе процесите на духовния свят...“

Стремежът към пряко възпроизвеждане на духовните процеси доведе до повторно откриване на образния строй на киното.

Новият подход към образа на Ленин изискваше търсения на такива средства, които да стоят най-близо до природата на човешката мисъл.

„Елементи на мисленето са повече или по-малко ясни образи и знаци на физически реалности. Тия образи и знаци сякаш произволно се пораждат и комбинират от съзнанието. Разбира се, между тия елементи на мисълта и съответните логични понятия съществува известна връзка. Стремежът да се постигне в крайна сметка ред логически свързани понятия служи за емоционална основа на доста неопределена игра със споменатите елементи на мисленето. Психологически тая комбинационна игра е съществена страна на продуктивното мислене. Нейното значение се базира преди всичко върху известна връзка между комбинираните образи и логични конструкции, които могат да бъдат изразени с помощта на думи и по тоя начин съобщени на други хора.“ Така Алберт Айнщайн определя психологията на своето творчество.

Възприемем ли това твърдение, ще видим, че киното има всички възможности за непосредствено отразяване на мисловния процес, тъй като разполага с подходящи изразни средства и за образните (интуитивните), и за логичните (словесните) му елементи.

Сюжетът на филма — това е историята на зараждането на необикновено смелата мисъл на Ленин, че в империалистическата война пролетариатът трябва да се бори за поражение на своето правителство и за превръщане на войната в гражданска. Историята вече показва колко плодотворна се оказва на практика тая мисъл.

Противоречието в изходната ситуация на филма се състои в това, че в един изключително важен исторически момент (избухване на Първата световна война) Ленин се оказва в затвора, изолиран от политиката. Оттук нататък се развива конфликтът между принудителното бездействие и трескавата работа на мисълта. Той достига до своето разрешение в символичните кадри на

финала, когато Ленин напуска затвора, разчупва железния пръстен на самотата и принудителната изолация...

Сюжетът на филма се развива едновременно в четири плоскости: действителността в затвора, мислите на Ленин, любовната история на Улка и Анджей и образните документи от епохата.

Преплитането на тия четири плоскости в един асоциативен монтаж дава доста ясна представа за хода на Ленинската мисъл и за материала, върху който тя се базира.

За какво е потребна на авторите тая усложнена драматургия?

Какви възможности им дава тя?

Всеки факт от живота на Ленин в затвора е своеобразна експозиция — това звено, с което се издърпва по-сетнешната верига от асоциации. Защото по отношение на времето във филма това са единствените реални факти (факти в „сегашно време“), от които авторът се отблъсква при преминаването към свободни асоциации в различни времена.

Втората — мисловната — плоскост е основна, организираща. Именно тя определя не съвсем обикновената жанрова характеристика на филма. По отношение на тая плоскост любовта на Улка и Анджей, както и документалните кадри от навечерието на войната, са преди всичко материал.

Логиката на развитието при един мисловен сюжет няма нищо общо с обичайното разгъване на събитийния сюжет. Тук изображението е асюжетно. То няма своя логика на развитие, а се подчинява изцяло на логиката на развиващата се мисъл, която оперира свободно с несъвместими по време и място асоциации.

Необходимостта да се придаде пространствено-временна експозиция на мисловния сюжет изправя автора пред допълнителни затруднения. Главното от тях е опасността от прерастване на образната експозиция в съпътстващ сюжет, който може да разруши единството на творбата.

За съжаление именно това се е случило във филма „Ленин в Полша“, където историята на Улка и Анджей е прераснала в съпътстващ сюжет, раздвояващ вниманието на зрителя. Трудно е да се определи кое именно е довело до тоя резултат — може би прекалено логичното развитие на тая история, може би нейната несъвместимост с останалия материал на филма... Дали разцепването на сюжета е причина

за илюстративността на редица епизоди от филма, или е следствие от един илюстративен подход?... Във всеки случай факт е, че авторите не съумяват да превърнат зрителя в изследовател, който мисли заедно с Ленин, а по-скоро го правят наблюдател, който следи развитието на Лениновата мисъл.

Структурата на филма „Ленин в Полша“ е сложна и той не е изцяло сполучен, но неговите автори безспорно развиват една нова естетика с големи перспективи в бъдещето развитие на съветското киноизкуство.

Валя Кулешова
Христо Берберов

„ЗДРАВЕЙ, ТОВА СЪМ АЗ!“

Сценарий — А. Агабабов; режисьор — Фр. Довлатян; оператор — А. Явулян; музика — М. Вартазарян; в главните роли: А. Джигарханян, Р. Биков, Н. Фатеева, М. Терехова и др. Производство: „Арменфилм“, 1965.

Това е филм-размисъл. Но върху как-

во? Изключително интересният пролог поставя един важен проблем — комплексите на малката нация, която болезнено търси признанието си. Но разговорът между героя и задкадровия автор глас ни насочва другаде... По същество прологът и епилогът, които са два варианта на една и съща тема, очертават рамковата конструкция на филма. И така разговор на тема... може би темата за неизлечимите следи, с които миналото бележи душата на човека, а може би и това, че наука се твори не само в Москва, или пък че нищо в живота не е последно.

Сценаристът Агабабов и режисьорът Довлатян избират за свои герои няколко млади атомни физици, „тенорите на XX век“, както се изразява един от героите. Изглежда, те искат да ни внушат, че това е филм за творческите мъки на създателите на съвременната наука. Но небрежно вмъкнатата физическа терминология, огромните и непонятни машини в лабораторията, върху фона на които Артьом и Зорян водят ключовите си далоци, са само бутафория, която никога не може да убеди. Впрочем подобна беше ситуацията във филма на Михаил Ром „Девет дни на една



Наталия Фатеева във филма „Здравей, това съм аз!“

година“, която успя да ни докаже, че Гусев и Куликов са млади, интелигентни, остроумни наши съвременници, че са самопожертвувателни и смели, но не и че са талантливи физици. Чувствайки сам това, Ром заяви, че героите му освен физици, биха могли да упражняват и друга професия. За него е важно да са представители на младата социалистическа интелигенция. Същото се отнася и за филма на Довлатян. Всъщност твърде малко е засяган въпросът, дали въобще творческият процес се поддава на филмово пресъздаване...

И така Довлатян, също като Ром, третира героите си много повече като млади интелигенти, отколкото като млади физици. Даже онзи научен съвет през 1943 г., който обсъжда невероятното смелия проект на Артьом, е видян от авторите повече като сборище от старци с вкостенели мозъци, представители на култовския период, отколкото като научен съвет от физици.

Сюжетно филмът е разделен на три части: Артьом — Люся, Артьом и работата му във Ереванската лаборатория, Артьом — Таня. В първата част, която до болка напомня всички възможни съветски филми, посветени на войната, авторите са се постарали да работят в руслото на съвременното кино. Дали именно затова не са сполучили? Прекалено влюбени и безгрижни изглеждат Артьом и Люся, когато се разхождат в парка, прекалено красиво капят есенните листа, прекалено подвижна е камерата, докато снима въртележката. И всичко това трае прекалено дълго.

После проектът за космическите лъчи пропада, Люся загива на фронта и Артьом прекарва дълги години в опитната високопланинска лаборатория. Така постепенно се късат невидимите връзки на героя с реалния живот. Пред очите ни преминават години на упорит труд, успехи и неуспехи, празници и ежедневиe. Науката е това, за което Артьом живее, всичко останало е вече далечно, е неразбираемо: и елегантните девойки по улиците на Ереван, и приятелските попойвания, и амбициите на колегата му Зорян да отиде на всяка цена в Москва. Филмът логично завършва в момента, когато Артьом с тъга и презрение напусква града, отправяйки се към своята лаборатория след сбогуването със Зорян.

И тук идва изненадата. Третата част представлява филм във филма. Животът отново се усмихва на Артьом чрез

Таня, порасналото момиченце от магазин „Детский мир“. Тя случайно среща Артьом и го преследва, за да се убеди в най-важното — дали той помни Люся, дали я чака, дали ѝ е верен. И така умира безценният приятел Пономаров, но се намира Таня — тайнствената, мила, грациозна и умна Таня, чиято изпълнителка Маргарита Терехова, е истинско щастливо откритие на Довлатян. И именно тази трета част ся оказва модерното кино, към което така страстно се стремят режисьор и оператор. Блестящо ритмично и композиционно разрешена, тя, струва ми се, успява да балансира доста обемистото идейномисловно натоварване на първите две части, да оправдае редица разточителства на време и изразни средства, въпреки че (да си признаем) идването ѝ е все пак малко закъсняло.

„Здравей, това съм аз!“ буди обаче безспорно задоволство с опита не да се разясни, а просто да се проведе своеобразна дискусия със зрителя върху важни проблеми на съвременната епоха. При това дискусия на високо равнище и в интересна форма, която бих нарекла диалог на героя с времето и хората. Може би това високо равнище е залог за значимостта на филма.

Мария Рачева

„ТРИСЕТ И ТРИ“

Сценарий — Валентин Ежов, Виктор Конечки и Георги Дanelия, режисьор Георги Дanelия; оператор В. Абрамов. музика: Андрей Петров; в главните роли: Евгений Леонов, Л. Соколова, Нона Мордюкова, И. Чурикова, В. Басев и др. Производство на киностудията „Мосфилм“, СССР, 1965 година.

И днес още има хора, които недоумяват, когато чуят: „В тази комедия се повдига един твърде сериозен, твърде важен обществен проблем.“

Тяхната реакция, изказана без всякакво стеснение, е горе-долу такава:

— Как? Нали става дума за комедия, нали отиваме да се посмеем?

А всъщност би трябвало да недоумяваме как се стигна дотам, че в смеха да не се вижда нищо повече от развлечение. Като че ли са малко примерите в историята на световното изкуство, когато именно благодарение на смеха са казвани истини, които иначе никога не биха могли да бъдат изречени. Чрез



Сцена от филма „Трийсет и три“

хумора са произнасяни най-страшните присъди над обществени язви и пороци, над тирани и дегенерати. Рабле, Гогол, Марк Твен, Хашек направиха от смеха оръжии, способно да воюва в истински сражения...

Но еснафът си знае своето — той не иска от смеха нищо повече освен да го гъделичка, да го развеселява, да го забавлява... Но да му правят там разни други номера, като например да го „будалкат“, и да излезе накрая, че всички всъщност са се надсмивали на самия него — такъв хумор по-далече...

А известно е, че еснафите са народ многоброен. И полека-лека така започнаха да се съобразяват с тях, че никой вече не се осмеляваше да ги дразни с такъв хумор, от който после някого може да го заболи.

А киното нали — както казват — е най-масовото изкуство, съвсем се подчини на проверения еснафски критерий. Това искат хората — това ще им дадем...

И потокоха от екрана разни мили, приятни, леки комедийки, завъртяха се на конвейера разни стандартни историйки, в които двама млади хич не се разбират, ама накрая всичко се оправя; излязоха на мода разни непоправими хулигани, които комсомолската организация изпраща в завода, за да намерят там правия път в живота — как да не разцъфтят от удоволствие еснафите! Допускаше се да има и сериозни конфлик-

ти, но в семейството. И непременно намесата на кварталната общественост да вкара кривналия в пътя...

Но тая „блажена Аркадия“ на безметежното спокойствие и на захаросаните духовитости напоследък е смутена. Започнаха в съветското кино да се появяват филми като „Добре дошли“ на Елем Климов или „Пази се от автомобил!“ на Елдар Рязанов, или като „Трийсет и три“ на Георги Данелия, които не оставят зрителя с доволна усмивка и с щастливо настроение да се прибере в къщи. Колкото за смях — смееш се наистина, ама все нещо те бодва под лъжичката, нещо ти шепне, като че ли не всичко около тебе пък и в самия тебе е в ред.

Разни критици търсят подходящи определения за тия комедии — назовават ги „философски“, „проблемни“ и не знам още какви.

А аз си мисля — просто смехът си връща своето велико предназначение, смехът започва да разкрива цялата си сила. Бяха го натикали в някакъв палячовски костюм и той трябваше да произнася само безобидни закачки, да подхвърля леки игрословици.

Ако сравняваме „Трийсет и три“ с непосредствено предхождащия го по нашите екрани „Пази се от автомобил!“, в чиято сянка той някак не може да бъде оценен по достойнство, сигурно творбата на Г. Данелия ще ни се сто-

ри не толкова дълбока, не толкова сериозна. В „Пази се от автомобил!“ имаше нескрита печал, имаше мъка, че хора като Деточкин са все още гости на нашата действителност и трябва да се приспособяват. Тази печал, тази мъка спонтанно пораждаше необходимостта от активизиране на мисълта ни, заставахме ни да се вгледаме в явленията и да открием освен показваната смешна страна и другата, скритата, оная, която не буди смях.

В „Трийсет и три“ обаче няма такива тъжни, стрескащи обертонове в иначе веселата хармония от звуци. Тук дори най-острите сатирични обвинения си остават само двусмислени намеци, за тях се търси една по-легална, небудеща веднага преки внушения форма, да речем, героя ще сънува ситуацията, нещата ще бъдат до голяма степен не-реални, въображаеми. И всичко това се диктува от самия стил на творбата — избрана е гротескната, ексцентрична форма на киноразказ. Цялата история е разказана като въображаема небивалица, в която много неща са преувеличени, много конфликти, много ситуации са абсурдни в делничния бит...

И все пак ние не възприемаме филма само като весела небивалица, като абсурдна история. И това е защото зад всеки преувеличен факт, зад всяка хиперболизирана ситуация се подава конкретният житейски повод, който по своята същина е съвсем реален, съвсем земен и делничен. Историята на Травкин е невъзможна, но подобна — в по-дребни изменения в по-принизени мащаби — никак не е изключена. Случаят с този обикновен работник от завода за безалкохолни напитки, който се превръща в сензация на деня, е нещо като голямо увеличително огледало в което се оглеждат десетки, стотици най-вероятни житейски факти.

Не е никак случайно, че Травкин си е най-обикновен човек, просто среден съветски гражданин. Именно тая характеристика на най-често срещан тип (блестящо постигната от актьора Евгений Леснов) специално отправя към мисълта — това може да се случи с всеки.

Да, точно така невероятната история се разкрива откъм своята делнична реалност и се заклепва едно повсеместно явление — стремежът всяка работа да се издигне до някакъв особен пиедестал, да се тури върху нея ореолът на необикновеното, едва ли не героичното. А да работи — това е същността

на всеки човек и няма защо да се вди-га шум. Делата сами говорят за себе си, сензацията е за празните, за без-смислените неща.

Мисълта ни тръгва да дири съпо-ставки, да си спомня, да негодува. Тя е събудена от смеха. Събудено е наше-то възмущение, съвестта ни...

И кой тогава ще твърди, че смехът е нещо безобидно?

Атанас Свиленов

„ИНТИМНО ОСВЕТЛЕНИЕ“

Сценарий от Вацлав Шашек, Ярослав Папоушек, Иван Пасер, режисьор Иван Пасер; оператори Йозеф Стжеха и Мирослав Ондричек; музика от Олдржих Картил и Йозеф Харт; в главните роли: Вера Кржесадлова, Зденек Безушек, Ян Вестричл, Властими-ла Влкова, Карел Блажек и др. Произ-водство на студията „Барандов“, Чехо-словакия, 1965 година.

Този филм носи несъмнен етюден ха-рактер. Негова цел не е да изследва ес-нафството в цялата му сложност, про-тиворечивост, многопосочност. Авторы-те просто „отразяват“ един къс от жи-вота (не повече от 24 часа) и ни по-казват ужасяващата духовна пустота на жителите на едно малко провинциал-но градче. Впрочем нека се въздър-жим от обобщения дори и в такъв ма-щаб, нека не отиваме чак до цялото градче — показани са част от неговите жители, едно семейство. Макар и в та-зи етюдна форма, нещата ни се показ-ват с хиперболична заостреност. Сякаш искат да ни стреснат още с частния случай, а да не говорим до какви из-води можем да отидем в обобщението. Но това е едната страна на въпроса, ако от конкретното изходим като от всеобщ закон. Може би обаче авторите на филма избират етюдността, за да не бъдат обвинени, че всичко поставят под един общ знаменател. Те сякаш искат да ни кажат — така е в едно се-мейство, такива са едни определени ге-рой, но другаде пък може да не е то-чно тъй...

Ако в това отношение двусмисленост-та на етюда може да бъде тълкувана и като слабост, и като достойнство, мо-же да бъде оценена като умен тактиче-ски ход, но и като хитрост на дребно, презастраховка, една друга особеност



Катрин Денъв в сцена от филма „Живот в замъка“

на тази форма — точното изписване на натурата, близостта до жизнените подробности придава особена сила на филма „Интимно осветление“. Обхватени са с поглед наистина малко неща, малък периметър, но пък с такова дълбоко вникване в същността на най-малкия детайл, с такова виждане —

като с увеличителна лупа във всяко потайно ъгълче, във всеки жест, движение, реплика на образите, че наистина създателите на филма имат право да нарекат своя разрез на действителността „интимно осветление“. Те наистина не оставят кътче, където да не проникнат, няма гънчица от душата на



героите, до която да не достига лъчът на отрязващата истина...

Филмът безспорно оставя тягостно впечатление. Ако не беше тази етидност, сигурно щяхме да го обвиним в песимизъм, в неверие. Но той сега по-скоро загатва за общото, отколкото прави обобщения. И пак ще кажа —

може и хитрост да е, но може и да е умна тактическа маневра, за да се стресне зрителят, да бъде заставен от едно по-силно безпокойство да мисли за себе си и за обществото, на чийто велик дух на справедливост не бива да се изменя...

„ЖИВОТ В ЗАМЪКА“

Сценарий от Жан-Пол Рапено, Ален Кавалие и Клод Соте; режисьор Жан-Пол Рапено; оператор Пиер Лом; музика Мишел Льогран; в главните роли: Катрин Денюв, Филип Ноаре, Пиер Брасьор, Анри Гарсен, Карло Томпсън и др. Производство на „Ансинекс-Кобела филм“, Франция, 1965 година.

Преди книжка-две на страниците на списание „Киноизкуство“ прочетох в една статия на Алберт Коен за филмите от седмицата на френското киноизкуство умни разсъждения за склонността на тоя народ да иронизира и пародира големите пориви в човешката история, личностите и събитията, свързани с тях. Критикът вярно обяснява този стремеж с желанието да се тушират „чрезмерните увлечения и преувеличения в подхода към историята, да се придадат по-човешки и по-земни измерения на нещата и личностите“...

Тия мисли бяха конкретно изказани по повод известния филм на Луи Мал „Вива Мария“. Но те с пълна сила могат да се отнесат и към „Живот в замък“, както и към някои по-рано показвани на наш екран произведения, като например „Бабет отива на война“ на Кристиан-Жак.

Наистина ние изпитваме едно странно удоволствие от възможността да се смеем над неща, за които сме привикнали да говорим само с почтителен тон. Ние сме приближени някак по-интимно до събития и образи, които сме възприели само откъм сериозната им, от героичната им страна. Но животът е всякога многообразен и сложен, хуморът е чужд дори и на най-трагичните обстоятелства. А в изкуството всичко зависи от това, какъв подход ще избереш, откъде ще погледнеш, какво ще предпочетеш...

Жан-Пол Рапено, младият автор на „Живот в замък“, е предпочел да бъде различен от мнозинството и да ни покаже една страница от Съпротивата откъм нейната комедийна страна. И този избор съвсем не е бил по-лекият. Освен че инерцията от търсенията на

другите не може да го облагодприятствува, Рапено е изправен и пред опасността да наруши „добрия тон“ на почтителността и чрез смешните си герои да стигне до подигравка с едно минало, с което цялата нация се гордее.

Но Рапено се захваща не толкова да подиграва самите хора, колкото онова, което е вече правено с тях в киното. Той иронизира и пародира тривиални ситуации, смее се над недомислията на съчинителството, над евтината героика, над показното безстрашие, над баналността. Всъщност това бе подходът и на Кристиан-Жак в „Бабет отива на война“, където по-специално се чувствуваше пародията на литературни образци. А Луи Мал във „Вива Мария“ взима за присмех повече киното, неговите измислици и преувеличения.

Изкуството на тънката и духовита ирония, на умната и изобретателна пародия е изкуство от най-висш разред. То не е по силите на кого да е, а само на твореца с висока култура, с вродено чувство за деликатност и такт. Освен това в този случай непременно е нужна изобретателна, непресекваща фантазия и вроден усет на вътрешна лекота, с който да се прави всичко. Тромавост, непохватност, студена разсъдъчност — те нямат място тук. Всичко трябва да бъде изпято като на един дъх, да прави впечатление на родено без никакъв напън, да е белязано от знака на особена импровизационна изъщност.

И точно това постига Рапено. Лекота, непосредственост, непресекваща бодрост и ритъм. От страна на някого това може да се стори лесно. Затова май една рецензентка на филма във „Филмови новини“ се пита какви пък толкова големи достойнства успяха да открият някои, та да му присъдят най-високата френска награда за произведение на киноизкуството „Луи Делюк“... Това е лекота, която лъже неопитното око. Зад нея се крие огромен труд. Нали още Ларошфуко казва, че лекотата в изкуството се добива най-мъчно...

А. С.

„КОМЕДИАНТЪТ“

Сценарий: Питър Йелдърм, режисьор: Алвин Ракф; оператор Кен Хеджаз; музика Бил Макгъфи; в главните роли:

Кенит Мер, Сесил Паркер, Дениз Прайз Били Хуайтлеу, Нерман Ресингтън и др.

Нейде дълбоко в сценария на този филм е била заложена идеята за трудната съдба на истинския творец, за мъчителната му борба да устои на разните събласти, да не продаде дарованията си за куп банкноти. Но за съжаление и в сценария, и в трактовката на режисьора Алвин Ракф тази по-обща идея си е останала в латентно състояние. Така в битово-далечен план, така по посока на едно единствено едноизмеримо тълкувание е поднесено всичко, че зрителят е прикован само към буквалната конкретност на сюжета. Никъде не се съдържат подтици, които да раздвижват мисълта му към по-обобщено възприемане на нещата. Липсва онзи задължителен „втори план“, който е причина обикновеният житейски факт да се превърне в изкуство...

А. С.

„ЖЕНИ, ПОДЧИНЯВАЙТЕ СЕ НА МЪЖЕТЕ СИ!“

Сценарий Георгиус Цавелас; режисьор Георгиус Цавелас; оператор: Никос Гарделис; музика; Костас Капнисис; в главните роли: Маро Конду, Георгос Константинос, Деспо Диамантиду, Лили Папоyani и др. Производство на „Да маскинос сие Михаелидис“, Гърция 1964 год.

Не знам дали съм прав, но тоя гръцки филм ми припомня някогашните примитивни ленти на Васил Гендов и на другите наши ентусиазирани пионери. Същият наивитет и същият съзлив семеен сантиментализъм, същите дребнобуржоазни и еснафски представи за „добро“, „щастие“, „любов“... Разликата е само в това, че докато нашите бедни първоначинатели си служеха с допотопна техника, създателите на „Жени, подчинявайте се на мъжете си!“ са облагодетелствувани от развитието на кинематографа през последните три-четири десетилетия.

Но колко лесно щеше да бъде, ако киното е само техника, само апаратура!

А. С.

„ПЪРВИ ГОДИНИ“

Сценарий от Фатмир Гяйте по едноименния му роман „Блатото“; режисьор Кристак Даме; оператор Пиле

Милкани; в главните роли: Пиро Мани, Сандър Преси, Маргарита Джеми и др. Киностудия „Нова Албания“, Тирана, 1964 година.

Донейде са обясними старомодността и примитивизмът на това произведение с факта, че първият албански игрален филм бе създаден едва през 1957 г. Но няма място за снизхождение към схематизма и опростенчеството на самото художествено мислене, в което се оглеждат рецидивите на теории и за дължителни предписания от отживялата ера на култа. Богатството на живо-та, преобразованията в действителността, неповторимите съдби на хората — всичко се свежда до няколко най-общи тезиси, до грубо тенденциозни и неверни илюстрации на „априорни“, кабинетно-инструктажни разсъждения. На централно място е изваден „проблемът“ за „врага с партиен билет“, който се раздуваше до невероятни размери в епохата на култа и в който се оглеждаше тягостната и мъчителна обстановка на доверие, доноси и репресии.

Единственото достойнство на филма е в изобразения ентузиазъм на освободените бедняци, които буквално с голи ръце, но с неизтощима вяра се заемат да преобразяват страната си, да оставят назад в миналото сиромашията, невежеството и болестите. В това отношение „Първи години“ е верен документ на духа на времето. Но за съжаление — нищо повече...

А. С.

„ПЕПЕЛИЩА“

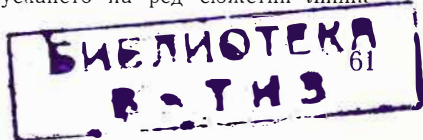
Сценарий от Александър Шчибор — Рилски по едноименния роман на класика Стефан Жеромски; режисьор Анджей Вайда; оператор Йежи Липман; музика Анджей Марковски; в главните роли: Даниел Олбрихски, Богуслав Керч, Пьотр Висоцки, Беата Тишкевич, Поля Ракса, Ян Новицки, и други. Производство на творческия колектив „Ритъм“ — Полша, 1965 година.

В негласния спор между Йежи Кавалерович и Анджей Вайда — и двамата обърнали очи както към класиката на националната си литература, така също и към мащабните форми и много-числения персонаж на „суперпродукциите“ — моите симпатии без колебание

са на страната на създателя на „Фараон“. Макар и романа на Болеслав Прус да ни връща към много по-отдавнашно минало и макар в него да е изобразена една чуждестранна, твърде своеобразна действителност, Кавалерович така тълкува нещата в своята екранна реализация, че във всяко едно отношение ни е по-близък от Вайда. Историята на Рамзес XIII и борбите му с жреческата каста са видени от ъгъл, който им придава особен съвременен смисъл и ги извисява до равнището на философски размисъл за същността на държавната власт, до равнището на проникновено обобщение за вековния исторически конфликт: господари и народ. Освен това в постановката на Кавалерович буди респект отсъствието на какъвто и да било конфоризъм по отношение на евтините зрителни изисквания на суперпродукциите — за него работата в този жанр не е застой, а ново интересно поле за експерименти, за търсене на непознати форми, на непознати решения в пластическия език. Всичко е белязано със знака на вътрешна съдържаност и висок вкус, издава твърдостта на благороден творчески аристократизъм.

А почти в пълна противоположност на Кавалерович — Вайда, струва ми се, „евтинее“ в „Пепелища“. В неговото тълкуване на едно класическо творение на полската литература не мога да почувствувам онази философска и проблемна мащабност, която завладява в екранизацията на „Фараон“. Не знам, може би пък нещата да са от такова тясно национално значение, да са до такава степен в орбитата на локалната специфика, че да е трудно на чужденец да ги почувствува, да усети дълбочината им. Но този характер на проблемите по-скоро иде да обясни звученето на филма, но не и да го оправдае. Той насочва вниманието ни и към необходимостта от такъв съвременен прочит, в който да се надмогва ограничеността на местните критерии, да личи съобразяване с интернационалната същност на киноизкуството. Както разбрах от някои печатни сведения, Вайда си е давал сметка за наличието на подобни бариери при възприемането на творбата в чужбина. Но се е замислил едва след завършването на филма, а не още преди неговата реализация — и затова сега единственото нещо, което е бил в състояние да направи, е било изпускането на ред сюжетни линии

по нашите екрани





Даниел Обрилски в кадър от филма

от киноповествованието, елиминирането на отделни образи, премахването на подробности. От 5 часа той е съкратил във версията за чужбина два и „Пепелища“ се поднася като обикновена двусерийна творба. Но тази операция според мен не е минала съвсем безболезнено: не е трудно във версията, която гледаме, да открием оголени сюжетни конструкции, да се сблъскаме с такива скокове в поведението на героите, от които ред постъпки звучат немотивирани, изглеждат причудливи, странни...

Но главната беда за неуспеха на Анджей Вайда в „Пепелища“ — не се колебае да определя така последната работа на известния режисьор — иде от нещо друго, иде от връщането му към стилно-образна система, която в киното отдавна си е изживяла времето. В това отношение напълно ще се солидаризирам с мнението на онзи наш критик, който в рецензията си за „Пепелища“ писа, че Вайда се е върнал трийсет години назад, върнал се е към оная „романтична школа“, дала някога с право забележителни плодове, но

дразнеша ни днес с външния подход към нещата, с напереността на кухотата си. Някога са могли да направят потърсващо впечатление сцените с освободените пациенти на психиатрията, но днес тяхното мистико-диаболлично решение в стил „а ла Доктор Калигари“ изпада наивен вкус. Направо безпомощен е Вайда в баталните кадри, в големите масовки — с такава примитивна допотопност той показва нещата, сякаш до него в киното не е имало „Александър Невски“ на Айзенщайн, сякаш по същото това време Бондарчук не създаде своята „Война и мир“, която поне в това отношение показва колко напред е отишло киното, въоръжено с модерната снимачна техника.

Не знам, ако не беше Вайда поставил на „Пепелища“, сигурно щяхме да бъдем много по-снизходителни към неговата работа. Но справедливо една народна мъдрост казва: на когото много е дадено, от него много се иска! А ние добре знаем кой е Вайда, какъв е неговият принос с „Покολение“, „Каналите“, „Пепел и диамант“ в съвременното полско кино, пък и не само в него... Ние и сега можем да изброим ред епизоди, ред решения, в които личи зрялата му ръка, личи голямото му дарование. Но това се отнася повече до подробностите, докато в основния замисъл, в цялостното прочитане на произведението отсъства онова художествено и философско проникновение, онова дълбоко осмисляне на събитията и образите, което беше голямото достойнство на предишните му произведения. Вайда сега внимателно и точно възстановява историята, но нейният вътрешен смисъл никак му се изплъзва. Ние чувстваме стремежа му така да обгърне миналото, че да открием в него вечните скрижали, чертаещи трагичната участ на полската нация, но за съжаление този стремеж до края си остава само намерение...

Причините за неуспеха вероятно са многобройни. Тревожни симптоми имаше още в „Сибирската леди Макбет“. Не на последно място е желанието да се напусне овладения вече тематичен и проблемен терен, да се навлезе в области с нови герои, с нови чувства. Но съмнителни са достойнствата точно на „суперпродукцията“ още повече пък, че Вайда — за разлика от Кавалерович — като творчески характер е по-неустойчив, по-лабилен и се поддава на някои евтини изкушения...

А. С.

„ЗВЕЗДА БЕЗ ИМЕ“

Сценарий. Анри Колпи и Александър Мирован; режисьор Анри Колпи; оператор А. Самсон; музика Жорж Делерю; в главните роли: Клод Риш, Марина Влади, Крися Аврам, Е. Попович, Гр. Василиу-Бирлик, М. Ангелеску. Френско-румънска продукция.

Този филм има предистория. Интересът на бившия асистент на Ален Рене Анри Колпи към процеса на филмово производство в социалистическите страни и интересът на румънските кинодейци към творчеството на Колпи породиха първия румънски филм на тоя режисьор „Кодин“. По време на снимките на този филм актьорът Марчел Ангелеску дал на режисьора да прочете пиесата на Михаил Себастиан „Звезда без име“, след което Колпи решил да я екранизира. Ако се съди по двата предишни филма на Колпи, тази пиеса го е привлякла с откровения си романтичен сантиментализъм, с възможността образите да бъдат разкрити в интимен план и може би с темата за вечния стремеж на човека към опознаване на природата и живота.

