





кино
изку
ство

27

Г О Д И Н А

бр. 4, април 1972

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на българските
филмови дейци и съюза на бъл-
гарските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

ОТКРИТА ПАРТИЙНОСТ И ВИСОКА ХУДОЖЕ-
СТВЕНОСТ

ХРИСТО КОВАЧЕВ, МИЛЕН НИКОЛОВ, ГРИГОР
ЧЕРНЕВ: РАЗГОВАРЯМЕ ЗА КИНОКРИТИ-
КАТА

АЛЕКСАНДЪР СОКОЛСКИ — „ГЛУТНИЦАТА“

ИСКРА ДИМИТРОВА — „НА ЗАЗОРЯВАНЕ“

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — „ДВНАДЕСЕТТЕ
СТОЛА“

ИСКРА БОЖИНОВА — ДОРОТЕЯ ТОНЧЕВА

КИРИЛ ОГНЕВ — СЪВЕТСКАТА КИНЕМАТОГРА-
ФИЯ ГОДИНА 1972

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — РЕВОЛЮЦИЯТА И
НЕЙНИТЕ СУРОГАТИ

Д-Р АЛ. ТИХОВ — „РОМАНИЯ ФИЛМ“ ПОКАЗ-
ВА...

БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК — КОГО КАКВО ИНТЕ-
РЕСУВА?

ЕДНО ПОКОЛЕНИЕ ПРИНУДЕНО ДА МЪЛЧИ
ХРОНИКА

ВАСИЛИЙ ШУКШИН — ВЪРНА СЕ ВОЙНИКЪТ
ОТ ФРОНТА (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вътр. 316 от 14—18 ч. 88-37-07
каса — 87-60-31

Издателство „Български писател“
ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата сцени от филма
„Десет дни неплатени“. На втора страни-
ца на корицата съветският актьор и режисьор
Алексей Баталов.

ОТКРИТА ПАРТИЙНОСТ И ВИСОКА ХУДОЖЕСТВЕННОСТ

През месец февруари се състоя отчетно-изборно събрание на партийната организация при СБФД. Поместваме със съкращения доклада, изнесен от секретаря на партийната организация др. ТОДОР МОНОВ.

Хиляда деветстотин седемдесет и първа година е историческа за българския народ, за българската държава, за Българската комунистическа партия — година на Десетия конгрес, на новата програма на партията, на новата конституция на Народна република България. Радостта, въодушевлението, гордостта идват в сърцето на всеки българин, че е гражданин на такава страна, на всеки комунист, че е в редиците на такава партия — Българската комунистическа партия. Програмата и Отчетният доклад на ЦК на БКП, изнесен от др. Тодор Живков, „са още едно блестящо доказателство, че и днес, както преди сто години, марксизмът е живо и творческо учение, което непрекъснато се обогатява и развива, че то единствено дава и може да даде отговор на новите въпроси, които поставят пред човечеството животът и историята... Още един блестящ пример за това, какво ще рече творчески да се развива марксистко-ленинската теория“. Освен радостта, въодушевлението и гордостта тези два документа внушават в сърцето на всеки честен българин и още повече на всеки комунист огромно чувство за отговорност пред партията и народа.

Това е второто отчетно-изборно събрание на нашата партийна организация и първото след Десетия партиен конгрес. Навършиха се две години от одобряването на Единния план-програма за развитие на българското киноизкуство.

Какво сме направили през миналата отчетна година?
Какво имаме да правим?

Най-голямото ни завоевание през отчетния период е нашата консолидация!

Тя не дойде изведнъж, след едно събрание, след един доклад. Тя дойде благодарение на обединените усилия на партийното и съюзното ръководство, на ръководството на „Българска кинематография“, на помощта на РК и ГК на БКП, благодарение на постоянния и извъредно полезен контакт на партийното бюро с отдел „Изкуство и култура“ на ЦК на БКП. Могъщ стимул за нас беше одобреният от Политбюро на ЦК на БКП Единен план-програма за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство.

Проблемът за политическата и творческа атмосфера при нас, проблемът за консолидацията няма нищо общо с отливането на една статична фигура, на която да се любуваме. Това е въпрос перманентен. Не любуването, а отговорността, партийността в мисленето и поведението ще осигуряват нашия здрав климат. Този здрав климат зависи от нас, комунистите, и преди всичко от принципиалността и мъдростта на действията на ръководните съюзи, партийни и държавни дейци в системата на кинематографията. Няма вече с какво друго сериозно да се оправдаваме. Всичко зависи от нас, за всичко ще отговаряме ние!

„Централният комитет направи задълбочен анализ на състоянието на литературата и изкуството, на художествената критика, на работата на творческите съюзи и културните институти. Политбюро на ЦК на БКП излезе със специално, подробно разработено решение.

Етапът на развитие, в който се намира нашата страна, наложително изисква нашата съвременност да навлезе пълновластно в литературата и изкуството, съвременният човек, творецът на новия живот да стане темен главен герой, с пълна сила да зазвучи па тосът на утвърдението на комунистическите идеи, на комунистическото преустройство на света.“ (Из отчетния доклад на ЦК на БКП пред X конгрес).

Това е нашата главна задача, това е нашата „генерална линия“ — съвременната тема, създаването на филми за нашата социалистическа съвременност със значителни идейно-художествени качества.

Тази задача ние не сме изпълнили.

В художествения съвет на ДО „Българска кинематография“ от седмина негови членове седмина са комунисти — членове на СБФД. В изпълнителното бюро, ръководния орган на ДО „Българска кинематография“, са същите тези седмина — в това число председателят на съюза, партийният секретар. Това ще рече, че като партийна организация, като творчески съюз сме имали пълната възможност да влияем на идейнотворческия процес. Никой не ни е пречил, никому не е минавало през ума да ни пречи и затова нашата отговорност в това отношение като партийно и съюзно ръководство и организация е в най-добрия случай еднаква с отговорността, която носи ръководството на ДО „Българска кинематография“.

Не са малко и не са незначителни проведените от нас мероприятия (на които ще се спрем по-нататък), но резултатите от нашата работа ще мерим не по мероприятията, а по филмите. Кога-

то говорим за съвременната тема, ще имаме предвид преди всичко игралния филм.

Десетият фестивал на българския филм във Варна, състоял се през септември 1971 г., не се превърна в годишен празник на филмовото ни изкуство главно поради своята полулюбов към съвременната тема. Дори имаме чувство за „любовна разлъка“ със съвременната тема. Въпреки някои благородни усилия.

Това е повече от тревожно!

Ако се спрем на филмите, които ще видим на екран през тази година, ако погледнем производствено-тематичния план на СИФ за тази година, дори без да правим особен анализ, ще стигнем до извода, че въпреки общия напредък в идейно-тематично и жанрово отношение в нашия репертоар все още е болезнено малко мястото на значителната съвременна тема. Имаме предвид не количеството, което е около 50%, а идейно-тематичната значимост на произведенияте и пуснатите в производство филми за нашата съвременност.

„Какво пречи съвременната тема да стане главната тема на литературата и изкуството? Очевидно това е непреодоляната докрай откъснатост на творците от живия живот на народа. Да се решат въпросите на тясното свързване на творците с теоретическата и практическа дейност на партията, с живота на трудовите колективи, да се намерят най-подходящи форми на тези връзки — това е сега една от основните задачи както на творческите съюзи и културни институти, така и на партията, задача, без чисто решение трудно може да се очаква да се родят значителни художествени творби на съвременна тема“ (Из отчетния доклад на ЦК на БКП пред X конгрес.)

Търсили ли сме ние тези „най-подходящи форми“ на свързване с живия живот? Колко от нашите режисьори и оператори например са израснали и са свързани отблизо с живота и проблемите на нашето днешно село? Тогава кой ще снима тези филми, ако се случи да имаме сценариите? Казваме „ако се случи“, защото какъв пък е броят на сценаристите, свързани с проблемите на съвременното село? Същото може да се каже и за връзките ни с живота на работническата класа. Колко от нас поне тук, в София, са заангажирани с обществена дейност вън от професионалните си интереси? Животът, проблемите на нашия съвременник не се откриват в кабинета на сценариста, нито на снимачната площадка.

Ще се спрем и на някои други причини. Накратко.

Проблемите на българската кинодраматургия. Без българския писател — кинодраматург или автор на произведения, достойни за екранизация, е много трудно развитието на българското филмово изкуство. Оттук и логичният извод: най-тесни връзки със СБП, със секцията на кинодраматурзите към СБП.

През отчетния период бяха проведени два конкурса. Първият — за сценарии на значителна съвременна и революционна тема, който не донесе очакваното, и вторият — за сценарии на съвременна селска тема, резултатите от който предстои да се видят. Сега се предвижда и конкурс за сценарии за нашата съвременна работни-

ческа класа. Това са полезни, навременни мероприятия, които трябва да подкрепяме, а заедно с това и да търсим нови форми за поощряване, ускоряване на създаването на талантиви сценарии за нашата социалистическа съвременност.

Но колко са авторите, които са обявили за свое призвание и професия кинодраматургията? Съвсем малко. Колко души сме изпратили напоследък на специализация? Съвсем малко или направо казано — никого. Създаването на постоянен, талантлив, сигурен и немалоброен отряд от сценаристи-професионалисти е една много важна и много срочна задача, която трябва да стои пред бъдещето партийно бюро, както и пред ръководствата на ДОБК и СБФД.

Миналата година съвместно със СБП и ДО „Българска кинематография“ нашият съюз организира във Варна едномесечен курс за млади сценаристи, в който взеха участие 20 белетристи, поети и журналисти. Учебната работа бе осъществена по предварително набелязана програма. На индивидуални и групови занимания бяха обсъдени повече от 15 сценарии, сценарни варианти, заявки за сценарии, както и някои белетристични произведения на курсистите, които би могло да бъдат екранизирани.

Курсът беше определено полезен и такива курсове може и трябва да се организират ежегодно или поне през една година.

„Двуединният“ вътрешен редактор. Причините за неблагоприятното на съвременната тема можем да открием и в онова „надценяване на съвременното звучене и стойност на приключенско-разузнаваческия жанр“, благодарение на което не една година деформирахме идейно-тематично нашия репертоар, и в онази некрототрайна теза, че съвременната тема можем да „отчетем“ и с историко-революционния филм. Да повторим тази очевидна, буквална истина, която особено се отнася до филмовото изкуство — и не само до него, — че не е и не може да бъде пълноценно съвременно едно произведение на изкуството, ако не разказва за днешния ден.

Но нека се спрем на въпроса, който условно нарекохме „двуединен“ вътрешен редактор.

Най-напред за първата му „физиономия“...

Не са толкова много филмите на съвременна тема, които сме създали досега. Да си ги припомним мислено, без да ги изброяваме, и да потърсим между тях онзи открито партийен филм, който недвусмислено, вдъхновено и талантливо утвърждава величието на нашето комунистическо време, нашия прекрасен комунистически идеал, героя-строител на социалистическата ни родина. Май че „няма такъв филм“. Ако се мярнат в паметта ни едно или две заглавия, и те ще са спорни. Няма такъв филм. Всеки един от нас тук, членуващи в нашата партийна организация, основателно ще се обиди, ако някой изкаже съмнение в качествата му на комунист, всеки един от нас искрено заявява своята преданост към делото на партията. А колко от нас могат да посочат филма, в който са заявили и като творци своята искрена преданост, вяра, любов към делото на партията. Не искаме и няма никога да създадем антипартийни филми. Но с това убеждение ли се изчерпва нашата партийност, след като на практика се оказва, че не създаваме и открито партийни филми?...

Не, разбира се. Имаме филми, чиито автори са достойни за уважение, имаме филми, чиито създатели от правилни позиции разказват честно и талантливо за нашата съвременност. И все пак, ако се решим да говорим откровенно, ясно, точно, дори и в тези филми, като сме на „правилни позиции“, като не сме двусмислени, като сме честни, като в никакъв случай не сме антипартийни, сме... едни честни безпартийни... Работи в нас прилежно един вътрешен редактор с „артистична“ физиономия. Той не пропуска да ни напомня: „Я по-кратко, по-мекичко, по-тъничко, я да не си заявяваме директно партийните убеждения, че току виж историята, пък и някои колеги — наши и чужди — ще вземат да ни нарекат догматични, вместо „артистични“...“

И решаваме, че проявяваме самостоятелност, като не вярваме открито в собствената си вяра, и сме сигурни, че проявяваме свободомислие, като се подчиняваме на своя „артистичен“ редактор. И стигаме до курioза да ставаме неискрени в името на искреността, да лъжем в името на „правдата“.

В нашето социалистическо изкуство високата артистичност е органично присъща на открита партийност! Това е върхът в изкуството, който няма нищо общо с изритания от времето схематизъм, това е главната задача.

И не е ли крайно време вече нашите качества на комунисти да се определят най-напред според комунистическите качества на художествените ни произведения? По този показател преди всичко да отчитаме нашата лична дейност като комунисти, нашата дейност като партийна организация.

Смятаме, че бъдещото партийно бюро трябва в това отношение да вземе на отчет всички комунисти-творци, особено режисьорите и сценаристите. На базата на формирането на колективи от режисьори и сценаристи, на базата на контрактиции с тях да се поставят съвсем конкретни задачи, които да имат и съдържанието на партийни поръчения за създаването на филми, „осъществяващи генералната линия на развитие на българското киноизкуство“. (Из „Единен план-програма“).

Втората „физиономия“ на „двуединния“ вътрешен редактор, която сме разглеждали неведнъж, така или иначе, добре си пасва с първата по своята вредна същност, колкото и да е различна външно. Това е едноокият вътрешен редактор, роден от времето на догматичното мислене. Рядко си затваря око то този едноок, за да не пропусне да ни инструктира: „Я по-кратко, по-тихичко, по-разсеяно, хили се и когато не ти е до смях, че току-виж ти спрели производството, че току-виж те обявили за неблагонадежден“...

Този редактор е бил и „външен“, не само вътрешен до историческия Априлски пленум на партията. Дори и сега се появява понякога, показва си око то и на нашата „киноплощадка“, окуражен от собствената си неграмотност или консерватизъм, от неспокойната си мания за презастраховка. Но нека заявим още сега ясно и точно — партията не иска от нас фалшиви, фризирани произведения, не иска евтини симулации на оптимизъм. Безконфликтността няма нищо общо с партийността в изкуството. Не е на щат вече „външ-

ният“ редактор, много по-опасният е нашият собствен вътрешен ед-ноок редактор.

Един древногръцки писател казва: „Което е хубаво, то като златото се очиства под ударите, още по-силно засиява и става още по-ярко.“ Естествено ако имаме очи да търсим блясъка му и елементарната осведоменост, поне да знаем цената на златото.

Народът, младежта чакат от нас да ги вдъхновим с образа на скромния, безкомпромисния, умния, всеотдайния, благородния, пламенния комунист-строител, герой на нашето време. Но в едно драматургическо произведение като игралния филм не ще повярваме на героя, ако не го видим в битката с подлеца, кариериста, скрития или откровен буржоа, десния или „левия“, предателя, врага.

Необходимо е бъдещото партийно бюро заедно с ръководството на Съюза и ДО „Българска кинематография“ да помислят за формата на един разговор, за провеждането на сериозен, партиен разговор за конфликта във филмите на съвременна тема.

Естествено като говорим за героя на нашето време и неговия антипод, съвсем не пледираме за пресъздаването на образи едноцветни и безкръвни, вън от тяхната сложност и многообразие, за ограничаване на жанровете и стиловете.

През декември миналата година в Репино, край Ленинград се състоя симпозиум, посветен на съвременната тема във филмовото изкуство. Участваха всички европейски социалистически страни, (без Югославия), а също така Монголия, Куба и Виетнам. Всяка страна (без Румъния) се представи с два или три игрални филма и на тази основа се водиха разговорите. Имаше по-слаби филми от нашите, но само за нашите филми („Таралежите се раждат без бодли“ и „Необходимият грешник“) никой не каза нито една нито добра, нито лоша дума. Понякога упрекът е по-желан от мълчанието. Понякога средното качество е по-ниско от лошия експеримент. Никак не изглеждаме добре като филмови творци в очите на нашите колеги и приятели от братските страни. Остро трябва да похлопа и по главите, и в сърцата ни онова красиво творческо честолубие за завоюване на едно достойно място. Да се учим от съветските кинематографисти (Те се представиха с „Начало“, „Белоруската гара“ и „Ден като ден“) е половината от задачата. Стремещт да ги догоним е истинската, голямата задача!

Разбира се, като говорихме досега само за съвременната тема, това не изключва нашите грижи за цялостното развитие на българския игрален филм, сериозното внимание към историко-революционната тема и т. н.

За нашата филмова критика. Немалка част от конкретните задачи, поставени от Единния план-програма пред СБФД и партийната организация, са изпълнени. Ако преброим механично „точките“, ще кажем — и по-голямата част. Най-много са неизпълнените задачи във връзка с филмовата критика. Още през 1970 година според план-програмата трябваше да организираме семинар за млади филмови критици. Не сме го организирали. Трябваше да обсъдим работата на списанията „Киноизкуство“ и „Филмови новини“ — не се състоя такова обсъждане. А откога още в нашите планове (на съюза, и партийната организация) стои задачата да об-

съдим състоянието на филмовата критика в светлината на речта на др. Тодор Живков пред конференцията на софийския комсомол! Този факт не подлежи и на коментар... Очевидно една от най-важните и неотложни задачи на бъдещото партийно бюро и партийната организация, на съюзното ръководство и съюза като цяло е да организират това обсъждане.

Много са проблемите и задачите: Нивото на филмовата рецензия в печата, радиото и телевизията; конкретни мерки за образование и възпитание на младите критически кадри, повишаване идейната и професионална подготовка на наличните кадри; динамична, компетентна, класово-партийна оценка на фактите и явленията във филмовото творчество.

Много са задачите и проблемите, които трябва да бъдат решени, с оглед българската филмова критика, както се казва в Единния план-програма, „да застане на своя боеви пост и се превърне във форма на партийно ръководство на творческия процес“.

За засилване на борбата против идеологическата диверсия на империализма, за засилване на настъпателната борба срещу буржоазната идеология и задачите на българското филмово изкуство. Огромни са тези задачи, като се има предвид решението на Секретариата на ЦК на БКП от 21. I. 1971 г., решенията на Десетия конгрес на партията и Програмата на партията. Те засягат цялостния ни духовен живот, но особено важно е значението им в изкуството като най-консумативна област в духовния обмен между отделните хора, отделните народи и отделните системи.

Неотложна, планомерна и конкретна разработка на тези задачи се налага с голяма сила предвид развитието на научно-техническата революция, която в близко време ще премахне разстоянията, териториалните граници и други пречки за дейността на отделните пропаганди. Достатъчно е да споменем спътниците, които ще превърнат телевизионните зрители от всички страни в единна световна аудитория!

Във връзка с това нашето партийно бюро излезе с предложение за решаване на някои от задачите и проблемите в областта на филмовото изкуство. Предложението беше изпратено до ръководствата на СБФД и ДО „Българска кинематография“, до РК на БКП и отдел „Изкуство и култура“ при ЦК на БКП.

Естествено всяко произведение на българското филмово изкуство по принцип е на марксистко-ленински позиции и воюва срещу буржоазната идеология. Става дума обаче за една конкретна стратегия и тактика в репертоарните насоки и планове на филмопроизводството с оглед на онова, което ще дойде по етера на малкия екран от вражеските станции.

Знаем ли ние какъв ще е поне броят на филмите, които ще ни сервират нашите „доброжелатели“ чрез техните спътници? Какъв ще е характерът на тези филми? Какви контрамерки трябва да предприемем, за да запазим нашия зрител от тяхното въздействие? Какви филми от наша страна трябва да правим за обратно въздействие върху чуждия зрител?

„... Нашата партия активно поддържа линията за засилване на



(отляво надясно) П. Писарев, Хр.Христов, Ем. Петров, В. Баскаков, А. Новогрудски



С. Фрейлих, Л. Арншам, Ю. Ханютин, И. Рубанова

И. Кондов, Г. Стоянов, Е. Захариев



проблем така разнообразно и така дълбоко обхващат различен жизнен материал, като разглеждат въпросите на социалистическото битие в най-разнообразните му аспекти. Съветските кинодейци във филмите си от последно време, свързани с историята на страната, с антифашистката борба, със съвременното развитие на обществото, също така се стремят да поставят тези много важни проблеми, по които се води спор с нашите идеологически противници — какво е човекът, в името на какво живее той, как е свързан с обществото и може ли да преустрои себе си и обществото на нови начала.

Естествено е, че всички тези проблеми занимават творците на Съветския съюз и България. И обстоятелството, че виждаме тези проблеми във филмите по нашите фестивали, във филмите по нашите екрани, а през тези дни и във филмите, които обсъждаме — и то разработени в различни жанрове и стилове при единна методология, е признак за зрелостта на киното. За мен, както и за нашите български другари, които винаги заинтересовано оценяват съветското кино, радват се заедно с нас на успехите ни и се огорчават заедно с нас от грешките ни, от нашите недостатъци, от нашите слаби филми, е принципно важно да констатираме зрелостта на киноизкуството и различните творчески подходи към проблема за човека.

Призовавам ви на този приятелски симпозиум да размените мнения за филмите от последните години с цялата откровеност, принципност и разбиране на перспективите за развитието на изкуството (у нас това става под знака на изпълнение Постановлението на ЦК на КПСС „За по-нататъшно развитие на кинематографията“ и подготовката за XXV конгрес на КПСС), за да помогнем на нашите кинематографи да се извисят на нова качествена степен.

По законите на гостоприемството ние предоставяме възможността да се изкаже пръв някой от гостите.

И. Стефанов

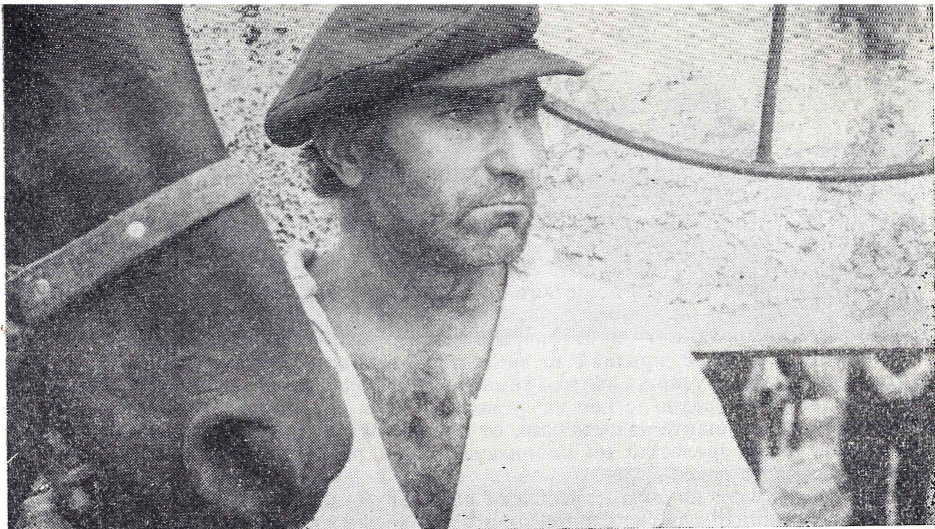
Нека в самото начало да кажа няколко думи за някои характерни процеси в българското игрално кино.

Условно за себе си аз набелязвам три периода в еволюцията на нашето кино. Първият период е непосредствено след победата на народната революция. Тогава всеки филм се посрещаше като истинско откровение, публиката с голям ентусиазъм и патристическа гордост посрещаше появата на всеки нов филм.

След това настъпи период, в който публиката се отдръпна от нашите филми и даже се постави въпросът: дали киното за нас е такъв вид изкуство, в който ние можем пълно и всеотворно да се изразим?

Най-последният период аз бих оценил като най-плодотворен; той се отличава с това, че киното става органична част от съвременната българска социалистическа култура. Публиката отново се върна в киносалоните и настъпи най-плодотворния период на сътрудничество и взаимно разбирателство между творци и зрители. В основата на този процес на взаимно внимание и интерес са новите филми, именно тези, които засягат най-дълбоките пластове от съзнанието на днешния кинозрител. Например филмът на Христо Христов „Последно лято“, който е показан тук, може би в най-голяма степен изразява това, на което сега настоявам: засягането на общественото съзнание в неговата най-интимна вътрешна същност. Наред с това трябва да се отбележи, че на основата на днешните постижения на нашето кино ние забелязваме процес на възраждане на интереса към нашето филмово наследство. Неотдавна по нашата телевизия бе показан филмът на Захари Жандов „Земя“ и ние констатирахме огромния интерес на най-широката публика към тази творба. Несъмнено този интерес е есновен върху идейния и емоционалния опит, който ни донесоха новите филми за „миграцията“. Твърде често благодарение на телевизията ние присъствуваме на актуализирането на редица стари филми; в последна сметка започваме за усещаме присъствието на нашето кино, въпреки дистанцията на времето, като едно цяло, като един пълноценен художествен организъм и като незаменим „строителен материал“ и съставна част на нашата днешна култура.

Благодарение на телевизията значително се умножи присъствието на художествения филм в нашето ежедневие. Кинематографистите получиха по-широк терен за творческа изява, очерта се по-голямо жанрово разнообразие, съответстващо на разнообразието на потребностите на зрителите. Така в нашата все пак скромна кинематография се очертаха различни творчески пристрастия, разнообразие и многопосочност на търсенията и на използваните изразни средства.



„Последно лято“

Но за да не създам впечатление в аудиторията, че ние сме постигнали нашите окончателни резултати и че не сме изправени пред никакви трудности и проблеми, веднага ще посоча най-острата за нашето художествено кино дилема, засягаща взаимоотношението между творческото и професионалното съзнание. Искам веднага да поясня, че става дума за авторските филми и за стандартната филмова и телевизионна продукция, ножицата между които все повече се разтваря. Разбира се, творческото начало в нашите филми все още е достатъчно активно, интересът към реалните проблеми на нашия живот не отслабва; но наред с това все още силно е забележимо присъствието на едно непретенциозно „средно равнище“, от което може да се очакват всякакви изненади.

Сега искам да изкажа своето мнение за филмите, които тука имаме възможност да видим.

Лично на мен ми харесват „Афоня“, „Премия“ и „Искам думата“ и искам да обясня защо.

И в трите произведения има обща и твърде характерна особеност — те поставят въпроса за изследване на човешката личност в рамките на ежедневието. В „Искам думата“ е показан съвременен ръководител сред семейството, житейските и служебните грижи, в обикновените ежедневни ситуации. Мисля, че от гледна точка на овладяването на проблемите на ежедневието и трите филма заслужават нашата адмирация, доколкото една от основните теми в съвременното кино е тази за изследването на въпросите, с които се сблъсква човек всеки ден, които са натрапчиви и които изискват определено вътрешно съпротивление и устойчивост от страна на личността. В „Афоня“ проблемите се подхващат от противоположната страна: изследва се случаят на отсъствие на духовните ценности, които спомагат за правилното обществено формиране на личността и личните и обществените трудности, които произтичат от отсъствието на тези ценности. Същевременно нека отбележа, че не ми се пснрави „Когато идва септември“ — тъкмо защото тук се прави опит липсващите ценности да се „внесат“ отвън; затова филмът оставя впечатление за известна преднамереност, за известна конструираност на конфликта.

