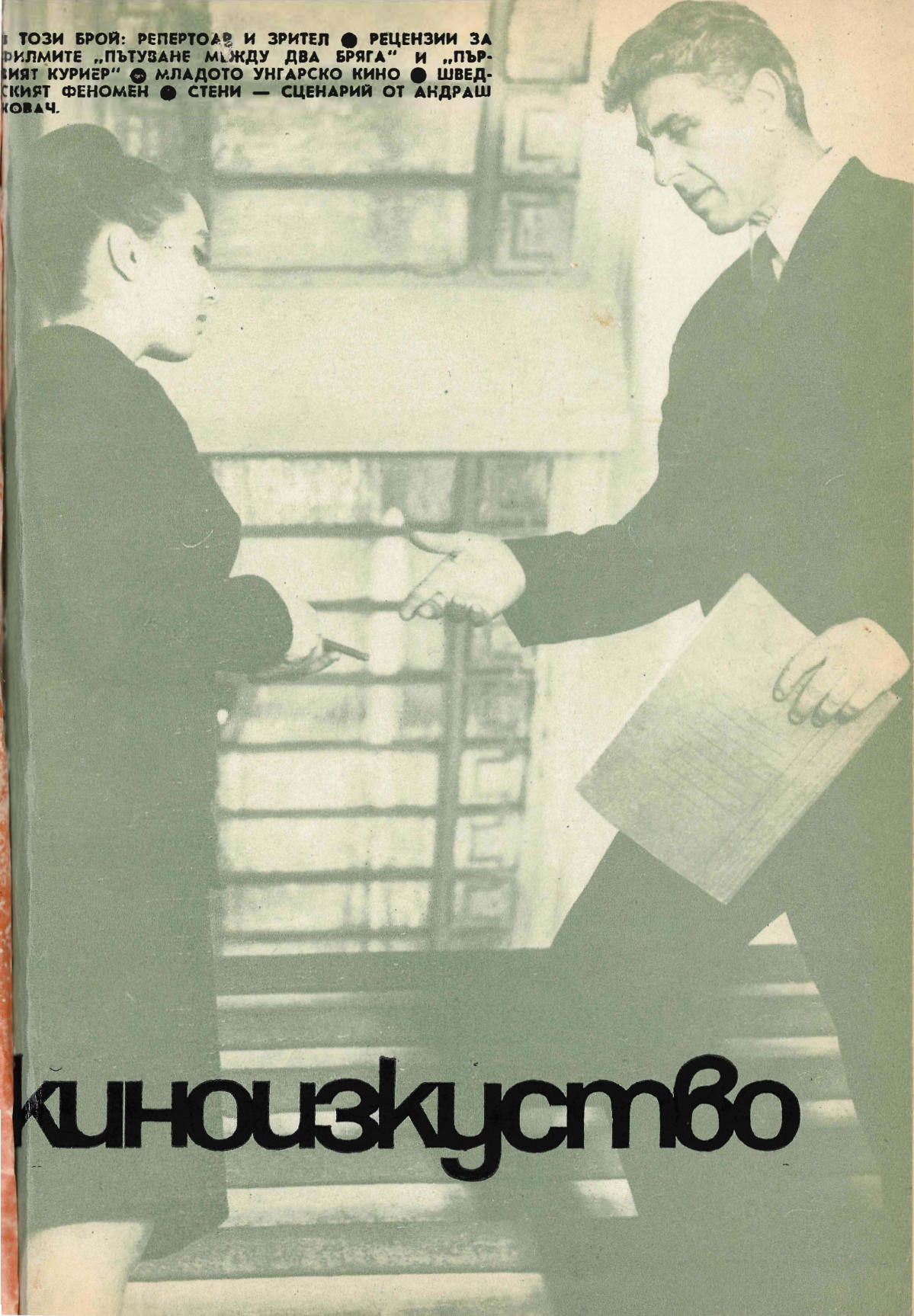


В ТОЗИ БРОЙ: РЕПЕРТОАР И ЗРИТЕЛ ● РЕЦЕНЗИИ ЗА
ФИЛМИТЕ „ПЪТУВАНЕ МЕЖДУ ДВА БРЯГА“ И „ПЪР-
ВИЯТ КУРИЕР“ ● МЛАДОТО УНГАРСКО КИНО ● ШВЕД-
СКИЯТ ФЕНОМЕН ● СТЕНИ — СЦЕНАРИЙ ОТ АНДРАШ
КОВАЧ.



киноизкуство





бр. 3, март 1968

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — РЕПЕРТОАР И ЗРИТЕЛ

НИКОЛА ПЕТРОВ — „ПЪТУВАНЕ МЕЖДУ ДВА
БРЯГА“

ВЕШО ДАВИДОВ — „ПЪРВИЯТ КУРИЕР“

ЯКО МОЛХОВ — ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

А. МИТА — ПРОБЛЕМИ НА ДЕТСКИЯ ФИЛМ

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — АЙЗЕНЩАЙН ВЪВ ВРЕ-
МЕТО

ВЕРА НАЙДЕНОВА — МЛАДОТО УНГАРСКО
КИНО

**СЪЗДАТЕЛИТЕ НА „10 000 СЛЪНЦА“ ЗА СВОЯ
ФИЛМ**

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — ШВЕДСКИЯТ ФЕНО-
МЕН И СИТУАЦИЯТА В НОВОТО ШВЕДСКО
КИНО (продължение)

ДИМИТЪР ФРАНГОВ — ИЗВОДИ ОТ ЕДНА АН-
КЕТА

ПРИСЪДА НАД „НОВОТО КИНО“ В ГЪРЦИЯ

**РАВНОСМЕТКА НА ФРЕНСКОТО КИНО ЗА
1967 Г., ИЛИ ПОРОКЪТ НА БЕДНОСТТА**

ХРОНИКА

АНДРАШ КОВАЧ — СТЕНИ (сценарий)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

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. 87-91-11, втр. 60; от 14—18 ч. 88-37-97

каса — 87-64-01

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 сцена от новия български художествен филм „Бялата стая“. На втора страница на корицата полският актьор Даниел Олбрихски.

РЕПЕРТОАР И ЗРИТЕЛ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

И при най-повърхностното проучване на статистическите данни за броя на зрителите вниманието ни се привлича от един очебиен факт — намаляване броя на посещенията в кината. В рамките само на една година това намаление не се натрапва и може да остави дори впечатление за нетрайност, за случаен каприз в кинообслужването, обусловен от временни причини. Разширим ли обаче сравнителния анализ до изтеклите три години (1965, 1966, 1967), цифрите получават други измерения: те убеждават и най-големите оптимисти, че се касае не за конюнктурно явление, а за процес на отлив на кинозрителите.

Праз 1967 година разпространяваните в страната филми са били гледани от 6 400 000 зрители по-малко в сравнение с 1965 г. Очаква се (по плановите разчети за настоящата година) броят на посещенията в кината да спадне още с около 3 милиона...

Очевидно нещо става със зрителя.

Намалението на зрителите не оставя равнодушни кинотворците и филмовите критици, не дава покой на разпространителите и управителите на кина, не оставя безучастни планиращите и финансовите органи. Всеки изследва явлението от своята „камбанария“ и това не е чак толкова голяма беда, колкото и едностранчиви да са оценките и прогнозите за бъдещето на киното у нас. Истинската беда е в това, че загрижеността ни най-често се изчерпва с общи констатации и безплодни теоретически размишления, с въздишки по повод нарастващото влияние на телевизията или пък с голословни обвинения за търговския характер на нашата система за разпространение, за смъртните грехове на прокатната организация, която носи главната отговорност за лошия вкус на част от зрителите. Тези обвинения, нямачи нищо общо с обоснованата и добронамерена критика, дори не прикриват неосведомеността и естетското високомерие на авторите им.

А в същото време куп проблеми, които имат непосредствено практическо значение, тропат на вратите ни.

Всъщност тези проблеми не са нови, възникнали във връзка с бързото развитие на телевизията. Но тъкмо нарастващото влияние на телевизията поставя старите, нерешени въпроси в нова светлина, подчертава тяхната острота и неотложност. Преди години недостатъците в разпространението на филмите и кинопоказа само намаляваха успехите, задържаха развитието; днес нерешаването на наредените задачи означава не дори застой, а както потвърждава практиката, връщане назад, предаване на извоювани позиции. При това телевизията едва сега повежда диалога си с киното, набира още сили в търсене на своята специфика, изгражда естетическата си независимост. Несъмнено близкото бъдеще ще ѝ отреди много по-го-

лямо място в живота на нашия съвременник. В следващите няколко години нашата телевизия ще се развива в няколко посоки: чувствително увеличение броя на телевизионните приемници, увеличение на програмното време, включително на относителния дял на забавните предавания, повишаване художественото качество на програмата, техническо усъвършенстване, въвеждане на цвѣта. С други думи, ако нашето филморазпространение и кинорежа не се съобразят с новата обстановка и не се преоформят, все повече и повече кинозрителите ще предпочитат малкия екран.

И естествено изниква въпросът: какво трябва да се направи, за да си възвѣрнем любовта на тези 6 милиона зрители, които ни обърнаха гръб?

Един кръг от проблеми е свързан с репертоара на кинотеатрите.

Има едно „явление“, хроническо за столицата и големите градове в страната, което от години упорито къса нервите на зрителите:

внезапното „изчезване“ на премиерата

И това става при „пълен сбор“. Опашките пред киното все още се редят търпеливо, интересът на публиката не е намалял, напротив, този интерес нараства с всеки изминат ден. И все пак следващия петък (или понеделник за другите градове) киното осъмва с нова рекламна премия — за следващата премиера. Разочарованият зритель вдига рамене в недоумение. И ако все пак филмът още не е изчезнал от града и ако зрителят има толкова свободно време, колкото е силно желанието му да види филма, той трябва да прекоси няколко квартала, за да го догони в Малашевци, Красно село или Горна баня.

Тази странна практика се повтаря от дълги години, при все че всички — и управители на кина, и програматори, и ръководители — много добре съзнават неблагоприятните ѝ последици: погубва се психологическият градус, атмосферата, създадена от премиерните представления; публиката е насила отблъсната, след толкова усилия да бъде привлечена тъкмо в дадения кино-алон; филмът губи значителна част от своята публика и естествено част от своите приходи.

Оптимистите, които държат за интересите (тия криворазбрани интереси!) на отделното кино, но не и за максималното въздействие на филма върху публиката, нито за културното обслужване на зрителя, възразяват: „Е добре де, след време ще покажем филма отново.“ Как ще ги убедиш, че това вече ще бъде не премиера, а повторение, че резултатите в единия и в другия случай са несъизмерими!

И все пак кои са оправданията за такъв именно „ред“ на представяне на премиерите? Отговорът се дава без колебания: недостигат филмовите копия; те се програмират за един месец напред най-малко на четири кина и не е възможно при евентуален успех премиерата да бъде продължена втора или трета седмица на същия екран, защото това би означавало да се остави следващото кино-получател без филм. Ето как представленията се прекъсват съвсем изкуствено по програмационни причини. От друга страна, и програматорът не е в състояние още при изработването на репертоарните планове да предвиди реалното време-траене на филмовата програма — това ще определи по-късно интересът на публиката.

Да резюмираме: бедата е само в това, че при изготвяне репертоара на столицата и на големите градове не се резервират свободни копия или поне съседни седмици на копията от по-значителните филми. А копия не се резервират защото... при досегашния начин на пускане на премиерите на екран копията недостигат; след софийските кина „по петите“ им следват тези в Пловдив, Варна, Бургас...

Омагьосаният кръг е затворен — началото и краят на този кръг, който ни мъчи вече толкова години, са копията. А дали копията са наистина недостатъчни? В този случай — не.

Проблемът, колкото стар, толкова и нов, може да бъде успешно разрешен, ако репертоарът на столицата се изтегли с един месец напред, т. е. ако премиерите се пускат по екраните в София един месец преди показването им във Варна, Русе, Пловдив, Ст. Загора, Бургас, Плевен... Ползата ще бъде двустранна: за нуждите на столичните кина ще бъдат предоставени повече копия. Софийската кинотера на ДП „Разпространение на филми“ ще бъде в състояние да реагира своевременно на всички промени в отношението на кинозрителите в столица-

та към филма. От друга страна, след изтичането на месеца филмовите бази в Г. Оряховица, Стара Загора и Мездра ще разполагат от самото начало с всичките си копия. При сега съществуващия програмационен ред базите получават само част от зачислените им филмови копия от премиерната дата, а останалите — две седмици по-късно („след дъжд качулка“, тъй като междувремежно филмът е вече снет от екран във Варна, Русе, Бургас, Плевен!) Не е трудно да се гледвиди, че с тази промяна ще се подобри чувствително репертоарът и на кината в големите околните градове. Премиерите ще се представят тук на два и повече екрани без пренасяне на копията, ще се резервира свободна седмица за евентуално продължение на представленията.

Възможно ли е да се осъществи тази очаквана от години промяна в излизането на филмите на премиерен екран? Безусловно, каквито и сериозни трудности да съпътствуват вноса, рекламата, надписването и масовия печат на още 13—14 заглавия освен редовните 40—45 филма, включени в перспективния репертоарен план за следващите 3 месеца. При съответна подготовка и усилия „Разпространение на филми“ ще бъде в състояние в срок, не по-дълъг от 6—7 месеца, да преустрои репертоара на София и големите градове в страната.

В тясна връзка с разглеждания проблем е и този за

броя на екраните, на които трябва да се разполага една премиера в София

Практиката да се залива масово града от едно и също заглавие (8, 10, 12 екрана) е само пресел спомен от миналото, макар и понякога рехидиви от това минало да създават познатото подтискащо еднообразие в репертоара.

Но струва ни се, ще бъде погрешно да се хвърляме в другата крайност — рязко ограничаване на екраните до две, дори до едно единствено кино. Впрочем тази идея има своите горещи привърженици и най-често те се обосновават с изключителния интерес, който ще възникне при едно „проточване“ на филма в продължение на седмици и месеци. Всъщност тъкмо при този начин на програмиране търсените предимства много скоро ще преминат в своята противоположност — спадане интереса на публиката. Контингентът от зрители, които биха гледали даден филм, не е твърда и предварително определена величина, не е някакво количество, което неизбежно ще се събере, независимо от това, дали преминава през един, през два или три „канала“. Изкуственото „проточване“ на премиерата в името на интереса към филма ще погуби този интерес. Не ще се използва подходящата атмосфера, създадена от предварителната и текуща реклама и пропаганда, от отзивите и рецензиите в пресата, от разговорите и оценките на най-добрите пропагандатори — зрителите. Тази атмосфера ще отшуми напразно. Интересът към дадения филм ще бъде изместен от интереса към нови премиери, ще потъне в многобройните и разнообразни прояви на културния живот: театрални и оперни постановки, концерти на филхармонията и камерни състави, рецитали, естрада, цирк... Аналогите, които често се правят с репертсара на кината в големи европейски столици, за да се обоснове подобна практика и у нас, са неуместни. Условията в Париж, Рим или Лондон са коренно различни, обусловени от противоречивите интереси на конкуриращи си частни фирми, от отсъствието на единна репертоарна политика и направляваща роля на държавата

Към това възражение може да прибавим и друго, не по-малко сериозно: пред киното „монополист“ ще се създават съвсем ненужно предълги, несвършващи се опашки. Обезкураженият зритель ще размишлява отечен върху културата на обслужването, ще влезе още веднъж-дваж във фойето, пак ще махне с ръка и ще се примири, т. е. ще забрави за филма. Опашките никога не са били разумно откритие, особено когато не са неизбежни...

Най-доброто разрешаване на въпроса, който ни интересува, при сегашните условия ще намерим в „златната среда“: разполагане на премиерата през първата седмица, съобразно „силата“ ѝ, на 2, 3 до 4 централни екрана — в много редки случаи до 5. Втората, третата седмица и т. н. тези екрани ще се „свиват“ постепенно, успоредно с намаляване интереса на публиката. Но при всички случаи филмът не ще изчезва от центъра на града преждевременно!

Компромисното разрешение обединява предимствата на двата крайни подхода в репертоара на София (сравнително бързо удовлетворяване на публиката при възможно най-добро културно обслужване и, от друга страна,

предоставяне възможност филмът да се задържи колкото е нужно, за да се „изгледа“) при избягване на сериозните им недостатъци, които вече изложихме.

И един неизбежен коректив към това предложение: премиерата не трябва да се съсредоточава само в централните части на града; в нея трябва да се включват без повече колебания освен 3-те или 4-те кина и някои квартални кина, както това се прави сега с кино „Изток“. Кварталните кина ще се включват в премиерата последователно през първата, втората седмица и т. н., докато трае „изпеждането“ в центъра. Това разширяване няма нищо общо с масовото и еднообразното заливане на централните райони в миналото. От друга страна, то ще задоволява културните интереси на десетки хиляди граждани, населяващи цели квартали, ще ги приобщи към новите произведения на киноизкуството, ще им спести много време и сили за придвижване до центъра и обратно.

Един от най-актуалните проблеми на репертоара днес е този за

разпространяването на т. н. „проблемни“ филми

През последните години бяха доставени кинопроизведения, значителни и като проблематика, и като форма, свързани с един или друг етап от развитието на дадена кинематография, имащи повече или по-малко авторски характер, обогатяващи в една или друга степен филмовия език: „Аз съм на двадесет години“, „Юлски дъжд“, „Криле“, „Сенките на забравените прадеди“, „Девет дни от една година“, „Обикновен фашизъм“, „Здравей, това съм аз!“, „Ленин в Полша“, „Нашият честен хляб“, „Председателят“, „Последният месец от есента“ (СССР), „Обречените“ („Хора без надежда“), „Как бяга дърветата“, „Баща ми“, „Двадесет часа“, „Студени дни“, „Здравей, Вера!“, „Уличката“, „Празнични дни“, „След сезона“ (Унгария), „Магазин на главната улица“, „Любовта на русокосата“, „Романс за тропет“ (Чехословакия), „Пепел и диамант“, „Фараон“, „Пепелища“, „Пътничката“ („Пасажерката“), „Самсон“ (Полша), „Бомбата“, „Гората на обесените“, „Неделя, 6 часа“ (Румъния), „Седемте самураи“, „Червената брада“ (Япония), „Мъжки излет“, „Рози за прокурора“, „Мостът“, „Панаир“, „Орден за децата чудо“ (ГФР), „Ръце над града“, „Салваторе Джулиано“, „Гепардът“, „Те вървяха след войниците“, „Генерал де ла Ровере“, „Рокс и неговите братя“, „Възходът“ (Италия), „Събота вечер, неделя сутрин“, „Спортен живот“, „Път към висшето общество“, „Стая във формата на „Г“, „Живот във висшето общество“ (Англия), „Един каргоф, два картофа“ (САЩ), „Дневникът на една камериерка“, „Дългият поход“, „Едно тъй дълго отсъствие“, „Война на копчета“, „Шербургските чадъри“, и др. (Франция). Без да търсим каквато и да е изчерпателност, иска ни се да припомним още, че филмите, които донесоха славата на „чехословакото чудо“ бяха своевременно доставени и показани у нас: „Вик“, „Високата стена“, „На възето“, „Обиняемият“, „Старци берат хмел“, „Черен Петър“, „Надежда“, „За нещо друго“, „Място в колектива“, „Лимонаденият Джо“, „Когато дойде котаракът“. Много от изброените дотук филми тепърва ще разширяват своето влияние сред широката публика, все още непривикнала към някои съвременни форми в киноизкуството.

Позволих си тези примери, защото у нас все още не секват безапелационните, убийствени изводи по адрес на нашето филмоворазпространение. Със завидна упоритост например Г. Стоянов-Бигор поддържа любимата си теза, че ако зрителят има пошъл вкус, затова е виновна репертоарната политика на нашите прокатни организации, които години наред тикат публиката в коловоза на посредствената продукция, поднасят евтини филмови образци, че кредитът на тях прокатчици са планът и гонитбата на печалби, че неусетно те заприличват по манталитет на капиталистите.¹

На какво се основава този всеунищожаващ и генерализиращ извод? На обсъждателството, че нашият прокат не е закупил нито един филм на Чаплин, Ален Рене, Годар, Антониони, Рогозин, Пазолини, Крамер . . .

Не е място тук да се излагат дълги обяснения. Биха се намерили оправдания и в ограничената валута, и в редица откази на подборната комисия, и в условията на взаимния филмов обмен и др. Би могло да се добави още, че проблемните филми, създавани ежегодно, се броят на пръсти и следователно репертоарът не може да почва и да свършва само с шедеври и значителни филми,

¹ „Филми и публика“, сп. „Киноизкуство“ — кн. 2/1968 г.

които са непременно етап в развитието на световното кино, че не можем поне засега да се освободим от присъствието и на „посредствената продукция“. Би могло да се напомни също, че аристократическото презрение към стопанските задачи на киномрежата само кокетира с идейно-естетическите цели на киното, но не решава актуалните проблеми на репертоара.

Но да оставим това. Нашият прокат ни най-малко не е защитен срещу грешки. Всъщност грешки се допускат немалко. Елементарната етика обаче изисква те да сочат строго, но точно, без снизхождение, но компетентно и без недопустими обобщения. За съжаление Бигор не вижда действителните грешки, затова и критиката му е сведена до цитираните смайващи сравнения и метафори, до ефектното му заключително възклицание: „Трябва ли при такава грамотност на прокатчиците да нападаме грамотността на зрителя? Би било справедливо, ако направим обратното.“

Всъщност и повърхностният преглед, който направихме на закупените филми през последните години, ни убеждава в очевидния стремеж на проката да отразява все по-успешно и своевременно съвременните тенденции в развитието на филмовото изкуство, особено тези на социалистическото кино. И големият въпрос, който изниква у нас с изключителна острота във връзка с „проблемните“ филми, не е вече въпрос главно и преди всичко на подбора и вноса им (колкото и да желаем още в тази насока), а на тяхното програмиране и разпространение в киномрежата. Ако подборът и вносът вече се съобразяват с диференциацията на киноизкуството на съвременния етап с появата на нови жанрове, тези филми се разпространяват, най-общо казано, по крайно демодиран, негоден начин, който ги обрича предварително на неуспех.

В какво по-точно се изразява изоставането ни в тази област? Преди всичко при самото съставяне на репертоара „трудните“ филми се третира наравно с „лесните“, с общодостъпните, адресирани към широката публика. Филмите се програмират по установения ред, т. е. на редовни, неспециализирани кина, които имат свои традиции и — най-важното — своя публика. В голямото си мнозинство тази публика е още непривикнала към усложнения филмов език на „мислещото“ кино, което изисква интелектуална активност, разчита на по-развитите форми на съчастие на зрителя. Най-често филмите се програмират по реда, който се използва — по написаните, но неумолими закони на репертоара — за по-слабите произведения, т. е. премиерата излиза само на едно или две, при това второскринни кина. Естествено в очите на публиката, свикнала със закономерностите на програмацията и рекламата, самият този факт вече е равен на негативно внушение. А когато заедно с премиерата се програмира допълнително и „подсилване“ (най-често това е касово повторение, за което се запазват вечерните представления), фиаското е напълно осигурено. Тъкмо така бе поднесен на столцията публика филмът на М. Хуциев „Юлски дъжд“ в „Студентския дом“ (кино с нестабилен режим на работа поради многобройните други инициативи) и в кино „Дружба“, но — обърнете внимание — от 10, 14 и 16 часа. Най-силните представления, вечерните, бяха отстъпени на друго заглавие.

Самите кина приемат проблемните филми в своите програми като истинско бреме. И както се посреща всяко бреме — те изчакват то да отmine, примирени предварително с празните салони. Заобиколени с мълчание и пасивност, тези премиери разчитат на случайно информираните зрители, които не са безразлични към явленията на филмовото изкуство.

Крайният резултат от тази практика не ни изненадва: губим зрители, посещенията в кината намаляват, и то посещенията на филми, чийто брой расте от година на година и които имат принципиално значение за утрешния ден на киното.

Неизбежно трябва да се отговори на въпроса: от какво се обуславя сегашната практика, решаващите недостатъци при използването на тези филми? Струва ни се, причините са главно две.

На първо място все още много и много работници във филморазпространението и киномрежата не могат да се разделят с предубеждението „всеки филм трябва да се гледа от всеки зритель“. Представата за всеядността на зрителя на нася непоправими поражения; ако програматорът и представителят на предприятието „Кинификация“ не са убедени в общодостъпността на даден филм, ако например на „Магазин на главната улица“ и „Черен Петър“ се сложи етикетът „не се гледа“ (точно така и бяха окачествени), съдбата им е предрешена. Из-

вестно време базите правят опити да ги натрапят на своите клиенти (все пак трябва да се разпространяват, щом веднъж са внесени!), кината упорито ги отказват, докато и едните, и другите ги забравят и копията остават да обират праха в афишите.

Защитниците на нормата „всеки филм да се разпространява навсякъде и да се гледа от всеки“ не искат да се съобразяват с реално извършващите се процеси (впрочем не от вчера) в световното кино: диференциация на филмовото изкуство и успоредно с това образуването на различни зрителски кръгове. Формулата „не се гледа“ е вече съвсем неприложима, негодна. Всеки филм едновременно „се гледа“ и „не се гледа“ и това важи не само за произведенията на „интелектуалното“ кино, но дори за традиционните, „общодостъпни“ филми. Тези, които гледат, и тези, които не гледат „трудните“ филми, не са застъпници веднъж за винаги в своето отношение към тях, а са в процес на движение, върху техническия паспорт на филма на Рсзи „Ръде над града“ в Горна Оряховица може да се прочетат такива спорещи оценки: „Приберете филма в склада. Не отваряйте зрителите! Такъв филм план не изпълнява!“, „Самое такива филми ще направим прогрес в „Кинификация“, „Загубен филм за кината, това е истина“ ...

Много странна е тази неосъзната съпротива срещу диференциацията в киното и публиката, още повече, че в литературата, музиката и другите изкуства тя отдавна не буди недоумение. Днес никой не се изненадва например, че читателите на „Капитан Блъд“ на Сабатини са сто пъти повече от тези, които познават поезията на Блага Димитрова и Дамян Дамянов, че грамофонните плочи със записи от камерното ни музикално творчество са нищожно малко в сравнение с плочите на „кралете“ на естрадата у нас.

Втората причина за незадоволителното разпространение на „трудните“ филми (всъщност тя е пряко зависима от първата) е отсъствието на специализирани кинотеатри. За необходимостта от „репертоарни“ или „художествени кинотеатри“ е писано и говорено твърде много. И все пак — не разсечем ли този репертоарен възел, не ще разрешим никога проблема за хвърляне мост между публиката и голямото кино, колкото и патетични статии да пишем за това.

София и най-големите ни градове (Пловдив, Варна, Русе, Стара Загора, Бургас, Плевен) трябва да имат своите „художествени кинотеатри“. Бъдещето на тези кина не бива да се поверява на традиционния опит в киномрежата, не дори на административната активност. Необходима е нов род активност, която ще обединява в себе си творческата мисъл, любовта към киното, познаването на неговите проблеми. На преден план следователно изпъква ролята на ръководителя, компетентен и можещ, който ще има силите да изгради художествения кинотеатър в средище за активна просвета и пропаганда на филмовото изкуство. Независимо от това, каква ще бъде административната обособеност и физиономия на тези кина (държавни или обществени органи), ръководителят трябва да бъде в състояние да осъществява близък контакт със Съюза на кинодейците и „Разпространение на филми“, с Българската национална филмотека и съответното предприятие „Кинификация“, с местните кино клубове и пресата, с други културни институти.

Бихме искали репертоарът на художествения кинотеатър да се изготвя не само с активното участие на ръководителя, но при близката помощ на секция „Критика“ при Съюза на кинодейците. Би било полезно в София да се изготви единна програма за всички кина, които ще бъдат открити; става дума не за груба административна опека, която ще сковава инициативата, а за отстояване — поне през първите година-две — идейно-художествената линия на репертоара.

Не ще и дума, грижата за зрителя не трябва да свършва с продажбата на входните билети; той не бива да бъде оставян сам. Проекцирните би трябвало да се съпътствуват с предварително подготвена пропаганда: текстови материали, които ще придружават входните билети като своеобразна програма; встъпителни беседи на кинокритици и творчески работници в киното, които ще бъдат изнасяни пред публиката или предавани по радиоуредбата, и др. От умението на ръководителя и от отговорността на заинтересованите институти ще зависи тази пропаганда да съчетава лекотата и занимателността на формата с дълбочината на мислите и краткостта на изложението. Отзив и рецензии в пресата на автори специалисти ще създават обществено мнение, подходящ климат около премиерата.

Да си представим и оформлението на самите фойаета — то би трябвало да съответствува на предназначението и ролята на художествените кинотеатри. Заинтригуваният зритель ще се запознава с портрети и изказвания на майстори и тесретици на световното кино, оставили диря в неговата история, с образни и текстови материали за конкретното произведение, което се представя: фотоси, кратки бележки за авторите на филма, данни за броя на зрителите в други страни и у нас, посетили творбата, извадки от отзиви в чуждата и нашата преса и др.

Всичко това е свързано с много трудности, но е неизбежно. Касае се не за инцидентна проява, а за системно въздействие над публиката, касае се за битка за приобщаване и спечелване на зрителя.

Специализацията на кината не се изчерпва с откриването само на художествени кинотеатри. Проблемът е изключително труден и не ще бъде разрешен за ден-два. Но нали най-напред трябва да се сложи на дневен ред, да се обсъдят насоките на профилирането, мащабите, условията. Сега бихме искали само да отбележим, че направените до днес опити за профилиране в столицата на ученическо кино („Млада гвардия“), кино за прожектиране на стари филми („Солун“), „езиково“ кино („Дружба“), кино за прожектиране в строго определен часове на български филми, премиери и повторения — не бяха доведени докрай. Причината не е само в стъписването пред неизбежните трудности. Не се отстояваха дескриптивни принципи, върху които се изграждаше специализацията на едно или друго кино. В репертоара на кино „Млада гвардия“ например се промъкнаха филми, които не се съгласуваха с профила му на ученическо кино. Този профил естествено не трябва и не може да се отстоява само с „детски“ и „юношески“ филми. Нима са малко филмите за „възрастни“, които със своята проблематика и художествени качества са чудесен материал за идеологическо и естетическо въздействие върху учащите? Много рано се огънахме пред натиска на част от публиката да гледа в кино „Дружба“ ненадписани копия само от касови филми; естествено при такъв подход трудно може да се подхранва репертоарът на „езиковото“ кино. Не трябва по-нататък да се смята, че тези прожекции могат да се посещават само от учащи се в езиковите гимназии. Много са столицаните, които самостоятелно изучават чужди езици. Би могло да се помисли и за разширяване езиковия „спектр“ на кино „Дружба“, като се застъпят освен английски, френски, руски и немски, също така — макар и на по-малко прожекции — италиански и испански.

През последните години селските кина в страната, казано с езика на служебните отчети, не изпълняват своя план. Но нека този език не дразни никого; всъщност категориите „план“, „изпълнение“ и „неизпълнение“ далеч не са монопол за търговската мрежа. В сферата на кинообслужването плащът е обобщен израз на очакваното въздействие на киното, процентът — това са стотици хиляди зрители, които ние печелим или губим.

Сега ги губим. Разбира се, намалението на зрителите на село трябва да се обясни с цял комплекс от причини, които сложно се преплитат и си взаимодействуват. В случая ни интересуват само тези, които доведоха в последните години до

влошаване репертоара на селските кина

Дължи се на общото обедняване на оня филмов фонд, който се оставя на разположение на кината в средните и малките села. Преди всичко най-значителните филми (на първо място това са всички цветни премиери), които обогатяват жанрово и тематично репертоара и решават до голяма степен „битката за зрителя“, не достигат до тези кина. Копията от тези филми едва задоволяват нуждите на кината в градовете и най-големите села, а ако след многократните прожекции са още технически годни, се оставят като резерва за повторно прожектиране в градовете.

Много по-тежко е положението на селските кина, снабдени с теснолентови киноапарати. Броят на премиерите на 16 мм лента рязко намаляват: 106 — през 1965 год., 86 — 1966 год., 76 — през 1967 година. Това недопустимо за една нормална дейност на кината намаление е пряко обусловено от две причини: от чувствителното увеличение на широкоекранните филми (прехвърлянето им на 16 мм засега струва много скъпо, а предвидените средства за тази цел са недостатъчни) и от обстоятелството, че цветни копия от чуждестранни филми, на широк и на нормален екран, не се печатат у нас на 16 мм поради невъзможността да бъдат надписани.

И ето резултат, който с основание буди тревога: 88 от всички премиери, пуснати по екраните през 1967 година, не бяха прехвърлени на тясна лента. Като припомним, че в селата сега работят повече от 1000 кина, съоръжени с 16 мм киноапарати, стават ясни мащабите на срещаните трудности. Тези кина бяха лишени от възможността да прожектират такива търсени премиери на село като: „Война и мир“, „Два билета за дневно представление“, „Малкият беглец“, „Неуловимите отмъстители“, „Източна легенда“, „Вълшебната лампа на Аладин“, „Приказка за цар Салтан“ (СССР), „Силният удар“, „Убиецът остава следи“, „Пълен напред“ (Полша), „Големият ресторант“, „Опасни мъжци“, „Фалшиви банкноти“, „Тигърът на седемте морета“ (Франция), „Героите на Телемарк“, „Давай, адмирале!“ (Англия), „Голямата змия“ (ГДР), „Даки“ (Румъния), „Унгарски богаташ“ (Унгария) и др.

Не е трудно да направим извода, че ключът за подобряване репертоара на селските кина е в ръцете на финансови органи: нужни са допълнително средства за доставка на повече цветни копия от чужбина, за редуциране на широкоекранните филми и др.

Но трудностите с репертоара на селските кина не свършват с недостига от заглавия и копия. Не всичко е в ред и в самото програмиране на филмите.

Обикновено нередностите при „подредждането на програмите“ се откриват в изиращането на психологически драми на село, докато филми със „специфично селска тематика“ се държат по екраните в градовете. Такъв упрек се отправя и от Христо Сантов в иначе много съдържателната статия „6.000 000 зрители“¹. Всъщност няма нищо по-неправилно и несправедливо от профилирането на репертоара по един предварително фиксиран тематичен кръг, повлиян от един или друг стопански отрасъл и основна професия. И филмите със „специфично селска тематика“, и тези с чисто „градска тематика“ са еднакво нужни на нашия зритель, където и да живее и с каквото и да се занимава, защото предмет на изкуството е човекът с неговите стремежи, болки, вълнения, радости; кинозрителите се различават като консуматори на изкуството не по професионалните си признаци, а по различната степен на художествената си образованост, по различните си жанрови, стилови, тематични и други предпочитания. Не в това следователно е проблемът на филмовите програми на село.

Ог десетина години филмите се разпространяват на село по т. н. „циклов метод“, при който се изготвя един и същ репертоар на цяла верига от кина (4, 6, 8 и повече), които се намират в географска близост помежду си. Предимствата на цикловия метод са несъмнени: трудът на програматорите се облекчава извънредно много (нали месечната програма на първото кино водач става програма за цялата верига!); филмът се препраща от едно кино на друго на малки разстояния, като се спестяват разходите за далечни и кръстосани превози; създават се условия за по-ефективен контрол над кината по опазването на копията и др. Но тези предимства са чисто организационни, технически, те не спасяват цикловия метод от основния му, решаващ порок: изготвянето на типов, униформен репертоар, който пренебрегва различните конкретни условия в отделните селища, нееднаквите нужди, изисквания, предпочитания на публиката. Ролята на отделното кино и ръководителите на местния културен живот се принижават, нещо повече — обезличава се. И Христо Сантов е напълно прав, когато настоява отделното кино да стане културен институт със своя собствена физиономия, със свой репертоар и своя художествена политика, съобразена с изискванията на района, града, селището.²

Съзнавам противодействието, което ще срещнат тези бележки у програматорите. Пренатоварени и сега, обременени с грижата за премного кина, те не биха искали да се разделят с облекченията, които им предлага цикловият метод. И са принудени да пренебрегнат другите, много по-съществени предимства, които биха им възвърнали самочувствието на работници с творчески задачи и подход. Защото за тях отделното кино не би било вече пореден номер „Х“ от веригата „У“, а самостоятелен институт със свой сложен и неповторим живот.

¹ -- „Народна култура“ — 7. X. 1967 г.

² — Пак там.

И ето че пак стигнахме до средствата. Защото, това което предлагаме, може да се реализира само при чувствително увеличаване броя на програматорите в страната и предвиждане допълнителни средства за транспортни разходи. Но нали вече се разбрахме, че средствата, които губим, са много повече! И нали зрителите на село не бива повече да намаляват!

*

Друг кръг от проблеми са свързани със строителството на киносалони и състоянието на кинотехниката. Тези проблеми са изключително важни и се нуждаят от самостоятелно и подробно обсъждане. Искане ни се само да обърнем вниманието върху два факта, които са свързани, макар и косвено, с репертоара на кинотеатрите.

Първият се отнася до кината в столицата. Много и много пъти е писано, че кината в София недостигат. Нещо повече — и този факт се възприема едва ли не като парадокс — днес в центъра на първия ни град имаме по-малко кина, отколкото преди 30 години!

Вторият факт се отнася до техническото превъзгоржаване, или по-точно непревъзгоржаване на кинорежата. Ние не се възползуваме в нужната степен от техническите предимства на киното (засега) пред телевизията — цвят, широк екран, стереофоничен звук, широкоформатно кино. Цветните филми достигат все още до малко селски кина. От стотиците и стотици кина, които се водят надменно за широкоекранни, всъщност само единици отговарят на съвременните технически изисквания. Да не говорим, че над 1000 селски кина са съоръжени с теснелентови прожекторни апарати; картината и звуковъзпроизвеждането в тези кина са на такова стародавно ниво, че от собственика на телевизионен приемник на село не се изискват особени усилия, за да победи „изкушението“ и остане у дома да гледа „По света и у нас“ и „Весела събота“... Кинорежата, вместо да води борба за своя зрител, тъпче на едно място в очакване на „чудото“, което ще ѝ възвърне старото влияние.

Разбира се, ликвидирането на тях и други „парадокси“ от този характер е свързано с много средства и усилия.

А загубените средства? А тези, още по-големи, които ще загубим утре?

Днес или утре трябва да се започне! Иначе... иначе ще трябва да се примирием, макар и с горчивина, с мрачните прогнози — ако не подобрим техниката в кината, ние ще продължаваме да губим публиката! Пък дори и ако я нямаше телевизията...

«ПЪТУВАНЕ МЕЖДУ ДВА БРЯГА»

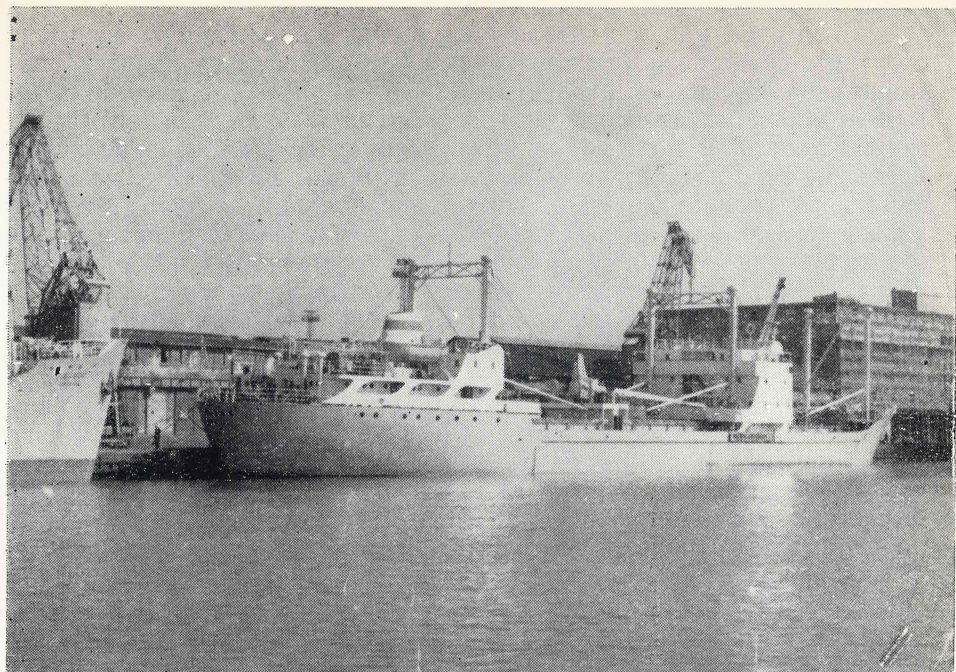
НИКОЛА ПЕТРОВ

Поканата да направим това пътешествие е малко неочаквана и твърде примамлива. Отправена е от един режисьор на игрални филми, който има зад гърба си цяла поредица широко известни произведения — Рангел Вълчанов. А кинокамерата, както и в други филми на Вълчанов, е в ръцете на Димо Коларов — зрял художник и превъзходен професионалист.

Един от малкото български филми кинопътешествия. Учудващо малко са опитите ни да проникнем в останалия свят с българска кинокамера. Като изключим полустандартните вестникарски пътеписи, това важи не само за нашата кинодокументалистика. И едва ли се дължи на липса на пътуващи!