Струва ми се, че ако се направи анализ на пиесата, той ще се получи много по-интересен и задълбочен, отколкото самата пиеса. Дали така не се е заблудил и Колпи? Защото пиесата съдържа щрихи на проблеми и теми, скици на интересни и индивидуализирани характери, дори на места сполучливо изградена поетична атмосфера. Слабата драматургия, баналните образи, познати от другаде, и ярко изразеният мелодраматизъм я характеризират в края на краищата като твърде примитивно художествено произведение. И докато шествието на пиесата на Себастиан по сцените на румънските театри може да се обясни с причини от социално-национално естество (подобно на Вазовата „Към пропаст“ например), все пак ми е трудно да се съглася, че един съвременен режисьор, два пъти лауреат на фестивали в Кан, може да не забележи тези رہставящи слабости и така безпрекословно да се довери на драматургичната



Марина Влади в кадър от филма

основа на „Звезда без име“. Без да усети, той се е плъзнал към съзлив сантиментализъм, който не е могъл да маскира с опитите си към опоеизирание и търсене на ефектен мазансцен. Самоотвержена борба със слабата драматургия водят талантили актьори — Клод Риш, Еугения Попович, Григоре Василиу-Бирлик, Марчел Ангелеску. Но сякаш на най-прав път е Крися Аврам, който с иронична гримаса към целия филм потърсва героя си по посока на шаблонния тип на бруталния любовник.

Мария Рачева

„СТУДЕНИ ДНИ“

Сценарий и режисура — Андраш Ковач (по един разказ на Тибор Череш); оператор — Ференц Сечени; в ролите: Золтан Латинович, Иван Дарваш, Адам Сиртеш, Тибор Силаги и др. Производство — Студио 1 на Мафилм, Унгария.

Филмите за войната и военните престъпления отдавна вече са престанали да бъдат рядкост. „Студени дни“ се отличава от тях по това, че във фил-

ма на един унгарски режисьор се разказва за престъпление на унгарското военно командване срещу сръбския народ през Втората световна война. Това не е само акт на гражданска доблест от страна на режисьора. За него като художник това е начин да се абстрахира от конкретния материал и да го превърне от събитие в проблем. Защото когато човек обвинява друго, той изтъква винаги на преден план моралната страна на неговото престъпление. Друго е да обвиниш себе си. В себе си човек винаги обвинява човешката природа и обвинението автоматически преминава в плоскостта на философията.

„Студени дни“ е хроника на събития, изградена върху спомени на неколцина участници в тях.

Героите на филма — подсъдимите — не са главни виновници за престъплението, извършено в Нови Сад през трите януарски дни на 1942 г. Всеки от тях е едно от звената на военната йерархия, през която е минала тая престъпна заповед, за да отнеме живота на 3300 души.

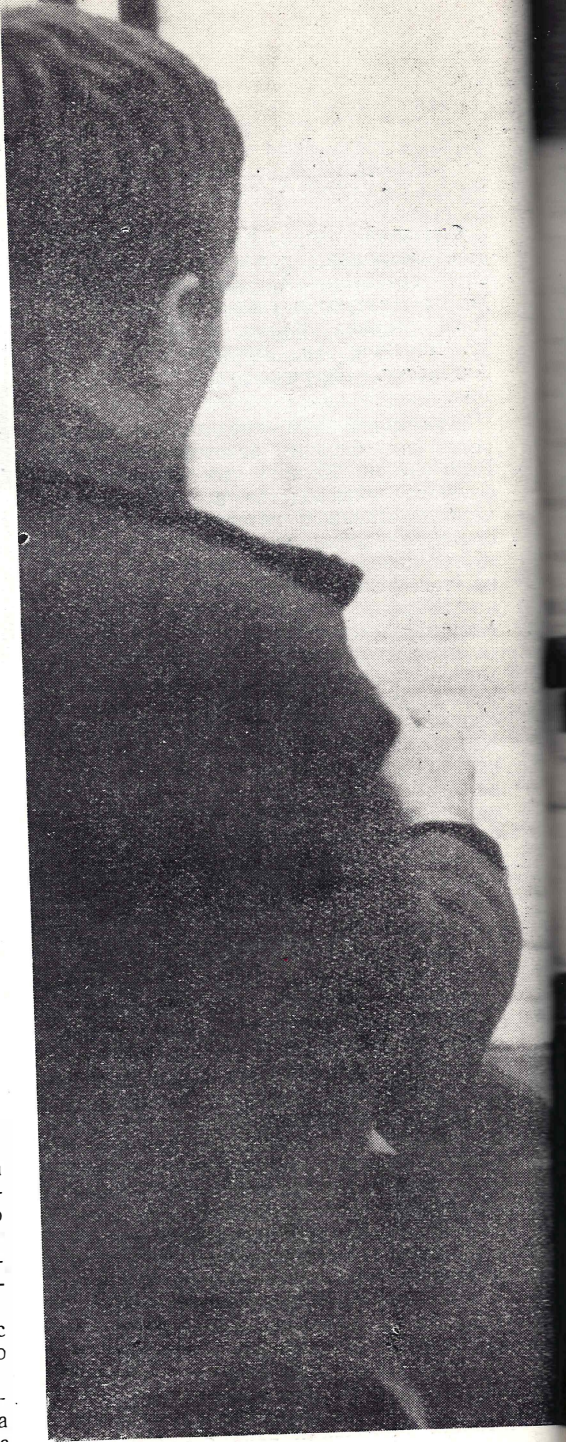
Всеки от тях разказва за своя дял в престъплението, но никой не се счита за виновен. „Няма добри и лоши хора. Има само по-щастливи“ — казва един от подсъдимите. На неговото място е могъл да се окаже всеки друг. Престъплението е налице — престъпник няма. Престъпниците са всички и никой.

Решението на въпроса — да бъдеш или да не бъдеш престъпник — зависи не от самия човек, а от мястото, което той заема в системата на обществената организация; тогава вече не се говори за съзнателността на индивида — говори се за обществено съзнание.

Затова един от героите на филма казва: „Човекът е като добитък: нахълдето го тласкат — натам върви.“ Човешката маса, особено организираната човешка маса — е голяма потенциална сила. А когато нивото на нейното съзнание е ниско, самата ѝ организация може да се превърне в обществена опасност. Тя става истински автомат за обществени бедствия.

При такова положение човекът с пушка представлява опасност не само за истинските си врагове.

На пръв поглед анекдотичното приключване на филма (разкриването на истината около смъртта на съпругата



Сцена от филма „Студени дни“ с участието



Латинович, Иван Дарваш, Адам Сиртеш

на един от подсъдимите офицери) изглежда като отстъпка на традиционната фабулна драматургия, един вид концесия за „масовия зрител“, който винаги очаква „какво ще се случи“. Всъщност обаче това затваряне на фабулния кръг има принципиално значение за автора. То провокира съпругът на загиналата да убие своя другар по килия. И с това изходното противоречие на филма се разрешава: съдеха се за убийство хора, които не бяха убили никого; сега всичко застава на мястото си, убиецът става убиец в буквалния смисъл на думата, подсъдимите са способни на убийство.

Луначарски казва в статията си „Ленин и младежта“: „Без да бъдат грамотни, гражданите ще бъдат граждани от десето качество, които се хранят с басни, клюки и не могат да контролират своето правителство. Те ще бъдат слепи хора.“

Престъплението, извършено в Нови Сад през студентите януарски дни на 1942 г., е дело именно на такива слепи хора.

Валя Кулешова

„НИКОИ НЯМА ДА СЕ СМЕЕ“

Сценарий — Х. Бочан и В. Юрачек; режисьор — Ханек Бочан; в ролите: Ян Качер, Щ. Ржехакова и др. Производство на студията „Барандов“ — ЧССР, 1965

Напоследък в Чехословашката кинематография се появиха няколко филма, които критиката недвусмислено определи като произведения с ярка общественно-политическа насоченост. Напласеният зрител при споменаването на тези два сухи епитета „обществено-политически“ моментално си представя разгърнати екранни събрания и заседания, критика и самокритика на съвестни и още по-съвестни граждани и интуитивно се предпазва. Но в тези произведения той вижда как общественото-значимото може да се изявява преди всичко в отделния човек, че обществените пороци не винаги се проявяват в общественият и познати форми, а имат не по-малко опасна метаморфоза и защитна окраска. Създателите на филма „Никой няма да се смее“ открито заявяват, че по тези проблеми могат да се кажат още много неща, да се говори смело и открито и най-ве-

че с гражданско пристрастие и патос. Съвсем делничният сюжет по разказ на М. Кундера в интерпретацията на режисьора Бочан се е превърнал в повод за доста тревожни размисли и тежки обвинения. Режисьорът поставя въпросите с предизвикателна прямота и дързост. Възможно ли е младият и талантлив изкуствовед доктор Клима да бъде преследван и ограден с подозрителност само защото е отказал да напише рецензия за компилативния и дилетантски труд на някой си гражданин Покорни? Как тези, с които живее и работи, му стават неприятели само защото виждат, че той е по-талантлив от тях, по-чувствителен и непритворен в отношенията си и някак му е неловко да нарече бездарие то и глупостта с истинските им имена? С погледа на публицист режисьорът изследва причините и условията за създадената нетърпимост, с която е заобиколен доктор Клима — тази съвсем неочаквана реакция и атака на обществото. Бездарие то, посредствеността и озлобеният еснаф се нахвърлят като по команда върху му. Отдавна скриваната завист у неговите колеги си дава воля с подличката мисъл, че за това, което е постигнал доктор Клима толкова млад, на тях е трябвало двойно и тройно повече време. Пък и условностите, от които е изтъкан животът им и които те достопочтено уважават, са далече от Клима. Не закъсняват да отбележат неговото „морално и нравствено падение“ и тези, с които младият доктор живее под един покрив. Докато в характеристиката на колегите му режисьорът е по-сдържан, в обрисовката на кварталното общество безжалостно е разголил и показал същността на съвременния еснаф. Твърде странен човек е за тях този доктор Клима. Не се интересува как живеят съседите, кой излиза и влиза във входа на къщата, какво става на улицата. Без да знаят нищо повече за него, само това, че при него идва едно хубаво момиче, те вече се досещат, че той е устроен някак си по-различно от тях, някак си обидно други интереси и друг живот има. Не разбират в какво точно се състои тази тънкость, по която се различава бедният им духовен мир от неговия винаги съсредоточен и внимателен поглед, но те са решени обезателно да му отмъстят. С решимостта и озлоблението на дребничкия човек, чийто живот е празен, и той лакомо поглежда в чуждия прозорец.

В откровено сатиричен план е решена сцената на другарския съд. Без да е търсил преднамерено някакви карикатурни белези във всеки един от присъстващите, режисьорът само ги е изненадал в момента, когато ядат кренвири, пият бира и решават съдбата на Клима. И представете си, когато отправят провокиращите въпроси и обвинения в безгражданост, на лицата им е изписано същото задоволство, както по време на консумацията на кренвири. И така, изпитвайки насладата от вкусната храна и захласнати от интерес към интимните подробности и ровене в душата на човека като в джоб, кварталните „доброжелатели“ осъждат морала, етиката и нравствеността на доктор Клима. Следващият момент те с еднаква разпаленост и деловитост ще осъждат въпроса за пепелниците...

Особено уязвима е деликатната душевност на доктор Клима от хора като гражданина Покорни. В негово лице авторът е видял и обобщил тържествуващата и неспираща пред нищо посредственост и малокултурност, тяхната жизненост и пробивна сила. Филмът съвсем не завършва с тържеството на светлото начало у човека, финалът напомня, че за да се стигне до него, ще трябва да има още много такива „чудаци“ като доктор Клима.

Искра Божинова

„СЪДЕБНА ГРЕШКА“

Сценарий — Пол Андреата, Кристиан-Жак и Анри Жансон (диалози); режисьор — Кристиан-Жак; оператор — Арман Тирар; в главните роли: Пиер Брасьор, Бурвил, Марина Влади, Вирна Лизи. Френско-италианска продукция.

На нашите екрани отново се прожектира филм на Кристиан-Жак. Този режисьор с безкрайно разнообразни тематични и жанрови интереси сега нахълта в терена на Андре Кайат. Съзвездieto от знаменитости на френския екран дава основания да очакваме от филма история с перипетийно усложнена фабула и блестящи диалози. И тези очаквания се оправдават, макар и в малко по-различна посока.

В началото фабулата се очертава

като криминална. Богат индустриалец на средна възраст, страдащ от сърце, умира в момента, когато медицинската сестра му поставя редовната инжекция. Случайна смърт или убийство? Втурналата се в стаята съпруга на покойника обвинява сестрата в предумишлено убийство, разкривайки подменената ампула и факта за интимните връзки между сестрата и покойния.

Но сценаристите скоро се отказват от криминалното развитие на фабулата. Узнаваме, че убийца е съпругата. Следователно тежестта пада върху друг елемент — как опитният адвокат Касиди ще успее да оневини своята очарователна клиентка. Всички улики са против него. И най-трудна за преодоляване е съпротивата на честния следовател Годе, който интуитивно чувства истината и оправдано подозира Касиди. И тук авторите сякаш попадат на златоносна жилка — образа на безкомпромисния служител на Темида. Те усърдно се хващат за тази нишка и жанрът като че ли клони към психологична драма. Но и нея довеждат до задънена улица въпреки упоритата актьорска съпротива на Бурвил, който е почти безупречен. Хруминал им е нов ход — да обърнат всичко на водевил, базиран върху парадокси. Така и става. За огромно удивление на зрителите, напук на всички канони за справедлив и щастлив край, Пиер Брасьор (Касиди) с неповторима буфонерна сериозност довежда образа си до абсурд.

Филмът блести с безпогрешен професионализъм, съдържа всички елементи на развлекателност, без да търси глупавата и елементарна смешка. Хуморът е тънък, брилянтен и солидно актьорски защитен. И тук искам да добавя, че мен за разлика от някои наши критици никак не ме тревожи фактът, че именно Кристиан-Жак е автор на филми като „Съдебна грешка“ и „Черното лале“. И двата вида развлекателност с всичките си аксесуари, с качествата и недостатъците си, са абсолютно необходими на зрителя. Това доказват ръкоплясканията след края на сесията. А колко по-богати, по-смислени и художествени са такива творби, когато са дело на режисьори като Кристиан-Жак, а не на търгаши със съмнителни критерии за добър вкус от рода на Андре Юнебел или на цял куп западногермански „тълкуватели“ на Карл Май. Още повече, че значителното професионално майсторство на Кристи-



Пиер Брасьор и Вирна Лизи във филма „Съдебна грешка“

ян-Жак и острият му усет за спецификата на жанра доказват потенциалната възможност той отново да създаде филм, равностоеен на „Ако всички хора по света“, стига да попадне на съответен сценарий.

М. Р.

„НЕОБИЧАНАТА“

Сценарий и режисура — Януш Несфетер; в ролите: Е. Чижевска, Януш Гутнер и др. Полша — 1965 година.

Може би късата новела би била по-добрата форма за този разтегнат в продължение на час и половина филмов разказ. Драматургичният материал се изчерпва някъде към средата на филма и в останалата част актьорите — по-точно актрисата Елжбета Чижевска — трябва да разчита на импровизаторските си способности. В някои епизоди тя се справя блестящо, като в едно обикновено изживяване намира и

демонстрира неоткрити нюанси, но тъй като екранният живот на героинята й е доста еднообразен и дълъг, актрисата бързо започва да се повтаря. Спонтанно намерената находка става досадна и загубва свежестта си на първооткритие.

Неведнъж сме били свидетели на случан, когато една тривиална любовна драма успява да оживи екрана, да го изпълни с интимния свят на двама души, да му предаде очертанията на един микрокосмос... Но историята за несподелената любов на девойката Ноеми към егоистичния и бездушен Камил е разказана вяло и безучастно. Камерата е погледнала и на двамата много едностранчиво, видяла ги е само в едно измерение — в просещата любов на Ноеми и студената затвореност на Камил. Техните взаимоотношения са съставени само от вариации на тези емоционални състояния. Когато в един филм не откриеш заложените никакви общочовешки мисли и истини, когато не виждаш естествени и живи човешки характери, търсиш все пак някакъв белези на времето, в което става събитието. И това обаче е отказано на зрителя. Накрая от нечии думи разбираме, че времето на действието е навечерието на

по нашите екрани

Втората световна война, но тази информативна реплика не донася атмосферата на времето. Както героите са рабчо-душни и безразлични към всичко около тях, така и времето не ги докосва. Те живеят в абсолютен вакуум. Същата пустота цари и в душата на Камил — един образ, бъдещ недоумение от гледнище на елементарната логика.

В бледия и недействителен живот на героите по волята на авторите тук и там прозират внушения за студената стена на отчуждението, за изолираността и всепоглъщащият егоизъм на чувството и други модни възгледи върху живота. Но и те нямат сериозна художествена защита и увисват, недоказани с живи човешки отношения и характер.

И. Б.

„ХАЙДУТИ“

Сценарий — Е. Барбу, Н. Михал, М. Оприш; режисьор — Дину Коча; в ролите: Йон Бесою, М. Барбу, А. Пелея, Е. Жар и др.. Производство на румънската кинематография.

Филмът представлява един опит да се скрои кинематографичното произведение по стократно изпитаната вече мярка за зрелищно-исторически филми, където в повечето случаи историческата правда става жертва на необузданата режисьорска фантазия, или пък вторичен, помощен материал. И трябва да се каже, че създателите му в тази посока имат постижения.

С удивителна лекота авторите на филма намятат униформената дрехана драматично-исторически събития. На помощ им е дошъл станалият вече класически за случая сюжет. С известна професионална ловкост те са се възползували от изпитаните и излъскани от употреба драматургични трикове, без да забравят нито един от привичните герои. По волята на авторите всички ситуации във филма са пригодени отначало да спъват устрема на централната фигура, а после да помагат и

насырчат смелите му подвизи, съответно допълнени с нещастна и последствена любов. Главният герой влиза в конфликти и взаимоотношения с другите атрибути от познатата схема — действащи лица, които по нищо не се различават от него, само че от време на време трябва да покажат порока, с който са белязани доста произволно — например изменник, подлец, сладострастник и т. н. до пълно изчерпване на понятието добро и зло.

Началните сцени на филма, особено тази, в която главният герой държи любимата си в прегръдките и стреля с два пистолета, настройват и спомагат за пародийното възприятие на филма, но и след като се убеждаваме в добрите намерения на актьорите, не можем да се отървем от това впечатление. Интересно заснетите сцени в подземната солница са мигновено просветление сред безкрайния конски тропот и диви боеве, дотолкова еднообразни и познати, че могат без страх да бъдат използвани и в други филми от този род. Кръгът на авторските търсения се затваря във финалната целувка, която си разменят представителят на справедливостта и доброто и неговата любима.

И. Б.

„ПЕВЕЦЪТ ОТ НОВИ ОРЛЕАН“

Сценарий — Сай Гомберг и Джърдж Уелс; режисьор — Норман Търог; в ролите: Марио Ланца, Катрин Грейсън, Д. Нивън и др.

Няколко сантиментални песни и примитивният сюжет, от които е слепен филмът, не само че не дават никаква представа за световно известния певец Марио Ланца, но не са в състояние да удовлетворят и най-неграмотния естетически зрител. Тромавите и грубоватни шегички, пръснати из филма, само показват липсата на всякакво чувство за хумор у авторите — единственото и решаващо условие за създателите на кинокомедия.

И. Б.

Д-Р. АЛ. ТИХОВ

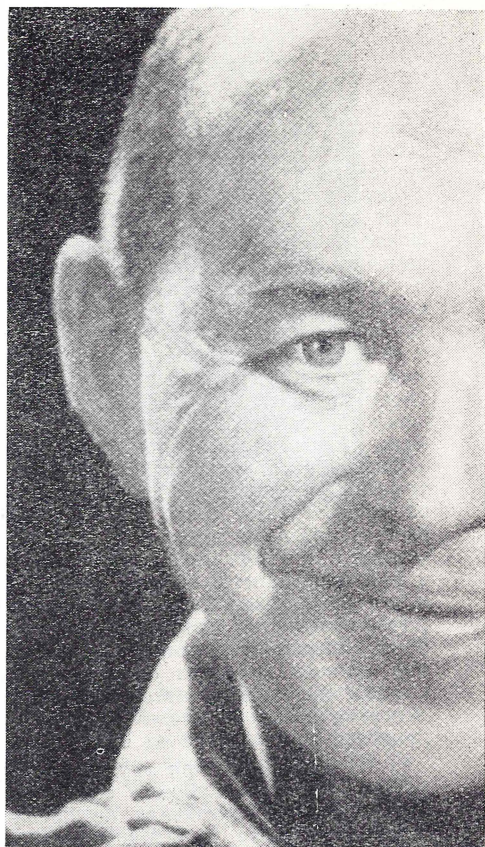
ЛАЙПЦИГ—66

Макар отново внушителен по цифри, отразяващи международното участие и интереса -- от 213 предложени филма до конкурса бяха допуснати 89 от 26 страни -- Деветият фестивал на документални и късометражни филми в Лайпциг, 1966 г. не успя този път да поднесе такава панорама, в която да се открият някакви по-определени тенденции и насоки в естетиката на документалния филм към днешна дата. Мисля, че и тук, както няколко месеца преди това в Краков, се прояви състоянието, в което като че ли въобще се намира документалното кино в момента: състояние на затишие и успокоение -- положително временно и предхождащо нови дръзновени дирения. Кинодокументалистиката явно се възвръща към старите изпитани методи и жанрове и проявява може би само едно единствено по-отчетливо забелязващо се предпочитание към тъй наречения архивен или монтажен филм, получил в последно време особено силен тласък от филма на М. Ром „Обикновен фашизъм“. Това е естествената реакция след твърде интензивното през последните няколко години увлечение по „синема верите“. Но не може да не се отбележи, че това възвръщане към стабилните и проверени устои на „чистия документ“ се извършва сега пък за сметка на прякото наблюдение на живия живот. Може да се предположи -- не претендирам за категоричност на своите констатации, че това нарушено равновесие не ще продължи дълго и документалното кино скоро ще се насочи отново преимуществено към първооткривателство, към авторски, оригинално създадени кинодокументи за живота на човека в нашето време, за нашата епоха.

Показаните в Лайпциг 89 филма дадоха обаче възможност и за други, този път категорични констатации. През 1966 година пред многобройния интернационален отряд на кинодокументалистите е стояла явно една обща, главна тема, темата на днешния ден: Виетнам! Преди една година от трибуната на фестивала в Лайпциг известният документалист Йорис Ивнс, английският публицист Стенли Форман и режисьорът Петер Улбрих от ГДР отправиха апел към аудиторията на кинодокументалистите да създадат филми за войната във Виетнам, да разобличат американския империализъм. Едва ли някой е могъл да очаква, че елото от този апел ще бъде тъй интензивно. Повече от 15 филма от социалистически и от капиталистически страни, включително и от самите САЩ, преминаха тази година по фестивалния екран и засвидетелствуваха гнева и възмущението срещу наглата и жестока американска война и пълната солидарност с борещия се за своето освобождение героичен виетнамски народ. Различни по творчески почерк и темперамент, с повече или по-малко оригинална документация, тези филми се сляха в единен, мощен протест срещу американската агресия. Радостно е, че към този протест бе приобщило своя глас и българското документално кино с филма на армейската киностудия „Янки“ на режисьора Генчо Генчев. Нашият филм, прожектиран един от първите, бе посрещнат топло от зрителите, а в „Нойес Дойчланд“ помести обширен отзив за него и посочи като едно от най-големите му достойнства фрапиращите оптически съпоставки между практиката на американските империалисти и наказателните акции на нацистките окупатори през време на Втората световна война. За съжаление неговите чисто кинематографични

качества — впрочем приложения в него похват на контрапункта бе използван (и твърде логично защо) в почти всички филми за Виетнам — не се оказаха на достатъчна висота, за да го изтеглят по-напред в групата на филмите за Виетнам, и той трябваше да се задоволи само с почетна диплома. Най-добър от тези филми бе „Време на скакалците“ на американския режисьор Петер Геснер, комуто журито присъди „златен гълъб“. В този филм, пак по принципа на контрапункта, бяха съпоставени „миролюбивите“ думи на Джонсън и документални кинокадри от престъпленията на американците във Виетнам. Основното си въздействие филмът постига преди всичко именно с тези кадри, потрисащи зрителя с документираната в тях невероятна жестокост на американските войници, кадри, които никой досега не бе виждал: „временно удавяне“ на завързани младежи, „състезание по стрелба“ върху измъчвани селяни и още и още зверства, цинично коментирани от самите американски войници. Страшни, обвиняващи документи за най-варварската досега в историята на човечеството агресия, придружавани през цялото време от благоприличния глас на Джонсън, който всяка вечер, преди да си легне, се пита дали е сторил всичко необходимо, за да запази мира в света... Не е възможно да се разгледат тук всички филми за Виетнам, но заслужават да се отбележат още „Победата ще бъде наша“, снет при трудните условия на битките от южно-виетнамеца Ву Нам, и двата филма на Северовиетнамската киностудия „Американски престъпления във Виетнам“ и „Ние винаги ще преминем“, първият поразяващ с трезвата логика на веществените доказателства, а вторият с благородния си оптимизъм, с вярата си в труда и енергията на народа, който продължава да строи въпреки непрестанната смъртна заплаха. Искане ми се отново да подчертая, че всички тези филми се превърнаха в ясна манифестация на симпатии и солидарност към справедливата борба на виетнамския народ, в едно тежко обвинение и сериозно предубеждение, изпратено от международния фестивален екран срещу самозабравилите се американски агресори.

Два чудесни репортажа — колко жалко, че тъй рядко се срещаме с този жанр по международните фестивали! — спечелиха два златни гълъба в категорията на среднометражните филми: „Да живее обиколката“ (Франция) и „Церо Ферато“ (Куба). Първият от тях е снет по време на поредната колоездачна обиколка на Франция, но неговият прицел не са спортните постижения, а самите спортисти, или по-право, тяхната човешка драма в резултат на комерциализирането на спорта. В технически съвършено осъществени снимки, почти през цялото време в едър план и в движение, зрителят има възможност да проследи обиколката така, както е преживяват психически, а не само физически състезателите. По същество филмът разкрива нечовешката същност на професионалния колоездачен спорт, при който здравето на състезателя е само карта, на която е заложено, за да се спечели. И тежко на този, който отпадне... „Церо Ферато“ на кубинеца Алварец, авторът на наградения миналата година в Лайпциг филм „Сега“, грабва преди всичко със своето кинематографично майсторство,



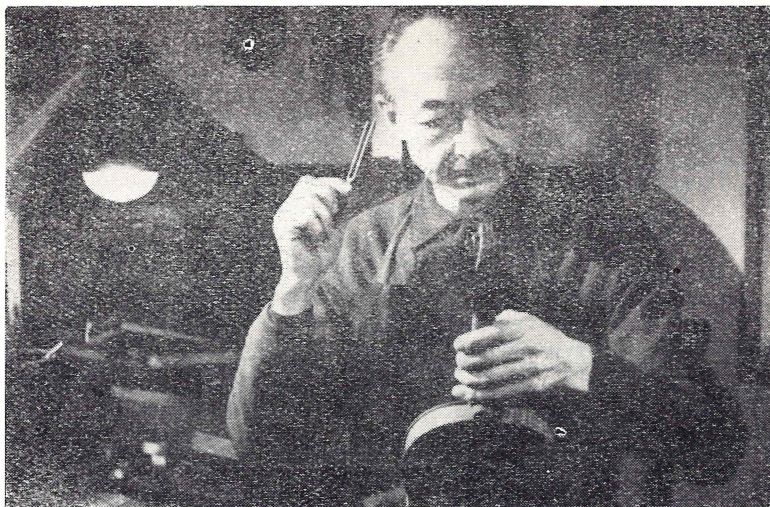
Кадр от филма „Смеещият се човек“

с чудесния си монтаж и ритъм, в които е осъществен разказът за пътуването на кубинския олимпийски отбор с кораба „Церо Ферато“ за латиноамериканската олимпиада, неминала без поредните дискриминационни мерки спрямо представители на острова на свободата.

Главната награда на журито се падна този път в групата на пълнометражните филми. Спечели я „Смеещият се човек“, филм на телевизията на ГДР. Този филм е показван вече два пъти по нашата телевизия и е добре познат на зрителите. В изключителната документация за един съвременен масов убиец, за прословутия шеф на „командо 52“ майор Зигфрид Мюлер, отдавна вече известен като „Конго-Мюлер“, журито отчете не толкова формални кинематографични качества, каквито при своя характер този филм не може да има, колкото неговото огромно политическо въздействие и значение. Макар и чрез единичния случай, този филм успява да онагледява ония тъмни сили в Западна Германия, които с помощта на САЩ подготвят реванш и нова касапница за народите. В аргументацията си журито включи също и съображенията за гражданския кураж и публицистична ловкост, с която създателите на филма режисьорът Валтер Хайновски и телевизионният публицист Герхард Шойман са успели да осъществят своето интервю с Конго-Мюлер, без същият да разбере пред кого всъщност разказва за своите „подвизи“. В групата на пълнометражните филми бяха дадени освен това и два златни гълъба на „Варшавски човек“ (Полша) и „Подвиг“ (СССР). Полският филм е изцяло в духа на най-добрите традиции на полското документално кино: остра наблюдателност, интелигентност на композицията, точно отмерен коментар, богат със сочни езикови обрати, лишен от всякакъв педалиран патос, с лека иронична интонация. Един филм, разказващ с огромна любов за варшавянина, изстрадал както опустошението, така и възстановяването на своя град. „Подвиг“ е дело на сценариста А. Новогрудски и режисьора Л. Махнач. Това е сериозен опит за филмов портрет със средствата на чистия документ на един от най-забележителните революционери — Ф. Е. Дзержински. Авторите, открили впрочем оригинален, непоказван още филмов архивен материал от първите часове и дни на Октомврийската революция, се стремят не към патетичен паметник на Дзержински, а към разкриване на неговата богата и сложна същност на човек, който мечтае да стане поет, а е принуден от враговете да брани безпощадно революцията.

В останалите три групи — научно-популярни, мултипликационни и телевизионни филми (последните се състезават за наградата „Егон Ервин Киш“) — програмата на фестивала не предложи особено забележителни филми. Специално за групата на научно-популярните филми следва да се изтъкне, че тук липсва достатъчно стабилен критерий още при подбора на филмите. Въпреки че по статут се предвиждат само филми, които „отразяват отношението на обществото към природата или третират теми на „обществените науки“, в конкурса бяха допуснати немалко филми, посветени на чисто природо-научни теми или културно-исторически репортажи. Нещо повече, по силата на обстоятелството, т. е. по силата на слабата конкуренция (в групата се състезаваха само 11 филма!) именно филм на чисто биологична тема излезе напред и успя да получи, макар и не златен, но все пак сребърен гълъб. Това бе унгарският филм „Вечно възраждане“, разказващ за неизменното продължение на рода в животинския свят. Този път и в групата на мултипликационните филми — досега богато и разнообразно застъпвана в Лайпциг, — макар да бе даден златен гълъб, липсваха интересни в професионално отношение и остри по замисъл филми. Отличеният в тази група филм — югославянският „Музикалното прасенце“ — с приятен, занимателен, будещ определени мисли за бездушното пред изкуството и таланта, но той се открия главно върху фона на значително по-безинтересните останали мултипликационни филми. В групата на телевизионните филми журито присъди две награди „Егон Ервин Киш“ — на интересния и чисто направен от свердловската телевизионна студия портрет на знатния стоманолейар Норула Базетов и на английския репортаж „Тази Англия — човек започва да остарява“, за едно женско старопиталище.