Аз високо ценя „Афоня“, „Премия“ и „Искам думата“ не само защото те се намират на равнището на актуалните обществени проблеми, но още и за това, че те отговарят на равнището на съвременните, по-специфични филмови проблеми. Намирам известно прѣзв в мнението на тези кинематографисти, които категорично заявяват, че днес проблемът за филмовото творчество започва с проблема за кино-езика, т. е. не е достатъчно вече само да имаш какво да кажеш, но още трябва и да



„Магистрала“

избереш най-адекватния начин, за да го кажеш. Защото в областта на използването на киноезика се забелязват поне няколко възможности. Така възниква въпросът: ще използва ли киното обикновения ежедневен език на телевизията, или ще търси свой собствен език? Докато гледахме „Премия“, мой колега ме запита: „А това не е ли телевизионен филм?“ И действително, филмът оставя подобно впечатление, но аз не смятам, че това е недостатък. Мисля, че тъкмо този непретенциозен и незабележим, масов телевизионен език е в пълна хармония с публицистичния начин на поставяне проблема в „Премия“. Така най-непосредствено се заинтеригува зрителят, поставя се на изпитание неговата вътрешна гражданска позиция. В същото време „Искам думата“ има определени кинематографични претенции и в областта на езика — тук е налице стремеж към самостоятелно авторско изразяване, което е свързано и с определени търсения в областта на киноезика. Може би следва да се постави въпросът, кой е на по-правилен път? Лично аз се боя да дам предимство на един филм, на един стил, на един киноезик пред друг филм, друг стил или друг киноезик. Общата художествена еволюция ще покаже коя тенденция ще се наложи и ще победи. Мисля, че творчески по-силна не се окаже тази кинематография, която ще даде простор за изява на повече тенденции, а не тази, в която от начало до край ще доминира само една-единствена тенденция.

В разглежданите три нови съветски филма забелязвам три насоки в търсенето на контакти със съвременния зрител на основата на най-значителни и актуални обществени проблеми. При това градацията на трите филма помежду им не е толкова важна; по-важно е, че те заедно набелязват съвременни пътища за развитие на социалистическото кино.

Ю. Ханютин

Искам да погворя за филмите на нашите български приятели, които отдавна следя. Мога да кажа, че с удоволствие наблюдавам техните успехи през последните години.

Струва ми се, че една от най-характерните черти на съвременния кинопроцес в социалистическите страни е голямата общност на обществените и естетическите проблеми, над които напрегнато размишляват и които се опитват да решат в своите филми творците както на съветското, така и на българското кино.

Например филмът „Магистрала“, снет преди две години. В него е поставен проблемът за новия герой-ръководител в условията на научно-техническата революция. Ние знаем, че този проблем се разработва и в нашето кино: „Най-горещият месец“, „Тук е нашият дом“. В нашата критика многократно са се кръстосвали шпа-

гите около проблема за деловия човек, около Чишков. Кой е той? Израз на бездушия прагматизъм ст епохата на научно-техническата революция, или това е този нов герой, който трябва да задвижи някакъв икономически процес?

Струва ми се, че във филма „Магистрала“ въпросът е поставен много точно, така както и във филма „Най-горещият месец“. Въпросът не е там, добър или лош е новият герой, образът на ръководителя. Той е и добър, и лош. Той може да вземе някакво хазартно решение, което да причини гибелта на хората при багера, той може да влезе в конфликт с бригадира, но главното негово качество, което застава авторите да се отнасят към него сериозно и с интерес, е, че този герой не живее като чиновник, а повече за възложено му дело и е изпълнен с гражданска активност. По принципа на равнодушието или неравнодушието се прекарва линията между положителните и отрицателните герои в производството и в нашето кино, и в българското. От тази гледна точка, макар този филм на места да не е докрай издържан и да страда от известна очерковост и прибързаност, проблемът за равнодушието и неравнодушието е поставен в него извънредно интересно и остро.

Много важен е и проблемът, който поставя Едуард Захариев във филма „Вилна зона“. Това е проблемът за дребнобуржоазните потребителски инстинкти, които са се оказали много по-яки и жилави, отколкото на времето ни се е струвало.

Не мога веднага да намеря в нашето кино еквивалент на българския филм „Вилна зона“. Наистина и ние имаме филм „Вила“ — вилата е построена и всичко се завъртва около нея. Нашата „Вила“ е далеч под равнището на вашата „Вилна зона“. Във филма „Вилна зона“ е поставен острият проблем за миграцията, проблемът за преобразяването на една селскостопанска страна във високо индустриализирана, съвременна държава. На отражението на този процес в душите на хората е посветена цяла поредица от филми, които ние видяхме. Може би у нас този проблем не се поставя така остро, доколкото у нас този процес започна много по-рано и вече е налице дистанцията на времето.

Но ако се вгледаме във филмите на Шукшин, ще открием в тях тематиката за града и селото, проблема за преселението от селото в града, проблема за аклиматизацията и промените в съзнанието на хората. Във филмите на Шукшин проблемът не се поставя в аспект кое е по-добро — градът или селото, — къде е по-добре и къде по-добре се живее, а е показано съткновението между съзнанието на новия човек, възпитан в обществото, и еснафското съзнание, което е еднакво противно и в града, и в селото.

Също така е интересен и естетическият проблем, който се поставя в редица български филми.

Филмът на Христо Христов „Последно лято“ бе посрещнат с внимание и изострен интерес в България поради необичайната си стилистика, поради смелостта си и условността на решенията и своята асоциативност. Това е смел и мощен като режисура филм. Но мен ми се струва, че Христо Христов е и един от инициаторите на процеса, който в днешно време протича в киното въобще. Ние сме свидетели на нови търсения на определен вид условност. По мое мнение това е свързано с развитието на телевизията. Киното се намира в онзи стадий, в който се намираще живописиста, когато бе изброетена фотографията, особено цветната фотография, когато постигането на външното правдоподобие престава да бъде творчески стимул и изява на творческите сили. Телевизията прониква навсякъде и отразява потока на обикновения живот, а изкуството търси много остро определени жанрови решения. Това се чувствава в редица филми на грузинските кинодейци. Това се открива и в търсенията на Кончаловски в извънредно спорния филм „Романс за влюбени“. Тенденцията е към едно кино, което се демонстрира като изкуство, което не скрива, че е изкуство и че търси условни форми. Ирина Рубанова ми подсказва, че така е било още при Айзенщайн. Но изкуството се движи по спирала. Това, което е било в двадесетте години, преминава в 30-те години към формите на правдоподобие. Днес киното на нова крива от спиралата достига до нови форми и именно филмът на Христо Христов показва в частност такава форма в нейния ясен и завършен вид. Аз не желая да анализирам тази линия и не искам да кажа, че тя е единствената. Но тя е симптоматична за процесите в нашето кино.

И на края още нещо, което за мене лично е свързано с най-трудния и най-интересен филм на В. Радев — „Осъдени души“. В разговора за този филм е много важно да се намери точността на критериите. Ако към него се предявяват изисквания за правдоподобие и истинност като историческа хроника на испанските събития, то филмът не може да издържи на такъв вид изисквания. Ако към него

предявим изисквания за някакъв дълбок социален анализ на историческите сили, сблъскали се по време на Испанската гражданска война, то филмът отново не ще може да отговори на подобни изисквания. Но мен ми се струва, че този филм е направен с други намерения и с други задачи. затова тук трябва да съдим художника по онези закони, които той сам си е избрал. Този филм е направен във време, когато пред всички наши социалистически кинематографни стои съвсем определена задача — да се борим за зрителя. За този зрител, който всяка вечер гледа спортни мачове и многосерийни филми. Аз мисля, че при вас картината е както при нас: когато се показваше „17 мига от пролетта“, това бяха черни дни за нашето киноразпространение. Всичко това поставя задачата да се борим за зрителя. Да прибавим тук и още едно обстоятелство — мисля, че както у вас, така и у нас на екраните се появяват филми, за които нямаме много основание да се гордеем — от типа на „Санган“, „Цветен прах“ — разни индийски продукции, които представляват масова култура съвсем не от най-висок образец. Всичко това прави ролята на художника още по-отговорна — да застави зрителя да гледа новия филм. Доколкото ми е известно, Вълко Радев е спечелил тази борба.

Струва ми се, че заслужава да помислим над принципите, които са заложени в този филм и които се търсят от творците на социалистическите страни. Стилизовото течение, което олицетворява двусерийният филм на Радев, аз бих нарекъл неоромантизъм, какъвто имаме например в „Кабаре“ или в нашия „Романс за влюбени“, тоест филми, в които човекът тържествува над обстоятелствата, в които героите се ръководят от силни чувства и емоции.

Но мисля, че трябва да различаваме неоромантизмът, който съществува в западното кино и е своего рода протест срещу отчуждението на човека, и този романтизъм, който днес така интензивно се възражда в нашето кино и е израз на историческата активност на нашия герой.

Но това, което ме подкупва в този филм, е, че той е направен с усет за световното кино, с разбиране на процесите, които се извършват в световното кино — какъвто се движи то и кои са най-чувствителните точки в съзнанието и емоциите на съвременния зрител, които е нужно да улучиш. В този филм има няколко момента, над които, както ми се струва, си заслужава да се замислим. Това е филм, който притежава всички компоненти на мелодрамата — съдбоносна любов, болести, самоубийство, любов и ненавист. . . Но защо жанрът на мелодрамата да не може да съществува в нашето изкуство? Съвършено ненужно е да го отдаваме на буржоазното кино и да се правим, че той не ни интересува и че не е потребен на зрителя; ако всичко е вдъхновено от наши идеи и е направено от наши позиции — чека да съществува.

Струва ми се, че в този филм много подкупващ момент е професионализмът, е който той е снет и който не виждаме така често в нашите филми: и умението да се правят масовки, и автентичността на фактурата, и просто хубавата операторска работа.

И още нещо. Това, че автор и режисьор не се боят да бъдат жестоки. Разбира се, от това, че днешната хроника блъска всеки ден зрителя по главата със страшни по своята натуралистичност сцени, не следва, че киното също трябва да стане натуралистично, но да покажеш болката и страданието, без да показваш болка и страдание, днес е вече много трудно. И макар режисьорът да е пролял няколко излишни литра червена боя в своя филм, мисля, че самата тенденция е правилна.

Единственото, с което бих поспорил в този филм, са някои нюанси в решението на главния герой — йезуита Ередия. Струва ми се, че неговото разобличаване се извършва във филма на идеологическо равнище, но доколкото ни се доказва, че неговата идеология, неговите принципи изобщо са нечовечни, доколкото целият чеханизъм на филма работи на емоционално равнище, то аз мисля, че това така наречено идеологическо разобличаване ще премине покрай съзнанието на редица зрители, върху които ще въздейства нещо съвършено друго — красив герой, фанатик, който не се страхува да се занимава с най-черна работа, който притежава на ръцете си умиращите деца, бори се да ги спаси, който се вслушва докрай в своите чувства и ги преодолява и който бива убит от една жена, наркоманка, за това, че не я обича. Тук има нещо сбъркано. За много зрители той ще остане трагично загиващ герой.

Не желая да торпилирам този филм, защото изобщо съм за него. Но ми се струва, че е нужно да се говори за някои неточности в звученето на образа на Ередия. Защото опитът, свързан със създаването на наша мелодрама, показва, че тя

въздейства преди всичко не със своите идеологически страни, а с емоционалните. И точно тук нещо не е в ред. Но като цяло, повтарям, този филм е извънредно симптоматичен и важен за нашето кино именно защото е създаден по метода на емоционалното завладяване на зрителя. В епохата на масовата комуникация, когато наред с киното съществува и телевизията, когато се води идеологическа борба, когато има буржоазна, масова култура, проникваща до нас, киното трябва да въздейства, да завладява и пленява съвременния зрител.

Без съмнение българското кино се намира сега във възход, в него са налице разнообразни и интересни търсения. През тези дни ние видяхме 7 български филма, в които търсенията са в най-разнообразни аспекти, но всички те са от едно политическо направление. В разнообразието на търсенията на българското кино, лежачи в руслото на съвременните идеологически проблеми, е залогът на неговата сила и жизненост.

Ем. Петров

Бързам да се изкажа сега, за да мога по-късно в качеството си на председател на нашето заседание да попрача на ония другари, които ще се опитат да критикуват моето изказване. (Смях.)

Всички ние знаем, че развитието на изкуството, в това число и на киноизкуството, е всъщност безкрайно приближаване или отдалечаване от живота. Днес ние сме под впечатлението, че нашето киноизкуство отново се доближава до живота.

Искам да отбележа няколко момента, свързани с този процес. Ще излизам от опита на българското киноизкуство, но в същото време ще спра вниманието си и върху някои съветски филми.

До неотдавна у нас в българското киноизкуство конфликтните моменти, свързани с разкриването на съвременния живот, се поднасяха еднозначно и незадълбочено. Не би могло да се каже, че в нашите филми липсваха конфликти, но тези конфликти се възприемаха твърде елементарно. Един от аспектите на днешния подем на нашето кино е свързан с появата на по-сложна и по-зряла концепция за отношението между живота и кинематографа. Нашето киноизкуство се научи да вижда сложната мрежа на отношенията в живота, сложната плетеница на обективната и субективната диалектика в съвременната действителност. Но едновременно с това киноизкуството ни не забрави и водоразделните граници между явленията и жизнените стойности. Това развитие на нашата кинематография ни предложи няколко филма, които на пръв поглед биха могли да се възприемат като неочаквани и странни. Обаче именно тези филми донесоха по-дълбоко вглеждане в съвременния живот. Ще посоча филмите „Последно лято“, „Вечни времена“, „Преброяване на дивите зайци“, „Селянинът с колелото“, „Вилна зона“ и други. Едновременно с това придвижването напред на фронта на нашето киноизкуство разкри и някои противоречия и отрицателни моменти във филмовото ни творчество. От една страна, всред редица кинотворци съществува несъмнената представа за сложното преплитане и взаимната връзка на отношенията и конфликтите в живота, но, от друга страна, налице е все още недостатъчна способност да се изследват тези сложни явления. В някои наши филми (като „Вечни времена“, „Дърво без корен“ и други) се забелязва недостатъчно развитие на изследователско-аналитическото начало, което се изисква от сложността на социалните и психологическите задачи, решавани от филмите. Тази слабост води до констативност, а не до пълноценно разкриване на жизнените конфликти.

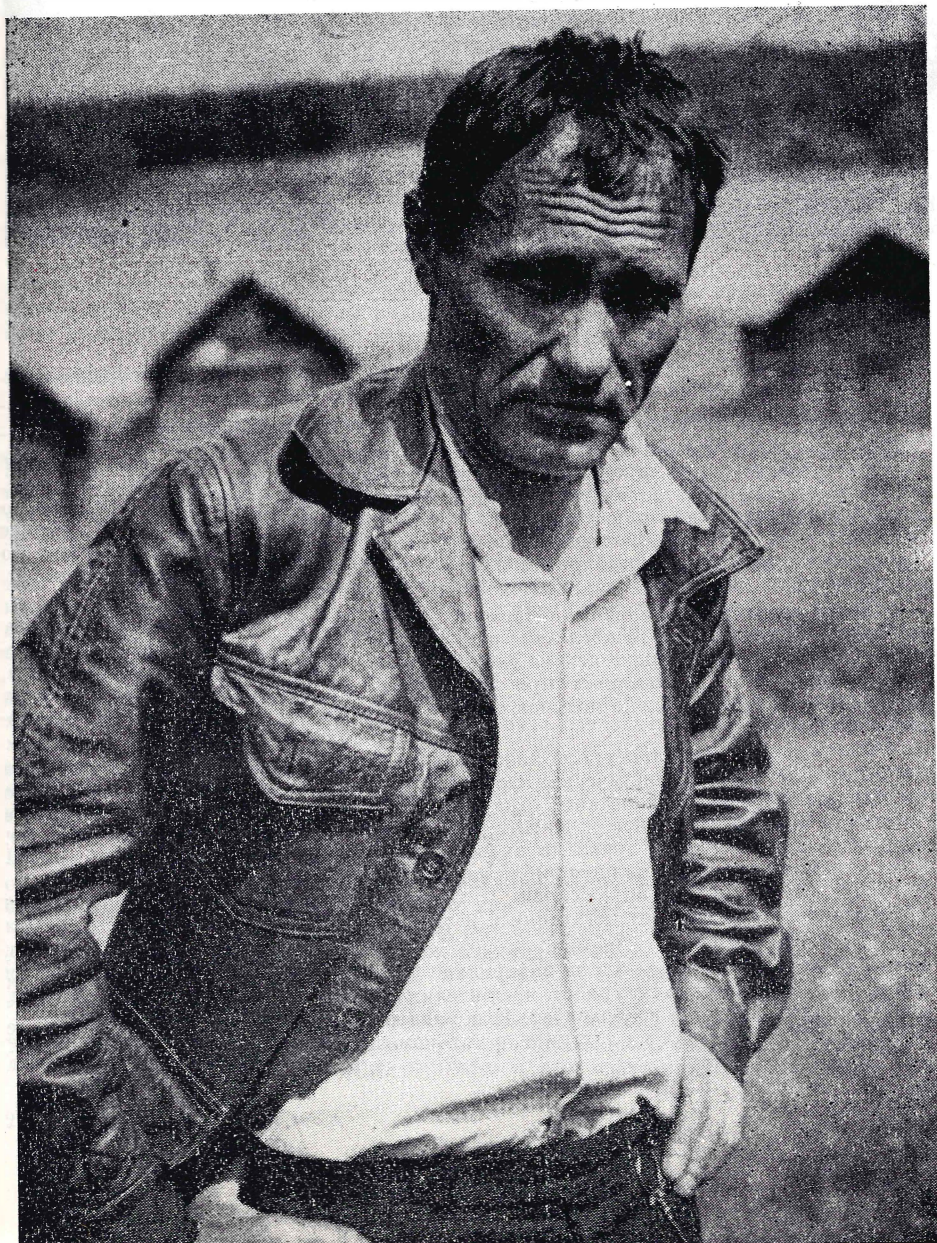
Появата на такива съветски филми като „Калина алена“ и „Премия“ ще помогне извънредно много и на нашето киноизкуство.

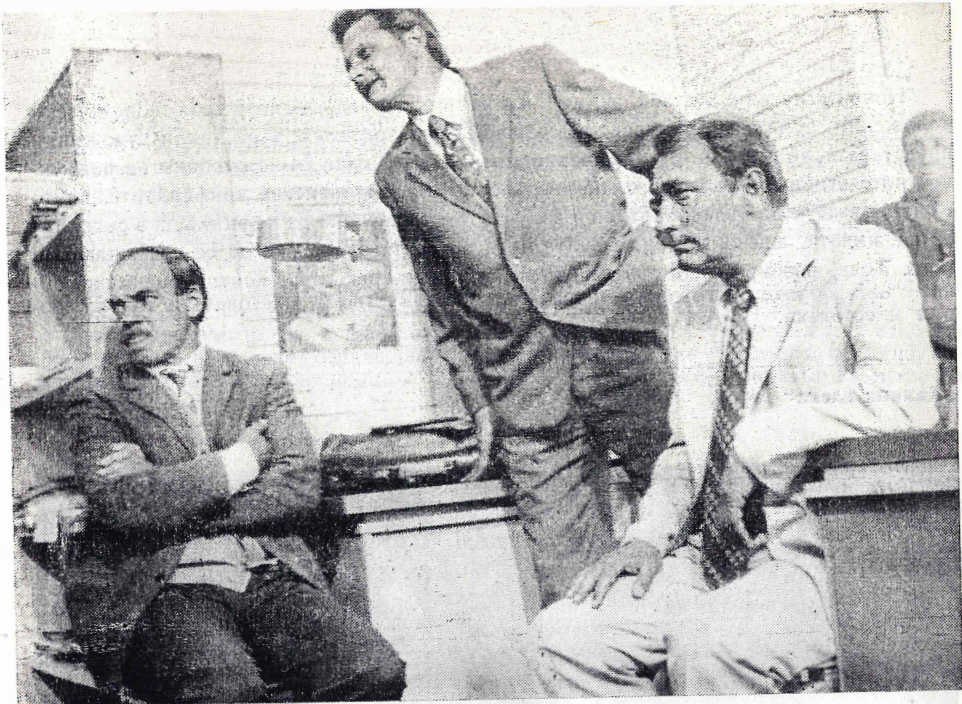
В „Калина алена“ е пресъздадена вълнуващата истина на живота, без да се елиминира неговата сложност. Неочаквани, но дълбоко органични и истинни са повратите на живота в този филм. Тук жизнената правда се ражда всред самия живот, в неговите недра, в неговата удивителна лаборатория, а не извън него, не сервирана наготово, „отвън“.

Бих желал специално да спра вниманието си върху филма „Премия“. В него е въплотена една твърде важна страна на нашето киноизкуство. Бих я нарекъл радикалност в подхода при разкриване на конфликтите на съвременността.

Появата на някои слаби филми и наличието на известни погрешни теоретически положения понякога създават в съзнанието на зрителите и на някои художници представата, че партийното отношение към живота е едва ли не синоним на повърхностното отношение към него, на недълбокото разкриване на конфликтите, които го изпълват; че да бъдеш партиен в изкуството, това значи да не вникваш в същността на живота, а да си затваряш очите пред неговата сложност, да се разминаваш с него. Това, разбира се, е съвършено неправилна представа, която няма нищо общо с най-добрите постижения на нашето киноизкуство и с неговата истинска теория и естетика.

„Калина алея“





„Премия“

И ето появата на такъв филм като „Премия“ отново идва да потвърди това. Конфликтната материя на този филм се разкрива многостепенно, на различни равнища и „етажи“, чрез различни приближавания към истините на живота, чрез различни прониквания и слизания в жизнените явления, в техните „геологически“ пластове. Бихме могли да посочим много произведения от миналото и от наши дни, които имат претенцията да пресъздават съвременни конфликти, но при тяхното разкриване остават на повърхността на жизнения материал или стигат някъде по средата на пътя, задоволявайки се с първото или второто приближаване до истините на живота. И, разбира се, тия произведения не могат да ни задоволят, не могат да ни обогатяват със знания за нашата съвременност.

Това, че авторите на филма „Премия“ не спират някъде по средата на пътя, това, че те продължават да изследват и да търсят корените на проблемите, да постигат цялата, изчерпващата истина за тях — това е несъмнена победа на реализма, която говори за радикалност при разкриване на конфликтите. Тази именно реалистична радикалност на подхода несъмнено е синоним на партийността и правдивостта на изкуството.

Разбира се, радикалността за нашето изкуство означава едно, а радикалността за изкуството в капиталистическия свят означава друго. За киноизкуството, което се развива в капиталистическите страни, радикалността на погледа се състои в това да се показват основите на живота, за да могат тия основи да бъдат разрушени. Радикалността от гледна точка на художника от социалистическите страни означава стремеж към максимално приближаване до живота, стремеж да се стигне до неговите корени, до неговите основи, за да може тия основи да се утвърдят, като се преодолеят и отхвърлят негативните и задържащите елементи.

Слабостта на филма „Премия“ според мен се заключава в недостатъчното доверие на авторите към начина за разкриване на живота, легнал в основата на този филм. Сякаш не е имало сигурност, че зрителият ще може да се ориентира в същността на героите, които се изобразяват. И поради това в редица моменти от филма се появява сочещият пръст на авторите, който измества реалистическия показ на жи-

вота. На тази основа възниква и известно преиграване в играта на някои от актьорите. Но, разбира се, филмът „Премия“ е голямо завоевание. За нас той крие в себе си урок по радикалност и задълбоченост при разкриване на жизнените конфликти и с това несъмнено ще помогне за правилното развитие на съответните положителни тенденции и в българското кино.

Свършено естествено е за съвременното социалистическо киноизкуство, стремящо се към разкриване на основите на живота, да се ориентира към изобразяването на герои, които бихме могли да наречем субстанциални, герои, свързани дълбоко с народната стихия, родени и израснали в тази стихия.

Ако се вгледаме в образа на главния герой от филма „Премия“, не можем да не забележим именно неговата субстанциалност. Този герой е истински представител на работническата класа, такава каквата днес е тя. За да подчертая тази тенденция, бих могъл да посоча и други съветски филми (например филма „Бащата на войника“).

Подобни търсения на герой, свързан с народната стихия, се забелязват и в нашето киноизкуство. Бих отбелязал главния герой във филма „Последно лято“ на режисьора Христо Христов, филм, който ни предлага трагическия вариант на този образ.

Посочената тенденция в развитието на нашето киноизкуство е твърде плодотворна, но ние трябва да бъдем внимателни и да не смесваме тази тенденция с нейните имитации, да я разграничаваме от ония произведения, в които се взимат само външните черти на субстанциалните образи и от тях се прави някакво декоративно клише. Подобни слабости се забелязват не само в българското кино. Може да се посочи, че те са налице и в някои съветски филми (например във филма „Когато идва септември“).

Вече от мнозина участници в нашия разговор бе подчертано, че тук ние се намираме в кръга на хора, с които вършим едно общо дело. Бих желал да подчертая, че това обстоятелство определя съдържанието и тона на нашия разговор, тон на доброжелателна възискателност. Тази доброжелателна възискателност ще изпитва винаги нашето съзнание, ще ни води напред, ще стимулира желанието ни — общото дело, което вършим, да го вършим все по-добре и по-добре.

С. Фрейлих

Аз не съм такъв голям познавач на българското кино като Ю. Ханютин, Л. Арнцан и Л. Пожожева, гледал съм и познавам далеч не всички български филми. Но обстоятелството, че през тази година се изпълни 50-годишнината от излизането на филма „Броненосецът „Потемкин“, а в българското кино се навършиха 25 години от излизането на първия игрален филм, може да оправдае един разговор за общите възгледи върху съдбата на нашите кинематографии.

Макар че др. Стефанов ни даде периодизация на българското кино, с която можем да се съгласим, в същото време е възможен друг, по-синтетичен поглед към нещата. Както казваше А. П. Довженко, не винаги трябва да се гледа на изкуството по тримесечия, а да се вземе в цялост. Ето така, като явление, се опита да види българското кино Ханютин.

Струва ми се, че основната особеност на българското кино е в това, че то придобил способността за самоанализ, което веднага увеличи неговото значение в духовния живот на нацията. В края на краищата свободата на социалистическия художник в новото общество се проявява в това, че проявявайки държавническо мислене и комунистическа партийност, той не е придатък на идеологията, а служи на целите на обществото със свои средства, не взима готови идеи и после в изкуството да търси образността за тяхното вплотяване, но сам открива идеи, сам дава частичен материал на идеолозите, политиците, философите, партията и народа. В това се състои способността за самоанализ.