Няма нищо друго, което така непринудено да изявява и осъществява човека, както пътешествието. То може да бъде просто една задгранична командировка, може да бъде и проникновено навлизане в необятния свят — в разгаданите и неразгадани зигзаги на историята и в ясните и по-малко ясни проблеми на днешния ден; в самобитната национална фантазия и фолклор на народите; в пищната разточителност на живота и нелогичния трагизъм на съществуването. Едно проникване в чуждия свят е неочаквано откриване и на собствената родна страна — ново виждане на познатия пейзаж, ново усещане на нейния живителен въздух, на нейното минало и настояще, едно философско или сантиментално усещане на нейното битие и на своеобразното ѝ място в семейството на другите страни и народи.

И така — ние сме вече на път. Маршрутът — твърде произволен и очевидно не така дълъг, за да бъде отекчителен. Транспорт — съвременен, солиден параход и удобен микробус. Задачата на пътешествието — да се направи интересен филм.



Кадри от филма „Пътуване между два бряга“



След един малък монтажен атракцион за еволюцията на транспортните средства и апокалиптичните автомобилни гробници по пътищата на Европа — атракцион, който звучи почти като шлагер. Рангел Вълчанов ни повежда. Това като че ли определя и стила на пътешествието, и тона на нашите взаимоотношения. Ние не знаем предварително посоката и местата за почивка. Важното е, че пътуваме и пътуването започва много бодро и весело, с едно взаимно уважение. Оставяме се да бъдем водени, завладени от приятни предчувствия — не толкова за предстоящите посещения на познати и непознати места, колкото от очакване на интересни преживявания и познания. Подкупени сме от деловата скромност на показаното, поточно загатнатото лично участие на самите пътешественици-автори, лишено от всякакви нотки на поза и претенциозно самоизтъкване. (Това се отнася до изображението, докато в текста не можем на места да се освободим от усещането за преднамереност и поза, но за това по-късно). Заразителният темперамент на Рангел Вълчанов, неговото артистично въображение, изобилствуващо с неочаквани съпоставки и образни метафори, професионалното изящество в изграждане ритъма на произведението непрекъснато възбуждат нашето любопитство и очаквания. Режисьорът не морализаторствува и не назидателствува, но когато минава покрай скалистия безлюден гръцки остров, той съумява с мъжествена сдържаност да ни внуши тревогата и състраданието си към трагичната участ на тази страна. И в този беззвучен салют на българския кораб към пустите каменни брегове на гръцката земя прозвучава мъжественият акорд на едно ново историческо самочувствие на българина — овладяност и увереност, ясен поглед и зряла мъдрост. Това българско самочувствие, изразено без нито една дума в целия филм на Рангел Вълчанов, е едно от най-неочакваните постижения на „Пътешествието“. То е нещо, което присъствува неизменно и неуловимо в почти всички епизоди, въплътено е в погледа към целия непознат свят, в простото любопитство към странния пейзаж, в ироничната и шеговита усмивка към необичайните привички и нрави на непознати хора, в топлото съчувствие към страданията и добрата надежда за бъдещето на всеки случайно срещнат по пътя. Това самочувствие изведнъж затрептява от умиление пред съзидателната сила на българина при срещата с обгорелите сънародници сред пясъците. С чувство за благородно достойнство без сянка на еснафско високомерие, без изумено ахкане пред световните чудесии или снобско преклонение е изпълнена задъханата киноразходка на българската група из Лондон и Париж. С неприкрита ирония и духовитост е отразен блясъкът на кинозвездите на фестивала в Кан и с истински неподправен интерес и уважение е предадена срещата с Пазолини по време на работата му над „Едип цар“.

Групата на Рангел Вълчанов явно не си е поставила никакви изследователски задачи, не изследва с документална прецизност географските квадрати, не прониква със статистическа достоверност в социалната структура на гигантските градове и полудивите африкански селища, няма амбиции да блести с енциклопедическа ученост нито в областта на историята, нито в митологията. Пренебрегната е дори хронологическата последователност в разказа за пътуването.



Из филма „Пътване между два бряга“

Той е подчинен на настроенията на творците повече, отколкото на предварително поставена информативно-познавателна задача, стреми се да улови и запази живите лични впечатления с импровизирано родения коментар, да предаде с ярък детайл или неочаквана съпоставка атмосферата. Едва ли можем да се сърдим за това, че се чувстваме леко претоварени от субективните импресии на авторите за сметка на недостатъчно изобилна и последователна информация. Разказът е интересен именно като артистично отношение към нещата. Той е композиран в няколко цикъла, които звучат като фрагменти от нещо много голямо и незавършено, но може би именно от тази фрагментарност и незавършеност идва усещането за нерагламентирана-

ността, искреността и раздвижеността на повествуването? Ако пътешественикът, който ни е примамил да го последваме, е поет — да го възприемем като поет, ако е строг учен аналитик — да проявим любопитство към неговите открития, ако е публицист — към публицистичния му темперамент и виждане на света, ако пък е само сладкодумен разказвач — да не му се сърдим за недостатъчната склонност към останалото. Идеално би било, разбира се, ако той можеше да бъде едновременно всичко, но това е пожелание, което не би следвало да превръщаме в упрек или основание за присъди... Текстът на филма обаче не създава чувство на удовлетвореност. На него му липсва артистичната завършеност, скромната лаконичност и чистотата на образния киноезик. Той коментира киноразказа, а не го допълва и вглъбява. Друг въпрос е, че този текст се изпълнява артистично от Коста Цонев и Ицхак Финци.

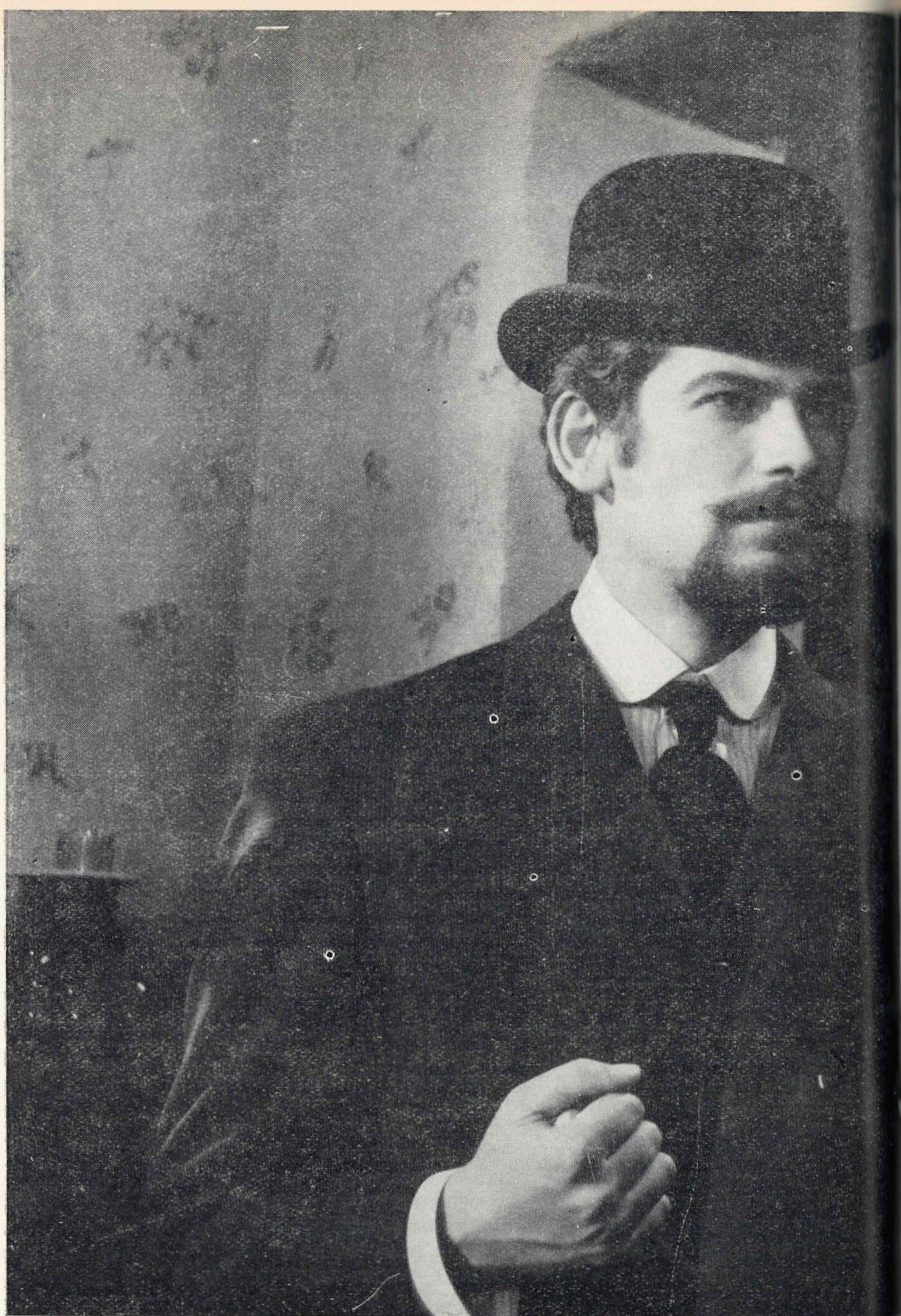
В нашия космически век обиколката на земното кълбо може да се осъществи само за часове, но едва ли някому ще хрумне да нарече такъв вид обиколка околосветско пътешествие. Изпращайки своите първи космически Колумбовци в безтегловните извънпланетни простори, човечеството няма намерение да се отказва от обикаляне и опознаване на своята прастара Земя. И не само затова, че космическите полети са достъпни все още само за свръхотбрано малцинство, а защото хилядолетната жажда за обглеждане и овладяване на вечно изменящия се земен свят отново и отново, с всяко следващо поколение се възражда и тласка човечеството на път.

«ПЪРВИЯТ КУРИЕР»

НЕШО ДАВИДОВ

В зората на работническото революционно движение и създаването на марксистическа партия — авангард на руския пролетариат, един млад българин, бивш моряк и учител, пътува между Варна и Одеса. В неговите куфари се намира Лениновият вестник „Искра“. Това е искрата, която ще разпали пожара на революцията и ще сплоти около себе си бъдещите болшевики, хората, които за по-малко от две десетилетия ще стигнат до победата на Великата октомврийска социалистическа революция. Но сега тя изглежда още далеч, редиците на борците са малобройни и техните първи прояви стават в обстановка на всесилното царско самодържавие, тиранията на жандармерията и полицията и страшната сибирска каторга, която виси като дамоклиев меч над всяка по-будна съвест. Защото Русия тогава е била в истинския смисъл на думата „тюрма за народите“. В тази тюрма проникват първите искри. Тях ги носи нелегалният куриер Иван Загубански. С тях идеите на Ленин, неговата революционна мисъл и неговото революционно дело проникват в страната, достигат до сърцата на работниците и подготвят великия исторически пожар, който ще унищожи тюрмата и ще възвести началото на новата ера в живота на цялото човечество, началото на социализма.

Очевидно историята сама ни натрапва незаменима основа за един филм, който може да има голяма познавателна, художествена и емоционална сила. По инициатива на българската кинематография се създаде „Първият куриер“ — българо-съветска продукция, отразяваща историческия факт, който представлява една малка, но многозначителна брънка в десетилетните връзки между руското и българското революционно работническо движение, между великата партия на Ленин и партията на Димитър Благоев. Макар във филма да не се говори пряко за това (което не е негов недостатък!),



Стефан Данаилов в ролята на Иван Загубански



Владимир Рецелтер — Сергей Докумга

първата ни мисъл, когато трябва да споделим впечатленията си, е, че „Първият куриер“ е един хубав филм за тази така скъпа за нас връзка.

Такава е историческата основа на този филм. Но ние вече от собствен опит знаем, че историята още не прави филма. Мина времето, когато мислехме, че един филм за някоя историческа личност трябва непременно да разкаже цялата биография на героя. Ние вече разбираме, че филм, посветен на Христо Ботев, може да обхване и само последните пет дни от живота му и все пак да ни даде достатъчно пълнокръвен образ на великия поет и революционер. Може да се каже, че по своеобразен начин изстрадахме елементарното изискване всяко художествено творчество на историческа тематика да бъде естетически-емоционално и конкретно-образно, а не научно-повествувателно. „Първият куриер“ в това отношение може само да ни радва с пълното разчупване рамките на историческия схематизъм и антихудожествената „достоверност“, на които дълго време сме плащали дан както в литературата, така и в киноизкуството.

Пред нас е един филм, посветен на Иван Загубански, филм, който ни запознава с делото и съдбата му. Но това не е един биографичен филм. Това е една творба, която в известен смисъл бихме могли да причислим към приключенския жанр, без с това да подценяваме нито филма, нито жанра. В духа на този жанр героят води борба, за да изпълни мисията, която му е възложена. Той преодолява препятствия, сблъсква се с неподвиждани трудности, разкрива цялото богатство на образа на пролетарския революционер, възпитан в героичните революционни традиции на нашата партия, близки и съзвучни на още по-героичните традиции на болшеvizма. И за да видим и почувствуваме всичко това, се оказва, че е достатъчно да проследим на екрана борбата му с царската жандармерия от момента, в който тя тръгва по дирите му, до момента, в който успява да го изтръгне от редиците на борците. Търсенето, провокацията, бяството, гонитбата — всичко е изпълнено с действителната, исторически достоверна динамика на нелегалната борба. Така се ражда един филм, който без да е исторически в тясно разбрания смисъл на думата, дава на зрителите истинска историческа картина, вълнуваща и радваща.

Това филмът дължи преди всичко на сполучливо избягнатата „достоверност“ на фактите, за да даде исторически и художествено-по-осезаемата достоверност на епохата, на нейните идеи и герои. Този стремеж е реализиран на едно художествено-професионално равнище, което заслужава специално да се отбележи. Условиата за неговото постигане са заложили още в литературния сценарий на съветския автор Константин Исаев. Въз основа на този сценарий режисьорът Владимир Янчев е достигнал до онова жизнено правдиво индивидуализиране на образите, без което е немислимо изобщо каквото и да било художествено творчество. Актьорите, почти без изключение, са претворили тези образи убедително и въздействащо. Операторската работа, съсредоточена върху динамиката и напрежението на действието, едновременно проявява интерес и внимание и към психологическа характеристика на образите. На фона на старата



Жана Болотова в сцена от филма

Одеса (и малко на старата Варна) се разгръща една фабула, чиито художествени и познавателни качества са неделими.

Иван Загубански в изпълнението на актьора Стефан Данаилов е колкото скромен и непретенциозен редник в борбата, толкова самоотвержен и всеотдаен в решителността си да доведе докрай възложената му задача. Отново този образ на олицетворено хладнокръвие и тревожно напрежение ни навежда на проблема за героичното и героизма, който не може да се извади от практиката на никакво изкуство, както не може да се изхвърли от историята и от съвременността. Без патетична екзалтация и риторично венцехвалене филмът ни показва героя в неговия най-човешки и най-убедителен вид. И от това нищо от действително героичното не се губи, не се подценява. Успехът на образа на Загубански е в това, че героичното в него не е замазано от модните прийоми на „дегероизиране“, а е релефно очертано в рамките на една неоспорима жизнена и историческа правдивост. Играта на актьора, спокойния ѝ ритъм, липсата на патос и поза, човешката топлина, която не изключва, а допълва зоревостта на характера на героя, представлява сполука за Стефан Данаилов и за филма.

Групата съветски актьори, които пресъздават руските образи във филма, носи най-голям дял за доброто професионално равнище на „Първият куриер“. Студентът Сергей Докумига (актьорът В. Рецелтер), този слабохарактерен спътник на борците, случайно по-

паднал сред тях, увлечен от любовта си към едно момиче, а не от идеите на революцията, е пределно икономично даден. Режисьорът като че ли е искал само да маркира присъствието му с оглед на фабулата. Добрият актьор обаче е съумял да пресъздаде падението на младежа и превръщането му в провокатор в една психологическа гама, в която се преливат любов и ревност, претенциозно самочувствие и безволевост, угризение на съвестта и предателство.

Добре се представя Жана Болотова в изпълнение ролята на Конкордия, както и актьорът Николай Гупенко, чийто образ на Яшка барончето, колкото и епизодичен да е той, разкрива извънредно много от колоритния живот на някогашното легендарно бандитско о дескоподполие.

Ролята на жандармерийския подполковник Критски се изпълнява във филма от актьора Е. Леонов. В неговата интерпретация Критски е стар и опитен полицейски плъх, познаващ и силата, и слабостта на царщината, на която служи. Това го прави спокоен, на глед муден, небързащ нито с изводите, нито с решенията си. С тези си качества обаче той е по-опасен за нелегалните борци, защото рафинираните методи на полицейската хрътка с нейния дългогодишен опит е трудно да се предвидят и предотвратят. Струва ни се, че във филма изпълнението на тази роля е най-голямата актьорска сполука.

Една хубава проява на сътрудничеството между нашите кинодейци и съветското киноизкуство е налице. От нея всички можем да бъдем само доволни и изпълнени с надежда, че в бъдеще това сътрудничество ще бъде ползотворно осмислено в борбата за развитието и усъвършенствуването на нашето киноизкуство.

„ЖИВОТ ВЪВ ВИСШЕТО ОБЩЕСТВО“

Сценарист Мордикай Ричлър (по романа на Джон Брейн); режисьор Тед Кочев; оператор Осуалд Морис. В главните роли: Лорънс Харвей, Джин Симънс, Онор Блекмън, Майкъл Крейт и др. Производство: Колумбия пикчърс корпорейшън.

Преди години гледахме филма „Път към висшето общество“ с участието на Симон Синьоре и Лорънс Харвей. Сега на нашия екран излезе неговата втора част — този път без участието на Симон Синьоре. Нека си спомним, че героинята, която тя защитава, разочарована от Джо Лемптън, се самоуби. Тя, застаряващата жена, послужи като стъпало, за да въведе младия работник във висшето общество...

Сега ние виждаме Джо Лемптън, изпълняван отново от актьора Лорънс Харвей, като баща на две деца, обитател на разкошна къща, участник в работите на могъща фирма — с една дума като човек, постигнал мечтите си, на върха на една главоломна кариера... Единствените му непостигнати амбиции са за участие в работите на фирмата не само проформа, а де факто...

Филмът е разказвателен, богат на обяснителни сцени, на психологически състояния, умерено критичен към пороците на висшето общество. За момент Джо Лемптън си спомня за своя работнически произход и държи една реч в общинския съвет, изпълнена със съчувствие към хората от бедните квартали. След като констатира измяната на жена си, той се поддава на увлечението си по младата, очевидно радикално настроена телевизионна коментаторка Нора...

С една дума в този филм, адаптация на роман, има всичко, което може да се очаква, за да може зрителят да се отвърне от „висшето общество“. И там хората са така нещастни, както са и навсякъде другаде... Джо Лемптън,

така да се каже, изпива до дъно горчивата чаша на разочарованията и не намерил щастие, се връща при жена си, във всекидневното на висшето общество, което само материално е обезпечено, но не и морално...

Филмите от рода на „Живот във висшето общество“ аз наричам филми на социална демагогия и нищо не ми е по-ненавистно в изкуството от тези модернизиранни мелодрами. Ако е въпрос да се разкрият язвите на буржоазното общество — това го е направил много по-добре господин Голсуърти във своята знаменита „Сага за Форсайтови“ още в началото на нашия век. Не познавам романа на Джон Брейн, за да мога да твърдя, че филмовата му адаптация е добре или зле направена. Но при всички случаи този втори филм като че ли идва да измами надеждите ни, породени от първия. В тази втора част липсва откривателството на характера на Джо, има нещо сбъркано в логиката на развитието му. Аз като зрител го намразих още в първата част, защото пътят му към висшето общество беше основан на една подлост и на духовно проституиране. Очевидно десет години след брака му „по сметка“ той трябва да е развил качествата си, така блестящо и безскрупулно проявени в началото на встъпването си във „висшето общество“. Обратното — тук създателите на филма се мъчат да го реабилитират, да извикат нашето съчувствие, предлагат ни зрелището на измамения съпруг, на отхвърления любовник, на недопуснатия до „управителния съвет“ плебей... И накрая наказанието, което Джо Лемптън ще трябва да претърпи, е да се върне в семейството си, където „животът“ ще започне отново, защото Сюзън все още го обича, където са малката и малкият, невинните... Гледах всичко това и не вярвах. Тогава си спомних за филмите на италианците — Фелини и Антониони, — за да предпочета и отново оценя техния наистина по-сложен, по-объркан, но по-искрен гняв и вътрешна незадоволеност от всички скривали на буржоазното общество.

Иначе Лорънс Харви и Джин Симънс, двама очарователни актьори, изпълнители на Джо и на Сюзън, ни предлагат приятно зрелище и умерен драматизъм в играта си. Те са еднакво добри и в леглото, и когато слизат от колата на приема, и в игралното казино, и когато пеят традиционната поздравителна песничка за рождения ден на сина им...

И върху всичко това лежи печатът на една полуистина, която вътрешно ги спъва и оставя играта им далеч от вдъхновенето. Те играят добре в занаятчийски смисъл на това понятие, т.е. играят чувства, състояния, отношения, но не изграждат личности. Говоря за това, защото отново мислено ги сравнявах със Симон Синьоре — тя не играеше, а живееше в **личността** на своята героиня. Затуй присъствието ѝ създаваше престиж на филма.

Очевидно филмът „Живот във висшето общество“ в известна степен ползува лихвите от успеха на „Път към висшето общество“...

„НА КНИЖНИТЕ САМОЛЕТИ“

Сценарист и режисьор Матияш Клопич; оператор Рули Вавпотич. В главните роли: Снежана Никшич, Станислава Пешич. Подле Бабиш и др. Производство: „Вива—филм“ — Люблина.

Дълго време югославското кино изграждаше репутацията си върху добросъвестното и аналитично третиране на богатата със събития антифашистка борба. Но като всеки извор на теми и този се изтощава и дотяга на публиката... Сега виждаме един стремеж към съвременните проблеми и съвсем естествено — към проблемите на младежта. Разбира се, при цялата си самобитност и югославското кино не е изолирано от режията в киното, от влиянията на филмовия модернизъм...

Пиша тези уводни редове, защото те ми се струват необходими като въспеление към оценката на филма „На книжните самолети“. Чувствам известно неулюбство да кажа направо, че филмът не ми хареса, че ме дразнеха неговата претензиозност, неяснота на защитаващата теза, помпозният диалог на любовниците, прекалено метафоричния киноезик, умишлената разпиляност на епизодите, най-сетне — задкадровият коментар на самолетните снимки на красивия град Люблина...

Очевидно е, че сценаристът и режисьорът на филма, нека го запомним — Матияш Клопич, — е амбициозен човек и художник. Той иска да надделее някакъв комплекс за провинциализъм от една лишена от дълбочина на вникването история, насищайки я с дълбокомислен и условнопоетичен диа-

лог, се мъчи да ни внуши някакви свои важни и съкровени мисли... И тъкмо тези мисли, изказани от двамата основни герои в унеса на любовната им игра, понякога събуждат смях с мнимата си философичност. И тогава почвам да подозирам, че авторът им е човек без достатъчен жизнен опит, с твърде повърхностно познаване на младото поколение.

Ако ме попитате все пак за какво става дума в този филм, ще бъда затруднен. Защото в този филм става дума за всичко и за нищо, което засяга нашата съвременност и нейните истински проблеми. Като гледах филма, имах усещането, че героите му са взети от някакъв условен град и водят един условен живот. Достоверни в този филм ми се виждаха само снимките на града, на планината, на интериорите. Всичко останало беше някакво многозначително разиграване на въображаем свят на сценарист-режисьора Клопич, който се мъчи да ни изглежда европейец до последния кадър на филма.

Сега, когато се опитвам все пак да възстановя разкъсаните нишки на сюжета му, виждам, че е могло да се направи една новела за първата любов и първото разочарование на малата балерина Вера, или пък за драмата на майка ѝ, която, за да осигури бляскава кариера на дъщеря си в балетното изкуство, иска да я опази от естествените влечения на всяко младо момиче. С една дума тази заплетена история можеше да бъде разказана по чочешки просто и в нея да зазвучат ясни и хуманитарно наситени прости идеи.

Но, не! Простото винаги отблъсква провинциала и той се сеща за сложността на живота и за сложността на кинематографичната форма... Така започва една безкрайна любовна сцена в леглото на хижата, прекъсвана от снеговалежа в бялата величествена планина. А всъщност всички тези сцени са в някакво отношение цитати от Алан Рене или от Антонioni. или от някой друг, но те са вече емоционално изконсумирани... Те издават грамотност, но не и творческа воля и оригиналност...

Във филма се запознаваме със Снежана Никшич, която играе ролята на балерината Вера. Тя наистина е очарователна, но дали е актриса или е само едно обещание, засега е твърде смътно. Казвам това, защото имах чувството, че младата актриса беше като навита кукла, която позираше пред камерата, за да изрази невинност, невинност, невин-

„ВЗРИВЕНИЯТ АД“

Сценарист Афанасий Салински; режисьор Иван Лукински; оператор В. Корнилев. В главните роли: Геннадий Бортников, Николай Скоробогатов, И. Касиани и др.

жост! Но човекът, както знаем, дори когато е младо момиче, не е само невинност, а и още нещо. Това още нещо го няма може би по вина на режисьора. А пък актьорът, който в ролята на фотографа Марко партнира на Никшич-Вера, може би пак поради някаква странна приумица на режисьора създава впечатление, по-скоро на закоравял престъпник, отколкото на влюбен „човек на изкуството“. Героят навярно е бил търсен по принципа на контраста: да ни внушава обратното на невинността на Вера — виновност, виновност, виновност. Но както невинността на Вера, така и виновността на Марко, който очевидно ще развали кариерата на балерината, са някакви имажинерни състояния и те се разиграват ту на фона на картинната галерия пред платната на Гоген, ту на фона на белия невинен сняг.

Не, не ми е ясно каква хуманитарна подбуда е движила камерата, освен може би суетата простите неща да се кажат сложно, та да изглеждат дълбокомислени и модерни.

И въпреки всичко аз бих желал наистина дапомним името на режисьора Клопчич, защото, както ми се струва, той се заблуждава, но освободен от заблужденията си, може да ни изненада с творческа самостоятелност.

Филмът „Взривеният ад“ повдига завесата на още едно от кошмарните задкулисия на войната. В една крепост-манастир е организирана от хитлеристите школа за съветски военнопленници. Избрани измежду лагерниците, те са изтръгнати от един ад, за да попаднат в друг — този на моралното изтезание: на тях им е предложено да станат шпиони в собствената си страна.

И пред очите ни се разиграва ужасната драма на тези нещастни мъже. Като че ли немското командване им е гласувало доверие и в същото време те са подложени на подслушване, на взаимно шпиониране, на непрестанно дебнене и издевателство над техните естествени чувства на привързаност към родината, нападната вероломно...

И в тази напрегната до скъсване на нервите обстановка, където всяка и най-дребна погрешна стъпка, всяка проява на чувство на човешко достойнство се заплаща със смърт — в тази обстановка действуват и трима, които



Из филма „Взривеният ад“

не се знаят помежду си, в обратното направление на това, към което гитласка хитлеристкото командване на школата и гестапо: те подготвят съпротивата, подготвят се по някакъв начин да откупят своя натрапен грях.

Филмът е направен със замах и внимание към подробностите на лагерния бит, занимателността на филмовия разказ е в съответствие с главоломната игра на доверието и на измамата, на видимостта и същността. В този смисъл филмът пресъздава приключението с добросъвестност и обстоятелствена достоверност.

Онова, което му липсва, за да се издигне над нивото на филмовото всекидневие, са характерите, чудото на личността. Създателите са предпочели принципа на информацията пред психологическото разкриване. Ето защо героите на филма се проявяват в обстоятелствата, в приключението, в първата видимост на нещата. И като изключим неповторимостта на исторически достоверния случай за съществуването на лагера, филмът не може да ни предложи нищо повече от онова, което сме виждали в десетки други филми на военна тема. Тук са дежурните хитлери, коварно перфидни в изтезанията — физически и морални, — тук са и техните жертви — военнопленниците, една маса от която е трудно да се изтръгне отделно лице освен може би на Лифанов, изпълнен от артиста Николай Ско-

робогатов. Лифанов има няколко много ефектни сцени на морална капитулация, които артистът предава с впечатляваща сила. Останалите двама герои трябва да играят съдържано двуличие, нямат ефектни сцени и затова е трудно да се запомнят. Запомнят се случките, а не хората в случките. Аз гледах филма с увлечение, но без вълнение. Така реагираше и публиката, която беше изпълнила киното. Тогава се сетих, че може би създателите на филма са се защищавали вътрешно със законите на жанра, или пък с адресанта на филма — юношеската публика. Така изниква принципният въпрос — законите на приключенския жанр отменят ли изискванията за психологическо разкриване на характерите и юношеската публика не може ли да понесе сложността на човешкия характер?

Знаем, че много филми, които сме гледали, отдавна са прекрачили чистотата на жанра и че тъкмо в това прекрачване е тяхната прелест. Освен това най-добрите приключенски филми са оставили следа в историята на киното, тъкмо защото не са само филми на приключението, но и на характерите.

Името на режисьора Иван Лукински не ми е известно, макар че съм склонен да оценя неговите постановъчни дарби. Онова, което не задоволява в неговата работа, е отсъствието на оригинално, ново виждане на характерите.

ЯКО МОЛХОВ

ПРОБЛЕМИ НА ДЕТСКИЯ ФИЛМ

АЛЕКСАНДЪР МИТА

Детето и учителят

Струва ми се, че у художника, който твори за децата, живеят още същества — непораснало дете и неосъществен учител.

Дете, което никак не може да се разтвори в това плътно, възрастно същество, пълно с възмутителни компромиси.

Учител, на когото много се иска да обясни на всички деца нещо много важно, което без него те няма да разберат или ще го разберат не толкова скоро.

Учителят казва: „Искам да уча децата!“ и разпалено поставя огромен удивителен знак. Той жадува спор с художника.

А художникът е сконфузен. Той знае, че дидактиката унижава изкуството, че желанието да се поучава и обяснява, да се предлагат норми на поведение ще му постави печат на второкачественост. Той изгива удивителния знак във въпросителен — „Искам ли да уча децата?“.

Художникът мисли с проблеми — и въпросът става все по-голям. След това остава само един въпросителен знак. Това е детето — предмет на грижите на художника. Не е ли по-разумно — мисли художникът — да се попита: „Желая ли да се уча от децата?“ — Да.

Две положения ме придружават в работата ми в киното:

Искам да уча децата.

Искам да се уча от децата.

Какво съм научил?

Идеи и нравовъчения

Смята се, че в детския филм проблемите трябва да се адаптират до равнището на нравовъчение. А децата не усвояват нравовъчението от екрана. На детския зрител е присъща конкретността. И всички изводи той прави от конкретните постъпки. Попитайте детето къде е идеята на филма — то не разбира, ако идеята е фалшива и пришита към филма с тегелите на дидактическите разсъждения.

И то прекрасно разбира идеята, ако тя е истинска и произтича от стълкновенията на персонажа.

В детския мозък работи някакъв филтър за коригиране на истинността. Детето открива и демаскира лъжата в поведението на персонажа, лъжата на замисъла, лъжата на безпомощността в изкуството.

В едно от представленията на детския театър въведоха за укрепване и изясняване на идейния замисъл фигурата на положителния герой, резоньора, който, появявайки се в идейно сложни ситуации, изясняваше смисъла на действието, даваше на детския

ум вярна насока на мисълта. Този персонаж бе съоръжен с целия арсенал от признаци, безпогрешно действащи на детското въображение. Той говоореше съвършено правилни неща, насочваше героите, обобщаваше преживяванията им.

След второто действие съобразителните деца започнаха да го посрещат с шепот: — Шпионинът, шпионинът!

Към трето действие шептеше вече цялата зала: шпионинът се появи! Шпионинът! Най-активните се привикваха от залата: — Не вярвай, той е шпионин!

Какво се бе случило?

Детският мозък коригира лъжата в замисъла. Какъв е този човек? — мислеше детето. — Сам той нищо не прави. Обяснява това, което се разбира и без него.

Детето търсеше действена пружина на неговото поведение в сюжета на пиесата и идваше до извода, че този човек трябва да бъде шпионин, иначе той е безсмислен. А с безсмислеността детският мозък никога не може да се примири.

Идеите, изразени чрез езика на изкуството, детето възприема. Идеите, изразени чрез способа на дидактическото правоучение, то не възприема. Вместо тях открива истинската пружина на поведението, а ако не я намери, я измисля само.

Богатият зрител

— Децата безкритично ще подражават на това... децата ще го видят и ще възприемат!... Ах, децата попиват така бързо всичко!

Колко, меко казано, са спорни бръщолевенията около детето зрител! А детето в никакъв случай не е всеяден зрител. То е богат зрител в такъв смисъл, че усвоява много неща. Но то и в живота усвоява много неща. Само филтрите, през които то пропуска впечатленията, не са изучени достатъчно. А това са филтри на истиност и полезност. Както еленът избира на поляната нужната трева, така и детето избира това, което му е нужно. Ставайки зрител, детето интуитивно изпълнява всички задължения на зрителя. На първо място то възприема **фактът на изкуството**, а след това **жизнените факти**, отразени в изкуството.

Колко опасения набръщолевиха педагозите около „Великолепната седморка“ — американския вестерн. Ах, там има бандити, показани в качеството на герои! Ах, на какво може да научи това децата!

Моите дванадесетгодишни актьори гледаха този филм по седем пъти. И аз на тяхната възраст бих го гледала толкова. Какво усвояват децата? Първо, че героите на филма са смели, ловки, безкористни, застъпват се за бедните селяни срещу лошите бандити. Именно на това и ще започне да подражава детето.

Децата искат идеални герои и от екрана си подбират черти за създаване-то на идеала.

Погледнете децата — те всички са личности. Всички качества, които после животът ще изостри или ще притъпи у тях, засега са изразени свежо и ярко. Детските характери са изписани с резки шрихи. Те и от изкуството изискват същите такива резки шрихи. А ние, работейки за тях, оглаждаме, адаптираме, смакваме. И ги лишаваме от главното.

Самото дете е активен носител на доброто. То се бори със злото. И иска в света да се установи хармония, злото да бъде наказано, доброто да възтържествува. Ако това не е така, то не иска да се помири.

Помня една история от довоенните години. Когато показваха филма „Чапаев“, сред момчетата се пусна слух, че край града, в Малаховка, показват филма, където героят не потъва, а се спасява. И децата пътуваха с трамвая до дъсченото „кинце“, за да преживеят там още едно детско разочарование.

Активният зрител

В детския театър от спектакъла изведоха десетгодишен зрител с прашка. Караха му се, а той стоеше, хапейки устни и забил поглед в земята.

— Ти нали знаеш, че в театъра не може да се идва с прашка. Сега няма да видиш спектакъла.

— А аз вече го гледах — промърмори той, гледайки в тавана.
— Тогава защо си дошъл втори път и на това отгоре с прашка?
Той дълго мълча, после избухна:
— За да убия Баба Яга.

В театъра решили да пококетничат с проблемите на доброто и злото. Не наказали злото, както се полага. Нека, както в живота, злото да остане да живее. Детето дошло да установи безусловната победа на доброто над злото. Какво е то — глупаче, което не разбира, че Баба Яга е артистка? Не. В него бушува неудовлетвореното чувство за хармония. В спектакъла няма равновесие. Доброто не тържествува достатъчно. Детето е приело условията на играта и вътре в нея иска да постигне хармонично равновесие. Да пише вместо автора то не може, но да изстреля камъче с прашката може: това е неговата критическа забележка.

Хармоничният зрител

У детето остро е развито чувството за хармония. Погледнете как то композира рисунката върху листа, как точно реагира на римата в стиха.

Моето дете е на около четири години. Ние седяхме на масата и жена ми запали цигара.

— Мама пуши цигара... — казах аз и за секунда се замислих как да формулирам сентенцията за вредата от тютюна...

— През носа си дима изкарва — веднага довърши синът ми и се разсмя. А аз помислих — ето това е художник. Изказа се категорично и изчерпа темата. Странични съображения не го вълнуват. Той точно изигра играта, която му предложих. Мама пуши цигара — аз започнах скицата, проведох линията, — през носа си дима изкарва — той я довърши точно в системата на зададените координати. Това двустипие е най-прост пример за отношението на детето към изкуството.

Според мен децата далеч по-активно, отколкото възрастните, участвуват в творческия процес, който възниква във взаимоотношенията между филма и зрителя. Но това е зрител, който плаща в наличност, не търси кредит. Той незабавно престава да субсидира при най-малък неуспех или фалш. Не можеш и да му надплатиш — той ще остане поразен и няма да гледа нататък. Ако условията на играта не се спазват точно, неговата действеност преминава границите на договора.

В детския театър децата гледат приказката за вълка и зайчето. Вълкът се качва на покрива. И дълго чака своя злодейски час. Твърде дълго. Детето не е в състояние да издържи това напрежение. Друга храна сцената не му предлага. Две остригани глави си разменят реплики:

— Да кажем, а?
— Не трябва.
— Хайде, нека кажем!
— Ама не трябва.

Замълчават. След това единият все пак не издържа, поднася длан към устата и тихо, но ясно, както се подсказва в клас, казва:

— Ей, забо, вълкът е на покрива.

Зайчето, сякаш нищо не се е случило, подскача по сцената със своите реплики.

— Забо, погледни нагоре — му подсказва още един берен приятел.

И и веднъж из залата се раздава противното злорадо гласче на доноса:

— А на покрива има вълк.

Това вече е предателство и тук-там в залата съскаг — по-тихо!

Какво е това? Нарушава се хармонията на играта, не се съблюдават условията на договора. Вие сте актьори, ние сме зрители — това условие децата приемат. Но щом условните се формулира: „Вие сте групавички зрители,“ те протестират. Детето не е само емоционален, но и умен зрител. Когато неговият мозък недооценява, то протестира и изисква съблюдаване на договора.

В условията на театралния договор може да влезе подсказване на заигралото се зайче. Детето разбира, че зайчето може да погледне към вълка.

А в киното такива реплики няма да чуете. Условията на играта в киноза-

лата децата постигат също така ясно и конкретно, както въобще и всички условия на своето поведение в света на възрастните. Кое може и кое не трябва — в това те бързо се ориентират. Но вие няма да ги заставите да гледат скучен екран. Защо? Защото наоколо има толкова интересни неща. Очите им са привикнали към тъмнината. Има три стени и червени надписи „изход“. И светлинната пътечка от проекционната кабина, а в нея през цялото време нещо се движи. Не, детето няма да гледа скучния екран.

Но него и да го пренаситиш е невъзможно. То ще гледа така активно, че бързо ще се измори от излишествата и няма да може да гледа.

Детето възприема изкуството, когато то е хармонично, когато то е **максимум**. И работата за децата възпитава у художника усещане за хармония.

Мой приятел режисьор гледа филма „Звънят, отворете вратата!“ и ми казва: „Евтино си продал преминаването на момичето на кънки по асфалта. Трябваше да се удължи. Кинозалата щеше да гръмне от аплодисменти.“ А аз държах момичето, докато детето не каза „ох“! Това дете, което е в мене — именно то изохка и аз продължих по-нататък. Децата се заразяват бързо и само от истински чувства. Не трябва да ги претоварваме, а аплодисменти не по същество от тях не трябва да се очакват.

Работата за децата възпитава имунитет против спекулативността. Тя възпитава култура на мисленето, изисква определеност, домисленост. Философия на равнището: това е лошо, това е хубаво; образност на равнището: „интересно“, на равнището на лаконизма.

Натурщици или характери

За своята доверчивост аз заплатих жестоко — с отчаяние и безсънни нощи. Аз повярвах в този постулат на занаятчиите в детското кино: децата играят сами себе си.

Той навярно е справедлив за бедната, занаятчийска драматургия, за безвкусните и вяли задачи, които децата коригират със своята неспособност да лъжат. Те извършваха тази елементарна актьорска работа по оглаждане на текста. И това трогваше — погледнете, детето проговори и текстът оживя.

И ето аз търся момиче, което би изиграло себе си. Какво? Себе си, влюбено мъчително, до възторг, до самоотрицание. Ревнуващо, ненавиждащо, постигащо света с напрежение на сърчицето си, изпитващо вълнение, тревога, душевна пустота и ново въодушевление с жизнено вдъхновение.

Хайде, намерете го! Открийте го в учениката — петокласничка. Потърсете й момче за партньор, което би изиграло себе си в семейство, където бащата е пияница, а майката живее с втория си мъж и ходи при предишния. Потърсете момче, което би изиграло себе си, за пръв път влюбено, без взаимност, рицар на момчешката преданост.

Ето изводите, до които достигнах в резултат на работата си над три филма:

Децата могат да обогатят примитивната драматургия, прибавяйки към нея богатството на своите характери, щедрото разнообразие на личното си поведение. Но това е максимум и даже не е оптималният вариант на техните възможности в изкуството.

Децата като актьори са способни на най-ярка и оригинална игра.

Момчето, което игра в нашия филм „Звънят, отворете вратата!“, преди това се беше снимало в комедията „Добре дошли“. Това е талантлив филм-фейлтон и стилът на актьорската игра в него беше до известна степен условен, с ясно означени емоционални състояния, с актьорски „плюсове“, както казват самите актьори.

И в нашия филм Витя Косих от самото начало през цялото време правеше физиономия: изобразяваше на лицето си мъка, радост, съсредоточен размисъл — с една дума всичко, което се искаше „в най-добър вид“.