Една от основните теми в Лайпциг, темата на човешкия труд, бе застъпена тази година сравнително по-слабо. Тук се откриха три филма — югославянският „Кесонци“ за работещите в кесон строители на мостови подпори, полският „Страдивариус 66“, за известен майстор на цигулки, и румънският „Монтьори на далекопроводи“, една импресия, напомняща досущ познатия у нас румънски филм



Из филма „Страдиварий 66“

„Към небето“. Първите два филма получиха поравно „сребърен гълъб“, а последният бе отбелязан с диплома. Независимо от наградите и за трите филма може да се каже, че не достигаха равнището, на което друг път в Лайпциг сме гледали филми с подобна тематика.

За човек като пишещия тези редове, който познава всички досегашни фестивали в Лайпциг, е позволено в заключение, сравнявайки, да сподели впечатлението си, че тази година фестивалната програма, общо взето, не бе на особена висота. Трудно е да се конкретизират причините за това, защото обсегът им може би е твърде голям — от недостатъчната взискателност на подборната комисия, през желанието на организаторите за възможно по-широко международно участие, неизбежно поставящо количеството пред качеството, до общото състояние на късометражния филм в момента. За нас обаче е по-съществено, че и при такава сравнително левисококачествена програма нашите филми изоставаха твърде много в класирането. Освен с „Янки“ ние участвахме още и с документалния филм „Южният кръст“ и научно-популярния „Скалата“. Качествата на тези прилично направени филми стигнаха само за доброто им приемане от зрителите, но не и за по-ярко открояване между останалите конкуренти. Мисля обаче, че нашите амбиции трябва да бъдат по-високи от желанието само за прилично представяне. Възможности за това, както вече неведнъж сме доказвали, без съмнение имаме. През 1967 година ще се състои десети юбилеен фестивал в Лайпциг. Ето добрият повод да се пожелае и на самия фестивал една достойна юбилейна програма, и на нашето късометражно кино едно по-амбицирано и пълноценно в жанрово отношение представяне.

кинематографичното обучение — часть от средношколското образование

„Прочее, ние можем да констатираме, че киното играе изключително важна роля във възпитанието на децата; то влияе по най-благоприятен начин върху настрояването на децата и придава на цялото обучение един нов смисъл.“

Филмът — средство за визуално обучение

Ние намерихме тия пророчески редове в едно специализирано унгарско списание от 1908 година, което носи заглавието „Филмова поща“. Те принадлежат на перото на един унгарски гимназиален учител и бележат началото в използването на филма като средство за визуално обучение в училищата. Разбира се, това бяха само първи стъпки; трябваше да изминат няколко десетки години оттогава, за да се наложи киното не само като просто средство за визуално обучение, но и като фактор в училищното образование. Днес има вече много училища, където киното се изучава като изкуство, като средство за художествено изразяване. По тоя начин, както ще видим по-нататък, унгарското правителство беше първото в света, което направи от филмовата естетика задължителна образователна дисциплина.

Същевременно налице е един фактор, който обикновено се пренебрегва: голямата роля на киното в моралното и етично възпитание на децата (както в добрия, така и в лошия смисъл). Ние можем тук само да повторим казаното по тоя повод от д-р Карл Хакхофер, президент на швейцарското дружество за кинематографска наука и право. В предговора на своето педагогично изследване, издадено в Швейцария и озаглавено „Филмовото обучение в училищата и младежките кръжоци“, д-р Карл Хакхофер пише буквално следното: „Днес е безспорно вече, че филмът се е превърнал в едно от най-могъщите средства за общуване с масите. Неговото въздействие преди всичко върху младежта е толкова голямо, че поставя обучението пред ред нови и твърде сериозни проблеми. Тук съвсем не става дума да си служим с киното като със средство за обучение, а преди всичко — да възпитаваме младежта по такъв начин, че тя да бъде способна да понесе, интелектуално и морално, възможно най-безболезнено впечатленията, които киното й дава.“

50% от кинозрителите са младежи

Да, статистиките свидетелствуват, че половината от публиката в кинозалите по света се състои от младежи. Би било съвсем напразно да леем сълзи над факта, че някои филми влияят отрицателно върху младежта, тъй като практически такова пасивно осъждане не води до никакъв резултат. Вместо това би трябвало по-скоро да се възпитава младежта по такъв начин, че те да могат да извличат удоволствия от киното, да се научат да го разбират добре, да бъдат в състояние сами да направят разликата между добрите и лоши филми.

Древните гърци са считали за нещо изключително важно да внушат на учениците вкус и любов към изкуството. Те са им преподавали музика, танц, литература и изобразителни изкуства. Тия образователни дисциплини бяха възприети също така и през средните векове, а и ние направихме същото. Така например ние преподаваме литература и ако се случи така, че някой въпреки изучаваното в училище не разбира или не може да оцени поезията на Конрад Фердинанд Майер, той няма да извади от това заключението, че Майер е бил може би само един доктонпробен стихоплетец; припомняйки си чувото на уроците, той по-скоро ще се запита дали грешката не е негова. Защото човек може да бъде скъсан на изпит, ако не познава добре поезията на Конрад Фердинанд Майер.

Педагозите в киното

В момента не учениците, а по-скоро техните учители рискуват да бъдат скъсани на един изпит върху киното. Защо? Дали не защото древните гърци са забравили да го впишат в списъка на общообразователните предмети? И до наши дни това тъй важно изкуство не фигурира в програмата на училищата. Това създава пропаст между преподавателите и учениците, пропаст която става все по-обезпокоителна. Наистина по времето, когато днешните възрастни хора са ходили с къси панталонки на училище, техните литературни вкусове и тяхното четиво са били, общо взето, същите, които са били предпочитани и от учителите им. Ако в течение на някой урок учителят заприказваше шеговито за Фенимор Купер, Йохана Спири или Карл Май, децата го разбираха веднага. Въображението на учителите и на техните ученици се развиваше в една и съща област. Но днес ние сме изправени пред стотици деца, добри или лоши, пред възпитани или невъзможни деца, чиито глави са пълни с образи от филми, които ние не сме виждали, но те — да, защото учениците ходят много по-често на кино, отколкото техните учители. В резултат на това светът, в който ученикътотреагира своите мечти, в който обитават неговите герои и неговите идеали, тоя свят е почти съвсем непознат за педагога, натоварен с възпитанието му. Това положение рано или късно може да доведе до катастрофа.

Прочее, аз смятам, че опасността не се заключава само в това, че някои филми — криминални или еротични — причиняват морални щети на децата. Лошото е, че ние не можем да навлезем в тоя свят, който се изплъзва от контрола ни и в който в края на краищата децата ще бъдат принудени да търсят сами своите добри пътища.

На кого е поверена грижата за кинематографичното обучение?

В своята прекрасна книга Ханс Креста пише: „С кого си говорил вече за филми? Отговор: С учителите — 16%, с духовните си наставници — 15%, с баща си — 24%, с майка си — 40%, с членовете на семейството — 9%, с никого — 30%.“ (Ханс Креста: „Филмовото обучение в училището и младежките кръжоци“, Солотурн 1963, стр. 18).

Да разгледаме тия статистически данни. От тях излиза, че 40% от кинематографското възпитание е възложено на майките, че именно на тях е поверена тая тъй важна педагогическа задача. В мнозинството случаи майките обаче нямат никакви специални познания и никаква документация. Въпреки това върху тях и техния инстинкт пада отговорността за филмовото обучение. Човек трудно би се решил да аплодира безрезервно тая практика. Авторът на творбата, която цитирахме по-горе, има прочее пълното право да заяви: „При това положение само тясното сътрудничество между родителите, училищата и собствениците на кинозали би могло да оправи нещата.“

Филмовото обучение в Унгария

Образователната система в Унгария прави всички усилия, за да организира това тъй необходимо сътрудничество. По-долу ще изложим методите, с които се постига това. В областта на филмовото обучение унгарската образователна система разполага със следните средства:

1. Общ курс по етика в рамките на уроците на класния наставник. (В унгарските гимназии всеки клас е ръководен от един учител, който оглавява останалите).

2. Кинокръжоци: вън от часовете, посветени на задължителната програма, учениците могат да образуват кинокръжок под ръководството на един от своите учители.

3. Задължително преподаване на киноестетика в училищата. Така например в средните училища тоя предмет — въведен в курса по литература — се преподава седем часа през годината.

Телевизията и педагогическото списание „Обществено възпитание“ подпомагат всяко едно от тия три средства. Списанието публикува теоретични или конкретни статии върху киното; телевизията пък излъчва два пъти в месеца едно предаване под заглавие „Киноклуб на младите“, където в течение на един час ученици — всеки път от различни училища — говорят за филмите, привлекли тяхното внимание.

По-долу ще разгледам различните средства за филмово обучение.

В часовете на класния наставник

Програмата на унгарските училища предвижда в някои типове училища една възможност за класния наставник да разговаря с учениците си върху различни морално-етични проблеми. Това е благоприятен случай да се преодолеят различията между учителя и децата по повод на един или друг филм. Моят личен опит ме кара да направя извода, че когато учителят констатира известно раздвижване в класа, когато учителите се оплакват, че учениците им са непослушни или когато някои морални проблеми се проявяват в най-общ вид, то тия феномени се дължат или на това, че децата са гледали някой филм не за своята възраст, който ги занимава извънредно, или че тая криза може да бъде преодоляна тъкмо чрез прожекцията на един филм. В първия случай, тоест когато децата са видели един филм не за възрастта си, най-доброто разрешение е да се обсъди филмът за едно с тях. Анкетата пост фактум с цел да се изясни как те са успели да видят тоя филм е абсолютно безполезна и не дава никакъв резултат, тъй като предизвиква само враждебност и отчуждение. Ако по-голямата част от учениците в класа вече са видели филма, най-доброто разрешение е да се повтори гледането — тоя път обаче в присъствието на учителя — и да се обсъди сериозно. Благодарение на тия срещи могат да изплуват множество морални проблеми, които в противен случай учениците — затворени и враждебни — биха лотулили в себе си.

Във втория случай — тоест когато забелязваме, че класът е развълнуван от някакъв проблем — ние можем да прибегнем към прожекция на някой филм, който може поне отчасти да ни подсказва разрешението. В тоя случай трябва да се прожектира филмът, без да се предшества от някаква морална проповед. Учителят просто кани целия клас да посети колективно един филм и това обстоятелство му позволява сетне да открие един откровен разговор, насочвайки го внимателно по такъв начин, че да бъдат разкрити основните идеи на творбата и така незабелязано да бъде подсказано разрешението на въпросния проблем. В момента централните административни органи са формулирали няколко вида теми за уроците на класния наставник: искреност и правдивост, любов към родината, уважение към родителите, добри дела, и т. н. Тия теми могат да бъдат илюстрирани с филми.

Кинокръжоци

Да разгледаме второто средство. Дейността на кинокръжока зависи от интересите на възпитателя и неговите ученици. Най-често те избират теми от историята или естетиката на киното. Два пъти в месеца предаванията на киноклуба на младите по телевизията подпомага съществено дейността на кинокръжоците. В тоя киноклуб на младите ученици разговарят за филма, който е бил прожектиран по телевизията предната неделя сутринта. Винаги ръководен от едно и също лице, тоя разговор няма никакъв предварителен план и само темата е посочена отпреди. Ръководителят на предаването има само задачата да ориентира разговора в желаната насока, за да се постигне правилна оценка на въпросния филм. Фактът, че тия предавания предизвикват жив интерес и у възрастните, свидетелства, че, общо взето, никой човек не е съвсем равнодушен към проблемите на филмовата естетика. Най-голям успех имат предаванията, в които режисьорът на въпросния филм също е поканен да участва.

Задължително преподаване на филмова естетика

Но най-важно е третото средство за киновъзпитание. През лятото на 1965 г. унгарският министър на народната просвета издаде декрет, според който на филмовото обучение трябваше да се посветят седем часа от курса по унгарски език и

литература през годината 1965/1966 за учениците от първата средношколска година (т. е. на възраст между 14 и 15 години). Това обучение се провежда според учебника, който бе издаден в съгласие с инструкциите на министъра. Автор на този учебник е един млад гимназиален учител — Ищван Бьолч. През трите години, които предшестваха издаването на този декрет, в университетите на Будапеща, Дебрецен и Сегед бяха открити факултативни курсове по филмова естетика; по този начин дипломираните млади учители можаха да получат някои основни знания по предмета, което трябваше да осигури точното прилагане на декрета.

Декрет и учебник

Следва да се отбележи, че прилагането на този декрет се осъществява постепенно. През въпросната учебна година 150 учители преподаваха филмова естетика на около 10 000 ученици от 64 средни училища (35 в Будапеща, останалите — в провинцията). Петдесет от тях 64 училища бяха гимназии, а останалите 14 — техникуми, изрично посочени от министъра на народната просвета. През настоящата учебна година филмовата естетика ще бъде преподавана в двеста средни училища. Същевременно през тая година (1966/1967) преподаването на този предмет ще бъде продължено в класовете от втората гимназиална година във въпросните 64 училища по специален учебник.

Съставеният от Ищван Бьолч учебник има това преимущество, че е успял да избегне натрупването на исторически факти. Част от този учебник е предназначена специално за преподавателите, а в края е приложена една хронология, която съдържа известно количество факти от историята и естетиката на киното.

Теми на уроците в курса

Според учебника първият урок трябва да бъде посветен на едно въведение, което да даде общ поглед върху изкуствата. Там става дума за разликата между изкуството и науката, за връзките между изкуството и действителността, и т. н. Тая глава разкрива киното като средство за художествен израз, обяснявайки, че филмът е едновременно език и изразно средство. В областта на филма като технически феномен киноизкуството играе същата роля, каквато принадлежи на художествената литература в книжовността. С други думи съществуват филми, които не представляват произведения на изкуството; ясно е също тъй, че те нямат нужда да претендират за това качество, какъвто е случаят например с изследователските, любителските или научно-популярните филми.

Вторият урок от курса е посветен на изясняване на художествените критерии в киното. Неговата тема е: изображението, композицията на монтажната фраза, кадърът като първично понятие на филмовата естетика. Тая глава се опира върху анализа на филма „Електра“ на Какоянис, предварително посетен колективно от всички ученици. Филмът „Електра“ дава освен това възможност да се направи сравнение между едно от най-древните произведения на литературата и една творба на най-младото изкуство.

По време на третия урок учениците се запознават с естетиката на осветлението, разпределението на светлината и сянката, кадрите и движенията на камерата. Трябва да се подчертае, че тук целта не е да се преподават на учениците специални познания, а да се научат да виждат, а не само да гледат филма, като им се внуши вкусът към естетическия и философския размисъл. За този трети урок читателят си служи с анализ на „Балада за войника“ на Чухрай.

Четвъртият и петият урок са посветени на монтажа. За илюстрация на тая тема служат филмите „Празнична въртележка“ на Золтан Фабри и „Чисто небе“ на Чухрай. Разбира се, учителите могат да взимат примери и от други филми; посочените два са специално препоръчани за предварително колективно посещение. Освен това в учебника са цитирани откъси от критически статии и някои мисли на Бела Балаш — големият унгарски историк и теоретик на киното.

По време на шестия и седмия час учениците се занимават с анализ на унгарския късометражен филм „Вариации върху една тема“ — главно по линия на връзката между звук и изображение. Тъй като живописните и звукови елементи образуват един естествен покрив, този филм приключва цикъла от уроци. „Вариации върху една тема“ е дипломна работа на младия режисьор Ищван Сабо; в младежките среди той беше много високо оценен и неговото излизане по екраните предизвика голям шум в Будапеща. По този начин темата, избрана за край на

курса, е отдавна позната и достатъчно дискутирана между приятели и семейства. По време на седмия урок същият филм се прожектира като ням, т. е. без звук или музика. Твърде изненадани, учениците констатираха, че противно на очакванията, филмът се разбира много добре обаче с една извънредно важна разлика: общият му смисъл се изменя почти до противоположност. Така става ясно, че звукът е извънредно съществен фактор във филма, който не може да бъде сведен до техническо улеснение. Разбира се, тоя последен урок се илюстрира също така с примери от други творби.

Задачи по киноестетика

Учебникът обема 12 филма, сцени от които са публикувани като илюстрации. От тия 12 филма 9 са унгарски, 2 — съветски и 1 гръцки. Задачите, които учениците трябва да изпълнят, могат да се отнасят и до други творби, избрани измежду видяното по същото време. Списание „Обществено възпитание“, което ние цитирахме по-горе, публикува редовно списък на филмите, препоръчвани за ученици; децата посещават тия филми заедно с учителя си, като ползват известно намаление в цената на билетите. Така те се запознават с френски, италиански, английски, съветски и други филми със сериозни качества. Тъй като в Унгария разпространението на филми се намира в ръцете на едно държавно предприятие, по екраните се появяват много по-малко криминални филми или филми на ужаси. Що се отнася до садистичните или чисто сексуални истории, такива въобще не се появяват на нашия екран. Затова и родителите не се противопоставят на филмовото обучение.

Така малко по малко се осъществява заветното желание на Бела Балаш: „Докато киноестетиката не бъде включена в училищните програми, образованието няма да държи сметка за най-голямата революция, извършена в областта на човешката култура.“

Не заради, а чрез филма

Целта, посочена от будапещенския гимназиален учител, когото цитирахме в началото на тая статия, ще бъде скоро постигната. Но има още едно нещо, което не бива да забравяме нито за момент: трябва да възпитаваме не заради филма, а чрез него. Киното не е цел на обучението, а едно от средствата за морално-етичното възпитание на младежта.



Режисьорката Бинка Желязкова по време на снимането на новия български игрален филм „Привързаният балон“ по сценарий на Йордан Радичков.

СССР

Над нови произведения работят Яера Панова, Евгений Габрилович, Михаил Шатров, Будомир Металников и много други съветски писатели. Евгений Габрилович има вече три готови сценария. По първия от тях („Време на тревоги и надежди“) са започнати снимките. Филмът се поставя от съавтора на сценария режисьорът Юлий Райзман. Може да се смята, че този филм е продължение на филма „Комунист“, тъй като негов герой ще бъде същият този Губанов — син на героя на филма „Комунист“. „В това двусериенно произведение — разказва Евгений Габрилович — се стремим да дадем изследване на нашето общество в неговите различни разрези. Действието на филма протича в зала-та за заседанията. Съвета на министрите, в работнически обществения, в университета. Възникват ни значителни обществени и производствени въпроси, морални проблеми. Стремим се да пресъздадем на екрана образа на комунист, който в най-сложния обстоятелства от своя живот остава верен на това високо звание.“

Вторият сценарий се

нарича „За това, което е минало“. Той ще бъде снет в „Ленфилм“ от младия режисьор Глеб Панфилов. Време на действие — гражданската война. Събитията в тези години са пречупени във филма през съдбата на една медицинска сестра, която работи в санитарен влак. Тя е некрасива, незабележима девойка, намират я даже уродлива. Именно в това тежко време, постепенно в нея се разкрива поразителен талант на художник-живописец. Съдбата на героинята е трагична — тя е осъдена на смърт от белогвардейците. Както е заявил Габрилович, главното в тази история е не сюжетът. Съдбата на героинята трябва да стане за зрителя повод за размисъл за мястото на човека в революцията.

Третият сценарий се нарича „София Петровская“ и е съвместна работа на Габрилович и режисьора Л. Арншам. Това не е биографичен разказ за живота на Петровская, макар тя и Желязов да са главните герои на бъдещия филм. Авторите разказват за надеждите на поколението от 80-те години, за сложността на въпросите, стоящи пред

тях, за нравствената страна на техния героизъм. Струва ми се — разказва Габрилович, — че дейността на народо-волците е недостатъчно осъществена в нашата литература и изкуство. Киното се обръща към тази тема за пръв път“.

Още студент в театралното училище, Евгений Стеблов е участвувал във филмите „Довиждане, момчета!“ „Крача по Москва“. Сега Евгений Стеблов (вече артист в Московския театър на Ленинградския комсомол) играе главната роля във филма „По улиците слънчеви зайчета“. Това ще бъде филм за младежта, за доверието към хората и по-конкретно за младия москвичанин Костя, който помага на попадналата в беда девойка. Филмът се поставя в „Мосфилм“ от режисьора Едуард Абалов.

Война. На фронта заминува и войникът Николов, заминува загина. И трите му деца остават сираци. Всички тревоги и грижи



Народният артист на СССР Андрей Попов изпълнява ролята на А. П. Чехов във филма на Й. Хейфиц „В град С.“

през време на войната отнася вдовицата на загиналия Вера Николаева. Историята на семейство Николаеви е послужила за основа на сценарий на филма „Такова голямо момче“, който сега се снима в студията „Максим Горьки“ от режисьорката Мария Федорова. Ролята на Вера Николаева играе Зинаида Кириенко. „Работя в този филм с голям интерес — е заявила З. Кириенко. — Вера е майка на три деца и е жена със сложна и трагична съдба. Тази роля се отличава много от предишните образи, които съм създавала в киното.“

Произведенията на А. С. Пушкин неведнъж са привличали вниманието на кинематографистите. Сега в студията „Мосфилм“ се екранизира една от неговите повести. Филмът „Изстрел“ по сценарий на Н. Коварски, се поставя от режисьора Трахтенберг. Главните роли ще застъпят от Юрий Яковлев и Михаил Казакевич

Горкиевата пиеса „Дачници“ отдавна е влязла в златния фонд на драматургическата класика. Сега тази пиеса се екранизира в „Мосфилм“ от режисьора Б. Бабочкин. В своята творческа биография Бабочкин неведнъж се е срещал с тази пиеса и като изпълнител, и като театрален режисьор. В една от главните роли ще играе Р. Нифонтова.

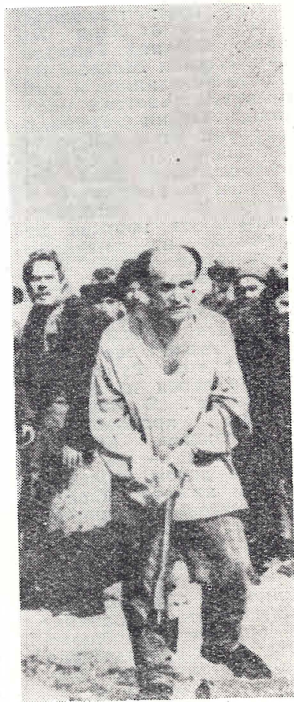
Романът на известния украински писател Натан Рибак „Грешката на Оноре дьо Балзак“, написан през 1939 година, е претърпял много издания в Съветския съюз и в чужбина. Неотдавна киевското списание „Радуча“ е публикувало сценария на Н. Рибак „Такъв живот“, написан по мотиви на романа. Сценарият ще бъде снет от Киевската студия „А. П. Довженко“. Накратко съдържанието на филма е следното: През есента на 1847 година до август 1850 година (т. е. почти до края на живота си) Балзак с редки прекъсвания е живял в Украйна. Петербург, Киев, Бердичево, но предимно във Верховина, в имението на графиня Евелина Ганска, която искрено обичал и с която се венчал в Бердичевския манастир. В тези години писателят е могъл да препрени трезво това, което е направил, да осъзнае своите възгледи на художник и човек. На този труден период от живота на Балзак е посветен и филмът, който ще се поставя от режисьора Тимофей Левчук.

ЧОХОСЛОВАКИЯ

Известният чешки филмов критик Ярослав Бошек е дебютирал като режисьор с документалния филм „Да бънеш манекен“. Бошек възнамерява да снима и

филм, посветен на творчеството на Иржи Трнка. Още един дебют. Артистът Вит Олмер подготвя снимането на филма „Две“ — за две поколения чехословашки артисти.

Ян Немец („Диаманти на нощта“) снима музикала „Мъченици на любовта“ с участието на известните естрадни певци Карел Гот и Марта Кубисова. Сценарият е написан съвместно от Немец и Е. Крумбак. Оператор е Мирослав Ондричек. „Това са три малки приключения — разказва Немец. — меланхолични анекдоти, три гласа в защита на неуспелите и стеснителни хора. Филмът ще се различава много от моите предишни творби



Ролан Биков в ролята на палячото от филма „Андрей Рубльов“. Постановка на А. Тарковски.

и голямо място в него ще заема музиката. Но форма ще напомни за старото кино, за нямата гротеска, за сантименталните филми от тридесетте години...

„Дама на козела“ е названието на новия музикален филм на младислав Рихман. Една трамвайна кондукторка, подозирайки в измина своя мъж, пуска в ход всички свои женски хитрости и капризи. Този немного сложен сюжет е вплетен в музикалната тъкан на филма. Като особено удачен музикален номер във филма критиката отбелязва „балетът на автомобилите“.

Хората живеят днес в голям комфорт, имат пари, забавляват се и все пак ги измъчва някакво безпокойство. Често стават самоубийства. Коя е причината? Не мога да отговоря на този въпрос. Тази проблема ме интересува и на нея съм посветил новия си филм „Завръщането на блудния син“ — разказва пражкият режисьор Евалд Шорм. Героят е пациент в една психиатрия, където попада след опит за самоубийство. Не ме занимава причината, която го е довела до това трагично решение, интересува ме какво ще прави след това. Ще има ли отново доверие в живота?

ПОЛША

Ян Рибковски скоро ще се заеме с постановката на своя собствен сценарий „Расеншанс“, което означава в хитлеристкия кодекс „престъпление на расова основа“. Събитията се разиграват през време на войната сред хора, изпратени принудително на работа в Германия.

ИТАЛИЯ

В Рим се е състояла премиерата на новия филм на Виторио де



Съветският актьор Бруно Оя, известен на нашите кинозрители от филма „Никой не искаше да умира“.

Сика „На лов за лисици“.

...В Египет се извършва голяма кражба, изчезнали са ценности и произведения на изкуството. Международната полиция „Интерпол“ решава, че да изнесе от Египет в Европа такова голямо количество може само един човек в света — Алдо Ванучи. Но бандитът е в затвора. „Интерпол“ обаче не се лъже в своите подозрения. На другия ден след кражбата в затвора пристигат трима приятели на Ванучи и му предават молбата на неговите египетски колеги — да избяга и организира извозването на златото. Алдо ве-

днага отказва и само когато един от приятелите случайно споме-нава, че сестра му е тръгнала по лош път и играе във филм, той се решава... В Рим, гледайки снимките на филма с участието на неговата сестра, му хрумва оригинална идея. Той събира група, която възглавява като режисьор, и се отправя в едно усамотено място. Тук ще се снима суперфилмът — „Златото на италианския бряг на Египет“. По време на снимките в една от масовите сцени към брега трябва да пристигне бутафорна лодка, натоварена с бутафорно злато...

Марчело Мастоляни е поканен да изпълнява главната роля в сатиричния филм „Триженец“, който ще се снима от режисьора Алберто Латuada по мотиви на романа на Пиеро Кияр „Дележ“.

Ренато Салватори и Антонела Луалди, популярни италиански артисти, ще участват заедно във филма „Бел Ами 1966“ — нов екранизиран вариант на известния роман на Мопасан. Филмът ще се снима във Виена от режисьора Рудолф Пфлегарт.

Драматург, режисьор, сценарист, артист: хора, владеещи едновременно толкова професии, не се срещат често. Един от тях е Леополдо Триесте — блестящият изпълнител на ролята на барона във филма на Пиетро Джер-

ми „Предъстена и изоставена“. Като младеж Триесте учи филология в Рим. Но още първата година, след като често посещава театъра, открива в себе си Пирандело, Чехов, Шоу и на „един дъх“ написва няколко пиеси. От тях едва шестата „Граница“ била поставена в 1945 година в римския театър „Квирино“. Пиесата е първата италианска драма, засягаща проблеми от духовния живот, породени от войната. На следващата година била представена пиесата „Хроника“ — историята на един еврейин, върнал се от немски концлагер. По мотиви на „Хроника“ е бил поставен филм, където е участвувал и Марчело Мастоляни, още начинаещ артист. Първият сценарий, написан от Триесте, „Загиващи младежи“ е бил снет от Пиетро Джерми. Повратен пункт в живота на Триесте е била срещата му с Федерико Фелини, който в 1951 г. — разказва Триесте, — се готвел за постановката на своя пръв са-

мостоятелен филм „Велият шейх“ „Ние писателите заедно диалогите, когато неочаквано Фелини ме покани да снимам в неговия филм. Тази покана ме поразил не само защото, че никога не бях мислил за каквато и да било актьорска дейност, но и защото, че Фелини ми предложил комична роля, когато се считах за човек сериозен и склонен към драматизъм.“ В 1952 г. Триесте играе и във втория филм на Фелини „Мамини синчета“. След това идват роли във филмите на Роселини, Моничели, Рози и други режисьори. „За мене — продължава Триесте — актьорската ми работа както и преди си оставаше шегата, случайно разиграна от Фелини и от време на време повтаряща се.“ Междувременно Триесте през 1956 г. дебютира като режисьор във филма „Грабът през нощта“ и получава на Венецианския фестивал наградата „За качество“. Изпълнението на ролята на барона във фил-



Сцена от филма „Първият учител“ на режисьора Андрей Михалков-Кончаловски.



Из полския игрален филм „Лекарство за любов“

ма на Джерми „Прелъстена и изоставена“ донася на артиста Триесте „Сребърната лента“ (награда на Съюза на италианските киножурналисти). Шегата се превръща в сериозно занятие. Понастоящем Триесте изпълнява във филма на Едуардо де Филипо „Вътрешен глас“ една от главните роли.

Джило Понтекорво, лауреат на тазигодишния фестивал във Венеция („Битка за Алжир“), работи сега над два нови филма. „Темата на първия — е заявил в едно интервю Понтекорво — е гражданската война в Испания, на която неотдавна бе отбелязана тридесетгодишнината...

Вторият филм ще бъде разказ за интимния живот на елния човек, разказ, който бих искал да покажа колкото се може пореалистично.“

Валерио Дзурлини („Те вървяха след войниците“) ще пренесе на екрана известния авангарден роман на Джорджо Басани „Градината на Финци—Контини“. Дзурлини е заявил, че ще се опита с помощта

на серия от ретроспекции да представи сложната структура на романа, очакващ от литературната критика като „сложна драматична студия за характерите и породените от тях чувства“. В ролята на тайнствената Микол ще участва Вирна Лизи. Неин партньор ще бъде Тони Пъркинс.

Режисьорът на филма „Ръце над града“ Франческо Рози снима филма „Имало някога...“ с участието на София Лорен. Сценарият са написали известният писател Патрони Грифи, Рафаела да Каприя и Франческо Рози. Действието се развива в XVII век. Героинята на филма Изабела след години на глад и мизерия най-после успява да постигне мечтаната от нея любов и богатство. Разказът напомня кариерата на самата София Лорен.