Тук съм набелязал няколко много различни филма, от различен период. Това е преди всичко „Тревога“ на Жандов. Днес киното е друго, но това бе първият филм, който се обърна към социалистическата действителност. Филми от такъв род създадоха онзи здрав плацдарм, от който ние тръгнахме по свой път. И тъй като стояхме здраво върху него, можахме да използваме световния опит на Грифит и другите наши предшественици.

Запомнил съм свършено различния филм „На малкия остров“ на Рангел Вълчанов, който по методология е свършено противоположен на „Тревога“, но аз съм дълбоко убеден, че при способа на типизация, към който прибегна Вълчанов, той

е вървял все от същия плацдарм. Около този филм се водеха на времето дискусии и у вас, и у нас. Като цяло дискусията бяха плодотворни, но хората, които противопоставяха тези два филма, струва ми се, че бяха неправи, защото това бяха два момента на един и същ процес.

Запомнил съм филма „А бяхме млади“, който бих отнесъл към шедевровете в българското кино и бих го съпоставил с „Млада гвардия“ на Герасимов. Всъщност тези филми са за близки събития и са направени от едни и същи позиции, но водят разказа съвършено различно, изхождайки от неповторимото своеобразие на своя народ.

Бих припомнил филма „Цар и генерал“, който изплува в паметта ми, когато гледахме „Осъдени души“ на Радев. „Цар и генерал“ гледах в комисията за закупуване на филми и още тогава в него ме привлече и предизвика голяма симпатия способността за анализ на отрицателния герой. Социалистическото изкуство преминава няколко етапа, но ние можем да разберем себе си докрай, когато идваме на смяна на тези, които знаем. Анализът на образа на цар Борис е направен от позициите на високото изкуство, защото художникът дава възможност на своя герой да се разкрие докрай и се прощава с него на прага на новата историческа действителност, в която няма за него място. Това качество присъства и в новия филм на същия режисьор, за който споделям оценката на Ю. Ханютин, но имам известни резерви. Те се дължат на това, че когато екранизираме един роман, ние сме свързани с предварителни условия и литературните образи висят като дамоклев меч над художника. Да достигнем отново първичността е много трудно. Това също личи и по филма. И второ — да правиш испански филм в своята страна е много трудно. Със същата трудност се сблъска и нашият изтъкнат художник Хейфиц, когато осъществяваше филма „Салют, Мария!“. Там също има известна доза условност, която идва не от задачите на художника, а от трудността да се създадат масовите сцени, защото не само главният герой има своя психология, но и масовката, и неправдата винаги си отмъщава.

Бих искал да припомня прекрасния филм „Преброяване на дивите зайци“. Ние сме склонни да включваме епоса в числото на шедевровете, а такива филми като „Преброяване на дивите зайци“ оставяме във втората редица, макар че това е крупно, интересно явление на изкуството.

Бих си припомнил няколкоминутния филм „Маргаритка“, който донесе слава на Тодор Динов.

През последните години се появиха твърде много интересни филми. Към тях бих причислил последните филми на Христо Христов и „Селянинът с колелото“ на Людмил Кирков.

В българската кинокритика и периодичния печат аз открих съвършено точно определение на проблемите, засегнати в тези филми. У нас възникна цяло направление в литературата, което се нарича „селска проза“. Появиха се големи писатели, които първи усетиха невидимите диалектически моменти, свързани с научно-техническата революция. Целият Шукшин е свързан с това.

У мен възникна един въпрос, който може да бъде поставен като дискуссионен на нашето обсъждане. Струва ми се, че тук и съветското, и българското кино „забукува“. Човек идва от селото в града. Естествено, този човек е органичен като природата. Всичко останало се съпоставя с него. Той е нравственият камертон. Спомням си съветския филм, който според мен е близък до това — „Бащата на войника“. Но днес го няма това активно начало към доброто, което беше при Закариадзе.

В края на краищата ние бихме могли да стигнем до заключението (и зрителите могат също да помислят така), че националното — това е селското, защото същите проблеми не се решават в образа на работника. Този въпрос ми се струва принципно важен.

Във въстъпителното си слово В. Е. Баскаков обозначи възможните параметри на нашата дискусия, характеризира, разбира се, лаконично, световната обстановка, в която сме се събрали и работим — мирното съвместно съществуване, битката на идеи, появата на различни философски концепции за човека. Мисля, че сега у нас се търси естественият, нормалният човек. И точно тук се проявява различието между буржоазното и социалистическото изкуство.

По същество какво е „Последното танго в Париж“? Жаждата на човека да се освободи от лъжливите митове на буржоазното общество, които са объркали неговото съзнание в обществената, психологическата, религиозна, семейната и др.

сфери. Всъщност двойката Марлон Брандо — Мария Шнайдер, които се оказват в една стая, започват живота като Адам и Ева. Ако освободим този филм от някои „отровни“ сцени, към които не сме привикнали, пък и няма нужда да привикваме, това е един дълбоко философски филм, притча за това, че е невъзможно да се върнем към състоянието на Адам и Ева. Прекрасна е сцената, когато те са голи, но неподвижни. Те се опитват да намерят нов език, връщат се към предезиковото състояние. Но за тази децивилизация те се разплащат и в края на краищата се превръщат не в Адам и Ева, а в самец и самка, която убива самца. Героят пада мъртъв върху терасата на един дом; а около него виждаме цивилизацията на голямия град. Но падайки върху терасата, той се свива и лежи така, като че ли е в утробата на майката — той се е върнал към първобитната си клетка. А самката в това време репетира думите, които ще каже на полиция. Героинята не чувства вина си. Това е драма без катарзис.

Погледнете редица наши филми. Във филма на В. Шукшин „Калина алена“ героят загива, когато иска да премине в ново обществено битие, в друго естествено състояние. Две общества предлагат различни решения, а изкуството ги улавя като добър сеизмограф.

Около В. И. Шукшин и неговото творчество у нас имаше и се продължават спорове.

„Премия“ се смята филм за работническата класа, а всъщност „Премия“ е филм за естествения човек, който, осъзнал лъжата, казва истината. Филмът поставя пред обществото проблеми, оголва противоречията, много е критичен, но той бе подкрепен от партийните органи, от Госкино, от критиката и зрителите.

Редица филми за работническата класа бяха неуспешни, защото в сферата на нравствеността у нас конфликтът се изчерпваше с конфликта между добрия и лошия производственик. Сега производственият конфликт се разширява и в сферата на нравствеността. Нашите художници се стараят преди всичко да изяснят как противоречията влияят върху нравствеността на хората, защо започват да лъжат, прикривайки се с великата идея. Този конфликт във филма е с открит финал и не дава отговор. И в това е честен, защото не извежда докрай фабулата.

Искам да се върна към филма „Калина алена“, защото той вълнува всички, всеки, който и да дойде при нас, винаги говори за него. Много точно се изказа за него Е. Петров. Много неточно говореха за него някои наши японски гости. Те гледаха този филм и болшинството от тях се разочароваха. Те казаха, че това е филм за един бандит. Въпросът е там, че това е свързано с националното възприятие. Сега в Япония се правят твърде много филми — два пъти повече, отколкото едно време в Холивуд. 10% са изкуство, а 90% се делят на две категории: бандитски филми, тогава се запалва червен фенер, и сексуални филми — тогава се запалва жълт фенер. Затова, когато те гледат такава фабула — запалва се червен фенер, значи, това е бандитски филм. А всъщност „Калина алена“ е филм за това, как са преценили на човека да стане личност.

И за жанра. Ханютин отбелязва „Осъдени души“ като мелодрама. Според мен в този епически филм мелодрамата се използва като пружина.

Националното кино на Грузия се възроди тогава, когато грузинците престанаха да се самолюбват, когато започнаха да се самоиронизират. Самокритиката е утвърждаване на човешкото достойнство.

В. Шукшин постави своя герой Е. Прокудин между две епохи и създаде трагикомедия, която стана историческо културно явление в изкуството на нашия игрален филм. Неговият герой имаше изход в две насоки. Никой още не е издевателствувал така над своя герой, както В. Шукшин в „Калина алена“. Това е така, защото той го обичаше. Обръщаше го от различни страни, показваше различните му възможности. И леко премина от Егор Прокудин към Степан Разин. В него вече беше съзрял замисълът на филма за Степан Разин. Егор Прокудин добре се сля с неговия собствен образ, защото той сам игра този характер. Всъщност красноармеецът Лопехин е и В. Тюркин, и Е. Прокудин. Аз искам да подчертая, че естествено национално може да има изход и към миналото, и към бъдещето. Ние измерваме националното с нашия социалистически идеал. Националното може да бъде и социалистическо, и неосоциалистическо, то може да бъде и революционно, и контрареволюционно. У нас носители на украинското считаха себе си и Ковпак, и Бандера. Историята показва, че Ковпак е национален герой, а Бандера — антинационален елемент и той леко встъпи в контакт с фашистите. Проблемът за национал-



„Осъдени души“

ното в такава трактовка придобива нов аспект и показва как съветското кино, имащо 15 национални кинематографии, съхранявайки самобитността на всяка една, запазва единството. В мащабите на социалистическото общество, ако правилно работим, нас ни обединяват интернационалните интереси, давайки възможност на всеки до краен предел да изяви националната същност на своя народ.

Л. Арнщам

Нямам предварителни бележки освен тези, които направих сега, но все пак реших да кажа няколко думи.

Първо за филма на Вълко Радев. Не съм съгласен с изказването на Ю. М. Ханютин и ето защо. Филмът е зрелищен и това е огромна сила.

Гледах филма в Дома на киното. Обикновено, когато там показват дълги филми, залата постепенно опустява. А когато се въртеше филмът на Вълко Радев, то от залата си излязоха около десетина души, което е рядък случай. Филмът се гледа от претенциозни зрители, дори капризни, особено капризни у нас са младежите. Филмът беше гледан с напрежение и това е хубаво.

Но силата на филма не е само в това. Филмът е значително по-сложен, отколкото за това говори Ханютин. Все пак главният герой на този филм не е Ередия, а англичанката. Има съпътстващ любовен момент в нейното пътешествие в света на страданията. Но главното, което е силно в този филм, е постановката на централния въпрос на нашето време за критерия на хуманизма — как той се разсипва, когато е опора на религиозното мислене, дори на един йезуитски орден, или на обикновената благотворителност на западния човек, който не се страхува нито от кръвта, нито от страданията, но който попада в същия този свят, и е осъдена душа. Неслучайно филмът се нарича „Осъдени души“. Тези хора са осъдени, защото не знаят истинския критерий на хуманизма, и това е главното съдържание на филма.

В сравнение с филмите за Испания, заснети не на испанска земя, този филм в редица откъси е най-точен. Навярно В. Радев е снимал испанци, освен това там има неща, които от всичко, което съм виждал за испанската земя, са най-близко до нея със суровия, сякаш изгорен пейзаж.

Актьорският ансамбъл и неговата игра са високо професионални и интересни. Трябва да кажа, че не са толкова много филмите, които съм гледал, на толкова високо професионално равнище като филма на В. Радев. Смятам, че това трябва да се подчертае.

Днес ние правим много филми за селянина, който идва в града, идва в друг свят и на други релси на мислене. Ханютин правилно попита защо не правим такива филми за работниците. Въпросът за научно-техническата революция, към който според мен се отнасяме лекомислено, е въпрос за целта на нашето съществуване. И ето защо. Индустриализацията на труда във всички сфери на материалното производство е огромна както у нас, така и на Запад. Днес работникът на физическия труд извършва такава работа, която по-рано се смяташе, че може да бъде изпълнена само от висококвалифициран инженер. Интелектуализацията на труда е огромна. Но въпрос е дали се извършва и интелектуализация на духовния живот на човека. За съжаление се ражда онази степен прагматизъм, която лишаваше човека от хармония, за която са мечтали класиците на марксизма и която е цел на нашето съществуване. Нека не си затваряме очите за това, че и у нас, в нашата сфера, често се забелязва да се проявяват признаци на такъв прагматизъм, които според мен стават опасни. Вие виждате какво огромно количество западни филми се опитват да ви потопят и ви потапят в тази бездуховност. Това не ни е нужно. Целта на нашето изкуство е да възпитава високо духовна човешка личност. От такава гледна точка аз разглеждам всеки наш филм. Ние не можем да допуснем дори сивите филми, които правим за съжаление все още в голямо количество, да се отличават с отсъствие на тази духовност, с отсъствие на културно мислене. Струва ми се, че сега нашата главна задача е да противопоставим на бездуховността висока духовност на нашето изкуство.

Няма да крием, че и у вас, и у нас телевизионният екран е запълнен с огромно количество еснафски, пошли филми. Аз слушам и вашите, и нашите естрадни певци, които заемат 50% екранно време, без да носят винаги тази висока духовност. При това положение всеки кинематографист от социалистическите страни е длъжен да се стреми за висока духовност на своето мислене и своето изкуство. В това отношение българското кино се намира на голяма висота. Аз ви отличавам по вътрешната позиция, която съм виждал във вашите филми. Това присъствува и в „Последно лято“ на Христо Христов, и в „Последната дума“ на Бинка Желязкова, и в „Селянинът с колелото“ на Людмил Кирков. Във вашия народ има една поезия, която си пробива път и в изкуството. Аз мога със затворени очи да кажа: този филм е ваш. Същото — по други параметри — мога да кажа за полския филм. Това е национална поезия, израсла от голямото страдание, която, изглежда, живее в кръвта на всеки български художник. Затова ми се струва, че се намирате на верен път.

Смятам, че филмът „Премия“ е дълбоко поетичен филм, защото той повдига производствените въпроси на равнището на човешката душа. В главния герой, който се играе от Леонов — некрасив, малко странен човек, — филмът показва високо поетична душа. И това е важното. Ако той беше просто честен, той не би бил интересен. С цялото си поведение той е поет на правдата, което е извънредно важно.

Ето вашия филм „Откъде да знаем?“ — колко е прелестен с човечната си поезия, макар че се отнася за изминал период от живота, колко е очарователен, разказвайки за сложността, за поезията на човешките отношения! Как веднага повишава нивото, нравствените изисквания към човека на оня, който ще види този филм! „Преброяване на дивите зайци“ ми хареса по-малко. И „Вилна зона“ — също, навярно защото в нашето обединение бе направен филмът „Вила“, който не ми се нрави особено. . . Но вашата „Вилна зона“ е силен филм.

В. Е. Баскаков: А не смятате ли, че вашето обединение пропуска тази много важна проблематика, която е поставена във „Вилна зона“?

Л. Арнщам: Съгласен съм, че това е важна проблематика, защото засяга еснафското съществуване, бездуховността, но ние често я свеждаме до комедийна ситуация — по-добре да нямаше вила, защото не се знае как ще погледнат на това съседите. . .

Когато вещите придобиват власт над хората, това е винаги лошо. Ако вещта започва да владее човека, то това е гибел за неговия духовен живот. Това е аксиома. Но сега в нашия живот са много случаите, когато вещите господствуват над хората и от тази гледна точка пречат на движението напред.

Японците не разбраха нашия Шукшин. Това е почти същото, което ми разказваше някога Иля Илф. В Америка той попитал един американец, който гледал „Чапаев“ — разбрахте ли за какво става дума? И той му отговорил: „Разбира се. Какво трудно има за разбиране. Това е борбата на правителството с гангстерите и в края на краищата побеждава правителството.“

Ние имаме много приятели в този свят. Но средната представа за нашето кино е приблизително на това равнище. И ние трябва да разбираме това, когато пропагандираме нашите идеи в този свят.

Ат. Тасев

В тази зала стоят два портрета на (Едуард Тасе и Москвин) кинематографисти, без които ние не можем да говорим за кино.

Не зная дали да се радвам, когато се мълчи по повод на филмовото изображение. И мога ли да приема това обстоятелство като гаранция за успех в развитието на изображението — че няма проблеми и че то е готово да стражи новите драматургични търсения, да внуши мислите и идеите, да развълнува и да даде естетическа наслада на зрителя.

Развитието на изображението, на пластиката на филма е свързано с общественото движение, с цялостното културно мислене, със съвременните проблеми, с драматургията и с авторското постановъчно въображение. И изолирано не би могло да се разглежда.

Изображението не може да бъде еднакво. За всеки вид драматургия е необходимо адекватно изображение, иначе не би имало кино.

Не мога да заявя, че във филмите, които гледахме, има пълно покритие на пластиката с драматургията, чийто резултат да е по-яркото емоционално въздействие на филмовия художествен образ.

Така във филмите „Премия“ — оп. Чумак, „Афоня“ — оп. Бронски, и „Когато идва септември“ — се търси художествен документализъм, но се стига до фотографска регистрация без внушения на образни емоционални състояния.

Във филмите „Огледало“ — оп. Рерберг, и „Искам думата“ — оп. Губенко, се наблюдава живописна непосредственост както в ситуацията и в поведението на актьорите, така и в портрета.

С живописиста (драматургия на светлина и цвят), с филмовата пластика (движение и наблюдение) са решени драматургичните търсения и тези средства обогатяват и изявяват филмовия художествен образ. Но оттук възниква и въпросът за телевизионното изображение. Има ли място за живописиста (филмова живопис), на

„Когато идва септември“



телевизионния екран. Нашите филми ще вървят по телевизията и ще губят част от своята цел — идейно-художественото, естетическо въздействие. Трябва ли да се търсят нови изразни средства, които да покрият двете тенденции — фотографска регистрация и душевна живописност, — или да се повишава качеството на телевизионното предаване?

В. Радев

Искрено искам да си призная, че обсъждането на нашите собствени филми, дори и в професионална среда никога не ме е привличало. Струва ми се, че творческият процес е дълбоко личен процес, че човек започва в нещо да вярва, да се влюбва, нещо да изстрада. На края идва денят на раждането и той сам е смутен от това, че се е родило момче, а не момиче, че това момиче не прилича нито на майката, нито на бащата. Той сам започва да се вглежда в недостатъците на новороденото, да страда, опитва се да разбере защо така се е случило. А ние бързаем да обсъждаме неговите болки и тревоги! Именно поради това аз се отнасям внимателно и резервирано към намесата в интимния свят на човека-творец.

И ако считам днешният ни разговор за интересен, то се дължи на това, че той не се вмесва в интимния, личен свят на творците, че засяга главно общите проблеми и принципните въпроси. Именно тук трябва да се отдели и време, и усилия, тъй като търсенето на общите пътища, на общите направления, търсенето на главното в идейното и художественото ни мислене е задача, която сме длъжни да решаваме заедно.

Сега ще споделя някои свои съображения във връзка с онези филми, които ни бяха показани, а също и с филми, които гледах наскоро. Това са филмите: „Калина алена“ на Шукшин, „Афоня“ на Данелия, „Белият паракхрд“ на Шамшиев, „Искам думата“ на Памфилов, „Премия“ на Микаелян, „Огледалото“ на Тарковски и други.

Бях много доволен, че видях тези филми. Те оказаха върху мене силно, преди всичко емоционално въздействие, макар че са различни по художествено равнище, по равнището на мисленето, по стила си, по жизнения си материал. Но всички тези филми са в нещо симпатични и за мен това беше най-важното и най-главното. Киноизкуството от деня на своето създаване винаги е боравило с ярки сюжети и с големи проблеми, изхождайки от генералния конфликт на класовия свят, конфликта личност—общество. Стремехът на човека към свобода, към щастие и достойна реализация на своята личност винаги се е сблъсквал с неумолните закони на буржоазното общество. Това е пораждало и поражда трагически ситуации, което помага да се правят интересни, умни филми. Имам пред вид произведенията на истинските, прогресивни творци в капиталистическите страни.

Приемайки, че нашето общество е по-хуманно, по-съвършено, че то насочва всичките си усилия към унищожаване на този вечен конфликт, че то създава възможност за всички човешки същества да изявят своите качества, своя талант, своите стремежи — приемайки всичко това, ние в известен период просто загубихме усета си за драматическата същност на живота и изкуството.

И ако във филмите ни с революционна тематика всичко беше наред — там имаше истински конфликти, имаше истински живи хора, имаше любов, борба, подвиг, имаше предателство и трагична смърт, то в редица от съвременните филми на социалистическите страни, колкото и те да са занимателни, нещо не достига. В доста наши филми нещо се премълчава, нещо са казва наполовин глас, в нещо те не са искрени и затова тия филми са недостатъчно убедителни, а техните усилия недостатъчно ефективни.

По-старите днешни поколения, поколенията на бащите, имаха възможност да се реализират блестящо. На двайсет години човек ставаше ръководител на партизански отряд, хората се сражаваха и загиваха, носейки всички свои прекрасни човешки качества и всички човешки недостатъци. Съвременната младеж днес живее при други условия. Ние през цялото време говорим, че само трудът и трудът създава условия и среда за реализация на човешката личност. Но трудът днес е станал друг, диференциран. Не бъркаме ли и тук, като се боим да показваме истински, дълбоки процеси и конфликти, които протичат в нашето общество и преди всичко моралните аспекти на тези процеси?

Ето защо аз приветствувам думите, които каза тук Л. О. Арншам: „Да възпитаваме висока духовна същност в човешката личност!“



„Афоня“

Именно в духовен, в етичен план аз виждам насоката на нашите усилия, във високата принципност и взискателност към човека — герой на нашето време, към неговите морални принципи и морални устои. Не се живее на Земята само за единия хляб. И това е толкова по-важно за нашия диалог с днешните млади хора, ако не искаме те да се превърнат в потребители и дори в нещо още по-страшно — в конформисти. Дълбочината на проникновението и искреността — това според мен трябва да бъде нашето верую днес. Тогава ще дойдат и истинските конфликти и истинските хора, и истинските човешки категории: страдание, радост, мъка, любов, смърт, солидарност, предателство, жертвоготовност, самота и т. н. Незабравяйки, разбира се, целта — нашата вяра и нейната защита от безверието и nihilизма.

Всички съветски филми, които ни бяха показани на тази наша среща, са симптоматични именно с това, че носят в себе си къде повече, къде по-малко тази дълбочина на проникновението в съветската действителност, в живота на хората, в духа на народа. И искреност. Колкото и да е странно, за мене лично степента на искреност в тези филми определя и тяхната художествена и идейна стойност. Разбира се, в този сложен процес се изявяват и личните качества и темпераменти на авторите, техните предпочитания.

Памфилов е направил „Искам думата“ в своя собствен маниер, даже звуковата фонограма идва от предишните му филми, пронизвайки сякаш всичко, което е създал той с единно дишане. Бях много доволен да видя как този ярък и умен съвременен художник остава верен на себе си.

Тарковски е създал своя филм също така по своему — и умно, и с чувство на болка, и с хаотичност на мисленето, но всичко това той е направил искрено, прониквайки в такива дълбочини, които са достъпни само на истински надарените хора, болели и страдали със съдбата на народа си.

Микаелян е съвсем друг — земен, сякаш несложен, но човечен и искрен, успял да превърне една катарзисна ситуация в дълбок размисъл.

Същото може да се каже за Шукшин, за този влюбен в своя народ художник. Струва си неговите филми да ги гледаш и два, и три пъти, за да откриеш за себе си корените на дълбокото му, мъдро и човечно изкуство.

Такива симптоми открих за себе си и във филмите на Данелия и Шамшиев, отличаващи се свършено от произведенията на техните колеги. Това показва, че всички варианти са възможни, стига само художникът искрено да се бори и да защащава своите (нашите) идеи.

Считам, че пред българските кинематографисти стои интересна и приятна задача — да разберат процесите, които се извършват днес във вашата кинематография, да достигнат до изворите на силата във вашите нови филми и да се замислят над изводите, които биха могли да направят за себе си.

На края искам да засегна един малко страничен въпрос, който обаче се отнася до всички нас — художниците на съветското и българското кино, — въпроса за защита на онези филми, които повече или по-малко са необичайни, които поставят проблеми от неочаквани позиции и в неочакван стил. Тези филми почти винаги срещат неразбиране и съпротива от разни страни и това е нормално. Според мен задача на нашите два съюза, в частност на нашите ръководства, е да помогнат спокойно, по-разумно, с по-голяма търпимост да се отнасяме към тези филми, защото често именно те носят зародиша на новото, което ще ни позволи да излезем с чисто лице и пред своите зрители, и пред зрителите на другите страни.

Две думи за забележките, които бяха направени по адрес на моя филм — не за защита, а за да стане по-ясно какво ме е вълнувало, когато пристъпих към тази творба.

Това не е филм за Испания или за Испанската гражданска война. Аз не бих посмял да се заема с такъв филм, защото нито един художник, колкото и да е талантлив той, не може да направи истински, дълбок, проникновен филм за Испания от онова време, ако не е испанец. Това могат да направят само испанци, и аз съм убеден, че те скоро ще го направят.

В този филм само атмосферата е испанска, а той засяга всички нас — и българите, и вас, а възможно и кинодейците от другите страни. Това е филм-размисъл, филм-изследване на пътищата за зараждане и развитие на догматизма и фанатизма — религиозен, политически и идеен, за пораженията, които той носи в човешката душа, за истинския и фалшивия хуманизъм.

Що се отнася до образа на Ередия, то това е просто отношение на автора към своите герои. Вие сте гледали някои от моите филми и сте могли да се убедите, че аз така се отнасям към всичките си герои — „положителни“ и „отрицателни“. Ако героят не заслужава авторът да се бори за него и да му дава възможност да защити своята правда до последния дъх, то според мене такъв герой не заслужава да се занимаваме с него. А че той обективно не е прав, че загива в своите страсти — за това авторът не е виновен. Съществува историческа, диалектическа норма на справедливост и в края на краищата тя произнася своята присъда.

11 ЗАСЕДАНИЕ

Председател **Ем. Петров**

Вече труповите са изнесени и ние можем да продължим нашата кървава баталия. (Смях.)

Тук присъства авторът на едно от първите по-големи критически изследвания върху българското кино. С голямо удоволствие давам думата на другарката Людмила Погожева, като заедно с това и благодарая за нейния траен и неизменен интерес към нашето филмово творчество.

Моята книга беше написана преди повече от десет години и през това изминало време българското кино израсна и се обогати. Но аз съм съгласна с Л. О. Аришам, че онова важно и многозначително, което е присъщо на българското кино, го отличаваше и през предишното десетилетие. Ето защо аз не разделям българското кино на три периода, не го отделям с такива стени.

Аз гледам Вълчо Радев, който не се е изменил — и с това, че търси важното и значителното, различните аспекти, за да каже на зрителите истината за този сложен живот, който той показва на екрана, въпреки че може да се поспори за начина на показване.

На времето мен ми се видя спорен филмът „Черните ангели“, но аз разбирам смисъла и значението на такава модернизация, каквато бе показана на екрана. В. Радев остана верен на себе си и в новия си филм „Осъдени души“, за който и той самият говори хубаво сега. Той не претендира да показва войната в Испания и поражението на революцията, което фашистите провъзгласиха като победа над Испанската република. Проблемът на този филм е проблем съвременен, проблем за личността и обществото, за лъжехуманизма и истинския хуманизъм. Това е нещо значително по-сложно и не е нужно да гледаме на този филм като на историческо осветяване на събитията от 30-те години.