Вие мислите, че се наложи да работим дълго с него, да го преустройваме в друга система на актьорска игра? Нищо подобно. Два скандала — и момчето стана като чист лист хартия, всички наслоявания от миналата роля като че ги издуха вятърът.

Ако децата играеха себе си, нахокването му би било неграмотно и не-тактично мероприятие.

Ако това е актьор, който от наивност е решил да направи новата роля с шампите на предишната, тогава трябва рязко и безкомпромисно да се отсече предишният му опит. Тогава емоционалният удар е ефективен педагогичен способ.

Сега признавам, че аз просто искрено му се бях ядосал: такъв способен момък, а прави от себе си глупак! Той мислеше, че тези похвати са неговото богатство. А когато се оказа, че богатството — това е той самият, как щедро и леко се отдаваше на работата.

И ето изводите за младия актьор — за две години четири главни роли: комедия герой — филма „Добре дошли“

лиричен герой — във филма „Звънят, отворете вратата!“

драматичен герой — във филма „Покрай прозорците минават влакове“

героичен герой — във вестерна „Неуловимите отмъстителите“.

Кой възрастен актьор може да се похвали с четири актьорски победи в най-главните аспекти на изпълнителското майсторство?

Но децата са способни не само на широта и разнообразие. Те могат тлъко и последователно да разкриват характери от всякаква сложност, достигайки до най-високи образци в класическата драматургия. Няма актьорски задачи, неизпълними за тях.

Момичето, което игра при нас главната роля, в живота е весела, закачлива, с насмешлив, наблюдателен ум, самата тя смеща палавница. На всичко отгоре, съдейки по нейните признания, и по думите на родителите, не ѝ се бе падало още жизненото изпитание, наречено любов.

По друг начин се разпореждаше тя със своя единадесетгодишен живот. Тук беше училището, там гимнастическата секция, всякакви кръжоци, в къщи две кучета и еднометров аквариум — в общи линии грижи до гуша, няма време за личен живот.

Наложил се да ѝ обясним със свои думи какво е това влюбеност, как тя идва, с какви душевни движения се съпровожда. Тази увлекателна информация бе изслушана с огромен интерес. Момичето веднага се влюби, незабавно. В кого? В него. Неизвестно в кого. При нас в снимачната група все още не беше избран достояния за нейното внимание герой — пионерския ръководител. Снимките вече почнаха, а герой все още нямаше. Аз го търсих както съпруг за дъщеря — всички претенденти бяха недостатъчно добри. А тези, които подхождаха, се оказваха заети с по-интересна работа. На края махнах с ръка и актьорът, който отдавна трябваше да бъде утвърден за ролята, бе поканен за снимки. Любещият баща се предаде под натиска на режисьора-професионалист.

И ето те се срещнаха на сцената.

—Ето това е този пионерски ръководител — казах аз на момичето. В нейните очи светна отчаяние. Този ли? Нима в него трябва да се влюби? И заради него трябва да изпита всичките нещастия, които ѝ бяха така подробно разтълкувани! Още една минута и тя щеше да се разплаче

Ние не говорихме дълго. Говорихме само за това, че тя обича този, когото си е измислила, че в нейното въображение това неугледно момче изглежда четири пъти Ален Делон, красавец-принц. За себе си реших, че сцената все едно ще се наложи да се преснима. Ще направим дубъл, за да проверим на екрана. Сnehме почти без репетиции.

... Тя влезе в кадъра със сияещо лице, с щастлива усмивка. Тя го гледаше и не можеше да се откъсне. И му говореше думи, не е важно какви, само да бъдат повече, за да има право на щастие да го гледа в лицето, да го вижда...

После на това момиче в студията „Мосфилм“ присъдиха диплом за най-хубава женска роля за годината. По този повод написаха даже фейлетон, където с голямо уважение към мен се казваше, че това момиче е глина в ръцете на режисьора и че не става дума за никакво актьорско дарование, защото актрисата не се е учила в института и не знае всички тънкости на актьорската професия.

А пък аз под страх от лишаване от всички права и блага, не съм способен да ѝ обясня това, което тя ми даде леко и свободно.

Има актьори, които тикаш като камion по наагорнище. А тази бе поставена на релсите, тласнахме я и тя се понесе — тичай, настигај я!

*

Детското кино преживява според мене засега детския период на своето

развитие. И ние много скоро ще бъдем удивени от това колко очевидни резерви за неговия растеж се намират редом с нас буквално под ръката на всеки.

Киното се стреми към **документалност на фактурата**. Този стремеж става все по-дълбок. Съвсем доскоро ни поразяваше естественото поведение на типажа, сега ние търсим личности, изпълнители със значително човешко съдържание.

Какви безгранични възможности за съучастие в творчеството ни предлагат децата. Всяко дете е личност. Едва по-късно те стават „като всички“, закръглени, загладени. А в детството те всички са характерни, очертани пределно и ярко. И способността да изразяват своята индивидуалност в предлаганата среда и обстоятелства у тях се среща много по-често, отколкото у родителите им. Четири пъти ми се наложи да набирам ансамбъл от деца — и всеки път се измъчвах от невъзможността да се разпоредя с богатството, което ми се изсипваше в ръцете.

Киното се стреми към **метафоричност**. И в тази посока децата са мощни инструменти на съвременното изкуство. В детските конфликти, в преживяванията се съдържат завръзките и зародишите на всички жизнени конфликти. И това е точният път към сърцето на зрителя: всеки е бил дете. Мнозина забравят затова, но да им се напомни, наистина не е чак толкова трудно.

Киното се стреми към **най-пълно разкриване на жизнените конфликти**. Никой не е способен по-добре от детето да демаскира предрасъдъците и условностите. Кое разобличение на човешкия фалш ще се сравни с вика на Андерсеновото момче:

— Кралят е гол!

Спомням си моето детство — никога в моя живот не е имало период, така наситен с радости, жестоки стълкновения, със страдания от срещи с несправедливостта, с необходимост да утвърдиш своята правота, с възторзи от постижения на живите ценности, със стремителни люшкания от отчаяние към въодушевление. Когато работейки над филм мисля за неговия емоционален тонус, за границата на емоционалното му насищане, аз измервам този аспект на работа с усещането на детството.

Киното се стреми **все по-пълно да отговаря на големите въпроси на своето време**. Когато Пикасо каза: „Аз работя за днешния ден“, в това нямаше не само констатация, а и предизвикателство. За киното формулата „изкуство на днешния ден“ е единственото условие за съществуване. След година-две филмът е музей, след пет-шест — архив. Изкуството на днешния ден живее в непрекъснат кръговрат на нови проблеми, на нови комплекси от въпроси, на новаторство във формата, на неочаквани аспекти, на стремително разпространяващи се влияния, на спекулативни построявания.

Киното за децата едва се докосва до тези бури. Тук е пристанище. Тук царят нормативност и второкачественост. За дълго ли? Разговорите за кризиса в киното вече не са мода, а норма за дискусиите между кинематографистите. Струва ми се, че всеки път, когато дисхармонията и хаосът на необузданите новаторства се превръщат в нова задънена улица, художниците в търсене на равновесие ще се обръщат към детството с неговите естествени стремежи към равновесие.

Писателят Володин забелязва: „Жестокото, нищожното, подлото, може да се опише в такава степен, в каквото то е осигурено от запаса на добро или зло, както книжните пари трябва да имат покритие от златен запас. Достоевски имаше право на Смердяков и бащата Карамазов, защото имаше Альоша, Настася Филиповна, Мишкин, момчето Коля. Толстой създаде Каренина и Наполеон, съдни и чиновници, защото имаше Наташа Ростова“.

Не искам да вярвам в изкуство, което избличава общество на безнадеждност, жестокост и крушение на идеалите. Децата са хигиена за съвременното изкуство. Те разобличават обществото чрез утвърждаване на истинските норми на човешкия живот. Децата са вечния образ на безусловната надежда. А в края на краищата именно това художникът е длъжен да дава на хората.

АЙЗЕНЩАЙН ВЪВ ВРЕМЕТО

Айзенщайн зае своето трайно място в историята на киното още през 20-те години на века. Още първите му творби — „Стачка“ и „Броненосецът Потемкин“ — получиха всеобщо признание. Нещо повече — те останаха обект на изучаване, на изкуствоведчески анализ и теоретически обобщения за същността на седмото изкуство.

Всемирното признание винаги е било нож с две остриета. То отприщва творческите сили, окриля таланта, но наред с това крие опасността да го канализира в определена насока: в кръга на признатото вече, на достигнатото, на утвърденото. Именно тук започва истинската проверка на дарованието. И малцина са онези, които успяват да я издържат успешно.

Айзенщайн е измежду тези блестящи умове на нашето време, които не само издържаха тази проверка, но оставиха незаличима бразда както в неразораната целина на филмовото изкуство, така и в културата на XX век въобще.

Днес това може да се утвърждава вече от позициите на една историческа дистанция.

Може да се възрази, че две десетилетия са твърде кратък срок, незначителен за историята и несъизмерим с нея. Не бива обаче да се забравя, че това е също една четвърт от историята на филмовото изкуство: от зараждането му до днес. И не бива да се забравя, че в условията на съвременната цивилизация това най-младо и динамично изкуство успя да извърви сложния път на съзряването, за да се изравни с другите изкуства въпреки хилядилетните им традиции. А един от титаните, върху чиито плещи легна задачата да създадат граматиката и естетиката на киноизкуство, беше именно Сергей Михайлович Айзенщайн.

Айзенщайн се роди преди 70 и почина преди 20 години. Той би могъл да бъде още между нас. Живи са неговите съратници и съвременници, неговите ученици и опоненти, неговите последователи и противници. Но за тези двадесет години вече два пъти основно се променят преобладаващите тенденции във филмовото изкуство. Ние бяхме свидетели на триумфа на неореализма. Днес вече сме свидетели на разцвета и тържеството на авторското кино. Вече две вълни заличават преходното в предшествуващите естетически търсения в областта на киното, за да оставят незасегнато само онова, което има трайна художествена стойност.

Ето защо условията за научно осмисляне на теоретическото и практическото наследство на Айзенщайн са напълно съзрели.

Затова и конференцията, посветена на творчеството на С. М. Айзенщайн, която се проведе в Москва от 23 до 31 януари т. г., решително надхвърли рамките на едно обикновено юбилейно мероприятие. Учени изкуствоведи от 12 страни се събраха не само и не толкова за да отдадат почит на големия мислител и практик на киното. Това беше една актуална теоретична конференция, посветена на научното изследване на проблемите на съвременното киноизкуство. Тя анализираше творческото наследство на Айзенщайн, но във всички доклади, научни съобщения и изказвания акцентът беше поставен върху онези страни от творчеството и възгледите му, които и днес имат важно значение за развитието на филмовото изкуство.

В това отношение особен интерес представляваше научният доклад на един от най-всеотдайните и последователни изследователи на творчеството на С. М. Айзенщайн — **Леонид Козлов**. В съвършено нов и подчертано полемичен аспект той интерпретира темата „Човешкият образ в изкуството на Айзенщайн“. Известно е, че в края на 20-те и първата половина на 30-те години Айзенщайн беше обвиняван в „безчовечност“, т. е. неговата концепция за изграждане на събирателен образ на масата, блестящо проведена в произведения като „Броненосецът Потемкин“ и „Стачка“, беше извращавана. От твърде вулгарни и примитивни позиции той беше критикуван, че в неговите филми отсъства човекът с неговото цялостно отношение към света.

Изхождайки от концепциите на самия Айзенщайн по този въпрос, Козлов изтъкна принципиално новите търсения в областта на естетическата структура на филмовата творба като художествено отражение на самото движение на историята — като косвена функция от развитието на самото общество. В ранните филми на Айзенщайн може да се наблюдава разпадането на единното лице-герой от 5-актната трагедия в маса: нещо от рода на древногръцкия хор, който обаче е призван да въздейства не върху отделния трагически герой (например Едип), а директно върху развитието на историческите процеси. Това е първият принципен момент, който не следва да се подценява, когато се анализира структурата на филмите от първия период в творчеството на Айзенщайн.

Вторият съществен момент, който трябва да се има предвид, е самата концепция за съотношението между човешкия образ и самата структура на кинотворбата. Айзенщайн нееднократно е изтък-

вал, че не може да се поставя знак на равенство между концепцията на човека за света, между неговото цялостно отношение към света и конкретните действия на персонажа в рамките на вътрешнокадровата действителност. Самото произведение — филмът в неговата цялост — е образ на действителността. Отсъствието на конкретен централен герой вътре в кадъра се компенсира от единната авторова позиция. Тази позиция се изявява чрез монтажното и пластическо мислене, чрез самата структура на кинотворбата. Именно в тази монтажна структура се материализира цялостното отношение на човека към действителността.

И действително: обвиненията срещу Айзенщайн в тази насока губят смисъла си, ако ние надраснем ограничеността на една подчертано едностранчива концепция за киното като драматургичен, „затворен в себе си свят“. При една драматургическа структура действително човекът се изявява само в рамките на подобен „затворен в себе си свят“ (това може да бъде или сценичната площадка, или вътрешнокадровото пространство). Практиката на филмовото изкуство обаче е защитила убедително съществуването и на други естетически структури: „филм-роман“, „филм-поема“...

В „драматургичния“ филм авторът действително материализира своето отношение към света в непосредственото действие и противодействие на образите-герои.

В така нареченото „авторско“ кино художникът материализира отношението си към света и чрез самата структура. Чрез самото им съпоставяне, чрез системата от асоциативни връзки и сцепления между отделните кадри се изменя и вътрешният им смисъл. Вътрешнокадровата действителност е многозначна и именно принципите за структурна организация на кинопроизведението детерминират авторската позиция, авторовото отношение към действителността.

В този смисъл някои западни теоретици (например Базен) обявяват монтажа за декларативен и еднозначен. Това зависи от самия монтаж, от самото мислене на художника. Още монтажът на атракциони е породен от стремежа за връзка със зрителя, от грижа за крайния резултат при художественото въздействие. Той е своеобразен „бунт“ срещу стихията на самоизразяването, която всъщност откъсва творческия процес и съществуването на художественото произведение от тяхната крайна цел — от окончателното въздействие върху възприемащия субект. Монтажът може да бъде сложен и многопланов в степента, в която тези качества са присъщи на художника, който го осъществява, а стремежът към определен художествен резултат е израз не на опростено художествено мислене, а на полемика в идейна плоскост срещу позициите на агностицизъм в изкуството. Именно това подчертава и самият Айзенщайн в изказването си в Сорбоната.

Следователно великият съветски кинематографист изявява своя светоглед на социалистически хуманист през този период не толкова чрез директното създаване на филмови герои, изразители на неговите идеи, колкото чрез самото филмово мислене в мащабите на цялото художествено произведение. За него художественият образ е равнозначен на самото произведение. За първи път обединението на

образа и персонажа в неговата художническа концепция се извършва в Мексико — в замисления образ на Солдадера, която в редица отношения кореспондира с образа на майка Кураж у Брехт.

В. Иванов от института по славяноведство при АН на СССР беше избрал за тема на своя доклад „Айзенщайн и съвременните науки“. Теоретическите изследвания на Айзенщайн имат пряко отношение към редица науки, между които на първо място стоят психологията, лингвистиката, етнографията. Диалектиката на прогреса към интелектуалното и регресът към първично чувственото са обект на внимателно изучаване от страна на Айзенщайн и води до редица научни обобщения. Те раздвижват рамките на културата, извеждайки на преден план неща, които дотогава са били обект на сравнителната етнография и сравнителната естетика. Айзенщайн извършва уникални изследвания на първично чувствените източници и интелектуално абстрахиращите възможности, които са присъщи на филмовия образ. Сравнението на възгледите върху психоанализа на Айзенщайн и Фройд предлага извънредно интересни аспекти за научни обобщения в областта на съвременната психология. Особено място гук заема концепцията на Айзенщайн за неотделимото диалектическо единство между анализа и синтеза, за излизането извън сферата на индивидуалистичното и пансексуално обяснение на света. Всъщност психологическите и лингвистическите изследвания на Айзенщайн напускат рамките на чистата наука точно в такава степен, в каквата например структурните изследвания в областта на ядрената физика се материализират в атомни или водородни бомби. И в единия, и в другия случай се поставя въпросът, как ще използваме могъщите средства, които съвременната наука поставя на разположение на човечеството. Защото психологическото въздействие на киното, възможностите му за информация и пропаганда определено могат да бъдат сравнявани с възможностите на ядреното оръжие. Тези възможности на филмовото изкуство се родиха именно върху базата на най-задълбочено научно изследване на природата на човешката психология, на интелектуалните и емоционалните възможности на човека да обменя със себеподобните индивиди информация въобще и информация чрез филмови образи в частност.

Литературният историк и теоретик **Лотман** посвети своя доклад на развитието на монтажа в другите изкуства, в частност — в литературата. Идеята за монтажа се ражда едновременно и паралелно в различните изкуства и получава различен смисъл, но в общи линии теорията на монтажа се гради върху схващането за приоритета на отношението над съставните елементи. В това отношение Айзенщайн трябва да се разглежда в тясна връзка с литературоведческите възгледи на Тиянинов, Шкловски, Ейхенбаум. Литературната наука обогатява киното с идеи от принципно естество по такива основни въпроси като изграждането на сюжета. Концепцията за монтажа е тясно съотносима с проблема за наративността в литературата.

В това отношение теорията на изкуството надхвърля ограниченията на определени нормативни принципи. Наред с това в исторически план се наблюдава своеобразна повтораемост на епохите. Така например през 30-те години монтажният принцип за изгражда-

не на произведението чрез свободни асоциативни връзки и сцепления в значителна степен отстъпва, за да даде място на последователното разказване на и с т о р и я т а: на последователното изложение в пространството и времето. В последно време сме свидетели на обратната тенденция. По принцип обаче теорията на изкуството не може да се ограничи в рамките на едни или други предпочитания, нито да обяви за несъвместими и взаимно изключващи се различните принципи за структурно изграждане на сюжета.

Теоретичен доклад изнесе и българският представител на конференцията: за диалектиката на монологичния филм. Този доклад беше посветен на диалектическата взаимна връзка между образ-персонаж и образа-структура. Тези две страни на кинематографическата структура бяха разгледани в тяхното единство и взаимна обусловеност. В исторически аспект изследването на този проблем започва с мексиканските и американските проекти на Айзенщайн („Да живее Мексико“, „Американска трагедия“ и др.) и с изказванията му от първата половина на 30-те години, за да намери пълноценно осъществяване в съвременното кино. В теоретичен аспект докладът полемизираше с концепцията на италианския режисьор и теоретик на киното П. Пазолини, който противопоставя рязко „авторското“ и „драматичното кино“, считайки, че тяхното обединение — създаването на „автор-персонаж“ или все едно „персонаж“, чието отношение към драматургическите събития прераства в цялостно авторско отношение към света, е невъзможно или най-малкото непълноценно. На тази концепция авторът на доклада противопоставя теорията на психо-физическия монолог.

Редица изказвания на конференцията бяха посветени на историческото изследване на творчеството на С. М. Айзенщайн. Например филмовият драматург **Блейман** проследи качествената разлика на киноезика преди и след творческия дебют на Айзенщайн — „Стачка“. При Айзенщайн се ражда п е д р а м а т у р г и ч е с к и я т тип на мислене в киото: мислене с помощта на филмови образи, което вече напуска рамките на повествувателността, присъща на литературата и непосредственото действие, присъщо на театъра, за да се обособи в самостоятелно кинематографическо изложение на сюжета. На преходния етап в творчеството на Айзенщайн — преминаването му от театъра в киното — се спря **Л. Л. Оболенски**. Той подчерта закономерността на прехода от театъра към киното в развитието на Айзенщайн. Възприимост неговото изказване разчупи предначертаните мемоарни рамки, за да се превърне в система от ценни историко-теоретични наблюдения върху зараждането на концепциите на Кулешов и Айзенщайн за киното. В тези концепции „натурщикът“ не е марионетка, а кинематографичен актьор, човек, който не играе в обстановката на бутафория бутафорни чувства, а живее в реална жизнена среда. В тези концепции благодарение на монтажа фотографическият документ се превръща в троп. Именно монтажът променя веригата на информацията и това обуславя новото качество на кинематографическия образ.

Кинокритикът **Р. Юренев** проследи перипетиите и сложната обстановка около снимането и забраняването на филма „Бежин луг“.

Той изнесе редица почти неизвестни факти от кореспонденцията между Ъптон Синклер и Сталин по време на пребиваването на Айзенщайн в Америка.

Филмовият режисьор **С. Юткевич** даде реплика, с която призова конференцията да насочи вниманието си към два основни въпроса: значението на Айзенщайн за практиката на съвременното кино и възраждането на политическото кино на съвременен етап в светлината на концепциите на Айзенщайн по този въпрос. На тази реплика се откликнаха редица изтъкнати кинематографисти. Проф. **Иля Вайсфелд** охарактеризира теоретическите възгледи на Айзенщайн като израз на определена социална действителност — социалистическата. Кинокритикът от Алжир **Бартелеми Аменгал** се спря подробно върху критическата дейност и теоретичните възгледи на Андре Базен, под чието непосредствено ръководство той се оформя като критик. Той счита, че Базен също би трябвало да се разглежда в развитие, като се има предвид, че ако той би живял днес, вероятно би се отказал от своите крайни концепции за фотографизма в киното. Доказателство за това е например развитието на Годар, който в „Лудият Пиеро“ е твърде далеч от фотографизма, а системата на монтажното му мислене в своята същност се доближава твърде много до концепциите на Айзенщайн за интелектуалния монтаж, без обаче да ги копира буквално. Би могло да се намери твърде пряка връзка между концепциите на Айзенщайн за вътрешния монолог и асоциативната свобода, с която действието в „Лудият Пиеро“ се прехвърля от реално във въображаемо време, следвайки хода на мисълта. Проф. **Линхард** от Чехословакия призова да бъдем респектирани от трагедията на „Бежин луг“ и „Иван Грозни“, за да не допуснем в съвременността повтарянето на стари грешки: грубо администриране в областта на художественото творчество. Същата тема акцентира в изказването си и неговият сънародник **Я. Бочек**.

Извънредно плодотворно беше и заседанието на конференцията, което беше проведено в Централния държавен архив за изкуство и литература. Тук участниците в конференцията се запознаха с уникални документи и сведения за наследството на С. М. Айзенщайн. Тук се съхраняват около 25 000 документа от живота и творчеството на великия кинематографист. Между тях особено внимание заслужават незавършените изследвания: „Грундпроблем“, „Пушкин и киното“, „Ел Греко и киното“, „Литературата и киното“, „Монтажът в литературата“, „Уолт Дисней“, „Проблемът за комичното“, „Патосът“, „Детективският филм“ и др. Своеобразна полемка с биографично-творческата книга на Станиславски „Моят живот в изкуството“ е незавършената му книга „Моето изкуство в живота“. Всички тези трудове се намират в период на внимателно систематизиране и изучаване, за да могат да бъдат напечатани и предложени на читателя.

Много от творческите замисли на великия кинематографист са останали неосъществени. По-малко от два месеца преди смъртта си Айзенщайн дръзко пише за своя замисъл да напише естетика, пряко противоположна на досегашната естетика „Естетика и з в ъ н прекрасното“ — пояснява той. — „Не против и не без, а извън прекрасното... И не система, а метод.“

Трудно е да се правят прогнози какви насоки биха взели търсенията на този изключителен ум: дотолкова парадоксални и неочаквани са те понякога. Но дори това, което Айзенщайн е оставил в завършен вид или като ескизи, представлява огромно богатство не само за киното, но и за културата на човечеството въобще. Днес в киноведението определено се налага терминът „айзенщайноведство“ — така както в театралната наука от само себе си се наложи терминът „шекспироведство“... Теоретическото и практическото наследство на Айзенщайн е непресъхващ извор, от който младото филмово изкуство непрекъснато се обогатява.

През 20-те години на века първите му филми разтърсиха света със своята неочаквана мощ.

През 30-те години се разгърнаха и укрепнаха теоретическите му възгледи, които поставиха солидна основа на филмовата наука.

Едва през 40-те години неговите дързновенни проекти за реализация на съвременния звуко-зрим кинематограф дадоха зрели плодове.

Внезапната ранна смърт прекъсна ренесанса на неговото кинематографическо творчество. Незавършена остана и лебедовата му песен — трилогията „Иван Грозни“.

Днес киноведческата мисъл и най-изтъкнати творци в съвременното кино разкриват нови геологически пластове от огромния му галант. Този процес не само продължава — той ще продължава.

Ние вече говорим за историческа дистанция на времето. За младото поколение кинокритици и кинотворци Айзенщайн е вече история, вече класика. И едновременно с това — най-жива съвременност...

В мечтите и най-смелите си проекти — от „Мексико“ до „Москва—800“ — Айзенщайн се стремеше да раздвижи неумолимите рамки на времето, да осъществи невиджана амалгама от минало, настояще и бъдеще. Тези проекти останаха неосъществени в непосредственното му кинематографическо творчество. Но личността Айзенщайн, кинематографистът Айзенщайн осъществи в себе си това сливане на епохите, това безсмъртие на времето. За нас той е минало, настояще и бъдеще.

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

МЛАДОТО УНГАРСКО КИНО

БЕРА НАЙДЕНОВА

Някой находчиво беше се изразил: „Столиците на киното се менят, интересно ще е да се направи топографска карта...“

И така от 16 до 22 януари т. г. столица на световното кино беше Будапеща. Тук Международната федерация на кинокритиците и киножурналистите организира своята поредна конференция-симпозиум на тема „Младото унгарско кино“. Този симпозиум беше логично обобщение на пътя, който унгарското кино извървя през последните три години; документ за порасналия интерес на световната филмова общественост към изкуството на една социалистическа страна, своеобразен атестат за зрелост на унгарското филмово изкуство.

Около шестдесет кинокритици от двадесет страни (най-многобройни бяха делегациите на Франция и Италия) тук получиха първа информация за развитието на следвоенното унгарско киноизкуство, имаха възможност да видят по-старите филми, които чертаят възходящия път към днешните успехи, а така също и най-новите творби „Стени“ на Андраш Ковач, „Интернационалисти“ и „Тишина и вик“ на Миклош Янчо, „Десет хиляди слънца“ на Ференц Коша, „Лято в планината“ на Петер Бачо, „Кръщение“ на Ищван Гал, „Клоун на стената“ на Шандор Пал. Четири дни в спокойна професионална атмосфера се провеждаха разискванията под ръководството на президента на федерацията полския кинокритик Болеслав Михалеk и вицепрезидента Лино Мичике (Италия); в основата на разговорите бяха четирите доклада, изнесени от Михалеk, Мичике и унгарските кинокритици Ервин Дертян и Бела Кьопени.

Участниците в симпозиума се въздържаха да назоват днешното унгарско кино „нова вълна“, „чудо“. Говореше се по-просто и поточно — за възраждане, за интересен етап в развитието на унгарското кино, етап на изключителна творческа интензивност, на полемично търсене голямата истина за историческия и сегашен път на Унгария.

Това беше разговор върху общите насоки, общите принципи и интересните резултати (с примери от творчеството на Фабри, Янчо, Ковач, Гал, Сабо, Коша, Золнай и др.). Правеха се опити да се очертае историческата и регионалната отличителност и на индивидуалните аспекти в цялостната картина.

В своя интересен доклад Б. Михалеk подчерта дълбокия историзъм в унгарските филми, оригиналната и проникновена философска трактовка на големите въпроси за отношението между индивидуалната и колективната общност, за обществената дълг и личната отговорност: не идеализация на миналото и пълно съчувствие към праведите, а анализ на най-важните етапи от историята и подбор на морални ценности. От това ново отношение към действителността



„Кръщение“

„Клоун на стената“



според Михалек се ражда и собствената поезика на унгарското кино. Като съществено качество на най-добрите филми той отбелязва солидно изградената и уравновесена конструкция.

Изразени бяха и полемични мнения за това, че новите унгарски филми са „по-малко зрели от филмите, създадени в края на петдесетте години“; беше поставена, но не се обсъди широко и гемата за верността към избрания стил и опасността от самоповторение (по повод филмите на М. Янчо). Напомняше се и за опасностите, които грозят всяка „нова вълна“ (комерциализиране, крайности на субективизма). Всички говореха с уважение и уважение към постиженията на унгарските творци; проявяваше се дори шедрот на суперлативи, но трябва да признаем, в изказванията не винаги присъствуваше дълбокото познаване на националната унгарска култура и на новата социалистическа обществена и социална практика. Недостатъчно беше разгледано новото унгарско кино и в общия контекст на многообразието и единство в цялото социалистическо кино (на този въпрос специално място отдели в изказването си само българският кинокритик д-р Ал. Тихов). В това отношение се почувствува отсъствието на по-голям брой критици от социалистическите страни и по-специално на някои съветски познавачи на унгарското кино. И макар че на симпозиума присъствуваха почти всички автори на обсъжданите филми и някои от тях се изказаха, дискусия — динамична, стимулираща, раздвижваща духовете не се получи. Все пак от срещата в Будапеща научихме по-добре да виждаме, да сравняваме и да обобщаваме опита на унгарското кино. Всеки отнесе със себе си затвърдени или противоречиви, но по-богати мисли и по-широко отношение към филмите и личностите, които ги създават.

*

Подемът на унгарското кино — това не са плодове от усилията на едно поколение (както поколението на Вайда и Кавалерович в Полша) или настъпление по целия фронт на националното киноизкуство (чехословашката „нова вълна“). Това са различни филми, поставени от художници с различна възраст, които не изчерпват цялата филмова продукция на страната (в производството от шестдесет и седма година има посредствени и даже слаби филми); един значителен брой сериозни произведения, които издигнаха и все още държат високо професионалната и гражданската чест на унгарските кинематографисти. Обединява ги значителността и актуалността на проблемите, разработени от позициите на социалистическия идеал. Създателите им са творци, които отхвърлят всякаква лекота в изкуството и не проявяват никаква склонност към идилично изобразяване на действителността; художници, недоверчиви към готовите истини и морализаторството, към съдвуканата храна в изкуството. Главното в тяхното творчество е изборът на идеи — философски, морални, политически, интелектуални, естетически. Те не предлагат на зрителя „фрагменти от живота“, а търсят обобщения и не жалят усилията на мисълта си, като публицисти и философи строят концепции, а не разказват чрез простия механизъм на случката или събитието приказки за онова, което са преживели или видели в живота. Те чувствуват необходимост да създават обобщаващи филми, с тълкуване на насъщните проблеми на времето, затова се връщат и към историята — далечна и близка — и там търсят да открият проявите на човешката отговорност, анализират участието на индивида в историческия процес.

Авангардните унгарски филми разкриват сложни герои и сложни обстоятелства. Човешките черти кристализират в преобразованията, в политическите трусове и в последвалите от тях дълбоки психически смущения (така е и в „Безнадеждните“, и в „Студени дни“, „Десет хиляди слънца“, „Баща ми“, „Кръщение“). Обсъждането на обществените въпроси се разтваря в ежедневието и злободневието (тук изключение правят само филмите на Янчо), но никога не остават в кръга на частните наблюдения, а намират простор в мащабността на обобщенията. В широкия и плътен поток на епоса се влива и стоплящият прилив на поетичното, субективното начало, от което най-често се раждат есенцистичната и асоциативната форма („Двадесет часа“, „Баща ми“, „Кръщение“). Документално автентичното начало се съединява с игрално-художественото в хармонично единство, споено и осмислено от личния и творческия почерк. Затова силата на тези филми не е в експеримента за обновяване на стила, макар че не им е чуждо и творчеството в областта на формата, а в човешката им дълбочина и значимост. Никой няма основание да обвини творците им в преднамерен артистизъм и поетизация (нека пак изключим Янчо) даже при най-поетичния от всички филми „Как бягат дърветата“.

Зашото това не е поезия, родена от механични комбинации и внесена отвън, тя е осъществена със способността на един изключително чувствителен художник — Пал Золнай — да проникне дълбоко в чудодейството на народната душа и да разтвори пред нас цялото ѝ богатство.

Има критици, които са склонни да винят унгарските сценаристи и режисьори в спасително връщане към корените на народната традиция, към патриархалните норми. Като свидетелство за това те посочват с основание някои натрапващи се външни белези в стила на филмите: много често унгарските режисьори възлагат специална естетическа функция на своеобразния унгарски ландшафт, на архитектурата и селския костюм. По-дълбоко погледнато, в много от филмите („Десет хиляди слънца“, „Как бягат дърветата“, „Кръщение“) това „връщане“ е много по-сложно от простото преклонение пред кристализиралата народна мъдрост и красота. Създателите на тези филми подчиняват целия им смисъл и характер именно на диалектичката връзка между съвременния дух и неповторимостта на националната традиция, между конкретните човешки проблеми и особеностите на националното и културно развитие.

В своя нов филм „Кръщение“ Ишван Гал показва проблемите на младата интелигенция, дошла от селото в града, разкрива трудния процес на адаптация, на създаване „нови условни рефлекс“ в обстановката на големия град, но неговият филм е чужд на народническото умиление към красивото, идилично детство. Ишван Сабо е роден в Будапеща, но неговите амбиции не са да разкрива проблемите на градската младеж, а да анализира пътя и сложните промени в живота на унгарската младеж изобщо. Тези млади творци не са съгласни с елементарното деление на „селските художници“ и „урбанисти“. Преди всичко темите на тяхното творчество не са във от тях; макар и твърде млади, те идват в киното със свои спомени и свой свят и изразяват открито привързаността си към авторското кино; идват с дълбоко самопознание, умеят да използват принципите на самоанализа и създават дълбоко лични и проникновени филми, в които фокусират не само проблемите на поколението, но и проблемите на цялото общество. Сред тези най-млади творци е Ференц Коша, съзателят на „Десет хиляди слънца“ — филмът, който на миналогодишния фестивал в Кан получи наградата за режисура, а на националния фестивал в Печ — две от най-големите награди.

По тези трудни и отговорни пътища унгарското кино постига своите нелеки и важни победи. Хората, които го създават, са изълнени с мъжество и професионална енергия, с вътрешна сигурност. И може би качеството, което най-много сближава филмите им, е тяхната сериозност, безкомпромисност по отношение на зрелищността. Хубавите унгарски филми обикновено биват наричани „трудни“, „тежки“. И действително последната грижа на техните създатели е да осигуряват на зрителите забава, жанрово разнообразие, облекчение. В битката им с неумолимите търговски закони на киното обаче на тях едва ли би им стигнало само мъжеството и верността към собствения стил, ако трудната и голяма мисия на унгарското кино не се разбираше и насърчаваше така добре от хората, в чиито ръце е държавната културна политика.

Този най-общ, почти схематичен портрет на младото унгарско кино би могъл да бъде разширен и оплетен с много други съществени или по-конкретни черти. Впрочем за унгарското кино едва в последно време се правят общи изводи, вътрешни аналогии и връзки; все още съществува мнението, че неговото лице се оформя от характеристиките на отделни интересни личности.

*

Сред личностите, които създават новото унгарско кино, Андраш Ковач е този, който проявява най-голяма гражданска доблест и решителност, най-голяма откривателска енергия.

Всеки, който познава неговите филми „Трудни хора“ и „Студени дни“, вече не очаква от него друго освен нещо сериозно, проблемно, съвременно. „На мен ми се иска — казва той — всичко, което виждам около себе си, да бъде отразено на екрана така искрено и неукрасено, както мненията и въпросите, изказани в дружеска беседа... Бих искал да разкажа за своите лични грижи, а те, надявам се, съвпадат с проблемите на цялото мое поколение. Иска ми се да разкажа за съвременните конфликти на това поколение и на този тип хора, които непосредствено след освобождението на страната, много млади, с голям ентузиазъм се хвърлиха във вълната на общественния живот; оттогава те преживяха много, но съхраниха любовта си към общественния живот и чувството си за отговорност.“

Мотивът за отговорността на отделната личност и за компромисите, които разрушават личността, се повтаря от „Трудни хора“ в „Студени дни“ и сега в „Стени“. Така той се превръща в лайтмотив, в постоянна тема на едно творчество. Но тук, в новия филм тази тема е поставена и разработена в нов, още по-сложен интелектуален аспект. Филмът поставя въпроса за това, „докъде и докога трябва да се продължава борбата и къде започва донкихотството, и застава срещу крайното разбиране, според което има само герои и предатели, само велики жестове и приспособяване.“

Героите на филма са инженер Амбруш — човек краен и екзалтиран в своята приниженост, уволнен за незачитане авторитета на висш началник, и Бенкю — заместникът на началника и приятел на Амбруш, според когото „по-честно е да се приемат компромисите в интерес на достъпния максимум, отколкото, прикривайки се зад радикални речи, да не правиш нищо и така да оставаш с чиста съвест.“

И тъй като Ковач „не обича филмите, които започват в началото и завършват накрая“, оставя събитийните мотиви на драмата вън от периметъра на своето внимание. Амбруш е уволнен преди започването на филма; срещу него след завършване на филма ще започне съдебен процес. Ковач отстранява и всички примеси на емоционалност, за да се съсредоточи изцяло в аргументите на двата казуса — „за“ и „против“ компромисите. Доказателствата са само словесни. Големият интелектуален проблем води режисьора към публицистично решение, към един стил, твърде близък до телевизионната простота и директност. Във филма не се случва нищо „драматично“ и все пак той е една сериозна съвременна социална драма; драматичното начало се ражда от стълкновението на възгледите и мислите не само на няколко герои (единият от които е емигрант от 1956 година), но и на няколко поколения. Ковач хвърля интересна светлина върху нравствеността и на най-младите.

Филмът „Стени“ е произведение, създадено на нивото на съвременното мислене. И когато срещу него се отправят упреци, че така пълно разкритата индивидуална психология е лишена от адекватна емоционална дълбочина, че за сметка на блестящо изведените диалози изображението в известни случаи е тромаво и неартистично, унгарските критици единодушно го защитават и дори откриват силата на автора в това, че в стремежа си да полемизира, той устоява на изкушението да бъде артист; че съзнателно избира неизящния стил, защото той му е необходим за пълнотата на анализа, а този безпощаден анализ му е нужен, за да разбере каква е вътрешната мярка за отговорност на всеки един от нас.

„През последните години субективното начало играе по-голяма роля в унгарското кино и оформя много индивидуални аспекти. Аз самият не винаги съм съгласен с тях, но главната им ценност е, че са различни“ — тези думи на Андраш Ковач са пряко свързани по смисъл и с факта, че на националния фестивал на унгарското кино през есента на 1967 г. професионалното жури подели първата награда между три филма: „Десет хиляди слънца“, „Баща ми“, „Как бягат дърветата“. И с това утвърди като необходими и интересни три от различните насоки в режисурата.

Макар и да са от едно поколение, Андраш Ковач и Миклош Янчо са творци с твърде различен мисловен строеж, кинематографичен маниер и философски предпочитания. Ако Ковач е признат за най-актуален, за смел първооткривател и полемист в областта на най-злободневните и принципи обществени въпроси, на Янчо се дава първенство в сферата на философските обобщения. Той е окачествен и като най-автономния и самобитен художник на днешното унгарско кино. Индивидуалността на този режисьор господства като най-ярка и необичайна и упорито се съпротивлява срещу общите класификации и характеристики.

Роден през 1921 година, завършил с докторат юридическия факултет, Янчо сравнително късно се ориентира към киното; минава през школата на документализма и след 40 късометражни и три пълнометражни игрални филма получава едновременно национално и международно признание за филма „Безнадеждните“. Някои веднага поставиха името му до имената на Антониони и Фелини, нарекоха го „поет и философ на киното“; в следващия му филм „Интернационалисти“ видяха „бабеловска правда за революцията“. Но този филм извиква противоречиви мнения и по-умерените привърженици на режисьора обясниха: „с концепциите на неговите филми може да се спори, но в края на крайщата той винаги дава нещо ново...“



„Интернационалисти“

Тогава ясно е защо любопитството към филма „Тишина и вик“, завършен само два месеца след „Интернационалисти“, беше така изотрено. За съжаление филмът беше показан в последния ден на симпозиума и поради това не стана обект на разисквания.

Трудно е да се даде информация за „Тишина и вик“. Той се отнася към онзи вид произведения, които най-малко могат да бъдат характеризирани чрез преизказ на съдържанието. Сюжетът на филма не дава възможност да се почувствуват темата и ритъмът на събитията. „За съжаление — признава Янчо — моята фантазия е малко и не ми се отдава да правя разкази“ Във филмите си той по принцип не дава и детайлни описания, нито обяснения на подробностите, а говори само за това, „което счита за важно“.

Пред нас се разкрива картината на мрачна, следреволюционна Унгария от 1919 г., когато вече е изгоряла в погрома пролетарската вяра и над страната е въздворен мъчителен, бавен, садистичен терор. Романтично-героичната част на революцията е свършила. (Янчо изобщо не се интересува от яркото, необикновено-героичното; той винаги се насочва към епохи и обстоятелства, в които господствуват тъмни, страшни стихии — периода след революцията от 1848 г. в „Безнадеждните“; един епизод от Октомврийската революция, когато победители са белите в „Интернационалисти“. Станало е нещо страшно, ужасно, извършено е кърваво злодеяние и никой от героите не говори за това. В един селски дом се крие революционер. Отново Янчо поставя темата за моралната издръжливост и отново прилага психологически методи, „подходящи за манталитета на унгареца“. Селяните извършват своето съзаклятническо дело с някакъв религиозен фанатизъм; методите на палачите са също фанатични. В „Интернационалисти“ те действаха с жестокост; тук с изтънчен, рафиниран садизъм. В „Безнадеждните“ и „Интернационалисти“ можеха да се изчисляват събличанията, защото категориите за смъртта и страданието бяха по-оголени, по-директни; тук мъчението се провежда чрез циничния намек и крокетното издевателство.