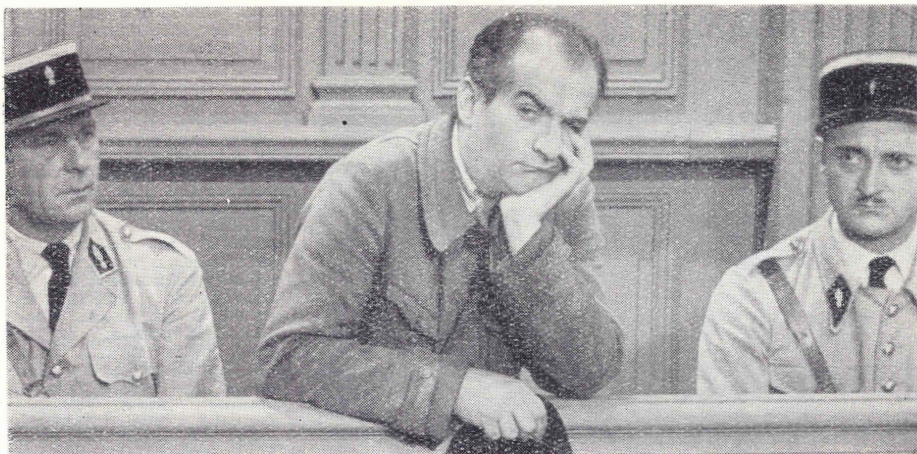
ФРАНЦИЯ

Жан Марс и Сидней Чеплин (син на Чарли Чаплин) изпълняват главните роли в комедията на Бернар Бордери „Мъже и развратници“ — забавни приключения на няколко войници от Наполеоновата армия, попаднали в плен и опитали се да се доберат до своите ча-

сти. Снимките от натура ще бъдат направени в Румъния.

Неотдавна цялата френска преса съобщи за награждаването на един от най-големите режисьори на Франция — Марсел Карне — с орден на „Почетни: легион“ за забележителен принос за развитието на националното киноизкуство. Церемонията се е състояла, орденът бил връчен, но залата била почти празна. Няколко стари приятели — режисьорите Леонид Могги, Бернар Бордери, Жан Деланоа, драматургът Марсел Ашар — били всички които дошли да поздравят един от най-старите режисьори на френското кино. От артистите — само спящата Арлети, голямата артистка от тридесетте години, снимала се във филма на Карне „Децата на рая“. А между това сз имали своите първи успехи Мишел Морган и Жан Габен. Филмът „Изменници“ е донесъл успех на начинаещите Паскал Пети, Жак Шарие, Жан Пол Белмондо, Лоран Терзиев. Но никой от тях не се е досетил да изпрати поне телеграма на своя учител. Така е минал „най-щастливият ден“ на Марсел Карне. „Това не е за първи път — е заявил режисьорът пред журналистите. — Благодарността е рядко човешко качество, а сред нашите артисти тя въобще не се котира.“ И си спомнил как няколко години след „Изменници“ Жак Шарие отказал да се снима в един от неговите филми, тъй като режисьорът не бил във финансови възможности да заплати поискания от него хонорар.

Анес Варда снима телевизионен филм за Елиза Триоле по един замисъл на Луи Аргон. Филмът разказва за детството на писателката, за нейната младост „Щастлива съм, че



Луи дьо Фюнес във френската филмова комедия „Ни чул... ни видял“

имам възможност да работя заедно с Арагон и Елза Триоле — е завила Варда. — Мисля да покажа и живота на Елза в Русия, нейната привързаност към Маяковски и Максим Горки... Нямам за цел да разбулвам тайната на Елза и Арагон, но във филма ще има все пак нещо свързано с мита, заобикалящ техния живот, нещо от литературната традиция, която е създадена около тази двойка.

Робер Бресон екранизира романа на Жорж Бернано „Мушичка“. Това е историята на една девойка, отвлечена от един психопат. Артистите както обикновено у Бресон, са непрофесионалисти.

Неотдавна в Париж се е състояла телевизионната премиера на историческия филм на Роберто Роселини „Людовик XIV“. Както пише парижкият „Ле монд“ филмът на Роселини открива пред телевизията и киното съвсем нови перспективи. А ето какво пише и самият режисьор на страниците на „Ле летр франсез“: „Людовик XIV“ е моята

първа историческа монография. Документацията не ми отне много време. От четири пет години не чета никакви романи, а само исторически произведения... Избрах Людовик XIV, защото неговата епоха е ключ за разбиране на съвременността. Не знам дали той е бил гений, но е бил действително изключителна личност, човек-феномен, който е разбрал целия механизъм на държавните дела. Показвам го в решителен момент от неговия живот, когато след смъртта на омразния му кардинал Мазарини взема напълно властта... Не съм старал да възстановя епохата през погледа на тогавашните художници. Моята цел е много ясна. Исках да направя популяризаторски филм... Скоро ще започна снимането на нови филмови биографии, чийто герои ще бъдат: Сократ, Картезий, банкер и търговец, а по-късно Квазимодо де Медичи, философът Пико дела Мирандола и чешкият педагог Ян Коменски.

АНГЛИЯ

Снимачната група на филма „Разкъсаната завеса“, поднесла на Алфред Хичкок — поста-

новчик на филма — режисьорския сценарий на същия филм, подвързан в черна кожа и украсен с череп и кръстосани кости. По такъв многозначителен начин бил отбелязан петнадесетият филм на Хичкок.

Джули Кристи („Фаренхайт 451“) изпълнява главната роля в новия филм на Джон Шлезингер „Далеч от шумната тълпа“. Сценариет е изграден по мотиви на класическия роман на Томас Харди.

„Ракета на луната“ е названието на фантастичната комедия на режисьора Е. Д. Шарп — по мотиви на популярият роман на Жул Верн.

САЩ

Историята на известната артистка от старото поколение Хеди Ламар, хваната в кражба в един холивудски универмаг, завършила с „хепи енд“. Артистката поживяла няколко дни зад решетката, но следът я освободил, вземайки под внимание разкаянието на обвиняемата.

ЛУИС БЕРЛАНГА, РАФАЕЛ АСКОНА, ЕНИО ФЛАЙАНО

ПАЛАЧЪТ



Луис Берланга

1. ЖЕЛЯЗНА ВРАТА. ЗАТВОР. РАЗСЪМВАНЕ.

Пропускът на един от мадридските затвори. До масата седи Първи пазач и закусва с отличен апетит: пред него — голямо алуминиево канче, пълно с кафе и мляко, където той непрекъснато топи късчетата от бяло хлебче.

Звънец. Тъмничарят е принуден да прекъсне закуската; с пълна уста той се запътва да отвори външната врата. В стаята влизат двама души в дълги тъмносини престилки. Те носят сандък от нерендосани дъски. Ако не са формата на сандъка и тенекиеният кръст, закован към капака, никой не би помислил, че това е ковчег. По-младият се нарича Хосе Луис; той е на трийсет години. Дългата престилка и маниерите му го правят да прилича на църковен пазач. Здрависва се твърде вежливо:

— Добър ден.

Неговият симпатичен другар, когото наричат Алварес, е на петдесет години; той куца смешно: очевидно го болят краката. Поздравът му звучи много по-непосредствено.

Алварес. Ето ни и нас...

Първият пазач скача от мястото си — от помещението на затвора излиза група добре облечени, дори елегантни, непринудено държащи се хора: шестима мъже, четири дами и двама свещеници. Съпровожда ги самият Директор. Те се насочват към външната врата, която Първи пазач избързва да отвори.

Групата хора минават мълчаливо покрай Алварес и Хосе Луис, сякаш се намират под впечатление от зрелището, чиито свидетели току-що са били.

Алварес шепти в ухото на Хосе Луис:

— Те са присъствували на...

Казвайки това, той забелязва още един човек, излязъл след групата от вратата, водеща в сградата на затвора; този човек стои неподвижно около масата, върху която е оставил неголяма черна плътна чанта от ония, които някога използват лекарите. Това е скромно на вид старче в обикновен костюм с шалче на врата, с таке в ръце. Алварес силно възбуден блъска с лакет Хосе Луис, като се старае да обърне вниманието му към стареца:

— Гледай, палачът!

Хосе Луис поглежда стареца, но не успява нищо да каже. На вратата, съединяваща пропуска със затвора, се е появил Вторият пазач и им прави знак.

Алварес и Хосе Луис хвърлят угарките, повдигат ковчега и го носят върху рамената си през отворената врата, която Вторият пазач придържа. Минават покрай стареца; Хосе Луис инстинктивно се старае да не го закачи. Вторият пазач затваря вратата след тях и поставя на масата някакви хартии. След това подава ръка на стареца. Последният очевидно е изпълнителят на присъдата.

Втори пазач. Подпишете се.

Амадео — така наричат палача — взима писалката с безметежния вид на чиновник, доволен, че работният ден е завършил, изважда от калъфа очилата си, старателно ги протрива, надява ги и се навежда, за да постави подписа си. Той говори почтително, скромно, с приятен глас.

Амадео. Слушам... Очилата... Една секунда... Тук, нали?

Докато Амадео старателно изписва името си, връща се Директорът. Той се е сбогувал с излязлата от затвора група и сега се скрива зад вратата, водеща в помещението на затвора. Едновременно към масата се приближава Първият пазач, недоволен от това, че чантата на палача се е озовала наред с кафето и хляба му. Мърморейки, той поставя чантата на пода, след това гнусливо изтрива ръцете си от мундира.

Първи пазач. Не намери друго място.

Амадео продължава да се труди: той е написал името си и сега се мъчи над сложната завъркулка. След това връща писалката на Втория пазач и с удоволствие произнася:

— Всичко е наред...

Втори пазач му връчва плик и събира от масата хартиите.

Амадео педантично, бавно откопчава вътрешния си джоб, пхва в него плика и отново закопчава самото си. Първият пазач, който се е обърнал с гръб към него и отново се е заел със своето кафе, няма сили да издържи изкушението, и от време на време го поглежда.

Амадео. Ох, този пък плик... По-добре е да го скрия тук, иначе в трамвая...

Амадео забелязва погледа на Първи пазач и желаейки да му направи приятно впечатление, му се усмива.

Амадео. Най-главното е да има апетит... Нали?

След това, като изважда от джоба си табакера, предлага на Втория пазач: — Пушите ли?

След не дълго размисляне Вторият пазач взема цигара и дава да запали на Амадео, който сякаш не забелязвайки студенината на двамата пазачи, продължава:

— Би трябвало да го оставя. Заради белите дробове. Но нищо не излиза...

Той прави първото всмукване и се закашля, докато през това време Хосе Луис и Алварес се насочват през пропуска към изхода. Върху рамената им има ковчег — този път вече с покойник.

Амадео (като кашля). Виждате ли? Да, никак не мога да го оставя...

Още едно всмукване — и отново Амадео се закашля.

— Ето, какво ви казах!

Амадео слага такето си, оправя шалчето и като не намира чантата на масата, вдига я от пода. Бавно казва:

— Остана най-неприятното... връщането. Защо не издействувате да се прокара дотук метрото? Вие сте влиятелни хора... А къде са инструментите?... А, ето ги...

2. УЛИЦА. СТАНЦИЯ НА МЕТРОТО. ДЕНЕМ.

В погребалния фургон върху капака на ковчега, в който лежи ексекутираният, е поставена познатата ни чанта на палача. В кабината седят Хосе Луис, Алварес и Амадео, който оживено разказва нещо.

Амадео. Да, времената, разбира се, се променят... Преди имах работа с истински хора... Тоя, за когото говоря, в последния момент направи следното...

Хосе Луис и Алварес внимателно слушат. Амадео с театрален жест сваля от ръката си стария часовник.

Амадео. Спокойно сне часовника си и като ми го подаде...

Подава часовника на Хосе Луис, който го взима малко нерешително.

Амадео... каза: „Маестро“...

Алварес (на Хосе Луис). Представяш ли си?

След това, като се обръща към Амадео, сякаш моли прошка за това, че го е прекъснал:

— Разбирате ли, моят колега не искаше да пътува с нас...

Хосе Луис с часовника в ръка се оправдава:

— Не... Но разбирате ли... работата е в това, че без да ви познавам...

Амадео с кимване на глава показва, че е разбрал всичко и е готов да прости.

Амадео. Вечната история... Нас никога няма да ни разберат.

И продължава своя разказ:

— Значи, тоя тип ми подаде часовника и каза: „Маестро“...

Алварес отново го прекъсва:

— Искате да кажете, че той вече седеше на стола и вече му бяха поставили обръча на...?

Допира с ръка шията си.

Амадео утвърдително кимва и гледа през прозореца. Колата се движи по една от улиците на Мадрид в потока на транспорта, обикновен за първите утринни часове — фургони със сладолед, месо, зеленчуци и т. н. Той вижда, че минават покрай станция на метрото, и помолва Алварес:

— Тук... Спрете тук... До метрото...

Алварес натиска спирачките и спира фургона до тротоара.

Алварес. Ама наистина, ако заобикалянето не е голямо, бихме могли да ви заведем до вкъщи.

— Тук... Спрете тук... До метрото...

Амадео (хващайки се за дръжката на вратата). Пази боже! Вие и без това бяхте така любезни! И освен това ето го метрото...

Фургонът е спрял и Амадео се кани да излезе, като продължава да се радва от благодарности:

— Благодаря, много благодаря за всичко...

Алварес взима часовника от Хосе Луис.

Алварес. Отличен часовник. И той ви го подари минута преди...

Амадео, поставил вече крак върху стъпалото, завършва разказа си:

— Да... Той ме помоли: „Маестро, вземете това за спомен и ми простете, че ви обезпокоиха заради мен толкова рано..."

Възхитен, Алварес му връща часовника. Амадео го взима и продължава:

— Сега е друга работата... Появиха се съвсем други хора. Е, добре. Благодаря ви за... Не знай, вие навярно бързате, но ако няма да се откажете от чашка кафе...

Маниерите на палача все повече и повече очароват Алварес.

Алварес. Че защо да бързае! Може и по чашка вино, а?

Алварес се кани да излезе от колата, но Хосе Луис възразява:

— Алварес, не забравяй, че след нас идват неговите роднини...

Алварес се обръща. Той вижда такси, където седят бедно облечени хора, родственици на екзекутирания. Те имат скръбни, облени от сълзи лица. Алварес отрицателно клати глава и протяга ръка на Амадео.

Алварес. Жалко... Но какво да се прави, приятелю... Винаги на вашите услуги...

Амадео протяга ръка на Хосе Луис, който я стиска без особен ентусиазъм.

Хосе Луис. Много приятно ми бе да се запознаем... До виждане...

Амадео се насочва към метрото, а фургонът се отдалечава от тротоара.

Амадео. Още веднъж... благодаря. Огромно благодаря за всичко...

Алварес приветливо маха с ръка на палача. Хосе Луис сърдито затваря прозореца. Алварес не разбира поведението на Хосе Луис.

Алварес. Ей момче, нищо не разбираш от живота. Как може да не ти харесва такъв човек?

Хосе Луис иска да заеме мястото на Амадео.

Хосе Луис. Не казвам, че е лош човек, но... помисли добре. В края на краищата той убива хора, които не са му направили нищо лошо.

Премествайки се, Хосе Луис забелязва чантата на палача.

Хосе Луис. Чантата!

Алварес рязко удря спирачките. Обръща се и също вижда чантата.

Спокойно заповядва на Хосе Луис:

— Бягай и се постарай да го настигнеш...

Хосе Луис го гледа с възмущение.

Хосе Луис. Аз? Ти я носи... Ти си полудял по него.

Алварес (учуден от реакцията на Хосе Луис). Майчице мила, ей че си драка! А кой ще кара колата? По-живо... вземи...

Алварес хваща чантата и я подава на Хосе Луис, който, погнусен, дори и не мисли да я вземе.

Алварес. По-бързо, иначе няма да го настигнеш...

Алварес отваря вратата и изтласква Хосе Луис. Хосе Луис изважда от джоба си кърпа, омотава с нея дръжката на чантата и едва тогава я хваща, без да престава да протестира:

— Винаги аз! И то сега, при такова лудо движение. И на всичко отгоре пред очите на роднините, които седят в такси!

Хосе Луис срамежливо гледа таксито, което се е спряло отново след фургона. Алварес го подтиква:

— Бягай, будала, та аз не мога тук да стоя!

Хосе Луис се отправя към входа на метрото, държейки чантата, колкото се може по-далеч от себе си.

От прозореца на таксито се подава навън един от роднините на екзекутирания и пита Алварес:

— Какво се е случило?

Алварес. Момент... Почакайте...

3. ВХОД. СТЪЛБИЩНА ПЛОЩАДКА. КВАРТИРАТА НА АМАДЕО. ДЕНЕМ.

Хосе Луис с чантата в ръка преминава входа на невзрачна къща в един от бедните квартали. Отпраща се към стайката, където седи старицата вратарка.

Хосе Луис. Здравейте...

Старицата не го гледа: тя се е вторачила в чантата. След това оглежда презрително Хосе Луис и казва:

— Мецанинът, квартира „С“...

На Хосе Луис всичко му е ясно, обаче той подава чантата на вратарката.

Хосе Луис. Собствено, аз искам само да оставя... Това за господин...

(Разглежда етикета на чантата). Амадео... Амадео...

Вратарката злобно се прекръства:

— А не, при мене нищо няма да оставите. Тук живеят порядъчни хора! Сами идете, сами.

Обезкуражен, Хосе Луис свива рамене и се отправя навътре във входа. Старицата се изплюва на пода. Хосе Луис вижда това и в яда си мята чантата в стената. Той подхвърля на бабата:

— Ей, по-тихо! Аз нямам никакво отношение...

Старицата е изчезнала в своята стайка, а Хосе Луис, като престава да се ядосва, търси в коридора врата с буква „С“, приказвайки си:

— Друг път нека сам да я носи! Отде накъде аз се занимавам с това!

Най-сетне пред Хосе Луис е квартира „С“. Той търси звънеца и не го намира. Чука на вратата. Никой не отговаря. Хосе Луис стои нерешително, след това свива рамена и се решава да остави чантата на пода до вратата. Но в това време вратата се отваря и женски глас пита:

— Кого търсите?

Хосе Луис повдига учудени очи. Очевидно той не е очаквал, че жена ще отвори вратата, още повече такава жена като Кармен. Тя не може да се нарече красавица, но е добре сложена и въпреки че е вече на двадесет и седем-двадесет и осем години, изглежда млада и твърде привлекателна.

Хосе Луис смята, че е сбъркал вратата, макар че пред него е табелка с ясно написано „С“.

Той привлекателно се усмихва и повдига чантата.

Хосе Луис. Моля да ми простите, имам грешка... Вратарката... (Старае

се да скрие чантата зад гърба си) Вратарката каза, че това е в квартира „С“, но... Кармен е облечена в твърде тясна, подчертаваща всичките ѝ прелести рокля с голям, разголващ изрез на гърдите.

Хосе Луис, безсилен да откъсне очите си от деколтето и като продължава да се усмихва, повтаря:

— Моля да ми простите...

Кармен е видяла чантата и извиква на някого, намиращ се в квартирата:

— Гледай, ето я!

Девојката не без тъга се усмихва на Хосе Луис, който нищо не може да разбере.

Кармен. Влезте, влезте...

Най-сетне Хосе Луис разбира, че не е сбъркал квартирата, и припряно подава чантата на Кармен.

Хосе Луис. В такъв случай... вземете, аз само да я оставя!

Но през това време на вратата се появява Амадео, досетил се кой е дошъл. В ръцете си той носи чашка кафе.

Амадео. Слава богу, слава богу... Ама че глава имам! Вие, както винаги, сте любезни!... Влезте, не се стеснявайте!

Хосе Луис плахо се съпротивлява.

— Не, вие какво... Пътувах с метрото... и понеже не е далече...

Говорейки, той по скоро се обръща към Кармен, отколкото към Амадео, който в края на краищата вежливо и в същото време решително го хваща за ръката и го заставя да влезе.

Амадео. Благодаря, много ви благодаря... Вече се канех да звъня във вашето бюро. Минете, не се стеснявайте...

4. КВАРТИРАТА НА АМАДЕО. ДЕНЕМ.

Хосе Луис плахо престъпва прага. Амадео предава чашката на Кармен.
Амадео. Вземи... Простете, с какво да ви почерпим? Извинете, как се казватете? ... С моята памет...

Хосе Луис. Хосе Луис... Аз... Чака ме Алварес...

Амадео (радушно). Само една минутка. Хайде, мърдай, Кармен, дай му нещо. Кафе? Или чашка вино?...

Кармен (на Хосе Луис). Ако искате кафе...

Амадео вкарва Хосе Луис в стаята, която е едновременно столова и гостна.

Хосе Луис. Не се безпокойте. Все ми е едно...

Амадео (премествайки му стол). Седнете...

Кармен се отправя в кухнята, отделена със завеска от столовата-гостна. Амадео настанява Хосе Луис, при това в движенията на стопанина на дома като че ли се проявява неговата професия. Хосе Луис изплашено потръпва, но веднага се усмихва в отговор на думите на гостоприемния Амадео:

— Вино... Имаме не лошо червено... Крепко, ще видите... Кармен, донеси вино...

Хосе Луис гледа по посока на Кармен, която зад завесата налива вино. Той за лишен път се убеждава, че девойката е превъзходно сложена.

Амадео. Това е същият господин, който ме доведе с колата. Казва се Хосе Луис... Така... А това е Кармен...

Хосе Луис става и галантно стиска ръката на Кармен.

Хосе Луис. Много ми е приятно.

Кармен (здраво стиска ръката му). Много се радвам... седнете... Не се стеснявайте...

Амадео (отново настанявайки Хосе Луис). Ето така, чувствувайте се свободно... А къде е вашият приятел? Защо не дойде?

Хосе Луис обяснява, постоянно поглеждайки към Кармен:

— Виждате ли, фургонът... Но за мен действително е време... Ще изпия виното и...

Амадео задържа Хосе Луис, желаейки на всяка цена да му благодари за неговата любезност.

Амадео. Кармен, че донеси най-сетне виното... И вие, и вашият приятел сте необикновени хора... Да... да...

Амадео поглежда чантата, която е поставил на масата.

Кармен, нареждайки върху табличка бутилка вино и чаши, от време на време поглежда към Хосе Луис с нескрит интерес.

Амадео. Вие ме разбирате. Хората са си втъпчили, че нашата работа... Но аз се питам и отговарям... Щом съществува смъртното наказание, то пък е длъжен някой...

Хосе Луис слуша разсеяно. За него най-главното е да не изпуска от погледа си Кармен и за да я наблюдава по-добре, леко премества стола си.

Хосе Луис. Да, разбира се...

Амадео. А ако се помисли добре, работата ни е... чиста...

С тия думи той отваря чантата, изважда оттам металическия дъги и ги избърсва с вълнено парцалче.

Амадео. Смешно ми е, когато хората дрънкат, че горота* е варварски метод... Може да се помисли, че са го изпитали върху себе си! (Показва). Ето така, на разстояние два пръста от шията... Много е хуманно... завинтва се с ръце... Нима не съм прав?

Хосе Луис не го слуша. Без да сваля очи от Кармен, той машинално отговаря:

— Да, разбира се...

Амадео (безсилен да се спре). Горота било варварство?! В такъв случай какво ще кажете за електрическият стол?

* Използувано в Испания оръдие за екзекуция. Представлява сглобяем металически обръч, който се поставя върху врата на осъдения на смърт.

Този път въпросът е зададен направо и Хосе Луис, изненадан, несвързано отговаря:

— Аз ли? Да? Не... Ясно е...

Амадео. Аз съм почти уверен, че и вас също са ви убедили... Сега ще видим... Къде е контактът?... Къде би могло да се намери контакт?

Развинтва висящата над масата лампичка.

— Ето... Дайте ръка...

Хосе Луис, който следи, нищо не разбирайки, движенията на Амадео, изплашено се отдръпва. Амадео го хваща за ръка и се старае да пхне пръстите му във фасонката.

Амадео. Не се страхувайте! Пхнете пръсти... Само два пръста!

Хосе Луис не се предава и вика:

— Не, само не аз!

Амадео (**напразно опитвайки се да надвие Хосе Луис**). Допрете се... Тук има само сто и двайсет волта...

Кармен се доближава с подноса до масата и раздразнено се обръща към Амадео:

— Не досаждай, остави го на мира...

Хосе Луис я гледа с благодарност; премества погледа си на подноса. Кармен е донесла кафе, вино и сирене. Тя налива кафе и му се усмихва. През това време Амадео продължава да разсъждава:

— Вземете па макар и електрическият стол. Това не са ви сто и двайсет волта, а хиляди волта! След него човек не е човек. Превъзща се във въглен. Че къде е прехвалената хуманност на електрическият стол?

Миризмата на кафето го кара да промени темата:

— Ще изпия, да речем, още една чашка...

Кармен премества всичко от подноса на масата. Тя се допира с бедрото си до Хосе Луис, който преглътва слюнката си, възбуден от докосването на девойката. Амадео продължава:

— Трябва да опитате това сирене! Превъзходно сирене... А англичаните? Англичаните с тяхното мило въже. Приятно е, много е приятно да се гледа как те се клатушкат... Не, не ми говорете! А френската система...

Кани се да сложи захар на Хосе Луис.

— Колко лъжички?

Хосе Луис. Една, една...

Амадео (**слагайки му захар**). Френската система... Как мислите, може ли да се погребва човек, разделен на късове?

Хосе Луис. Нали в тия работи аз...

Амадео с най-сериозен вид заключава:

— Вие сте порядъчен човек... Нужно е да се уважава екзекутираният, ето какво ще ви кажа. И без това не му е провървяло. Нима не е така?

Хосе Луис опитва кафето. Кармен го гледа. Този път Хосе Луис, за да бъде любезен, не е нужно да се насилва.

Хосе Луис. Великолепно... Наистина, ако се добави малко захар...

Амадео. Моля, моля. Захарта е от затвора.

Хосе Луис си взима захар. Трогнат от вниманието на Кармен и Амадео, той не знае какво да каже. Гледа към отсрещната стена, на която виси фотография. Това е мустакат мъж с топли опулени очи. Фотографията не интересува Хосе Луис, но за да заговори с Кармен, той пита:

— Това е вашият дядо?

Амадео поглежда фотографията и се усмихва.

Амадео. Не, не... Това е бившият притежател на часовника... Спомняте ли си?..

Показва часовника си. Смаян, Хосе Луис разглежда другите фотографии, висящи наблизо

Амадео, досетил се за какво е помислил Хосе Луис, весело се смее.

Амадео. Не, останалите са роднини...

Кармен поднася сирене на Хосе Луис. Той взима едно парче.

Хосе Луис (**галантно**). Винаги ям в определено време... но за да не ви обидя...

Амадео гледа към стената и замислено казва на Кармен:

— Хосе Луис има хубава работа, сигурна, и фирмата е истински солидна...

Хосе Луис отрицателно кима с глава. Съвсем не му се иска Кармен да узнае, че той е гробар.

Хосе Луис. Не е така... Съгласих се на тая работа, защото нямаше по-добра. Искаше ми се да замина в Германия...

Амадео (като става от стола). На младини всички не се застояват на едно място. Почакайте, искам да ви покажа нещо.

Старецът излиза от стаята, Хосе Луис и Кармен остават сами. Хосе Луис яде сирене, Кармен му налива вино. На Хосе Луис му се иска да каже нещо да наруши неловкото мълчание. Изяждайки сиренето, той произнася:

— Прекарахме отлични минути, нали?

Кармен (смутено). Да... Благодаря.

Хосе Луис. Трябва да се благодари на вас.

Отново мълчание.

Хосе Луис не се решава да гледа Кармен, както правеше това по-рано. Той се опитва неуспешно да намери тема за разговор. За щастие в стаята се връща Амадео. В ръцете с книга.

Амадео. Вижте... би ми било приятно, ако всички биха могли да видят...

Хосе Луис взима книгата и чете на глас названието ѝ:

— „Палачът“

Доволен, Амадео утвърдително кима с глава.

Амадео. Не, разтворете книгата... Четете тук... тук.

Не без труд Хосе Луис чете:

— „На маестро Амадео в знак на признателност... за неговата цен... ценна... по... помощ при създаването на това произведение... С бла... благодарност от неговия приятел...“

Хосе Луис въпросително гледа Амадео.

Този обяснява:

— Великият писател... Академик... Господин Ривера... Той ми зададе жуп въпроси... Искаше да знае всичко... И му се наложи да се обърне към мен... Разбирате ли, скъпи Хосе Луис?

Хосе Луис се опитва да изкаже възхищение.

Хосе Луис. А сега той е ваш приятел?

Амадео. Нима не прочетохте? Написано е от него собственоръчно...

Хосе Луис забравя за книгата: той отново се влюбува на Кармен, която е станала и събира чашките. Амадео продължава:

— Да, аз твърде много се гордея... От време на време и на нас ни се отплащат според заслугите...

Взима книгата и прелиства страниците.

Кармен отица в кухнята.

Хосе Луис е погледнал към фотографиите, висящи на стената, и сега отново наблюдава Кармен, влюбува се на стройните ѝ крака. Връщайки се от кухнята Кармен се усмихва на Хосе Луис. Неговата ответна усмивка, отначало твърде плаха, постепенно става все по-смела и по-смела.

5. ПОЛУСУТЕРЕН. СТОЛОВА. КУХНЯ. ДЕНЕМ.

Скромната, но чистичка кухня се намира в съседство със столовата. Квартирата е разположена в полусутерен, и светлината прониква през прозореца, намиращ се на равнището на тротоара. Хосе Луис привършва обличането си, седейки на походното легло, на което лежи тригодишно дете. Естефания, снаха на Хосе Луис, се занимава в кухнята. Антонио, братът на Хосе Луис, шивач, шие в ъгъла на столовата сутана*. Хосе Луис е извън себе си. Той гледа към брат си, но неговите думи са насочени към Естефания.

Хосе Луис. Аз ви давам пари за разноските и имам право на отделен креват.

Показва мокрия чаршаф.

— Не желая всяка нощ да се събуждам от това!

Антонио продължава да работи, сякаш нищо не чува. Неговото мълчание налива масло в огъня.

* Сутана — горна дълга дреха на католически свещеник.

Хосе Луис. Това ми омръзна! Омръзна! Предупреждавам те, Антонио... В един прекрасен ден ще взема своята половина от мебелите и ще си отида!

Естефания излиза от кухнята и, приближавайки се до походното легло, взима на ръце детето. Обръща се към Антонио, сякаш за нея Хосе Луис не съществува:

— Детенцето е на три години. Ангел, а не дете! И ето помолиха го само една нощ да поспи с момчицето! Видж ти, беда... А ти, Антонио, не го отпущай! Нека не вика и да запази заплахите си за себе си! Напомни му, че по-старият брат си ти...

Хосе Луис се ослушва в шиптенето от кухнята, скача от походното легло и побягва към печката, подхвърляйки в движение:

— Ама че ми е брат!

На печката е поставен тиган с яйца. Наблизо върху масата — бутилка вино, чиния с плодове, и т. н. Хосе Луис неумело преобръща яйцата и извиква към Естефания:

— Брат! Обаче когато стане дума за пари, забравяте за това.

Хосе Луис стои до прозореца. По улицата преминава кола-пръскачка. Водна струя попада в стаята. Мокрият Хосе Луис с машинално движение затваря прозореца (**очевидно, това често се случва**).

Хосе Луис разрязва кръгло бяло хлебче, прави сандвич с пържени яйца. Той продължава сърдито да вика:

— Като че ли съм чин слуга. Искаш ли яйца? Сам си ги пържи!

Хосе Луис поставя сандвича в чантата. С една обувка на крак се връща в столовата, където шие Антонио. Искане да влезе в клозета, но вратата е заключена. Също така яростно той продължава:

— Нужно ти е да отидеш на едно място? Тогава то е вечно заето!

От клозета се чува гласът на Естефания:

— Антонио, запуши му устата! Ако не му харесва, нека върви където му видят очите!

Хосе Луис безсилно изтървава втората обувка, която е обувал. Гледа заключената врата, след това брат си.

Хосе Луис (**укорително, но вече по-спокойно**). А ти все мълчиш! Нима не виждаш, че тя съвсем не ме уважава?

Преоблича мократа си риза и продължава — сега вече с гласа на жертва:

— Колчета... и тях няма кой да ти ги зашие!