Струва ми се, че филмът на Рангел Вълчанов е една от най-интересните и принципни работи в новото българско кино. Филмът „Следователят и гората“ е едновременно и детектив, и психологическо изследване.

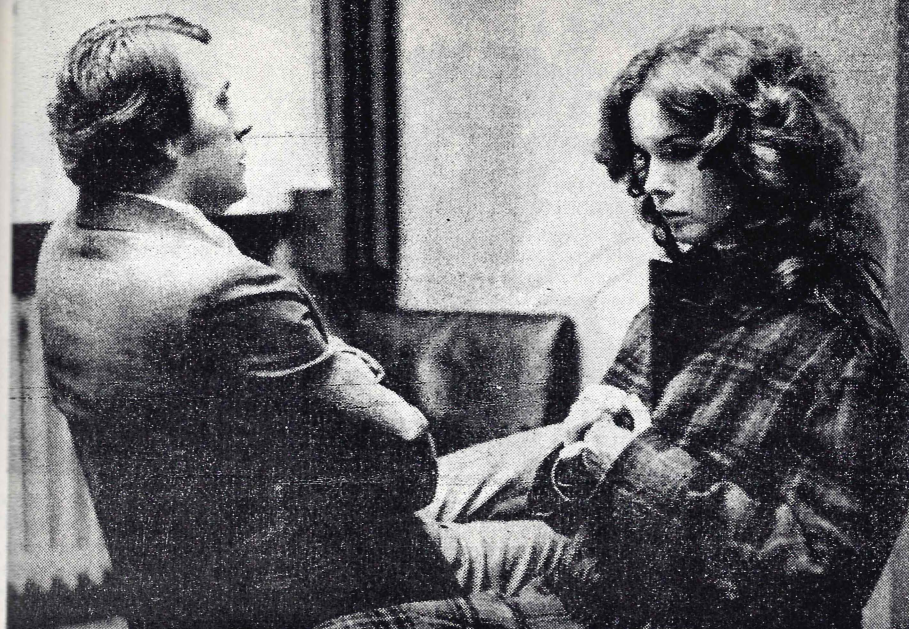
Това не е случайно, защото и във филма „Инспекторът и нощта“ имаше такъв род разсъждения. Този филм се ползуваше с голям успех сред съветските зрители. Аз мисля, че и новият филм „Следователят и гората“ също ще бъде посрещнат с интерес от нашите зрители. А днес ние не можем да пренебрегнем зрителското приемане и неприемане на един филм. Това е много важно. Докато филмът е в кутините, той още не е изкуство, той става изкуство тогава, когато се срещне със зрителите, когато се получи доверието към показаното на екрана. Тогава възниква и това, което се нарича „голямо кинематографическо изкуство“.

Хареса ми подборът на българските филми. Той ни даде възможност да видим такъв лирически изследователски филм като „Следователят и гората“ на Рангел Вълчанов, като филма на Едуард Захариев „Вилна зона“, в който аз виждам не само еснафството, но и проблема за поколенията, който едно време ние пренебрегвахме, защото смятахме, че у нас той не съществува, че е измислен, привнесен отвън. Не, този проблем съществува и у нас, и у вас. В несложния сюжет на „Вилна зона“ мен особено ми се понравиха — аз считам, че това е находка на режисьора — образите на младите хора, новобранца и неговата годеница. Момчето не произнася много думи, а само много трогателно казва: „Това е Снежа“, предполагайки, че всички са длъжни веднага да се разнежат при вида на такава чиста, хубава любов, която свързва тези млади хора. Филмът отначало започва като фейлетон — за враждата на съседите, за заграбването на вилата; после възниква второто дишане и това веднага прави филма голямо и смело търсене в областта на сатирата. Сатира, която не е само отрицание, но чрез трактовката на темата на поколенията прераства в конструктивна мисъл.

Извънредно много ми хареса филмът на Христо Христов „Последно лято“. Аз виждам в този филм не просто историята на едно семейство, пожелало да остане на острова, когато всичко наоколо е залято с вода, а един съществен разговор за необходимостта от унищожаването на селото, потопено във водата, което е продиктувано от грижата за бъдещето. Но как, без да се оскърбява героят, да бъде поставен да разбере необходимостта от акта на унищожението на селото? Тук конфликтът е също много сериозен, напълно драматичен — конфликт между обществената необходимост.

„Последно лято“ е филм, който говори за необикновено важни обстоятелства, за необикновено важен проблем на съвременното кино с езика на кинематографическия размисъл. Неговият конфликт не е толкова нов. Спорът между лично и общо непрекъснато се трансформира и се решава по различен начин в различни времена.

Във филма „Магистрала“, който, струва ми се, е важен като тема, основният успех е образът на героя, създаден от Иван Кондов.



„Едователят и гората“

Качество на видяните от нас филми е, че са сериозни. Но ако се каже, че този нов етап в българското кино е напълно успешен, не би било съвсем вярно. Той е успешен с това, че даде възможност да се направят редица смели решения. Той е успешен с това, че в този период се появиха разнообразни жанрови и композиционни построения.

Тук за нашите филми се изказа операторът А. Тасев. Длъжна съм да кажа, че всички ние гледахме с хубаво чувство на завист операторската работа на българските ни другари, тяхната напълно творческа, далеч вече нетехническа мощ в разкриването на онези проблеми и задачи, които са поставили пред тях сценаристите.

Мисля, че българското киноизкуство на този отрязък от пътя, който сега преминава, ако още не се е приближило до своите върхове, то във всеки случай е много близо до тях. Но пътят в изкуството е безкраен. Не бива да спираме дори при успехите. Това би довело до застои, а всеки застой е начало на спадане. Затова мисля, че когато обсъждаме днешното състояние на българското кино, ние (и вие от своя страна) сме длъжни да помогнем да се развива всичко добро, умно и хубаво в кинематографа, чиито свидетели сме с вас.

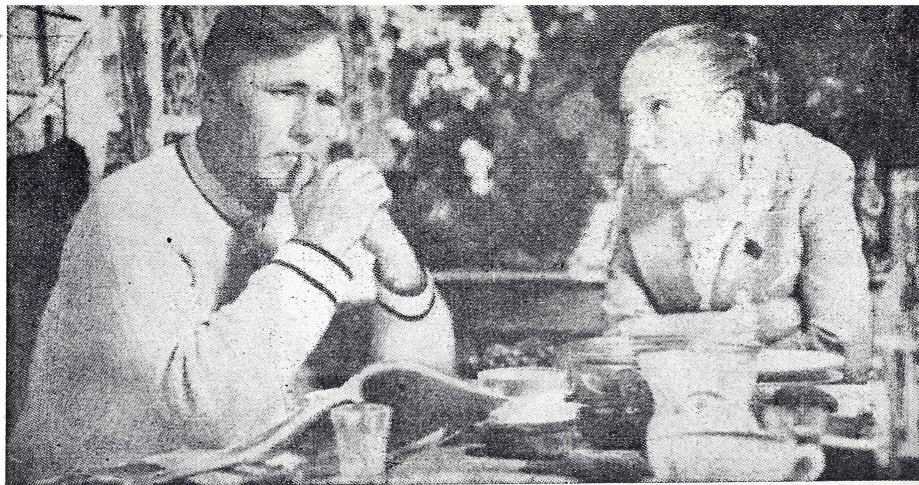
Ив. Кондов

Какво мога да добавя към това, което досега беше казано от моите колеги и другари — режисьори и критици?

Утвърди се мнение за филмите, които вече са видяни от нас. Оценката е подчертано положителна въпреки критическите забележки, извикани поради някои недостатъчно уплътнени режисьорски и актьорски сцени.

От това, което успях да видя досега и на големия, и на малкия екран, и вчера, и завчера, въз основа на впечатленията, създадени от по-рано и получени от последните дни, дойдох до убеждението, че съветското кино се намира на нов етап.

Струва ми се, че в актьорската игра се открива нов подход към истинността на факта и неговата интерпретация. Това ме кара да мисля, че и ние, актьорите, които, много или малко, сме свързани с постиженията на българското кино, можем да извлечем за себе си сериозен урок и да продължим да работим в това направление, което е и наше направление.



„Искам думата“

От съветските филми, които видях през последните дни, изключително впечатление ми направи главната героиня във филма „Искам думата“. Чурикова играе с ясна гражданска позиция и поднася не само своите политически възгледи. Истината — лаконично, сурово и емоционално. — изразявайки това с всички средства на съвременната актьорска игра.

А. Новогрудски

За разлика от моите колеги аз не съм имал възможност да наблюдавам непрекъснато развитието на българското кино. Но от това, което видяхме, получих живото усещане за скок напред през последните 3—4 години. Откривам го и в професионалното ниво на режисурата, и в операторското майсторство, и в много други неща, които определят равнището на майсторството. Но работата не е само в това. Най-главното според мен е, че виждаме определена мярка на намеса на изкуството в живота. А мярката на социалната активност на изкуството е необикновено важна. Не случайно всички говориха, че проблемите са във висша степен жизнени, издигнати от живота, наблюдавани в живота.

Във връзка с това бих искал да спомена за едно събитие в българското киноизкуство — току-що видях „Последно лято“ на Христо Христов. Този филм дълбоко и силно ме впечатли със своето изкуство и мярката в остротата на погледа към живота, в остротата при постановката на проблемите. Другарите вече говориха за неговия политически камертон. Той звучи необикновено. Христо Христов ни въвежда във водовъртежа на много важни проблеми на века.

Трябва да се каже, че проблемът за откъсването от корените на естествения живот, на селския живот далеч надхвърля границите на България. Преди няколко години в Ташкент от силното земетресение беше унищожен почти целият т. нар. стар град от глинобитни къщи. На негово място бяха построени съвременни домове с всички удобства. Но удивително нещо — старците-узбеки, жените плачеха, на тях не им бяха нужни тези благоустроени домове, те предпочитаха жилища далеч в покрайнините. Както и героите от филма „Последно лято“, те искаха да живеят близо до земята.

Всичко в този филм е много интересно. По своя характер той е далеч от обикновеното наблюдение. Това е поетичен филм, в пълния смисъл на думата, не огледална, а поетическа правда, която е в темперамента на режисьора, във философията, в използването на най-новите средства на художествения език на кинематографа. В този филм може би няма преки открития в киноезика — те вече са направени. Но необикновено силно, художнически силно и темпераментно са използвани за решаване на темата. Имам пред вид преди всичко асоциативния монтаж — онези нови възможности, които поставят киноизкуството наравно с „нейно величество“

литературата. И Христо Христов — човек с изключително художествено въображение — просто се къпе в богатството на тези възможности. Но доколкото се уговорихме, че днес ще има откровен другарски разговор, аз искам да кажа, че в този прекрасен филм на Христов понякога не достига мъжеството на самоограничението. В каскадата асоциативни атракциони аз се улавях в това, че някъде се губи емоционалната им сила и остава само усещането за интересен монтаж на атракциони. Струва ми се, че този филм би бил по-силен, ако беше малко по-строг в подбора на тези силно действащи изразителни средства.

Вчера от тази катедра често споменавах, че на нашето кино не достига социологичност. Как да разбирате тази социологичност? Не в духа на вулгарния социологизъм, който донесе толкова беди на нашето изкуство с неговия стремеж да подведе живата действителност под априорна схема. Става дума за социологичност в степената на изследването, художественото изследване на жизнените процеси и намесата в тези процеси.

В този смисъл такива филми като „Последно лято“ и ред други, които ние виждаме, са, разбира се, необикновено активни и много интересни. При това филмите много печелят от това, че характеристиките и отношенията са взети в максималната им изразителност.

Много явно другарите говориха за известно отклоняване от простото битоеписателство по посока на поезията. Всичко това откриваме във филма „Последно лято“. Има го и в героя, който така прекрасно се изпълнява от Г. Вачков, получил заслужено наградата на международния кинофестивал за изпълнение на тази роля. Ние не можем да заподозрем този герой в русонизъм, в четене на Жан-Жак Русо. Но в стихийния стремеж към природата се крие голямата правда на неговия характер.

Тук се говори за щедростта на художественото въображение на Христо Христов, понякога може би непресметната и прекомерна. Но аз винаги бих предпочел този недостатък пред недодялаността и оскъдността на художественото въображение.

Връщайки се към социологическата сфера, искам да кажа две думи и за филма „Магистрала“. Филмът е значителен по тема, по подхода към темата. Няма да повтарям това, което се каза относно социално-психологическия тип на ръководителя, за когото става дума. Действително може да се спори доколко той е съвременен тип. Възможно е да има спор в рамките на живота, но не в рамките на филма. Такъв човек може да бъде убеден, страстен, изцяло отдаден на делото и едновременно с това — много критичен и отзивчив към хората. Той намира ключ към човешката душа и заедно с това понякога може да бъде много жесток. Тук са много интересните черти на главния герой. Но минавайки към разговор другарски, откровен, необходим, дълъж съм да кажа, че имам известни претенции към драматургията.

В заострената тема аз намирам отзвук от онези недостатъци, които се срещат в много съветски филми — имам пред вид известната рационалистичност при построяване на човешкия характер. У нас има филми, които ми напомнят детски кубчета с рисунки от двете страни. На едното кубче е нарисувана опашка, на другото — лапа, на третото — глава и когато детето построи всичко това, се получава от едната страна лъв, а ако обърнете кубчетата на другата страна — слон.

За съжаление, във филма „Магистрала“ има рационалистична, много суха драматургия. Почти за всяка черта от характера на героя има епизод: в един епизод той е сърдечен, в друг — хумористично настроен, в трети — проявява интерес към изкуството и т. н. Може да се изредят още. Този филм би трябвало да рухне. Но става чудо и името на това чудо е Иван Кондов (извинете, че трябва да говоря това във негово присъствие). Благодарение на този актьор жизненият материал оживява и става интересен за гледане.

Тук говориха за това, че с навлизането в живота, проблемността се забелязва във всички жанрове.

Няма да повтарям онова, което вече бе казано за филма на Едуард Захариев „Вилна зона“. Ще споделя само, че филмът „Преброяване на дивите зайци“ според мен беше по-голямо откритие в този жанр.

В едно списание ми попадна интервю със Захариев, където му задават въпроса: „За какво е филмът?“ На това той отговаря: „Не зная. Ако знаех за какво е, нямаше да правя филм.“

Идва ми наум, че когато към Л. Н. Толстой се обърнали с въпроса, за какво е неговият роман, той отговорил, че ако знаел, не би написал романа.

Заедно с това ние разбираме и за какво е филмът „Вилна зона“, и мярката на неговата социална активност. Струва ми се, че в този филм има две фабули: историята, свързана с кавгата на героите, и историята с изпращането на новобранеца. Тези различни истории пречат на стройното развитие на художествената мисъл.

Аз съм съгласен с това, което се каза за филма на Рангел Вълчанов „Следователят и гората“ — че той преобръща наопаки детективския жанр. Опровергаването на старите стереотипи, както каза вчера Емил Петров, е важна черта за придвижването на нашето изкуство напред — и на съветското, и на българското кино.

Що се касае до отказването от обикновените стереотипи (детективите на Агата Кристи или Жорж Сименон), всичко е безспорно — в този филм има изследване на характера и социалните обстоятелства, които изискват намесата на изкуството в условията, при които тази девойка е могла и не трябвало да убие. Но не разбрах смисъла на многократното повторение на кадрите с главния герой в гората. Отначало в общата атмосфера от живота на този човек това беше разбираемо, но след това тези кадри се повтарят с такава настойчивост, че зад това започваш да търсиш някакъв много дълбок смисъл. И тук филмът сякаш спира, започва да буксува като развалена грамофонна плоча. А изкуството не би трябвало да бъде скучно.

Аз си дадох дума да говоря само за филмите със съвременна тематика, но към тях отнасям и филма на Вълчо Радев „Осъдени души“ с всичко онова, което тук вече бе казано. Необикновено скъпо ми е всичко, което прави Вълчо Радев, започвайки от „Крадецът на праскови“ и „Най-дългата нощ“. Тук той говори за Памфилов и за самотнитостта на неговия почерк. Това е свойствено и за самия Вълчо Радев. В известна степен този филм продължава размислите, започнати в „Черните ангели“. На фестивала в Карлови вари аз бях за „Черните ангели“, макар че оспорвам в известна степен неговата стилистика, както и стилистиката на последния филм. Режисьорът, операторът, художникът Вълчо Радев показва образци на висока изобразителна култура. Той е един от малкото, които през 60-те години не се поддадоха на модната тогава съблазън умишлено да се руши кадърът, деформират и дезорганизирайки го под влиянието на стилистиката на „синема верите“, за да се изобрази на екрана животът, като че ли видян спонтанно. Не, той работи тънко над композицията на кадъра, над всички негови компоненти и затова всеки кадър впечатлява. Но ето че в „Черните ангели“ ми се видя, че понякога на Вълчо Радев му изменя чувството за мярка. В частност, има епизод, в който една от участничките в бойна група пада сразена, при това тя пада необикновено красиво и се отпуска картинно в цветната си рокля. Струва ми се, че това отслабва драматичния във висша степен епизод. Във филма „Осъдени души“, където има многобройни смърти се появява същото усещане. Смъртта на героя за мен беше силен удар. Но внушението на сцената отслабва от това как се плъзгат червените струйки по устата или бликва кръв.

Патосът на тази част от моето изказване се свежда до това, че не би трябвало да се допуска художественото откритие да премине в орнамент, защото понякога това обезценява много интересните находки и открития. Със същото мога да се обърна и към много светски художници.

Надявам се, че другарите няма да упрекнат мен и моите изказали се колеги за необикновената склонност към „сърдито мърморене“, защото нас много ни радват новите висоти, които достига не само българското кино, но и присъстващите тук български майстори.

И. Рубанова

Искам да кажа няколко думи на българските приятели във връзка с филмите, които видях тук през последните три дена. Гледах тези филми в контекста на своите представи за съвременното кино въобще и за киното на европейските социалистически страни.

Първото, което ме поразни, е разнообразието на вашата програма. За това вече се говори, но отново се спирам на него не само защото всички филми, които показахте, бяха различни, а и защото зная, че вашата кинематография произвежда не повече от 20 филма годишно. Обикновено когато се преминава в ново качество, в нова степен на зрелост, такава кинематография напъга всичките сили и се съсредоточава върху най-близките ѝ проблеми, както беше в Унгария преди няколко години. Не зная откъде черпите силите си, но вие можете да предложите на зрителя цяла панорама от възгледи и форми на изразяване.

Действително е успех това, че почти всичко, което тук беше показано, се отнася за важни неща, т. е. нищо не вървеше по странични теми, нямаше спекула-

тивни разсъждения и размишления. Всичко беше за това, което съставлява ядрото на проблемите, може би ядрото на болките на нашето време. И всеки път вие представяхте това в своеобразен вариант.

Още един момент, който ме покори. Всеки път филмите се оказваха по-широки, по-богати по своето съдържание от историята, която се разказва. Т. е. зад ставашото на екрана зрителят получава голям багаж за размишления, което е много важно.

Струва ми се, че за вашия живот ние получаваме много повече идеи, отколкото може да вмести обикновеният кинематографичен сюжет. Христо Христов във филма „Последно лято“ ни говори много повече, отколкото може да разкаже историята на един човек. Той взривява отвътре обичайния традиционен сюжет. И говори по този начин не защото се бори с телевизията или иска в числото на другите художници да преодолее монотонността на традиционния език, а защото иска да каже повече, т. е. стреми се към по-голяма вместимост на екранните образи. А това е проблем, характерен за световното кино. И това, че вие можете да кажете повече отколкото традиционният, обикновеният, средният кинематограф, е много хубаво. Аз мисля, че скоро и други художници ще се окажат пред такова положение — чрез лирически сюжет да изразят толкова много неща, че да разширят рамките на повествованието.

Аз съм учудена, че тук не споменаха за удивителните актьори във всички тези филми. Ние седяхме и просто ахкахме — откъде се взимат такива актьори, особено мъже. Във филма „Вилна зона“ всяко лице, всеки герой показва актьорско съвършенство. Сега ми е трудно да формулирам в какво се състои това актьорско съвършенство. То не е само в симпатията, само в органиката на превъплъщението, когато става необикновеното превключване на актьора от една стихия в друга — леко, просто, емоционално и човечно. Тази необикновена свобода, необикновена материалност, сочност на актьорското майсторство е една от главните особености на българските филми, които видяхме.

Тези филми са необикновено материални. Погледнете как е снета земята във всичките филми: напуканата земя във филма „Последно лято“, съпротивляващата се земя във филма „Магистрала“ — земята се бори, противи се, има конфликт между хората и лепкавата земя. Тази материалност на изображението преминава през екрана, получава естетическа обработка, не губи своите свойства, своя сок.

Аз не бих се съгласила с А. Е. Новогрудски, упрекващ Христо Христов, че е прекалено щедър. Той може да е щедър, той може да построи каквито си иска естетизирани композиции, защото има почва: ако това е земя, то тя е такава, каквато трябва да бъде, ако това е човек, то той е от кръв и плът. Няма бутафории, няма вата в нито един филм.

Във връзка с това аз бих искала да кажа, че във филма на В. Радев главната роля се изпълнява от добър полски актьор, но той отстъпва на другите изпълнители. Защо се получава така, не зная. Може би, защото са го взели за изпълнител на такава роля, каквато не би трябвало да играе. Той е типичен млад герой с колебания и съмнения, спонтанността при него са получава добре. Вие сте искали да направите от него човек — завършен, човек-фанатик, но той няма за това тяло, няма естественост. Той има красота, която вие с любов снимате и нищо повече. Това е мое лично възприятие, което не съвпада с мнението на мнозинството.

От филмите, които видях, много ми хареса „Последно лято“. Хареса ми не заради голямата режисура, художествената смелост, а заради съдържанието. Тук стана дума за естествения човек, който на сегашния етап е като че ли отживелица. Цивилизацията обработва този човек, той е длъжен да излезе от своето естествено състояние. Силно впечатление прави трагизмът на неговото излизане от естествено то състояние. Та нали той не е духовно беден човек, а човек със свои традиции в труда, бита и културата, човек със своя естетика. И ето във филма на Христо Христов има точно тази изумителна красота на бита, която се руши, потъва, която сега не е на мода. Има традицията на това жилище, красотата на пейзажа, които се възприемат в единство с този човек.

Тук се зададе въпросът, защо този проблем да не се реши чрез образа на работника? Защото в България и в другите страни, даже в Полша, където индустриализацията започна по-рано, все още не се е оформила тази работническа етническа прослойка. Просто още я няма. На това посвети цялото си творчество Шукшин. В нравствен план това е генералният проблем на съвременността, на нашия жиз-

нен етап. И отново (може би съдя превратно) ми се стори, че във филма „Вилна зона“ не става дума за зона на частнособственически инстинкт, а за зона на бездуховността. Върви сюжетът на тържеството, изпращат сина войник и едновременно с това хората се проявяват и в отношението си към този пустеещ, незаконно заселен участък земя. Техните прояви свидетелствуват за отсъствие на нравствени устои, на нравствени критерии. Забележително е изграден героят в червената риза. При него има две състояния: състояние на разюзданост, когато подстрекава всички към престъпление, и съвършено противоположно състояние, когато взема участие в това престъпление.

М. Туровска

Не смяхах да се изказвам, но след Ирина Рубанова ми се прииска да кажа няколко думи и при това само на една тема. Предварително се извинявам, че няма да говоря за всички художници, които аз също добре оценявам, но които няма да влизат в предлаганата от мен тема.

Когато гледах изкуството на една национална кинематография комплексно, няколко филма подред, винаги поразява онова, което в дадения момент изглежда главното. Искам да кажа за онова особено, което ме поразява и ме поразява този път в българското кино.

Има аспекти на действителността и аспекти на самото кино, където всичко се проявява много ярко. Навярно защото тези аспекти от живота са необикновено съществени и основополагащи.

Защо в немското кино е толкова силна темата за жената, която се еманципира и отива в производството? Защото жената е онзи социален тип, върху който проблемите на научно-техническата революция се проявяват най-ярко и ефективно.

Струва ми се, че тази материалност на изображението, за която говори Ирина Рубанова, е поразителна в българското кино, където на екрана всичко е стабилно, където актьорите всеки път поразяват със своята невероятна истинност.

Струва ми се, че тя е по един или друг начин свързана с най-драматичната и дълбока тема за урбанизацията, т. е. за това движение, което преживява нацията в цяло — нацията, която е още привързана към земята, но се движи от тази земя към някакъв вече построен град.

Във връзка с това ми се струва, че филмът на Христо Христов е действително прекрасен — с всичките си преувеличения: силите, които се проявяват като противоборстващи, са равноправни. Не може да се каже, че този човек постъпва неправилно спрямо детето си. Потресението идва от това, че всяка страна има свое право.

В стълкновението на два исторически пласта има трагизъм и правота.

Във филма „Вилна зона“ в сравнение с предишния филм „Преброяване на дивите зайци“ е постигнат по-голям драматизъм, който според мен идва от невидимо присъстващата в него тема.

Кое ме поразява тук? Лицата на всички тези хора. Това са лица на хора, до вчера още полуселяни. Тяхната привързаност към този дом не е привързаността към градската обстановка, към колата — тя е заложена в историческото им минало и това, че на тази маса присъствува историческото им минало, ги прави не глупави, не пошли, а в нещо даже драматични. Възприех този филм, който започва като фейлетон, като обективна драматична тема. Синът правилно постъпва, като напуска дома, и той си има някаква своя историческа правда.

Поразява ме сцената на разправията и побоя. По каноните на съвременния американски филм би трябвало да ставне така: идват четирима души, смъкват заспалия от леглото, ритат го с крака и го убиват. Така става във всеки американски филм. Тук няма нищо подобно. Започва бой, който сам по себе си може да стане между хората. Но когато те се връщат при масата, в тях става някакво връщане към селското минало и се появява селската предпазливост и селското съединение на агресивността — боя за земя, и в същото време това не е агресивност. Тоест всичко става не по обикновените канони, които сме виждали в киното много пъти.

Бих казала, че и във филма „Следователят и гората“, който е урбанистичен, най-силното е историята на момичето, която се развива като драматична история на урбанизацията. То пристига от някакво свое село и попадайки в тези условия, идва към драматичния финал.

Българското кино не може вечно да се придържа о тази тема, но очевидно за него тя не е случайна. Извън сюжета на филмите, извън морала, който искат да ни

внушат, в пластиката, в изразителността на тези филми, в актьорското майсторство се проявява това скрито, вътрешно кръвно родство на българското национално кино с българската история. И не е случайно, че българското кино достига интересни и необикновени успехи.

Ем. Петров

Предлагам да прекратим обсъждането.

Днес ние подписахме новия едногодишен план за работа между нашите съюзи. Освен това съществува договор за дългосрочни контакти между нас. Ние имаме големи възможности в бъдеще да продължим обмена на нашите мисли, на нашите впечатления, на нашия опит.