Пейзажът е абсолютно статичен, тих, тъжен; кадрите — епично строги и пределно релефни и зад студенината им усещаме строгата ръка на опитен майстор (Янчо работи с постоянен оператор — Тамаш Шомло — и с постоянен сценарист — писателя Херноди).

„Ние се стремим да станем по-прости, по-малко сантиментални, да избегнем всички евтини игри“ — казва Янчо и постепенно виждаме как в творчеството си довежда тази простота до критичната точка на схематизма. В „Тишина и вик“ той не се стреми да индивидуализира нито един от героите си, макар че този път те са сравнително малко на брой; рисува ги бегло и сурово и не ни дава почти никакви сведения за техните взаимоотношения. Защото и в този филм, както и в предишните, не се изследва съдбата на индивида, а се прави дисекция на едно масово психологическо състояние. За тази цел Янчо разполага, така да се каже, героите си в два кръга — „преследвани“ и „преследвачи“ — и изгражда филма върху вътрешно динамичната структура на тези кръгове. Филмът протича строго рационално, сухо; той е конструиран с най-точни и монотонни описания на пространството и движенията. Филмовият рисунък на Янчо, обикновено обемен и впечатляващ, тук е лишен от голямата зрителна наситеност. Не се извършват никакви случки, никаква фабула в традиционния смисъл до... финала, когато един изстрел, един „вик“ на човешката активност и съпротива прорязва тягостната тишина. Мотивите за този изстрел са твърде неясни. Филмът предизвиква усещане за загадъчност, за някакъв друг, трудно уловим смисъл. И това е така въпреки обективната предметност на средата, в която Янчо поставя героите си, и въпреки декларациите му, че в своите филми не се стреми към абстрактността.

Едва ли можем да се съмняваме в това, че Янчо обича жертвите и ненавижда палачите. Във филма някъде се долавя екотът от народната трагедия, чувате неизплаканата мъка на народа. Но склонността на режисьора към баладично съзерцание в такава степен скована цялото произведение, че то потъва в някакво епическо хладнокръвие и ни облъхва с поразяваща студенина и механично безстрашие; като че създателят му иска да избяга от конкретното време и пространство. Поради това въпреки по-голямото сюжетно и ритмическо сходство с „Безнадеждните“, откриваме по съществена близост между „Тишина и вик“ и „Интернационалисти“, където „собствената концепция за историко-революционната тема“ се измества в сериозна степен от спекулативното демонстриране на „собствения стил“. А знае се, че самоизтъкването на стила става забележимо, когато отслабне неговата причина обусловеност от движението на живота...

създателите на «10000 слънца» за своя филм

В последно време унгарското киноизкуство се радва на значителни международни успехи. През миналата година на фестивалите в Кан с „10 000 слънца“ и в Москва с „Баща ми“ то спечели големи награди. По-долу поместваме разговора, който главният редактор на френското списание „Cinéma 67“ Пиер Биар е водил със създателите на филма „10 000 слънца“ — режисьорът Ференц Коша и операторът Шандор Шара.

— Кой сте Вие, откъде идвате, Ференц Коша?

— Израснах в една от най-изостаналите области на Унгария, в една селска махала, и след матурата работих на шестнадесет различни места. Принадлежа към поколение, което все още си спомня войната: един ден, когато излязох от къщи, германците все още бяха в селото, а когато стигнах в училище, там бяха вече руснаците. Режисьор станах съвсем случайно. Майка ми запали огъня, след като прочете един вестник. В него се намираше малко съобщение, в което се казваше, че се търсят млади хора за Практическото училище по кинематографични науки. Казах на майка си: „Не бих могъл да опитам, ние нямаме достатъчно пари, за да платим пътя, и на всичко отгоре хората, които ще бъдат приети там, са други, не са като мен.“ Тя ми каза: „Поне им пиши и попитай дали биха те приели.“ Аз писах и секретарят ми отговори: „Елате и опитайте своя шанс.“ Аз опитах своя шанс, изкарах приемния изпит — и трябва да прибавя, че за първи път в живота си се къпах във вана. От този момент всичко тръгна чудесно. Когато бях в последната година, ми предложиха да направя един пълнометражен филм. което съвсем не е обичайно (обикновено следването завършва с един късометражен филм). Аз съм първият, на когото предложиха пълнометражен филм. Така се появи „Десет хиляди слънца“.

— От трите късометражни филма, които Вие сте направили, единият носи надпис „Един ден от седмицата“ — етюд, другият — „Историята на едно езеро“, няколко бележки. Личи желанието за скромност в тези заглавия. Би могло да се каже, че става дума не за направени филми, а за подготовка към бъдещи произведения, един вид дистанция, взета от режисьора, дори в заглавията на филмите. На какво се дължи това?

-- Късометражните филми, които направих, не са интересни само сами за себе си, те ми позволиха да се запозная с известен жанр на киното. Общото в тези три късометражни филма е, че те изхождат от реална база, без при това да принадлежат към „синема-верите“, когато отразяват действителността. Има документални елементи във фигуративния смисъл на думата, ще рече, има хора, които играят в тези филми и които са реални образи, но постройката е обмислена, което противоречи на „синема-верите“. Освен това е показателно, че постройката се базира както на психологични принципи, така и върху структурата на визуалната картина.

— Защо пет години разделят „Историята на едно езеро“ (1962) от „Десет хиляди слънца“ (1967)?

В действителност този интервал от време не е толкова дълъг: за документацията ни беше необходимо една година и половина; за осъществяването на филма още една година и половина и после две години за дискусиите, които последваха.

— Може ли да се върнем върху този подготвителен период на издирване на документация, който придава характерен облик на филма? Можете ли да ми цитирате точни неща във филма, които са взети пряко от тази документация, които са били внушени от разпитани свидетели? Във филма има детайли, които изглеждат невероятни, толкова ситуацията е трагична, изключителна; дали точно тук става дума за моменти, които са взети от действителността? Например децата, които заравят в земята до половина, за да не избягат; господарят, който застава селянина да иска извинение от свинята за нейните умрели прасенца — това са моменти, които изглеждат напълно измислени от сценариста. Така ли е или наистина са взети от действителността?

— Иие приличаме много на този младеж, който е един от главните герои на филма и преживяхме много спомени от нашето детство. Колкото до документацията, тя ни наложи отначало обективност и поискаме да очертаем значението на тези тридесет последни години в живота на селянина по субективен начин: как той ги е изживял от негова гледна точка. Три четвърти от филма — образите, диалозите, ситуацията — са точно взети от действителността. Преди войната заравяха децата до половина в земята или ги затваряха в мазетата по време на жътва, защото нямаша време да се грижат за тях. Когато един стар селянин казва: „Аз спях двадесет и три години на прага на вратата, за да не трае сънят ми никога повече от три часа“, това е монолог, взет от действителността, взет от живота, образът съществува. Другият старец, който се съблича, за да покаже раните си, и който казва: „Ако машината мине през полята, моите рани ще закъквят отново“ е също взет от живота. Епизодът, в който селянинът е принуден да се унижава пред прасетата, е също действителен. В областта, където беше снимач филмът, хората още си спомнят за този господар, който беше набожен човек и не искаше жандармите да арестуват крадците. Той се задоволяваше просто на просто да им каже: „Коленичете и поискайте извинение от моите прасета.“

Ние успяхме да се срещнем с няколко души, които бяха свидетели на подобни сцени, записахме техните разкази, а после се заловихме за работа. За епизода, когато полицията убива един от крадците на брашно, обиколихме няколко селски къщи, за да получим сведения, и когато ни бе разказана историята, започнахме да мразим полицията; после потърсихме полицията и аз познах един от моите приятели от детинство, който ми разказа, че съвсем не е искал да убива този човек и че след като го е убил, е бягал 26 километра, за да се скрие в зимника на своята баба, откъдето не е излязъл три дни. Добихме впечатление, че това е добър човек, и започнахме да търсим подбудите, които са го накарали да убие някого.

— В момента, когато започнахте да работите върху този филм, да оформяте първите си идеи, да събирате документация, какво беше тогава положението с „Двадесет часа“ на Золтан Фабри? Съществуваше ли вече проектът за филма? Съществуваше ли вече филмът? Каква е хронологията на тези два филма?

— Нашият проект е с осемнадесет месеца по-стар от този на „Двадесет часа“. И ние снимахме преди Золтан Фабри.

— Сега, когато двата филма съществуват, често ги сравняват. Какви са според Вас съществените различия между тях? Какво изразява Вашият филм в повече или различно по отношение на другия?

— Когато започнахме да снимаме, чухме, че Золтан Фабри подготвя също филм, и си казахме: „В нашата епоха, ако двама кинотворци правят едно и също нещо, това не намалява, нито увеличава заслугите на единия, или на другия, ако те работят върху един и същ проблем.“ В началото на шестдесетте години трябваше на всяка цена да се пусне в ход нещо социално, за да знаем как да продължим. Тези филми бяха необходими и въпреки че обичахме Фабри и като режисьор, и като човек, до известна степен се отделихме от него. Между другото нашият филм е базиран върху картината, върху визуалното изразяване, а „Двадесет часа“ — по-скоро върху нещо по-натуралистично и по-драматично. „Двадесет часа“ замисля историята по такъв начин, че накрая се постига известна хармония. Ние замисляме историята като нещо, в което се натрупват противоречия и в което няма хармония. И вярваме, че някой може да живее и само заради това, че съществуват проблеми, които нямат разрешение. Зашото светът има нужда и от такъв човек.

— Това обяснение ми се струва съществено, защото то се отнася за самото възприемане на историята, но ми се струва, че има и други различия. Първото е, че в „Двадесет часа“ връщанията назад представляват един драматургичен „трик“. В действителност героят, който води анкетата, е без значение. При вас имаме разказ на един млад човек, после на неговия баща. Отношенията между бащата и детето са един от драматичните моменти на филма, което ни дава възможност да кажем, че във вашия филм има конфликт между поколения, който не съществува в другия филм. Може би това се дължи на разликата във възрастта на двамата режисьори?

— Бих искал да спра вниманието ви върху една странна абсурдност, която е изходна точка в нашата история. Когато поискахме да представим образа на сина, ние се опитахме да скицираме известна социална и историко-икономическа картина, която обгражда този образ, която принадлежи на неговото минало, на неговото настояще и определя неговите действия. Искяхме да представим образа и средата в единство, което не може да се скрие. През последните години открихме, че нашите лични проблеми са неделими от проблемите от общ характер. Всичко, което става в Далас или във Виетнам, ни засяга: това е като неписаната болка. Опитяхме се да предадем във филма и да запазим точно тази изключителна чувствителност. Например в един момент бащата казва: „Проблемите на целия свят са толкова значителни за мен, както и моите собствени, и дори прекопаването на картофите е за мен въпрос на живот и смърт.“ Момчето не зоди разказа във филма, но в края на краищата филмът изразява неговите идеи, неговите мисли. Сметнаха образа на младото момче като богат в по-широк смисъл, отколкото разказвачът на Фабри, журналистът. Има разлика в сцените преди войната и тези след нея. В паметта на момчето всичко, което е станало преди войната, е представено по друг начин, по-гладко, докато събитията, на които то присъства, са по-драматични, по... грапови. Опитяхме се да покажем еволюцията на личността на това момче.

— Още една разлика, която ми се струва важна в „Десет хиляди слънца“. Частта, посветена на миналото през 1946 г., е много по-разширена, отколкото в „Двадесет часа“, където това само се загатва. Във вашия филм имаме впечатление, че известни герои, по-точно бащата, през 1945 г. е вече образ, обусловен от живота, който е имал, че той е вече съсипан като човек и че той ще продължи да носи проклятието на селската участ през цялото действие, чийто смисъл е вече променен. Присъствието на това минало ми се струва по-принудително, по-определящо съзнанието на възрастните от този период, отколкото в „Двадесет часа“, където имаме впечатление, че през 1947 г. всичко е могло да се промени в главата на хората (това е спорна хипотеза, но не там е въпросът).

— Тези, които ни управляваха през 1945 г., сметнаха, че ако успеят да защитят селячеството, това автоматично ще даде чувство за свобода, но това не беше толкова просто. Хората получаваха земята, но те не станаха по-свободни. За да бъдат освободени селяните, те трябва да бъдат освободени от собствената им земя. Получавайки земя, те станаха роби на тази земя.

— Има още нещо, което ми прави впечатление във вашия филм: понякога изглежда, че селяните образуват отделна група, затворена в себе си и не само поради политическите или икономическите причини на социална експлоатация или обща участ. Има известна солидарност на цивилизацията, която личи във

вашия филм например, когато един селянин казва по време на събитията от 1956 г.: „Когато при нас са идвали чужденци, то е било винаги за да ни дават нареждания.“ Добиваме впечатление, че да се отиде в града е пътешествие в чужда страна. И от друга страна, имаме впечатление на пълна солидарност между хората, които не приличат на тези в градовете. Точно това ли сте искали да покажете?

— Унгарското селячество действително е затворена група, може би това е характерно за всички западни селачества. Смятат селяните за оная част от нацията, която истински пази традициите.

— Съществената разлика между двата филма, както Вие подчертахте, идва от формалния облик. Бихме могли може би да се позовем на картината и да поискаме от оператора неговото мнение? В този филм има изключителни неща в изобразително отношение и когато едно изображение в киното е много красиво, веднага започват да го сравняват с живописиста. Когато Вие снимате филм, живописна култура ли Ви ръководи или идеите на журналист?

Ш. Ш.: Знаете ли, когато започвам един филм, не чувствавам непосредствено влияние на някой художник, но то е може би подсъзнателно. И после, когато започна да снимам един филм, не мисля никога за самата картина, а за филма като цяло. Проблемът, който ме занимава, е как да изразя някои мисли с помощта на изображението, как да ги предам на зрителя. Имам щастието да работя с хора, които са, от една страна, мои приятели, от друга, хора, които мислят в образи. Когато снимам „Вълнение“ и „Десет хиляди сънща“ случаят беше точно такъв. Цитирам ви тези два филма, защото ги снимам един след друг.

— В началото на филма, когато виждаме селяните с техните колички върху снега, човек веднага мисли за Брюгел. Допускам, че Вие също сте мислили за това?

— Да, ние умишлено загатнахме за Брюгел, когото и двамата много обичаме, и на няколко пъти по време на филма се опитахме да цитираме Брюгел напълно съзнателно.

— При този начин да се мисли в картини, който е характерен за вашия филм, има моменти, когато се питаме кое е определящото — дали драматичната идея, изразена чрез картини, или картината е изразена чрез контекст. Например да се прекарат галопиращи коне по висящ мост, е изключителна фотографическа идея. Тъй като е хубаво, ние сме доволни; но се питаме дали, като са видели мост и кон, са си казали, че би било хубаво конят да мине по моста, или са започнали с това, че е необходимо на всяка цена да се покажат коне, минаващи по мост. Дали пластични идеи определиха снимането на сцената така, или това беше необходимо по драматургични причини?

— Би било идеално, ако разбирахме, когато гледаме и виждаме, когато разбираме. Това е мъчно преводим парадокс. Опитавме се да постигнем единство между картината и мисълта. Има диалектика между идеята и картината; както картината може да предизвика идея, така идеята може да предизвика картина. Дескорт никога не е неутрален: има винаги връзка между дълбочината на картината и самата картина.

— Намираме този начин на мислене отново, но приложен не само към картината, а и към разказа, в момента на ограбването на замъка, когато комунистът се мъчи да спре другите. Всички тичат като бесни и изведнъж всички лягат на земята задъхани. Става дума не само за поетичното качество на картината, но е измислена напълно нереална сцена, поради това, че в един момент всички се спират и лягат на земята, което създава безспорно по-силно чувство, макар и напълно нереално. Дали това, което подавате изобразително има свой еквивалент в сценария?

— Идеята за това решение е породена от това, което е в съзнанието на селяните: те са избягали с чувалите жито, толкова тежки, че е невероятно например една жена да може да носи такъв чувал. Този епизод показва абсурдността на мисълта на героя, който е участвувал в събитията. Това е както в живописиста на Пикасо, той си позволява да оцвети всичко в синьо, да представи човешката анатомия по различен начин. Сметнахме, че в един филм също може да се построи епизод, който е съвсем реален, а в същото време да изглежда нереален по начина, чрез който е обрисуван.

— Дали във филм като този, където ролята на изображението е съществена, къдегo пострoйката на всеки кадър е съществена, операторът играе творческа роля? Вие можехте ли да давате идеи, да участвувате в създаването на филма повече, отколкото във филм, в който картината преди всичко представя това, което е написано на книгa?

Ш. Ш.: Познавах всички варианти на сценария, участвувах в неговата еволюция, във всички негови необходими трансформации; участвувах в авантюрата, която предшества снимането...

Ф. К.: Ролята на оператора в такъв филм е толкова голяма, че той става нещо като съавтор на филма.

Ш. Ш.: Има случаи, когато е необходимо операторът да участвува в изработването на сценария. Например епизодът с разделянето на земите е вече правен по хиляди начини. Казахме си: „Трябва да се измисли по-оригинален начин“ и тогава дойде идеята да се направи разделяне на наводнена земя. Това направи картината различна и в същото време превъзхождаща другите. Но идеи като тази трябва да ги имаш при подготовката на филма, а не при снимането. Разделянето на земите винаги е представяно като нещо много патетично. Ето защо ние се опитахме да го представим различно, защото според нас това е нещо трагично. Затова в нашия филм разделят разкаляни земи. Не искам да кажа, че търсихме на всяка цена оригиналност, но искахме да направим нещата по друг начин.

— Вие дадохте пример за картина, която е различна, която е хубава и която има известна символична функция, защото тази залята земя подсказва драмата. Има ли други примери на символизъм в пострoйката на изображението? Например дали композицията по диагонал на кадъра, която намираме както при работата на полето, така и при трудовия лагер, където е изпратен бащата, означава, че има прилика между едната работа и другата? Означава ли, че всичко това е едно и също нещо?

— Ние не сме се старали да правим красиви картини, стремихме се да правим изразителни картини. Що се отнася до символизма в картината, опитахме се да представим индивидуалните съдби чрез изображението. Щастливи сме, че сте обърнали внимание на композициите в диагонал на кадъра, защото това е обмислена концепция от наша страна. Действително има прилика между работата на полето и работата в лагера. Паралелът, който съществува между тези две ситуации е, че и на двете места нашият герой губи личността си и ние го обрисовахме по нагледен, а не психологичен начин. Би могло да се използва едрият план, за да го изразим, но предпочитахме отдалечения план, показвайки един човек, загубен в този огромен терен. Нещо повече, самото положение на камерата смазва още повече актьора.

— Има още един технически елемент, който намираме, например когато селяните тръгват за полето в зори, в началото на филма, когато камерата се спира върху една съвсем малка група — един или двама селяни, — а после кадърът се разширява, докато обхване цялото небе, цялата земя. Този начин да се акцентират отделните хора като много значителни в началото и после изведнъж да се разтворят в общността на един свят, е характерен дори за целия филм.

— Ние искахме да покажем как хората са станали роби на предметите, които ги заобикалят. И в епизода, в който бащата се обесва, майката се доближава до една стена, която е отрупана с предмети.

— Съзнавате ли една опасност в естетическата система, която сте използвали, а именно, че в най-трагичния момент картината става толкова хубава, че не би могла да отговаря на това, което иска да изрази, че чувството става естетическо вместо човечко.

— Съзнаваме това, но бяхме принудени да го направим заради характера на нашата работа. За да се кондензира в час и половина тридесетгодишна история, не може да се постъпи другояче.

ШВЕДСКИЯТ ФЕНОМЕН И СИТУАЦИЯТА В НОВОТО ШВЕДСКО КИНО

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

„Сексуалната революция“

Последният филм на Шьоман „Аз съм любопитна“ беше преценен в Швеция като сериозен опит за освобождаване от бергмановите филмови концепции. Трябва да се познава предпоследният филм на същия режисьор, за да се види същността на претърпяната от него еволюция. „491“ заема средно място между Бергмановата традиция и позицията, която по-късно ще възприеме Шьоман. В какво се състои неговата междинност? Тематично той се насочва към нови сфери, близки до тези, които атакува Халдов, но със своята концепция за изкуството и с употребата на определени изразни средства той все още оставаше при бергмановия традиционализъм. Вярността към една остаряла драматургична концепция не му беше позволила да се окаже на висотата на съвременното отношение към поставените въпроси. Бруталната агресивност на неговите герои е провокирана от необичайните обстоятелства, към които Шьоман има вкус: малолетни престъпници в един поправителен дом попадат в капана на възпитатели-хомосексуалисти. Всичко, което момчетата правят, е реакция на задушавашото ги обкръжение. Това до някъде ги оневнява, но едновременно и стеснява проблемите. В наглед безпричинния анархизъм и жестокост на героите от „Животът е страшно готин“ има много по-голям социален и морален заряд, много по-сериозен повод за размисъл.

И все пак въпреки стеснените хоризонти критическият патос на „491“ достига до своите цели. Емоционалният и морален шок го спасява. Това е едно „черно“ произведение, изпълнено с жестокост и цинизъм, което буквално потърсва съзнанията и създава атмосфера на невъзможност да не се надникне зад обществените кулиси на показаното. Неговата заслуга е в насочване на вниманието към определен тип герси.

„Аз съм любопитна“ е по-близко до филмите на Халдов, отколкото до предишните филми на самия Шьоман. Освободил се от старите капони, Шьоман е построял филма си върху една модерна сюжетна конструкция. С много лекота и въображение се е отдал на импровизации и на свободна размисъл — нещо, все още рядко за днешното шведско кино. В известен смисъл филмът е замислен като панорама на съвременна Швеция. Той разглежда моменти от живота на днешната младеж, незасегнати във филмите на предишните режисьори: политическата активност и света на секса.

Филмът започва с документални кадри от гостуването на Евтушенко в Стокхолм и неговата рецитация на „Бабий яр“ В претъпканата зала, между възторжените слушатели, младата героиня на филма, случайно по-

Продължение от бр. 2.

паднала там, за първи път се докосва до непознатата и странна реалност на политическия живот. Търсеща и неудовлетворена като всички свои връстници, тя със страст се отдава на обществена активност: посещава кръжоци, организира акции в подкрепа на испанските емигранти, участва в протестна демонстрация против войната във Виетнам... С микрофон в ръка, от името на шведското радио, обикаля улиците, слиза се с пъстрия поток, интервюира случайно минаващи или поставя провокационни въпроси пред представители на властта... Между интервюираните са ръководителите на работническото движение и министърът на информацията Олаф Палме.

Но Шьоман не се е задоволил само със скритата камера и директния запис. Твърде често до провокацията, до синема верите намираме уметлата възстановка, предварително написания текст... Така например героинята попада в пустите коридори на кралския дворец и случайно среща застаряващ човечец с големи куфари. Тя му задава един от обичайните си въпроси: „Класово общество ли е Швеция?“ „... Не... Тя е демокрация“ — отговаря след обръкване той. „А откъде се връщате?“ „От Италия“. „И къде отивате?“ „В Италия“ — казва пътникът, забравил предишния си отговор. По-късно от шведски приятели узнах, че в тази сцена Шьоман е фиксирал самия шведски крал, намекайки чрез неговата професия на археолог за пълната му откъснатост от живота на страната и дезинтересираността му към съществуващите проблеми. Но това далече не е единственият случай, в който филмът рискува да не бъде разбран от чужденеца. „Аз съм любопитна“ е един напълно шведски филм, изпълнен с намеци, с двусмислени прилики, с документално заснети събития, които могат да се осмислят, ако се знае например, че на улицата, по която се движат скандиращите младежи, се намира американското посолство... Пиша за филма със съзнанието за десетките подобни неща, които вероятно са се изплъзвали от вниманието ми. Пред нас са улиците на Стокхолм, изпълнени с народ и в общото гъмжило такива детайли: с униформи на парашутисти двама мъже, застанали на един ъгъл, събират в касичка волни пожертвувания за шведска атомна бомба. По-надолу меланхолично се движи група младежи с плакати против войната във Виетнам, а недалеч от тях други издигат прецупени кръстове...

Но в анкетите, в интервюта, в улавяне съдържанието на улиците Шьоман не се стреми към никакви обобщения; само изненадва, нахвърля, натрупва...

Героинята се обръква в този хаос, в противоречивите тенденции на действителността. Не по-малко обръкани са и тези, които са я посветили в „голямата политика“. Политиката, прогресивна или реакционна, при тях често е само мода, израз на копнеж по обществена активност. Те не чувствуват истински политиката, не я разбират като граждани на света. Бидейки в нея, те се интересуват единствено от себе си. Емоционално те се мятат в нейните капризи. За героинята на Шьоман това не е напълно съзнателна дейност, която ще се осмисли в постигнатите резултати. Героинята се осъществява в самото действие и веднъж избрала посоката му, продължава, без оглед на резултатите. Ето защо тя твърде скоро се разочарова от политиката, в чиято сфера е пребивавала толкова обръкана, колкото и извън тях... В този момент е достатъчен един малък страничен тласък, за да се премине на другия полюс. Тази роля изиграва случайната среща с един млад мъж. Героинята открива секса и му се отдава с присъщата си всеотдайност. Това е една реалност, много по-осезаема от неопределеното политическо действие. Към нея тя тласка цялата и природата. Сексуалният живот запълва съществуването ѝ, осмисля стремежите ѝ, коксумира енергията ѝ... За нея той е дейност, нещо, което ѝ дава да почувствува необходимостта си, а не обикновена похотливост.

В любовните сцени Шьоман е толкова откровен, колкото не е бил никой преди него. Границата, пред която се спря на времето Бергман в „Мълчанието“, е прекрачена тука. Шьоман е искал да покаже силата на секса и мястото, което може да заеме в живота на човека, неспособен да си отговори на основните въпроси на своето съществуване. За него прекаленият еротизъм е плод на разочарование в други сфери. Еротизмът на неговите герои не е формален. Той е позиция, своеобразна философия на живота. Има нещо пресилено в непрестанното подновяване на любовната игра. Игра в истинския смисъл на думата, а не нормално сексуално влечение. Това е открито предизвикателство към другите и в същото време стремеж да докажат нещо сами на себе си.

С тези сцени режисьорът иска съзнателно да скандализира, да изтръгне буржоазна Швеция от нейното самодоволство, от кухия патос на това, което тя с гордост нарича „welfare state“ — „държава на всеобщото благоденствие“. Той хвърля в очите ѝ неща, които тази Швеция се прави, че не забелязва. И в първата си половина, но особено във втората, филмът представлява непрекъснат низ от епатиращи епизоди. До такава степен, че започва да шокира дори и тези, които са споделяли позицията на режисьора. Засегнатите от филма го обвиниха в порнография. С една дума, отново се повтори битката около „Мълчанието“ на Бергман. След продължителни дискусии цензурата разреши прожектирането му с почти същите мотиви: „Филмът има единствено художествени цели — политически и морални задължения и поръчения, които досега не са се появявали на шведския екран.“ И наистина еротизмът във филма е от този тип, който Бунюел нарече „целомъдрен еротизъм“.

Един от цензорите даде извления в печата, че филмът се отнася само за шведите и само те могат да го гледат: „Филмът е дълбоко морален — заяви той — и пълен с множество значими размишления, понеже показва на нашата младеж колко важно е днес да се протестира. Аз по професия съм учител и на всички мои деца казах да отидат да видят този филм.“

Но независимо от всичко това, независимо от радикализма му и от сериозността на поставените въпроси, филмът буди някои сериозни възражения. Преди всичко ми се струва, че еротичните сцени натежават със своята количествена страна. Тяхното натрупване има идейна функция до даден момент, след който започват да звучат малко самоцелно, престават да са проблем и стават декорация. Това руши структурата на произведението. Довежда до разностилие. Започваме да схващаме филма като съставен от две самостоятелни части: една политическа анкета в традициите на синема верите и едно есе за еротизма. Има известна механичност във връзката им; двете теми не се чувствуват органично свързани, не се обогатяват взаимно. Втората част на филма все повече се възприема във от контекста на първата. Възприемането на политическото значение на филма се нарушава от емоционалния шок, идващ от сексуалните откровения. Сам Шьоман признава: „Разбирам секса по-добре от политиката.“

Но има и един друг фактор, който му е повлиял. Това е комерсиализмът на обществото, направил невъзможен един само политически филм. Затова Шьоман е принуден да поднесе своите идеи, обвити в пикантността на много секс.

Шьоман заявява, че „Аз съм любопитна“ е произведение за секса и политиката, за секса и социализма...

Героите от филма критикуват социалдемократическото управление, манифестира за радикални промени, говорят за социална революция, но единственото, което им е позволено, това е „сексуалната революция“ (един термин, придобил особена популярност в Швеция). Замяната обаче далеч не е равностойна. И въпреки това тя задоволява или заблуждава мнозина. Те са склонни да виждат в нея признака на демокрацията, без да разбират, че не се иска много смелост да критикуват сексуалните традиции...

Нашите съзнания са устроени така, че има неща, които ни изглеждат несъвместими; те съставляват две различни сфери на съществуването ни. Може би затова ни дразни във филма на Шьоман съжителството на разговорите за Виетнам и Испания и сексуалната оргия на героите. За Шьоман обаче това изглежда напълно естествено. В началото казахме, че филмът е труден за разбиране, защото е прекалено шведски. Трябва да добавим — той е и много личен. Шьоман, който е писател, едновременно със завършването на снимките издава и книгата-дневник на филма. В този дневник той разказва за интимната си връзка с Лена Нюман, изпълнителката на главната роля. Влюбен в нея, през време на снимането на втората част на филма той нарочно умножава броя на сексуалните сцени, за да провери ревността си, а по-късно и за да се освободи от нея... Не бих съобщавал този интимен момент, ако той нямаше пряка връзка със същността на филма. Авторът твърде много прилича на своите герои. Това ни дава увереност да възприемаме филма му не като художнически произвол, а като закономерен продукт на един специфичен обществен климат...

В това странно съжителство от идеи и жизнено поведение намира израз хаосът в съзнанията на шведските младежи, загубването на посоките. „Крал и кралица, капитализъм, комунизъм, борба против „въоръжените конфликти“, пое-



зия, секс, наркотици, антиклерикализъм, любов — всичко се смесва в една купчина... Наивна, нелепа, причудлива смес от либерализъм, епатиране, еротика — тези думи на А. Чаковски характеризираг доста точно ситуацията... Ето защо въпреки странността си „Аз съм любопитна“ се явява един изключително интересен документ за състоянието на умовете. Той ни помага да разберем атмосферата, настроенията и психозите, т. е. всичко, което характеризира „духовната ситуация“ в днешна Швеция.

Съпротива на добрите чувства

Ян Троел заема обособено място в съвременното шведско кино. Той идва от аматьорското движение, след като девет години е бил учител в крайния шведски юг. Започнал е с късометражни филмчета из живота на шведските деца. За мнозина Ян Троел е типичен представител на своята провинция: „Рвс, със сини очи, сигурен в себе си, тих, разсъдлив. Под това спокойствие и под тази сдържаност се откриват проникателен интелект, човешка топлина, воля за разбиране...“ — ето как го характеризира един от колегите му. Но той донася в шведското кино не само здравия дух на провинциалиста (което също не би било малко, защото ни запознава с една Швеция, за чието съществуване от поредната видяни филми не може и да подозираме), но и една особена тематика, не-обичайни настроения...

Неговият пръв дългометражен филм — „Ето живота ти“ — ни връща няколко десетилетия назад, в дните на икономическата депресия след Първата световна война и борбата на пролетариата. Действието подробно проследява израстването на един млад профсъюзен функционер. Нищо не е пропуснато: ранно сблъскване с живота, болезнена среща с неправдата, сближаване с другаря по съдба, стихийно недоволство, откриване на Горки и възхищението от неговия Данко, разбиране на необходимостта от съзнателна организирана борба... На пръв поглед Троел е близо до първите филми на Видеберг, но това не е така. На него му е чуждо Видеберговото умиление пред малкия човек, както и социалният му сантиментализъм. Взел за основа известен „работнически“ роман, Ян Троел е направил мъжествен пролетарски филм. В него почти липсва това, което понякога компрометира този тип филми — дидактизъм, скука, шаблон.

ност... Мнозина сочат като един от изворите на неговото вдъхновение известната трилогия на Марк Донской...

Филмът на Троел може да ни се покаже абсолютно несъвременен. Но разгледан в един по-широк контекст, този на идейната безпътница на неговото поколение, не ще бъде погрешно да предположим, че е рожба на съвременни настроения. Склонен съм да мисля, че Троел, използвайки стара ситуация, прибъгвайки до минали проблеми, е имал под прицел днешния ден. Това се чувства в начина, по който той е построил филма: без да се ангажира с конкретно историческо събитие, без да се задълбочава в това от живота на героя, което е преходно (напр. липсата на пари да си купи хляб). „Ето живота ти“ е преди всичко филм за изграждането на един характер и след това свидетелство за отминала епоха. Това, което остава като внушение от него, след като се освободим от принадлежащото на 20-те години, е един възглед за света и хората. Ненапразно героят на Троел има годините на хлапачите от „Животът е страшно готин“. Троел ни предлага друг поглед върху поколението. А неговият филм е вътрешна — съзнателна или несъзнателна, без значение — полемика с тезите, застъпени в днешното шведско кино. Той донесе един освежаващ лъх, един дух на съпротива и желание за живот там, където резигнацията е заляла всичко.

От ценностите, пред които Троел се прекланя, на първо място са създаването и трудовият човек. Филмът му е една трудова поема. Трудът при него е ритуал, осъществяване на предназначението на човека. В интонацията му винаги се чувства привкусът на патетичното. Тук Троел се доближава до Флаерти... Филмът е внушителна поредица от силни, ярки и оригинални характеристики на хора от народа. Героите му са цялостни, активни, носещи борческото начало, изпълнени с достойнство... Тези неща не могат да имат преходен характер. Напомняйки за тях, утвърждавайки ги, режисьорът не просто ги констатира в миналото, а мислено проектирайки ги в настоящето, заявява необходимостта им. Популярният стокхолмски ежедневник „Експресен“ писа: „Цялото шведско кино трябва да посрещне с признателност този филм.“

И все пак, колкото и да се убеждаваме в съвременността на търсенията му, не може да не си зададем въпроса, какво би казал Троел, ако трябваше да разкаже за героите, които намираме във филмите на Халдов или Килберг, на Корнел или Шьоман... Ако позитивността на неговото творчество е едната страна на медала, то не е ли негативността неговата друга страна? Миналото, толкова различно от настоящето, до каква степен може да ни говори със съвременен глас? Може ли то да даде на Троел тази сигурна основа, на която да се опре, за да продължи със същия глас в едно по-ново време...

Няколко общи наблюдения

Въпреки многото дебюти — повече от 30 през годините след новата филмова реформа от 1963 г., — продиктувани горе-долу от едни мотиви, не бихме могли да говорим за нова школа в шведското кино. Разгледаните режисьори, както и редица по-малко интересни, които не бяха споменати, не представляват монолитна група, не са единни, както бяха във Франция, а по-късно в Чехословакия. Всеки е сам за себе си, всеки е поел собствен си път... Въпреки основната смяна на филмовите генерации в днешното шведско кино липсват характеристиките за такава ситуация опиянение, общи настроения, колективистичен дух на съмишленици, на които им предстои да извършат едно значимо дело. Липсват манифестите, които обикновено ознаменуват появянето на всяка поредна „нова вълна“. Това, което става, е плод на усилията на индивиди, толкова затворени в себе си, колкото са героите от техните филми. Нещо повече, самите кинематографисти не възприемат усилията си като един цялостен процес. Към всеки трябва да подхождаме с индивидуалната му мярка...

И все пак въпреки различията в контекста на цялото търсене на отделните автори отразяват различните моменти в констатирането на една и съща ситуация, до постигане на относителна пълнота и точност. В този смисъл, колкото и да са различни Донсър и Видеберг, Халдов и Троел, ние можем да осъзнаем еднаквата им необходимост. Само осмислени като стъпала в осъществяването на един процес, те могат да получат единството си.



„Ето живота ти“

От друга страна, новите явления в шведското кино са част от един общ процес в световното кино, от т. н. движение на „новото кино“. Не трябва да забравяме, че разглежданите филми идват, след като е създадено най-хубавото и съвременното модерно кино. Имена като Годар, Трюфо, Касаветис, Рози, Тарковски, Форман, Немец са вече утвърдени авторитети. Този факт поставя много от шведските постижения в неблагоприятна позиция. Не са редки случаите, когато имаме чувството, че вече сме виждали оригинала на една или друга ситуация, на един или друг образ... Това съмнение не поощава дори самотният талант на Халдов. Диалозите между младежите и възрастните от „Животът е страшно готин“ не биха имали този вид, ако преди това не съществуваше „Черен Петър“. Елегантният „Целувки и прегръдки“ по атмосфера и персонаж напомня с нещо за „Джул и Джим“. А през цялото време, докато гледах филмите на Шьоман, не можах да се освободя от чувството, че присъствам на пародиране на нещо, което е било сериозен проблем у други. „491“ е жестока карикатура на „400-те удара“ на Трюфо, а „Аз съм любопитна“ е взел началната си скорост от „Войната свърши“ на Ален Рене. Шведският критик Карл Свенстед пише за Шьоман: „Това е трудна за схващане личност, защото търпи най-силни влияния от всички страни и всеки опит да бъде идентифициран свършва с крах.“ В известен смисъл това важи за цялото ново шведско кино. Луксозният журнал „Чаплин“, издаван от млади критици, изцяло взели вдъхновението си от групата „Кайе дю синема“, много добре информиран, е най-сигурната връзка на шведското кино с останалия свят. Много чувствителен към всичко ново, той е един от проводниците на новите явления...

В последните години на стремеж да се освободи от потискащото присъствие на старите авторитети младото шведско кино естествено откриваше формите на своята независимост в усвояването на световния опит. То намира там много от проблемите, с които се среща в непрекъснатия си стремеж да се приближи до действителността. Въпреки това, то не взаимствува готови решения; приемайки плодотворе на филмовата еволюция, то не загубва индивидуалността си. Неговото неоспоримо качество е националното му своеобразие.

Разбира се, започналите процеси далеч не са завършени. Днешното шведско кино представлява пъстра смесица от традиционализъм и новаторство. Често това не е разлика между две отделни произведения, а между частите на една отделна творба... Творчеството на Шьоман предлага примери и за двата случая. Може би тази ситуация на неопределеност е причина някои изследова-

тели да твърдят, че шведското кино изживява криза. Криза — не само естетическа, но и тематическа.

И наистина въпреки широките контакти то остава в много отношения затворено в своите специфични проблеми. Едно чувство за особеност поставя шведските режисьори и тяхното изкуство извън света. Премного заети със себе си, те са твърде далеч от живота на планетата. От друга страна, тяхното затворено в своите проблеми общество все пак иска да има утвърждение във вниманието на другите към него... Тази ситуация е белязала двойнствения характер на протичащите в него процеси.

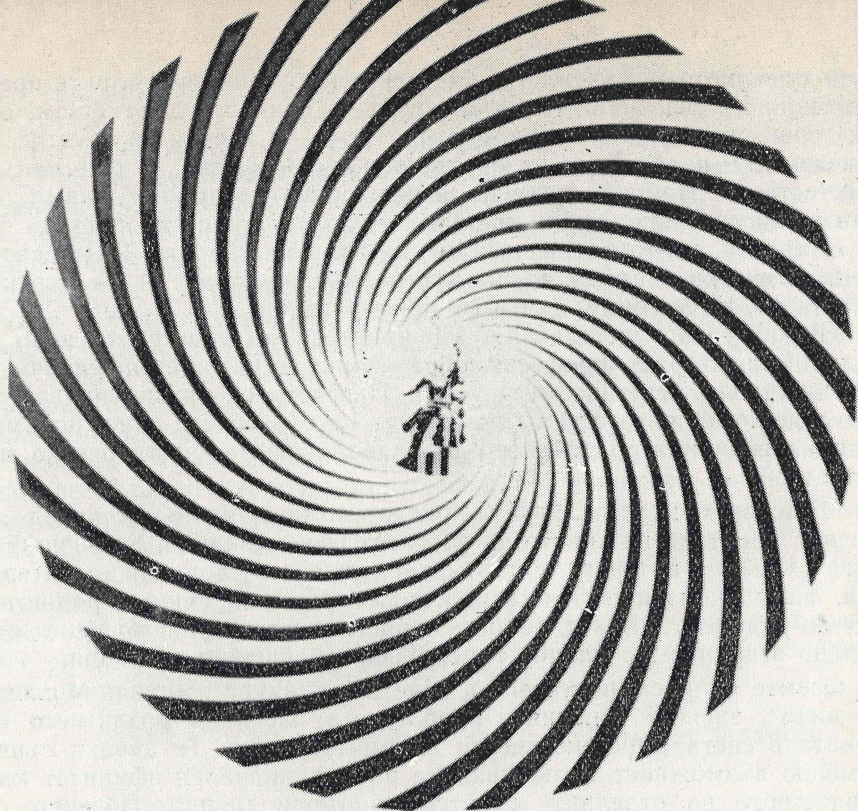
В поколението на новите кинодейци има много интересни личности, но нито една голяма. Процесите на търсене са инстинктивни. Отделни автори поставят проблеми, свързани със съществуването, но на тях им липсва това, което наричаме „идеологическа и политическа позиция“. Те нямат отношение по основните проблеми на съвременността.