Показва ризата си, от която липсва едно колче.

Хосе Луис. Ако би могла да ме види майка ми, докъде съм стигнал...

Естефания излиза от клозета с дъщеричката си, закопчавайки гащичките ѝ.

Естефания (**на мъжа си, с ирония**). Бедната майка! Тя би умряла втори път — сега вече от срам.

Хосе Луис би желал да ѝ отговори, но избързва за клозета. Влиза там, викайки:

— Утре всичко ще се свърши. Утре ще измисля нещо. Ще видите!

Преди да затвори вратата, прекръства се и целува пръсти.

Продължава от клозета:

— И не ми трябва никакви благодетели. В един прекрасен ден ще ви докажа това!

Естефания (**запътена към кухнята, уморено**). Каж ми най-сетне да млъкне!

На улицата някой се е спрял пред прозореца. Това е Амадео, той пита някого тук ли трябва да почука. След това, като се промъква между преместените до-близо до стената масички на кафенето и като клеква, почуква на прозореца.

Естефания повдига глава и отваря прозореца.

Амадео (**усмихнат приветливо**). Здравейте... Аз... Хосе Луис тук ли живее?

Естефания е удивена. Ясно е, че вижда за пръв път Амадео.

Амадео е в спортен костюм. Той сваля кепето си и твърде вежливо обяснява:

— Аз съм Амадео... Той навярно ви е разказвал за мен...

Естефания мълчи.

Амадео (като ѝ протяга ръка през прозореца). А вие трябва да сте неговата снаха?... Как сте?

Естефания му стиска ръка и грубо извиква:

— Антонио, тук търсят твоя брат!

Амадео смята за свой дълг да поговори за детето, което бозае от гърдата.

Амадео. Какъв е хубавичък, просто прелест... Храни се, малкото, храни... Как се нарича, как се нарича вашият шишко?

Естефания, поставяйки детето в люлката, отговаря както по-преди непристъпливо:

— Мари Пили...

До прозореца се приближава Антонио. Амадео продължава:

— А, това значи е момиче... Каква е миличка...

Антонио стои до прозореца. Амадео отново се представя:

— Вие, навярно, сте братът... Амадео... твърде съм поласкан.

Оново протяга ръка през прозореца и стиска ръката на Антонио. През това време Естефания е взела от люлката и е започнала да кърми на гърдата си другото дете-близнак.

Антонио. Много ми е приятно... Вие работите в... работите заедно с Хосе Луис?

Амадео. Не, не... Аз съм негов приятел...

В стаята бързо влиза Хосе Луис и отправяйки се към прозореца, пита:

— А къде е Алварес?

Амадео (като показва по посока на улицата). В колата...

Антонио шепнешком пита Хосе Луис:

— Кой е този?

Хосе Луис не отговаря, качва се на един стол, за да погледне на улицата.

Естефания мърмори:

— Антонио, той се е побъркал, съвсем се е побъркал... Общува със старци...

Хосе Луис поглежда на улицата. Там стои фургонът на погребалното бюро.

Хосе Луис. А... тя?

Амадео дружелюбно го заплашва с пръст. Извиква към фургона:

— Кармен! Кармен!

Из прозорчето се показва Кармен. Хосе Луис се съвети, скача от стола и избягва в кухнята.

Хосе Луис. Готов съм... Нека пали...

Амадео се обогува със заинтригуваните съпрузи:

— Синьора, приветствувам ви... Много се радвам на запознанството... Винаги на вашите услуги...

Щом той се отдалечава от прозореца, Естефания поставя детето в люлката и, следвайки примера на мъжа си, изкачва се на стола и гледа на улицата. Естефания. Кои са тия?

Амадео сяда в колата.

Естефания. Твоето братле е станало съвсем нахално... Трябва да му кажеш, този фургон повече тук да не се появява... Съседите...

Когато вратата на фургона се е отворила, Антонио е забелязал Кармен и сега казва:

— Обаче моят спял брат си има годеница...

Двамата слизат от стола.

Естефания (като се приближава до люлката). Мога да си въобразя какво представлява тя! Май че е някаква брантия!

Антонио (свивайки рамена). Нека се надяваме, че в един прекрасен ден той ще се ожени и ще се махне отгук...

Навела се над люлката, Естефания взима на ръце трето дете и сега за пръв път се вижда, че близнаците са три. Антонио продължава:

— ... Та нали когато те пораснат, няма да има къде да се обърнат.

И, като любящ баща, закача момченцето, бозаещо от гърдата.

— Гули-гули-гули-гули...

6. ЯЗОВИР. ДЕНЕМ.

Прекрасен слънчев ден. В планината сред боровите стои фургонът на погребалното бюро. Недалеч върху изпокърпено одеяло са се разположили Амадео,

Алварес, неговата жена Игнасия, Хосе Луис и Кармен. По-ниско, в дъното на долината е изкуственото езеро, което браздят моторни лодки, буксиращи спорт-смени на водни ски. Наблизо играят трите деца на Алварес и Игнасия.

Цялата група пие кафе, което Кармен налива от термос. Всички са весели или поне доволни от компанията и от това, че са се озовали тук.

Невероятно дебелината Игнасия е опитала кафето и се разсипва от комплименти:

— Ей, Кармен, кафето е забележително!

Алварес протяга на Кармен своята пластмасова чашка.

Алварес (**блажено**). Да опитаме, да опитаме...

Обърнал се към Хосе Луис, който помага на Кармен, той продължава:

— Тази девойка е просто съкровище, да-да...

Амадео с доволен вид кимва и продължава играта.

Амадео. Да видим ще познаете ли защо аз живея при нея, без да се грижа за нищо...

Игнасия е заспала, стисвайки в ръка празна чаша.

Децата плачат. Тя отваря очи и вяло ги заплашва:

— Ей, ще стана и...

Хосе Луис с вид на услужлив рицар продължава да помага на Кармен.

Алварес (**попийвайки кафе**). Остави ги на мира... Не разбирам защо да не идваме тук всяка неделя. Имаме фургон. Мястото е чудесно.

Хосе Луис шепти нещо до ухото на Кармен, тя се смее.

Хосе Луис (**скръбно**). Какво ти се иска!... А дежурствата? Би следвало да се хвърлят в затвора всички, които умират в неделя...

Кармен подава чаша на Хосе Луис и грижливо, обръщайки се на „ти“, го пита:

— Искаш ли още захар?

Хосе Луис я гледа в очите и отпива от кафето. Говори машинално:

— Прекрасно кафе... Ако така ми давах да пия у дома... Но моята дяволска снаха... Слушай, Кармен, а не би ли ме взела и мен на пансион?

Алварес прави отрицателен жест, Кармен се смее.

Алварес. На теб ти трябва да се ожениш, ето какво.

Кармен привежда очи, а Хосе Луис осъждащо гледа Алварес: намеъкът не му харесва.

Алварес, показвайки опящата си жена, продължава:

— Тъкмо й казвах онзи ден...

Алварес бута с крак жена си, опитвайки се да я събуди.

Алварес. Ей, Игнасия, казвам, че Хосе Луис би трябвало да се ожени...

Амадео (**поклащайки глава**). Младеж...

Игнасия, нищо не разбирайки, утвърдително кима.

Игнасия. Аз съм сям заспала... Стига да се нахраня...

Хосе Луис подава на Кармен чашата.

Амадео. А вие си дремнете... Това винаги е полезно...

На Игнасия никак не ѝ се удава да намери удобно положение за своето сткилограмово туловище. Алварес настоява:

— Ожени се, Хосе Луис, толкова повече, че моментът е подходящ...

Алварес със своята безцеремонност смущава Хосе Луис, който се чувства като посмешница в очите на Кармен. Девойката му се харесва и той жадува близост с нея, но за женитба не е и мислил.

Хосе Луис (**защипвайки се**). Ако аз... Но после трябва да се мисли за заплатата, за квартирата, за...

Той е започнал фразата, гледайки Алварес, а я завършва, гледайки Кармен, която налива чапа коняк в чашите за кафето. На нея ѝ е малко неудобно.

Алварес. Главното е да се пожелае...

Амадео (**кимва с глава**). Ето това е вярното. Но младежта, скъпи мой Алварес, предпочита свободата...

Хосе Луис продължава да се оправдава:

— Да, свободата... свободата да се ожениш за такава вещица, като моята снаха, която...

Амадео хихика.

Амадео. По-внимателно със снахите... Преди три години един човек отровил своята снаха и...

Доволният Алварес доизговаря вместо него:

— И вие го... раз!

Прави се, сякаш завива винта. Амадео утвърдително кимва с глава и весело се смее.

Кармен втренчено гледа стареца. Алварес го окуражава:

— Разкажете, разкажете...

Погледът на дъщерята е подействувал на Амадео, той пренася разговора на друга тема. Посочва Игнасия, която хърка, проснала се на земята.

Амадео. Може би вашата жена...

Алварес прави жест на безразличие.

Алварес. Тя е като камък... И така той отровил снаха си...

Амадео утвърдително кимва и се старае да не гледа към Кармен.

Амадео... Въпросът е в това, че работата не ми вървеше... Поради дъпите... Бедният имаше ето такава шия... като на бик...

Показва с ръце.

Кармен се сърди. Неслушайки Хосе Луис, който ѝ говори нещо, тя прекъсва баща си:

— Слушайте... господин Амадео... Може би ще ни почерпите с ликьорче?

Алварес (зарядвано). Толкова повече, ако той е хубав! Значи, обръчите му бяха малки...

Амадео свива рамена, давайки на Кармен да разбере, че нищо не може да се направи.

Амадео. Точно така...

Хосе Луис хваща Кармен за ръка и нежно ѝ говори:

— Остави ги на мира, не обръщай внимание...

Решавайки, че само с думи е недостатъчно, Амадео пожелава да обясни нагледно. Намира върху одеялото вестник и го навива на тясна ивица.

Амадео. Виждате ли... Един момент...

Кармен не издържа и става. Хосе Луис последва нейния пример.

Амадео. Ето така... Дъгата, ясно ли е?

Алварес наблюдава с интерес. Нито той, нито Амадео не обръщат внимание на това, което става наоколо. Докато Кармен и Хосе Луис правят няколко стъпки надолу по склона, Амадео надява книжната ивица върху врата на Алварес, пояснявайки:

— Тази половина се слага оттуж... Дръжте... Сега ще направим втората...

Кармен се спира. Гледа езерото. На брега две влюбени двойки танцуват под звуците на транзистор. За да не мълчат, Хосе Луис предлага, сочейки танцуващите:

— Да потанцуваме?

Кармен е тъжна. Тя повдига ръце и позволява на Хосе Луис да я прегърне. Тъгата на Кармен не минава.

Радиото свири.

Кармен. Би трябвало да замина във Франция?

Хосе Луис е удивен.

Хосе Луис (танцувайки). Във Франция?

Кармен (печално). Във Франция или... Не зная къде... Нещастна съм...

За Хосе Луис е трудно да разбере как може да бъде нещастна девойка с такъв бюст и такива бедра.

Хосе Луис. Ех, пък ти, Кармен... Ти си такава девойка... че аз... ако мога нещо да направя...

Кармен маха отрицателно глава. Тя не се съпротивлява и Хосе Луис продължава да следва избраната тактика: със свободната си ръка милва лицето ѝ, шията, рамената и задържа ръката си на гръдта. Тя не го отблъсква, а, напротив, поставя дланта си върху ръката на Хосе Луис.

Кармен (по-тъжно от преди). Не, ти нищо не можеш да направиш...

Пасивността и безутешността на девойката придават смелост на Хосе Луис. Той пристъпва към решителната атака

Хосе Луис. Кармен, та нали аз съм мъж...

Кармен сваля от гърдта си ръката на Хосе Луис.

Кармен (**гледайки с болка в очи Хосе Луис и все още не пускайки ръката му**). Нима не си разбрал, че Амадео е мой баща?

Едва завършила фразата, тя отново поставя върху гърдта си ръката на Хосе Луис. Той гледа Кармен така, сякаш я вижда за пръв път. Тя е замлъкнала и в очите ѝ са се появили сълзи. Поразен, Хосе Луис бързо съобразява и възстановява в паметта си историята на своето запознанство с Кармен.

Хосе Луис (**замислено**). Е, какво от това?... В края на краищата, твоята баща...

Хосе Луис гледа през рамото ѝ. Кармен също се обръща. Те гледат как Амадео е хванал врата на Алварес с двете ивици хартия и се прави, че навива винта. Доволен, Алварес изплезва език. Дватама се смеят. Кармен и Хосе Луис, които се бяха спрели, за да ги гледат, отново започват да танцуват. Хосе Луис шепне на ухото на Кармен:

— Не се безпокой... чуваш ли?

На притежателите на радиопредавателя не им харесва, че странични хора се ползват от тяхната музика, и го изключват. Постоявайки в нерешителност, Хосе Луис продължава да танцува, подсвирквайки с уста някаква мелодия.

Кармен. Бедата е в това, че ти си добър и не се досещаш...

Хосе Луис продължава да подсвирква, след това я притиска към себе си и шепне нещо на ухото ѝ:

— А ти какво общо имаш с това? Децата не отговарят за родителите си.

Те продължават бавно да танцуват. Хосе Луис отново подсвирква мелодията.

Кармен. Ухажваха ме неколцина... Но аз ги отхвърлих... по-добре да си остана стара мома, отколкото да доживея до позора... Ако те биха узнали, сами биха ме захвърлили... Също така, както ти сега, когато знаеш...

Хосе Луис (**с неподправена тъга**). Аз? Че мен самият ме захвърлят всички девойки, само щом научат, че съм тробар...

Погледите им се срещат. И двамата са убедени, че са дълбоко нещастни. Хосе Луис шепне:

— Кармен...

Очите на девойката са пълни със сълзи. Тя утвърдително кимва.

Кармен (**също шепнешком**). Да, Хосе Луис...

Те повече не танцуват. Хосе Луис здраво прегръща Кармен и допира устните си до нейните устни.

7. ЛЕТАТЕЛНОТО ПОЛЕ НА АЕРОПОРТА БАРАХАС. ДЕНЕМ.

На летателното поле недалеч от зданието на аерогарата стои реактивен самолет „ДС—8“. Механиците проверяват двигателите, автоцистерната подава гориво в баки. На стъпалата на стълбата, прегърнали се, усмихнатите Хосе Луис и Алварес позират пред фотографа. Апаратът щрака и те се спускат надолу.

Хосе Луис (**на фотографа**). Ние ще бъдем в митницата.

Хосе Луис и Алварес се отправят към автокара, който стои под самолета. Наблизо виждаме шест-седем души, потиснати от скръб и траурно облечени. Хосе Луис и Алварес се изкачват върху платформата на автокар и привично ръководят разтоварването. Из багажника на самолета се появява ковчег.

Алварес. Спускай...

Хосе Луис. Още малко... Така...

Поставят ковчега на платформата.

Хосе Луис казва тихо на Алварес:

— Значи, аз ще ѝ позвъня, и ако тя каже да отида, действуй сам...

Алварес (**възмутено**). Слушай, приятелю, ти да не си ме наел като шофьор?...

Автокарът тръгва. Хосе Луис и Алварес стоят върху платформата от двете страни на ковчега, а отзад в тръс тичат хората в траур, като се стараят да запазят скръбния си вид.

Хосе Луис. Не мога да не отида... Ако тя е сама... Разбираш ли?

В този момент започват да работят двигателите на реактивния самолет, който се отправя за излитане. Непоносим шум. Всички с изключение на шофьора на автокара, който има предпазен шлем, запущват ушите си с пръсти.

Хосе Луис и Алварес продължават да спорят, при това не се чува нито една от техните думи.

Шумът от моторите и нечленоразделните викове на Хосе Луис и Алварес.

Хората в траур както по-преди запущват ушите си, стараяйки се да запазят скръбен вид.

8. МИТНИЦАТА НА АЕРОПОРТА. ДЕНЕМ.

Странната погребална процесия пристига в митницата. В залата има много сандъци с чуждестранни стоки: продоволствие, парфюми, телевизори, ски. Хосе Луис и Алварес скачат от автокара, а хората в траур, дишайки тежко, се нареждат близо до ковчега.

Хосе Луис шепне на Алварес:

— Значи, уговорихме се, нали?

Алварес се предава и утвърдително кимва.

Хосе Луис отива до най-близкия телефон и набира номер, докато Алварес изважда от чантата куп книжа, бързайки по-скоро да минат митническият преглед.

Хосе Луис (на телефонната слушалка). Продоволственият магазин? Моля... Извикайте Кармен! Кармен, девойката от мечаина... По много бърза работа... Благодаря ви... Братовчед и... Нейният братовчед Хосе Луис... Много ви благодаря.

Към ковчега се приближава митническият инспектор. Алварес му подава книгата. Този бегло ги прочита, след това показва с жест да отворят ковчега. Всичко това се извършва с такъв вид, сякаш става дума за куфар с контрабанда.

Алварес се отправя към хората в траур и шепне нещо в ухото на един твърде елегантен господин. Елегантният господин, намръщен болезнено, се приближава до ковчега и отваря портфейла си. Останалите плачат повече или по-малко искрено. Отивайки до Хосе Луис, Алварес пита:

— Е какво, тя сама ли е?

Хосе Луис с жест му предлага да мълчи. Елегантният господин е извадил връзка с ключове, но никак не може да намери ключа от ковчега. Опитва два или три ключа; безсърдечният митничар го наблюдава с подозрение.

Хосе Луис (по телефона). Да, да, чакам... Благодаря.

Елегантният господин намира най-сетне нужния ключ и отключва ковчега. Митничарят открива капака, убеждава се, че в ковчега освен покойника няма нищо друго, и поисква документите на Алварес.

Елегантният господин и останалите членове на траурната група, поглеждайки в ковчега, започват да плачат.

Хосе Луис и Алварес повдигат ковчега.

Хосе Луис. Тя чака. Ще ме оставиш при входа на града, на кръстопътя. Оттам минава трамвай...

Алварес. Имай предвид, ако в един прекрасен ден това ми омръзне, аз...

Приближават се до вратата. Друг митничар иска да провери тебеширения знак, направен върху ковчега от неговия другар. За да му го покаже, Алварес е принуден да заобиколи и това нарушава стройността на траурната процесия.

Алварес. Тук, на тая страна... Дръж де, щастливце...

Появява се фотографа с двете готови снимки, на които Хосе Луис и Алварес стоят на стълбата на самолета. Хосе Луис прави знак на фотографа да почака. Те поставят ковчега във фургона. Алварес се занимава с фотографа, а Хосе Луис намества ковчега.

Хосе Луис. Излязоха ли добре?

Алварес плаща за фотографите.

Алварес. Блестящо! Гледай!

Хосе Луис затваря вратата на фургона. Хората в траур седат в очакващата ги кола.

9. КВАРТИРАТА НА АМАДЕО. СПАЛНЯТА. КОРИДОРЪТ. КУХНЯТА. ДЕНЕМ.

Скромната спалня с петна от влага по стените. В ъгъла мивка с кръгло

огледало, кана и кофа. Върху масичка малко козметични предмети и няколко дреболии: куклички, зверчета. Над масичката фотографии на млади хора — очевидно бивши поклонници на Кармен. Над гърба на неголям дървен креват, оцветен в орехов тон, изображението на свети Кармин и съдина за света вода. На кревата лежат Хосе Луис и Кармен, главата ѝ е поставена върху рамото на Хосе Луис. Кармен глади косата му, по-точно почесва го по главата. Хосе Луис се е изтегнал като паща и, притваряйки очи от удоволствие, доволен от живота, снисходително приема ласките на Кармен.

Хосе Луис (с гугукащ глас). А сега кафенце, нали?

Кармен го целува по рамото и като става, покорно се съгласява:

— Да...

По комбинезон, боса, Кармен се отправя към вратата. Хосе Луис я проследява с влюбен поглед.

Когато тя излиза в коридора, Хосе Луис изважда от джоба на палтото, което виси над кревата, снимката, направена на аеропорта. И извиква високо:

— Кармен.

Кармен (от коридора). Какво?

Хосе Луис става. Той е само по гащета. Търси и намира ножици. Весело казва:

— Фото...

Поглеждайки фотографиите на бившите поклонници на Кармен, висящи на стената, той изревава своята фотография така, че на нея от Алварес остава само една ръка.

Кармен (от коридора, като се смее). Не ставай глупак! Можеш да ги скъсаш, ако искаш. Та аз ти казах, че повече не ме интересуват...

Хосе Луис сваля фотографиите от стената и прикрепва своята. Доволен, той ѝ се любовва. През това време входната врата се отваря и се раздава възбуденият глас на Амадео:

— Кармен! Кармен! Квртира! Дават ни квртира!

Хосе Луис, държейки все още в ръка част от фотографията с Алварес, търси къде да се скрие. Опитва се да се пхне зад издатината на стената, но половината от тялото и главата му все пак се виждат. Амадео върви по коридора към кухнята, откъдето излиза Кармен. Тя както и преди е само по комбинезон и въпреки очакванията на стареца никак не реагира на неговото съобщение.

Амадео. Дъще, квртира! Най-сетне! Дадох я ни квртира!

Прегръща и целува Кармен, след това ѝ показва лист хартия — официалното известие. Кармен нервничи, гледа към вратата на стаята си.

Амадео. Няма да отлагаме! Трябва да отидем да видим квртирата... Прекрасно място... Какво ти е? Не си ли доволен?

Старецът обръща инстинктивно глава. Вижда половината от изплашеното лице и голия крак на Хосе Луис. За Амадео е ясно всичко. Той избъбря:

— Значи...

Извън себе си се насочва към Хосе Луис.

Амадео. Мерзавец! Безсрамник! В моя дом!...

Хосе Луис с протегнати напред ръце излиза от своето ненадежно укритие. В едната му ръка е фотографията с Алварес.

Хосе Луис (заеквайки). Почакайте!.. Ще видят някого... (Разтваря ръце, показвайки, че има предвид себе си)... в такъв вид и ще си въобразят нещо лошо, не... ние нищо лошо не сме направили... аз...

Показва в ръката си фотографията на Алварес. Прави отчаян опит да се оправдае:

— Донесох фотографията на Алварес... Стана ми лошо... Съблякох се... Амадео се обръща и вижда в коридора Кармен, която по комбинезон, боса, облича робата си.

Амадео (все още вбесен, но вече склонен да поеме ролята на жертва). Тежко ми... тежко...

Отново се обръща по посока на спалнята.

Амадео (по-спокойно). А ти, безсрамнико, се възползува от доверието...

Хосе Луис обува панталоните си. Кармен, която се държи невъзмутимо, отива до баща си, хваща го за ръка и го издърпва към кухнята.

Кармен. Ела, татко... ела... Хосе Луис е прав, нищо не сме направили... Къляна ти се...

Вече пред самата кухня Амадео с рязко движение си освобождава ръката от ръцете на Кармен.

Амадео. Не се кълни! В моя дом! Гола!

Кармен го застава да влезе в кухнята.

Печка за горене с дървени въглища, върху нея бидон с течен газ. На малката газова печка кипи водата за кафе.

Кармен. Моля ти се, не преувеличавай, не бях гола...

Амадео се плъсва на плетения стол и разиграва малка комедия — хванал главата си, нарежда:

Съседите... Какво ще кажат съседите?

Кармен преминава решително в настъпление.

Кармен (язвително). Съседите... Имаш предвид, какво ще кажат те, ако биха знаели?...

С друг тон, разсъдливо и тъжно:

— Татко, ако не бъда по-ловка, ще чукнат за мен тридесетте и...

Сваля от печката канчето с кипяща вода. Попарвайки кафето, продължава:

— Татко, Хосе Луис е идващ момък...

Хосе Луис плахо поглежда към вратата.

Амадео (както преди склонен да се смята за оскърбен). А аз идвах при теб с такова известие... Направо от патоната. виж...

Подава ѝ хартийката, която през цялото време е държал в ръка и която Кармен, заета с приготвянето на кафето, не взима.

Амадео. Четиристайна квартира, централно отопление, шестстотин песети на месец... В прекрасен район.

Кармен окуражава с жест Хосе Луис, канейки го да влезе в кухнята. Тя пита баща си:

— Истина ли е това?

Радостно, но не така, както би могло да се очаква, продължава, обръщайки се към Хосе Луис:

— Дали са му квартира...

Амадео повдига мрачен, обиден поглед към влезналия Хосе Луис, който се чувства не съвсем уверено в чепхнатата в панталоните му риза.

Амадео. Това е най-щастливият ден в живота ми, и вне го помрачихте. Особено ти... Това мирише на предателство...

Хосе Луис (обърквайки се). Лично аз... повярвайте, винаги съм ви уважавал...

Кармен налива кафе и подавайки чашка на баща си, пита:

— А видът от прозорците красив ли е? Колко стан? Четири?

Амадео се отказва от кафето:

— Не искам, оставете ме на мира... Докато къщата не е достроена, трудно е да се каже...

Кармен го застава да вземе чашката.

Кармен (нежно). Добре, не бъди глупав... А кога ще можем да се преместим?

Амадео взима кафето, а с другата ръка смачква известието за квартирата и го хвърля на пода.

Амадео. Сега ми е вече все едно... Нека оставят квартирата за себе си и да правят с нея, каквото искат... (Продължава със свършено друг тон, сякаш, хвърляйки на пода известието, той е загубил правото да получи квартирата). А в какъв район е! Вижда се целият Мадрид... и планините...

Хосе Луис поставя чашката си върху печката и повдига от пода смачканото известие.

Хосе Луис (като се обръща към Кармен, загрижено). Но ако това е по-официална линия, излиза, че квартирантите на новия дом... Искам да кажа... Те ще знаят, че той е палач...

Посочва Амадео.

Оскърбен, Амадео избухва:

— Никой нищо няма да узнае... Ох, ако и ти не би знаел това!

Кармен отново подава кафе на Хосе Луис, успокоява го:

— В друго — не, но в това баща ми е прав... Това е първото, което му казах, когато подадохме заявление. Пий кафе... Квартирата му дават по друга линия.

Амадео продължава да хленчи, като че ли действително са отровили съществуването му:

— И ти още с него разговаряш... в моето присъствие... Та нали знаеш колко дълго съм чакал тая квартира... и сега... сега, когато тя вече ми бе в ръцете...

Неочаквано господар на положението става Хосе Луис. С неприбрана в панталоните риза, той тържествено провъзгласява:

— Амадео, аз съм истински мъж и съм готов да ви доставя по-голяма радост, отколкото новата квартира.

Победоносно поднася към устните си чашката с кафе, докато Кармен и Амадео застинали с чашки в ръце, гледат към него.

10. ГАРАЖЪТ НА ПОГРЕБАЛНОТО БЮРО. ДЕНЕМ.

Трима оркестранти, облечени в униформи, свирят в ъгъла на гаража на своите инструменти; няколко секунди — джазова музика. В гаража има и други оркестранти. Всички очевидно чакат сигнала, за да заемат местата си в автобуса, да се отправят на някакво пишно погребение. Сред многочислените катафалки ние виждаме една много богата катафалка, която работници от погребалното бюро мият и приготвят. Назад-напред сноват хора със свещи, канделабри, цветя — всички работници от погребалното бюро.

Хосе Луис и Алварес са заети с един огромен венец Хосе Луис оправя лентата, върху която има надпис със златни букви. Работи, като си подсвирква, но не му е весело. Съсредоточено мисли за нещо. Прикрепва към един от венците лента с надпис: „От твоите неутешими деца“, която Алварес, клатейки глава, сваля.

Алварес. Какво правиш? Колко пъти трябва да ти се каже, че тя е била стара мома?

Хосе Луис не отговаря. Свивайки рамена, продължава да работи. Другите служещи повдигат огромен венец и го присъединяват към останалите атрибути на пишното погребение.

Хосе Луис. Значи, ние няма да отидем?

Алварес. Не.

Хосе Луис (с досада). Ето, това се казва да не ти върви! Точно когато дават дневни пари...

Алварес е взел венец и се отправя с него към богатата катафалка; тук той забелязва Кармен, объркана в това суетеше. Връща се и бута с лакет Хосе Луис, който се оглежда и също вижда Кармен.

Хосе Луис (недоволен). Какво е забравила тук?

Алварес отива до Кармен и ѝ показва къде е Хосе Луис.

Кармен се спира до Хосе Луис, който, продължавайки да се занимава с лентите, пита, без да я гледа:

— Не можеше ли да почакаш там, на улицата? Имам работа... (Показва лентите и катафалката) Скоро ще трябва да тръгват...

Кармен (подавайки му някаква хартийка). На...

Хосе Луис взима хартиятката ѝ, без да я чете, пита:

— Да или не?

Кармен. Да.

Хосе Луис е загрижен. Чете:

— „Положителна реакция“... Значи действително не си сбъркала...

Кармен кимва, потвърждавайки, че не е сбъркала.

Хосе Луис (като продължава да работи). Бих могъл да замина сам... и после да те извикам... И после да се оженим... Но сега, след като...

Кармен. Ако смяташ, че аз съм виновна...

Хосе Луис за миг поглежда Кармен; нейният вид го обезоръжава.

Хосе Луис (само за да каже нещо). Смяташ, смяташ...

Пъха ръка в джоба си, взима цигара и запалва. Прави няколко стъпки, сетне се връща, замисля се. Погалва нежно Кармен.

Хосе Луис. А аз гъкмо исках да захвърля тая воняща работа... В Германия за една година можеш да станеш механик... И да поспестиш нещо...

Алварес се приближава за нова порция венци, спира се, учуден.

Алварес. Ти да не си обявил стачка?

Хосе Луис не отговаря. Прегръща Кармен за рамената и отива с нея в дъното на гаража. Удивеният Алварес се досеща, че се е случило нещо сериозно и без особен ентузиазъм продължава работата на Хосе Луис.

Кармен (на Хосе Луис). Е? Какво си решил?

Хосе Луис я поглежда в очи, отпуска ръце и безпомощно отговаря:

— Какво мога да реша?

Той откъсва от един стар изсъхнал венец няколко цветя.

11. ЧЕРКВА. ДЕНЕМ.

Поразяваща с празничната си обстановка черква: море от светлина, навсякъде цветя, блести големият олтар, тържествено звучи органът в чест на младоженците, които обективът проследява от олтара, където току-що са се венчали, до изхода. Новоизпеченият съпруг е във фрак; неговата доскорощна годеница — в бяла рокля с дълъг-предълъг шлейф, който носят след нея два подходящо обличени пажа. Наконтените свидетели и поканените (дамите са със скъпоценности, а военните в мундири с окачени ордени) поздравяват и целуват младоженците.

Недалеч от вратата, в ъгъла стои малка група хора, нямащи никакво отношение към тая тържествена церемония. Хосе Луис в син костюм, с цвета на морска вълна, явно нервничи; Кармен е в бяла рокля, но без шлейф, с портокалови цветенца в ръка, обкръжена от три свои колежки. Амадео — в черен костюм — беседва с Алварес, също необичайно наконтен. Жената на Алварес от време на време пуска по някой и друг шамар по врата на по-младите членове на семейството. Макар и съвършено очевидно, че Антонио, братът на Хосе Луис, и Естefания, жената на Антонио, имат пряко отношение към стоящата в ъгъла група, те се държат от нея на известно разстояние, решително недоволни от нещо. Това става по-очевидно, когато свещеникът със знак поканва цялата група към олтара, пътят към който току-що се е освободил: Естefания за миг задържа мъжа си, хващайки го под ръка, така че и към олтара те се отправят, сякаш нямат нищо общо с другите.