Преди да предам жезъла за заключителни думи на др. Баскаков, искам да изкажа впечатлението си от нашата дискусия.

Всички знаем, че изкуството се съизмерва преди всичко и главно с живота, но то се съизмерва също така и със самото себе си. Киноизкуството има тази великолепна, бих казал, щастлива възможност несравнимо бързо да се съизмерва не само в отделните страни, но и в световен мащаб.

Върховна привилегия за българското киноизкуство, сложила се исторически в резултат на много причини, е възможността то да съизмерва своите сили преди всичко със светското киноизкуство.

Бих желал днес да повторя някои мисли, които бяха изказани вчера на нашия съвместен секретариат, понеже те имат отношение не само към нашите планове, към организацията на нашата работа, но и към нейното творческо съдържание.

Ние прочетохме с голямо удоволствие основния доклад, изнесен на Пленума на управлението на Съюза на кинематографистите от СССР, състоял се в края на миналата година и посветен на проблема за международните връзки и международното сътрудничество в областта на киноизкуството. В този доклад се съдържа един извод, който има извънредно важно теоретическо и практическо значение. Когато се говори за днешната ситуация в социалистическото киноизкуство, се стига до мисълта, че тук формулировката за „учителите“ и „учениците“ е вече остаряла, тук вече са влезли в действие качествено нови взаимоотношения.

„В кинематографиите на социалистическите страни — се подчертава в доклада — днес се извършват твърде интересни процеси. Но при цялата им сложност и противоречивост отчетливо изпъква активното творческо търсене по главните направления на съвременността, растежът на идейната целеустременост и художественото майсторство.

Във всички тия процеси по един или друг начин участва и съветската кинематография. Когато се събираме на конференции, симпозиуми, фестивали, ние се стремим не едни да учат другите, а взаимно да се учим.“¹

Този извод идва да даде израз на едно положение, което отдавна характеризира взаимоотношенията между нашите социалистически кинематографии. Но всъщност той се формулира сега за пръв път. И обстоятелството, че този извод се прави най-напред именно от нашите съветски колеги, е пълно с дълбок смисъл. Това е един великолепен жест, в който е вложена не само една точна диагноза, но и голямото доверие и братските чувства на съветските кинематографисти към всички други национални отреди на нашата социалистическа кинематографическа общност.

Искам от името на нашия съюз, на нашата кинематография да изразя дълбоката ни благодарност за това доверие и за тия чувства.

Едновременно с това бих желал да подчертая убеждението ни, че съветската кинематография е за нас водещата кинематография в социалистическото и световното киноизкуство. Не само защото тя е създала величествен и ненадминат масив от неумиращи класически кинопроизведения, не само защото притежава най-мощен и крупен творчески и производствен потенциал, но и защото разполага с възможността по най-непосредствен начин да изследва и да превъплощава в кинематографически образи най-напредничавите социални отношения в света.

В. Баскаков

Емил Петров обобщи резултатите на днешната ни творческа среща и аз почти няма какъво да прибавя към вече казаното.

Въпреки непродължителността на нашата дискусия се проведе сериозен и principen разговор относно пътищата на развитието и днешното състояние на со-

¹ В. „Советская культура“, бр. 96/1975 г.



„Вилна зона“

циалистическото изкуство като цяло. Макар че на пръв поглед се разглеждаха частни въпроси — съветските филми през последните години, българските филми през последните години, — в хода на дискусиата бяха засегнати много важни проблеми, свързани с мястото, което заема социалистическото кино в световното кино, в общественото съзнание, в утвърждаването на идеалите, в името на които живеем.

Днес бе засегната много важната, принципна тема за създаването на характера, свързан с времето, за диалектиката на този характер, за задълбочаване на социалния анализ, присъщ на зрелото киноизкуство, за формите на показване на действителността. Преди време — вие помните този период — ние поставяхме под съмнение изобразяването на живота не във формите на самия живот. Но този период, за щастие, е преодолян и от теорията, и от практиката на социалистическото, съветското и българското изкуство. Ние притежаваме голям арсенал от художествени средства за изразяване на реалността, на конфликтите, за създаване на филми, които разглеждат историята и съвременното развитие на обществото. Струва ми се, че нито един от способите за познание на действителността не трябва да се оспорва, както не трябва да се декретира способът за познание на действителността не във формите на самата действителност. Очевидно е, че възпроизвеждането на действителността във формите на самата действителност е способ като другите. Нашето киноизкуство притежава огромен арсенал от художествени средства и това, че ние започваме да ползуваме целия арсенал, цялото богатство от изобразителни средства, показва, че ние сме на път да създадем големи художествени ценности, които чакат от социалистическия свят цялото прогресивно човечество.

Тук се изказаха критически бележки по адрес на съветски филми, дори и за най-добрите съветски филми, и това е също принципно важно, защото живеем в едно семейство и вършим общо дело. Тук се изказаха критически бележки по адрес на много хубавите български филми и това е също важно и конструктивно, защото с помощта на взаимното всеопрошение е невъзможно движението на изкуството напред. Но си остава фактът, че най-добрите филми от последните години в съветското кино и най-добрите филми в българското кино, като „Осъдени души“, „Магистрала“ и „Вилна зона“, решават важни проблеми, уловени от художниците в общественото съзнание и в живота — това е залог, че ние можем да се придвижим към следващото стъпало на своето развитие.

Тази дискусия показва, че ние без лъжлива скромност сме способни да решаваме твърде сложни идейно-творчески и теоретически задачи, които поставя пред нас времето.

Днес киното решава много сложни задачи. Не е толкова просто да се открие в текущия живот съвременният конфликт и съвременният характер. Това е много трудно, това сега е особено трудно. Практиката на нашите кинематографии от последните години показва, че в нашата социалистическа действителност, в нашето социалистическо изкуство фактически не съществуват забранени зони. Разбира се, когато художникът показва тоталната враждебност на личността към социализма, нещо, което в миналото се случваше, това не може да бъде поддържано от кинематографическата общественост на социалистическите страни. Но когато художникът вижда в социалистическото битие нови характери, нови конфликти, желае да помогне със своето творчество за развитието на социалистическото общество, когато достига нови и нови по-високи степени, това е твърде плодотворно и важно.

Искам от името на съветската част на нашата среща сърдечно да благодаря на българските ми колеги, че дойдоха, показаха ни своите филми, че така интересно и плодотворно участваха в днешната дискусия. Мисля, че такива дискусии ние ще провеждаме и занапред. Залог за това е подписаният днес план за работа между нашите два съюза.

„Търсим суровата правда на времето“

От няколко месеца режисьорът Зако Хеския снима двусерийния филм „Бой последен“. Автори на сценария са Никола Русев, Свобода Бъчварова, Зако Хеския, оператор — Виктор Чичов, художник — Стефан Савов. Сценарият е създаден по мотиви от книгата на Веселин Андреев „Умираха безсмъртни“, посветена на партизанската бригада „Чавдар“. Представител на редакцията се среща и разговаря със Зако Хеския.

Въпрос: Антифашистката борба е темата, която ви занимава от доста време. С какво бихте обяснили това свое пристрастие?

Зако Хеския: Обикновено, когато човек започне да се занимава с нещо, когато се задълбочи в материала, той го опознава все повече, обиква го, интересът му започва да расте. Но не това е най-точният отговор. По-скоро антифашистката тема ми дава възможност да работя над нещо, което винаги ми е било близко — историята. Обичам да изучавам историческите събития, тъй като в тях се проявяват качествата на един народ. В тях винаги съм чувствувал пулса на народа, онова, което го води по някакъв път, към някаква цел. Това се усеща винаги по-релефно в историята, отколкото в съвременността, която често пъти е по-хаотична, по-неразбираема. Историческата дистанция избистря събитията, засилва усета за трагичността им, разкрива ролята на дадени обществени сили. Обичам да се ровя в документалния материал, да чета. И ето че антифашистката тема ми дава възможност да съчетая своето влечение към историята с работата си в киното. Освен това времето на съпротивата е един много напрегнат период в историята на нашия народ, период, в който се разкриват твърде релефно чертите на народа ни, неговите най-големи достойнства — чувството му за обществена съвест, разбирането на всички противоположни тенденции на епохата. Може би това са най-сериозните причини да се насочвам към антифашистката тема.

Въпрос: Защо избрахте тъкмо книгата на Веселин Андреев?

Зако Хеския: Книгата на В. Андреев ми харесва твърде много. Написана е искрено, без излишен патос, разкрива великолепно галерия от образи и едновременно с това представлява лирична изповед на един участник в борбата. Но трябва да добавя, естествено, че съществува известно противоречие между първоизточника на нашия филм и сценария. Като запазваме лиричните извори от книгата, ние се стремим да създадем една по-широка картина на борбата, да разкрием съдбите на многото участници в нея. Опитваме се да внесем повече историчност, да създадем по-пълна представа за събитията, разтърсващи България през това напрегнато време, като разширяваме и територията, и действащите лица. Трябва да се опитаме и бихме били много доволни, ако се окажем на висотата на книгата в художествено отношение. Същевременно ние правим филм по мотиви от книгата, с цялата свобода, която едни творци биха желали да имат при интерпретирането на тези събития.

Въпрос: Мислите ли, че този сюжет ще ви позволи да разкриете по нов начин събитията от онова време, да вложите собствените си идеи?

Зако Хеския: Винаги вашето брато задава този въпрос. Какво означава това да покажеш събитията по нов начин? Има творци, които още преди започването на филма си поставят такава цел. Предварително търсят нов, незасегнат още проблем или предават събитията от нова гледна точка, например тая на съвременника. Така се пораздават нови асоциации, променя се перспективата. При някои автори това се получава, при други — не, защото звучи преднамерено, изкуствено.

Предварителната мисъл за новаторство, когато започвам един филм, у мене не е развита. Може би това не ми позволява да потърся нови идеи и проблеми и би могло да се възприеме като мой минус. Може би. Но аз просто не мога да започна един филм с мисълта за новото, за новаторското в него. В началото аз съм винаги наясно по жанра на бъдещия филм — това за мене е абсолютно задължително. А вече в процеса на работата стигам до нови неща. Новото за мене е в областта на инвенцията, на таланта, на това, което е и в обхвата на даден творец, и не е. Преди всичко — в онова, което той прави. И ако в работата му има достатъчно дълбочина, вероятно ще се родят и новите неща.

Въпрос: Бихте ли определили жанрово новия си филм?

Зако Хеския: Жанрово „Бой последен“ представлява един хибрид между документалното предаване на събитията и художествено-то им интерпретиране. Бяхме искали филмът да се възприема с онова чувство, с което се възприема един роман. Да създадем една ярна, точна, историческа картина на времето и върху тази основа да разкрием предимно по емоционален, художествен път героите — ето това искаме да постигнем. Избрали сме този път, защото бихме искали зрителят да усети вълненията, поривите, душевните движения на участниците в една безмилостна борба.

Въпрос: Литературното произведение се характеризира с твърде свободната си композиция. По какъв начин е организиран материалът във филма?

Зако Хеския: Материалът във филма е организиран почти както в книгата — един по-скоро мозаичен стресж, в който чувството за цялото ще се създава чрез съпоставянето на събития и факти, като разкриваме паралелно, съзвучно и контрастно съдбата на различните герои във филма. Така може би ще постигнем обобщеност и пълнота на картината.

Въпрос: Кое е ръководното начало в работата ви: документално точното възпроизвеждане на събитията (известно е, че книгата е мемоарна) или едно по-свободно, обобщено, дори емоционално тълкуване на историята?

Зако Хеския: Ние твърде много залагаме на документалното начало във филма, на исторически точното предаване на събитията и протичането им, като създаваме суров, неподправен разказ. И едновременно с това търсим емоционалното въздействие при разкриване съдбата на героите, т. е. едно особено сливане на документалното с художественото претворяване. Когато разкриваме героя, търсим емоционалното, а историческата канава е изцяло документална. Нещо такова имаме и в „Зарево над Драва“, но тук ще се опитаме да постигнем много по-пълнен синтез.

Въпрос: Бихте ли разказали за работата си над образите във филма? Сюжетът предлага създаването на групов портрет на участниците в партизанското движение...

Зако Хеския: Това е един от най-сложните проблеми, които стоят пред мене и пред останалите хора от колектива. Във филма има над сто герои. Това само по себе си представлява неимоверна трудност, защото е необходимо всеки от тях да се открои, да се запомни, да има свое развитие в тая широка панорама. А това е толкова трудно. Освен това почти всички актьори са неизвестни за киното, не са участвували или съвсем малко са участвували във филми — без опит, без разви-

Режисьорът Зако Хеския в работен момент от филма „Бой последен“



то чувство за кино. И това внася известна неравност в моята работа.

Ние се опитваме да създадем за по-голямата част от образите възможност за по-пълноценна изява поне в един епизод. И би трябвало на всяка цена да го постигнем, за да можем да покажем една пъстра галерия от човешки сбрази, от различни съдби, които да се съпоставят и допълват, за да разкрием съдбата на народа. Чрез отделните съдби на нашите герои ние ще вмъкнем бъдещия зрител в това сложно и трудно време, в това трагично и тежно време, в което се открояват чисти и светли идеалисти, борци, герои, и заедно с тях низки душици — подли, страхливи, индиферентни, жестоки. Въпреки че много от героите имат реални прототипи, това са преди всичко художествени образи — някои от действащите лица са променени, други обединени, а има и съвсем измислени. По този начин се стремим към една картина, разкриваща атмосферата на времето, за което разказваме.

Въпрос: Кои актьори ще видим в главните роли?

Зако Хеския: Както казах, тсга са малко известни актьори — Васил Банов, Иван Бурджев, Илия Караиванов, Вельо Горанов, Юри Ангелов, Мимоза Бадова, Мария Славчева и много други.

Въпрос: При други псевди вие сте изразявали убеждението си, че при разработването на темата за антифашистката борба съвременният творец трябва да надскочи чувството за признателност към героите и да потърси бъдещето на своя народ. По какъв начин ще внушите това свое убеждение?

Зако Хеския: Чувство за признателност към героите трябва да има у всеки човек, у всеки гражданин на нашата страна. Но за един творец това е недостатъчно. Ако иска да разкрие емоционалния свят на героите, вътрешния смисъл на саможертвата им, то той трябва да изучи подробностите, да проникне в идейните им убеждения, да разкрие тяхната партийност. Трябва да се усети цялата сложност на бор-

Кадър от филма „Бой последен“



бата на партията, да се изобразят всички противни сили. Тогава може би ще усетим по-релефно тия борци, ще ги направим по-близки на съвременния човек и по-специално на младежта. Защото всяко време има своите пориви, своите задължителни повели, своето чувство за съвест на епохата. Две поколения могат да прекратят потока на годините и да се доближат твърде много по онова, което определя стойността на човешкото, на революционното. Такова едно съзвучие между поколенията търсим във филма. В този смисъл той е насочен към нашата младеж. Ние бихме искали тя най-много да усети, да разбере, да обикне, да откликне на ония душевни вълнения, обхванали най-добрата част от младото поколение тогава.

Въпрос: Има ли някаква връзка между новия ви филм и предишните ваши произведения, например „Осмия“, в който разработвате подобни проблеми?

Зако Хеския: С повечето от филмите ми няма връзка. Също и с „Осмия“, който е подчертано приключенски по жанр или, както го наричат критиците, принадлежащ към романтико-революционната традиция. А във филма „Бой последен“ ще търсим правдата, суровостта, трагичността на времето, съчетани с идеализма на борците. В този смисъл той се доближава повече до „Зарево над Драва“, където търсехме подобни внушения, макар филмът да се отнася до други събития.

Въпрос: Винаги сте полагали усилия, за да постигнете максимален контакт с публиката. . .

Зако Хеския: Според мене контактът със зрителя е много съществен и, естествено, ние сме помислили за зрелищното начало в бъдещия филм — и аз, и операторът, и художникът. Но контактът не се изразява само в зрелищността, а в търсенето на характеристиката на съвременния зрител, в едно поднасяне на събитията по начин, който би го заинтересувал, би предизвикал неговото любопитство, би го направил емоционален съучастник на нашите идеи. В края на краищата тези, които създават филмите, полагат много труд именно за да могат хората да ги гледат, да обикнат творбата.

Разговора води ВИОЛЕТА ДЕЛЧЕВА

Поглед върху състоянието и перспективите на българското документално кино днес

ХРИСТО КИРКОВ

Преди малко повече от година на XVII Лайпцигски фестивал нашето документално кино получи недвусмислено признание както от специалистите, така и от публиката на този авторитетен форум. На състоялия се след фестивала симпозиум в Берлин на тема „Реалният социализъм и неговото отразяване в кино-и телевизионната публицистика“ качествата на българската кинодокументалистика бяха потвърдени още веднъж и този път на базата на обстоятелствени анализи, значителна част от които бяха действително дълбоки и нелицеприятни. Разбира се, аз знам случаи на получили международно признание филми главно по причина на случайното си и щастливо попадение сред конюнктурните течения, които се образуват около всеки международен кинофестивал, за да не се поддавам на наивни оценки и илюзии. Но никаква конюнктура не може да обясни и да омаловажи успеха на една национална програма от филми, потвърден едновременно от няколко страни: първо — със „Златния гълъб“ на филма „Строители“, второ — с почетния диплом на „Ятаци“ и трето и най-важното — с наградата на журито на филмовата критика за най-добра национална програма.

Такъв висок и многостранно потвърден успех българската кинодокументалистика никога до XVII Лайпцигски фестивал не е имала.

Отделям място на този положителен момент от развитието на нашето документално кино не за да респектирам критически настроените към него, не за да поставя в неловко положение незаинтересованите от него и най-малко — за да търся благопристойно ораторско балансиране на оная своя съкровена неудовлетвореност, която ще се

опитам да мотивирам по-нататък. Занимавам се с този момент по необходимост: просто защото той представлява естествено обобщение на един период от еволюцията на документалистиката ни, една неизмислена предпоставка за анализ на ония насоки в нея, които се оказаха и оказват ефективни при възискателната проверка на текущата съвременност.

Ще се опитам да очертая някои от тия насоки.

Първо. Историята на изкуството (имам пред вид реалистичното, прогресивното изкуство) може да се разглежда и като вечен порив на изкуството за постигане на човека, на неговата сложна и променлива душевност във връзка с конкретно-историческите обстоятелства, сред които тя се формира и от които главно се детерминира. Една от най-отчетливите тенденции в развитието на документалното кино и, разбира се, на българското документално кино е била и продължава да бъде стремежът му да се развива като вид изкуство, да използва съкровенията му механизми, да осъществява специфичната му функция. Оттук и неугасващото му внимание към човека, което — това искам да подчертая — беше и е най-активната му стихия още от ония дни, когато социалистическата революция го призова на активен обществен живот. Разбира се, концепцията му за човека се изменяше под влияние на еволюционните процеси в самия човек, продукт и творец на една бързо изменяща се социална действителност, под влияние на променящите се потребности и изисквания от и към документалното кино.

През един значителен период от своето развитие например интересът на нашето документално кино към човека се проявяваше главно като интерес към човешката маса, като интерес към общите класови характеристики на включения в еднороден колектив човек. Пример за това са повечето от филмите ни от времето на септемврийските дни през 1944 г., от периода на Отечествена война, на бригадирското движение, та чак до втората половина на 50-те години. По-късно документалното ни кино започна все по-често да отделя личността от колективата, като търсеше в нея обаче главно и отново класово-представителните й характеристики, старееше се да покаже общото и присъщото на една класа или на една социална група в образа на конкретен човек. При това този конкретен човек влизаше в кадъра обикновено чрез елементарен отбор между жизнените образци. За това, как той би трябвало да изглежда, съществуваше повече или по-малко изработен стереотип, който определяше и избора му, и сферата на проявленията му, и характера на изявленията му. Още по-късно нашето документално кино започна да разширява интересите си към съвременния човек, като включваше постепенно в неговия образ все повече черти от душевността му и в съответствие с това разширяваше сферата на жизнения си материал, променяше стереотипа на вкусовете си и разширяваше средствата за постигане на образа.

Е, добре — на XVII Лайпцигски кинофестивал ние показахме една програма, в която традиционният стремеж на българското документално кино към търсенето и постигането на съвременника беше демонстрирано в интересен и респектиращ художествен резултат. Най-същественото в този резултат е високо развитата способност на българските кинодокументалисти, или поне на някои от тях, да създават в границите на своя жанр многостранни, относително сложни и завършени образи на наши съвременници, в които общото, социално-представителното се разкрива, както в изкуството, чрез индивидуално-неповторимото, чрез съкровено-личностното. Имам пред вид, разбира се, и преди всичко филмите на Христо Ковачев и Оскар Кристанов „Строители“ и „Ятаци“. Но като споменавам тия два филма и тия двама автори, веднага трябва да добавя, че те са интегрирани в един голям блок от произведения и един немалоброен отряд от документалисти, търсенията и постиженията на който са също и главно по линията на отразяване образа на съвременника. И за да не бъда голословен, ще прибавя към „Строители“ и „Ятаци“ още и „Жена на строежа“ на Весела Цветкова, „Учителят“ и „Звено“ на Невена Тошева, „А пожари няма“ и „Часовникарят“ на Илко Дундаков, „Грънчарят“ на Георги Алушков, „Откривателят от Дългопол“ на Андрей Алтъпърмаков, дори „Почивка“ и „Жени от космоса“ на Л. Шишкова и др. Както се вижда — един доста значителен списък от филми и автори, преследващи една и съща цел, решаващи една и съща задача, за да се говори с основание за съществуването на определена насока в съвременната ни документалистика и за да не се разглеждат успехите в тази насока като изолирани и случайни.

А сега да се вгледаме по-отблизо в образа на човека от филмите, които споменах, за да потърсим в него онова своеобразие, което го отличава от предшествениците му на екрана.

Ще отбележа преди всичко една от най-очевидните, най-натрапчивите негови особености: възрастта му. С незначителни изключения и сякаш по предварително договоряне нашите кинодокументалисти търсят и откриват обекта на своето изображение сред хората от възрастното и най-възрастното поколение в нашата страна. За да се види основателността на това твърдение, навярно е достатъчно да пропуснете през съзнанието си филмите, които споменах по-горе и да си припомните героите им. И така, строителите на Ковачев, ятаците на Кристанов, жените от звеното на Смедарчина на Тошева и другите жени от другото звено на Шишкова, часовникарят на Дундаков, грънчарят на Алурков, дългополският откривател на Алтърпмаков. . . Към тях спокойно можем да прибавим даскал Марин на Ковачев, та чак и дядо Реджеб чешмаря на Кристанов, от който като че ли започва дългата династия на старците в нашата кинодокументалистика. В целия този списък доста уединено стоят жената от строежа на Цветкова, космифизичките на Шишкова и още някои неумпоменати тук филмови герои. Острото ми желание да проумея смисъла на това подчертано предпочитание, проявено дори и от твърде млади автори (Дундаков, Алтърпмаков), ме води до убеждението, че зад него стои някакво всеобщо или широко разпространено разбиране за смисъла, за функцията, за мисията на портрета в документалното ни кино днес. Каква ли може да бъде тя, тази почти единодушно схващана мисия? Не е толкова трудно да се досетим, че в своите портрети авторите се стремят да постигнат проверени и потвърдени нравствени образци, на които възлагат определено възпитателни функции.

Във връзка с тази първа особеност при опитите за постигането на човека от нашата съвременна кинодокументалистика ще поставя и втората и, така да се каже, производна, особеност. Според мен, тя е в силно активирания интерес към индивидуалната психика. Дали съм прав, когато твърдя това, може да се провери, ако отново се спрем в съзнанието си на упоменатите вече филми и образи. Нима съм субективен? Нима този стремеж не личи дори в „Строители“ или „Звеното“ — най-„социалните“, ако ми е разрешено да се изразя така, филми от всички останали? Но откъде идва този подчертан интерес към индивидуалната психология на образите, резултат от увлечение по някаква преходна доморасла или вносна концепция ли е той, или в него се проявяват някои от закономерностите на обективния еволюционен процес?

Мисля, че интересът, за който става дума тук, е предпоставен и обусловен преди всичко от аналогичен интерес в самия живот. Просто в нашето време на изграждане на зряло социалистическо общество, когато класовите конфликти са история и дори класовите различия проявяват непрестанна тенденция към заличаване, когато значението и ролята на отделната личност в обществената живот непрекъснато нарастват, увлечението и на документалистите към индивида пропорционално и закономерно нараства. Това първо.

Второ. Обогащено от собствения си опит в търсенето и постигането на човека, нашето документално кино си дава добра сметка днес, че по-нататъшното му движение в тази посока предполага включването и на сравнително слабо изследваните досега участъци на човешката духовност — индивидуалната психика. И ако тук говорим за един подчертан в последно време интерес към тази индивидуална психика, то е и за това, че мнозина кинодокументалисти изпитват истинско увлечение в съприкосновение със сравнително новата, със сравнително малко използваната строителна материя в нашето документално кино.

Трето. Все по-широкото навлизане на телевизията в обществената живот, усъвършенствването на нейната естетика, на формите и средствата ѝ за отразяване на съвременната действителност и за влияние върху нея, от една страна, обогати документалното кино с нови възможности, подсказа му нови идеи и решения, но наред с това го постави пред изпитанието да търси и доказва своите преимущества, своята, макар и временна, незаематимост пред масовата аудитория. Едно от тия преимущества днешното ни документално кино очевидно и основателно открива във възможността да се интересува подчертано и да постига все по-добри резултати в сферата на психологията на отделната личност.

Четвърто. Както-изглежда, между естествения порив на документалистите ни към индивидуалната психология и масовото им предпочитание на възрастни хора от живия живот съществува действителна, произволна връзка, независимо от степента на нейната осъзнатост. В какво аз откривам тази връзка? В стабилността, в относителната непроменливост на характера и в податливостта на възрастните обекти. Бих могъл да изразя това и по следния начин: откривайки възможностите

и усвоявайки майсторството на психологическия рисунък, нашите кинодокументалисти предпочитат поне засега, в по-ранната фаза на опитите си, обекти, склонни или готови да им позират необходимото време, пои това без да прсменят вътрешните си състояния, докато трае сеансът. Ще добавя само, че съкровеният свят на предпочетената натура е малко или повече предварително познат и осмислен в жизнения опит на тия, които го рисуват, и в този смисъл не ги поставя пред твърде неочаквани изпитания.