Може би само Бергман в своята „Персона“ се докосва до драматичната ситуация в света и я превръща в елемент на личната съдба. Документалните кадри от войната във Виетнам и самозапалването на будиста се превръщат в органична съставка на действието. Но дори и при него показаните кадри не са от Виетнам, който се бори или страда, Виетнам, с когото ние сме или не сме, а по-скоро едно потвърждение за жестокостта на света, който актрисата Елизабет Воглер, затваряйки се в мълчанието си, е решила да напусне. Виетнам е призован тук да ни говори за Швеция и типично нейните проблеми; много трудно Швеция би се опитала да разбере Виетнам!... В изящната като древна скулптура „Персона“ метафизичността на Бергмановия метод достига своя връх. Действието е изчистено от всичко преходно, от вида на улиците, от странични хора, от ежедневни жестове и реплики, от обикновена човешка психика. Остатъци са само две героини и един пустинен морски бряг, напомнящ еднакво за пейзаж след атомна експлозия и за първоздаността на битието. Филмът е един философски диалог.

„Персона“ отново постави въпроса за Бергмановия принос и за отношението на младото шведско кино към него. Съвсем убедено можем да кажем, че днес в шведското кино няма нищо равностойно на Бергман. Но това едва ли е най-точният критерий за оценяване на новите явления. Ние трябва да простим на младите много от неоснователните обиди, отправени към Бергман, защото в желанието за разграничаване е заложен един от механизмите на прогреса в изкуството. Противното би обрекло шведското кино на повторение и застой. На въпроса: „Новото шведско кино прогрес ли е в сравнение с Бергман?“ не би могло да се даде категоричен отговор. Прогресът в сферата на художествените стойности е винаги относителен. Той не се изразява в абсолютни величини. И ако не можем да посочим едно име от младите, равностойно на Бергман, за да докажем наличието на развитие, то техните усилия, взети като цяло, с особеностите и тенденциите си, безусловно са нещо ново. Прогресът е изразен в търсене на върната гледна точка на едно ново поколение върху времето и върху себе си.

Що се отнася до областта на изразните средства, тук твърдението за прогрес може да бъде защитено много по-категорично.

Новото шведско кино е акт на самоопознаване на това ново поколение и носи голяма част от дефектите в мисленето му. Описвайки кризата на своите герои, често авторите сами не са я преодолели. Тогава техните произведения се превръщат в нейни продукти. Типични са филмите „Ловът“ на Юнгве Гамлин и „Змията“ на Ханс Абрамсон... Но дори при автори като Халдов, Корнел, Шьоман липсва строга определеност на идеите. Те са честни по отношение на своето поколение, безпогрешно го зафиксират, задават му въпроси или го критикуват, но не са в състояние да предложат нещо повече. Неизвестността ни облъхва от финалите на разказаните от тях истории. Те не знаят накъде да потеглят след направената първа стъпка. Много симптоматичен е фактът, че почти всички техни филми свършват със стоп кадър. Пред нас са истории без край... И тези отворени финали ни карат да мислим, че младите шведски режисьори се надяват бъдещето да им донесе този опит, който би им позволил да дадат един сигурен отговор. А дотогава ще господствува неопределеността, в която песимизмът и скептицизмът не са могли да убият чувството за живот и очакване...



ПЕТДЕСЕТ ГОДИНИ СЪВЕТСКА ВЛАСТ

**ДНИ НА
СЪВЕТСКОТО
КИНО
ИЗКУСТВО**

Анкетата-конкурс „50 години съветско кино“, организирана по случай половинвековния юбилей на Великия октомври от редакция „Изкуство и култура“ при Българското радио, Съюза на кинодейците, редакциите на списанията „Киноизкуство“ и „Филмови новини“, е хубав повод за един разговор относно общата и филмова култура на масовия зрител. Нерядко неговите вкусове и предпочитания се определят от някои специалисти едва ли не само в границите на „зрелищното забавление“. Резултатите от тази анкета опровергават подобни схващания, те радват и красноречиво говорят за обича на нашия зрител към истинското киноизкуство, към най-реалистичното

СЪВЕТСКОТО КИНО И НАШИЯТ ЗРИТЕЛ

(изволи от една анкета)

и най-хуманното — съветското. Независимо от индивидуалните предпочитания на участниците в конкурса към един или друг филм, образ, герой, актьор или актриса стана ясно, че всички са се отнесли сериозно към проблемите на съветското киноизкуство. И то е напълно естествено. Нашата публика цени и обича съветските филми. Та нали те ни срещнаха преди години с голямото сърце на руската земя, с героите, които преди познавахме само от книгите. Те ни даряват естетическа наслада, пораждат размисли, карат ни да търсим, да мечтаем, да се борим, да бъдем повече човечи!

В анкетата участваха 2 480 приятели на съветското кино — различни по възраст, професия, образование; с различни предпочитания, виждания, естетически вкусове. Повечето от тях проявяват не само обикновен интерес към въпросите на съветското кино, но имат обширни познания за неговото раждане, развитие и творческо израстване.

Безспорно нашата анкета-конкурс е послужила за повод на мнозина приятели на киното да обогатят своите знания, да разширят кръга на своите интереси, да потърсят и прочетат подходяща литература, филмови издания — наши и съветски. Това също е радостно. Още по-радостно е обаче, че по въпросите на съветското кино със завидно старание и желание търсят свои обобщения и изводи.

Осемте въпроса, поставени в анкетата-конкурс „50 години съветско кино“, засягат основните проблеми и насоки в развитието на първата в света социалистическа кинематография. Те даваха съществено възможност за проявяване на индивидуален афинитет към творчеството на отделните съветски филмови творци. Повечето от участниците сочат като най-добър филм в половинвековното съществуване на съветското кино „Броненосецът Потемкин“ на титана на световната кинематографическа мисъл Сергей Айзенщайн. Преобладаващо е мнението, че киноепопеята „Война и мир“ на режисьора Сергей Бондарчук е най-сполучливата екранизация на произведението от руската литературна класика. Що се отнася до въпроса „Кой е най-любимият ви образ от съветски филм?“, мнозина сочат едновременно образите на Ленин, Чапаев, Дронов от „Всичко остава на хората“, Полежаев от „Депутатът от Балтика“, Гусев от „Девет дни от една година“... Наистина трудно е да определиш измежду десетките вълнуващи, пленяващи със своята духовна сила и красота образи на съветски хора, спечелили обичта на милиони зрители не само у нас, но и от всички краища на планетата, един единствен образ. И независимо от тази несъмнена трудност отговорите на редица участници на този въпрос носят белезите на здрав естетически вкус, на една подчертана привързаност и любов към най-сполучливите, най-впечатляващите образи на съветския екран.

Същото е валидно и при предпочитанието към творчеството на един или друг режисьор в половинвековния растеж на съветското кино. Имената на Айзенщайн и Райзман, на Козинцев и Трауберг, на Герасимов и Бондарчук, на Ром и Чухрай са най-често сочените в отговорите на участниците. Прави впечатление обаче, че творци от най-младото поколение съветски кинематографисти рядко се срещат в писмата на участниците. Това дава основание за изводи и предпо-

ръки спрямо тези, които разпространяват съветската филмова култура у нас. Изглежда, че само инцидентно урежданите панорами и фестивали на млади съветски кинодейци (и то предимно в столицата!) не са достатъчни, за да запознаят масовия зрител с най-новите тенденции в развитието на съветското кино.

Един друг радостен извод — в анкетата-конкурс участваха не малко млади хора от различни краища на страната. Това иде да подсказе, че и младият зрител у нас цени, обича съветското кино, намира в него отговори на редица въпроси, които го вълнуват. Сигурно е, че повечето от тези млади хора не са гледали нито „Потемкин“, нито „Чапаев“ и още много шедеври, влезли не само в златния фонд на съветската, но и на световната кинематография. И въпреки това отговорите са аргументирани, аналитични, съгрети от чисти пориви и чувства. Любознателността на нашия зрител, неговата заинтересованост е подтикнала тези млади приятели на съветското кино да потърсят литература, да научат за тези неувяхващи и свършени образци на световния филмов фонд.

Анкетата-конкурс „50 години съветско кино“ приключи. Повече от две хилядите писма на участниците в нея красноречиво и убедително говорят за голямата обич на българския зрител към съветския филм, към образите и героите, претворени на екрана в продължение на половин столетие.

Димитър Франгов

присъда над «новото кино» в гърция

Гърция произвежда годишно около 120 филма — повече например от Франция. По-голямата част от комерческата продукция се намира в ръцете на двама магнати, които контролират и кино мрежата в страната, разпространението на филмите, като по този начин правят почти невъзможно представянето на филми, реализирани от независими продуценти. Държавата не оказва фактически никаква помощ за подпомагане на кинематографията. Само един филм годишно, избран от правителствена комисия, получава субсидия и се препоръчва специално за разпространение. Снимането на проблемни филми е невъзможно, както поради съществуващата държавна цензура, така и поради цензурата на самите продуценти, които отхвърлят всякаква политическа тема. Въпреки тия трудни условия през последните години се появиха филми, които западните критици считат за начало на „нова вълна“ в гръцкия филм.

Априлският преврат и завземането на властта от военната хунта сложиха кръст на усилията на младите кинематографисти. Как ще се развие гръцкото кино по-нататък? На този въпрос се е спитал да отговори френският критик Марсел Мартен, сътрудник на „Летр Франсез“.

Гръцкият филм, струва ми се, се развива в две направления, всяко от което има дълбоки корени в многовековната литературна традиция и в гръцкия начин на мислене. От една страна, имаме епопея и трагедия, от друга — идилия и поетичност. Трябва да се вземе под внимание, че трагедията не е много далеч от мелодрамата, и на мнозина режисьори не се удава да избягнат нейния капан. Що се отнася до идилията, повечето от комерческите филми използват един от нейните съществени елементи — еротизма, и то по един доста вулгарен начин. Рядко се отдава на автори като например на Кундорос в „Малки-

те Афродити“ да превърнат еротизма в деликатна поезия.

Между тия две направления може да се вмести реалистичното направление, свързано с народните традиции. Това е очевидно под влияние на италианския неореализъм. И все пак да се определят точно интересите и тенденциите на новото поколение гръцки кинематографисти е невъзможно. Даже ако съвместува в гръцкия филм „нова вълна“, нейните прояви биха били случайни, а материалните трудности биха нивелирали чувството за принадлежност към една или друга група. Тук няма да разглеждаме и установяваме причините,

На 25. I. т. г. в предаване на френската телевизия кинотворци и продуценти правят опит да обрисуват днешното състояние на френското кино. Същия ден във в. „Юманите“ Самуел Лашиз печата по повод предаването настоящата статия.

Предполагам, че поканените да вземат участие в предаването на телевизията „Равносметка на френското кино“ няма да забравят да напомнят някои съществени истини и преди всичко тази: френското кино е един болен, който дълги години живее единствено благодарение на своята изобретателност, но постепенно губи силите си. С влизането си през 1968 г. в Общия пазар рискува да получи последен удар.

Всъщност къде сме ние от времето на прочутото изказване на Андре Малро на Канския фестивал 1959 г. „Когато министърът на киното и...“ обещаваше върхове и чудеса? През 1957 г. френското кино произведе 142 филма, от които 81 чисто френски (т. е. реализирани без финансова или актьорска помощ от чужбина). През 1967 г. тези цифри са сведени на 68 филма, от които чисто френски 46 и още... През 1957 г. продадени 411 милиона входни билета — нещо, което бележи относителна стабилизация по отношение на 1947 г. (423 милиона). Когато изчисленията за 1967 г. бъдат привършени, ще преброим около 200 милиона зрители, една чиста загуба на повече от половината зрители за десет години. Блестящ резултат!

Разбира се, могат да се намерят извинения за това състояние, да се множат обясненията, като увеличаване на свободните от работа, намаляване свободното от работа време, нарастващото влияние на телевизията, на която правителството придава голямо значение, липсата на кураж у част от продуцентите и т. н., без да смятаме еволюцията на средния зрител, който все повече и повече избира прожекциите и не се оставя да бъде влачен където и да е, нито как да е...

Но тези обяснения и извинения ще изглеждат пусти, когато се постави основният въпрос: какво направи Петата република за френското кино, за да му придаде национален характер, за да насърчи оригиналните филми с голяма художествена стойност, за да помогне на рекламата и разпространението на френския филм дори във Франция, да покровителства студиите, да модернизира залите — с една дума да помогне на киното изкуство и индустрията.

които предизвикаха буйното развитие на младото гръцко кино в 1966 г. То създаде няколко произведения с действително високи художествени качества. На първо място следва да се отбележат двата филма „Чак до парахода“ на Алексис Даминаос и „Очи в очи“ на Роберт Мантулис. Даминаос, известен в Гърция театрален артист и режисьор, е дебютирал с филм, който може да се нарече типично гръцки, с неговата стремителност и чувственост. На филма в известна степен липсва цялостно изграждане. Неговият сценарий е създаден по литературно произведени и по една народна песен. Сюжетна ос представлява

пътването на един грък, който напуска родните планини и заминава за Австралия. Мелодраматичният елемент в този филм е някаква облагородена простота и непосредственост. Тук не се чувства желанието за харесване на публиката, нито еротизъм или сантименталност. Силно впечатление прави гемпераментното реалистично описание на средата и образа (сам режисьорът много проникновено играе главната роля), правдивото поетично представяне на гръцкия пейзаж, атмосфера, светлина и в същото време яркият натурализъм, напомнящ филма „Чувство“ на Висконти. „Чак до парахода“ е не само произве-

стрия да се адаптира към модерните условия на техническото развитие — индустриални и морални? Нищо или почти нищо!

През 1968 г. въпреки самохвалствата на министъра на културата френското кино си остава в пълна криза; авторите са недоволни и често безпомощни пред липсата на продуценти; те от своя страна са също недоволни и оставени сами на себе си; разпространителите залагат на най-лошите карти; американските компании завладяват все повече и повече пазара. Малките и средни производители са разгневени; близо 180 салона са затворили вратите си през 1966 г., а от 1957 г. близо 500 кина са изчезнали, за да се превърнат в гаражи или магазини.

В предградията, както и в провинцията по-голяма част от салоните са остарели и екипировката им е посредствена.

Наистина след продължителни постъпки производителите издействаха едно много малко „облекчаване на таксите“ и връщането на закона за помощ, но те са сразени от тази отвратителна фискална система, която е истинската язва на френското кино. Все още смятано за „панаирджийско развлечение“, френското кино е най-облаганото с данъци в цял свят.

Всеки етап от производството до „консумацията“ се подлага на данъци, наречени „неестествени“ и „естествени“ и парафискални такси. Минавам на технически детайли и отегчителни проценти, на обещанието за подобряване на нещата; засега киното издъхва под тежестта на задължения и данъци от всякакъв род.

Що се отнася до производството, упадъкът е очевиден. Ние притежаваме само цифрите от 1966 г., но от 624 производствени обединения, които съществуваша по това време, само 116 действаха. През 1967 г. по всичко личи, че тази цифра е още понижена. Продуцентите, заслепени например от „Рогоносец“ или от „Голямата мръсница“, не искат да правят друго кино освен „забавление“, което струва скъпо, но се рентири. Тъй като продукцията е във висша степен занаятчийска, само „големите къщи“ имат право на тази област.

Две предприятия като Пате и Гомон, обединяващи производство, разпространение и експлоатация, упражняват един вид диктатура върху пазара, въпреки че те самите са конкурирани от американските фирми, които произвеждат все повече и повече „френски“ филми.

Да видим също така положението на работниците и техниците във френското кино. Изчислено е, че между 2000 и 2500 е числото на безработните от професията, без да се броят инженерите, техниците и работниците, сменили професията и работата си.

Броят на работните часове на всеки от заетите техници е предмет на анкета на „Синдиката на техниците от кинематографията“ и ние можем да очакваме една много негативна равностетка: по-голямата част от работниците в киното са били използвани само отчасти през 1967 г. Да не говорим за студиите, чиято дейност е все повече и повече ограничена. Влизането на френското кино в Общия пазар стана неотдавна. Обединените френски,

дение с много поезия. То е съвременен документ за голямата мизерия в Гърция, която прогонва хората от родината им да търсят препитание в далечни страни.

Роберт Мантулис е искал да създаде с „Очи в очи“ общественно-политическа сатира. Той показва приключенията на един млад учител по английски език, който преподава частни уроци на момичета от „доброто общество“. В началото той е съблазнителен обект за своите ученички, а след това и за техниите майки. Комедията е направена блестящо с много чувство за хумор, като на моменти преминава в хаплива сатира.

Режисьорът изнася на показ отношенията в буржоазното семейство, снобизма, пренебрежението към учителя — всичко това на фона на политическите събития, с уличните демонстрации, когато кралят принуждава демократичното правителство на Папандреу да подаде оставка. Филмът отлично пресъздава общественно-политическата атмосфера.

Не можем да не отбележим, че авторът на филма „Очи в очи“, режисьорът Мантулис, е решил да не се връща в родината си след априлския преврат.

На същите позиции е и филмът „Излет“ на Такис Канелопус, един от най-интересните режисьори от младото по-

италиански и английски синдикати установиха през декември в Рим договори, които от гледна точка на единните действия бихме могли да дефинираме като „космополитичен союз“, в който тръстовете на страните от Общия пазар искат да изядат националните кинематографии и да забранят не само индустрията, но и специфичното за всяка от замесените нации киноизкуство.

Накратко проблемите на френското кино в началото на тази 1968 г. са много и бъдещето не предразполага към лицемерен оптимизъм.

Разрешения има и преди две години френската Комунистическа партия предложи мерки за защита на френското кино, изкуство и индустрия. В скоро време ще имаме случай отново да се върнем на тези проблеми, защото френското кино няма да преживее с непочтени средства или само с единични инициативи.

Киното е проблем на културна политика. Десет години голистка власт доказаха неефикасността на големите думи и порока на бедността. Френското кино не може да живее от думи, а от действия.

коление. Героят на филма, подофицер, е любовник на жената на своя капитан. Той решава даже да дезертира само за да може да избяга с любимата си зад граница. Филмът е твърде недостъпен и труден. Режисьорът създава един необикновен, блестящ ритъм, но се използва и от статичните възможности на камерата, изчиства поразително образите от излишни елементи. Това не е никакъв естетизъм, а успешен опит за създаването на много особен филмов език.

Интересен филм, свързан тематично с окупацията, е „Светлина в очите“ на режисьора Панос Глигофридис. Между тридесетте заложници, осъдени на разстрел заради убийството на един немски войник, се намират и тримата сина на един стар селянин. Немският офицер се съгласява да подари живота на единия от тях, ако бащата сам направи избора. Старецът полудява. Драматичното положение съдържа немалко уловки, но режисьорът ги избягва, търкувайки темата

с изумителна съдържаност на средствата и правдивост.

Трябва да споменем още филма „Кратка пауза“ на Динос Катсуридис, също и дебюта на абсолвента от Парижкия театрален институт Микис Закаропулос („Дафнис и Хлоя 1966“). От късометражните филми заслужава внимание преди всичко „Писмо от Шарлерон“ на Ламброс Лиаропулос — за положението на гръцките работници в Белгия, също полемичният документ, издържан във формата на памфлет, „750 000“ на Алексис Гривас. Цифрата в заглавието сочи броя на работниците, емигрирали в чужбина да търсят работа.

Така в момента на априлския преврат в гръцката кинематография явно се зараждаше ново направление. Какво ще остане от това в новите, още потрудни обществено-политически условия?

Дали над новото гръцко кино не е издадена смъртна присъда?



Ролята на Марина във филма „Галилео Галилей“ изпълнява заслужилата артистка Невена Коканова.

У НАС

Неотдавна представители на съветската и българската кинематография подписаха план за сътрудничество през 1968 година. Във връзка с предстоящи-

те големи годишнини — 100 години от рождението на Ленин и 25 години българска народна власт — планът е разширен с нови копродукции. Постигнато е принципно споразумение да бъде създаден съвместен

филм за големия интернационалист и един от най-ярките носители на идеите на Ленин—Георги Димитров. За създаването на този филм освен България и Съветския съюз е поканена да участва и ки-



Народният артист Георги Калоянчев в ролята на Джордано Бруно от българо-италианския филм „Галилео Галилей“. Режисьор Лилиана Кавани.

нематографията на Германската демократична република „ДЕФА“.

В София бе подписан план за сътрудничество с кинематографията на ГДР. С представители на тази страна бе обсъден проектът за участието на

„ДЕФА“ в тристранната копродукция за Георги Димитров и възможността за снимането на две други копродукции сега в условията на заглавия „25 години НРБ“ и „20 години ГДР“. До три месеца трябва да се състави специална ко-

мисия за изработване на конкретни предложения за създаването на двата филма.

Предстоящо е подписването на договори за взаимно сътрудничество между нашата кинематография и кинематографиите на Пол-



Татяна Самойлова в два кадъра от филма „Ана Каренина“.

ша, Унгария и Чехословакия.

*

По романа си „Република на смъртните“ писателят Васил Акъов написа сценарий под заглавие „Птици и хрътки“. Филмът ще бъде поставен от младия кинематографист Георги Стоянов, който вече дебютира в игралното кино с филма „Случаят Пенлеве“.

*

Христо Писков и Ирина Акташева направиха сценарна адаптация на романа на Камен Калчев „Двама в новия град“. Двамата режисьори са в подготовителен период по снимането на филма.

*

Наскоро по екраните на кината ще излезе художествено-документалният филм „Япония отблизо“. Автор-оператор на филма е кинодокументалистът Христо Ковачев.

СССР

По мотиви на разкази на Гогол и украински народни приказки киевският режисьор Юрий Иlienко

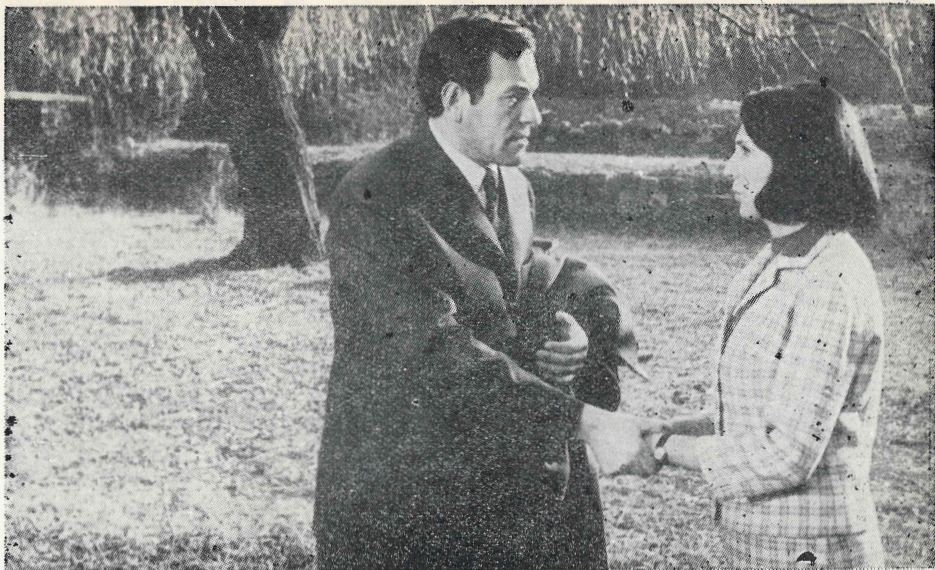
снима филма „В навечерието на Иван Купала“. Историата, взета за основа на филма — разказва режисьорът — започва трагично. Богатият селянин Корж има дъщеря, красавицата Питорка. При него работи бедният селски момък Петър. Младите се обичат, но Корж не иска и да чуе за женитба. Той има намерение да омъжи дъщеря си за богат човек. Тук се намесва дяволът. Той обещава на Петър много злато, ако убие едно дете. Убийството е извършено. Петър е богат, бащата не се противи повече. Питорка и Петър се венчават. По-натък атмосферата на филма става все по-натъжната и накрая героят загива, сломен от ударите на нечистата съвест. Идеята за престъплението и наказанието е основният замисъл на нашия филм — продължава Иlienко, — Наказанието, постигнало Петър, е ужасно. Но най-страшното е, когато реалността загубва логическите си връзки и човек преставя да разбира какво се случва с него, става играчка на гъмни сили, които могат да се нарекат сили на злото. Приказката е труден

жапър, но, от друга страна, тя позволява да се правят широки обобщения, отнасящи се до вечни проблеми“.

Не е безинтересно да се знае, че режисьорът Ю. Иlienко е същият този блестящ оператор, който сне „Сенките на забравените прадеди“. Това е все пак един показател за бъдещите художествени качества на новия съветски филм „В навечерието на Иван Купала“.

*

За гражданската война са направени много филми. Но историата, разказана в сценария на Ю. Дубски и В. Фрид „Служили двама приятели“ се отличава от всичко, снето до сега — пише сп. „Советски екран“. Двамата герои са всевъв различни хора, които в мирно време биха се разминали. Но в 20-те години революцията ги поставя един до друг — малкият, злъчен, лесно изпадащ в ярост Иван, разжалван командир на разстреловачи, и Андрей — бивш студент, добър, умен и верен боец. Ролята на Иван се изпълнява от Ролан Биков. „В началото на



Сцена от филма „Прокурорът“ с участието на актьорите Георги Георгиев и Цветана Островска

филма — е заявил в едно интервю Биков — моят Иван цял гори от самолюбие и желание да се утвърди като личност. Но той преминава през големи мъки, мъката го превръща в герой... Филмът още не е завършен, но ми се струва, че отсега може да се говори за успех на режисьора. Е. Карелов.“ Едновременно със „Служили двама приятели“ Биков се снима и във филма „Мъртъв сезон“ в ролята на артист от младежки театър Савушкин. „Тази роля ми е особено близка и скъпа — говори Биков, — тъй като самият аз дълго време играех в Московския младежки театър. В образа на Савушкин искам да покажа как обикновеният, обременен с хиляди житейски грижи човек е способен на голям подвиг. Как под влияние на обстоятелствата той се превръща в безстрашен и мъжествен човек. Отначало ролята е ярко комедийна, постепенно веселата нота — се сменя, зазвучава сериозна, дълбоко психологическа тема, която във филма се украсява с героико-романтически мотиви. И аз мечтая моят Савушкин да израсте от комичен в романтичен герой.

Това наричам за себе си свободно построение на образа...

Биков заедно с Е. Агранович и С. Листов ще пристъпи към подготовка на приключенски филм. Освен това артистът е замислил да напише сценарий за себе си. Той ще носи заглавието „Съблазнителят“

„Гренада, Гренада, Гренада, моя“ — това е филм за ония, които първи се вдигнаха на открита борба срещу фашизма, за героичния испански народ, за бойците на интернационалните бригади, сражавали се мъжествено за републиката. В основата на филма са легнали кадри, снети в Испания, от съветските оператори Ромен Кармен и Борис Мойсеев. Голямо място във филма заема киноинтервюто с участници в сраженията в Испания и разказите им за това незабравимо време. Автори на филма са Р. Кармен и писателят Константин Симонов

„Наташа“ — така се нарича филмът, над който сега работи режисьорът Георгий Натансон. Филмът е екранизация на пиесата на Флвард Ралзински „104 страници за любовта“. В ролята на стюардесата На-

таша ще играе Татяна Дороница, в ролята на Едън Кимов — артистът Александър Лазаров.

★

Творческото обединение „Екран“ при студията Мосфилм под ръководството на Вулфович снима филма „Костелив орех“ по сценарий на Е. Севели.

Младият лейтенант Иван Косих след равяване върне усилията му да се върне отново на фронта е назначен за командир на взвод аеростатични. Пеговите преживявания се усложняват още повече от обстоятелството, че всичките аеростатични са девойки и с тях той преминава през цяла Москва, за да отиде на местоназначението си, а маршируващата насреща им колона танкисти вижда неговият „позор“. Всичко би минало по-леко, ако в този момъчески взвод не се намираще и Раиса Орешкина — самоуверена и нахална девойка. Веднъж, разхождайки се цяла нощ, тя решава добре да си отпие една от мрежите на балоните. Вбесеният лейтенант отива да я разбуди, но без да иска, се спъва в скрипелата, спирачката се откъсва и балонът стремително полита нагоре. Така лейтенантът Ив. Косих и



Коста Цонев — Перо Македонца и Милен Пенев — Ботев във филма „Жив е той!“. Постановка на Никола Корабов.

войникът Р. Орешкина се озовават дълбоко във вражеския тил. Тук вече приключенията се развиват със сем динамично.

Работейки над сценария, Е. Севели е виждал в ролята на Орешкина артистката Надежда Румянцева. Ролята на лейтенанта ще се изпълнява от Виталий Соломин.

*

Френският министър на културата Андре Малро е изпратил до Сергей Бондарчук и Сергей Юткевич писмо, с което ги уведомява, че двамата са удостоени с френския орден „Кавалер на литературата и изкуството“.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„Човекът, който растеше в сняг“ е комедия, снега в Барандов от Ян Моравец. Историята, случила се с героя, е твърде необикновена. Един известен художник нарисувал на шега картина върху неговия гръб. Скоро след това художникът умрял, като завеща всичките си картини на Националната художествена галерия. Героят също трябвало да се яви пред комисията, която намерила, че картината, нарисувана върху гръба му, е най-хубавото произведение на художника. Наложило се той да бъде зачислен и показан в музея. Но тъй като към картината проявявали интерес и в чужби-

на, нещастникът трябвало да бъде показван и в световните галерии. Накрая историята завършва със съдебен процес и спор за авторството на картините, появили се върху гръбовете на новородените близнаци, деца на героя.

ПОЛША

През 1968 г. в полските студии ще бъдат снети 25 художествени филма. Една част от тях са екранизации на литературни произведения от полската и чуждата литература: „Пан Вслодйовски“ по Хенрих Сенкевич, „Кукла“ от Болеслав Пруст, „Графиня Цосел“, „Табличка на мечките“ от Халина Слобкович, „Дълга нощ“ от Веслав Роговски, „Дансинг в квартирата на Хитлер“ и „Пътване в неизвестност“ от Анджей Брихт и др.

*

Режисьорите Анджей Вайда, Ян Рибковски и Владзимеж Хауис ще снимат филми по собствени сценарии: „Всичко за разпродажба“, „Когато любовта е престъпление“, „Брачно ръководство“.

В производство се намират сценариите „Самотата на двамата“, по разказа на Б. Конински „Великият четвъртък в дома на пастора“ и „Последният след бога“ на Йежи Лютовски. Действието на първия сценарий, който се поставя от Станислав Ружевич, се развива в областта Шльонск през 30-те години в дома на полски пастор, женен за немка. В семейството настъпва криза, предизвикана от преселниците немци от Германия, които донасят със себе си „обаянието“ на фашизма. „Последният след бога“ ще бъде филм със съвременна тема: засягат се проблемите за честта, дълга, отговорността; действащите лица са членове на екипажа на една подводница. Режисьор ще бъде Станислав Воол.

ГДР

Проблематиката на филмите за нашата съвременност се измени, е заявил пред кореспондент на в. „Советская культура“ генералният директор на студията „Дефа“ Франц Брук. Преди обект на кинемато-



Доротея Тончева в ролята на Сашка от филма „Бялата стая“. Сценарий Богомил Райнов, режисьор Методи Андонов.

графистите в ГДР бе човекът, който търсеше своето място в острата политическа и идеологическа борба разгоряла се на немска земя. Сега се мъчим да покажем новия човек, който решава политически и психологически задачи на социалистическото строителство.

Новите отношения между хората са показани във филма „Комбинат“, постановка на режисьора Ромф Кириш. Конрад Волф е завършил двусерийния филм „Бах на двадесет години“, който връща зрителите към събития от Втората световна война. Предстояща е премиерата на „Животът на двама“ — филм за любовта на двама млади и стремежът им за истинско щастие. Скоро ще се появят на екраните и филмите: „Знамето на кривия рог“, „Хероин“ и „Горещо лято“. Подготвя се снимането и на три филма, посветени на двалдесетгодишнината на ГДР. Ще бъдат екранизи-

рани известният роман на Ана Зегерс „Мъртвите си остават млади“ и книгата на Йоханес Бехер „Прощаване“. Ще се направи привонит в немското кино да се пресъздаде образът на Карл Маркс. Филмът ще носи названието „Мавърът и враната на Лондон“.

УНГАРИЯ

Мартон Келети, известен унгарски режисьор, е завършил комедията „Етиюд за жени“ — за три жени на различна възраст, които, разочаровани от монотонния семеен живот, решават да се разведат със своите вечно заети съпрузи. Много от адвокатите, към които се обръщат, отказват да се заемат с бракоразводните им дела поради липса на сериозни мотиви. Младата, назначена адвокатка Вера Кенеш обаче се съгласява. Нейните усилия дават неочакван резултат. В нея се влюбват

и тримата мъже, които вече също искат развод. С надежда да покорят сърцето на привлекателната Вера. Но сега на развод не се съгласяват жените. Накрая всичко свършва благополучно — никой не се развежда. Намира своето щастие и Вера. Главните роли се застъпват от Ева Руткай, Золтан Латинович, Антал Пагер.

ЮГОСЛАВИЯ

Популярният югославянский артист Мия Алексич играе главната роля в комедията „Празни мечти“ по сценарий на Боря Разич. „Това е разказ за мечтите и несполуките на един обикновен, незабележителен човек; наш съвременник — е заявил режисьорът Соя Йованович — разказ, който дава възможност да се разкрият нови черти във великолепно комедийно дарование на Мия Алексич.“ Филмът е бил снет само за деветнадесет дни и

за него е била изразходвана сумата 75 милиона динара — рекорд на бюджета и икономията в югославската кинематография.

ИТАЛИЯ

Алберто Латуада снима новия сатиричен филм „Дабдеш чудовище“. Това е историята на един съвременен Растиняк, обхванат от жаждата за печалба и създава, пътят към които минава през престъплението. В главната роля Ландо Буцанка.

В своя нов филм „Добър вечер, госпожа Кембъл“ Джина Лолобриджида играе ролята на чегиридесетгодишна италианка, уважавана от всички свои съграждани. Тя живее в един малък градец заедно с дъщеря си, родена наскоро след влизането на американските войски в Италия по време на Втората световна война. Тогава в нейния дом се настаняват трима американски офицери. Всеки един от тях след завръщането си в Щатите смята, че е баща на детето на красивата италианка и се счита задължен да я подпомага материално. Сега в градчето госпожа Кембъл минава за вдовица на американски офицер, загинал на италианския фронт. След двадесет години тримата американци решават да посетят малкото италианско градче заедно с жените и децата си. Перипетията около тяхната среща представява съдържанието на филма.

ФРАНЦИЯ

Жан Реноар се готви за новия си филм „Клошар“ с участието на Жана Моро. „Когато гледах филмите с Жана Моро — съзвучие Реноар, — разбрах, че тя е най-подходяща за моя „Клошар“, както някога Мишел Симон във филма „Ще бъда спасен от водата“. Незная още с каква история ще стърча образа на моята героиня, но в центъра ще поставя необуздания стремеж на героинята към независимост и силното ѝ чувство към човека, когото обича.“ Реноар е замис-

лил също да напише кинодокументи и лични бележки. „В нея ще се говори — обяснява видният режисьор — за техниката, за мястото на филмовото изкуство в съвременния живот. Ще се постарая да кажа съществени неща и да избягвам празните фрази и общите приказки.“

Джон Франкенхаймер е започнал в Будапеща снимането на „Човекът от Кисв“ — за живота на гетото в Украйна преди революцията. Главните роли се изпълняват от Анука Еме и Ив Монтан.

Ален Рене е завършил новия си филм „Обичам те, обичам те“. Никой не знае съвсем точно каква е темата на този филм. Ален Рене — пише сценаристът Жан Щернберг в сп. Кайе дьо синема — направо ми забрани да давам каквито и да било информации. Известно е колко се различава сценарият от готовия вече филм. Рене даже ме помоли да не обяснявам какво означава повърхностното на думите „обичам те“. Това ще стане ясно на всеки, който види филма. Над сценария работихме пет години. Упомявам множествено число, защото често се срещаме и разговаряхме с Рене. В началото написвах двеста страници. Водехме безкрайни дискусии. Не познавам друг човек, който да е готов да захвърли абсолютно всичко и да започне работата отново, докато постигне това, което е замислил. Писах още и сценарият се разрасна до 800 страници. Отново ги преработих до двеста. Повечето от снимките направихме в Белгия, на неутрален фон. Не обичам, когато зрителите, гледайки един филм, казват: „Сега героите са на площад „Ла Конкорд“ или нещо подобно...“

Жак Тати — това е неobiкновеното име не само за френската, но и за световната кинематография. Всичките негови филми се радват на неизменен успех по целия свят. За съжаление

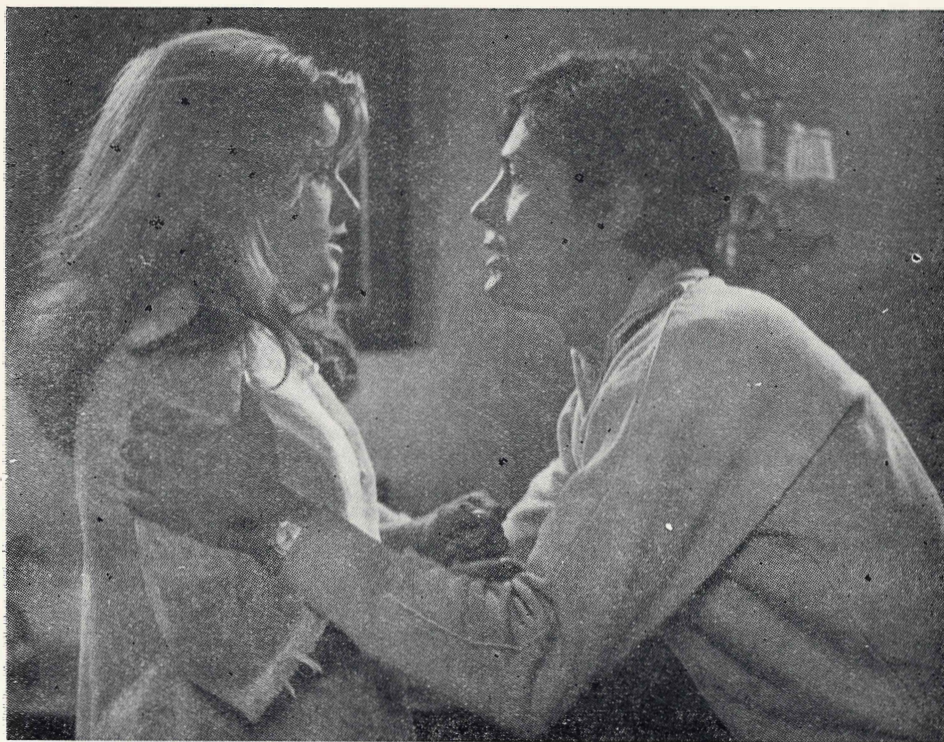
Тати снима много малко — за двадесет години той е направил само четири филма. Създаването на всеки от тях е траяло много дълго. Тати е изцяло автор на своите филми — сценарист, режисьор, артист продуцент. Касовият успех на неговата продукция му осигурява финансова самостоятелност. И все пак сумата 15 милиона франка, вложена в новия му филм „Плей тайм“, представлява огромен финансов риск.

Неотдавна филмът се появи на парижките екрани и предизвика единодушно одобрение на критика и публика. По мнението на по-голяма част от критиците филмът е най-забележителното произведение на Тати. Според едни това е сатира на съвременния свят, според други — постигната фантазия, в която могат да се открият всички теми и мотиви от досегашното творчество на режисьора.

Но ето какво казва самият Тати в изявлението си за седмичника „Нувел Литерер“: „Това е историята на група туристи, които пристигат в Париж, убедени, че ще видят един живописен и очарователен град. Но още на летище „Орли“ им се струва, че се намират в своите родни градове — Лондон, Чикаго или Мюнхен. Качват се на също такъв автобус, който ги е отвел на летището преди тръгването, минават по улици с еднакви сгради. В този стандартен свят живеят за щастие господин Юло и много подобни на него, които още не са загубили своята индивидуалност и здравия си разсъдък... Герой на филма е ултрасъвременният град от стъкло и алуминий, където всичко е автоматизирано и гражданите даже не отварят сами прозорците и вратите... Живеем в свят, който започва да прилича на една голяма изложбена витрина. Противник съм на всякакво уеднаквяване, независимо дали се отнася до човешките мисли, или до архитектурата... И все пак кривят на филма е оптимистичен.“

АНГЛИЯ

На Запад оживено се коментира творческият неуспех на известните бий-



Ален Делон и Сента Бергер в сцена от филма „Дяволски ваш“, режисьор Жулиен Дювие.

тълси. Изоставяйки за известно време концертната си дейност, младите музиканти опитаха силите си и в областта на киното. Със собствени средства те са направили 50-минутен филм „Загадъчното пътешествие“, в който са и сценаристи, и режисьори, и композитори, и хореографи, и артисти. Филмът, представен по английската телевизия, е бил посрещнат с недоволство от зрителите. Въпреки неуспеха в Лондон филмът бил откупен, както се казва, още „на зелено“ от редица страни. По съобщения на западния печат проектирането му само в Щатите ще донесе вероятно на четиримата артисти около един милион долара. Както се вижда, творческият провал се компенсира с финансов успех... Името на битълсите е оказало магическо въздействие върху филмо-

вите търговци, които даже не са пожелали да се запознаят предварително със сюжета на „Загадъчното пътешествие“.