В течение на няколко секунди ги съпровожда музиката на органа, обкръжават ги цветя и ги озарява празничната илюминация по случай току-що състоялата се венчавка, след това постепенно гаснат полюлите, светлините на големия олтар и т. н.; двама служещи събират цветята, украсяващи портала, и най-накрая тържествената мелодия на органа замлъква на тъжна нота, сякаш органистът изведнъж е разбрал, че свири напразно.

Хосе Луис и Кармен се приближават до големия олтар на празната и тъмна черква.

Алварес е единственият, който не е забелязал колко мрачно и неуютно е станало в черквата: когато служителят сваля гирляндата цветя, с които бяха украсени перилата на олтара, Алварес, без да се смути, взима китка червени карамфили. Доволен от себе си, той поставя едно цвете на ревера на Хосе Луис, друго — на себе си, трето — на Амадео и се опитва да направи същото с Антонио, но това не му се удава: Естefания го удря по ръката и цветето пада на пода в момента, когато Хосе Луис и Кармен падат на колени.

Хосе Луис е разтревожен от нещо и не сваля очи от брат си и снаха си. Недоволен от постъпката на Естefания, той излива гнева си върху Алварес.

Хосе Луис (шепнешком). Не ставай палячо...

Бедният Алварес, ръководен от най-добри подбуди, се чувства обиден и дава останалите карамфили на своите деца.

Церемонията по венчането. Антонио и Естefания, разположили се по-надалеч, както и по-рано не скриват своето отрицателно отношение към тоя брак.

12. ИКОНОМСТВОТО НА ЧЕРКВАТА. ДЕНЕМ.

Огромното помещение на икономството, отрупано със скринове с чекмеджета, на стените — гигантски картини с религиозно съдържание.

Тишина. За източник на светлина служи витоажът. Намиращите се в икономството се занимават усърдно всеки със своята работа.

Един служител акуратно съва и скрива в чекмеджета сутана и други предмети към парадните одежди, втори служител със специален съд минава пред обек-

тива и до края на действието пълни съдини с вода и вино; трети служител с помощта на просто приспособление изрязва просфори за причастие от тънко разточено като правоъгълник тесто; още един служител мъжне требник и масивен пюпитър. Двама свещеници, седнали на масата, подреждат пари на пачки.

В икономството с бърза стъпка влиза органистът. Той също има вид на зает с важна работа човек, разбиращ къде се намира. Като се спира до масата, той се обръща към един от свещениците:

— Два пъти съм казвал, че органът се нуждае от настройване. Клавишите пропадат вече в три регистра...

Единият от свещениците кима утвърдително с глава.

Свещеникът **(с меден глас)**. Всичко е наред, ние вече извикахме човек.

Органистът продължава да обеснява нещо на свещеника. Не се чуват думи, но очевидно се говори както и преди за настройването на органа. След това органистът изпраща в устата си няколко късчета тесто, изоставени от служителя, който прави просфори.

Органистът. Моите... Закъснявам за консерваторията.

Свещеникът спокойно му подава една от лежащите на масата пачки

Свещеникът **(с чувство)**. Вашата част... Толкова шум, а в резултат...

През това време в икономството влизат Кармен и Алварес, който я целува по бузата и ѝ казва:

— Не, няма да мога да дойда да обядвам при вас... Днес до обяд имаме седем рейса и...

След тях влизат трите девойки, колежки на Кармен.

Кармен. Но ние разчитаме на вас...

Алварес. Нищо не може да се направи, ще дойде жена ми с децата...

Слушай, сама ли ще върнеш роклята?

Влизат Хосе Луис и Амадео, съпроводени от свещеник. Органистът излиза.

Алварес. Намери там Хименес и го помоли да направи отстъпка, той ми обеща.

Свещеникът **(разтворил книга)**. Ще помоля свидетелите и младите...

Хосе Луис откъсва Кармен от приятелките ѝ и вика:

— Свидетелите... Алварес... Антонио...

Търси с поглед брат си и не го намира. Кармен и Хосе Луис си разменят разбиращ поглед: двамата подозират, че Антонио и жена му са се измъкнали.

Амадео. Той вървеше отзад...

Алварес се готви да се подпише в книгата, а Хосе Луис излиза от помещението.

13. УЛИЦА ПРЕД ЧЕРКВАТА. ДЕНЕМ.

Към края на тротоара, където стои моторолер с кош, се приближават Антонио и Естефания. Естефания сяда в коша и изважда два шлема. Подава единия шлем на мъжа си.

Естефания. По-скоро. Лошо ми е... Не трябваше да идваме...

Антонио запалва мотора и слага шлема. В това време на улицата се появява Хосе Луис, който тича към тях, като истински спринтьор.

Хосе Луис. Почакайте! Антонио! Ти си дължен...

Естефания... Да тръгваме, хайде, да тръгваме!

Побеждавайки нерешителността си, Антонио включва скорост, но дотичаният Хосе Луис хваща ко-милото.

Хосе Луис **(като диша тежко)**. Антонио... ти не можеш... така да постъпиш... така некрасиво...

Антонио спира моторолера.

Естефания. Антонио! Да тръгваме!

Хосе Луис. Те искат... да ви поканят... на обед...

Антонио е помрачен, намръщил се е. Мълчи.

Естефания. Виж какво им се е приискало! Да седна на една маса с това чудовище! Да вървиме, Антонио!

Хосе Луис гледа с ненавист снаха си, но нищо не ѝ казва.

Антонио **(раздразнено)**. Слушай, Хосе Луис... нали дойдохме в черквата... но постарай се да разбереш, че на час този тип...

Естефания. Ние сме порядъчни хора... Да тръгваме! Не го слушай Хосе Луис (като продължава да държи кормилото). Ама наистина, моля те... и после нужен е твоят подпис, нали си свидетел...

Естефания (яростно). Ти нищо не си длъжен да подписваш. Кое то е написано с перо...

Хосе Луис (както и преди, обръщайки се само към брат си). Аз нямам друг свидетел. Не ме поставяй в дурашко...

Антонио неохотно слиза от моторолера.

Антонио. Добре, ще се подпиша, но това е всичко. Казвах ти. Не ме послуша. От днес ти имаш един път, ние — друг...

Естефания се опитва да задържи мъжа си, но Хосе Луис го е взел под ръка и го мъкне към черквата.

Естефания. Антонио, ти не трябва да се подписваш! Ще дойде време и децата ти ще се срамуват заради теб!

Братята се отдалечават. Хосе Луис сваля шлема от главата на Антонио.

Естефания. Повярвай ми, Антонио! Този мерзавец е решил да те погуби!

14. СТРОЯЩА СЕ КЪЩА. СТЪЛБИЩЕ. КВАРТИРА. ДЕНЕМ.

Стълбището на строяща се къща. Стената още не е измазана, подът не е циментиран, няма перила. От площадка към площадка са поставени дървени мостчетата, по които можеш да се изкачиш нагоре. На затрупаната с купища пясък и с чувалчета цимент площадка се появява пазачът с огромно куче.

Пазачът (както се объща и гледа надолу). Търпение, старче, още малко и ние сме на мястото.

Старият Амадео с труд се катери по мостчетата; помагат му Кармен и Хосе Луис. Амадео се задъхва и с голямо усилие изтиква от себе си думите: — Пети... а... в действителност... шести... Че защо... не ми... дадох на първия?

Кармен (спокойно). Къщата е с асансьор...

Хосе Луис (сухо). Трябваше да останете долу...

Амадео (както преди, дишайки тежко). Асансьор... А... когато... баият асансьор... се развали...

Пазачът се отправя в отвора на стената, в който не е трудно да се познае бъдещият вход на една от разположените на етажa квартири. Още няма рамка на вратата.

Пазачът. Петият етаж, влясно...

Амадео (упорито). А в действителност... шестият...

Бъдещата квартира. Тухлите на циментовия под дават представа за нейното разпределение. В единия ъгъл се виждат новата клозетна раковина и инсталацията на душа; наблизо са картонът и сламата, в които всичко това е било опаковано. В другия ъгъл — кофи с цимент, пясък и т. н. Слънчевата светлина прониква тук през отвор в стената — бъдещата врата на балкона, откъдето се открива великолепен изглед, твърде характерен за Мадрид.

Пазачът, като посочва иззиданите с тухли линии, които с време ще се превърнат в стени, започва да обяснява:

— Едната стая... Втората... Кухнята... Банята... Спалнята... Още една спалня... Стая... Още една... И най-голямата с балкона...

Хосе Луис и Кармен следят ръката на пазача, старейки се да си представят, как ще изглежда готовата къща.

Амадео е смъртно уморен и нищо не го интересува.

Амадео. Там може да се седне...

Показва сандъците с тухли близо до бъдещата врата на балкона. Хосе Луис го завежда до сандъците. Кармен, която бърза да си представи своята „квартирка“, ходи по нея, като гледа в страни.

Пазачът в очакване на бакшиш се обляга ту на единия, ту на другия крак. Пазачът. Така... Ако искате да постоите тук малко... би трябвало да остана с вас, но...

Хосе Луис разбира за какво става дума и му пъха в ръката няколко монети.

Хосе Луис. Вземете... и не се безпокойте... Ето само тъстът да отидне и...

Кармен вече е успяла да „посети“ бъдещите си стаи. Тя пита Хосе Луис:
— Е, как ти се струва?

Пазачът (отивайки си с кучето). Време е за нас. Да вървим, Австрияк...
Хосе Луис се приближава до жена си.

Кармен. Поне прозорците не гледат към двора. Аз се страхувах...

Хосе Луис оглежда квадрата, в който се намират. Горкият, неговата фантазия работи лошо и затова му е трудно да си представи как ще изглежда квартирата в окончателния си вид и при пълното ѝ обзавеждане. Той като че ли (сам се убеждава:

— Не, хубаво е, всичко е хубаво... Разбира се, до края още е далеч...

Къде, каза той, е кухнята?

Кармен (показва) Там.

Хосе Луис се отправя към кухнята, стъпвайки през тухлите, обозначаващи бъдещите стени.

Кармен го хваща за ръката и го заставя да мине по бъдещия коридор.
Хосе Луис. Но нали...

Без да се доизкаже, покорно тръгва след Кармен. Кармен е възбудена. Тя вече се е почувствувала притежателка на великолепна квартира.

Кармен. Виж... Съвсем настрана. Именно това, което трябва... и в същото време на две крачки от столовата...

Кармен измъква мъжа си в „коридора“ и, като посочва бъдещата врата, разсъждава:

— Мисля, че за себе си ще вземем ето тази стаичка, а тази ще дадем на татко... Харесва ми... Толкова много светлина...

Показва водещия към балкона отвор, пред който продължава да седи Амадео, дишайки чист въздух.

Кармен. Да не си посмял да кажеш, че не ти харесва гостната... Слънце... Въздух... И този изглед...

Хосе Луис и Кармен се приближават към „балкона“.

Хосе Луис. Което е върно, е върно. Оттук се вижда половината Испания...

Кармен (като показва надолу към незастроеното място пред къщата). А пък мястото какво е... Децата ще имат къде да играят: нито коли, нито полицаи...

Амадео е опрял да си почине. Започвайки от тоя момент и почти във всички следващи сцени — това вече не е оня старец, който се старее всички да нажали.

Амадео (сякаш се разкайва за своя егизъм). Добре де, за високия етаж аз казах просто така... Само да се каже нещо... Ще има асансьор... Действително квартирата е чудесна...

Кармен го целува.

Кармен. Правилно. Защо да се мърмори...

Хосе Луис е погледнал на балкона и сега извиква Амадео и Кармен.

Хосе Луис. През лятото ще може да се вечеря на балкона. Прясна салата, студена бирица... Музика...

Трогнатият Амадео кима с глава и прегръща дъщеря си и Хосе Луис. В този момент в квартирата влиза млад семинарист в одежди на свещеник и като поглежда хартийката, която държи в ръка, извиква към стълбата:

— Точно тук е!

Хосе Луис, Кармен и Амадео в недоумение се обръщат и виждат как в квартирата влизат три жени по на четиридесет години. Семинаристът им дава път да минат и жените оглеждат стените на строящата се квартира.

Първа жена. Виждате ли на каква страна е?...

Втора жена. А пък аз мислех, че къщата е почти готова...

Трета жена. Е какво ще кажете?

Хосе Луис си разменя поглед с Кармен. След това, любезно усмихнат, тръгва срещу жените, които пристъпват към изучаване на планирането.

Трета жена. Гледай, тук навярно е кухнята...

Втора жена. Мъничка е...

Първа жена. Не казвай... Така ти се струва... А в банята ще има душ или...

Втора жена. Вааа, вааа... (Изключително вежливо се поздравява с Хосе Луис) Добър ден. Вие пазачът ли сте? Казаха ми, че вие трябва...

Хосе Луис. Не, съвсем не.

Трета жена. В такъв случай какво правите в нашата квартира?

Хосе Луис (чувствайки се господар на положението). Тук има някакво недоразумение. Тази квартира е наша...

Като се усмихва на Кармен и Амадео, той продължава:

— Петият етаж, надясно...

Амадео проверява по документа.

Амадео. Петият, надясно...

Под втренчените погледи на трите жени семинаристът поглежда в своя документ.

Семинаристът. Петият етаж, надясно, никакви съмнения.

Жените настъпват срещу Хосе Луис, дърдорейки:

— Квартирата е наша...

— Покажете, покажете документа...

— Не, тези хора искат да се възползват...

Кармен. Сеньора, квартирата е наша и на никого друго, та това е ясно...

Амадео. Моля, бъдете по-вежливи...

Хосе Луис. Момент, един момент...

Семинаристът. Та те са решили да ни разиграят...

Жените куджудякат огушително:

— Къде е господин Хименес? Нека дойде господин Хименес...

— Само това не достигаше...

— Чакахме две години и ето...

— Идете си, махайте се оттук...

Амадео, Кармен и Хосе Луис не се предават.

Кармен. Татко, позвъни в кантората. Хосе Луис, извикай пазача.

Амадео. Аз съм работил четирисет и седем години...

Хосе Луис. Спокойно, спокойно... Тук има някакво недоразумение. Ще потърсим пазача.

Всички тези фрази те произнасят, като се отправят към изхода.

15. СТРОЯЩИЯТ СЕ КВАРТАЛ. БАРАКА. ДЕНЕМ.

Една барака от тия, които служат за кантофи и складове по големите въпроси. На улицата, опрял се на лакти на прозоречната рамка, стои представителят на строителната фирма и говори по телефона, по-точно слуша какво му говорят и от време на време кима с глава.

Шум от работещи подечни кранове, бетонобъркачки и т. п.

От едната страна към представителя на строителната фирма са се приближили Амадео, Кармен и Хосе Луис, от другата — трите жени и семинаристът.

Амадео (като успокоява Кармен). Не се безпокой, ето ще видиш сега всичко ще се изясни...

Хосе Луис прегръща Кармен през рамената.

Първа жена (на семинариста). Моли се, синко, моли...

Представителят на фирмата държи двата документа. Когато заговаря, той притиска телефонната слушалка с рамо към ухото си, понеже във всяка ръка има по един документ.

Представителят на фирмата. Така, така... Разликата в датите съставлява три месеца... Да... един момент...

Обръща се към Амадео и пита:

— Казват, след шест-седем месеца вие излизате в пенсия, нали?

Амадео. По възраст, само по възраст. Аз се чувствам много добре и бих могъл да продължа...

Представителят на фирмата го прекъсва.

— Значи, квартирата ще получат тези дами. По времето, когато къщата ще бъде готова, вие вече ще излезете в пенсия...

Амадео е разстроен, объркан, не знае какво да отговори.



Амадео. Ама как... ама как... моята дъщеря? Ще живее на улицата ли?

Трите жени, които са започнали да се поздравяват помежду си и да целуват семинариста, се спират. Представителят на фирмата, който е сметнал, че въпросът е решен, поглежда Кармен, след това казва в слушалката:

— Един момент... Този господин има дъщеря...

Амадео (**театрално**). Ще видим какво ще кажат сега... Какво ще прави тя, когато ще остане сирак, на улицата?...

Представителят на фирмата гледа огромния корем на Кармен. Без да слуша повече какво му говорят по телефона, той пита с тон на човек, намерил ключа към решението на въпроса:

— А тя омъжена ли е?

Амадео (**забавяйки се малко**). А защо?

Представителят на фирмата (**търпеливо, сякаш има работа с дете**). Ако тя е омъжена, тя няма право да остава в квартирата, след като вие излезете в пенсия...

Представителят на фирмата отново се кани да говори по телефона. Трите жени одобрително кимат.

Амадео (**решително**). А ако тя не е омъжена?

Представителят на фирмата още веднъж поглежда корема на Кармен, в това време Хосе Луис, помагайки в играта на Амадео, сваля ръка от рамото на жена си, сякаш се е оказал тук случайно.

Представителят на фирмата. Не е омъжена?

Амадео (**още по-театрално**). Разбира се, не е омъжена! Много ми е неприятно да говоря за това... за моята трагедия... понеже... понеже... бедната никога няма да може да се омъжи...

Представителят на фирмата свива рамене. Трите жени започват да се вълнуват.

Амадео се е разгорещил. Той продължава:

— Попитайте, попитайте каква длъжност заемаш... И претеглете ще се намери ли поне един глупак, който да поиска да се ожени за дъщеря ми...

Поразен, Хосе Луис гледа тъста си. Трите жени се възмущават:

— Какъв позор...

— Без да се венчават....

— Не я гледай, не я гледай...

Една от тях закрива с длан очите на семинариста.

Представителят на фирмата. В такъв случай квартирата остава на тоя господин...

Продължава да говори по телефона. За да не му пречат гласовете на трите жени, обръща се с гръб към тях.

Трите жени:

— Хайде, нека! Да имаш такива съседи...

— Не, слава богу, ние сме порядъчни хора...

— По-скоро да се махаме... По-скоро... Какъв ужас!

Отдалечават се. Доволен, Амадео стиска ръката на Хосе Луис. Зетът не отговаря на ръкостискането. Мърмори:

— Излиза, че аз съм глупакът... Хм...

Кармен крадешком го целува и шепне:

— Мълчи, глупавичък! Главното е да се получи квартирата...

Те мълкват, като виждат, че представителят на фирмата е оставил слушалката.

Представителят на фирмата. Всичко е наред. Остава ви само да удостоверите, че имате дъщеря и че тя не е омъжена... Доколкото без чова...

Амадео подбутва Кармен към представителя на фирмата.

Амадео (**простоудушно**). По-добро доказателство от това... Нима не се вижда...

Простоудушието на Амадео не действа достатъчно върху представителя на фирмата. Той се усмихва и с тон на адвокат изрежда:

— Съответните документи... Свидетелство за раждане, справка, че не е в брак... Разбирате ли, документи?

Представителят на фирмата се отдалечава. Амадео смутено гледа Кармен и Хосе Луис.

16. СГРАДАТА НА ДЪРЖАВНО УЧРЕЖДЕНИЕ. ДЕНЕМ.

На скамейката срещу сградата на държавното учреждение седят Амадео, **Хосе Луис** и Кармен. Амадео изглежда спокоен, уверен, Хосе Луис, подпрял **лакти** в колената си, притиска с ръце главата си. Фигурата му изразява пълно **отчаяние**. Кармен го гледа мълчаливо, но с явно осъждане.

Амадео. В такъв случай, аз едно не мога да разбера: защо сме дошли тук... Ти каза, че си съгласен...

Хосе Луис (мрачно като в мелодрама). Сам не зная...

Амадео (като го окуражава). По-смело, да вървим. От това, че ще влезеш в тая сграда, нищо няма да се случи с теб...

Хосе Луис упорито като дете клати глава.

Амадео (като се обръща към Кармен, с гон на човек, който говори с **душевноболен**). Тоя тълкач нищо не е разбрал... В края на краищата искаме ли да получим квартира или не? Искаме. По този въпрос няма разногласия... Можем ли да докажем, че е неомъжена? Не можем, няма документи. А да се разведеш в Испания е невъзможно... Какво ни остава? Да влезем... Така че, хайде.

Показва сградата.

Хосе Луис е вбесен.

Хосе Луис (на Кармен). И ти мълчиш? Според теб... Смяташ, че съм длъжен...

Кармен (с вид на жертва). Нищо не смятам, но нали е нужно да се предприеме нещо... Как ще живеем, когато ни се роди... (**Допира с ръка корема си**) При това аз напуснах работата си и без заплатата на татко...

Хосе Луис, старайки се да се откаже от компромиса, към който го тикат, продължава да мели глупости.

Хосе Луис (на Амадео). А вие не можете да кажете, че се каните да се пенсионирате?

Амадео (простирайки ръце към небето). Не, само го чуите! А какво ще правя, когато не ми стигнат сили?... Това е невъзможно, Хосе Луис. Хиляди пъти ти обяснявах. За нас е важно да получим квартирата, а ако в един прекрасен ден ни се наложи да я оставим, ще я оставим. Но дотогава все ще измислим нещо...

Хосе Луис неохотно става и с изпълнени с молба очи гледа жена си. А тя, вместо да се постарее да го разбере и да му прости, заявява с желязната логика на работата:

—Това е единственият изход, скъпи... Друг е въпросът, ако не бяхме женени. А сега...

Хосе Луис поклаща глава и се помъква след тъста си към входа.

17. ДЪРЖАВНОТО УЧРЕЖДЕНИЕ. ДЕНЕМ.

Кабинет в държавното учреждение. Въпреки цялата му солидност не изглежда, че в него се занимават с някаква дейност, дори чисто бюрократическа.

Чиновник, седнал тържествено зад бюро, с уморен вид слуша Амадео и гледа Хосе Луис, който не знае къде да сложи ръцете си.

Амадео. ...щом е невъзможно да се получи квартирата без документ за това, че тя е неомъжена, толкова повече, че моята дъщеря е негова жена. Ние с него решихме, че след като изляза в пенсия, единственият начин...

Чиновникът (на Хосе Луис). На кратко казано, вие искате да станете палач...

Амадео. Съвършено вярно.

Хосе Луис. Не, аз не искам, това той... Аз му казах, че...

Чиновникът (с жест го прекъсва). Много добре. Вие подавате заявления и...

Този път Амадео прекъсва чиновника, подавайки му готовото заявление, което изважда от джоба си.

Амадео. Ето го, моля...

След като се свързва от изумлението си, чиновникът разглежда предаденото му заявление.

Чиновникът. Необходимо е да се оформи по всички правила... Гербови марки...

Амадео. Вярно, вярно. Ние просто не знаехме какви марки. От една и половина или от три песети.

Чиновникът взима една от марките, подадени му от Амадео, и я залепва към заявлението. Обезкуражен, Хосе Луис поклаща глава. Чиновникът изчита заявлението и за свое удоволствие намира в него нов дефект.

Чиновникът. А подписът?

Амадео взима писалка от масата.

Амадео. Главното е да се знае, че всичко е правилно... С ваше разрешение... Подпиши се, Хосе Луис, подпиши се, синко...

Той застава Хосе Луис, който има най-нешастен вид, да вземе писалката. Ръката на Хосе Луис, стискаща писалката, увисва във въздуха. Чиновникът го гледа студено и враждебно.

Амадео (като се опитва да притисне Хосе Луис към масата). Тук, нали?

Чиновникът. По-бързо, по-бързо. Да не губим напразно време. Умеете ли да пишете?

Амадео. Да, да... Той е твърде образован. Подписвай се, синко, подписвай се...

Хосе Луис прави последен жест на отчаяние и се подписва. Чиновникът с попивателна в ръка нетърпеливо чака, сетне стоварва попивателната върху неизсъхналия подпис на Хосе Луис.

Чиновникът. Много добре. Сега е необходимо удостоверение за съдимост...

Амадео (подава справката). Заповядайте...

Чиновникът взима удостоверението. Продължава вече автоматически, разбрал, че Амадео е взел със себе си всички необходими документи.

Чиновникът. Съгласието на родителите не се изисква, тъй като той е пълнолетен, ясно... А свидетелство за благонадежност на поведението...

Без да поглежда Амадео, протяга ръка, уверен, че и това свидетелство той е взел. Амадео му подава два документа.

Амадео. Едното от свещеника, другото от полицията...

Чиновникът (както по-рано, автоматически). Военният билет с ежегодните бележки...

Амадео му подава военния билет. Чиновникът свива рамене, става и се отправя към шкафа, в движение слагайки кламер върху документите на Хосе Луис. Оставя ги върху куп също такива документи, като обяснява:

— Така, вашият номер е трийсет и шести...

Амадео мисли, че не е чул добре.

Амадео. Как така трийсти?... Желаете ли са, отколкото...?

Чиновникът поставя ръка върху купа документи.

Чиновникът. Ама аз казах... Трийсет и пет заявления преди заявлението на господина...

Посочва Хосе Луис. Сетне, като се оглежда наоколо, сякаш желае да се убеди, че никой не може да го чуе, прошепва в ухото на Хосе Луис, който в отговор на думите му се усмихва така, като че ли току-що са го извадили от ада:

— Повярвайте ми, без солидна препоръка... нищо няма да спечелите.

Хосе Луис сине. Амадео събръква вежди.

18. АКАДЕМИЯТА. ДЕНЕМ.

Няколко академици излизат след заседание от една зала. Сред тях е писателят Ривера.

Един академик, успял да излезе по-рано, идва до Ривера и на шега му казва:

— Скъпи приятелю и колега, пригответе се мъжествено да срещнете смъртта...

Ривера не разбира.

Първи академик (като показва Амадео и Хосе Луис, плахо чакащи във вестибюла до стълбата). Чака ви палачът...

Амадео отмерва нисък поклон. Сконфузен, Хосе Луис гледа настрани. Вижда се, че той е готов да се провали вдън земя от срам.

Ривера (засквайки от учудване). Как... това нищожество... е посмяло да се покаже тук! Това започва да напomnia истинско преследване! Всеки ден той се появява вкъщи при мен по обед... Но какво му е нужно?

Отправя се към стълбата, като беседва с Втори академик.

Ривера. Да, относно този англицизъм...

Втори академик. Play boy. Настоявам, че в нашия език няма дума, способна да го замени...

Академиките вървят след Ривера: някой от тях е успял да съобщи на останалите за пристигането на палача. Всички изгарят от любопитство.

Ривера. Няма ли такава дума? Добре, ето първите, които ми идват на ум: женкар, франт, конте, красавец, модаджия, чистник, изнежен човек, дон-жуан, покорител на женските сърца, безнравствен обожател, кокет...

Докато Ривера се спуска по стълбата, изтощавайки запаса от синоними, академиките, които го следват, си разменят думи:

Трети академик. Но къде е той?

Първи академик. Ето там, старецът...

Пети академик. Истинският палач ли?

Първи академик. Обаятелна личност. Той консултираше Ривера, когато в един от романите...

Ривера се е спуснал долу и беседва с Амадео и Хосе Луис.

Ривера. Следователно за вас е угодно да станете палач? Нима?

Хосе Луис. Всичко това го иска той! За мен нищо не е угодно... Той е полудял за това...

Амадео. Господин Ривера, походатайствайте за него... Аз не познавам никого, който би бил по-влиятелен от вас... Помните ли? Вие ми оказахте честта — подарихте ми ето тази книга... с посвещение...

Ривера взима книгата и пита Хосе Луис:

— Четохте ли я?

Хосе Луис. Да... то ест... не!

Амадео. Той вече я започна! Така му харесва! Необикновена книга! Такива описания!

Ривера (поласкан). Да, не е лоша книга...

Амадео. Достойна за вашия гений, господин Ривера! Това ви говори човек, който познава своята работа. И после... вие казахте, че ако ще ми бъде нужна някога вашата помощ... в каквото и да е...

Ривера вижда усмихнатите си колеги и придавайки си важна осанка, произнася:

— Разбира се, и аз съм готов да удържа на думата си. Но за нещо достойно... Съгласен съм да го препоръчам за всяко място, но не...

Амадео. Но нали това е достойно, твърде достойно! Иначе ще му отнемат квартирата и той... ще остане на улицата... с жена си и детето, което може всеки момент да се роди. Господин Ривера! Моли ви един баща. Вие така много пишете! Достойно е да напишете една допълнителна дума.

19. ФИНАНСОВА СЛУЖБА. ДЕНЕМ.

Държавно учреждение. Каса. Стаята е разделена на две части от дървена бариера, над която се издига матово стъкло. В него има прозорче. То е затворено. Касиерът седи зад масата и пресмята дълга колонка от цифри. Някой чука плахо на прозорчето. Това явно пречи на касиера. Той поклаща глава и продължава своята работа. Чуването се повтаря и касиерът, хвърляйки на масата молива си, отваря прозорчето.

Касиерът (извиквайки). Не умеете ли да четете? За-тво-ре-но!

Той е започнал фразата, показвайки табелката, прикрепена от външната страна на прозорчето и едва не е ударен по носа с пръчка — същата, с която са чукали по стъклото. Касиерът гледа през прозорчето и вижда едно смутено лице — лицето на Хосе Луис. Той е със сива перука и триъгълна шапка. В ръката си държи жезъл, неделима част от униформата му.

Касиерът (учудено). Какво искате?

Хосе Луис угоднически се усмива.

Хосе Луис (**вежливо**). Простете... Аз съм.

Хосе Луис се усмива като клоун и с театрален жест сваля перуката и триъгълната шапка. Касиерът най-сетне го познава.

Касиерът. Не можете без фокуси! (**И сухо продължава**). Обаче... вече е затворено!

Той иска да затвори прозорчето, но Хосе Луис му попречва, като пхва там жезъла и в скороговорка му обяснява:

— Знам, че вече е късно. Затова и дойдохме в такъв вид... направо от...

Извива главата си надясно и като се обръща към някакъв невидим човек, завършва фразата:

— пробищата. Нали?

В квадрата на прозорчето се появява лицето на Алварес. Той също е с перука и триъгълна шапка.

Алварес (**почтително**). Здравейте. Точно така е... Поради тези безкрайни речи загубихме сума в време...

Хосе Луис (**умоляващо**). Не ме заставяйте да идвам още един път, господин Коркер. Нали знаете, че винаги се старая да бъда точен... Това бе грандиозно погребение... Обществото на писателите...

Касиерът би желал да се разсърди, но го побеждава любопитството.

Касиерът. Ах, ето какво било! Но кой е умрял?

Хосе Луис. Хм...

Поглежда Алварес, не знаейки, какво да отговори.

Алварес. Нямам понятие...

Касиерът кимва с глава. Търси плика със заплата на Хосе Луис.

Касиерът. Отправяте се на погребение дори без да знаете, на чие...

Хосе Луис (**безпомощно разтваря ръце**). И това тъкмо при нашата натовареност, нали?

Това „нали“ е адресирано за Алварес, който със сериозен вид се съгласява:

— Работата е ясна, в такова време мрат главно истарци...

Касиерът е намерил плика на Хосе Луис. Поставя го на дъската пред прозорчето и подава на Хосе Луис разписката, за да се подпише.

Касиерът. Този път ще ви дам парите... Но следващия — не закъснявайте!

Хосе Луис (**като се подписва и връща писалката**). Разбира се, господин Коркер... Но толкова речи! Ту един... ту друг... Ту трети... Ужас! Много ви благодаря, господин Коркер, много ви благодаря...

Касиерът затваря прозорчето и продължава да поклаща глава. Хосе Луис и Алварес се отдалечават от касата. Сега вече ги виждаме в целия им ръст. Те имат къси, стигащи до прасците панталони и всеки в ръката си държи дълъг жезъл. Вървят по безкрайния коридор, като разглеждат с интерес плика със заплата на Хосе Луис.