И последно. Ако някога, та и до неотдавна, нашата кинодокументалистика търсеше у отделната личност преимуществено проявите и чертите на общото, на колективното, то сега, в последните години, често се стреми да заинтересува зрителя, показвайки му уникални, неповторими, дори парадоксални факти или прояви на характерите. Даскал Марин например с най-голямо увлечение прави чудо-игралки за децата и тапицира стените на стаята си със собственоръчно направени фотопортрети на усмихнатите си жизнелюбиви съселяни; грънчарят създава не само своите собствени, забележително красиви керамични творби, но реставрира и творбите на далечните си предшественици, обкичва дома си като в някаква приказка с пъстроцветни глинени съдове; часовникарят ревностно издирва и поправя древни и от утилитарна гледна точка никому ненужни часовникови механизми, а пожарникарят съчинява, композира, рисува и дори предизвиква безобидни пожари за поддържане на уменията си. Ясно е, че от гледище на идейно-възпитателните функции, които кинодокументалистите ни възлагат на своите портрети, всички тия ярки и неповторими особености на обектите трябва да внушават неизтребимото чувство за себепознание, за творчество и красота, за родова принадлежност у българина. Но, от друга страна, те изразяват и един стремеж към декоративност, към атрактивност (особеностите в проявите на натурата се обработват пластически с подчертано увлечение и находчивост), чрез които и в които съвременното ни документално кино също търси преимущества пред телевизията и утвърждаване на призиването си.

След всичко казано нека се опитаме да проецираме в съзнанието си обобщено образа-портрет на нашия съвременник в най-последния период от развитието на документалното ни кино. Какво се получава? Получава се образът на един възрастен човек, всеотдайно привързан към хората и дълбоко уважаван от тях, трудолюбив и жизнелюбив, неотделимо интегриран в своята нация и в нейния исторически живот, с високо развито чувство за красота и безкористие. Бих казал — един образ, в който художниците се стремят да хванат зад трепкащата омара на текащото време непреходно-прекрасното у българина в един малко декоративно-монументален стил.

Какво е влиянието на този образ върху масовата аудитория? Това ми е трудно да кажа без съответните данни. Но във всеки случай намерената и следваната от редица наши документалисти насока в постигане образа на съвременника, както вече казах, заинтересува киноспециалистите зад граница и получи признанието им.

Втора очертана насока в развитието на документалното ни кино днес е проблемната насока. Към тая насока ние отнасяме многобройните филми, в центъра на които е поставен един повече или по-малко съществен, повече или по-малко актуален въпрос от съвременната практика на социалистическото общество. Ще изброя някои от тия филми: „Стената“ на Иван Ботушаров, „В търсене на града“ на Иво Кисимов, „Водата“ на Ана Богатова, „Стъргалото“ на Никола Ковачев. Филмът за новото жилищно строителство в София на Невена Тошева, „Въздухът“ на Оскар Кристианов, „Ковачи“ и „Наградата“ на Георги Янев, още неполучилите широка публичност филми на Елена Вladoва „Провинциалисти“ и на Орфей Цоков „Оптимизъм“ и много други.

Преди да изложа някои от съображенията си по насоката, която очертават всички тия филми, и за да избегна възможните недоразумения, ще уточня, че когато говоря за насоки в днешната ни кинодокументалистика, аз, разбира се, не съм в състояние да видя никакви непроницаеми стени, които ги отделят една от друга. Обратно. В живата творческа практика характерни белези на отделните насоки се взаимопреливат, взаимодействуват си и по такъв начин спонтанно, водят до нови съчетания, до нови структури и до нови позиции в еволюцията на документалното кино изобщо. Дотук споменавах филма „Строители“ сред филмите-портрети на нашия съвременник. Но това не означава, че той не би могъл да се разглежда и като проблемен филм, тъй като те, проблемите, органично присъствуват в съдържание-

то му. От друга страна, тя, които биха възприели филма „Здравейте, мили деца“ на същия режисьор като опит за портретиране на някои от нашите съвременници, също биха имали сериозни основания, тъй като този опит реално присъствува в иначе отчетливо проблемния характер на творбата. Същото, или почти същото, може да се каже за последния филм на Невена Тошева „Звено“, а и за още редица от произведенията, които се споменават или не се споменават в моите бележки. Но на този въпрос ще се спра и малко по-долу.

И така, като не се наемам с лекомисленото, а и доста ненужно усилие да ограждам със закланателно-непристъпни знаци проблемната насока в съвременната ни кинодокументалистика, аз все пак разчитам, че дадената ѝ по-горе най-обща формулировка, както и изброените филми, достатъчно ясно подсказват за какво става дума.

Но защо тази така наречена проблемна насока в нашата съвременна кинодокументалистика стана една от най-представителните, с какво спечели тя привързаността на своите адепти?

Отново се налага отговорът, че проблемното течение в документалистиката ни е непроизволно, че между неговото появяване и утвърждаване и процесите в съвременния ни обществен живот има каузална връзка и зависимост. Мисля, че то отразява преди всичко и доста очевидно неимоверно нарасналото и нарастващото проблематизиране на живия социален процес, динамичното възникване на все нови и по-сложни въпроси във връзка със строителството на развито социалистическо общество, в условията на научно-техническата революция. Лесно е да се осъзнае, че документалното кино, което е най-директно свързано с динамиката на обществените процеси (имам пред вид, че то по принцип реагира или поне трябва да реагира по-пъргаво на тая динамика, отколкото другите кинематографични видове), спонтанно и закономерно търси адаптирането си към тях. Казвам „закономерно“, като имам пред вид не само влиянието на живота върху документалистиката ни, но и обратното влияние — на документалистиката ни върху живота, във възможностите за осъществяване на което е и шансът на документалното кино да защити призванието си.

По-нататък. Естественият стремеж на авторите на проблемни филми да се включат чрез тях директно в сложния жизнен процес и да му влияят позитивно, навярно доста често, макар може би и несъзнателно, се съпътства и от някои други съблазнителни страни. Такива страни предлагат например филмите, направени по принципа на обикновената социологическа анкета. Преди всичко филмът-анкета не поставя пред високо творческо изпитание автора-кинодокументалист, предоставяйки му някои своеобразни права и привилегии. Първо — авторът има право да избира проблема на своя филм доста свободно, тъй като към него се прилагат критерии и изисквания като към кинематографист или кинопублицист, а не като към учен, организатор или ръководител на социалния процес. От него се очаква избор на равнището на социалната психология, на ежедневието, а не на идеологическото съзнание. Ето защо наред с проблема за природата на консерватизма в социалното управление спокойно стои и „проблема“ за „стъргалото“ в провинциалните градове, наред с проблема за водата или въздуха — проблеми като оптимизма и провинциализма, почти напълно индиферентни към актуалните жизнени конфликти, поне в своята постановка.

Веднага и основателно ще забележите, че изборът на проблема съвсем не винаги решава нещата, че много важно е как ще бъде разискван и осветен той, какви пластове в него ще бъдат постигнати. Вярно е, че тъкмо тук е и втората привилегия, от която могат да се ползват авторите на филми-анкети, като се позовават на жанра. Тази привилегия е в намалената им отговорност за качеството на дискусиата по предпочетения проблем. Жанрът предполага и разрешава тази отговорност да ляга преимуществено на плещите на анкетиранияте — били те учени или работници в обществената пералня. Жанрът предполага и разрешава на автора, при желание или неувереност, да остане на втора, задкадрова позиция. Един бърз пример с филма „В търсене на града“.

Ако се позволам на финалния надпис на филма, в който се казва, че до еди-коя си година еди-колко си процента от българското население ще живее в градовете, изглежда, че проблемът за бъдещето на малките градове, който е попаднал във вниманието на Иво Кисимов, е действително важен, и което е особено съществено за мен — проблем на нашата перспектива, а не на вчерашния ни ден. Може да се

каже следователно, че при избора на този проблем Кисимов не се е възползвал от покровителството, което му осигуряват жанрът и положението му на кинематографист, а се е оказал на висотата на авангардната обществена мисъл. Но по-нататък той все пак се е възползвал от привилегиите си, като е хвърлил в обсъждането на проблема какви да е хора, а сам той е емигрирал в преките си професионални задължения: да запише свидетелите, да монтира изображенията им, да подбере задължителните за такива случаи пресечки-илустрации от мъртвата натура и т. н. Получило се е по такъв начин едно доста случайно и първорефлексно осветляване на важния проблем, а казано по-точно — не се е получило осветляване на проблема, а само освидетелстване на неговото присъствие в обществения живот.

И като използвам последното изречение, искам просто да подчертая, че третата привилегия, която жанрът предоставя на ония, които работят в него, е привилегиата им да **поставят** (а не да изследват; да се наемват със свое отношение; да обобщават) проблеми, поставени вече от живота и получили публичност чрез други средства за комуникация и информация. А това отново означава, че дълбока компетентност и ангажирано авторско отношение към **поставяните** проблеми не се изисква непременно.

Не е в избрания стил на доклада включването на още конкретни анализи, но аз мисля, че това не е и нужно, тъй като тук най-съществен е общият поглед по една или друга насока. От позицията на този именно общ поглед ще отбележа, че филмът-социологическа анкета в своя днешен вид и в рамките на днешната си естетика, а защо да не кажа и проблематика, не ми се струва особено перспективно направление в документалистиката ни. Ако щете и затова само, че в този си вид той няма никакви шансове да съперничи на въздесъщата в това поприще телевизия. Разбира се, това не значи апел за пълен отказ на документалното ни кино от филма-анкета. Но определено значи, че опитите ни с филма-анкета трябва да се поставят под действието на твърде високи критерии. Тия критерии трябва да се приложат преди всичко върху избора на проблема — решаващия елемент в жанра. Те трябва да водят до непрекъснато и своеобразно усъвършенстване на естетиката на жанра. И на края — те трябва да анулират неписаните привилегии на автора, да му помагат да мисли като учен, да моделира като художник и да участва страстно и ангажирано като истински гражданин.

Давам си сметка, че пожелания и изисквания ст този вид много често поставят на изпитание търпението и учтивостта на тия, към които са отправени, и аз не бих рискувал с тях, ако нямах козове в практиката на съвременната ни документалистика. Тия козове са например филмите на Христо Ковачев — един от първомайсторите на проблемното документално кино. Да оставим настрана филма „Строители“, който с чак дразнещо усърдие забиваме като жалон по всички насоки на документалното творчество, но нали има и филми като „Здравейте, мили деца“ или „Равнодушие“, без да споменаваме по-ранни творби като „От едно до осем“. Какво ако не филм-анкета представлява по същество „Здравейте, мили деца“? И за какво ако не за прецизно действие на всички или почти всички по-горе упоменати критерии свидетелствува неговата реализация? Нека се въздържим от дискусия върху избора на проблема на филма „Здравейте, мили деца“, на който аз лично гледам като на традиционен и към който се отнасям без патос. Но как е използван принципът на анкетата, какви възможности за въздействие е разкрил той в резултат на високата възискателност на Ковачев! Ние сме достатъчно опитни, за да можем да си въобразим баналния вариант на Ковачевия филм, който спокойно би могъл да представлява, както това е обикновено, поредица от показания на анонимни присъствия, без всякакъв съзнателен опит те да бъдат превърнати в нещо повече от „говорящи глави“. Но Ковачев е отишъл нататък много по-нататък. Той е създал галерия от образи на конкретни, живи хора, от които струят с цялата си **емоционална** пълнота и сила отчаянието и надеждата, очакването и примирението, жестокостта и безпардонността, пустотушното и предизвикателството. Вие непременно си спомняте оная зряла дама, със съзнително чистата коса, с лачените ботуши на кривите крака, с цялата оная широка гама от вътрешни състояния, която започва от мазното подвеждане на интервюиращия и свършва с откритата заплаха. Спомняте си спящата старица, залутана по коридорите на старчески дом, и другата, която с покъртителна простота изразява философията на родителската си мъка, свивайки един след друг пръстите на изкривената си от артрит ръка. Е, добре — в кой да е друг филм-анкета върху същия проблем ця-

тата тази естетически претворена натура би могла да отсъствува напълно, без авторът да може да бъде винен. Защото жанрът на социологическата анкета, поне в най-разпространения си вид, съвсем не предполага и не изисква естетизация на обектите, нали? Нещо повече. Защитниците на жанровата чистота, а това означава — на неподвижността на жанра — навярно ще намерят основание да говорят по принцип срещу естетизацията на интервюираните обекти, виждайки в нея насилие върху първородната истина и субективна авторска позиция. Във всеки случай, слушал съм някои да говорят и по този начин, след като едва са успели да глътнат сълзите си при среща с филм като „Здравейте, мили деца“. Но понеже стана дума и за авторската позиция във филма на Ковачев, а това значи — в тоя тип филм, — искам да допълня собствената си реплика.

Неотдавна аз изризах схващането за огромната, за решаващата роля на авторската позиция, на авторското отношение към избора от него проблем. Във връзка с примера, който използвам тук, ще отбележа, че тъкмо или преди всичко страстната авторска позиция на Христо Ковачев е причина за въвеждането в неговия филм на неизползувани в жанра на социологическата анкета оръжия, имам пред вид естетически оръжия, че тия оръжия не само че не стрелят по „неподправената жизнена правда“, но я извеждат далеч зад пределите на номиналните ѝ значения, впръскват ѝ грамадна мощ. Естествено, че същите тия оръжия в неумели ръце могат и да изопачат правдата, но тук аз не обсъждам въпросите на патологията на проблемната кинодокументалистика.

Та ето какво значи авторска позиция в проблемното документално кино и специално във филмите-анкети. Във всеки случай, аз твърдя, че без страстна авторска позиция филмовата социологическа анкета неоснователно се лишава от възможности за вътрешно развитие и за увеличаване действителната си сила върху аудиториите.

Стремежът на някои от нашите кинодокументалисти да усъвършенствуват естетиката и да разширяват възможностите за въздействие на проблемното кино на базата на социологическата анкета е толкова симптоматичен за творчеството и на Невена Тошева, че аз не мога да устоя на изкушението да кажа няколко думи и за него.

Да вземем за пример последния от нейните филми — „Звеното“, — който беше споменат в друг контекст и по-горе. Обект на интереса на Тошева в този филм е един микроколектив от селскостопански работнички под ръководството на героя на социалистическия труд Сара Смедарчина, а основен принцип за разкриване на избора обект и за постигане на идейното внушение от него — синхронният запис на водените с жените от звеното на Смедарчина разговори по определена тематична насока. Допускам, че в самото зачатие на нещата тази тематична насока ще да е била повлияна от желанието да се разкрият пътищата на успеха на един трудов колектив и особено — пътищата на успеха на организаторката и ръководителката на този колектив, постигнала най-високото трудово отличие в нашата страна.

И отново аз апелирам към способността ви да си представите как би могла да изглежда една творба с такава идейно-тематична задача и осъществена чрез непотенциозните жанрови принципи на филма-анкета. Ами тя би могла да изглежда просто като една верига от показания на трудно предразположени обикновени селски жени, които ще се опитват да изразят как са стигнали до успеха, мъчейки се при това да бъдат в духа на витаещите в съзнанието им журналистически стереотипи. Разбира се, една такава творба едва ли би могла да задене масовия зритель, но и едва ли би могла да бъде осъдена от него и от специалистите: тя би стояла обичайно в жанра си.

Но ето че Невена Тошева, която е известна с дисциплината си на документалист, която изобщо се отнася в своето творчество доста строго към поривите за открита авторска нагласа във фиксираните от камерата жизнени факти и процеси, също чувства вътрешна, творческа необходимост за неподчинение дори на собствения си контрол. Завладяна от своеобразното очарование на живия човешки **характер** на Смедарчина и нейните посетители, тя се опитва да ги създаде на екрана, като поставя камерата и магнетофона не само там, където директно може да се проследи темата за пътищата към високия трудов успех, но и там, откъдето могат да се получат сведенията за една съкровена индивидуалност, за една своеобразна човешка съдба. Нещо повече. При съзвучието на оператора си Иван Цонев тя се стреми да естетизира своите обекти, да изрази собственото си емоционално отношение към

тях и да го предаде и на зрителя. А това очевидно изразява една откровено-ангажирана авторска позиция, каквато Невена Тошева не винаги си разрешава по отношение на конкретните си жизнени образци и която съвсем не е в ущърб на „неподправената жизнена правда“. За сравнение може да се цитира дори предишният ѝ филм за жилищното строителство в София, в който социологическото обработване на проблема не се съпътства от забележим стремеж за своеобразното им пречупване в човешките характери.

Няма да рискувам с определяне мястото на „Звеното“ във филмовото творчество на Невена Тошева. Позовах се на тази творба, за да подсказва още веднъж перспективите, пътищата за развитие на проблемното кино в нашата кинодокументалистика. Ясно е, че тия перспективни пътища аз лично виждам в по-нататъшното и непрекъснато усъвършенстване на жанра на социологическата анкета, в преодоляване на действащите днес негови канони и на покровителството, което те осигуряват при случаите на равнодушно, нетворческо или дори на професионално-добросъвестно отношение към проблемното документално кино.

Това, разбира се, не следва да стане чрез изкуствено скъсване и че в зависимост от значението на проблема, социологически анкети и в днешното разбиране на жанра е уместно да се правят. Но заедно с това е добре да си дадем сметка, че международно и вътрешно признание през последните няколко години получиха многократно споменаваните вече „Жена на строежа“, „Въздух“, „Ятаци“, „Строители“ и нито един „чист“ филм-анкета. А това е симптоматично.

Разискваните дотук две основни насоки в развитието на съвременната ни документалистика включват в своите относителни граници основната и представителната част от документалната продукция през последните години. Извън тия граници обаче остават значителен брой произведения, които поради своеобразния си характер или поради безхарактерността си много трудно се поддават на класификация. Има филми например, предизвикани от конкретна социална поръчка, по конкретен повод, върху конкретен материал, за конкретна аудитория и т. н. При реализирането на тия произведения най-често действуват редица извънестетически фактори, случайни и временни от гледище на общите посоки на развитието на документалното кино съображения, което ги прави неподатливи на обобщения и предполага конкретен анализ на всяко от тях. Тоя вид творби, както и всички останали настояват за внимание и изискват внимание, което за съжаление аз не мога да им отдам в стремежа си да не напускам характера на бележките си.

Но поемайки рисковете на едно твърде относително определение, не искам да оставя без внимание и някои филми, които като че ли разкриват някакво вътрешно родство между себе си, дистанцират се от останалите и се проектират в една своеобразна насока. Тая насока аз наричам в себе си, и без всякакви претенции да настоявам за гражданственост на термина, насока на филмите-настроение. Сред тях може да има например филм-импресия за стара и нова България, съзерцавана през очите на един живописец или на един фотограф, или филм на изобилието на родната земя, или дори за гордото чудо на претворяването на хората и пейзажа на нашата страна. Поетиката на тоя вид филми обикновено включва само изображение и звук или музика и при успех на авторите разчита на възбуждането на една емоция, на едно настроение у зрителя. Аз лично мисля, че този документален жанр може и трябва да се подхранва с добре отмерен обем от творби и в бъдеще. По същество той води родословието си от някои жанрове в музиката и живописа и като тях може да разчита на една непреходна, макар и непървостепенна потребност на публиката от него. Мислите ли например, че посетителите на кой да е кинотеатър в страната не биха реагирали с удоволствие на един филм-настроение от зимната планина, от лятната гора, от щастливите или носталгични хора и т. н. А какво ще кажете за югославските филми „Сълзи на лицето“ и „Почивка“, унгарския филм-наблюдение върху изживяванията на дебелите хора, които се мерят на уличния кантар и т. н., и т. н. Само че, нещо в настоящето и бъдещето на филма-настроение трябва да се осмисли и да се легализира. Трябва да се легализира например самото му право на съществуване и равноправие му в общата документална продукция и трябва да се осмисли естетиката и функцията му, за да не се получават кентаври от рода на „Житницата“ например.

*

Днес едва ли не всеки оратор чувства като свое неотменимо задължение и като проява на сериозен тон шрихирането на картината на текущото време като

време на следващи в перманентна верига и с кинематографична бързина промени. Не виждам възможност да избягна това и аз, тъй като в тази последна част на мое то изложение ми се иска да погледна казаното дотук и от една по-съвременна, по-нетрадиционна гледна точка.

Да, нашето време на изграждане на развито социалистическо общество, в условията на протичащата научно-техническа революция, действително представлява низ от нови и сложни програми за социално строителство, които се сменят ускорително и подготвят пладдармите на прогреса. В процеса на тях сменящи се програми и в твърда зависимост от тях се променя и духовността на хората — начинът им на мислене и чувствуване, отношението им към явленията и към ценностите, интересите и стремежите им. От своя страна променените, новите хора стават автори на нови програми и това се извършва с желязна необходимост и последователност, независимо дали го забелязваме, дали си даваме сметка, или не.

Изправен пред картината на тази бързотечна съвременна реалност и опитвайки се да я съизмеря с движението на нашето днешно документално кино, аз неизменно изпитвам, навярно като мнозина други, чувството за несъответствие.

Ето например аз отчитам постиженията на българската кинодокументалистика през последните години, опитвам се искрено да ги анализирам и потвърдя, а в същото време си мисля, че всички тия успехи все пак не свалят от дневен ред тревожната дилема за зрителя, чиято заинтересованост от фактите на документалното кино е далеч от желаната.

Разбира се, аз зная много от обективните причини за тази неутолителна заинтересованост и много от тях намирам за действително непреодолими. Но съвсем не и за съдбоосни, защото съм убеден, че пътища към зрителя има и че разработването на гия пътища зависи от нас, ако, доколкото и когато съумеем да пренасетим концепциите и търсенията си на по-нова, съвременна вълна, ако, доколкото и когато съумеем да се адаптираме както към характера, така и към динамиката на днешната обществена реалност.

Аз вече чувствавам досадата от тия така често експлоатирани и така смътни общи формули и затова ще се върна към някои от направените вече анализи, опитвайки се да ги допълня, да ги осветля и от оная „по-съвременна и по-нетрадиционна гледна точка“, която обещах.

Разглеждайки търсенията ни по посока на образа на съвременника, неслучайно и така настойчиво обърнах внимание на почти тоталния интерес към обекти от възрастната и най-възрастната генерация. Потрудох се да проумея характера на тоя интерес, да докажа някои от връзките му с живия съвременен процес, да го утвърдя. Но той има и други, неразкрити дотук връзки.

Да вземем например образа на даскал Марин от едноименния филм на Ковачев. Стихията, която пронизва този образ (и почти всички образи от галерията!), е безкористият, разгледано като кристализирала форма на неизтощимия човешки порив за себераздаване, като възплъщение на един вечен и винаги актуален красив нравствен принцип. Една от дидактическите поанти на безкористият на даскал Марин е отказът му да приеме хонорар за участието си в снимането на филм, като естествена реакция на скромните му — или успокоени, или пласирани извън материалното — жизнени амбиции. Ис всичко това даскал Марин е действително един обаятелен образ, един монументален в своята простота нравствен образец.

Но ето и един друг образ на безкористник, за съжаление, взет не от нашето документално и не дори от нашето игрално кино, но затова пък съвсем актуален за нас — обръзът на строителя Потапов от новия светски игрален филм „Премия“. Както си спомняте, този Потапов също отказва да вземе пари, които, така да се каже, законно му се полагат и това го поставя в аналогична на даскалмариновата ситуация. Но каква разлика има във формите и мотивите на едното и другото безкористие! Едното е безкористие изобщо, извън времето и, ако щете, извън условията, другото — форма и проява на конкретно-протичащия съзидателен процес, реакция от стълкновението на конкретни социални програми, израз на остра материална заинтересованост, организически съчетана със стопанско мислене и с отчитане интересите на бригадата, на предприятието, на държавата. Безкористие, лишено от монументалност и дори от претенцията да бъде разглеждано като такова. В какво е преимущество на безкористника Потапов пред безкористника даскал Марин? В това, че първото за разлика от второто главоломно ни въвлеча в кипящия обществен процес, че ни дава възможност да го опознаем, че дава практическа насока на мъчителния ни вътрешен порив да се осъществим при обикновените обстоятелства на трудовото ни ежедневие. . .

Не разбирайте, че аз конфронтирам двата образа и двете форми на безкористие, за да ерозирам едните за сметка на другите. Аз искам само да покажа, че нещо извънредно важно липсва или почти липсва в практиката на нашето документално кино, а и в критериите ни за неговите търсения, за посоките на развитието му, за реалните му постижения. Прочее, казаното вече ме тласка да продължа и по-нататък.

Посочих подчертания стремеж на някои от нашите кинодокументалисти към индивидуалната психология и утвърдих този стремеж и като съзвучен на времето ни, и като условие за постигане на по-дълбоки пластове от образа на съвременника. Но заедно с това в него ясно личи и емигрантската му инерция, съзнателния или несъзнателния стремеж за заобикаляне на ония страни, черти и прояви на съвременника, в които се отразява активното му социално битие, особеният характер на днешните конфликти, на днешните трудови отношения, на днешните белези на хората, които участвуват в кипежа на създанието и отразяват динамиката му.

Изследвайки новите измерения на съвременната личност (а отделни бележки, очерци, та чак и обемисти студии по тоя въпрос се публикуват ежедневно), проф. Стоян Михайлов например пише следното във в. „Литературен фронт“:

„... Тези хора си служат системно с научни термини. Но не като средство да си придават вид на многознаещи, а като израз на подготовка и равнище на мисленето. Ако досега в историческото развитие творчески мислеха единици, то социализмът докара времето, когато така започват да мислят милиони. Творчеството в науката и художествената култура, в социалното управление се превръща постепенно в мйра на ежедневната масова дейност. А това създава предпоставки за грандиозен скок не само в развитието на обществото, но и в духовно-творческото извисяване на личността.“

И по-нататък: „Мисловната мащабност е друга насока в развитието на личността, която изразява нейното духовно богатство и обстоятелството, че е започнал процес на нейното всестранно развитие. Критерият за оценка на постиженията все по-малко е сравнението с миналото, а все повече сравнението с върховете постижения в световен мащаб.“

Какво ще кажете, може ли да се открие в цялата галерия от портрети на наши съвременници, за която многократно споменавах, дори намек за присъствие на такива или подобни черти? Как да си обясним това извеждане на нашия съвременник, така да се каже, извън социалния контрол на текущата действителност?

Ще отговоря направо: с действието на традиционни, лениви, а също не и удобни възгледи и схващания, твърде безотчетни към сная действителност, която погоре очертах. Съществува например мълчаливото убеждение, че истинската и специалната сфера на документалното кино като вид изкуство се очертава от психологическите, социално-психологическите и нравствените страни и проявления на живата натура и че неговата истинска и специална функция е възпитателно-нравоучителната. Оттук и особеният характер на образите, към които то днес проявява афинитет и в рисуването на които се специализира.

Достатъчно е обаче да се осмисли и повярва дълбоко, че документалното кино успешно може да развива и осъществява и изследователска функция, за да се получи качествен поврат в цялото му досегашно развитие, да се разшири неимоверно сферата му на действие и да тръгне по пътя на преодоляване несъответствието му със съвременния живот. Със съвсем малко фантазия ние можем да си въобразим, че тогава покрай образите на достолепните старци с проверени и утвърдени жизнени биографии и с кристализирани характери бурно и веднага ще навлязат и образите на младите съвременници с незавършени биографии, с биографии в движение. Е, навярно тяхната възпитателно-нравоучителна мисия ще бъде ограничена, но в замяна на това те ще разкриват на връстниците си в кинозалоните или пред малкия екран действителната и действителната връзка между новите форми на живота и новите хора, живите тенденции в развитието на социалистическия човек, борбата му за приспособяване и овладяване на ускоренията в процеса на перманентното социално преустройство, на бурния научен и технически прогрес. И навярно ще се окажат много по-съзвучни и по-синхронни на истинските интереси на днешните аудитории.