Питър Устинов и Питър Селърс ще изпълняват главните роли в екранизацията на пиесата на Йонеско „Носорозите“, постановка на Александър Македрик.

Английският продуцент Джозев Джени замисля снимането на филм за живота на Байрон. В главните роли: Терънс Стемпи и Джули Кристи.

Режисьорът Джон Хъстън, който е приел ирландско поданство и се е установил на постоянно местожителство в Ирландия, след завършването на филма

„Грешният Дейви“ ще се заеме с екранизацията на „Иудата“ от Жан Жиро-ду, с участието на Кетрин Хепбърн.

ШВЕЦИЯ

Премиерата на двадесет и осмия филм на Бергман „Част на вълците“ се очаква с голямо нетърпение. „Част на вълците“ е трагична история на един човек, който иска да се сближи с околните, но това му донася жестоки разочарования. В едно интервю режисьорът е заявил: „Част на вълците“ е моментът между нощта и утрото, когато умират най-много хора, когато нашият сън е най-дълбок, а кошмарите — най-реални. Тия, които страдат от безсъние, изпитват тогава най-силен страх. Това е и част, ко-

гато се раждат най-много деца.“

Сега Бергман работи над филма „Срам“. Преди започване на снимките режисьорът е организирал пресконференция, на която е дал някои разяснения. Филмовият екип ще работи три месеца на остров Фарос, недалеч от шведското крайбрежие. Действието на филма протича по време на Втората световна война. Атмосферата е близка до тая на безименния град от филма „Мълчание“. „Героите“ — разказва Бергман — са четирима. Двама от тях, съпрузите Розенберг, са цигулари, напуснали неодавна работата си в един симфоничен оркестър и дошли да живеят на един остров. Войната е още далеч, но военните действия с всеки изминат ден се приближават към тях. Те не се интересуват от политика и не взимат никаква страна. Просто се страхуват и искат някак да преживеят... „Срамът“ не е продължение на „Мълчанието“. Това е съвсем друга история. Но случва се често един филм да се ражда от предиш-

ния, без да продължава неговият сюжет.

Често ме питат дали в мой филм, макар и като фон, не ще се появи някогашният вьетнамски конфликт. Не мога да кажа това от сега... „Срамът“ е мой последен черно-бял филм. Следващите ми филми ще бъдат все цветни. Подготвям за телевизията екранизация на романа „Приключенията на един разсипник“. Нямам намерение да отгледам много време на театъра. Искам да се посветя на писане — това, за което мечтая отдавна.“

ЯПОНИЯ

„Герои на този филм са сто хиляди души. В него възса участие 13.700 изпълнители“ — съобщава афишът и пресата за проектирания в Япония филм „Робинята на фабриката“. Режисьор е Сатсуо Ямамото. „Робинята на фабриката“ е посветен на живота на японския пролетариат. Необикновена е историята на неговото създаване. На 13 септември 1932 г. работниците от един металургичен завод правят митинг за

организиране на профсъюз. Това изостря отношенията със собствениците и работниците обявяват стачка, която продължава и до днес. Било решено на тия събития да се посвети филм, изработен колективно. Сценарият бил напечатан в 30 000 екземпляра и изпратен до много профорганизации в страната с молба да се наберат средства, необходими за неговото реализиране. По този начин бива събрана сумата 16 милиона йени. Производството на един обикновен филм струва около 60 милиона. Но благодарение на безплатното участие на филмовия екип и 13 700 статисти в масовите сцени филмът бил завършен благополучно.

Профорганизациите са проектирали филма в предприятията, за да не плащат данъци. Така той бил гледан от рекордно число зрители — един милион. Критиката е оценила високо „Робинята на фабриката“ — не само като съвременен документ, но и като художествено произведение.

АНДРАШ КОВАЧ

СТЕНИ

На летището

Пред главния вход на летището — множество леки коли. Пристигащи, заминаващи, търсещи място за паркиране.

Самолети излитат, приземяват се. Сложни апаратури. Говор на различни езици по радиото. Радар. Багажи на кантара. Обмяна на валута. Група, тръгваща от транзита.

Амбрушне — около тридесетгодишна жена — влиза сама в хола на летището. Безпомощно се оглежда наоколо, отправя се към информационното гише, запитва за нещо, изважда цигара.

Бенкьоне — изглежда по-млада, пристигнала е по-рано, разговаря с познати в другия край на хола на летището. Забелязва Амбрушне. Виждаме я от нейното място. Амбрушне не забелязва Бенкьоне, защото разглежда витрините.

В групата на Бенкьоне един от мъжете тихо продумва:

Мъжът: Това не е ли съпругата на Лаци Амбруш?

Бенкьоне: Да. Сигурно някого е изпратила.

Мъжът: И тя ли чака другарят Бенкьо?

Бенкьоне: Тогава би дошла тук, при нас.

Мъжът: Казват, че са сърдити.

Бенкьоне: Ами. Рядко се срещаме, но за сърдене и дума не може да става. Това са само слухове, които доброжелатели на Бейла разпространяват. Лаци получи ли дисциплинарно предупреждение?

Мъжът: Така знай, че за утре са го извикали. Самоши две седмици е болен, но възможно е да протака времето до пристигането на другаря Бенкьо.

Бенкьоне: И Самоши си заслужава парите.

Мъжът: Ференци се придържа към най-строгото наказание. Формално той е напълно прав. Амбруш би се радвал, ако не го докладват горе за обиди на честта.

Бенкьоне: Тогава какво чакат от Бейла?

Мъжът: Давещият се хваща и за най-малката сламка. При това и другарят Бенкьо не е чак толкова малка сламка.

Амбрушне забелязва Бенкьоне, но погледите им не се срещат, тъй като Бенкьоне гледа в друга посока. Около тях обикновеното суетене на летището. Пристигат делегации, цветя, ръкостискания.

Сбогувания, целувки, прегръдки. Появяват се от време на време африканци, азиатци. Стюардеси, носачи в униформени дрехи.

Телевизионни монтьори, даващи информации. Самолетът от Париж има закъснение.

Амбрушне избягва Бенкьоне, изкачва се в галерията. Наблюдава отлиташите и пристигащи самолети, церемонията на току-що пристигналата група, където представители на телевизията правят интервю с някого. Сяда, изважда вестник, но няма търпение да чете, отново става, тръгва.

Мъжът: Нали много приемат критиката, но малко са тези, които я забравят. И всеобщо признато е, че немарията на Ференци е по-добра от средната.

Бенкьоне: Само това липсва, да се хванат за Бейла. Ако Самоши не го чака, все пак не всичко е още изгубено.

Мъжът: Другарят Бенкьо въобще не е бил тук по време на тези критични дни, така че и да желаят, не могат за него да се хванат. А за какво ли пък и да желаят?

Междувременно на заден план виждаме Амбрушне, която се приближава. Когато я забелязва, мъжът прекъсва да говори.

Бенкьоне сърдечно я поздравява.

Бенкьоне: Здравей. Отдавна не сме се виждали. Струва ми се, че не се познавате.

Мъжът: Карой Шишак.

Бенкьоне преди още Амбрушне да е проговорила.

Бенкьоне: Като че ли тук целият ден ще прекараме. Все още не е сигурно дали ще тръгне самолетът от Париж. Може и да не го пуснат. Всичко може да се случи с такъв самолет, който на две на три е поправян... Карчи, бихте ли видели дали има ново съобщение? (След отдалечаването на Шишак): И Лаци ли е тук?

Амбрушне: Няма го. Сама дойдох. Сигурно се досещаш, че и аз чакам Бейла. Бих искала не други да ме информират първи. От него сега много зависи.

Бенкьоне: Разбирам те, на твоето място и аз така бих постъпила. Ела да пием кафе. Винаги ме боли глава, когато трябва да чакам.

Бенкьоне поръчва и самоуверено успокоява Амбрушне. Сядат. Бенкьоне с лице към залата, има и други познати, с половин око наблюдава идващите и отиващите си, за да не пропусне някой. Именно заради това на най-неочаквани места на разговора отпада от диалога. Идват при нея, здрависват се. Чувствува се, че някои смятат за важно да я поздравят.

Бенкьоне: Не се тревожи, не е чак толкова страшно. То, крайно време е и на Лаци да му дойде ума в главата, не е дете, може да намери подходящ тон с шефа си. А с жените, чувам, там вече го е намерил.

Амбрушне: Не за това става въпрос.

Бенкьоне: Слушай, какъвто е щастливец, и сега Бейла ще му намери ново място.

Амбрушне: Ако оттук го махнат, край на Лаци. Вече един път отново започна, преди 5 години. Но тези неща на 40-годишна възраст трудно вървят. Именно затова чакам Бейла, веднага да се намеси.

Бенкьоне: Знам, че само формалностите са останали.

Амбрушне: Ако Бейла застане на страната на Лаци, няма да посмеят да го изхвърлят!

Бенкьоне (не се сдържа в нервното си състояние): Защо? Как мислиш, кой е Бейла? Полубог? И той трябва да изпълнява това, което отгоре началството му нареди. Много те моля, не вмесвайте Бейла в тази история.

Амбрушне: Порядъчността изисква да застане на страната на Лаци.

Бенкьоне (изведнъж прекъсва): Извини ме за минута.

Шишак се връща.

Шишак: Няма да излети самолетът. Чакат някаква резервна част от Москва.

Бенкьоне: Слава богу! Така поне няма да се притесняваме.

Шишак: Имам едно свободно място в колата. Мога някого да закарам в града.

Бенкьоне: Не, аз ще закарам другарката. Живеем близко. Плаща! Не, не, остави, аз ще платя!

Пред зданието на летището

Тримата тръгват заедно към мястото за паркиране на колите. Бенкьоне и групата. Амбрушне безпомощно ги следва. Шишак угоднически слуша отправеният към него от Бенкьоне поток от думи.

Бенкьоне: Кажете, как издържате колата. Минимум отиват хиляда форинта, плюс поправка и глобите. Гледам и при други. Бела може да ползува в неделен ден служебната кола, но както ние пътуваме! Един уикенд — това са 5000—6000 форинта. Не мога да разбера как живеят семейства с по 2000—3000 на месец. Аз бих подлудяла. Ние харчим 5—6 хиляди на месец. И не зная за какво. (Междувременно стигат до колата на Шишак — западна марка)... А, ето я!... Вие също имате, нали? Аз не разреших на Бейла да купи, той е толкова разсеян, още и да се блъсне някъде.

В колата, към града

В продължение на известно време никой не проговаря, гледат през стък-

лата на колата към не особено привлекателния пейзаж.

Амбрушне: И случайността действува срещу нас.

Бенкьоне: По моему Лаци трябва да изчезне за един период от време, докато се успокоят духовете. След някоя и друга година всички ще забравят и тогава може отново да се върне.

Амбрушне: Ержи, не би ли могла да говориш по телефона с Бейла, да позвъни на Самоши. Сега всеки отбягва Лаци, като че ли е прокажен, и това възпира и самия Самоши. Но ако Бейла му каже само две приказки, ще потръгне работата.

Бенкьоне: Ти си наивна! Разбери, всичко вече е решено.

Амбрушне: Знаеш ли парижкия телефон на Бейла?

Бенкьоне: Не го зная!

Бенкьоне отговаря така, че личи в отговора ѝ — и да знае телефонния номер, пак не би го дала. Амбрушне престава да говори. Когато стигат до първата градска автобусна спирка, тя се обръща към шофьора:

Амбрушне: Ако ви е възможно, спрете, ще се кача на автобуса, натам имам работа.

Шофьорът спира колата.

Амбрушне: Благодаря. Довиждане.

Бенкьоне: Довиждане.

Парижкото летище

Групата на Бенкьо излиза към изхода на летището, изнасяйки багажа си върху елегантна ръчна малка количка.

Бенкьо — около 40-годишен мъж, елегантно облечен; двамата му спътници са по-млади — около 30-годишни. Чака ги кола от посолството.

Бенкьо: Момчета, може би все пак ще останем в транзита?

Кирай: Аз гласувам за Париж!

Бенкьо: И последната стотинка вече похарчих.

Кирай: Слушай, бате Бейла, това остави на нас.

Прекъсват разговора за парите, откъде ще ги намерят, не желаят да говорят пред представителя на посолството, но последният и не се интересува много от тях, гледа по-бързо да уреди всичко.

Представителят от посолството: Ще телефонирам за хотел.

Влиза в телефонна кабина, междувременно Бенкьо и другите поставят багажа в колата.

Кирай: Ако те тревожи това, откъде ще намерим пари, въобще и няма да ти споменем. Или още по-добре — бъди наш гост. За реванш и ти ще ни заведеш на стриптиз в Будапеша.

Представителят от посолството се връща, сядат в колата.

По шосето в посока към града

Представителят от посолството шофира колата по шосето. Движението е голямо. До него седи Бенкьо. Отзад другите двама членове на делегацията във весело настроение.

Представителят от посолството: Всичко е наред, другарю Бенкьо. Ако към 5 часа скупаят, заповядайте в посолството на коктейл. Сигурно ще намерите познати.

Младите вежливо слушат отзад. Бенкьо не желае да отклони вежливата покана.

Бенкьо: Благодариме сърдечно. При всяко положение ще дойда.

Холът на парижкия хотел

В приемната някой е оставил бележка на Бенкьо, но името не могат да разчетат. Портиерът упорствува.

Портиерът: Действително за вас се отнася, господине. Когато телефонирах, вие вече бяхте напуснали хотела.

Бенкьо: Това е невъзможно. Приятел с това име нямам в Париж.

Всеки един се опитва да разгадае името. Единият от тях споменава името



Миклош Габор в ролята на Бенкьо.

Енеди, и тогава Бенкьо се досеща.

Бенкьо: Да. Това е той, Петър Енеди. Той е! Чудесно! (Набира телефонния номер, но показва заето. Отново набира) ... През 1956 година разговарях за последен път с него. По телефона. Уговорихме се да се срещнем на 4 ноември в кафене „Напфейн“. Трябва нещо да се направи, все пак когато всеки върши нещо, а ние ... И той беше член на партията. Когато вече свободно можеше да се излиза на улицата, потърсих го, казаха ми, че е заминал на Запад. (Номера показва свободно, Бенкьо на френски): Мосиьо Енеди? ... (Въртейки глава, произнася името) ... Господине, 10 години ви чакам в кафене „Напфейн“ и даже не ми съобщихте ще дойдете ли? ... Ако срещата ви е била с някое хубаво момиче, сигурно не бихте забравили ... Да, по букви ... (И по букви диктува на френски думата „Напфейн“) ... Е, най-накрая: (Продължава на унгарски.): ... Здравей, приятелю! Да, аз лично, Бенкьо Бейла ... Ела, ще те почакам ... Добре, добре има време, но надявам се, няма да чакам отново 10 години.

Всички са в добро настроение. Бенкьо подава визитната си картичка на портиера.

Бенкьо: Моля, поръчайте този номер в Будапеща.

Ки рай: Бате Бейла, социалистическата Дева Мария ви спаси от девизното наказание.

Другият: Кой знае, какви са и тук в чужбина стиснати унгарците и на края ти ще трябва да платиш. Разреши ми да ти предложа една десетачка.

Хотелска стая в Париж

Бенкьо говори с жена си по телефона, в стаята е и Енеди. Около 40-годишен, облечен с парижки вкус мъж, неговата елегантност с нищо не превишава тази на будапещенците. Неговият външен вид е повече лежерен в сравнение с прецизния външен вид на Бенкьо. И косата му е другояче подстригана. Бенкьо в недоумение слуша жена си по телефона.

Бенкьо: Не разбирам!... Не, не, добре чувам, но това, което казваш за Абруш, не разбирам... Как така се е случило, че положението му е много тежко? Говори по-ясно. Защо да остана още няколко дни? Това е невъзможно! Нямам тук никаква работа. Утре със сигурност пристигам, успокой се. Тъкмо и за това те потърсих по телефона... Не, това е невъзможно. Това са привидения.

Междувременно единият от спътниците му държи една бележка под носа на Бенкьо и това му пречи да разговаря.

Кирай: Бате Бейла, помоли да телефонира на майка ми.

Бенкьо: Добре, добре, чакай, не мога една дума да разбере от теб, замълчи.

Това той казва със сърдит тон на младия човек, което е по-пресилено, отколкото трябва.

Бенкьоне смята, че на нея ѝ казват да замълчи.

Бенкьо: Не, не на теб ти казвам, не съм сърдит, но излишно е чак толкова да се безпокоиш... Добре, добре, не се сърдя. Добре. Всичко е наред. Чакай, телефонирай на семейство Йеньо Карай. Знаеш ли номера! Довиждане.

Спокойният досега Бенкьо е раздразнен от телефонния разговор. Двата гост не знаят каква е тази вест, която Бенкьо получи по телефона.

Енеди пръв проговаря:

Енеди: Лаци Амбруш? При вас ли работи?

Бенкьо: Няколко години.

Енеди: Да не е катастрофа?

Бенкьо: И така може да се каже. Обърнал масата върху Ференци.

Кирай (радва се на това, което е чул): Я, най-накрая да се намери някой да му накаже всичко

Тази радост не се споделя от Бенкьо.

Бенкьо остро.

Бенкьо: Този някой можеше да бъдеш и ти!

Кирай: Аз? С моето положение?

Бенкьо: Защо? Всеки има някакво „положение“!

Кирай: Бате Бейла, на теб ти е леко да говориш, много неща ти прощават...

Енеди прекъсва любопитно, за да не се изостря тонът на разговора.

Енеди: Слушай, тази история с масата в прекия смисъл на думата ли да се разбира?

Бенкьо: Понятие нямам. Ержи така неразбрано ми обясни.

Енеди: Ти заинтересован ли си в историята?

Бенкьо: Само дотолкова, доколкото в края на краищата и аз съм шеф.

Енеди: Тогава жена ти защо се тревожи? Ще решават не за теб! Ти ще решаващ! Има голяма разлика.

Бенкьо: Боже мой. Минимално самообладание да не притежава някой... Разбира се, това е най-лесното — да постъпиш като децата! А след това приятелите ти да те издърпат от кашата. Просто не мога да разбера!

Енеди: Да, нерви! Нашето поколение съвсем...

Бенкьо (взима електрическа самобръсначка, търси контакт в стаята, бръсне се, няма вече настроение да говори по този въпрос): И другите имат нерви...

Енеди: Виждам, и твоите не са от най-стоманените. А по-рано ти завиждахте за спокойствието.

Бенкьо: И сега не се хвърлям никому на врата заради всякаква дреболия!

Енеди: И жена ти щеше да направи по-добре, ако беше почакала един ден да ти съобщи тази вест...

(Към Кирай): Кой е този полубог, на когото са разрушили олтара?

Кирай: Един червей!

Бенкьо (се намесва самоиронично): Ференци е по-умен от нас тримата, взети заедно.

Кирай: Това не изключва да бъде подлец.

Енеди: Ако е способен, това е смегчаващо обстоятелство. За мен глупостта е морална категория, когато става въпрос за ръководител.

Кирай: При някого способностите само увеличават зловредността. Ференци е такъв. Способен е да чака цяла година да си го върне, когато ще настъпи най-удобната минута.

Енеди: Съдейки по телефонния разговор, мачът още не е завършил.

Кирай: Ако познаваш Ференци, не ми се вярва да поставиш 1 срещу 100 в полза на Амбруш. Страхотен тип. Още не си казал до половината изречението, в главата му е готов отговорът. И не какъвто и да е. Винаги улучва в целта. Особено ако неговият интерес е целта. И което е най-противното, че без задръжка днес потвърждава обратното на това, към което вчера се е придържал. Разбира се, с такава диалектика, който не внимава, няма и да забележи как ще го излъжат.

Бенкьо (приключва с бърсенето): Сбъркал си професията си, психологията е изгубила много без теб. Любопитен съм какъв анализ си ми направил.

Кирай: Това ми мирише отново на гръмотевици, с ваше разрешение, не бих искал да приема повече върху себе си мънните. Довиждане.

Енеди: Момчето не заслужава така да говориш с него. Вижда ми се разумно.

Бенкьо: Но, разбира се, не вижда, че е партньор в целувките на Ференци.

Енеди: Какво да направи, след като иска да съществува? Поне го прави мило.

Бенкьо: Откъде да знам зад гърба ми не говори ли по същия начин и за мен?

Енеди: Мания за преследване.

Бенкьо: До гуша ми е от подобни неща.

Енеди: Една минута почакай, ще се обадя на Мариет, може би се е прибрала. (Енеди телефонира, нещо му казват по телефона).

Бенкьо (междувременно продължава): Поне да знае човек, че ще постигне нещо. Но това най-рядко се случва. А ако не постигне, всеки помирихва страхливост, че съм си пречупил гръбнака.

Енеди: Е и? Не можеш на всеки да угодиш. Покажи си паспорта... (Бенкьо го подава с рефлекс на пътник)... Е, колко отдавна не съм виждал унгарски паспорт! Аз горе-долу не съм имал... Но нищо, визата ти е валидна още няколко дни. Дотогава се чувствуй мой гост. Тържествено те каня! Не е лош съветът на жена ти.

Бенкьо: В такива случаи се чувствавам съвсем безпомощен... Ференци на сигурно удря, по-умен е от това да рискува, играейки против правилата на играта...

Енеди: И ако правилата на играта за него са благоприятни? Какво се учудваш толкова? И по-големи хора от Амбруш са се проваляли. Доколкото си спомням, и Хрущов не беше кой и да е, а сега е нищо. И може да се радва, че не го постигна съдбата на предшествениците му.

Бенкьо: Трябва отново да позвъня на Ержи.

Енеди: Остави! Един ден нищо не решава. Да вървят нещата сами по себе си. Да решават други!

В кафене (в Унгария)

Амбруш в претъпкано кафене, драска върху хартия. Около него — стари хора, противно шумни, младите са като неми. Те са доволни, че се гледат. Идва жена на около 30-годишна възраст, елегантна. Жужа застава до Амбруш.

Жужа: Плати, ще те почакам вън, при колата.

Излиза. Амбруш не успява и дума да й каже.

В колата

Жужа: Качвай се в колата. Не би било добре, ако сега заедно ни видят. Всичко ще използват срещу тебе и без това доста от връзките ти с жени са известни, аз да не увеличавам количеството на бройките.

Амбруш: Хич не ме интересуват. А пък и не си ми като другите. Ти си ми приятел, нека да ме видят. Ще те возя из цялата Будапеща.

Жужа: Не! Нека да отидеме извън града.

Амбруш тръгва с колата към града, даже пред кафенето не завива веднага към моста, а прави още един кръг.

Амбруш: В знак на уважение още един кръг в памет на първата ни среща. След като няма мемориална плоча на стената.

Жужа: Лаци, моля ти се.

Амбруш: Не ме моли, ще направя още един кръг.

Жужа седи безпомощно до Амбруш, свила се така, като че ли всички минаващи в тях гледат.

От Амбруш се изтръгва...

Амбруш: Нямам намерение да треперя от страх и ти би се отвратила, ако би ме видяла такъв.

Жужа: Ако днес не можеш да ме изслушаш, тогава ще слеза! Спри!

Колата се движи през село в покрайнините на Будапеща. Амбруш кара с голяма скорост колата. Между селските къщи тази скорост изглежда още по-голяма. В колата, Жужа е принудена да се държи. Амбруш изведнъж намалява, като че ли нещо се е случило, спира, след това дава заден ход и обръща колата в страничен път. Движение по него няма. Той се пресича от шосе № 5. Задънена улица. Далече от тях множество коли се движат по аутострадата. Зад пътя са Будайските възвишения. Рядко преминават празни трамваи.

Амбруш: Тук одобряваш ли?

Жужа (и сега още треперейки): Така ме уплаши. Ужасен беше с тази луда скорост.

Амбруш (обляга се назад на седалката, вижда се, че се успокоява, прегръща Жужа пред рамо — повече приятелски): Не се сърди...

Жужа потреперва.

Амбруш: Без паника, няма да те целуна!

Жужа: Можеш да ме целунеш, но ми се струва, че не заради това се срещнахме.

Амбруш: От дни наред не съм мръднал от къщи и това повече ме уморява, отколкото и най-напрегнатото положение. И тези телефони. Откакто отложиха, непрекъснато звъни. Ако бих получил награда, сигурно толкова нямаше да ми телефонира. Гласове с траурна лента. Като че ли сега ме погребват. Но най-ужасна е симпатията на тези, които на мястото на Ференци отдавна бих изритал от предприятието като неупотребяеми. Ако продължава, ще подлудея. Защо трябва да се протака, защо не ме изритат веднага?

Излизат от колата, вървят напред, встрани до шосето, наблюдават преминаващите коли.

Жужа: Бедният Самоши, той си мислеше, че ти прави добро, като ти предоставя време.

Амбруш: Най-после за утре ме извика.

Жужа: Нали си премислил и няма да усложняваш повече скандала?

Амбруш: Не! Ще изискам да приложат в анкетата и миналото дело!

Жужа: Постъпваш така, като че ли ти не си обвиняемият. Как смяташ, ще намериш ли друг луд, който би се включил в играта?

Амбруш: Не мога само с нападение да се защитавам.

Жужа: Ти си фантаст. На каква основа нападаш? Че другарят Ференци и другарите „Х“ и „У“ смятали, че ти си уговорил чуждестранните търговци да рекламират точно това, което като изменение предварително си предложил? Не може никога да бъде държан отговорен за това, което е мислил.

Амбруш: Но те и според това постъпиха. Пратила ли ме за година в чужбина? Получих ли премия? Ако работех лошо, досега да съм обиколил света и аз да съм добрият! Това нищо ли не е според теб?

Жужа: Ти какво мислиш, че някой на такава основа ще прави анкета?

Амбруш: Всичко мога да докажа.

Жужа: Ако те бяха наказали, би имало последствия, така може да се анкетира. А че някого не пращат в чужбина... Не се сърди, но...

Амбруш: И това, че разоряват кредитите на предприятието, че навсякъде даваме по два пъти: за първи и за последен път?

Жужа: Ще говорят за теб, че с грешната листа си подценил кредитите ни.

Амбруш: Ти какво би направила на мое място, ако биха те изпратили



Суса Банки и Миклош Габор в сцена от филма

да предадеш една установка и купателят не желае да я вземе? И като знаеш, че е напълно прав?

Жужа: Успокой се. Не трябва да ме убеждаваш. И хората на Ференци не могат да докажат, че си издал слабостите на установката, но и не можеш да докажеш и противното! Най-добре би било тогава да не се наемаш с тази командировка.

Амбруш: Ти какво мислиш, че съм знаел, че ще има рекламация?

Жужа: Разбира се, привлече те света от хиляда и една нощ, жените от Изтока, не си мислил за нищо, само да пътуваш.

Амбруш: Само това не ми казвай, че обичам да пътувам! Или пък че съм обичал... Там беше бедата, че Бенкьо успя да ме защити! Но ако тогава бе станал скандалът, поне на ниво трябваше да бъде. Но не стана. А аз, идиот, услужих на Бенкьо, да има мир, да не изостряме положението, ако те не ни нападат и ние да не падаме. Ето това е сега наградата за компромиса.

Парижка улица

На улицата търсят колата на Енеди, далече е намерил място за паркиране, даже не и на тази улица. Бенкьо е все още с лошо настроение. Ободрява го Енеди.

Енеди: Спомняш ли си, когато чакахме резултатите от приемните изпити в Политехниката, се уговорихме, че ако сме ги издържали, ще ядем толкова грозде, колкото се побере в stomасите ни. Приеха ни, но от това не получихме пари. Ела, сега да ядем. Или да пиеме нещо. Шампанско. Спомняш ли си, че се уговорихме на булевард „Йожеф“ пред един продавач на грозде.

Бенкьо: Не, на булевард „Терейз“ беше.

Енеди: На бул. „Терейз“? Прав си. Тогава най-добрият сорт шасла беше 1,60. А сега колко е?

Бенкьо: Дванадесет.

Енеди: Не е станало по-евтино.

Бенкьо: Не.

Енеди: Все още ли мислиш за Амбруш? Кажй нещо! Вървиш до мен като селско момиче, което се страхува, че ще го таковат.

Бенкьо: Възможно е, че се боя.

Енеди: Само в Будапеща могат да те таковат, а дотогава имаш още един ден и въобще от теб зависи какво ще направиш.

Бенкьо: Да, точно така е.

Енеди: И въобще Амбруш прав ли е?

Бенкьо: Струва ми се, че да.

Енеди: Т. е. и ти не си съвсем сигурен в него? Тогава...

Намират колата, отпред и отзад притисната от коли, цяло изкуство е да я изкараш от това обкръжение.

Бенкьо: Само смъртта е сигурна. Ако е нещо ново, винаги не е изключен провалът.

Енеди: Но това не е игра на карти. Това е техника. И какво ще се случи, ако не утре, а след 5 години ще се изпълни това, което Амбруш желае.

Бенкьо: Да, именно това време! Богатите страни ще успеят, а ние?!

Енеди: И така не можем да бъдем в крачка с големите народи, това трябва да си признаем. Като добре си помисля, и това е лукс, на унгарски да говориме. Представи си какъв световно известен поет би бил Атила Йожеф, ако бе се родил в Париж или Лондон, и не бе писал на унгарски! Тук му е времето да прогледнем! Винаги сме искали да бъдем крепостта на Запада, вместо да пропуснем татарите и турците и да се примирим с тях, както това други направиха, както например и този мъдър Габор Бетлен. Златният век на Ердеи. Но ние винаги сме искали сражение, желязо. Както Ади беше казал: „Бори се, Янош, бързай Янош!“

Бенкьо: Брей какъв тъжен унгарец си станал тук по време на френското си съществуване.

Енеди: Тъкмо това е, че не. Само че не мога да търпя това, което е ирационално. Тези геройства.

Енеди чудесно шофира, но щом попаднат сред колите, на човек му се струва опасно за живота и за такива като Бенкьо, който не е привикнал към таква шофиране. Има, разбира се, и такива, които бавно вървят в претъпканите тесни улици.

Думите на Енеди прекъсват забележките му на такива места, които само парижаните познават.

Енеди: Нашето поколение е загубено за историята. Трябва нови да дойдат, които не са претоварени от толкова спомени, на които никакъв страх не деформира всичките движения.

Бенкьо: Всяко поколение е преживяло нещо.

Енеди: Това, което ние сме преживели, още никой не е преживял. И най-важното не в течение на няколко години. Да почна ли да броя? А с тебе все едно не може да се спори. Виждам все още не си оздравял от бойскаутството. Само да знам защо?

Изведнъж се оказват сред море от коли, като че ли е безнадеждно да се продължи напред. Намираме се на площад „Конкорд“, за миг виждаме отгоре замръзналите на място коли, само встрани се чувства някакво движение.

Енеди: Мога и да отпусна волана. Впрочем ти си първият будапещенец, който си блъска главата и в Париж върху проблеми, засягащи работата му в Унгария. Откровено да ти кажа, вече ненавиждам тази скучна история, сънародниците ми да изливат пред мен всичките си тревоги. Понякога ми се струва, че играят някаква роля, че бих се срамувал, ако се покажат пред мен като привърженици на строя. Разбира се, те не могат да знаят, че и през главата ми не минава да бъда антикомунист, даже ще призная, че изпитвам известно чувство на виновност. Това казахме; колко скъпо струва подготовката на един специалист и толкова пъти става въпрос за изследването на „сивата база“ в Америка, че реших, ще заплатя разходите за моето обучение, учебни такси, интерната и всичко. Как мислиш, не е ли за присмех?

Отново потеглят. Енеди е зает с шофирането на колата, не чака и отговор.

Енеди: Имаш ли кола?

Бенкьо: Нямам. Ержи иска да купи вила.

Енеди: Великолепно. Бенкьо Бейла — дребен буржоа! Не бих повярвал, че ще доживея. Искам да посетя Унгария, какво ще кажеш? Казват че във Виена форинта е много евтин, така че почти без пари излиза едно летуване у дома. Кажи ми няма ли да е по-добре еднакво и за държавата, и за гражданите не на Westbahnhof, а на Юготи (западната гара) да купуват на половин цена форинта. Виж какво, изглежда, че е достатъчно да седи с тебе човек, за да го обземе и него това настроение. Старите рефлексии пак се появяват. Това е! Тошно за това става въпрос. Може би ако бях останал у дома, и аз няма да мога да изляза от обсега на въртенето на колелото, към което съм привикнал, даже и ако би било възможно. Това е! Защото стремежът за власт никога не е бил чак толкова важен за тебе и за интерес и дума не може да става, тогава би останал тук, където ще получаваш повече във франкове, отколкото у дома във форинти.

В дефилето на Дунав

Бенкьоне и по-малката ѝ сестра (около 20-годишна) разговарят със зидарите за цената. Мястото е на възвишението, долу в долината е Дунав. В гласа на Бенкьоне прозвучават нотки на нервност.

Бенкьоне: Вижте какво, не е чак толкова спешно. Ще дойдем след някоя и друга седмица.

Думите на Бенкьоне те смятат за тактика на пазарене.

Майсторът: Госпожа, повярвайте, че за толкова не може. Не може да искате ние да влезем вътре.

Бенкьоне: Наистина съжалявам, че напразно ви разкарвах.

Майсторът: Почакайте, ще разгледаме отново мястото. Може да намерим друго разрешение.

Двама от зидарите се отправят към другия край на мястото. След тяхното отдалечаване двете жени започват остър спор, но така, че отдалече да не личи тяхната караница.

Марта: Ще отида да живея под наем, след като толкова ти преча. Въпреки че искам да ти обърна внимание, че досега не съм изпитвала удоволствие от твоето глъско благородство. Мансардата е записана на мое име.

Бенкьоне: А ти не се дръж така, като че ли до 2 не можеш да смяташ.

Марта: Всички актьорски таланти ти си наследила, за мен не е стигнало.

Бенкьоне: Можеш да имаш поне малко чувство, да не караш мъжа на сестра ти да те ухажва.

Марта: Аз никого не заставям да ме ухажва.

Бенкьоне: И не смесвай в това, което ти казвам, и проблема за квартирата ти. И моето благородство!

Марта: Ти не си нормална! Защо с удоволствие разговарям с Бейла, да ми устроиш такава сцена!

Бенкьоне: Досега не съм ти казвала, но сега те предупреждавам.

Двамата майстори в края на мястото се съветват.

Втори майстор: Ако десет хиляди намалим, пак е добре за нас.

Първи майстор: Тези имат пари, гледай с каква кола са дошли. По-малката сигурно иска да не намаляваме. Като видят, че не върви другояче, ще ги дадат.

Отново виждаме двете сестри.

Марта: Сега вече разбирам този цирк с вилата! Драги Адам, да купим съвместно място, да строим съвместно, така ще бъде по-евтино. Тебе не те интересува, че ще е по-евтино, чрез мен искаш да спечелиш, защото имаш кризи на ревност.

Бенкьоне: След като нямаш нищо общо с Бейла, тогава защо подлудяваш Адам вече две години?

Марта: И Адам знае много добре, че докато уча в университета, не желая да се омъжа. Какво да направя, след като така много държи на мен? При това е мило момче. Или да го изгоня, както ти мен искаш да изгониш?

Бенкьоне: Леко ти е на теб...

Бенкьоне прекъсва този разговор, защото се приближават майсторите. Тя се обръща към тях.

Първи майстор: Госпожа, за съжаление не можем да отстъпим от сумата. Наклонът на мястото трябва да се изравни на всяка цена.

Бенкьоне: Аз вече казах...

Втори майстор: И госпожицата?

Марта: Аз тук съм само гостенка.

Обръща се, отдалечава се, сяда на подредените камъни на страната на пътя. Наблюдаваме пазарещите се. Бенкьоне остава сама, отива при Марта, сядат.

Бенкьоне: Разбира се, че намалиха, само трябва да знаеш как да говориш с тях.

Марта не отговаря нищо. Мълчаливо седят двете жени. Марта става, готви се да тръгне. Бенкьоне неочаквано заплаква, тя не става. Марта се спира.

Бенкьоне: Трябва да ме разбереш. Бейла с по-голямо удоволствие прекарва времето си с теб, отколкото с мен. Аз се чувствам напълно беззащитна. Ти си по-красива от мен, по-млада си, а аз вече съм уморена...

Марта: Има такива, които и трийсет не ти дават...

Бенкьоне: Знаеш ли колко енергия е нужно, за да може човек така да се поддържа?

Марта: Напразно се вълнуваш чак толкова.

Бенкьоне: Без Бейла не мога да си представя живота ми. Когато бяхме млади, това ми беше единствената грижа — да стане нещо от него — и заради него изоставих университета и ето ме сега седя абсолютно ненужна пред едно писалище. Какво мога да направя сега съвсем самичка с 40-годишната си глава? И виждам, че си изоставят жените. На мъжете им харесват младите момичета.

Марта: Бейла и аз! Моля ти се!

Бенкьоне: Ти така се събличаш пред него, като че си му вече любовница.

Марта: Отдавна се познаваме, за да не трябва да изпитвам срам пред него. Но ако ти искаш, след всичко това ще нося затворени дрехи в присъствието на Бейла. Или пък да се махна?

Бенкьоне: Не започвай отначало!

Марта: Доколкото си спомням, не аз започнах първа! Ти си нервна заради Амбруш и сега си изливаш яда върху мен. Действително напразно беше да тревожиш Бейла.

Бенкьоне: Боя се от това, че не разбра за какво става въпрос, аз не можех да говоря откровенно, сигурно подслушват.

Марта: Щеше да успееш, когато се прибере в къщи, да разкажеш.

Бенкьоне: Не ме учи! Добре!

Марта: Защо? Друг не може ли да има мнение?

Бенкьоне: Тези неща ти не ги разбираш!

Марта: Би ли ми казала защо да не разбирам тези работи? Какви качества са ми нужни за това? Впрочем ако не бих ненавиждала получения чрез правата на мъжа докторат, сега вече и така да ме наричаха — Вайда Адамне, пардон д-р Вайдане. Можех да имам и две деца. Говоря езици, чета дневните вестници, въпреки че, признавам си, излишно беше това да го въвеждам в списъка. Повярвай, Бейла е толкова способен, че може да преживее без Ференци и неговите хора. Най-много няма да бъде заместник директор. Е, и какво? Не е бил винаги такъв.

Бенкьоне: Ако се хване за него, само ще изгуби.

Марта: Защо? Не е ли прав Амбруш?

Бенкьоне: Много важно ли е дали е прав? От гледна точка на Бейла е още по-лошо, ако е прав. Тогава са още по-безпощадни. Смяташ ли, че само по стълбата с едно стъпало по-ниско ще го изритат? При такива случаи всичко събират на куп и изгонват колкото може по-далеч, за да не е нужно да гледат мутрата му.

Марта: Тия такива ли са?

Бенкьоне: Пред другите да. Ако ли е там, може обратното да удари, да им наговори, да се бори. При боксьорите, ако противната страна е без прикритие, дотогава удрят, докато не се намери на земята. Аз не бих искала да видя Бейла повален на земята.

Марта: А ти какво мислиш, че аз искам?

Бенкьоне: Не, само че ти не познаваш противната страна.

Марта: Не си ли ти доста много свикнала с това, че Бейла никога не се е намирал повален на земята? Всеки боксьор понякога път пада на земята, а след това го измиват и той започва отново.

Бенкьоне: При нас това не е така. Ogледай се наоколо! И въобще това не е бксърство. Глупаво е сравнението.

Марта: Ти го направи.

Бенкьоне: Не извъртвай нещата! Сега само един удар би разтърсил позициите на Бейла. Не трябва да го пускаме да бъде близо до Амбруш. В това те моля да ми помогнеш.

Марта: Но какво мога да направя аз?

Бенкьоне: Той те слуша, уважава те, забелязах това. (Бавно) И по-добре, отколкото моятта дума.

Марта: Това е твоята фикс идея!

Бенкьоне: Ако го обичаш, ти ще изгубиш с него, ако го унищожат, ако накрая бъде принуден да моли за милост!

Париж — в посолството

Влизат в сградата на посолството, говорят на френски. Външният вид на Енеди е напълно парижки и така не са нужни обяснения. Закъснели са, прожекцията на филма вече е започнала. Показват късометражки за Унгария. В момента въртят етнографски филм, т. е., показват особено изостаналите селца. Представителят от посолството е нервен, обръща се към Бенкьо.

Представител на посолството: Истинска лудост, такива филми да се изпращат в чужбина! Какво мислите, не е ли по-добре да ги спрем? А, все едно! Могат криво да го изтълкуват. Те обичат всичко да тълкуват криво. Че се боим от истината и подобни неща.

Бенкьо неособено внимава какво му говори, те напълно са заети с Енеди от това, което виждат. Само от време на време се чува оригиналният глас на филма, а разговорът на Енеди и Бенкьо звучи като текст на коментатора.

Енеди: Кой може да помисли, че подобен стил може да има един примитивен селски дом? Десет години вече не съм виждал унгарски филм и такива дребосъци събуждат у мен носталгия. Погледни това лице! Прекрасно снимат!

Текстът тук-там се изпъстря от прекъсванията на Бенкьо, както и мислите на Бенкьо се прекъсват на моменти, когато Енеди привлича вниманието му от един или друг предмет във филма.