Хосе Луис (**с тон на триумфатор**). Ето виж! „Пари за извънредна работа, 18 юли“...

Алварес чете написаното, което Хосе Луис му сочи с ръст.

Алварес (**със завист**). Ти си намерил цяло съкровище... А на всичко отгоре не искаше да подаваш заявление...

Работата е в това, че в плика е заплата на палач, която Хосе Луис получава ето вече няколко месеца, без да е пристъпил още към изпълнение на служебните си задължения.

Хосе Луис. Загуби бирата — все пак ми дадох извънредни...

Алварес (**завиждайки на щастието, което се е паднало на Хосе Луис**). Чиста работа... (**Взима плика и се убеждава, че няма грешка**)... Тук не е казано, че си палач...

Хосе Луис прибира от него плика и го разглежда.

Хосе Луис (**самодоволно**). А как иначе! Касиерът например не знае за какво ми плаща... Тъстът ми искаше да ме представи на него, но аз не се съгласих...

Недалеч от изхода на учреждението те срещат две монахини, които ги гледат с удивление.

Алварес. Те, виждате ли, са учудени!

Хосе Луис не обръща внимание на монахините. Твърде доволен, той продължава:

— Мисля, че трябва да ми повишат заплатата... Да, действително ми потръгна...

И самоуверено заключава:

— Като си помисля само! А аз на всичко отгоре се канех да отивам в Германия!

Двамата отиват към изхода.

20. УЛИЦА ПРЕД СГРАДАТА НА ДЪРЖАВНОТО УЧРЕЖДЕНИЕ. ДЕНЕМ.

Хосе Луис и Алварес излизат от сградата. Докато се спускат по стълбата, Алварес продължава диалога, началото на който не сме чули:

— Всичко това е моя заслуга... В края на краищата благодарение на мен ти се запозна с Кармен...

Хосе Луис се смее. Прескача едно стъпало, сякаш е момче, излязло от училище.

Хосе Луис. Учи се да живееш, нещастнико!

Насочва се към мотоцикъла.

Алварес. Нали аз... както се казва... ти я представих. А сега ти имаш жена, квартира, заплатата на две места, мотоцикъл.

Хосе Луис поглежда седлото на мотоцикъла.

Алварес. При това ти сам дори пръста си не помръдна...

Хосе Луис сяда на мотоцикъла. Алварес се настанява отзад и взема двата жезъла. Продължава през всичкото време с подчертана завист:

— Всеки месец — чук-чук-чук... (Протяга ръка като че за пари). И глупациите плашат!

Хосе Луис с рязко движение на крака запалва мотора. Обръща се към Алварес:

— Къде се намира магазинът?

Алварес. Какъв магазин?

Хосе Луис. В който се продават дюшеци... Та ти ми каза, че там ти правят отстъпка!

Алварес. Как? В такъв вид?

Хосе Луис се изправя, обръща триъгълната си шапка с носа напред. Алварес прави същото.

Хосе Луис (с глас на безгрижен щастливец). А нима тук ние дойдохме в друг вид?

Мотоцикълът се отдалечава, набирайки бързо скорост.

21. НОВАТА КЪЩА. ПЛОЩАДКА НА СТЪЛБАТА. СПАЛНЯ. СТАЯТА НА АМАДЕО. ДЕНЕМ.

Кармен със син на ръцете отваря вратата на квартирата. На площадката стои доволен Хосе Луис, пред него — хамалин с нов дюшек. Хосе Луис целува сина си.

Хосе Луис. Ето и ние дойдохме... Целувай татко... Харесва ли ти? (Към хамалина). Влезте, влезте... (Води хамалина по дългия коридор към спалнята.) Тук... Продадох ми го с отстъпка... Четиресет дуру...

Кармен иззад гърба на хамалина с голям интерес опипва дюшека.

Кармен. Купил си найлонов?

Трудно се провира през тясната врата на спалнята.

Хосе Луис. Найлонов. Пенопластовите поглъщат прах... А и през лятото е топло върху тях...

Хамалинът поставя дюшека на пода. Хосе Луис предлага на жена си:

— Попипай го, попирай... Няма да загуби формите си, дори ако върху него легне слон... (На хамалина) Нали е така?

Хамалинът. Това е най-доброто от това, което има у нас.

Кармен отново опипва дюшека. Хосе Луис решително прибира постелята, под която се показва стария дюшек.

Хосе Луис (на Кармен). Дай, дай нещо на младежа... Аз нямам дребни...

Кармен излиза, съпроводена от хамалина. Хосе Луис поставя новия дюшек и ляга върху него. Сетне става и помъква със себе си стария дюшек.

Амадео е на леглото и чете списанието „Ел Касо“. Върху корицата — фотография на някакъв нехранимайко с лице на роден престъпник и няколко крупни заглавия, в това число: „Отцеубиецът от Алкоя се признава за виновен“. На нощното шкафче няколко шишенца с лекарства.

Вратата се отваря и Хосе Луис, който не се вижда зад големия стар дюшек, се старее да вмъкне в стаята своя товар.

Хосе Луис (с тон на любещ син). Върху него ще се почувствувате патриарх, ще видите.

Амадео (като повдига очи от списанието). Но, синко, на мен и така ми е добре....

Хосе Луис. По-скоро, ела тук...

— Кармен, помогни ми!

Приближава се до кревата, отмахва чаршафа и се кани да вземе Амадео на ръце. Старецът напоследък не става.

Хосе Луис. По-скоро, ела тук...

Преди да повдигне стареца, Хосе Луис хвърля поглед на списанието:

— Нещо важно?

Амадео (като му показва корицата). Този тип ... съсякъл с брадва баща си и снаха си...

Хосе Луис оставя стареца в леглото.

Хосе Луис (наостри уши). В такъв случай...

Амадео продължава да говори така, сякаш става дума за първото причастие:

—... И смъртно ранил един съсед, който нямал никакво отношение...

Хосе Луис (като изтръгва от ръцете му списанието). Но... Него ще го осъдят на смърт...

Влиза Кармен с детето на ръце.

Амадео (с тон на адвокат). Е, не, скъпи мой... Никакви отегчаващи вината обстоятелства... И после, ако дори го осъдят, ти тук нямаш нищо общо...

Кармен. Какво се е случило?

Хосе Луис (все по-загрижен). Там един извършил убийство... Ще го осъдят и на мен ще се наложи... Така и ще стане. Кармен... (Обръщайки се към Амадео). аз ще подам оставка...

Целува скръстените си пръсти.

Амадео. Ох-ох-ох... Ако се вярва на тия списания, такива неща стават всяка неделя (Хвърля списанието на пода) Не се безпокой, нищо няма да се случи, аз ти казвам... Че сменявайте най-сетне дюшека, студено ми е...

Кармен (на Хосе Луис, който е повдигнал „Ел Касо“). Слушай го. Той разбира от тия неща... Освен това, докато не се състои съдът и...

Амадео. Правилно... Ще настине...

Хосе Луис. Че е така, така е... Но нали в който и да е случай, рано или късно...

Идва близо до леглото и хваща стареца за ръка. Продължава:

— Ще побелея от тия ужаси. Ама ха-де!...

Настанява Амадео на стол, за който старецът се хваща, за да не падне. Кармен сваля долния чаршаф и Хосе Луис поставя новия дюшек върху стария.

Амадео. От друга страна, ако аз се поправа, ще отида с теб и всичко ще бъде наред... (Докосва краката си.) Но, доколкото ми е известно... на тази беда вече не може да се помогне... А и лекарят казва... Когато на човек се парализират краката...

Кармен и Хосе Луис постилат леглото на Амадео.

Хосе Луис. Така или иначе, вие трябва да се лекувате и да не падате духом...

Взема тъста си на ръце и отново го поставя на леглото. Амадео бащински го потупва по бузата.

Амадео. През цялото време ти повтарям; лошо е, че не си бил на война.

Хосе Луис завива Амадео, който се чувствува много удобно на двата дюшека.

Амадео. Знаеш ли, а наистина ти бе прав. Красотата е съвсем друга работа, синко... Дай, дай ми...

Хосе Луис му подава списанието, но най-напред като че ли нанася удар по физиономията на отцеубиеца.

Хосе Луис. Животно... Защо му е трябвало да убива...
 Отива към вратата, Кармен с детето на ръце — след него.
 Амадео (като се настанява по-удобно на своето меко легло). Хосе Луис...
 Хосе Луис се обръща.
 Амадео. Благодаря, синко... ти си ми най-добрият...
 Хосе Луис свива рамена, смутен от похвалата на стареца, и извиква на жена си, която отива към кухнята:
 — Да вървим отатък...
 Кармен се спира и пита:
 — Почакай... какво има?
 На Хосе Луис се струва, че желанието му е естествено. Той отваря вратата на спалнята.
 Хосе Луис (ласкаво). А защо не?... Занеси му детето...
 Кармен е все още в нерешителност. Хосе Луис я прегръща и целува по шията.
 Хосе Луис (шепнешком). След такова късане на нервите... и на новия дюшек...
 Кармен отива в стаята на баща си, а Хосе Луис влиза в спалнята, където на двуместния креват изкушаващо сияе новият дюшек. Бельото за леглото натрупано небрежно се издига на стола. Хосе Луис сяда на дюшека и го заставя да пружинира, доволен от резултата. Ръката му напипва етикет, който той откъсва. След това се изтияга на дюшека с корема нагоре. Влиза Кармен.
 Хосе Луис. Възглавницата...
 Кармен (озадачено). Но може би е по-добре да застеля?
 Хосе Луис протяга ръка към жена си. Бърбори:
 — Че защо да се застеля... Ела при мен...
 Кармен спуска щорите и тръгва към кревата, разкопчавайки в движение робата си.
 Кармен (поласкана, радостна). Ти ставаш странен... В това време...
 Хосе Луис я хваща за ръката, привлича я до себе си и я целува.
 Хосе Луис. Гледай каква прелест... Нито вдлъбнатини, нито... Царице... ела при мен...
 Кармен диша ускорено, прегръщайки мъжа си.
 Кармен. По-тихо, иначе ще чуят...
 В този момент се чува звънецът на вратата. Кармен повдига глава, но Хосе Луис я притиска към гърдите си.
 Хосе Луис. Не обръщай внимание, това навярно е индикаторът за газа...
 Започва да сваля робата от Кармен. В това време се чува отдалеч гласът на Амадео:
 — Звъни се!
 Отново звънецът на вратата, на който Хосе като и преди, не реагира.
 Кармен (умоляващо). Не, не, звънецът ми действа на нервите.
 Хосе Луис ядосан извиква:
 — Кой е там?
 Глас (зад кадъра). Писмо!
 Хосе Луис (високо). Пъкнете го под вратата!
 Отново прегръща Кармен.
 Глас (зад кадъра). Нужно е да се разпише!
 Амадео (глас зад кадъра). Трябва да се разпише!
 Отчаял се, Хосе Луис става от кревата и се отправя към коридора.
 Хосе Луис (сърдито). Идвам, идвам...
 Отваря вратата и вижда на площадката пощаджията.
 Пощаджията. Родригес, Хосе Луис... Препоръчано.
 Подава му молив и Хосе Луис се разписва в книгата. Без да го поглежда, взима писмото и търси в джоба си бакшиш за пощаджията, но не намира.
 Хосе Луис. Без палт съм... Друг път...
 И затваря вратата. Върнал се в спалнята, оставя писмото на нощното шкафче, непогледнал го, и се настанява до жена си.
 Хосе Луис (мърморейки). Кому са нужни тия разписки... Ела при мен... Повече няма да отварям, дори ако...
 Кармен се притиска до мъжа си и пита:
 — А какво е това писмо?

Хосе Луис. Не е ли все едно... Мила... Робата...

Неочаквано скача като курдисана кукла: единственият поглед, разсеян и безразличен, който той е хвърлил на писмото, се е оказал достатъчен, за да възникне в неговото съзнание остро и непоносимо чувство за опасност. Като сяда на кревата, взима писмото и поглеждайки печата, го разтваря. Мърмори:

— Министерството...

Чете писмото. Като го прочита, застива и не откъсва от него очи.

Кармен (**прегръщайки го, както преди. Нежно**). Ще го прочетеш след това... Ела при мен...

Но Хосе Луис не се помръдва и както преди не откъсва поглед от писмото.

Кармен. Вече свалих робата си...

Най-сетне Кармен разбира: нещо се е случило. Тя нетърпеливо пита:

— Ама какво ти е?

Хосе Луис става, без да отговори. Изразът на лицето му се е изменил, ръката, която държи писмото, трепери, но той действа със студена решителност, почти машинално: отива до масата, рови се в купищата вестници и намира един пакет чертана хартия, изважда от палтото си автоматическа писалка и сяда, каейки се да пише нещо. Кармен с любопитство дига от пода писмото. Едва прочитайки го бегло, става от кревата и обличайки робата си, отива до Хосе Луис. Стоейки зад гърба му, чете листчето, лежащо в плика, после това, което Хосе Луис е започнал да пише. Тя поставя ръка върху рамото на мъжа си казва с тъга:

— Хосе Луис...

Хосе Луис продължава да пише, сякаш не я е чул. Тя настойчиво повтаря вече не с тъга, а с отчаяние:

— Хосе Луис... Хосе Луис...

Хосе Луис продължава да пише като хипнотизиран. Тя го разтърсва, но като вижда, че всичко е безполезно, излиза от стаята. Без да вдига глава, Хосе Луис произнася с глух глас:

— Аз няма да направя това.

Кармен се задържа на прага, после отива в стаята на баща си.

Кармен (**трагически глас зад кадъра**). Татко... татко... Той получи известие...

Останал сам, Хосе Луис продължава да пише, трудно подбирайки думите.

Кармен (**глас зад кадъра**). Той трябва да езекутира, татко...

Чува се как Кармен, завършвайки фразата, изхлипла. Хосе Луис поглежда към вратата.

Амадео (**глас зад кадъра**). Но... в Мадрид ли? Кога?

Кармен плаче.

Кармен (**глас зад кадъра**). Не зная... В писмото е казано... Ах, какво нещастие...

Хосе Луис като че ли иска да стане, но продължава да седи — сам със своите мисли.

Амадео (**глас зад кадъра**). Добре, добре, по-спокойно... Ще видим, донеси писмото... Хосе Луис...

Хосе Луис пише решително...

Амадео (**глас зад кадъра**). Хосе Луис...

Влиза Кармен с мокро от сълзи лице.

Хосе Луис (**като я прегръща**). Не се безпокой... Не плачи... Незабавно ще подам оставка... (**Извиква по посока на коридора**). Аз няма да направя това!

Амадео (**глас зад кадъра**). Хосе Луис, дай ми писмото... Ела тук...

Хосе Луис, продължавайки да прегръща Кармен, извиква:

— Подавам оставка! И ако ни изгонят оттук, плюя на всичко!

Амадео (**глас зад кадъра**). Ще дойдеш ли най-сетне или няма? Не постъпвай прибързано... А ако изведнъж в последния момент го помилват?...

Гласът на стареца се чува както преди и се създава впечатлението, че, прегръщайки жена си, Хосе Луис иска да защити и нея и себе си от съблазнителните доводи на Амадео.

Амадео (**глас зад кадъра**). Проклети крака... Да подадеш оставка, ще можеш винаги... Казваш, че си готов да изгубиш квартирата... А къде ще отидем?

Кармен отделя главата си от рамото на Хосе Луис и със страх го гледа, беззащитна пред думите на баща си. Хосе Луис е също поразен от думите на стареца, но в отговор на тях се насочва към масата, за да допише заявлението за оставка.

Хосе Луис. На улицата!

Амадео (**обезпокоен глас зад кадъра**). Хосе Луис... Кармен, кажи му сама... Нека помисли за сина си...

Писалката на Хосе Луис увисва във въздуха. Кармен се приближава до него, изтривайки сълзите си. За миг тя се замисля. После, като вижда, че нищо не действа на Хосе Луис, му казва ласкаво, покорно, разсъдливо:

— Може би той е прав...

Хосе Луис я поглежда и разбира, че тя се съгласява с баща си. Но той не си позволява да вика, само захвърля писалката.

Хосе Луис (**с ридяещ глас**). Какво да правя? Какво да се прави?

Амадео (**глас зад кадъра**). Имай предвид, ще бъдеш заставен да върнеш всичко, което си получил досега...

Хосе Луис (**отчаяно, с безсилна ярост**). И ще го върна!

Кармен идва по-близо до него и горестно го пита:

— Ще го върнеш? А с какви пари?

Хосе Луис стоварва гнева си върху Кармен.

Хосе Луис (**в истерика**). А ти какво искаш? Да стана убиец?

Амадео (**глас зад кадъра, иронически**). О-о-о! Трагедията започва... Слушай! Ти ще се явиш и ако няма помилване, ще кажеш „до виждане“ и ще си отидеш...

Кармен. Успокой се... Наистина трябва да подадеш оставка, няма изход... Но смятам, че следва да се явиш...

Хосе Луис (**мърмори**). Но... но... ама как ще тръгна по улицата с чантата?

Амадео не се предава.

Амадео (**глас зад кадъра**). Хосе Луис... Донеси писмото... Това в Мадрид ли ще бъде?

Кармен взима писмото и търси нужното място.

Кармен. Почакай... Не... В Палма-де-Майорка...

Хосе Луис (**като се мъчи да изтръгне от нея писмото с ужас**). В Палма-де-Майорка!

Амадео (**с най-обикновен тон**). Никога не съм работил в тамошния затвор, иначе бих ти дал бележка...

Кармен (**доста спокойно**). Трябва да ти приготвя бельо...

Хосе Луис (**мъчейки се да изтръгне от нея писмото, с ужас**). В Палма-де-Майорка!... С чантата... Изведнъж всичко ще стане ясно...

Кармен. Каква е разликата, там или на друго място... Пусни ме, ще отида да ти пера бельото...

Амадео (**глас зад кадъра**). Ти си по-щастлив от мен... Аз пътувах само до Сория и до още няколко подобни места...

Хосе Луис (**притискайки се до Кармен като дете**). Не, Кармен, няма да отида... Няма да отида...

Кармен (**милвайки го сякаш е мъничък**). Трябва да отидеш... Трябва да се надяваш до последния момент...

Хосе Луис (**плачливо**). Не, сам за нищо на света... Да отидем заедно, Кармен... Тогава никой няма да се досети...

Хосе Луис е казал това вероятно, без да си дава сметка за значението на своите думи.

Кармен. Заедно? (**Замисля се**). Но нали са нужни пари за пътя, много пари...

Хосе Луис преглъща слюнката си.

Хосе Луис. А малкият?

Кармен. Пак ще помогне татко (**Прави тона си по-решителен**). Ти си прав: ако тръгнеш сам, то ще извършиш бог знае какво. С твоите нерви...

Амадео (**глас зад кадъра**). Какво там още се е случило?

Кармен се отстранява от Хосе Луис и, като се насочва към шкафа, извиква на баща си:

— Аз ще отида с него!

Отваря шкафа с бельото и търси нещо.

Кармен **(на Хосе Луис)**. В края на краищата, ние няхахме сватбено пътешествие и изобщо никъде не сме пътували.

Хосе Луис разтваря широко очите си, поразен: Кармен е извадила от шкафа банския си костюм и го слага до гърдите си, проверявайки, може ли да го облече.

Амадео **(глас зад кадъра)**. Ще отидеш с него? Къде?

Кармен не отговаря. Като че ли нищо не е било, пита Хосе Луис:

— Как мислиш? Ще мина ли с този или да купим нов?

Хосе Луис. Как... Как можеш да мислиш за къпане?

Кармен **(с най-естествен тон)**. Щом като ще вървя на море... При това ти не си каниш да работиш там!

Амадео е влязъл в спалнята и е вдигнал от пода писмото от министерството.

Амадео **(с отчаяние)**. А какво ще прави аз?

Хосе Луис го поглежда с нечавист.

22. ПАРАХОД И ПРИСТАНИЩЕ ПАЛМА-ДЕ-МАЙОРКА. ДЕНЕМ.

Параходът току-що е пристигнал в Палма-де-Майорка. Спускат мостчето и на вълнолома под огромното табло с надпис „Палма приветства мис Обединени Нации“ се виждат няколко леки коли, фоторепортери, един оркестър, официалните лица и т. н.

Оркестърът свири.

Едва са спуснали мостчето, към борда се устремяват фоторепортерите: на палубата две или три десетки млади красавици. Слънчевият летен ден създава усещането за празник. Докато фоторепортерите шракат с апаратите, сред множеството туристи ние забелязваме Амадео, Хосе Луис и Кармен със сина си. Семейството се старае да си пробие път към мостчето. В минутите, през които Амадео и Кармен се любоват на островите и разглеждат тълпата от красавици и т. н., бедният Хосе Луис стои с куфарите в ръце, нервнички и се облива със студена пот: той не забравя за причината на това пътешествие, за която му напомня черната чанта в ръката на Амадео. Видяла в числото на красавиците две или три африканки, Кармен се учудва:

— Негърки? За какво са тук?

Амадео **(видимо оживявайки се)**. Ето тази в зелената рокля, добра е... Трябва да е мулатка... А, Хосе Луис?

Хосе Луис **(рязко)**. А аз какво общо имам с негърките!

Амадео **(като се изравнява с него и поставя ръка на рамото му)**. Напротив, трябва да се интересуваш от това... Нима не разбираш, че така ще имаш повече надежди за помилването?

Хосе Луис втрещено поглежда стареца, който продължава с пълно познание на работата и в същото време сякаш обръщайки се към дете:

— Конкурс на красотата, празник... За каква екзекуция може да става дума?

Хосе Луис **(желаейки да повярва в думите на стареца)**. Това е вярно... Амадео. Спомням си веднъж във Валенция, преди много години... през дните на карнавала помилваха един...

И потупва Хосе Луис по гърба, за да му предаде своята жизнерадост и вяра в бъдещето. Хосе Луис, на когото малко му е олекнало на сърцето, най-сетне обръща внимание на девойките.

Хосе Луис **(с вид на заговорник, на тъста си)**. Вие за каква негърка говорехте?

Но старецът вече е забравил за красавиците и сега се любовва на живописната панорама на града.

Амадео. Гледай, гледай, каква прелест... А ти на всичко отгоре не искаше да идваш...

Хосе Луис гледа града и Кармен разбира, че настроението му се е променило.

Кармен **(ласкаво)**. Харесва ли ти?

Хосе Луис утвърдително кимва с глава. Те са се приближили до мостчето, по което вече се спускат най-честите пасажери. Хосе Луис дава път на Кар-

мен и тъста си, а сам, пълен с любов към живота, разглежда групата на кандидатките за „мис“.

Хосе Луис (машинално). Минавайте, минавайте... По-внимателно с малкия...

Спускайки се, старецът забелязва долу, до стълбата, двама полицаи. Зарадва се, той се обръща към Хосе Луис.

Амадео. Виж, те вече са тук...

Хосе Луис, продължаващ да се любува на красавиците, обръща глава и вижда двамата полицаи.

Хосе Луис (учудвайки се). Какво?

Амадео му обяснява като нещо, което се разбира от само себе си:

— Така е прието. Сега те ще те заведат в затвора...

И без да дочака реакцията на изплашения Хосе Луис, който се е спрял наред стълбата с куфарите в ръце, Амадео се спуска към полицаите и приветливо им съобщава:

— Ето че и ние пристигнахме!

Един от полицаите вижда чантата и протяга ръка за документите. Амадео се усмихва и през рамо показва натам, където според неговото мнение се намира Хосе Луис.

Амадео. Не, той е там. Това е мой зет...

Обръща глава и забелязва, че Хосе Луис се опитва отново да се изкачи на борда, борейки се с потока от спускащи се хора — кандидатките за „мис“, фоторепортерите и организаторите на конкурса на красотата.

Амадео се хвърля нагоре по стълбата. Кармен с детето на ръце — след него. Полицаите, нищо не разбирайки, ги съпровождат с изумени погледи.

Амадео. Хосе Луис! Хосе Луис!...

На Хосе Луис не му се удава да си пробие път през тълпата, спускаща се надолу, и Амадео и Кармен го настигат. Старецът го хваща за ръка.

Хосе Луис. Не, няма да отида... Амнистията... Че каква амнистия може да има тук! Те чакат! Ще се върна в Мадрид, нищо не искам да знам!...

Тълпата притиска Хосе Луис към перилата и, като се възползва от това, Амадео се старее с всички сили да го убеди.

Амадео. Ама не така е прието. Това нищо не значи... Те ще те представят на началството на затвора — и това е всичко...

Хосе Луис (като се старее да се промъкне през тълпата). Разрешете да мина. Да се махаме оттук, Кармен! Нека да мина... Кармен!

Амадео (на Кармен). Ти му кажи... Не е нужно да се ускоряват събитията... Трябва да се чака до последния момент...

На Кармен не ѝ се налага да повтаря нищо, понеже Хосе Луис е слушал

Хосе Луис. Отивайте в затвора сами! Аз си измивам ръцете! Да си вървим, Кармен, не го слушай!...

Амадео (като го завлича надолу и клатейки глава). Ама колко си жесток, синко... На чие име е квартирата? Кой получава заплата? Кой е на тая длъжност? Да вървим, не върши детинщини... Казвам ти, това е празна формалност. Тръгвай с тях, а ние ще те почакаме в лансионата...

Хосе Луис поглежда полицаите, след това Кармен.

Кармен. Послушай го, Хосе Луис, той има опит...

Хосе Луис (готов да отстъпи). А вие няма ли да дойдете с мен?

Най-сетне Амадео го е заставил да слезе с няколко стъпала.

Амадео. Ако позволят, аз съм готов... Но не мисля... Че успокой се де, не разсмивай хората... Та аз ти казах, че през дните на карнавала помилвах едного... Не се бъркай, сам ще поговоря с тях...

Те са вече на кея.

Амадео (на полицаите, фамилярно). Елате тук... Мой зет е мислел, че е забравил някаква вещ...

Първи полицай. Хосе Луис Родригес... Кой е от вас?

Хосе Луис не може да се сдържи да не направи последен опит за защита. Той посочва тъста си, но Амадео вече казва:

— Покажи, покажи му документите си.

И сам ги изважда от джоба на Хосе Луис и ги показва на полицаите. Хосе Луис печално поглежда Кармен.

Амадео. Ето, запоявайте!...

Хосе Луис (на Кармен, тъжно). Значи ще отидеш в пансионата?
Кармен кимва утвърдително. Докато полицаите проверяват документите на Хосе Луис, Амадео ги помолва:

— Знам, че не се полага, но ако бих могъл да отида с него... Това е особено случай, толкова години съм бил...

Полицаите дори не го слушат.

Първи полицаи (на Хосе Луис). Моля ви...

Хосе Луис поглежда Амадео, който безсилно разтваря ръце.

Амадео (на ухото на Хосе Луис). Върви, върви...

С чантата в ръка го съпровожда няколко стъпки, като го успокоява:

— Ако до довечера не се върнеш в пансионата, аз сам ще дойда в затвора...

Хосе Луис се отдалечава, придружен от двамата полицаи, като непрекъснато се оглежда, но без да обръща внимание на чантата в ръката на Амадео.

Кармен. Татко, чантата...

Старецът се удря по челото и изтичва след полицаите.

Амадео. Момент! Чантата!

Пъха я на Хосе Луис, който безуспешно се опитва да скрие ръцете си. Старецът си спомня още нещо и дава на Хосе Луис картичка с адреса на пансионата.

Амадео. За себе си аз вече го преписах. Върви, върви... До виждане, господа...

Кармен се е приближила до баща си. Полицаите и Хосе Луис се отправят към джипа, който стои на няколко метра по-нататък. Амадео държи в ръката си листчето, където е преписал адреса на пансионата, който му са препоръчали. Хваща за ръка Кармен, изпращаща с поглед Хосе Луис.

Амадео (завличайки я със себе си). Е, да вървим в пансионата... Не се вълнувай, нищо няма да му се случи...

Пред тях има файтон с впрегнат кон. Амадео изпада в нерешителност: да вървят с файтона ли или с такси.

Амадео. Ще пътуваме с файтона, поне ще видим нещо.

Кармен свива рамена. Старецът, чиито ръце са се освободили, повдига оставените от Хосе Луис куфари и ги слага във файтона.

Амадео (на внука си). Конче... Виж, конче...

Качват се на файтона и старецът дава на кочияша адреса на пансионата. Освободил се от куфарите, взима малкия на коленете си и го люлее. Файтонът тръгва под веселия звън на звънчетата, окачени по хамута на коня.

Кармен (като се оглежда). Ето го...

Амадео поглежда и вижда преминаващия полицейски джип. Хосе Луис, седнал между полицаите, гледа близките си, докато джипът не изчезва от очи.

Амадео (доволен, на детето). Помахай на татко ръчица... Ето така... До виждане, татенце...

23. ТЕРАСАТА НА ПАНСИОНАТА В ПАЛМА. ДЕНЕМ.

Терасата на скромен стар дом, разположен между два огромни хотела пред залива. На нея — Амадео, който се пече на слънце, покрил глава с носната си кърпа и запретнал панталони, Кармен в бански костюм и детето, което спи или играе с дядо си. Отдалеч се чуват високи гласове и смях. Намиращите се на терасата се чувствуват като в земен рай.

От вратата, водеща към дома, излиза немарливо облечена, разчорлена прислужница.

Прислужницата. Господарката пита кога ще обядва господинът, който трябва да пристигне — с вас или после...

Кармен въпросително поглежда Амадео.

Амадео (разтваряйки ръце). Мисля, че няма да дойде...

Кармен (с упрек в гласа). Но ти каза, че...

Амадео отново разтваря ръцете си и пита прислужницата:

— Слушай, а какво има за обяд?

Прислужницата свива рамена, показвайки, че не знае, и като се навежда през перилата на терасата, извиква:

— Еладия! Гостите от номер седми питат какво ще има за обяд?

Отдолу нещо отговарят, но не може да се разбере нито дума.

Прислужницата превежда:

— Плодове на морето, а за трето банани.

Кармен (не преставайки да се тревожи). Но, татко, ти каза, че той ще дойде...

Прислужницата излиза.

Амадео (не слушайки Кармен). Чу ли? Плодове на морето... Раци, сепии, стриди... Нека говорят, каквото искат, за северните риби, а тези лакомства да не пипат... Няма нищо по-вкусно... Наистина без да се смятат сардините...

Кармен (като има предвид детето). Не му ли е напекло главичката...

Амадео сваля от главата си носната кърпа и грижливо я нагласява върху главата на внука си.

Амадео. Ела тук... виж, виж, как вече е загорял...

Кармен наблюдава, какво прави баща ѝ, после поглежда надолу, към морето, което е съвсем наблизо. Изведнъж нейният поглед се задържа на определена точка, тя повдига ръка и извиква:

— Хосе Луис!

Старецът, който вече почти се е справил с кърпата, повдига глава, явно учуден, и отива при Кармен.

Кармен. Хосе Луис! Хосе Луис!

Сега и ние виждаме Хосе Луис: той стои смутен в подножието на склона, върху който се намира пансионата, с адреса в ръка. Чул е гласа на Кармен и ето вече бяга по каменната стълба към дома.

Хосе Луис. Кармен! Кармен!

Амадео е дошъл до Кармен, но тя бърза да отвори вратата, водеща от улицата право на терасата. Поставяйки очилата си, Амадео открива, че Хосе Луис е без чанта.

Амадео (разочаровано). Чантата... Наистина този идиот е избягал...

Хосе Луис се приближава до вратата и, като се задъхва, продължава да бика:

— Кармен! Кармен!