Твърде нарасналият обем на изложението не ми позволява да се поддам на изкушението за създаване на инварианти по изтъкнати наши документални кинотворби, прилагайки съображения от горния вид. Но бих предложил да направите самостоятелно това, според мен, целесъобразно упражнение, на базата дори на та-

къв връх в нашата документалистика като филма на Христо Ковачев „Строители“. Наистина, как ли би изглеждал един филм с подобно заглавие, ако авторите му се заемат с изследването на една младежка производствена бригада в някои от най-важните участъци на съвременното социалистическо строителство вместо оная бригада, която е приковала интереса на Христо Ковачев? Не е ли ясно, че дори само тази „проста“ промяна на наблюдаваните обекти ще доведе до съвсем различни значения?! Филмът „Строители“ погаси един откошелен дълг на нашето документално кино към ония, които по призива на партията за индустриализация на страната, нарамиха някога своите прости сечива, прекрачиха прага на своите селски къщи и с козифическия си дух, с грубите си и похватни ръце, в увлечението на първите петгодишни глансе вдигаха комин след комин и корпус след корпус наред по нашата страна. Те, неуките и престодушните, победиха в неизброимо много и сложни трудови битки, придобиха историческото самочувствие на първопребродници в просторите на социалистическото строителство и формираха основните черти на нашата работническа класа след революцията. За тях младите поколения трябва да знаят, чрез тях ние всички имаме възможност да познаем близката история на страната си.

Но все пак — историята, нали?

А нашето време? Времето, когато влизат в действие програмите за автоматизация, за кибернетизация, когато децата, а дори и внуците на христоковачевите герои се вълнуват не от проблема за изграждането на комини, а от проблема за премахването на комините, когато самочувствието им е самочувствие не на похватните ръце, а на овладяната наука, на обучената способност да се командуват сложните машини и да се ръководи качествено новия социален колектив? Тук му е мястото да кажа, че нвите измерения на съвременната личност, за която говори проф. Михайлов в приведения цитат от неговата статия, са му подсказани от срещите му с организатори и участници в строителството на АЕЦ „Козлодуй“.

Ще кажете, че доказателствата ми за тезата, че между съвременното документално кино и текущата действителност съществува несъответствие, прилагам върху една само от насоките му. Но тази теза напълно може да се провери и върху останалите насоки, например върху проблемната насока. Нещо повече — тъкмо там тя е особено валидна и ако се приложи последователно, бързо ще разкрие, че то, проблемното ни документално кино, само в отделни случаи попада на действително животрептящи, фундаментални, с пресеки в бъдещето въпроси на нашата социална практика и прогнозиране, като въпросите на управлението на производствените колективи, на тяхната социална реконструкция, на природата на консерватизма и др. Тя ще ни разкрие колко незадоволителна още е социалната ни интуиция и социологическата ни грамотност, колко могъщо и непреодоляно е в съзнанието ни действителното на стереотипите в нашите схващания за възможностите на проблемното документално кино и за използваните в него средства и т. н.

Вместо заключение ще цитирам два пасажа от един и същи документ. Първият се отнася главно до средствата за масова комуникация и гласи:

„Най-важното изискване пред тях е да възпитават трудещите се в комунистически дух не откъснато и самоцелно, а в неразривна връзка със задачите, които партията решава. . .“

И вторият, който се отнася за изкуството:

„Българската литература и изкуство, отразявайки художествено, по метода на социалистическия реализъм дълбоките преобразования в обществото, сложния духовен живот на съвременния човек, кълновете на новото комунистическо съзнание и душевност, получават реална историческа възможност да излязат в челната редица на художественото творчество на човечеството, да засилват своята идейно-възпитателна и преобразуваща роля.“

И двата цитата са от „Програмата на партията“.

Нашето съвременно документално кино се развива и усъвършенствува и като средство за комуникация, и като средство за естетическо въздействие, като изкуство. Но истинското му, своеобразно развитие навярно е в синтеза на тия две страни, в особеното, сложното и многообразно съчетаване на киното и телевизията в една нова амалгама. А ако това наистина е така, то трябва да се съобразява и да се стреми към изпълване с реално съдържание и възможностите, и изискванията, които произтичат от цитираното по-горе.

„Над Сантяго вали“

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Този филм трябваше да бъде създаден. Съвременното киноизкуство, ангажирано с най-тревожните и съдбовни проблеми на света, откликващо на „злобата на деня“, на най-актуалните политически събития днес, не можеше да не реагира на чилийската трагедия и със средствата на игралния филм. „Над Сантяго вали“, разбира се, не ще остане единствената и последна сюжетна кинотворба, посветена на фашисткия преврат от 11 септември 1973 г.; не ще и съмнение, че световното кино отново и отново ще се връща към събитията, за да ги осветли и осмисли по-пълно, да възстанови цялостно вътрешния механизъм на зловещия заговор, да проникне „до дъно“ в същността на социалните процеси, да направи напречен разрез на голямото предателство. И да възвеличи великата саможертва, да се преклони пред героизма и страданията на един народ.

Но „Над Сантяго вали“ е именно първият. И значително е, че той, първият, бе реализиран в социалистическа страна, у нас, с усилията и гражданската развълнуваност и на голям брой наши кинотворци.

По художествената си структура филмът е най-близо до хрониката, до почти документалното претворяване на събитията и тяхната вътрешна логика. Разказът се води в два плана — първият, протичащ в настоящето и обхващащ самото осъществяване на заговора и събитията след преврата, и вторият — обърнат към миналото и представен най-често в спомените и размишленията на френския журналист (Лоран Терзиев) и на Оливарес (Рикардо Кучола) — един от най-приближените сътрудници на „другаря президент“. Взаимо-



Сцена от филма „Над Сантяго вали“

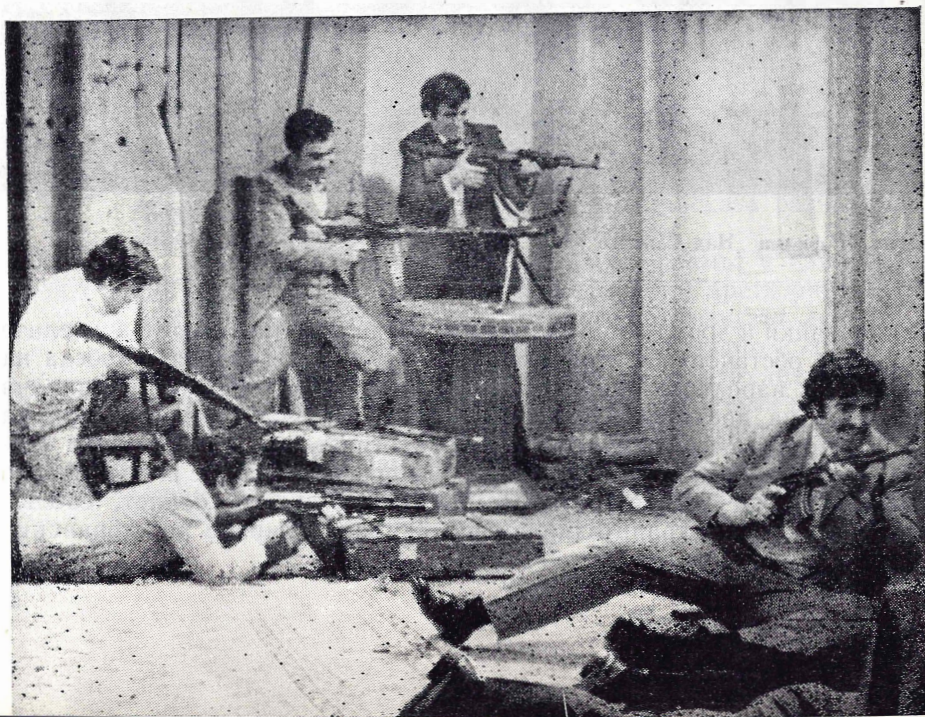
действувайки и допълвайки се, двата плана очертават пред зрителите сложната обстановка в страната по време и след изборната победа на Блока на народното единство. На широко разгръщаната социална политика на президента Алиенде, изцяло обърната към нуждите на трудовите хора, се противопоставя съпротивата на реакционните среди, умело кокетирани с илюзиите на средните слоеве и съзнателно предизвикващи растящите икономически трудности, бойкот, саботаж, укриване на хранителни продукти, парализиране на стопанския

живот чрез умело режисирани и скъпо финансирани „стачки“. Задковарната съпротива срещу народната политика на законното правителство откривае познатата от толкова аналогични политически събития роля на ЦРУ, чиито агенти в Чили не само впръскват бацила на разложението и метежа, не само компенсират (многократно) разходите на стачкуващите собственици на камиони, но и пряко се намесват в заговора. И след като поводът е умишлено създаден, след като Блокът на народното единство е изправен пред условията на тежка стопанска криза и разруха, реакцията (и национална, и международна) прибягва до стария, изпитан в толкова класови сблъсъци ход: пуска хрътките на Пиночет, „умиротворителите“, „спасителите на нацията“.

Подпомогнат от своя многонационален екип, Елвио Сото (сценарист и режисьор) ни внушава темпераментно изводите от един горчив, от един трагичен урок на историята, така скъпо заплатен. Облян в кръв, народът на Чили в течение само на брсени дни се обогатява с мъдростта на цели десетилетия, разделя се завинаги със заблудите и илюзиите на буржоазната демокрация, за да замени политическата сантименталност и наивност с поуките на суровата и непримирима класова борба, с политическата зрелост и прозрение.

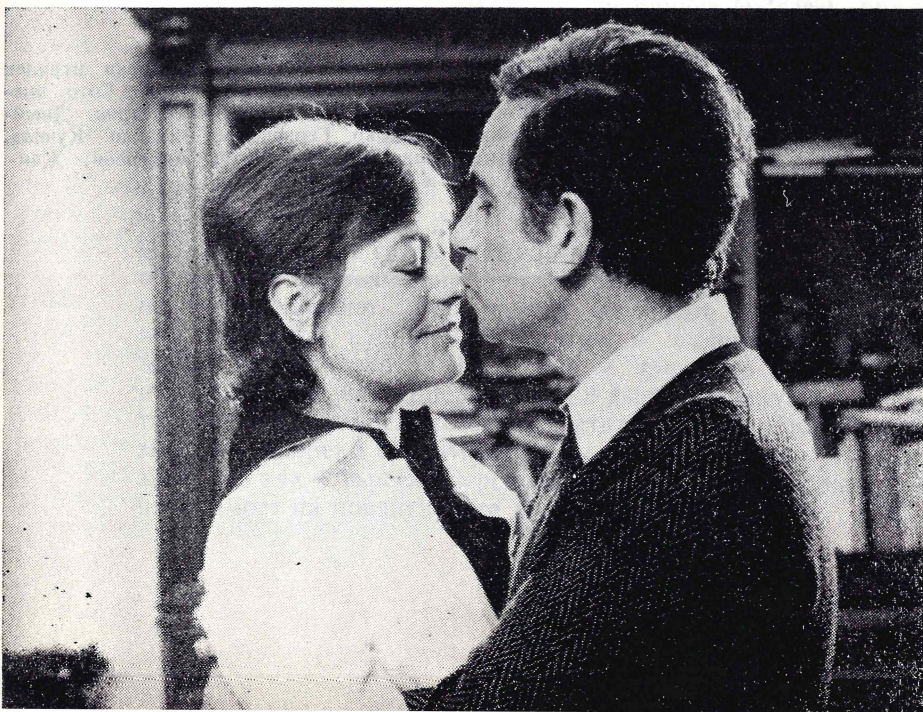
„Над Сантяго вали“ не е раген като стилистика и като естетически резултат; художествената тъкан на цялото се набраздява от недо-работени, „неизчистени“ части. Невинаги търсената строга документалност съжителствува органично с условността на някои подчертано „изиграни“ епизоди, плакатът — с опитите за интроспекция, настоящето — с миналото. Филмът е разностилен и като актьорско присъствие, и като атмосфера, и като емоционален градус в отделните си епизоди.

Сцена от филма



Но към филма „Над Сантяго вали“, убедени сме, не може да се пристъпва с обичайните критерии, подобен подход би бил неуместен, несправедлив. Защото за създателите на тази актуална кинотворба филмът не е само и просто произведение на изкуството (не е носено дълго в съзнанието, премислено, грижливо усъвършенствувано), а преди всичко неотложен, задъхан политически акт на солидарност с един героичен народ, на гневен протест срещу „обикновения фашизъм“ на хунтата в Чили. За Лоран Терзиев и Рикардо Кучола, за Ани Жирардо и Биби Андерсон, за Жан-Луи Трентинян и Морис Гарел, за Никол Калфан и Андре дьо Солие е било пределно ясно, че сценарният материал не предлага достатъчно уплътнена и многостранна характеристика на техните герои, която би позволила да се създадат ярки и неповторими актьорски постижения; съвсем очевидно те са гледали на своето участие във филма на Елвио Сото преди всичко като израз на политическата си ангажираност със събитията в Чили, на личната си присъда над злодеянията на Пиночет, на активната си солидарност с антифашистката борба в Латинска Америка. Някои ще се мернат само в два-три кадъра, ще произнесат една-две реплики, повече или помалко съществени (които би могъл да произнесе всеки второстепенен актьор), но тъкмо с тези си малки, далеч незавършени роли те издигат своя гневен глас на протест срещу съвременния фашизъм. Като въпрос на будната гражданска съвест, като дълбоко осъзнат политически акт е приел участието си в „Над Сантяго вали“ и многобройният екип от български кинотворци: художник-постановчиците М. Маринов и К. Джидров, актьорите К. Цонев, Н. Петров, Д. Буйнозов, В. Дикова, Н. Тодев, М. Михайлов, Е. Стефанов, Св. Неделчев и много други.

Ани Жирардо и Рикардо Кучола в сцена от филма





Жан-Луи Трентинян в сцена от филма „Над Сантяго вали“

По същия начин оценяват творбата на Елвио Сото и зрителите, изпълващи киносалоните в редица страни. И при възгласите на борците във финалния епизод на филма „Жив е Салвадор Алиенде!“, „Жив е Пабло Неруда!“, „Жив е народът на Чили!“, в мълчаливото си съучастие те се присъединяват към тях:

— Сегга! И завинаги!...

„НАД САНТЯГО ВАЛИ“, френско-български игрален филм, 1976 г. Сценарист и режисьор—Елвио Сото, оператор—Жорж Барски. В ролите: Найчо Петров, Димитър Буйнозов, Димитър Герасимов, Рикардо Кучола, Лоран Терзиев, Ани Жирардо, Биби Андерсон, Жан-Луи Трентинян и др.

„Филмови територии“

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Втората книга на Григор Чернев „Филмови територии“ е своеобразен автопортрет на пристрастията, тематичните параметри и жанрово-стилистичните особености на неговото критическо перо. Обхванала проблемни статии, творчески портрети и рецензии, написани през различно време от 1967 г. насам, тя е обединена от амбицията да даде разнообразна картина на определени насоки в българското киноизкуство, да очертае филмови територии, където се срещат различни проблеми и явления, чакащи своето осмисляне и оценка.

Григор Чернев демонстрира сравнително широк аспект от критически интереси — от проблемите на кино-критиката до проблемите на документалното кино, от взаимоотношенията телевизия — кино, до взаимоотношенията актриса—екран, от политическия филм до мюзикъла. . . . Обект на неговото внимание са както текущите, в известен смисъл „лабораторни“, „производствени“, въпроси, така също и въпросите, свързани с цялостното развитие на филмовото изкуство. Като опитен публицист той напипва най-парещите, най-актуалните за даден момент проблеми и с една завидна оперативност ги поставя на дневен ред, за да ги обгледа, обсъди и ако е възможно, да очертае перспективите за тяхното разрешаване. Тази негова особеност разкрива един критик, който изцяло стои вътре в кинематографичния живот на страната ни и искрено е загрижен за днешния и бъдещия ден на националното ни филмово изкуство. С изтичането на годините неговите статии не са загубили своето значение въпреки оперативността и публицистичния си стил, защото в тях е търсена перспективата или историческата съизмеримост на повдигнатите проблеми.

Стремежът за обединяване на различните клонове от кинознание-то — кинокритиката, историята и теорията на киното, — заявен в програмната статия от „Критически вълнения“ — „Аспекти“, с която се открива книгата, е особено подчертан в рецензиите на Григор Чернев за българските игрални филми. Визиращи конкретен факт, те разглеждат идейно-художествените резултати в един съпоставителен анализ с други произведения на нашето или световното кино, като по този начин търсят да определят мястото на филмовия феномен в историческото развитие на киното. Без съмнение тази тенденция в нашата оперативна кинокритика е твърде плодотворна — рецензиите от книгата „Филмови територии“ недвусмислено го доказват.

В портретуването на някои наши режисьори — Невена Тошева, Христо Ковачев, Вьло Радев — Григор Чернев очертава най-яркото, най-характерното за тяхното творчество. Стреми се към лаконизъм и яснота на оценките, като обединява изследването си от една вътрешна тема, която открива във филмите им. В повествованието си той включва и интервюто, което осеежава портретите, но не довежда до тънко проникване в творческата лаборатория на художниците. Портретът-разговор, наченки на който съзираме в книгата „Филмови територии“, още не е постигнат, още не е убедителен като композиция и внушение. Но привлекателното в случая е, че Григор Чернев, който в една от статиите си ратува за разнообразие на жанровете в нашата кинокритика, за търсене на нови форми на писане, се стреми да осъществи на практика своите изисквания.

Радостно е обстоятелството, че нашата кинолитература се обогатява с нови заглавия. Това дава възможност не само да се обгърнат проблемите на киното от различни аспекти, но и да се очертаят индивидуални критически почерци, които да пречупят филмовите явления през своя стил. „Филмови територии“ е от тези книги, които се вглеждат в различни сфери на кинематографичния живот през една индивидуална критическа призма, която не изключва другите възможни пътища към художествените факти и именно затова обогатява общия поглед върху състоянието и перспективите на българското киноизкуство.

ЗОЛТАН ФАБРИ:



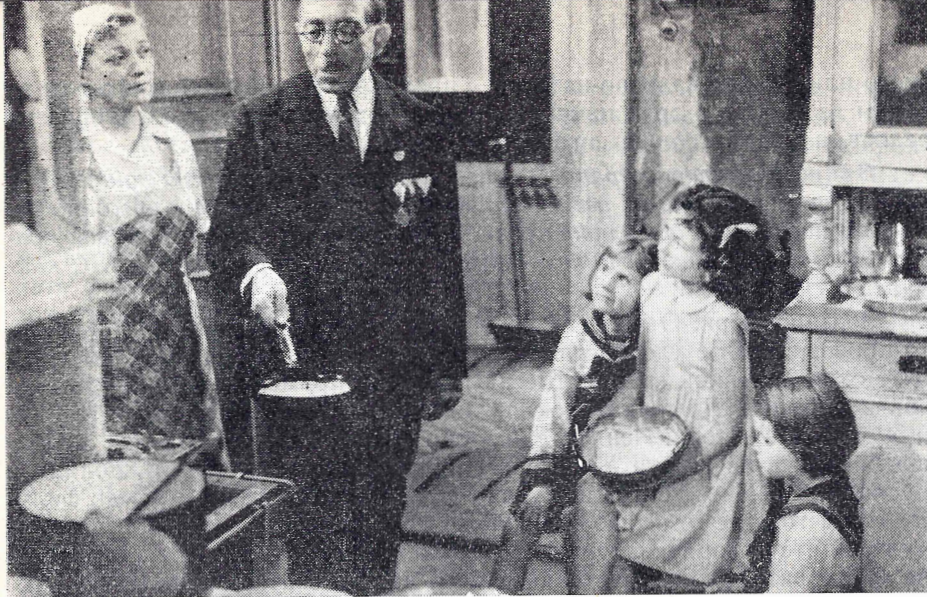
„Изследвам характера на насилието“

Золтан Фабри е роден на 15. X. 1917 г. в Будапеща. Завършва гимназия през 1935 г. Започва като художник, завършва Висшия институт по изобразително изкуство, след което се записва да следва във Висшия театрален институт. Между 1941—1944 г. е в състава на будапещенския Народен театър като артист, режисьор и декоратор. През 1945 г. сключва договор с будапещенския театър „Виг“, а по-късно — от 1946 г. до 1948 г. — е режисьор и декоратор при трупата на „Театър Мювес“. За сезона на 1948—1949 г. сключва отново договор с Народния театър, а през 1949—1950 г. е директор на новия „Театър Утьоро“. През лятото на 1950 г. го назначават за художествен ръководител на националното филмово производство. Две години по-късно — през 1952 г. — снима първия си игрален филм. Оттогава той е преди всичко кинорежисьор, въпреки че понякога все още прави проекти за декори на различните будапещенски театри и много рядко за театри в провинцията. Два пъти му е присъдена държавната награда „Кошут“, има звание заслужил артист, от 1957 г. е председател на Съюза на унгарските филмови дейци, а от 5 години насам е председател на Съюза на унгарските филмови и телевизионни артисти.

По-нататък поместваме отговорите, които той дава на поставените му от унгарския филмов журналист **Йорг Фенивеш** въпроси.

Въпрос : Уважаеми Золтан Фабри, в Унгария, а също така и в чужбина сте познат като най-изтъкнат режисьор на унгарското кино-изкуство. Смятат ви за деец на изкуството, който работи винаги на своето — много високо — „равнище“ и който с всяка своя творба успява да извоюва признанието на международния филмов свят. Именно заради това желая да попитам кой филм считате за най-големия си провал?

Золтан Фабри: Необичаен въпрос за откриване на един разговор, но несъмнено засягащ болното място. Дори не трябва да се напругам за отговора — филмът „Лудият април“. Този филм беше първата ми работа след контрареволуцията през 1956 г., когато всичко се правеше малко прибързано, тъй като целта беше колкото се може по-скоро да се задвижи производството, да се започне наново творческата работа. „Лудият април“ от гледна точка на обществените проблеми, които третира, и художественото равнище беше разходка из лекия жанр. Не ме разбирайте криво, не се срамувам заради този филм, нито пък се отричам от него, защото имах възможността да работя с талантиливи артисти, като например младия Ласло Меншарош и други. Но въпреки това тая моя творба чувствавам най-малко за „филм-Фабри“ и когато ме помолят да съставя една ретроспективна програма от творбите си, последователно изключвам този филм. Имам и един друг филм, който обичам, както майка обича детето си, отгледано с най-много трудности. В Унгария и критиката, и публиката го отхвърлиха. Това бе филмът „Късен сезон“. Учудвам се на това, защото на времето филмът имаше успех в чужбина, например ГДР, ГФР, а на биеналето във Венеция получи четири награди. Не зная защо в страната той беше приет с пре-



„Професор Ханибал“

дубеждане и неразбиране. Знам само, че и днес се боря за „реабилитирането му“. Но не желая да говоря повече за това.

Въпрос: Може ли да кажем, че вашите филми в основата си се облягат на литературни творби?

Золтан Фабри: Несъмнено по-голямата част от моите филми са направени по някаква литературна творба или въз основа на литературно произведение. Постоянно търся подходящ литературен материал, от който да черпя мисли за продължаването на започнатите от мен филми. С какво желая да се занимавам по-нататък? Главната ми тема е изобразяване характера на насилието. Като маниак се стремя да огледам, да опипам, да усетя от всички страни различните изяви на насилието и в неговите рамки — общественото положение на човека. Но преди всичко ме занимава времето на фашизма, методите и механизма му. Моите герои обикновено живеят във време на големи изпитания. Стремят се да надживеят изпитанията. Понякога, защищавайки живота си, те се провалят, като например главните герои на филмите „Професор Ханибал“ и „Късен сезон“. В по-тесни и по-широки сфери се опитвам да се доближа до съществените моменти на създаването, изграждането, господството и „силния период“ на фашизма. Филмът, който сега правя — „Петият печат“, — се занимава също с тази проблематика. А защо използвам за него и литературен материал? Защото не само аз съм съвременник и не само аз съм бил очевидец на тези събития. Именно заради това не мога да кажа, че филмите ми имат автобиографичен характер. С очите на съвременник, преживял историята, бих желал да се стремя да осветля от различни страни събитията. Затова събирам материали и от живота, и от литературата. Между другото никога не снимам филм по литературна творба като нейна адаптация. Допълвам дейст-

вието или го извеждам по-нататък, прехвърлям го в друг жанр или го карам да звучи по друг начин — и това ми донася не само творческа радост, а и радостта на „играта“.

Въпрос: Литературата, която анализира и показва фашизма, е изключително богата. С увереност може да се твърди, че в чужбина тя е много по-богата, отколкото у нас, в Унгария. Въпреки това вие правите филмите си изключително въз основа на унгарски автори. С какво се обяснява това?

Золтан Фабри: Откровено казано има много унгарски автори, чийто произведения с удоволствие бих заснел, но мога да преработя творбите само на някои от тях. Ще ви дам един пример. От много отдавна обичам романа „Довиждане, скъпа“ на популярния писател от 30-те, 40-те и 50-те години Йожи Йеньо Тершански. Действието се развива в Полша по време на Първата световна война, участвуват немци, поляци и руснаци. Всъщност би било хубаво да се направи по този роман филм. Въпреки това не се решавам. Понеже ме смущава обстоятелството, че чужденците говорят на унгарски. Чувствувам, че един от елементите на филмовата реалност е запазването на езиковата оригиналност. Ако във филмите ми някъде участвуват чужденци, като например в епизода в Дубровник от филма „Незавършената фраза“, всички говорят матерния си език или езика на страната, в която гостуват. Мисля, че в това отношение театърът е много по-гъвкав, отколкото филмът. В театъра лесно премахвам езиковите бариери, но във филмите не съм способен да ги пренебрегвам. Затова колкото и да ме привлича една успешна „чужда творба“, без езиковата вярност не зная какво да правя с нея. От друга страна, като унгарец най-добре познавам нашия живот, виждам най-добре неговите вътрешни условия и закони. Най-добре познавам истинните основи на унгарската действителност. Значи, тук най-добре мога да развия, да разгърна своята творческа сила. Казва ми и в чужбина да гостувам като режисьор, но аз не приех. Изглежда, че в мен има нещо, което ми пречи да се наема с такава задача.

Въпрос: Това означава ли, че и копродукциите са ви чужди?

Золтан Фабри: По принцип се въздържам от тях, въпреки че филмът „Момчетата от улица Пал“ е копродукция. От 20 години наблюдавам съдбата на копродукциите и намирам, че те винаги водят до художествени компромиси.