Бенкьо: Интересно! Наблюдавам като етнография това, което през детството ми ме обкръжаваше, и се учудвам точно така, както сега се учудват парижаните! Миналата година трябваше да прекарам четири дни в едно село. Където отсъствуваше цивилизацията, както и в моето родно село. Нямаше водопровод, електричество, английски клозети... Избягах оттам, а пък за мен този цял свят беше съвсем естествен в продължение на трийсет години! Както е естествено за тези, които там останаха... Наистина непоносимо е това!

Енеди: Филмът ли? Че го показват?

Бенкьо. Че го има! Че живеят сред такива условия!

Енеди: Хайде, ще завърши ли депресията ти?

Бенкьо: Подобни неща винаги ме увличат. Тази пропаганда действа върху мен най-добре.

В Унгария — в един глух път

Върху мотора на колата, сякаш върху писалище, е прострян един чертеж. Амбруш поправя върху него нещо с молив. Междувременно разговорът не се води на професионална тема, продължават друг някакъв спор, но така, че Амбруш междувременно хвърля погледи и върху чертежа.

Жужа: Винаги намираш по нещо, за да оправдаеш себе си! Това добре го правиш.

Амбруш: Казвам ти, приятелят ти не управлява, а шофира.

Жужа: Като че ли има някаква разлика между двете понятия.

Амбруш: Знаеш ли каква голяма разлика има? Който управлява, той иска да стигне донякъде, той трябва да има движение. Той не търпи бездействието. Който кормува, главната му грижа е да има порядък, спокойствие, никакво обкръване, никакъв риск. Тоест, никакво изменение. Признавам, че може много изкусно да се кормува, твоят приятел това прави много добре, с всичките скорости на макиевелистично майсторство.

Жужа. Като си толкова мъдър, защо му се навря в муцуната? Да на-
речеш някого поварен, това не говори за никаква по-особена мъдрост.

Амбруш: Тогава само отмъщение изпитвах и чувствавах, че иска да ме
премести оттам, където бих бил най-полезен. И бях заслепен от злоба, когато
видях, че всичко това го прави със спазване на всичките правила и не мога да
се защита. Ако бих предугадил тактиката му, бих се държал другояче, но затова
е необходим умът на Бенкьо, който хладнокръвно е готов да гледа на нещата
Аз само с един час по-късно загрявам. Сега вече е все едно, изтича кръвта ми...
но и тогава пак съм прав! Ръководният господин искаше да премахне потен-
циалния си противник, а не сърдития. Но внимавай добре. Виждаш ли? Тук има
още една допълнителна хватка. Тук внимавайте много добре върху тази точка.
Всичко останало е в ред. Ако сте готови с детайлните чертежи, покажете ги още
веднаж.

Сгъват чертежа, околността едва се вижда — залез, само осветени и на-
пълно празни трамвайни коли се забелязват и рефлекторите на колите по маги-
стралата.

Жужа се връща на предишната тема

Жужа: Сега ако отстъпиш, след известно време всичко ще бъде наред.

Амбруш: Именно това желае твоят приятел. Виж какво, аз съм съгласен
дори с краката на горе да работят като инженер, но какъв смисъл има останан-
лото?

Жужа. Можеш да привикнеш, че при нас така вървят нещата, а сега ще
отпуснеш ли? И след някоя и друга година ще забравят всичко.

Амбруш: И само тогава ще ме извадят, когато ще имат нужда от мен!
Ти си права. Всичко това е много смешно и жалко. И ако не е върху кожата
ми, аз бих се смял. Но така не мога! Кажй ми, Ференци ли те изпрати при мен?

Жужа: Не! С него не съм и говорила за това. Но го съжалявам. Той се
бои от тебе.

Амбруш: От мен? Ференци? Това е добре!

Жужа: Ти така си се държал с него, че не се и учудвам дори, че той се
бои.

Амбруш: Защищаваш ли го?

Жужа: Не. Опитвам се да го разбера, защото е такъв, какъвто е.

Амбруш: Аз както и да се опитвам, никак не мога да разбера твоята
дружба с Ференци.

Жужа: А кого се опитваш да разбереш?

Амбруш: Доколкото си спомням, имаше време, когато другояче ме виж-
даше.

Жужа: Ако говориш така, по-добре ще е да не продължаваме.

Амбруш: Не се сърди!

Жужа: Ако и това не го разбираш криво, би имало...

Амбруш: Откога си станала толкова тактична?

Жужа: Може би да засегна някоя чувствителна струна. И не бих искала
да ме оставиш тук на полето.

Амбруш: Нямам такъв навик.

Жужа: Кое то е сигурно, то си е сигурно. Да се качим в колата.

Качват се в колата и потеглят

Вече е тъмно, фаровете на колата осветяват кривуличещия, тесен път, опа-
сан от двете страни с храсти. Върху осветената зеленина се откриват два тъмни
човешки силуета.

Амбруш: Моите истории с жени! За това не посмя да говориш?

Жужа: Недей да усложняваш положението. Знаеш много добре как звучи
една подобна забележка: „Наред с тов и неуреден морален живот.“

Амбруш: Шо за израз!

Жужа: Не се гневи!

Амбруш: Не ти се гневя! Каква подлост! Сигурно вече и свидетели са
събрали с кого и къде съм се срещал! Какво общо има това с работата ми?



Мари Семеш в ролята на Амбруше

Жужа: Това не е обвинителен пункт, но за изостряне на настроението е добро. Сега съжалявам, че ти казах.

Амбруш: Всичко това урежда твойят приятел Ференци. Що за сексуално удоволствие! Ако той не смее да го прави, поне се занимава с историите на другите хора. Сигурно лично изслушва свидетелите и безспорно с всичките им подробности: „И кажете ми, драга... другарко, как беше в кревата другарят Амбруш?“ Тебе не те ли разпитва?

Жужа: Отвратителен си! Не души той след тебе.

Амбруш: Но търпи! Ясно е защо! Ако за него не е свободно, защо на друг това да е възможно да го върши?! Той се бои да погледне друга жена освен жена си.

Жужа: Не можеш и да си представиш как обича жена си.

Амбруш: Познавам жена му.

Жужа: Там е бедата, че ти признаваш само един вид любов. Както ти обичаш! Ако на някого бракът е добър!? Или пък съвсем няма време да се занимава с други жени, такива хора за тебе са лицемерни! А в най-добрия случай — страхливци! Точно така, ако някой изведнаж не разбере мислите ти, тогава той е глупак, долен подлец! Ти не си способен да разбереш на другия човек положението. Ти смяташ, че неща, до които много трудно си стигнал, за другите при първото им чуване трябва да бъдат така естествени, както сега за тебе. Ти забрави ли, че и ти не винаги си гледал така и тогава за тебе други неща са били естествени. Доколкото си спомням, когато беше млад, всички жени ги обичаше така, като че ли това вечно ще трае.

Амбруш: И сега обичам някои от старите ми любовници!

Жужа: Но за това пък винаги се явяваха нови.

Амбруш: Сега само до Ана разбрах, че за да остане някой близо до

Мен, аз трябва да бъда по-далеч от него, за да не се удавя в изменящите се и незначителни дребули, за да мога цялостно наведнаж да уважавам, дори и ако отделни детайли биха изгубили привлекателната си сила.

Жужа: И ако някой другояче би искал да бъдат нещата или би могъл да остане близо, тогава защо би трябвало да го смятаме за страхливец?

Амбруш: Това не съм казвал, но Ференци — той е друг. Подиграваш ли се ти с мен?

Жужа: Само съжалявам, че и в другите неща не си така уравновесен човек. Например в оценката на другите хора. Може би по-малко неприятности би имал в главните неща, ако не придаваше такова голямо значение на подробностите.

Амбруш. Благодаря за поучението.

В редакцията

В приемната стая на главния редактор стои Пал, журналист.

Пал: Шефът върна ли статията ми?

Секретарката (бърбиво). Имаше много телефонни разговори във връзка с историята. Неприятна тема. Сигурно няма още решение.

Междувременно покрай тях тече животът. Идват, отиват си, отнасят статии в печатницата, телефонни разговори, но всичко това не е така шумно, както е в редакцията на големите вестници, а се намираме пред връзване на вестника. Атмосферата е даже приятна със служебен дух. Шефът отваря вратата, оглежда се, вижда Пал и го хваща под ръка.

Шефът: Статията е чудесна. Ти си в най-добрата си форма! Напълно съм съгласен с нея и по изключение и с последните ѝ.

Пали: Аз бях сигурен в нея.

Шефът: Духовити са ти подзаглавията: „Страна на чичо ми господ“, „Между две клики — на земята“ — въпреки че това може би е доста евтино. „Религиозна комисионна в науката и техниката“. Да! Това е така! Добре виждаш нещата.

Пал: Също гледа в ръкописа, който се намира в ръцете на главния редактор. Отбелязва един абзац. Зачеркванията ти ги приемам без това! А сега отивам бързо да я препиша. Ще видиш, че статията би била осакатена без този откъслек.

Шефът: Не е толкова спешно! И в утрешния брой на вестника няма да я напечатаме. Проверих цялата история и ще трябва да се почака още.

Пал: Та нали там е целта — да се намесим в действието, докато не е късно! Ако само това критикуваме, което ти разрешават тези, които искаме да критикуваме ние, то какво ще постигнем?

Шефът: Принципите и аз ги знам... (Шефът приключва спора): Печатаме и твои критични статии, но това е история с по-голямо значение, отколкото да поемем върху себе си намесата.

Пал: Поне толкова, колкото да почувствуват шефовете на Амбруш, че тук става въпрос не за някаква дребна лична работа. Поне разрешете една колонка без имена.

Шефът: Всеки би узнал за кого и за какво става въпрос.

Пал: Този всеки са десет-двайсет души, а последните са държавни.

Открита тераса (в Унгария)

Коктейл в чест на чуждестранна делегация. Ръкостискания, усмивки. Келнери. Бенкьоне с една жена, говореща на английски, консумира нещо, след това запознава жената с едно семейство, след като вижда, че шефът на мъжа ѝ се приближава към нея. Ференци е около 40-годишен с интелигентно лице, елегантен мъж, забелязвайки Бенкьоне, той се приближава към нея.

Ференци: Какво стана с Бейла? Надявам се, че не е избягал!

Бенкьоне: След обяд говорих с него. Вече са в Париж. Ако не пристигне утре, аз ще бъда виновната! Бих искала да не се забърква в историята на нещастния Амбруш.

Ференци: Ще остане още? Да, може да остане. Един-два дни там или тук наистина не са от значение.

По време на разговора Бенкьоне трябва да изтърпи нейният партньор от време на време да гледа на различни страни, търсейки погледа на големи хора, поздравявайки ги. Ференци също така не иска да пропусне никого. Психоза по време на прием и другите така се държат и Ференци прави това елегантно. Бенкьоне се опитва да узнае мнението на Ференци и му пуска пробно балонче.

Бенкьоне: Ако уволнят Амбруш, нали ще се погрижиш все пак да му намерят някаква работа?

Ференци (разгадавайки въпроса): Това не е моя задача, аз да уреждам дисциплинарите. Още по-малко аз да решавам. Освен това абсолютно никакви лични съображения не ме ръководят. И на драго сърце бих всичко пратил по дяволите, но авторитетът на началството е сложен на карта и това вече преминава извън моята компетентност. И за това други ще се намесят. Аз съм напълно уверен, че Бейла гледа на тази история и я осъжда точно така, както и аз.

Бенкьоне: И аз съм сигурна в това.

Ференци: Бейла говори ли по този въпрос.

Бенкьоне: Доколкото е възможно по телефона.

Ференци: Радвам се, че не се е оставил да бъде повлиян от демагогията на Амбруш. В края на краищата не можем да изхвърлим най-добрите ни сили. В края на краищата е създадена една конструкция, върху която години наред се трудихме и ето ти, пристига Амбруш с едно замахване на ръка и всичко погازва, — че не е добро и че така и така ще трябва да се промени. Аз не казвам, че Амбруш не е добър специалист, но освен него има и други. Освен това има и чувствителност! Какво да правя с Гейза Катона? Да го пратя в пенсия ли? Или да го разпределя при Амбруш? Един професор, удостоен с премията „Кохут“! И какво да правя с другите подобни случаи? Как бих могъл да обясня, ако отгоре ме запитат: Защо са недоволни? Защото тези веднага тичат да се оплакват и разбира се, приемат ги известни авторитети. И някои знаменитости! Казах вече на Амбруш да почака. Ще изменим някои неща. Сега вече нека да излезе тази конструкция, може да се продаде на много места. Но той е неспособен да претърпи, че не е на негова страна правдата и не веднага. Толкова е заслепен, че е способен на всичко, и ако трябва да нанесе щети и на своето предприятие. Сега искат да го преместят и той като луд ме напада. А пък можеше да спечели много повече, отколкото сега. Може ли това да се проумее?

В квартирата на Амбруш

Амбруш хвърля дрехите си, обещали са някъде да отидат. Опитва се да премълчи нападите на Ана.

Амбруш: Повярвай ми, с най-голямо удоволствие отивам там! В края на краищата ще бъдем там сред човеци. Позвъни по телефона да ни оставят нещо за ядене.

Амбруш не: Успя ли да се срещнеш със Самоши?

Амбруш: А, няма никакъв смисъл.

Амбруш не: Откъде знаеш, когато не си се опитал?

Амбруш: Така мисля. Говори ли с Бейла?

Амбруш не: Само с Ержи, но и това беше достатъчно.

Амбруш: А Бейла?

Амбруш не: Самолетът не пристигна...

Амбруш: Боже мой! Как така не пристигна? Друг самолет нямаше ли? Или само той не пристигна? Сигурно му е телефонирали Ержи да не идва! Тя е способна на всичко! Това е най-добрият трик! А след това, измивам си ръцете!

Амбруш не: Не! Действително самолетът не пристигна. Да ти кажа, че се и радвам за това, защото се спасих от още една неприятна сцена.

Амбруш: Но след като не си говорила с него?

Амбруш не: По Ержи можах да разбера всичко, което Бейла би могъл да каже.

Амбруш: Тя е друго! Тя е съпруга!

Амбруш не: Не, тук става въпрос за честта на хората. Но там е бедата, че това понятие е съвсем изгубено.

Амбруш (прекъсва обличането): А, да оставим всичко да върви по дяволите! Съблечи се и ти! Никакъв смисъл няма в такова състояние да се обесим на врата на една весела компания.

Амбруш не: Но след като ни чакат? Едва се е събрала цялата компания. Ако по-рано беше телефонирал...

Амбруш: В полето все още няма телефонни кабинки. Слушах военното комуникация на Жужа и времето излетя.

Амбруш не: Това точно на полето ли трябваше да стане?

Амбруш: И тя се страхува да се срещне с мене, но тя заради друго. Тя не се страхува заради себе си, а заради мен.

Амбруш не: Порядъчно създание!

Амбруш: Само тази й болнава симпатия към Ференци не мога да разбера. Едва не се скарахме.

Амбруш не: И с нея ли?

Амбруш: Как може да се защитава един невъзможен тип?

Амбруш не: Заедно са учили в университета. Не забравяй че все пак Ференци я прие, когато я изхвърлиха от изследователския институт.

Амбруш: Затова пък не трябва да се преувеличава, че той получи една телефонна заповед отгоре да я вземе на работа.

Амбруш не: Но можеше да направи и така, че да не я вземе, нали?

Амбруш: Можеше.

Амбруш не: Виждаш ли? Тук е права Жужа. Трябваше да имаш авторитет пред Ференци.

Амбруш: Не мога да разбера защо в една подобна история ще трябва да се намесва и благодарността. Това да остане на вярващите. Бог ни е създал, да му бъдем благодарни за това. Но аз все пак не съм създание на Ференци! Не смяташ ли? Даже и ако го подкрепяш!

Амбруш не: Не съм казала, че си негово създание, но...

Амбруш: Да се поклоня на господаря! И той ще ми прости? Не съм съгласен да припиша на личната му особа това, което е задължен да направи, който и да е, ако сериозно погледне на задачата си. Не съм нито крепостник, нито васал, даже и ако съм получил владение.

Амбруш не: Между преклонението и обидата има все пак нюанси.

Амбруш: Добре, признавам, че бих могъл да се изразя и по-деликатно, но с какво би изменило това фактите? Ти какво смяташ, че само с пари може да се поквари човек? Това не е ли поквара, което Ференци прави? Аз на тебе, ти на мене! Аз подкрепям вас, вие подкрепяте мен! Кой може да повярва, че Гейза Катона и хората му са имали необходимостта от знанията по професията на Ференци, когато го приеха в своята свободна държава. До ден днешен това е неговата най-голяма професионална бравурност.

Амбруш не: Откъде знаеш, че не е имал роля за успеха? Ти даже тогава още не си бил при тях.

Амбруш: Моля ти се, идва един млад човек, боят се от него, защото е непознат. Подкупват го, като му се подмазват. Познавам ги тия похвати.

Амбруш не: А ти не си ли бил брадат авторитет, когато си посочил слабостите на новата конструкция. И младостта ти не бе препятствие в това да бъдеш прав.

Амбруш: Най-накрая признаваш, че в нещо съм прав.

Парижка улица

На булевард „Дезиталиен“ стоят пред витрините на голямо осветено кино, гледат часовете на представлението.

Енеди: Още една-две минути. Аз съм научил Мари да гледа и тя филмите от началото им. Гледай, че и Мари няма да те пусне да си заминеш. Даже недей й казва, че никога не си бил в Париж, защото тогава направо ще се обиди, ако все пак не останеш.

Бенкьо: Познавам Лондон така добре, както цетте пръста на ръката си, но Париж винаги съм пропускал. Въпреки че тук съм желал да дойда повече.

Енеди: А, тогава се договорихме, кой знай кога ще имаш възможност да дойдеш повторно тук. Никакво противене! С толкова поне съм ти длъжен.

Енеди хваща под ръка Бенкьо и го повежда към базара на елегантната улица, където може да се стреля в цел като в спортно стрелбище.

Енеди: Слушай, докато чакаме, да си опитаме късмета... Няма да по-

вярваш от кого научих, че сте тука! Спомняш ли си за нашия общ приятел Пюшпюки?

Бенкьо (учуден): Вие дружите ли?

Енеди: Моля ти се! Разбрах от една подигравателна забележка, която беше отправена по твоя адрес. И с мен не говори дълго време. Работиме в едно предприятие, заяждаше се, както можеше с мен, а след това разбра, че тук може да бъде свободно фашист, не по-малко приятел по идеи, както у дома, и ще е по-добре, ако си затвори устата. Жена му е при онези, с които ти преговаря.

Изоставят играта, публиката излиза от киното. Енеди гледа дали няма да излезе Мари, но напразно са чакали.

Енеди: Възможно е все пак да е закъсняла и ще изчака началото на филма. Ела да пиеме някъде кафе.

Парижко бистро

Седят на тераса, наоколо има малко хора. Наблюдават входа на киното.

Бенкьо: Безумие! Лаци като беглец... Не мога да си представя това!

Енеди: Нека да дойде легално. Тук работят и чужденци.

Бенкьо: Лаци няма проблем как да преживее. Цялата беда произтича от това, че той иска да измени нещата у нас. Но само че както той иска, е невъзможно.

Енеди: Аз бих могъл да му помогна. А ти не можеш!

Бенкьо: Ако бих могъл да му обясня своето положение! И досега съм му помагал, но Лаци няма мярка, а и тук има такава.

Енеди: Една голяма държава е друго нещо.

Бенкьо: Лаци не е от ония, които се укриват. И този конфликт се създаде от това с хората на Ференци и самият той се нагърби с такава задача, която не е негово задължение. Когато дойде при нас, най-напред му дадох документацията на измервателния контрол върху една нова установка. И знаеш ли какво направи? Започна да критикува цялата концепция, а не това беше неговата задача. Ти искаш един такъв човек да го принудиш да избяга?

Енеди: Но след като толкова са се изострили отношенията, виждаш, че едва си сложил крака навън от къщата си и веднага те бият. И как смяташ, че и твоята тежест е безкрайна? Спомням си за такива лични борби. Погледни, че едно тяло, потопено във вода, губи от теглото си, и колкото повече потъва, толкова повече губи от теглото си, така е и с тебе. Изведнаж ще откриеш, че нямаш никакво тегло.

Бенкьо: От Лаци имаме нужда и у нас.

Енеди: Докъде ще стигне, щом не му разрешават да рита топката. Опитай се да му уредиш завръщането. Само за няколко години. За всички ще направиш добре. В тази неподвижност, която съществува у нас, Лаци ще се задуши. Той има нужда от свободен въздух, където не е подозрително, ако някой може да мисли.

Будапеща — в квартирата на Береки

Почти всичко е изядено, но са оставили нещо и за Амбруш, и той с голям поднос с къс агнешко месо се бори в някакъв кът. Домакинята е архитект, квартирата е подредена по негов вкус — това е една господарска квартира, от която само една част е негова. Старите надути колони добре пасват, в кавички казано, на модерната обстановка. Вече с голямо въодушевление се води разговорът. Жените са също така шумни, както и мъжете. Въпреки че става въпрос за обществени проблеми, те не се оттеглят от разговора, както по-рано е било привычка, и са говорили само за домакинството и за децата си. Едно телевизионно предаване е обект на техния голям спор.

На телевизионния екран се виждат малки балатонски къщички, по-голямата част от които не се отличават от типичната селска къща най-вече в това, че са по-малки и по-лошо построени. Дикторският текст е много възбуден, за желанията на „малките хора“, за „тяхното щастие“ с разтапяща се надутост. Единият от гостите се приближава до телевизора.

Първият гост: Ще го затворя, само пречи.

Вторият гост: Почакай, може да покажат джунглите около езерото Веленце. Това е нещо истинско!

Първият гост: Поне звукът ще намалее.
Вторият гост: Отдръпват се хората в своята малка отделена усамотеност, хвърлят куп пари и след това не могат дори да дишат така, че съседът им да не ги чуе.

И наистина върху немия екран се появяват малки къщички в Агард и Гардон. Някой иска да усилва звука, но друг не му разрешава.

...Остави, защото се боя, че ако и оттук потекат излияния, ще метна една чаша!

Вторият гост (обръща се към домакина, който в момента се занимава с пиенето): Гейза, ти си архитект! Каж ми защо не може подобно на собствените жилища да се строят подобни колективни вили, които не са такива мизерни? Или пък това би било по-скъпо?

Берецки: Защо да бъде по-скъпо? То не зависи от архитектите. Трябва да се направи поръчка.

Четвъртият гост: Дребната буржоазия не обича такива колективни неща. Тя обича да бъде отделно на почивка, спокойно и на тишина.

Вторият гост: Като в Гардон ли, а?

Този, който се е намесил в разговора, сочи към телевизията, като че ли там все още показват околностите на езерото Веленце, но на екрана вече предават весела програма, доста евтина и безвкусна, някаква оперета, артистите тъкмо се обясняват в любов. Това въздействува гротескно.

Вторият гост: Само дребна ли буржоазия живее в тази държава?

Шестият гост: Защо? Мислиш ли, че педагозите си купуват места покрай брега?

Голям смях.

Вторият гост: Аз например с най-голямо удоволствие бих се присъединил към някого за един общ строеж.

Петият гост: Ти се числиш към малцинството.

Вторият гост: А малцинството няма ли права?

Шестият гост: Въобще защо трябва да смятаме, че всеки трябва да бъде еднакъв с другите? Сега с друг знак от преди петнайсет години, но със същата едностранчивост... Тогава вярвахме, че след няколко години всеки ще се превърне в комунист. А сега забравяме, че именно поради това има много комунисти в Унгария.

Петият гост: По-малко са, отколкото във вестниците споменаваме.

Шестият гост: Все пак повече са, отколкото ги смятаме!

От интонацията на спора бихме помислили, че разликата в мненията е голяма, репликите една в друга изчезват, отделни намесвания пречупват дългите обяснения и тълкувания. От смесването на отделни гласове чуваме изказванията на една друга група.

Третият гост: Да, именно има нужда от известна защита на ръководителите.

Вторият гост: Какво искаш? И без това пред голямата гласност сме като недосегаеми. И тази защита е в услуга най-вече на клеветата. Няма против какво да се отбраняваме. Само против откритата критика може. Но против клюки?

Четвъртият гост: Ами! Истината е там, че от нищо не сме защитени. Всеки може да си изтрне ботушите от нас. Винаги е било популярно да се критикуват ръководителите, а сега е и препоръчително. Който не ги ругае, е подозрителен, че е продал себе си на тях.

Вторият гост: Това именно поради това, че няма публичност, която да изчерпва стойността на думите. И мога да ви кажа, че тази защита е най-вече във вреда на онези, които нямат нужда от защита. Поддържа само неприятните, които и ти не би искал да поддържаш!

И тази тема заглъхва в общия шум на гласовете, като вниманието ни се насочва към една друга група.

Четвъртият гост: Чухте ли? И Келемен избяга на Запад! Лекарят!

Петият гост: Какво значи избяга? От всяка държава в света емигрират непрекъснато и това е съвсем нормално. Само ние правим от нещастните емигранти политически беглеци.

Четвъртият гост: Бягат ония, които получават най-много.

Шестият гост: Да, получавал е много, но там ще получава още повече. На това не можем да конкурираме. Ако не разрешим на хората да вземат

и всекидневност разговарят с него, а други с такъв поглед го наблюдават, като участие в уреждането на нещата, ако не разделим с тях отговорността, те се чувствуват въпреки всякакви фрази, изпълнени с национални нотки, като чужди и отиват там, където са също така чужди, но поне повече получават.

По-нататък не чуваме разговора, а само дочуваме гласа на Амбруш.

Гласът на Амбруш: И те работят на такова отговорно място като Ференци, като Бенкьо или като останалото мое началство и какви са умни и устойчиви. И жените им не седят настрана да говорят за домакинските си грижи. Добре е да бъдеш с тях заедно. Но такива ли са и на работните си места, когато трябва да решават? Не е ли такъв и Ференци, когато е в компания? Къде изчезват тия многобройни мисли? Защо сме по-глупави, по-страхливи, когато участвуваме в обществения живот, отколкото когато сме заедно? Той е директор, той е главен редактор, онзи е главен началник на отдел в едно наше министерство! Нито един от тях не е подтиснат, криво разбран гений като мен и все пак у всекиго има повече, отколкото е дал досега. Вярно е, че точно аз имам най-малкото право за това сега да ги съдя, точно сега в навечерието на моето изритване!

Но най-послед един друг провалил се човек! Той беше министър на трийсетгодишна възраст, така личеше като че ли се е провалил за цял живот, и ето сега е един голям авторитет в специалността си. Няма около себе си провалил се човек, за срам на очите само аз! Или може би провалилите се не ги викат?

Може би че само в най-скоро време ще забравят и мен да извикам? Глупост! По-скоро не викат тези, които незаслужено са се изкачили догоре, и това е такава компания! И все пак защо участвува всеки един от тях извън формата си?

Домакинът междувременно слага стари шлагери отпреди двацет години и останалите ги пеят с пълно гърло. Това е почивката, а след това продължава по-нататък спорът и съзерцанието на Амбруш.

В едно парижко бистро

Все още чакат съпругата на Енеди. Междувременно са пийнали доста. Малко хора има в бистрото.

Енеди: Виж, аз вече отдавна се предадох, след 56-та година все още вярвах, че ще се прибера у дома си. Все още имаше у мен романтика. А след това видях, че не си заслужава. Хората не ги интересува нашата правда, дали е повече хлябът или по-малко насилието, което им се полага. Те се преориентирват. Тогава човек вижда. Колко много неща има в живота, които не съм преживял, и за какво да си губя времето по нататък с безнадеждни напрежения, че ще преобразя света, както по-рано пеехм! Това на всички е неприятно, даже за тези, за които се извършва, защото би могло да породи чувство на угризение на съвестта защо те не правят нещо, защо възприемат така съдбата си.

Ако бих останал у дома, може би бих мислил, както ти мислиш. Мен ме накара да избягам жена ми. Тя се беше доста забъркала в тези истории и изпитваше страх. И тук шумеше известно време, струва ми се, че страда от манията за самоизтъкване. От голяма полза беше и борбата за свобода, но на мен ми омръзна и сега не живеем заедно. А и тукашните много не ги интересува вече нищо, толкова много неща се случват по света, че не са в състояние да се съхраня в мозъците им къде се намира Будапешта. Всяко чудо за три дни...

Оттогава вече станах френски гражданин и напразно бих възразявал. От мен не се разбира, че съм чужденец, но другите го чувствуват, а и това не ме тревожи вече. Мари, жена ми, ме принуди да пусна корен тук. Аз я харесах, но не сме се оженили. Това е една обща уговорка помежду ни. Ще трае, докато трае. Понякога се появява у нея майчинското чувство, но зная, че не би имала търпение да износи дете, да не говорим за това, че трябва да го отгледа и възпита. Родителите ѝ са заможни. Винаги е живяла с чувство за сигурност. Няма задръжки, каквито ги имаме ние. Тя не се бои, че може да обеднее; не знае какво значи бедност; тя никога не е била гладна.

Спомняш ли си колко пъти ядехме по много? Меласа, буши (вид хляб)! Колкото пъти преминавам по улица „Рю дьо Бюци“. винаги си спомням за това. Слушай, ела да отидем там. Тя е сигурно с приятелите си. Напразно чакаме тук.

В Будапешта — в дома на Берецки

Вече се готвят да се прибират по домовете си, стават, но не могат да

прекъснат споровете. Всички са трезви, но всеки е погълнат от опиянението на мислите си. Един от тях размахва в ръцете си вестник „Валошаг“. От него прочита нещо. Амбруш се намесва.

Амбруш: Не е възможно! Не е сега отпечатан! Сигурно сега сте го изровили от някаква архива.

Втори гост: Вярно е, че е излязал сега! О, Гейза, имаш ли всичките събрани съчинения на Ленин?

Берецки: Ако искаш да ги прочетеш от началото до края, осигурявам ти квартирата за седмица. След това пристигат роднините ми.

Втори гост: Моля, без паника. Това е написано непосредствено преди революцията, само една-две странички трябва да прегледам. (Започва да прелиства един от томове, а междувременно взема участие в спора.) За мен е еднакво жалък и смешен, който у нас се надува с безгранична свобода, и който изисква безгранична свобода. Непрекъснато парадираме за субективните препятствия на демокрацията, а пък и с най-добро чувство не можем да осигурим по-голяма свобода, отколкото дават възможност обективните предпоставки.

Третият гост: С това може да се потвърди всякакъв вид тирания. Това е сталинизъм!

Вторият гост: Благодаря за знака. Може би и добре да ми послужи.

Четвъртият гост: Ако мислиш, че с това може да се даде простор на беззаконията, ако оповестим по-големи права, отколкото сме в състояние да осигурим, тогава съм съгласен с тебе.

Третият гост: Надявам се, че не с ограничения искате да започнете разширението на демокрацията! Не се сърдете, но това вече не мога да го проследя и проумея.

Амбруш: Разбери, това иска да ти каже, че да говорим по-малко за свободата, но да я обезпечим.

Вторият гост: Но най-накрая открих! Лаци, какво мислиш? Сега е издаден този текст. „Принуден съм да поискам освобождаването ми от членство в Централния комитет, което и ще направя, като запазя за себе си правото да агитирам в по-нисшите първични организации и на партийните конгреси.“ В 1952 г. — ето издание на „Искра“. Всеки би могъл да го прочете, дори това беше задължително четиво.

Амбруш: Фантастично!

Третият гост: На твое място не бих цитирал Ленин, защото в случая говори срещу тебе. По негово време много по-малко можеше да даде революцията на народа, твоите обективни условия бяха по-лоши и въпреки това имаше по-голяма демокрация.

Вторият гост: Но беше така, че само в партията имаше пълна демокрация...

Третият гост: Все едно как...

Вторият гост: Не е все едно! Това е ключът към въпроса, какво има в партията!

На будапещенска улица

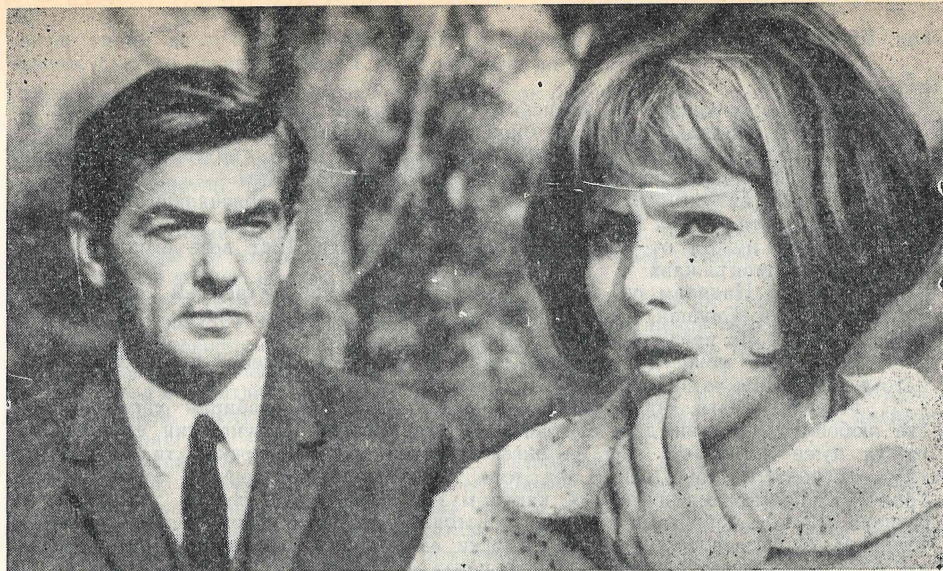
Сбогуват се, има такива, които с колите си откарват другите, викнали са таксите и цялата редица от коли се оттегля в шумно сбогуване. Двамина обаче още не могат да приключат спора.

Третият гост: Това е железен обръч от дърво!

Вторият гост: Защо? Където има еднопартиен режим, там същата партия трябва да изпълнява и ролята на противна партия! Кой би критикувал грешките, ако не ние самите?

Виждаме Будапеща сутрин при зори. Още не е започнал животът.

Амбруш: Трябва да се забранят подобни разговори. Само за това са пригодни, за да изтръгнат напрежението от нас и да станем възпитани и мирни граждани. Сякаш само така ще издържим без действие, след като в мислите си ще прехвърлим всичко това, от което и една десета част би представлявало голямо нещо, ако представляваше действителност.



Миклош Габор и Юдит Тот

По парижките улици

Още блещукат светлините, но едва има слабо движение по улиците. Празни и пусти са парижките улици и така са по-красиви, отколкото задръстени от движение. Те приличат на една жена без грим и без дрехи, първичната красота въздейства. Вървят бързо по големи и широки улици, площади, междувременно говори Енеди.

Енеди: Недей да мислиш, че съм застанал край една богата жена като мошеник! Ще видиш какво създание е тя. Но тя беше добре дошла, защото тогава бях още за никъде, импонираше ми с това богатство, пътуванията, вилата на морския бряг. Там трябва да дойдеш някой път! Аз бях първият унгарец в живота на Мари. Особено екзотична животинска порода, по-екзотична от негрите или от жълтите, тъй като тя всеки ден се среща с такива. А с унгарец? И наскоро след 1956 година, това беше интересно. Това ми е ползата от 56-та година! Но и след това останахме заедно, когато вече получавах пари и няха нужда от парите на Мари. Ние отговаряме един за друг. Може и утре да ми покаже пътя, но мен ми е все едно, докато е добре, дотогава. А важното е, че не е нужно всичко да се взима присърце. Тя е много капризна, понякога има учудващи симпатии. Сега например Мао... Има нужда от това да я смятат за интересна жена. Пише роман за предишната си любовна връзка. Ти се заинтересувай и с това ще влезеш в сърцето ѝ. Какво ще ти струва? Повярвай ми, бих се радвал Мари да ти симпатизира. Не за мой интерес. Разбери, мен не ме издържат! Но бих се радвал, ако тези, които обичам, се обичат един другико. Романът ѝ е една велика глупост. И даже пренебрегва сделките си, хоби. Не е кой знай каква голяма беда, родителите ѝ ще ѝ помогнат. Пък и защо да не го прави?

Спират в една елегантна улица.

При „Ше Жорж“

От осветената улица влизат в провинциален, дори селски магазин за продукти, където всичко се продава: хляб, кашкавал, вино на тезгяха, както на село, и алкохолни напитки. Елегантните гости стоят и пият в неудобното и тясно място. По паянтова стълба слиза в почти неподредено мазе, откъдето се дочува звън на китари. Една дузина гости са се събрали тук, тук е и Мари сред малка компа-

ния. Енеди представя Бенкьо, правят му място. Мари е прекрасна млада жена. Някой от компанията — на френски език: Направо идвате от „задъ железната завеса?“

Бенкьо (отговаря на френски): Виа, Африка! Там бяхме три седмици.

Някой: Надявам се, че сте били да колонизирате?

Бенкьо: Би било малко трудно. Та даже и по транспортни причини.

Някой: Защо? И вие ли имате море? Или пък нямате?

Енеди (на унгарски език): Хич не се опитвай да обясняваш географията на Унгария, за тия отвъд Рейн всичко се слива в едно.

Няма и нужда от обяснения, тъй като запитващият вече е погълнат от друго. Енеди продължава:

Енеди: Надявам се, че сега вече ще повярваш, че не съм „заврял зет“.

Бенкьо: Слушай, драги, и сянката на съмнението се разся.

Енеди: Но признай си, че се съмняваше.

Бенкьо не може да отговори, защото Мари се намесва в разговора, тъй като е недоволна, че не се занимават с нея.

Мари: Драги, господа, предупреждавам ви, че разбирам унгарски. Ако сте любозитни, ще ви дам и доказателства. Започва на унгарски език да изрежда думи и фрази... Ти си ангел! Целуни ме! Курварския ти господ! Да ти... господа! Едно! Две! (След това продължава на френски език): ...две. Това са любимите ми думи! Ах, каква музика има в тях! Не се учудвайте на речника ми, но любовта и гневните състояния на Пиер много дълго време се изливаха от устата му само на унгарски език и бях принудена да ги науча и аз! (С агресивността на леко пияните влиза в нападение): ...Нали няма да се разсърдите, ако ви запитам нещо? Но даже и да се разсърдите, пак ще ви попитам!

Пиер ми каза, че преди 56-та година сте били негов шеф.

Бенкьо: Да, бях.

Мари: И сега ли сте също на ръководна длъжност?

Бенкьо: Да!

Мари: Кажете как го правите това нещо? Как служите на всеки режим? Това винаги ме е интересувало, психологията на конформизма.

Енеди (намесва се в разговора, неприятност звучи в гласа му): Но слушай, мила, това не е друг режим!

Мари: Как може да бъде същият! Тогава Ракоши защо държа в затвора Кадар? И защо Кадар прати в изгнание Ракоши? Ти сам искаш да посетиш родината си, защото сега няма от кого да се боиш. Или може би има?

Енеди (навежда се към Мари и тихо): Слушай, мила! Не е ли по-добре да се приберем в къщи. Все пак там можем по-спокойно да разговаряме.

Мари: Не! Тук е много по-приятно! И не отклонявай разговора. Ти каза, а може би и не каза, че сега при вас е съвсем друго, отколкото при Ракоши. Каза ли го или не?

Енеди: Разбира се, че го казах!

Мари: Че сега никой няма да затворят, ако е невинен, че свободно може да се говори, че разрешават абстрактното изкуство и джаза, че... няма и да продължавам по-нататък. (Обръща се към Бенкьо, като че ли не е бил спорът досега с него):... Вие идвате оттам, кажете ми истината ли ми каза моят Пиер?

Бенкьо: Да! Но има оттогава и много по-важни изменения.

Мари (напада Енеди): Е, ако е така, защо тогава казваш, че това е един и същи режим? Много те моля да не ме мислиш за глупачка! (Обръща се към Бенкьо):... Вие нали не обичате китайците? Те изметоха новата класа и ръководните слоеве. При вас се случи това през 1956 година. Учудвам се защо не сте с китайците. А, разбира се, забравих за руснаците. Спомням си за тогавашните хроники. А и Пиер разказваше. Както духовете вятят, така и картините са същите, които сега идват чрез новините от Пекин... Революционни маси по улиците, според мен отдавна трябваше да дойде времето да се изчисти революцията от конформистичен конформизъм. Китайците най-накрая дават истинското значение на думите.

Енеди (отново се намесва): Ако въобще думите имат значение. Слушай, драга, напразно питаш приятеля ми! Все едно не можеш да разбереш нищо, защото всичко това е неуловимо и недостижимо. Най-добре е, когато човек въоб-

ще не мисли върху него, защото иначе би се побъркал. Ние всички сме жертви на един свят на Кафка, по същия начин и ти, и аз, и Бенкьо. Нека да не бъдем несправедливи.

Мари (тя е успяла да прехвърли вниманието върху себе си, и сега не я вълнува особено по-нататък темата): Защитете ме! Нали не се показах много невъзпитана?

Бенкьо обаче не се съгласява с това слагане на оръжието и през цялото време не може да отрони нито дума. Така спореха през главата му, като че ли и не ставаше въпрос за него.

Бенкьо (към Енеди): Не се сърди, но аз не прося от това освобождаване. Ако тук нещо е неразбираемо, а става въпрос за нещо окончателно, тогава не сме ние отговорни за нищо, нито за напред, нито с обратна сила.

Мари: Но защо? Вие отговорен ли се смятате?

Енеди (опитва се на шега да обърне спора, а после се обръща към Мари): Слушай, мила, предупреждавам те, провокираш един упорит опонент, не наливай масло в огъня!

Но Мари започва да я интересуват възраженията на Бенкьо.