Кармен е отворила вратата и Хосе Луис връхлита върху нея, прегръща я, целува я, притиска я до себе си и със задъхващ се глас, извън себе си от радост съобщава:

— Кармен... Не, не... Той е заболял... Тежко заболял... (Отива до детето, което играе върху одеялото, постлано на пода) Синчето ми... Целуни татко...

Мялсва детето, треперейки от радост, забравил за всичко на света.

Кармен поглежда баща си, нищо не разбирайки. Амадео, който се опитва да се ориентира в създалата се ситуация, отива до Хосе Луис и подробно го разпитва:

— Значи, казваш, че... е заболял...

Хосе Луис е готов да крещи за своята радост на целия свят, но Амадео го сдържа:

— Успокой се, успокой се... Обясни...

Но Хосе Луис вече не може да се спре, той хваща тъста си за ръка и обявява:

— Да... Мисля, че ще умре... Ако не би било така, какво биха чакали? Кармен пита меланхолично, по-точно прави извод:

— Излиза, ние се връщаме в Мадрид?

Хосе Луис забравя за тъста и се обръща към жена си. Той е весел, както никога досега.

Хосе Луис. Какъв ти Мадрид! Гледай...

Изважда от джоба си лачка пари и ги маха пред носа на Кармен.

Хосе Луис. Командировъчни за една неделя напред! Казаха ми, че съм длъжен да чакам, а после ще видим...

Кармен е щастлива. Хосе Луис се обръща към Амадео, който почесва носа си, явно старейки се да се съсредоточи.

Хосе Луис. Ако всичко върви добре, ако той не побърза да умре, ще останем тук цял месец и на мен ще ми вървят командировъчните... Той би трябвало да е тежко болен, нали? Заради някаква си нищо и никаква пришка...

Амадео не отговаря на въпроса на Хосе Луис. С вид на човек, който знае всичко на света, той на свой ред се ограничава с въпрос:

— Добре, а те какво ти казаха?

Хосе Луис. „Ето ви жомандировъчни за една седмица. Той е болен и не може да се приведе в изпълнение...“

Оглежда се и тихо добавя:

...присъдата. Една седмица ще прекарате тук. Оставете своя адрес. За всички премествания ще ни поставяте в известност... Всичко е ясно, нали?

Амадео е във възторг. Той повече не се съдържа: Неговите опасения са останали назад.

Амадео. Ясно е като бял ден, синко! Един момент...

Отива до вратата, водеща към дома, и докато Хосе Луис отново взима на ръце детето, за да го целуне, извиква:

— Слушайте! Нека приготвят още една порция плодове на морето... Вторият господин пристигна...

Хосе Луис се отказва от ролята на нежен баща, за да попита Кармен:

— Е, как е пансионът?

Кармен не успява да отговори: Амадео отвлича Хосе Луис към перилата.

Амадео. Превъзходно. Великолепно... Знаех, че Мунос няма да ни излъже... На обед — плодове...

Всички стоят до перилата. Хосе Луис както по-преди държи детето на ръцете си, Амадео с порд вид простира ръка напред, и пред погледа на Хосе Луис се изправят басейни на разкошни хотели, в които плават красиви девойки, палми по крайбрежната улица, пристанищни съоръжения — всичко това под синьото небе, всичко озарено от яркото слънце. Предавайки детето на дядо му, Хосе Луис казва с искрено възмущение в гласа:

— Това... Това е просто чудо... А пък аз...

Хосе Луис има предвид, че не е искал да дойде в Палма. Той продължава, окончателно трогнат:

— Амадео... Не, татко, понеже вие сте ми като баща... Простете ми за това, че...

Прегръща стареца, рискувайки да смачка детето.

24. ВХОДЪТ КЪМ ПЕЩЕРАТА ДРАЧ. ДЕНЕМ.

Паркът, в който се намира входът към пещерата Драч. По боровата алея се движат няколко автобуса с туристи. Приближават и се спират пред входа на пещерата, откъдето излизат върволица туристи, които сядат в други стоящи недалеч автобуси.

Едва автобусите спират и пасажерите бързат да излязат от тях. Това са няколко десетки чужденци, всички с шапки — сламени или от рафия*, всички са доволни, предвкушвайки нещо необикновено. Разбира се, тук има маса красиви девойки, по-голямата част в шорти или панталони. Гидът събира екскурзиантите като овце. В съответния момент става ясно, че две шапки защитават от слънцето на Балеарските острови Хосе Луис и Кармен. Те приличат на младоженци, държат се за ръце. Хосе е в сандали на бос крак; Кармен — в най-леката си рокля; на шията ѝ има гердан от царевични зърна или нещо подобно.

Гидът (на испански). Не изоставяйте от групата... вървете след мен един след друг... (същото — на английски и на френски). Внимание, спускането е опасно, проявявайте предпазливост, за да не се подхлъзнете. (Същото — на английски и на френски)

Всички току-що пристигнали образуват дълга верига. Хосе Луис и Кармен се оказват след няколко красиви девойки шведки в шорти и бавно вървят към входа на пещерата и по стълбата, водеща под земята.

Познатите предупреждения на гида на разни езици.

Кармен гледа краката на една девойка с къси шорти, вървяща отпред, здрави и мускулисти, с прекрасна форма. Тя без всякакъв зъл умисъл, машинално и затова напълно сериозно казва на Хосе Луис:

— Колко са гадни. Да не си посмял да спориш, че това не е така... Разни чужденци...

Хосе Луис кимва с глава, макар че е на друго мнение.

Кармен настоява:

* Рафая — вид палма.

— А какви са мърляви! Виж, виж им косите...

Хосе Луис гледа косите на девойките, блестящи, пухкави, свежи с небрежно изящество спускащи се към рамената. И Хосе Луис въпреки всичко е влюбен в своята жена, Хосе Луис, държащ за ръката Кармен, в отговор отново кимва в знак на съгласие — лицемерно, но последователно.

Влизат в пещерата. От входа започва половинкилометрова пътека, минаваща между гигантски сталактити и сталагмити. Хосе Луис като истински турист приближава пръст до устните си, предлагайки на жена си да мълчи; отдолу се донася гласът на гида, който преживява своите възторжени обяснения.

25. ПЕЩЕРАТА ДРАЧ. НАТУРА.

Процесията от туристи по криволичещите пътеки на каменната гора се спуска към едно езеро. Обективът се спира на Хосе Луис и Кармен; ехото усилва гласа на гида и шума от стъпките.

Гидът (стандартни обяснения).

По лицата на Кармен и Хосе Луис се вижда какво впечатление предизвикват върху тях думите на гида, двамата са щастливи и трудно могат да повярват, че това не е сън. Единственото, което ги отличава от останалите, е вниманието на Хосе Луис към жена му: той не изпуска нейната ръка от своята, подкрепя я да не се подхлъзне и т. н.

Гидът продължава обясненията.

Когато екскурзиантите минават точката, където е поставена камерата, и се виждат откъм гърба, в дъното на пещерата се показва езерото — главната цел на екскурзията. Туристите, които вървят напред, вече се настаняват в пригответените за тях лодки.

(Цялата сцена е свързана с натурни снимки, поради това е невъзможно да се опише. Във всеки случай е ясно, че Хосе и Кармен се чувствуват като важни особи и са забравили не само за осъдения на смърт, но и за детето си, което под погледа на Амедео вероятно прави първите си стъпки по крайбрежната улица на Палма.)

Сега ние се намираме от другата страна на езерото, на неголям пристан в подножието на амфитеатъра, от който се открива изглед към цялото езеро. Туристите се измъкват от лодките. В тъпната различаваме Хосе Луис и Кармен.

Като стъпват на брега, те потърсват скамейка и седат. Отново наоколо звучи разноезичната реч. Когато и последният екскурзиант излиза от лодките, възцарява се абсолютна тишина.

Гидът обяснява на присъстващите какво още им предстои да видят.

Отначало тишината, сетне обясненията на гида, чийто глас, усилен от ехото, звучи тайнствено, необичайно, оказват върху Хосе Луис и Кармен удивително въздействие, и те отново се хващат за ръце, притискат се един към друг като двама влюбени в кинотеатър. Хосе Луис полупрегръща Кармен.

Затъмнение.

В дъното зад езерото прожекторът осветява скалите и те се отразяват в прозрачната вода, едновременно някъде надалеч се раздава музика.

Баркарола.

Колкото музиката се приближава и става по-силна, бреговете на езерото светлеят и над тъмната вода пламва гирлянда от лампички, украсяваща лодката с музикантите. Хосе Луис и Кармен, които се очертават сега с тъмните си силуети върху фона на светлата езерна част, седят, плътно притиснали се един към друг. Неочаквано устните им се сливат в целувка. Всичко е удивително, всичко е прекрасно, всичко е сън, нищо не напомня за реалния живот извън пределите на пещерата. Екскурзиантите възторжено си шептят.

В дъното на пещерата, там, отдето туристите се прехвърлиха на този бряг на езерото, изведнъж се появява лодка с двама полицаи на борда. Единият от тях има в ръцете си мегафон, вторият пребе по посока на пристана, разположен в подножието на амфитеатъра.

Полицаят (в мегафона). Господин Хосе Луис Родригес... Господин Хосе Луис Родригес се умолява да мине на пристана...

На мястото, където седят Хосе Луис и Кармен, се чуват само откъслечи от думите на полицаия:

— ...гео... умолява... пристана...

Преминвайки пред амфитеатъра, лодката с музикантите се отдалечава. Хосе Луис и Кармен я изпращат с очи, влюбени един в друг по-силно, откогато и да е — за такава щастие те никога не са могли и да мечтаят.

Лодката с полицаите неумолимо се приближава към брега. Вече е съвсем наблизо.

Полицаят с мегафона. Господин Хосе Луис Родригес...

Хосе Луис подскача. Изплашено гледа надолу, не виждайки върху тъмната повърхност на езерото лодката, от която звучи засиленият от мегафона глас.

Хосе Луис (в ужас). Това е за мен...

Кармен също става. Лодката е акостира до брега и полицаите отправят прожектора към амфитеатъра. Лъчът светлина пада върху Хосе Луис.

Полицаят. Вие ли сте?

Хосе Луис веднага пада на скамейката и кара Кармен да седне, но неумолимият глас не замлъква. Лъчът на прожектора както преди осветява Хосе Луис и жена му.

Полицаят. Моля... заповядайте долу...

Хосе Луис отново се повдига. Не му достига мъжество да отрича, че той е той: туристите го гледат.

Хосе Луис. Но моята... жена...

Кармен (шепнешком). Може би той е умрял...

Хосе Луис с два скока се спуска на брега с надежда, че предположението на жена му ще се потвърди.

Хосе Луис. Той умря ли?

Полицаите с недоумение го гледат.

Полицаят. Кой? (Подава му ръка) Моля, в лодката...

Като че ли не давайки си сметка за ставащото, Хосе Луис позволява на полица да го хване за ръката. Полицаят го изтегля в лодката, а той, една изгаснал прожекторът, посочва в тъмнината, която е погълнала Кармен.

Хосе Луис. Ама не... Там е моята жена... (С тих глас зове) Кармен, Кармен...

Вече в лодката, той повтаря своя въпрос:

— Той е умрял, нали?

Полицаят (като му показва седалката в лодката). Сядайте. Заповядано ни е да ви доставим в района на затвора...

Лодката се е отдалечила от брега и Хосе Луис, разбирайки в какво е работата, без да се стеснява ни най-малко от туристите, извиква панически:

— Кармен! Прати баща си! Нека да дойде!

26. ДВОРЪТ НА ЗАТВОРА. РАЗСЪМВАНЕ.

Слабата светлина на ранното утро осветява мрачния двор на затвора. В ъгъла Хосе Луис и един тъмничар закопават в земята стълб, към който ще бъде привързан осъденият на смърт. Ясно е, че без помощта на тъмничаря Хосе Луис нищо не би направил, дотолкова е подавен и разтревожен. Тъмничарят забива няколко клина, след това със съмнение разклаща стълба.

Тъмничарят. Мислите, че ще издържи?

Хосе Луис, треперещ, бледен, чувствувайки се не добре, не знае какво да отговори.

Хосе Луис. Има ли някаква разлика... В колко часа ще дойде помилването.

Тъмничарят се изправя, поглежда Хосе Луис и поклаща глава.

Тъмничарят. По правило, никога не идва... Така... А къде да се сложи столът?

Хосе Луис свива рамене и взима стола.

Хосе Луис (сякаш на себе си). Ще почакам до последния... А после...

Хосе Луис е поставил стола на най-лошото място — между стълба и стената, така че осъденият на смърт няма да може да седне до него.

Тъмничарят. Обаче... Ама как той ще седне?

Хосе Луис свива рамене. Все му е едно. Тъмничарят издръпва стола, за да го постави от другата страна на стълба, и в отчаянието си обръща очи нагоре.

Тъмничарят. О господи... Защо се баят?

В този момент се появява друг тъмничар.

Втори тъмничар (на Хосе Луис). Моля, преминете в помещението за свиждане, викат ви.

27. СГРАДАТА НА ЗАТВОРА. КОРИДОР. ПОМЕЩЕНИЕТО ЗА СВИЖДАНЕ. КУХНЯТА. СУТРИН.

Дълъг коридор, опиращ във врата, на която се виждат много ключалки. Старшият тъмничар съпрсвожда двама контешки облечени мъже.

Първи господин (на старшият тъмничар). Осъденият каза, че нито веднъж в живота си не е опитвал шампанското и аз си позволих...

Старшият тъмничар. Не виждам нищо осъдително... Обикновено за това се грижи нашият интендант, но ако вие лично...

Старшият тъмничар отключва вратата на помещението за свиждане.

Първи господин (на Втори). Трябва да се признае, че злощастникът се държа твърде достойно...

Втори господин. Просто удивително...

Влизат в помещението за свиждане; от другата страна на двойната решетка, разделена с тесен проход, стои Шофьор в униформа. В ръката му — бутилка френско шампанско. Той поздравлява.

Шофьорът. Извинете, господин маркиз, но закъсиях, понеже ключовете от избата бяха у госпожа маркизата, и ни се наложи да я събудим...

Старшият тъмничар отваря вратата, водеща към прохода между решетките.

Първи господин. Добре, добре... Френско ли е?

Шофьорът. Да, господин маркиз...

Старшият тъмничар взима бутилката и я подава на Първи господин, който поглежда етикета.

Първи господин. Превъзходно, превъзходно... Ще намерите ли у вас лед?

Старшият тъмничар (като затваря вратата). Мисля, че да...

Втори господин. Идеално би било да се поднесе в кофичка... Това би изглеждало по...

Маркизът се отправя към изхода.

Шофьорът. Да ви е нужно нещо, господин маркиз?

Първи господин. Не, нищо... Скоро ще тръгнем.

В този момент в помещението за свиждане, от страната, където е шофьорът, влиза тъмничар, който докладва на Старшият тъмничар:

— Тук са дошли при палача...

Старшият тъмничар (излизайки с двамата господа). Нека влязат.

Шофьорът също излиза. В празното помещение за свиждане влиза Амадео.

Амадео (като пропуска своя тъмничар). Благодаря, много сте любезен.

Амадео остава да чака, сложил ръце на решетката; не знаейки, с какво да се занимава, тананика си нещо през зъби.

След няколко секунди се отваря вратата от тая страна на решетката и влиза Хосе Луис, изплашен, със сламена шапка в ръка.

Хосе Луис. Амадео, татко!... Заставиха ме да подготвя всичко... Сега е нужно да пуснат вас...

Амадео се старае да го успокои с думи и жестове.

От този момент през цялото време, докато е в затвора, Хосе Луис престава да бъде обикновен смъртен: сега той е арестант, осъден да се подчинява на всяка заповед.

Амадео. Успокой се, Хосе Луис... Успокой се... Слушай, аз вече...

Хосе Луис (като го прекъсва). Извиквайте тъмничаря... Нека отвори...

Амадео. Нищо няма да излезе... Аз вече съм се опитвал... Слушай, съвземи се... Двайсет пъти ти казвах: ще дойде помилването... Трябва да чакаш до последния момент...

Хосе Луис е с лице на жертва.

Хосе Луис. Но ако всичко е вече готово!

Амадео. Това не значи нищо... Винаги правят така... Почакай... След това, ако загубиш присъствие на духа, кажи, че подаваш оставка... Но помисли за жена си.... Помисли за малкия...

Хосе Луис не може повече да слуша.
Хосе Луис. Влезте. Амадео, влезте, умолявам ви...
Отива до вратата, през която е влязъл, и барабани по нея с юмруци.
Хосе Луис. Пуснете го! Позволете му да влезе!
Старецът клати неodobрително глава.
Ама де о. Свършвай, Хосе Луис, не бъди баба... Казах ти: до последната минута...

Отваря се вратата и влиза Старши тъмничар. Амадео продължава:
— Чакаме те на парахода... Щом се отгървеш, отивай право на пристанището... Стъгласен си, нали?

Хосе Луис (на Старши тъмничар, умоляващо). Пуснете го... Той е специалист... Повече от четирисет години...

Старши тъмничар поставя ръка върху рамото на Хосе Луис, приканвайки го към изхода.

Старши тъмничар. Това е невъзможно... Уставът... Да вървим, ще пиете кафе и...

Амадео (излизайки от противоположната врата, на Старши тъмничар).
Нужно е да се влезе в положението му. Та за него това е за първи път и естествено е...

Старши тъмничар (подбутвайки Хосе Луис към изхода). Я да се отбием в кухнята... Кафе и глътка коняк — и ще се почувствувате съвсем друг...

Дружески го хваща под ръка и те вървят по коридора. Пред една врата, през шпионката се процежда светлина. Старши тъмничар пита Хосе Луис:

— Не искате ли да го погледнете?

Хосе Луис. Кого?

Старши тъмничар. Осъдения... За да видите мярката му...

Показва шията си. Каго узнава, че се намира на две крачки от осъдения, Хосе Луис едва ли не подскача.

Хосе Луис. Не, не... Помилването, кога ще дойде помилването?

Старши тъмничар свива рамене — той не смята, че осъденият ще бъде помилван, но Хосе Луис в последното си и решително усилие да запази надеждата си тълкува неговия жест по свой начин.

Хосе Луис. Моят тъст казва, че дори ако всичко е готово...

Старши тъмничар отново свива рамене и заедно с Хосе Луис влиза в кухнята, мрачна, мръсна, унила, отвратителна. До печката стоят няколко арестанти, изпълняващи длъжностите на готвачи.

Старши тъмничар. Дайте му кафе... И коняк.

В този момент в кухнята влиза тъмничар с бутилка шампанско в кофичка. Хосе Луис сяда и се обляга на масата.

Тъмничарят. Отначало баламосваше със своето шампанско едва ли не всички на света, а сега се отказва... Да го изпием, а?

Старши тъмничар. Стига, стига, не дай бог, маркизът ще си поиска бутилката назад... (На Хосе Луис). Дръж де, друже, сега ще ти дадат кафе...

Притичва втори тъмничар и докладва нещо на ухото на старшия. Този взима чашката кафе, налята от готвача, и я подава на Хосе Луис:

— На, пий... И мърдай, време е...

Хосе Луис (изпускайки чашата). А какво... помилването?

Старши тъмничар (грубо). Какво там по дяволите помилване...
Хайде.

Хваща Хосе Луис за ръка. Този се съпротивлява.

Хосе Луис (с безумен израз на лицето). Не... Хартия... Лист хартия...
Подавам оставка... Дайте ми хартия... Оставка... А квартирата... нека я вземат...

Старши тъмничар прави знак на един от тъмничарите и този изтичва.

Старши тъмничар. По-спокойно, по-спокойно... Искате ли коняк?
Ей, дай му коняк...

Хосе Луис (слагайки шапката си). Изходът, къде е изходът? ... Аз си отивам в Мадрид... Нищо не искам да знам... Чаках, докато можех...

Влизат двама или трима тъмничари, а след тях Директорът на затвора, Председателят на съда, двамата господи и Капеланът на затвора. В кухнята става тясно. Хосе Луис продължава несвързано да бърбори:

— ...квартирата, моята жена... детето... Плюя, всички на улицата... Имайте предвид... Подавам оставка... И ако стане нужно да се върнат парите, готов съм да ги върна...

Директорът, разбутвайки всички, отива до Хосе Луис. Това е човек с добродушно лице. Хосе Луис се обръща като към приятел.

Директорът. Я дайте да ви видя... Вашето име...

Хосе Луис. Хосе Луис Родригес... Но това няма значение... Отивам си...

Един от тъмничарите му сваля шапката, напомняйки му, че той разговаря с Директора.

Директорът (заставяйки Хосе Луис да седне на стол). За да се разбере един човек, нужно е да се поговори с него... Така ли е, Хосе Луис...

Настоява се пред Хосе Луис и със същия добродушен вид продължава:

— Ще видим... Няма ли да ми обясните в какво е работата?

Обръща се към подчинените си и пита:

— Почерпихте ли го с коняк? Пил ли е нещо? Шампанското, дайте му шампанското...

Някой донася кофичката и Директорът, като отваря бутилката, гледа на Хосе Луис като на син:

— Няма ли да ми кажете кое ви предизвиква да подадете оставка?...

Доверителният тон на Директора прави впечатление на Хосе Луис.

Хосе Луис (**несвързано, объркано**). Всичко е заради квартирата... В нов квартал... слънчева...

Преди да извади тапата, Директорът с разбиране поклаща глава, макар че съвсем нищо не разбира.

Хосе Луис. Значи, тъй като моят тъст излизаше в пенсия и не искаха да му дадат квартирата...

Директорът (**непрекъснато кимайки с глава**). Вашият тъст...

Хосе Луис. Да, именно, той е палач, Амадео... Четиресет и две години стаж... затова помолих да го пуснат... Значи, доколкото аз се ожених за Кармен... За дъщерята на Амадео... И доколкото Кармен се омъжи... Ние бихме загубили квартирата... Квартирата от патроната...

Тапата излита от бутилката. Директорът налива на Хосе Луис чаша шампанско. Хосе Луис, смятайки, че е на прага на освобождението, взима чашата и твърде вежливо благодари:

— Много благодаря... Значи, аз се ожених за Кармен, понеже Амадео, то ест нейният баща, ни завари... Изобщо, случва се...

Хосе Луис се колебае да продължава ли да разказва за това, как Амадео го е заварил насаме с Кармен. Пие шампанското.

Директорът. Продължавайте, аз слушам...

Сцената изглежда нереална. В кухнята е шумно, над котлите се издигат огромни кълбета пара, хората, обкръжаващи Директора и Хосе Луис, приличат на извазвания.

Хосе Луис (**като се усмихва накриво**). Работата е в това, че аз бях гробар и естествено девойките не искаха да се срещат с мен. А Кармен като дъщеря на палач също не можеше... Не толкова, че не я обичах... Но... Тогава Амадео, то ест моят тъст, ми каза, че за да се получи квартирата...

Променя тона си и докато Директорът му налива нова порция шампанско, обяснява:

— Квартирата е прекрасна, няма какво да се каже... Далечко е, наистина, но аз имам мотоцикъл и не ми се налага да се блъскам в трамвая.

Хосе Луис е благодарен на Директора за вниманието. С отчаяно безпокойство той се старее да обясни своето присъствие тук, да оправдае своя отказ, да оправдае всичко това, което никой не разбира, въпреки дългите му глаголиствания.

Директорът. Значи вашият тъст, то ест палачът, за да ви дадат квартирата...

Хосе Луис. Да, доколкото излизаше в пенсия, той ми каза, че би било добре да го сменя на неговия пост...

Хосе Луис сам ще желае това, е готов всеки момент да се разплаче. Той продължава:

— Аз не исках... Аз винаги съм бил порядъчен човек... Моят брат се скара с мен, когато се ожених за Кармен... У нас в семейството ни никому не се е налагало да се срамува заради друго... Но доколкото обичах Кармен, а и при това тя бе бременна... И тогава моят тъст ме застави да подам заявление... Казваше, че ще получим квартира и ще запазим заплатата... А когато стане нужно... Това... изобщо... ще мога да подам оставка...

Директорът го насърчава:

— Пийте, пийте...

Подава му цигара.

Хосе Луис. Но аз не исках... Моят тъст е, който помоли брат ми да ми повлияе... Исках да живея спокойно с жена си... със сина... Само това... Защото когато трябваше да ни дадат квартира, тя чакаше дете... и не можеше да каже, че не е омъжена... Кармен е добра, много добра... Аз я обичах... Ето вижте...

Намира бележника си и изважда от него две фотографии: на едната Кармен, на другата — Амадео с внука на ръце.

Хосе Луис. Това е тя...

Показва фотографиите, като най-очевидното доказателство за своето право да се откаже от ролята на палач.

Отначало изглежда, че на Директора са подействували аргументите на Хосе Луис.

Директорът. Много е красива... и детето... много е хубавичък, просто прелест...

Хосе Луис (сочейки с пръст в едната от фотографиите). А това е Амадео... Ако бяхте му разрешили... Четирсет и две години е поработил... И излезе в пенсия по възраст, но е още юнак...

Директорът предава fotografia на Капелана, този на Старши тъмничари и така нататък.

Директорът. Вижте, бащата... Действително това се казва прелестно дете...

Обръща се към Хосе Луис, имайки предвид детето, обяснява на свещеника: — Тук то беше на един месец и половина... Сега е още по-хубаво...

Директорът кима глава, после пристъпва към обработката на Хосе Луис.

Директорът (с бащински тон). Хосе Луис, синко...

Хосе Луис му се усмихва с надежда да чуе от неговите уста спасителните думи.

Директорът. Вие сте мъж...

Хосе Луис (кимвайки с глава). Мъж съм...

Директорът. Осъденият е също мъж....

Хосе Луис кимва.

Директорът. Та ето като мъж на мъж, обяснете ми кое е най-главното за осъдения.

Хосе Луис (без да се замисли). Помилването!

Директорът отрицателно клати глава, огорчен от непроницателността на Хосе Луис.

Директорът. Не... По-скоро да се отърве.

Хосе Луис (простоудушно). Как така?

Директорът. По-скоро да се отърве. А вие казвате, че ще подадете оставка... Мога да предам вашата молба за оставка в Мадрид, да телеграфирам там, да звъня, за да получа разговор с началството, да направя всичко възможно, за да ви помогна, и вместо вас да изпратят друг... Несъмнено мога да направя това. Но вие знаете какво представлява чиновническото протакане... Маса грижи, а всичко това е далеч от нас... Осъденият не може да чака.

Хосе Луис както и преди не разбира.

Хосе Луис. Но защо?

Директорът не отговаря и на този въпрос и продължава:

— От друга страна, въпросът за смиренето... Осъденият се е изповядал и е взел причастие, за което следва да помним. Сега това е душа, познала божията милост... Истина ли е, отче?

Капеланът кимва с глава.

— ...Но утре, вдругиден, в един от многото дни, когато ще му се наложи

да чака отговора от Мадрид, той може да изпадне в отчаяние или да се разбунтува. Вие сте длъжни да имате това предвид, Хосе Луис... Осъденият не може да чака!

Поисква да се дадат фотографиите, всички търсят снимките, които са се оказали в ръцете на един от готвачите, който незабавно ги връща.

Хосе Луис (в отчаяние). Но защо?

Поглеждайки развълнувано фотографиите, Директорът ги връща на Хосе Луис.

Директорът. Вземете ги... Вие имате семейство...

Става и поканва Хосе Луис:

— Да вървим, синко...

Хосе Луис продължава да седи. Директорът дава знак и докато един от тъмничарите изтичва от кухнята, други двама хващат Хосе Луис под ръце и го поставят на краката му. Хосе Луис се опитва да се откъсне, но е хванат здраво и в края на краищата го заставят да върви.

Хосе Луис. Защо? Защо? Защо?

Сега вече неговият въпрос не се отнася към нещо определено. Той пита и за това, защо е задължен да убие човек, защо му се е наложило да се ожени за дъщерята на палач, защо самият става палач, защо се намира в тази кухня, защо така е устроен животът... а тъмничарите непрекъснато го избутват към вратата. Капеланът се приближава до Хосе Луис и му шепти нещо на ухото.

През това време по коридора покрай кухнята преминава група хора, заобиколили осъдения на смърт. Той едва влачи краката си, поддържат го двама монаси.

Хосе Луис. Защо?... Защо?...

Тръгвайки след групата, обкръжила осъдения, групата, в която се намира Хосе Луис, се отправя към двора на затвора, където всичко е готово за екзекуцията. В прозорците на затвора прониква светлината на зората.

28. КОРИДОРЪТ НА ЗАТВОРА. СУТРИН.

Двете групи си приличат по нещо една на друга. И в едната, и в другата се произнасят едни и същи думи на утешение.

Гласове (звучат като на тържествена църковна служба).

— Сине мой... не мисли за нищо...

— Бъди мъжествен и се надявай... В последния момент...

— Ние не сме виновни. Това се изисква от обществото, с инко...

29. ПАРАХОДЪТ И ПРИСТАНИЩЕТО НА ПАЛМА. ДЕНЕМ.

Слънчево утро. На борда на парахода, готвещ се за отплаване, се качват пасажерите. На палубата върху стол седи Кармен с детето на ръка, наблизо стоят куфарите. До перилата Амадео гледа пристанището, града, морето, изпращащите.

Сирената на парахода.

Кармен (загрижено на баща си). Не идва ли?

Амадео разтваря ръце. След това помага на две монахини да поставят вещите си по-близо до два стола на палубата. Връща се при перилата и изважда цигарата. Неговият разсеян поглед се задържа върху джипа, който се носи бързо по брега. Джипът стира и Амадео вижда Хосе Луис.

Амадео. Той е тук...

Гледа към джипа. Хосе Луис се е отправил към стълбата, но някой го е извикал: подават му чантата. С чантата в ръка Хосе Луис бърза към стълбата.

Амадео (като се насочва да го срещне). Хосе Луис... Хосе Луис...

Хосе Луис се изкачва на палубата и минава покрай стареца, без да му каже ниго дума. Той търси с поглед жена си. Отива до нея и се стоварва на седмния стол. Изпуска чантата и като стиска с ръце главата си, опира се с лакти в колената, няколко секунди седи в такава поза. Жена му мълчаливо го наблюдава и чака. След това се рещава много тихо да го попита:

— Ял ли си нещо?

Хосе Луис повдига глава и с ненавист поглежда Кармен. После угнетен изважда от джоба си плик и го подава на жена си. Тя взима неохотно плика, но все пак поглежда в него и вижда пари. Старецът, изгаряйки от любопитство, тръгва към тях. Кармен гледа мъжа си и очите ѝ се напълват постепенно със сълзи. Старецът изтръгва от ръцете ѝ плика, преброява парите и чете приложената към тях справка. Учуден, той казва на Хосе Луис, който не откъсва погледа си от пода:

— Значи, увеличили размера...

Хосе Луис повдига глава и вижда сълзите в очите на жена си и довольното лице на стареца.

Хосе Луис (заплашващо). Това е първият и последен път, разбрано ли е? Първият и последният...

Старецът подава плика на Кармен, която е прегърнала Хосе Луис, и взима на ръце детето. Отива към перилата и като се смее през зъби, казва на малкия:

— Някога аз също така говорех.

Целува детето. Покрай парахода минава, плувайки, катер с туристи. Това би могло да бъде също така богата яхта, върху чиято палуба няколко безгрижни двойки танцуват под веселата музика на грамофона.



ГЛЕДАЙТЕ НОВИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ЗАВЕТЪТ НА ИНКАТА“

(горе сцена от филма)

и

ЯПОНСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„СЕДЕМТЕ САМУРАИ“

(сцена от филма на четвърта страница на корицата)