Мари: Според вас може ли да се обясни това, което се извършва у вас? И толкова нелогично изглежда и затова Пнер е прав.

Бенкьо: Страничните наблюдатели за това не виждат в тези неща логика, защото на всички, както е у нас, се противопоставят.

Мари: Вие само изливате пороища от думи, а това също е невероятно!

Бенкьо: Да, защото се боим, че можем и това да изгубим, което искаме да защитим, ако гледаме очи с очи нашето положение.

Енеди: Тихо! Това е моето мнение. Както и да ровим на повърхността, много объркани неща излизат наяве!

Бенкьо: Недей да ровиш на повърхността! Копай до основи и тогава ще бъдеш изненадан!

Енеди: Виж! Например историята „Амбруш срещу Ференци“!

Мари (запитва, като се намесва): Кои са тези? Министри ли са?

Енеди: Нищо подобно! Става въпрос за един началник, който несправедливо иска да уволни подчинения си.

Мари: И каква е същността на тази история? Това навсякъде се случва — такъв е животът!

Бенкьо: Да предположим, че Ференци наистина не е прав. Но питам, въз основа на какво искаш да му кажеш в очите на един капиталист Ференци да уволни един от най-добрите инженери.

Енеди: Само загуба ще има от тази работа, това е, което го ограничава.

Бенкьо: И ако той по лични причини се нагърби с тази щета!

Енеди: Ако де юре работата е чиста, това прави, което иска.

Бенкьо: Аз в случая с нашия Ференци имам и тогава правото в името на обществен интерес да го поставя под въпрос, ако се придържа във формата.

Енеди: Все пак съществува възможността да го изрита!

Бенкьо: Възможност има, но право няма!

Енеди: Какво постигаш, ако имаш право да се бориш против безобразията, но нямаш възможност?

Бенкьо: Едно право е по-лесно да се направи значещо, отколкото да се извоюва.

Енеди: Аз не вярвам в това, че без коренни изменения може да се направи значещо.

Бенкьо: Как казваше в „Гепардът“ херцогът? Затова, че за да остане всичко, всичко трябва да се измени. Така ли смяташ коренното изменение?

Енеди: Зависи от това, какво разбираме под „всичко“.

Бенкьо: Херцогът сигурно е мислил за своите богатства и власт, които е искал да запази, и за тази привидност, която беше съгласен да пожертвува. На повърхността, която ти си привикнал да ровиш.

Енеди: Това всичко е красиво дотук, по дотогава на твоя Амбруш ще му изтече кръвта, а с него и ти заедно, ако не се придържаш от привидността. Какво смяташ? Защо досега толкова дълго време си успял да останеш на повърхността? И защо телефонира на жена си?

Бенкьо: Но най-накрая шилото се подаде от торбата. И ти ли ме смяташ за съучастник?

Енеди: Не! Само за жертва, която няма възможност да избира. Човек, който се намира в такова принудително състояние, че не може да направи друг освен това, което прази. Впрочем това е болестта на нашата епоха, и у нас точно така, както и в Америка. Само че тук с най-различни особености заставяме себе си да си вярваме, че има и други възможности. Но такива не съществуват.

Бенкьо: Отново пак това оправдаващо всичко космическо разбиране. Как бихме изглеждали в противовес на въпросите на Мари? Как би могъл да остане някой на мястото си цели петнайсет години, за да може да гледа очи в очи самия себе си? Кой съм аз? И какво смяташ? Че не съм си поставял безкрайно много пъти този въпрос? Хамелеон, който винаги намира подходящия си цвят? Карьерист? Съучастник? С душа на слуга? Просител на милост? И не само става въпрос за мен и за всички онези, които заедно с мен вървят така с дипломати, на които едва що е засъхнало мастилото и вече станахме отговорни ръководители! Безспорно, че е без заслуги. В аванс получихме ранговете си. Но кой би могъл да получи друг в тази среда с празна атмосфера, която намерихме? Действително бихме станали еничери, така както ни наричаха десните? Или пък антиселекцията би ни изхвърлила нагоре? Вярно е, че имахме и такива, които изчезнаха, имаше такива, които осакатяха, а и такива, които се превърнаха на подлизурки или пък цинично се изместиха настрани?...

Енеди (прекъсва): И някои от тях конвулсивно доказваме невинността си, както и ти го желаеш. Това парализира всяко наше движение, именно заради това нашето поколение е едно загубено поколение.

Бенкьо: Който не може да се освободи от това непрекъснато да доказва, той в действителност е вече паднал. И не е само това единствената възможност. Сгрешили сме, вярно с. Ние поддържахме нещо, за което изведнаж стана ясно, че не е възможно даже и да се търпи. Но ако всичко това смятаме за непоправимо прегрешение, слагаме основите на подобни престъпления. Ако в последствие искаме сметка от себе си за непогрешимост, тогава трябва да се откажем от правото си за грешимост, а именно това водеше към престъпленията.

Енеди: Драги господине, вие еретик ли сте?

Бенкьо: Само вярващите имат еретичи.

Енеди: Затова го казвам!

Бенкьо: Не съжалявам, че съм се изманил в светците, а че въобще съм приел възможността за съществуването им. Никъде няма да изведе един режим, ако ръководителите или ръководните органи се базират върху неизмamnостта, върху абсолютния авторитет. За мен именно за това не представлява разтърсване изобличаването. Смятам за нормално, за човешко, ако някой така се държи във владенията на безграничната власт. Би било изключително, ако не постъпи така. Неконтролираната власт рано или късно води до изопачавания.

Енеди: Не вярвам, че у нас много популярно би било твоето мислене.

Бенкьо: Въпреки това китайците отвориха на мнозина очите.

Енеди: Действително заради този урок е абсолютно излишно да се отиде в Китай.

Бенкьо: По-лесно е да се произнесе човек за Китай.

Мари (която досега, наблюдавайки Бенкьо, е слушала само разговора, се обръща с въпрос): В хрониките напълно откровено се чете и звучи, че има въодушевление към Мао. Все пак не може да заповяда човек на милиони да излязат на улицата.

Бенкьо: И ние преживяхме това. Опиянението на безграничното доверие! Представте си онези, които 25 години се борят за нещо! Те сега с доказателства от исторически мащаб тръгват от нищото. В лицето на тези маси не принципите, а личностите се доказват. Чудо ли е религиозната молитва?

Мари (отново е една млада любопитна жена): Пиер ми беше казал, че Райк е бил много популярен. Как са могли да накарат хората да повярват, че един такъв симпатичен човек е виновен?

Бенкьо: Може би за това, защото най-напред преживяхме справедливото приспособленчество на насилието. През 1947 година заехме, Пиер може би ви е разказвал за това, визата на един чепелски фабрикант за интернат. Предешният наемател тъкмо се беше изселил, а новият още не беше се нанесъл и ние съвсем по правилата влязохме. Аз трябваше да преговарям със собственика. Мога да

кажа, че той беше приятен, образован човек и ако не беше тази тема, щяхме много приятно да разговаряме, но аз непрекъснато трябваше да мисля върху това, че квартируването на 60 бедни студенти стои на кошъм, и така нямаше място за симпатии и сега също признавам, че с право заехме вилата.

Напълно се отделят от компанията, която слуша програмата и пие. Енеди вече не ги наблюдава, радва се, че не са се скарали. Аргументирането на Бенкьо, неговата откровеност толкова допада на Мари, че след известно време тя даже и не слуша това, което говори, а само го наблюдава. Междувременно чуваме само звуците на китарата.

В средата на една парижка улица

Понеже са пили, колата трябва да оставят тук и тръгват пеша в утринната улица към хотела на Бенкьо, независимо от това, че той се съпротивлява и заявява, че сам ще стигне до хотела.

Тримата. Напред върви Мари, зад нея са двамата мъже, а напред — Енеди.

Енеди: Винаги си умеел да въздействуваш на жените, виждам, че и Мари напълно си я уплел. Тя много обича, когато се намира някой, който спори, а след това обича да остава с него.

Мари (намесва се): Надявам се, че не ревнуваш.

Енеди: Моля ти се!

Бенкьо: Съжалявам, но не съм дал повод.

Енеди: Отново те предупреждавам, не се бъркай в историята с Амбруш. Тук в един парижки бар всичко звучи много красиво. Не отговаряй! Нека да оставим илюзиите на малките. Не си блъскай главата в стената!

Бенкьо: Отново тия стени!...

Енеди: Строшената глава на Амбруш доказва, че ги има!

Бенкьо: Но къде са? Спомняш ли си по време на фестивала концерта на китайците? Заедно се промъкнахме.

Енеди: В Народния театър!

Бенкьо: Гледахме пантомима. На осветената сцена в една стая се дуелираха двамата участници, ис това беше условността — на местопроизшествието да бъде тъмно.

Мари: Какво става с китайците?

Бенкьо: Това са съвсем други китайци. Ела да поиграем малко за Мари.

Избират една част от тясната улица, където от три страни е обградена с противопожарни стени. Цялото изглежда като сцена. Започват да се търсят в тъмнината двамата дуелиращи се, но така, че непрекъснато се боят да не се ударят в стената.

Бенкьо: Виждате ли как се боят от стената? А пък са далеч и по-далеч от нея. Споменът от това предпазливо движение е все още много остър в мен.

По-нататък продължават играта, разминават се, обаче винаги така, че се движат само по средата на пространството и с въображасмите си мечове, винаги измерват разстоянието до стените и само тогава удрят там, ако предварително са проконтролирали разстоянието.

Бенкьо: Пространството е много по-голямо. Те обаче не го използват, ето защо ни се струват по-несръчни, отколкото са в действителност.

Енеди: Но поне не се чупят мечовете им... А и това е нещо... Но аз съжалявам за това, че... дай да прекъснем играта. Не сме вече двадесетгодишни! Мари и от толкова ще разбере. (Към Мари): Мила, поканих Бейла през лятото с жена си. Нямаш нищо против?

Мари (подкрепя поканата): Що за въпроси имаш понякога? Видели ли сте истинска парижка квартира? Но само ако имате настроение да ходим пеша. Не мога да пусна Пиер в такова състояние да кара колата.

Тръгват пеша по оживената улица.

В Будапеща — в работния кабинет на Амбруш

Обстановката е напълно съвременна. Мебелите са светли, няма нищо провинциално. Амбруш нервно влиза за първи път, откакто са го отстранили. Мнозинството се държат така, като че ли нищо не се е случило. С пресилената веселост

че ли е някакво особено създание, даже и с някаква настръхналост.

Работата си върви по привычният начин, с многото телефонни разговори, с бюфета, с бърбенията, с душевния живот и служебната работа.

В канцеларията на директора Самоши секретарката с доста официален тон поканва Амбруш да седне. След като всички са излезли от стаята, тя се обръща поверително:

Секретарката: Лацика, ако не ме издадете, ще ви пошушна, че стаята е горе при Ференци във връзка с вашата работа, протака времето и не иска сам да реши въпроса. Смятам, че това е добре за вас, нали? Искате ли едно кафе?

В канцеларията на Ференци

Самоши е мъж с представителна външност. Докладва по някакъв служебен въпрос на Ференци. Там е и Жужа, а освен нея има и още двама мъже, които почти не говорят. Вижда се по Самоши, че чака Ференци да се върне на истинската тема, но той спокойно слуша професионалния текст. Чуваме междуременно неговия глас.

Гласът на Ференци: Много съм любопитен, докога ще говорите извън темата. Също така добре знаете, както и аз, че във ваше право е, както желаете да решите за Амбруш, като съблюдавате законните формалности. Ако бихте имали смелост. Но я нямате! Най-много това, че протакате времето. Бенкьо или ще даде разпореждането, или ще започне борба срещу мен! Каквото и да с решение, за Самоши е добро. Понятно е защо протакат той!

Самоши е завършил изказването си, изчаквайки, гледа Ференци, а последният го пита:

Ференци: Има ли още нещо?

Това звучи така, като че ли е заключение, но Самоши не се предава.

Самоши: Да, много те моля, има още един въпрос! Бъди така любезен и набързо го прегледай. В редакцията се оплакват от това, че малко са чертожниците и искат поне още двама да назначим.

Предава един ръкопис, докато Ференци го чете, слушаме гласа на Самоши.

Гласът на Самоши: Злоупотребява с положението ми! На него му е леко! Той не е по цял ден с колегите на Амбруш! Ако знае колко енергия е нужна, за да сложа ред! Нито един не се отличава от Амбруш! Най-много те не смеят да направят това, което Амбруш без задръжка направи. Знае ли някой какви трябва да ги гълтам, ако желая да ме приемат? Дявол да го вземе този Амбруш! Защо не си седи мирно на задника? Или поне да беше почакал още някоя друга седмица!

Ференци междувременно отговаря, но не чуваме какво. Задава нов въпрос. Самоши изважда един чертеж от чантата си, разгъва го, става, гледат го, а след това Ференци приключва разговора.

Ференци: Ако няма друго нещо, то благодаря, довиждане!

Всички тръгват към вратата, но Самоши остава последен, като че ли иска нещо, а след това и той се сбогува. Жужа се обръща към Ференци, преди да излезе.

Жужа: Имаш ли поне две минути свободни?

Ференци: Седни! Имам един спешен телефонен разговор.

Ференци с няколко думи дава инструкции на секретарката, Жужа спокойно разглежда стаята.

Ференци: Защо не седнеш?

Жужа: Цялата работа е до две приказки. Не виждам да се нервираш от страховитостта на Самоши, че не смее да постави въпроса на Лаци Амбруш. Няма да остана! Но от това почувствах, че и ти не си напълно сигурен.

Ференци: Никога не съм бил толкова сигурен в нещо, както сега.

Жужа: Не бих искала по-късно да хвърля упрек към себе си, че не съм те предупредила. Би свидетелствувало за голям жест ако... спреш...

Ференци: Или за слабост! От мен чакат да сложа в ред всичко. Затова ли остана?

Жужа (не взема под внимание чувствалия се отказ във въпроса, а

прибързано продължава): В конкретния въпрос ти си прав и все пак всички чувствуват, че това е отмъщение. Извикай Самоши още веднаж! Още не е късно!

Ференци: Всички? Разбира се, когато става дума за мен, всички! И не почувствуваха ли отмъщение в това всички, когато Амбруш подстрекаваше покупателите да рекламират само заради това, за да ни подрони авторитета?

Жужа: Това никога не е доказано за него!

Ференци: И други покупатели защо не направиха рекламации? Защо само онзи, който беше във връзка с Амбруш?

Жужа: За Амбруш никога не бих могла да повярвам подобно нещо.

Ференци: Това не е въпрос на вярване! Такива като Амбруш, не гледат къде удрят.

Жужа: Ти без съмнение гледаш къде удрят.

Ференци: Много те моля да оставим това. Много неща премълчахме досега на Амбруш. А там е бедата! Докато е тук той, няма спокойствие в предприятието. На мнозина в очите е станал трън. Аз имам такива информации. С такъв свадлив тип не може да се работи! Имам право да избирам колегите си в работата!

Жужа: Това, което днес ще спечелиш с изгонването на Амбруш, утре многократно ще изгубиш!

Ференци: От какво трябва да се боя?

Жужа: Тия, които днес казват „куш“, защото чувствуват зад тебе силата, утре ще се обърнат срещу тебе, когато положението ще бъде такова, че няма да се боят повече! Ти искаш спокойствие, а би трябвало да се радваш на такива свадливи типове като Амбруш, които откровено ти казват мнението си.

Ференци: Само да не ме заплашваш и ти?

Жужа: Малък човек съм, за да те заплашвам!

В работното място на Амбруш

Самоши съсредоточено приветствува Амбруш.

Самоши: — Твоята кожа... В добро положение ме натресе ти! Но карай! Здравсти! Слушай, време е за обяд и много неща има да ти кажа, но не съм свикнал късно да обядвам. Няма ли да дойдеш с мен да обядваш? А след това ще уредим служебната част на нещата.

Амбруш: Времето ми позволява. А и джоба ми. След като все още получавам част от заплатата си!

Самоши: Не се шегувай, защото си ми гост!

В столовата двамата само седят на масата. Самоши поддържа разговора.

Самоши: ...Днес чух един прекрасен философски виц, но... кажи да не си го чул и ти? Гарабед или Киркор или който искаш друг, заявява: Открих, че слуховите органи на бръмбара са в краката му. Не си ли чул този виц?

Амбруш: Не! Честна дума, не!

Самоши: Няма по-лошо нещо от това да слушаш познат виц и след това вежливо да се смееш. И така... Слуховите органи на бръмбара са в краката му. Ще ти докажа! Вземам един бръмбар и му казвам: Върви! Пускам го и той тръгва. След това счупвам краката му, слагам го и отново му казвам: хайде, тръгвай! Не тръгва. Чудесно е, нали?

На летището — Будапеща

Бенкьоне се отправя към телефонната кабина, началото на разговора и не го чуваме.

Бенкьоне: Не, Карчи! Това е съвсем излишно, сега да тръгнете! Добре, добре! Аз ще ви спася! Карчи, кажете ми какво стана със строителните ни дела?... Все още?... Защо не ми казахте? Аз ще взема телефонния си бележник, където е записано името на този приятел, който би могъл да помогне. Другояче няма да върви. Защо скромничите? И други правят така... Значи, ми телефонирайте, добре? Довиждане! На Бейла не говорете за това. Той не обича, когато използваме нашите приятели.

Самолетът се приземява. Групата на Бенкьо излиза на стълбата на самолета и размахват ръце. Митнишки контрол. Накрая се срещат.

Пред летището. Чакайки за кола, Бенкьоне поддържа разговора. Идва една „Волга“, натоварват багажа.

Бенкьоне: Надявам се, че сте внимавали за Бейла? Нали не сте го предавали от жените? Така обещахте!

Киран: С нашата жертвеност го защитихме и от призраците. Не се ли вижда по самите нас?

В колата

Само двамата седят в колата. Пътуват из Буда.

Бенкьоне: Вчера и Ана беше дошла на летището да ви посреща, докрай трябваше да изслушам нейните оплаквания. В такива случаи се сеща за нас.

Бенкьо: Лаци не е ли телефонирал?

Бенкьоне: Как смяташ? Къде?

Пред къщата на Бенкьо

Пристигнали са на улица „Семльо“ пред къщата на Бенкьо. Шофьорът слиза и почва да внася багажа, докато Бенкьо и жена му все още остават в колата.

Бенкьоне: Най-добре би било да си вземеш веднага отпуската, докато не си се намерил в мелницата.

Бенкьо: Всеки би казал, че съм се скрил от вземане на становище. А какво е настроението в предприятието?

Бенкьоне: Никой не смее да се хване за Ференци.

В градината на дома на Бенкьо. В края на градината върху едно одеяло лежи в бански костюм Марта и учи. От нейния ракурс виждаме как Бенкьо и Бенкьоне се приближават към вратата. Марта, без да я виждат, навлича халата и все пак не тръгва. Отново взема книгата, но се вижда по нея, че не внимава в това, което чете.

В квартирата на Бенкьо. Влизат, оставят багажа, Бенкьо сваля палтото си, влиза в банята, измива лицето и ръцете си.

Бенкьоне: Не ти разказах, че вчера се срещнах с Ференци. Тук бяха Харисън от Лондон, при които бяхме веднаж, и трябваше да отида с тях на коктейла. За Ференци това е въпрос на престиж. Той не е съгласен да работи съвместно с Амбруш. „Или аз ще напусна, или той!“ Смятам, че е понятно, нали? И за тебе говори, много те уважава, цени твоята дума.

Бенкьоне с бързи движения изважда и слага подред поларъците. Пробва да отвлече вниманието на Бенкьо от това, което го вълнува. Изважда някаква африканска маска и я слага пред него...

— Сигурно си дал цяло състояние за нея?

Бенкьо: Не, ами... на пиящата я купих. Толкова богове имат, че това е употребяема стока.

Бенкьоне (прекъсва подреждането): На Марта нищо ли не си донесъл? Тя е навън, учи в градината.

Бенкьо: Донесох ѝ.

Бенкьоне: Можеш да ѝ занесеш подаръка. Сигурно ще се зарадва.

Бенкьо: На всяка цена трябва да говоря с някого... Ще потърся Самоши.

Бенкьоне: Ще успееш и утре.

Бенкьо (вече набира телефонния номер): ...Здравей... Отлично!... Даже имамхе и едно чудесно парижко прекарване. Много по-добре, отколкото, ако трябваше да прекараме една нощ в Акра... Според условията е резултатно, но утре ще докладвам. Но не за това те търся. Ержи ми каза, че с Амбруш има някаква усложненост. Ержи по всяка вероятност преувеличава, нали знаеш какъв е човек. Понякога човек дава кредит отдалеч и на най-различни страшни слухове. Не е ли страшен слух?... Невъзможно!... Придържа ли се към това?

В канцеларията на Самоши

Самоши, вече готов за път, слага документите в чантата си и телефонира.

Самоши: Виж какво, аз направих всичко. Борих се, но не можах да

постигна нищо. Може би и ти би могъл да говориш с Ференци... Аз мога да задържа документите до утре... Разбира се, че имам права, но Амбруш ми докара всичките в такова положение... Може би твоите лични връзки... Не преувеличавам, но на ясно съм по съотношение на силите. Това би било чудесно, ако би могъл да говориш с него. Има неща, които не мога да ги кажа на него... Между нас казано, все пак е невъзможно държанието на Амбруш... Добре, добре, знам, че ти не си бъркал в мотора на самолета, за да пристигнеш по-късно, но след като си вече тук, нека не изпускаме и този шанс, колкото и да са малки вероятностите.

В квартирата на Бенкьо

Бенкьо: Да се срещнем още днес след обяд... Добре, утре сутринта съм на работата си.

Бенкьоне: Каква подлост! Иска да хвърли всичко върху тебе. Тебе да те ругаят.

Бенкьо: Невъзможно е да не се разберат с Ференци. Успокой се!

Бенкьоне: И ако все пак успееш? Гореще ти се разсъждават, ако досаждаш. А долу — затова, защото не си постигнал нищо. Всеки го смята за съучастник, ако им е удобно. Няма от това по-неблагодарна работа, защо точно ти трябва да я поемеш. Виж, никой не се наема с нея.

Бенкьо: Именно затова е необходимо някой да се заеме. (Набира друг телефонен номер)... Търся другаря Ференци... Излезе ли вече? Не знаете ли къде? Бихте ли ми дали домашния му телефон?

Бенкьоне (взема телефона от ръцете на Бенкьо): Много по-умно е, ако оставиш Самоши сам да се оправя, а ти се заемеш да намериш нова работа на Амбруш. Така би се получил съвсем друг нюанс. На това никой не би се противопоставял.

Бенкьо: Един опит за помиряване още не е причина за сърдене.

Бенкьоне: Ако става въпрос за престиж, хората си загубват трезвия ум и на всичко отгоре, това е моето подозрение, тук става въпрос не само за престиж, но ти това по-добре би трябвало да знаеш.

Бенкьо: Ти не си свикнала така да се плашиш.

Бенкьоне: Ако би имало надежда за компромис, ти какво мислиш, че Самоши няма да използва случая да спаси един национален герой?

Бенкьо: Ти каза, че е страхливец.

Бенкьоне: Но има ум да измерва всичко. Разбери, че на Амбруш вече не може да се помогне. Най-многого на Ференци да навредиш. И с това какво ще постигнеш? Няма ти да избираш новия шеф. Ще пратят някой друг, който може да бъде още по-лош. Никога не идва по-добър, а за това вече имаш опит. Него поне познаваш и каква е сигурността, че ти ще останеш отдолу. След година ще се случи така, както с Амбруш. Ще те ударят за съвсем друго, отколкото за което си предполагал. Кой няма слаби пунктове?

Бенкьо: Защищавал ли съм досега много атаки.

Бенкьоне: Ще те сложат някъде настрана, където ще те дирижират някакви питиевци-пророци и ще трябва да започнеш всичко отначало. По-лесно е с такива противници като Ференци.

Бенкьо без настроение слуша доводите на жена си и след като не отговаря, това успокоява Бенкьоне.

... Ще отида в службата, ще закарам колата. Ако си гладен, Марта ще ти стопли нещо за ядене. (Отива към вратата и вика): Марта! Марта!

След това взема палтото си и излиза.

Бенкьо отива към куфарите, рови в тях, изважда един фотоапарат.

В градината на дома на Бенкьо

Бенкьо с фотоапарата в ръка се приближава към Марта. Тя става със застиналост на уважение, подава ръка на Бенкьо.

Марта: Толкова се бях унесла, че не съм видяла кога сте пристигнали. Бенкьо не схваща сликосетта на момичето, радва се, че я вижда, това се чувства в гласа му, но радостта му е пресилена.

Бенкьо: А пък аз се надявах, че ще бъдеш там в групата на посреща-

чите. Надявам се, че поне ще приемеш подаръка. Гледай! Намигаш един път и след половин минута е готова снимката. В тази малка кутийка проявява, отпечатва, замества цяла лаборатория и като химик може би ще те интересува.

Бенкьо показва апарата, подава го на Марта, нагласява светлината, остротата на фокуса и Марта прави една снимка на града, който се разстила под тях. Чакай кога машинката ще изхвърли снимката. Готова е! И това повдига настроението на Марта и тя прави снимка на друга част на града. Подава фотоапарата на Бенкьо.

Марта: Виж, това добре ли ще бъде?

Бенкьо прави крачка назад и взема Марта в обсега на апарата. Друг път съвсем незначимата вежливост на Бенкьо сега за Марта означава съвсем друго. Тя не желае да я снима Бенкьо и се обръща назад.

Марта: Остави, жалко за филма!

Бенкьо обаче не прекъсва експеримента си.

Бенкьо: Толкова добре стои този пейзаж зад тебе! (Бенкьо е толкова заангажиран от предложението си, че не забелязва, че Марта върши това не от скромност. Пробва отново да хване Марта в обсега на апарата. Накрая Марта слага ръцете си на лицето, не се обръща. Бенкьо прави в такава поза една снимка, а след това отива при Марта и показва готовата снимка.)

Бенкьо: Виждаш ли? Снимка на сърдита!

Опитва се да свали ръцете ѝ от лицето. Тогава Марта сама си сваля ръцете и изведнаж изпква едно изплашено и объркано лице. Бейла се учудва на изражението на очите.

Бенкьо: Какво се е случило? Да не се сърдиш за нещо?

Марта (не отговаря, но с неочаквана сериозност запитва): Говори ли със Самоши?

Бенкьо (не се радва на въпроса, отговаря с неприятно чувство): Говорих! Защо?

Марта: За работата на Лаи Амбруш.

Бенкьо: И за това. Ти откъде знаеш?

Марта: От Ержи. Всичко ми разказа. И за парижкия телефонен разговор също.

Бенкьо: Ержи преувеличава. Може да се уреди.

Марта: Ако всичко това е истина, което Ержи разказва за Ференци...

Бенкьо (прекъсва): Кажй защо толкова те интересува тази история?

Марта (съжалявайки): Защо? Не може ли да ме интересува? Забранено ли е?

Бенкьо (от високо, едвали не бащински): Колко бодеш днес! Навън ли си забравила бодлите?

Марта: Не, не, само това ме интересува, което се отнася до мен. Разбира се, защо ли пък мен точно ще ме интересува, когато теб не те вълнува?

Бенкьо: Това откъде го взе, че мен не ме вълнува? Така, изглежда, че и тебе те е подлудила паниката на Ержи. Или пък сте се скарали?

Марта: Не сме се скарали. А още по-лошо от това се случи. Убеди ме в нещо!

Бенкьо: Тебе? Тя?

Марта: Представи си! Разбира се, знам, че няма причина за паника. Когато идва буря, леко се придвижваме в един закрит залив и чакаме, докато се укротят вълните.

Бенкьо (възприема подигравателен тон): Колко поетично съчиняваш! По всяка вероятност те вдъхновява околната среда. Не е ли по-добре фотографването?

Марта: За мен няма по-прозанично от това, което казах! Ужасно прозанично! Но защото ми пречи удобството, ти го наричаш романтика? Кое би било толкова важно от удобството? Комфортът? И душевният също? Защото бихме могли да бъдем интелектуалци! И да не се получи някаква авария или някакво угрижение на съвестта?

Бенкьо: В твоята възраст човек гледа всичко от гледна точка на морала. Сякаш заемането на една позиция зависи само от това, дали сме смели или сме страхливи! Като че ли би било трудно да се каже само истината, а не да се познае! Разбира се, ако е толкова просто, че Ференци е подлец, а Ам-

бруш — национален герой, тогава въпросът е само дали да го каже. Там е бедата, че в училището за големите ви жестове ви споменават като пример Дугонич Титус, Матрсов, нападението на Зрини, но в живота много рядко има такива минути, когато са нужни героичните жестове.

Марта: На колко години си бил, когато си взел участие в такива акции. с които днес се гордееш? Или не са били чак толкова революционни?

Бенкьо: Тогава бяха по-обикновени нещата.

Марта: Защо е по-лесно да се смени един строй с друг? Според тебе по-голяма ли е отговорността да се нападне или да се защити една личност? Или пък безотговорност беше това, че и вие сте имали възможност да се намесите? Или пък това е само наша?

Бенкьо: Не говоря за поемане на отговорност, а за разбиране.

Марта: Тази „несигурност“ е най-добрата празна работа, с която можете да държите отдалечени досадниците и по такъв начин долу демокрацията! И долч теги, които ги има! Да живеят наместниците, авторитетите и властта на избраните! Тъй като само те са във владенията си с необходимите познания по специалността и информацията.

Бенкьо: Днес не може да се спори с теб. Говориш така, като че ли не ме познаваш.

Марта: А ти се държиш така, като че ли си станал чужд, като че ли си един от снези забраняващи ангели, които седят в категорията на знанието, при дървото на знанието, за да не откъсне някой от онези ябълки. И сега, ако тук има една Ева, която иска да отхапе от ябълката, защо ти трябва да я защитиш, кажи: Кой си ти? Адам или Забраняващият ангел?

Бенкьо: Ако приличаш на някого, това не е Ева, а змията.

Марта: Слава богу, поне Ержи няма да се безпокои за мен! Една змия не е пригодна за това да легнат с нея. (Марта почувствува, че е оскърбила Бенкьо и сама се уплашва от казаното...) Не се сърди, забрави това, което ти казах! Да прекратим този разговор... Аз си загубих главата! Така се радвах, че ще се върнеш, а изведнаж така те нападам. А пък исках себе си да обидя, повярвай ми! Ти си прав, че съм още съвсем малка. Кажи ми нещо или ме удари!

Бенкьо толкова е учуден ст думите на Марта и сам се обърква. Той вижда, че е безрезултатно да продължава спора, но го засягат стрелите на Марта върху Ержи.

Бенкьо: Ти си уморена, уморили са те изпитите, недей да мислиш за това, дали си ме сбидила.

Не успява да продължи, Марта го прекъсва. Чувствува се, че тя не следи думите на Бенкьо.

Марта: Не искам да се влюбвам в теб, за да бъде права Ержи. Така ужасно би било, ако това е вярно, което тя си представя. (Тази мисъл отново подлудява Марта и тя тръгва. Бенкьо я следва) ... Че сме сами и че това е устроено от моята сестричка, и запомни, че аз изпълнявам нейното поръчение! Прimitивна конспирация, но такава е най-резултатната. Можеш да разбереш с каква цел. Може би имаш все още такава наблюдателна способност. Не искам всичко да обяснявам. Ержи е права, действително това е перверзна история, ако един мъж и една зряла жена живеят заедно така, като че ли не действуват техните полови жлези. И той това не го открива за нас, а го смята за още по-нормално. Учудва ли те, че такива неща слушаш от мен, но не забравяй, че не съм вече на 14 години, когато ти се ожени за Ержи и аз се мотаех сред краката на другите в къщата на татко... Цинична съм, нали? Не ми вярвай! Само заех тази поза. Тъжно ми е. Някак си те обикнах, дори и не забелязах. Чак сега, когато не е разрешено да мисля за това нещо. Само заради това мога да го кажа, защото се надявам, че с това ще се защитя от една любовна сцена, която сега не бих могла да изтърпя. Ержи се страхува от това, че ще скокниш в моя креват, и тогава за нея ще настъпи край. Довчера това не беше въпрос за мен и сега не е, а въпреки това, както ти казвам тези неща, и аз го смятам за заплашително. Толкова нормално беше, както досега живеехме, но сега започвам да гледам с очите на Ержи. А това е ужасно!

Върху едно несигурно движение на Бенкьо, съвсем неочаквано и остро... Не се докосвай! След всичко това не мога да понеса! Условностите преминаха и през мен и сега това е добре дошло! Само в тези неща мога да се придържа.

В квартирата на Бенкьо

Бенкьо влиза в стаята, слага няколко неща по местата им, отива при писалището, разглежда пощата, списанията и писмата. Едно от тях взема, нетърпеливо отваря плика, поглежда вътре, а след това го хвърля. Отново отива към телефона и набира някакъв номер. Някой вдига слушалката на другия край.

Бенкьо: Баща ти в къщи ли е? Повикай го на телефона, моля?... Здравей, Лани!

Да, днес след обяд... Чух!...

В квартирата на Амбруш

Амбруш отваря вратата на Бенкьо, здрависват се. И двамата са малко смутени. Отвътре на стаята се дочува шумен разговор, който достига до хола.

Бенкьо: Даже не го попитах дали няма да преча. Чувам, че имате гости.

Амбруш: Ела, не се притеснявай, това са стари ученици на Ана. Срещат се всеки месец.

Вътре в стаята 6—8 около двадесетгодишни младежи седят около Амбруш. Те са толкова шумни, че едва може да се доловят отделни фрази. Когато двамата мъже влизат, Амбруш става и доста хладно подава ръка на Бенкьо.

Амбруш: Не се сърди, но не сме смятали, че ще имаме още един гост...

Амбруш: Ти си толкова ритуална, като че ли епископът на град Вац е влязъл тук, където... Деца, който не се познава, това е Бейла Бенкьо... Ние излизаме, а сега се разкъсвайте един друг свободно, но който знае да прави най-доброто кафе, нека донесе и на нас там на терасата. Довиждане!

Амбруш извежда Бенкьо на терасата. През отворената врата още чуваме и виждаме на заден план групата как от време на време стават и се разхождат из стаята. Това докрая остава фон на разговора на двамата мъже.

Амбруш: Божествени малчугани! Те отново са такива, каквито ние бяхме преди двайсет години. Не познават пощата! Ненавиждат ни заради компромисите ни.

Бенкьо: Тъкмо сега се срещнах с подобно същество. Зная! Познаваш ли сестрата на Ержи?

Амбруш: Марта ли? Тя вече двадесетгодишна ли е?

Бенкьо: Двайсет и две, студентка е.

Амбруш: Боже мой!

Бенкьо: Не забелязах как израсна и едва днес виждам това. Досега вярвах, че трябва да ѝ обяснявам, а сега виждам, че не тя, а аз съм имал нуждата от разговори с нея.

Амбруш: Знаеш ли, че там е работата, че трябва да се радваме на тяхната ненавист. Но не като някакви мъдри държавни мъже, а като някакви обикновени мъже, защото това означава, че те още ни смятат за млади и притежават същите изисквания към нас, каквито имат и към себе си. Със старите са по-отстъпчиви.

Бенкьо: За мен за съжаление обаче едно двадесетгодишно момиче е толкова далеч...

Амбруш: И Марта ли?

Бенкьо: Да оставим, това е много сложно.

Амбруш: Знаеш ли, че ако от мен зависеше, аз младите момичета бих ги напълнил с такива подобни мъдrecи като нас, а момчетата — с опитните жени. И така сигурно по-щастливо би било човечеството.

Бенкьо: Виждам, че още не те е уморила тая бъркотия.

Амбруш (изведнаж става сериозен и хаплив): Ти може би се страхуваш, че ще трябва да разделяш с някого траура? Не се бой! Не е нужно и няма за какво. Само това, че и аз също мразя погребенията. Само това ме обърква и пречи, че и аз ще умра. Неприятно е за другите.

Бенкьо: Говорих със Самоши. Още нищо не е приключено.

Амбруш (недоверчиво): Наистина ли си толкова наивен или само се представяш такъв? Това никога не съм могъл да го разреша.

Бенкьо: Юридически има възможност за прекратяване на дисциплинар-

ното наказание, ако Ференци не се придържа към него не като началник, а като обиден.

Амбруш (самоиронично): Нима смяташ, че ще изпусне едно такова чудесно положение, когато може леко да се отърве от мен?

Бенкьо: Трябва да му се даде възможност без загубване на престижа му да може да се ревизира случаят.

Амбруш: И тогава какво ще стане? След година ще започне всичко отначало. Така изпълнен ли ще бъде животът ми? Разбери ме, аз така се чувствам като музикант в оркестър, където диригентът оставя авторитетните музиканти да свирят фалшиво. Не ми е възможно да го понеса. Напразно сега ще възприема твоето становище. В най-близко време няма и да кажа. При фалшивите звуци изпитвам действителни физически болки.

Бенкьо: Смяташ ли, че толкова добре се чувствавам, когато трябва да правим, освен това да създаваме принципна основа. Не се сърди, и за себе си най-лошите. Смяташ ли, че мен не ме ядосват фалшивите гласове?

Амбруш: На тебе ти е лесно. Ти не си в оркестъра. Ти си диригентът. Ти само махаш и признавам, че махаш само, когато има нужда! И защо трябва винаги да се примирявам с обстоятелствата?

Бенкьо: Аз не говоря за примиряване с обстоятелствата, а за компромис, за взаимни отстъпки. В това влиза и Ференци да отстъпи, а не само ти. И ако има принципна основа...

Амбруш: Принципна основа! Хубаво звучи! На какво ли не може да се извърти принципната основа. Имаме достатъчно рутина за това. Друго и не правим, освен това да създаваме принципна основа. Не се сърди, и за себе си говоря! Именно заради това изпитвам угризение на съвестта.

Бенкьо: Според мен е много по-почтена постъпка да се поеме компромисът в постигането на максималния резултат, отколкото радикалните проповядвания, прикрит с това, да не се прави нищо, но с чиста съвест.

Амбруш: Винаги си побеждавал с това, но сега вече край! Поне искам със себе си да живея в мир и спокойствие, ако с другите не може.

Бенкьо: И къде е сигурното, че този вътрешен мир няма да настъпи с цената на примирението с обстоятелствата.

Амбруш: Който се бърка в триците, ще го изядат свинете.

Бенкьо: Благодаря ти за знака.

Амбруш: Не се обиждай! За тебе максимално се отнасят триците.

Бенкьо (става, но все още се владее, хладно): Сега само бих искал да зная: дали си съгласен поне да не ми пресичаш стъпките?

Бенкьо тръгва към стаята.

Амбруш (тихо): Не се сърди, не съм искал да те засегна. А що се отнася до човешките форми, което трябваше, го направих. (В стаята са. Амбруш отива към писалището, взема лист)... Можеш да видиш, че няма да приеме двата ми реда с молба за уволнение, само ако приеме и двете ми страници с критиката ми. Поради това не може да се прави компромис.

Бенкьо: Данните точни ли са?

Амбруш: Аз само цитирам Ференци. Знаеш ли, когато си помисля, не е това най-голямата беда, че ме изритва, а това, че има възможността да го направи.

Бенкьо: Това да го приемаме като естествен удар?

Амбруш: Там беше бедата, че аз с главата си ударих в такава стена, която трябваше да се разбива с търнокоп. Но да оставим тези работи. Крайният резултат е известен.

Бенкьо: В краен резултат и това се взема и онова, което си направил в последните няколко години, и какво си постигнал в специалността си.

Амбруш: Това кого ли го интересува? Какво ще постигна сега с това?

Бенкьо: Ако и ти не сметнеш в крайния резултат твоята стойност, тогава правиш същата грешка в смятането, която прави и Ференци.

Амбруш: Остави тия работи! И аз съм му предоставен на него, а това е истината. Но и ти също!

Бенкьо: Има такива, на които разчитаме.

Амбруш: Не вярвай! За това мога приказки да ти разказвам.

Бенкьо: Има мнозина, които ме слушат.

Амбруш: Не съм сигурен в това, добре ли можеш да прецениш положението си. Виж, аз от поблизо те гледам. Знам какви борби предшествували твоите компромиси. Те гледаха само крайния резултат. И от своя гледна точка, разбира се, тези пунктове, където ти отпускахе в сравнение с едно идеално положение. Не съм сигурен в това, че в даденото положение те ще застаят на твоя страна. Не знам кой е повече самотен в този момент? Ти или аз?

Бенкьо: И въпреки това трябва да се опитаме да оправим положението. Може би си прав. Не знаехме тази граница, отвъд която по-нататък не може да се премине, или пък не познавах, ако така по ти харесва.

Амбруш: Поемам отговорността за множественото число.

Бенкьо: Това ще го взема със себе си.

Амбруш: Направи каквото искаш с него, но аз напускам полесражението. Мен ме елиминираха вече.

Бенкьо: Поне съгласен ли си да свидетелствуваш?

Амбруш: По моето дело?

Бенкьо: В това дело!

Амбруш: Кой ще държи обвинителната реч?

Бенкьо: Ако трябва, ще я държа аз.

К Р А Й

От унгарски: Силвия Л. Сечанова



**ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
ТРИТЕ БЪЛГАРСКИ КИНОНОВЕЛИ — „СЛУЧАЯТ ПЕНЛЕВЕ“**

**ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „СИЛНИ ПО ДУХ“
[НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА ВИКТОРИЯ ФЬО-
ДОРОВА В СЦЕНА ОТ ФИЛМА]**