Въпрос: От 25 години работите във филмовата фабрика, от 23 години снимате филми. Навярно неведнъж сте си правили равностойна какъв творчески път е изминал Золтан Фабри?

Золтан Фабри: Творчеството има две страни — вътрешна и външна. Да започнем с външната. Решаващо значение за мен изиграха онези девет-десет години, прекарани в театралния свят. Първо се записах във Висшия институт за изобразително изкуство, след това завърших театралния институт. Тогава в Унгария не се обучаваха театрални режисьори. А аз исках да стана режисьор. За да мога изобщо да работя в тази сфера, трябваше да завърша курса по актьорско майсторство. Имах възможност да постъпя в театър „Виг“ като асистент на известните личности на театралното изкуство Арпад Хорват и Даниел Йоб. След това сключих договор с Народния театър като актьор, ре-

жисьор и декоратор. Отдаде ми се голямата възможност да поставя на сцената произведения на Жирардо, Грилпарцер, Шекспир. След войната, когато започна новият театрален живот, национализираха театрите и аз станах директор на един от тях. След един сезон, минал с голям успех, ме извикаха в Главната филмова дирекция и ме попитаха дали имам желание да направя филм? Нуждаеха се от нови сили, а режисьорите бяха малко. Така през 1950 г. започнах работа във филмовата фабрика като художествен директор. Две години по-късно създадох първия си филм. Този филм се роди като реакция срещу схематизма. Може би по-рано от другите аз разбрах, че изкуството ни е схематично, това констатира и критиката, но тогава още много плахо. Първият филм, на които бях режисьор — „Буря“, — въпреки това носи белезите на схематизма. По централно нареждане трябваше да преработя много неща. За щастие следващите ми филми „Знак на живота“ и особено „Въртележката“ са направени в такова време, когато след XX конгрес на КПСС условията значително се промениха. Хората на изкуството получиха възможност за по-свободна изява. Именно в такава атмосфера направих филма „Професор Ханибал“. През 1956 г. избухна контрареволюцията, след нея фронтовете за известно време се объркаха — 1956 г. остави своите следи. Много бавно се разведряваше мракът. Заснех двата си филма „Сладка Ана“ и „Две полувремени в ада“, които бяха приети или категорично отхвърлени. И в двата конфликтите бяха остро заявени. Времето след 1956 г. можеше да бъде изразено само по този начин. Но животът стана по-сложен. Събитията в света ни се разкриха в цялото си многообразие и драматизъм. Законите на живота се оказаха много по-сложни, отколкото всъщност допускахме.

Въпрос: Значи, вътрешната посока на развитието е от простото към сложното?

Золтан Фабри: От гледна точка на разкриване на зависимости-те безусловно се движи към по-сложното. Да, това е общата му посока.

Въпрос: С какво тогава се обяснява противоречието, че до откриване на зависимостите стигате по все по-сложни пътища, докато вашият творчески стил все повече се очиства и опростява? Някои дори заявяват, че стилът ви става академичен.

Золтан Фабри: Често съм чувал това определение за творчеството си. Но си позволявам да го поставя под съмнение. Не само защото долавям в него и смисъла „закостенял“ или нещо подобно, а и защото просто не го чувствам вярно. Фактически чрез сложните зависимости на обикновените мисли искам да разплетя системата от противоречия. По-сложното мога да направя разбираемо чрез опростяване на формите. Формите ми обаче не са винаги толкова прости. Светът на мислите в някои мои творби изисква по-сложна форма на реализация. Имам пред вид филмите, които съм направил с ретроспекции, например „Късен сезон“ „Незавършената фраза“ или по-раншния филм „Дневен мрак“. Темата на тези филми изискваше да потърся и да намеря друга форма на филмов език. Този процес е в тясна връзка с художествената революция на френското кино в периода на „новата вълна“. Ален Рене във филма „Хирошима, моя любов“ е използвал съвършено нов елемент за изобразяване на настоящето и миналото, който дава възможност

за абсолютно ново филмово изразяване. Това е ретроспекцията. Лично аз в момента свързвам истинската зрелост на киноизкуството с тази революция.

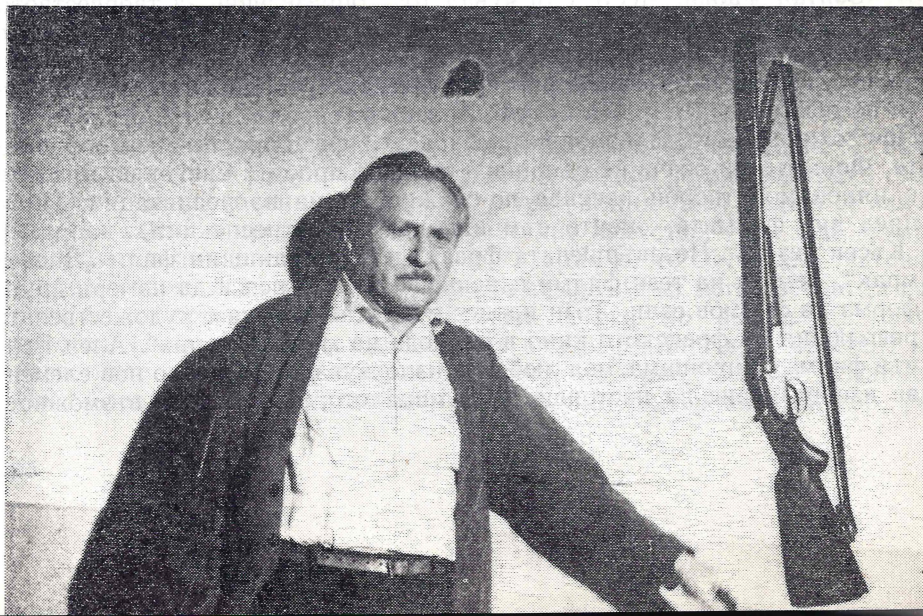
Въпрос: Спомних си, че на времето филмът „Хирошима, моя любов“ създаваше много проблеми за една част от публиката. Това ме подтиква към следващия въпрос — смятате ли, че в споменатите от вас филми „Дневен мрак“, „Късен сезон“ или „Незавършената фраза“ използваната ретроспекция се разбира от всички?

Золтан Фабри: Вероятно не. Не мога обаче да си представя произведение, което би могло да изрази сериозно съдържание без адекватна форма. Едно без друго те са куци. Единството между съдържанието и формата, чиято теория бе създадена от Хегел и развита от марксизма, е задължително. При избора на темата и съдържанието на филма ние избираме и онази форма, в която то се побира. В крайна сметка, ако един филм е много сложен, целта винаги е да са много онези, които могат да следят неговата реализация. Не съм на страната на филмите, които доставят безгрижно преживяване. Убеден съм, че една творба на високо равнище принуждава зрителя да мисли върху видяното и след излизането от киносалона. Не обичам капризите. Винаги търся формата, която е най-подходяща за изразяване на дадено съдържание. Постъпвам така, за да бъде разбран максимално. Навярно затова се създава впечатлението, че съм станал по-„прост“.

Въпрос: Това звучи като признание под було. Сякаш вие сте се отказали от определен слой публика. Може би дори от публиката на нации с ниска култура.

Золтан Фабри: Трябва да призная, че е така. Но веднага искам да задам въпроса, има ли възможност за някакъв избор? Ако човек прегледа статистиката за унгарските филми през последните десет години, може да намери два филма, които са имали масов успех — „И врабчето е птица“ и „Лилава акация“. Не желая да засягам колегите, но

Антел Пагер във филма „Двадесет часа“



не е това единственият проходим път. В крайна сметка човек се придържа о собствената си художествена програма и поддържа онова художествено равнище, под което не може и не иска да твори. Мен животът винаги ме стимулира да говоря за това, което е безкрайно важно, а да се говори за него, не само че не е лесно, но дори и болезнено. При това се стремя да говоря така, че всеки, който желае, да ме разбере. Но напразно ще се обръщам към този, който не иска да разбира или не е предразположен към приемането на тема от този тип. Защото считам, че не творецът на изкуството трябва да слезе до зрителя, а зрителят трябва да се издигне с помощта на твореца до съответното ниво на изкуството. У нас това е въпрос на естетическо възпитание. Предполагам, че в страните, където общото ниво на културата е по-високо от нашата страна, проблеми с разбирането на филмите няма. Задачите, които засягат вкуса на зрителите, са едни от най-важните пред твореца и образованието на народа.

Въпрос: Защо вие, който в театъра сте поставяли и комедии, във филмите си се стремите повече към драмата?

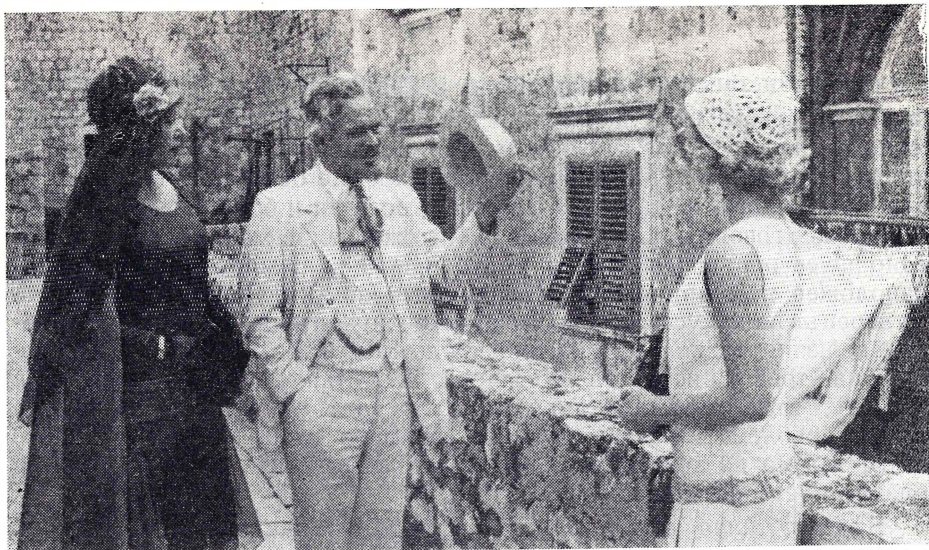
Золтан Фабри: Опитът и жизнените ми наблюдения ме отклоняват от света на комедията и ме подтикваат към изобразяването на по-различни проблеми. Във филма аз съм привърженик не на комичното, а на отклонението от драматичния жанр — гротеската. Преди двадесет години филмът „Професор Ханибал“ беше първата ми творба, в чиято трагичност се появи гротеската. Това се повтаря и в други творби, като „Две полувремена в ада“ и филма, който снимам сега — „Петият печат“.

Въпрос: Бихте ли ми казали нещо за новия си филм „Петият печат“?

Золтан Фабри: Осъществявам този филм по произведение на писателя Ференц Шанта, автора на „Двадесет часа“. „Петият печат“ е написан една година преди „Двадесет часа“ — през 1963 г. и оттогава

„Плюс минус един ден“





„Незавършената фраза“

ме занимава мисълта за неговото филмиране. Отново се занимавам с фашизма. Само че от една не толкова често срещана страна: създаването на „живи мъртъвци“. Фашизмът е изработил свой метод за „произвеждане“ на такива хора, духовно и волево мъртви, които все пак живеят и работят. Действието на „Петият печат“ се развива в Будапеща през 1944 г. след окупирането на града от хитлеристите. Четириима обикновени хора искат да избегнат трагичните обрати на времето. В интерес на това измислят дребни, частни философии, с които да успокоят съвестта си. Но животът ги поставя в такива ситуации, при които те трябва да се издигнат над тях. Героите са изправени пред дилемата да спасят живота си и да изменят на своето кредо или да загинат, но да останат верни на идеалите си. Само единият предпочита да остане жив.

Въпрос: Как вие, Золтан Фабри, познатият от света на киното, виждате света на киното? Каква е главната насока в съвременното киноизкуство?

Золтан Фабри: Това е въпрос, на който днес трудно бих могъл да отговоря. Убеден съм, че сега киноизкуството е в един специфичен и труден период. С други думи, е в криза. Признаците за това са много. Например борбата за публика. Но не противоречи ли това на факта, че в Америка броят на зрителите в кината отново нараства и достига нови върхове? Несъмнено икономиката на Америка изживява рецесия. В кризисните периоди, като започнем от голямата икономическа криза през 1929—1930 година, броят на кинозрителите винаги е нараствал. Предполагам, че и сега става дума за някакъв подобен процес.

Въпрос: В западни списания четем, че филмът днес върви към собственото си освобождаване.

Золтан Фабри: Мисля, че това не е установен факт, а по-скоро обяснение на една ситуация. Въпреки че несъмнено могат да се открият известни „освобождаващи се“ тенденции като ужаса, порнографията, мазо-сализъм и други. С цитирания израз не съм съгласен. Собственото си скромно съмнение бих подкрепил така: исторически е доказано, че в културата на всяка упадъчна и отминаваща епоха, в съответна

форма с духа и възможностите на епохата, се открива същата тенденция. За последния период на всички режими — Египет, Атина и Рим — е било характерно засилването на отпуснатостта. Промяната на мисленето по тази посока се възприема като предчувствие за някаква опасност. Убеден съм, че днес в развитите капиталистически страни се извършва подобен процес. Движението към сляпата улица, безизходната от видимата опасност създават трагичното самочувствие, което предлага за променливото съзнание спасение в отпуснатостта. Не вярвам обаче, че това е изходът.

Вярвам в ангажираното изкуство и не мога да приема, че пътят на човечеството е към човека-инстинкт и към пустотата. Близо шестдесет години живея с непоклатимото убеждение, че заложената вяра в човека и човечеството е правомерна.

Филмография:

1952 — „Буря“, 1954 — „Знак на живота“, 1955 — „Въртележката“, 1956 — „Професор Ханибал“, 1957 — „Луният април“, 1959 — „Хищник“, 1961 — „Две полувремена в ада“, 1963 — „Дневен мрак“, 1964 — „Двадесет часа“, 1965 — „Лято във Визиварош“ (съвместна продукция с телевизията), 1966 — „Късен сезон“, 1968 — „Момчетата от улица Пал“ (американо-унгарска копродукция), 1969 — „Добре дошъл, господин майор“, 1971 — „Мравуняк“, 1973 — „Плюс минус един ден“, 1974 — „Незавършената фраза“, 1975 — „Пегият печат“

Фест '76 — ехо от годината на жената

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Тази година белградският ФЕСТИВАЛ бенаочен и донякъде осмислен от темата за жената в киното, тема, която според предварителните заявления трябваше да заеме главното място в официалната програма на фестивала и да бъде в центъра на един международен симпозиум. Едва ли може да се твърди, че в първата част от намеренията си — да покаже преимуществено образа на съвременната жена върху екрана — фестивалът напълно е успял. Наистина редица произведения, които бележат пътя на киноизкуството през изтеклата година и са свързани със съдбата на жената, с нейните противоречиви проблеми в дадената социална среда, намериха място във фестивалния репертоар. Философът Бергман например навлиза деликатно, но много навътре в духовния свят на жената и нейния съпруг в „Сцени от брачният живот“. Един изострен до болезненост анализ на „сдружеска психология“, една дискретна преоценка на нравствени стойности, наложена след дългогодишно семейно съжителство — при това без често срещаната се у Бергман открита еротична сцена, а главно с изразните средства на нюансирания диалог и докосването до вътрешния свят на героите, чрез изследване духовния израз на лицата им в едър план (филмът е снет за телевизията). Лив Улман в партньорство с Ерланд Йозефсон и при епизодичната намеса на Биби Андерсон ни поднасят този кристал, в който проблясват ярко много и важни нишки на женско-мъжките отношения в днешно време. Сериозен „женски“ филм на ФЕСТИВАЛ'76 бе и „Алис вече не живее тук“ на Мартин Скорсезе, който в убедителен реалистичен план предава трескавото до истеризиране ежедневие на една самотна американска жена. Елен Бърстин, носителка на наградата „Ос-

кар“ за женска роля през 1975 г., успява наистина да ни зарази с душевната сила на една личност, изправена през неизвестността на утрешния ден, воюваща с живота, понякога побеждаваща. Една друга талантлива американска актриса — Джина Роуландс — също крачи по пътищата на жената, потисната от семейни и социални комплекси в „Жена под влияние“ на Джон Касавитис, но нейната орис е да остане победена от живота, да пропадне. Впрочем темата за „пропадането“ се появява и в други филми, представени в Белград — в „Сандакан, дом № 8“ (Япония, реж. Кей Кумай), героинята е обречена на проституция; в западногерманския филм на Фолкер Шльондорф „Изгубената чест на Катерина Блум“ героинята, ненамирайки обществена справедливост, завършва в затвора заради убийство; Луиджи Дзампа прави от младата прогресивна учителка в Сицилия оръдие на насилието („Уважавани господа“)... И като прибавим приноса на социалистическите кинематографии, третиращи проблема за жената — познатите ни произведения „Тримесечен отчет на чувствата“ на Кжищоф Зануси с Мая Коморовска, „Осиновяване“ на Марта Месарош с Кати Берек, „Старите стени“ на Виктор Трегубович с Людмила Гурченко и „Осъдени души“ на Въло Радев с Едит Солай, — така изглеждаше жената на екрана на тазгодишния ФЕСТ. Като се размие нейният образ в поредицата „чисто мъжки“ (също така на добро ниво) филми, показани на фестивала (може би и повече от „женските“), като „Дерсу Узала“ и „Премия“ на (СССР), „Кучешки следобед“, „Кръстникът II“, „Един прелитна над гнездото на лудите“ или „Ролърбол“ (САЩ), „Професия: репортер“ и „Толкова много се обичахме“ (Италия), „Обетована земя“ (Полша), „Всеки за себе си и бог срещу всички“ (ГФР) и прочие, жената сякаш остана да заема същото място, което е заемала и на всяко друго филмово стълпотворение. Да не говорим, че зрелища от типа „катастрофи и страх“ като „Челюсти“ и „Адската кула“ нямат нищо общо с жената, нито въобще с художествената селекция на един такъв сериозен и реномиран фестивал.

Част от гостите на ФЕСТ'76, Белград. В центъра директорът на фестивала Милотин Чорич, Людмила Гурченко, Сергей Бондарчук и Въло Радев





Сцена от филма „Дерсу Узала“ — СССР, режисьор Акира Куросава

По-обхватно и съсредоточено бяха разгледани проблемите на жената на международния симпозиум, проведен в рамките на ФЕСТИ'76. Темата на симпозиума, разработена и в основните доклади, беше „Жената във филма“. Основни доклади бяха изнесени от представители на СССР, САЩ, Югославия, Полша, Франция, ГФР, Италия, България и бяха публикувани в специално издадена книга. По време на дискусиите основната тема сякаш се изплъзна от центъра на симпозиума, доколкото редица специалисти в областта на психологията, юриспруденцията, сексологията, биологията, както поети и писатели, не засегнаха пряко връзката жена — кино, въпреки че много от техните мисли бяха задълбочени, интересни, носеха определена стойност. По-близо до проблемите на жената, отразени на екрана, стояха докладчиците, които изследваха различни аспекти на женското присъствие пред и зад камерата. Така полският критик Йежи Плажевски скицира женския образ в историческите и историко-революционните филми, подлагайки на критика аполитичната позиция на „случайността в историята“, изразена например в „женския“ филм „Нощен портиер“ на „женския“ ре-



„Атентатът в Сараево“ (Югославия), режисьор Велко Булаич.

жисьор Лиляна Кавани. Галина Долматовска, киноведка от СССР, посвети труда си на жената — утвърдител на нравствения идеал във филмите, свързвайки нейния образ с традициите на руската литература. Задълбочено, с редица примери от филми и пиеси американската кинопублицистка Барбара Лиминг анализира реалния и художествен образ на жената в доклада си „Женски сбрази в американския филм“. Югославските автори Яра Рибникар, Рапа Щуклие, Ранко Мунитич разгледаха жената от позициите на творец, потенциален и кинетичен създател на филми, активен съучастник в кинематографичния процес. Френският критик Жан-Пиер Ланкола запозна симпозиума с една студия върху женски образи във френското кино от 1930—1960 година. Курт Хабернол от ГФР изследва сбрази на жената като робиня и обект на забава в западногерманския филм. Опит за психоанализ на женската природа в киното направи италианският критик Микеле Манчини. Пищещият тези редове се помъчи да обхване социалните проблеми на жената през 1975 г., художествено претворени на екрана, в доклада си „Жената на екрана '75: еманципация, [с]експлоатация“, който се предлага по-нататък на вниманието на читателя.

Жената на екрана '75 — еманципация, (с) експлоатация

Двеста години след като известният Хипел беше казал: „Жените са първите възпитатели на човешкия род“, киното се опитва да подкрепи и да дискутира тази мисъл.

Да я подкрепи, защото днес пред камерата и зад камерата — говорим за филми, които оставят някаква дия — застават жени, ако не непременно с амбицията да възпитават човешкия род, то поне с желанието да му съобщят нещо, да споделят нещо, считано от тях за важно.

Да я дискутира, защото на екрана — пак във филмите, оставящи някаква дия — се говори днес така често за невъзможната или неизползуваната (докрай?) възможност на жените да влияят върху възпитанието на човешкия род.

Режисьорки като Маргерит Дюра, Марта Месарош, Лариса Шепитко, Аньес Варда, Лиляна Кавани, Бинка Желязкова с факта на творчеството си доказват кинетичните прояви на еманципацията — с таланта, остроумието и вкуса си. Повечето от тях са надраснали вътрешната необходимост да се занимават в творчеството си с проблемите на своя пол. Актриси като Хариет и Биби Андерсон, Мая Коморовска, Ани Жирардо, Тамара Макарова и Лидия Федосеева, Кикую Танака, Джина Роуландс и Елен Бърстин, Роми Шнайдер, Мари Тьорьочик, Лит Зу, Джейн Фонда, Фатиме Баумари, Мари Жозе Нат, Невена Коканова и много други извоюваха не само преклонението пред „парфюма на дамата“, но наложиха респекта пред личността на жената — основен творчески фактор в аудио-визуалните изкуства, след като със своята лична сила и слава са обрели лаврите от спечелената битка за равноправие. На екрана тези актриси и през изтеклата година създаваха образи на жени, които са в поход към различни висини на еманципацията, равноправието, свободата.

Разбира се, идейно-философските предпоставки на този поход, както и етапите му, са различни в зависимост от дадената социална среда и обществена структура, в която персонажите решават своите проблеми. Героинята на Кикию Танака от „Сандакан, дом № 8“ е жертва на проституцията, тя трябва да преодолее една вековна предумисъл за жената като вторична суровина; героинята на Хариет Андерсон от „Бялата стая“ търси изход от самотата и отчуждението в един модерен и привидно задоволен свят; Валерй Перин се мъчи да съхрани ценностите в една човешка връзка, осъдена на разруха на пръв поглед поради дрогата, всъщност поради сложната психо-физическа натовареност на личността в дадените условия („Лени“); Джина Роуландс не може да осигури на своята съвременничка избор на място в живота, в семейството, в обществото („Жена под влияние“). Докато в „Тримесечен отчет на чувствата“ Мая Коморовска издига героинята си до освободената съвременна личност, която също воюва срещу някакъв екстракт на проституирането — но с чувствата, в рамките на познатия триъгълник; Кати Берек прави от своя образ в „Осиновяването“ една поема, която девалвира самотата и отчуждението, Любов Полехина („Дъщери и майки“) и Елена Коренева („Романс за влюбени“) доказват своето право на избор, макар не винаги съобразено с катехизисните разбирания за морала — но на едно високо стъпало по стълбата към идеала; а „Момичето от Ханой“ няма нито условията, нито времето за

Дъстинг Хофман и Валери Перин (награда за женска роля в Кан-75) във филма „Лени“ — САЩ



каквито и да е „мирновременни“ проверки на чувства и мисли: то доказва своето равноправие и освободеност с оръжие в ръка в името на един голям национален и революционен идеал.

През 1975 г. Индира Ганди продължи да демонстрира как една жена може да управлява, Маргарет Тагър изкуши английския консерватизъм и застана начело (за добро или зло) на английската консервативна партия. Ортенсия Буси де Алиенде стана странстващият символ на борбата за освобождението на Чили. Още ечи ехото от космическия подвиг на Валентина Терешкова, от протеста на Анжела Дейвис, звучат песните на Джоан Бейс.

И още много жени. . .

Светът развява своите черни и червени знамена. И на Запад, сред седящите стачници, манифестиращите и стрелящите все повече не могат да се отличат момчетата от момичетата, мъжете от жените. Влиянието на социалните фактори, борбата за идеала на справедливостта, икономическото и нравственото израстване на членовете на обществото — всичко онова, което бих нарекъл политика, навлезе в съзнанието на всеки мислещ човек, за да не излезе вече никога оттам. Авангардът на жените се радва също така на тази „интоксикация“, но не навсякъде масата на жените е осмислила нейното влияние. Най-контактен художествен израз на феномена еманципация естествено е киното поради неговата обхватна и документална наблюдателност, неговата относителна реалистичност (съотнесена с другите изкуства), възможността му да влезе най-лесно в комуникация. Най-близкият художествен посредник на връзките със света стана екранният образ, т. е. характерът, представляващ една нация, отразяващ синтетичния продукт на дадена система, изявяващ се от името на една класа или социална прослойка, или възрастова група. Така в епохата на масовата комуникация и в една година, която резонира по сеизмографски чувствително на промените в процеса на политическото мислене, в душевност, психология, оптимизъм и песимизъм, отчуждение и интеграция и която носи името „година на жената“, киното може да ни разкаже едва ли не всичко за онези, които мислителят нарече „първи възпитатели на човешкия род“. В Третия свят, на Запад, в света на социализма.

В единия край на планетата — състезания на диети, в другия край — недоаяждане. Някъде една жена превзема космоса, другаде три жени са законни съпруги на един и същи мъж. Борбата за еманципация и срещу експлоатацията се води на толкова различни стъпала в нашия идеологически разделен свят. И толкова различни са националните нюанси в решаването на „женските“ проблеми, които не могат да не бъдат част от социално-политическите проблеми на страната. Какво ни показва Сембен Усман през 1975 г. в своя филм „Ксала“? На пръв план нравствената низост, до която стига жената в днешен Сенегал, поставена почти официално в условията на един съвременен харем. И това вече би било достатъчно, за да оправдае критично-реалистичното въздействие на филма. Но талантливият режисьор не спира тук. Срещу бащата-многоженец въстава младата му дъщеря, минирайки по този начин една закостеняла до религиозна догма традиция. И цялата сатира срещу моралната корупция, изхождаща от „женския“ проблем, се



Лив Улман и Ерланд Йозефсон във филма „Сцени от брачния живот“ (Швеция), режисьор Ингмар Бергман

прехвърля върху терена на властта, където многоженецът-държавник е толкова импотентен („Ксала“ ще рече импотентност), колкото у дома, колкото е въобще импотентна властта на неоколониализма. Пионерът на африканското кино Момар Тхиам взема повод от своята млада героиня във филма „Бакс“, за да потърси социалните корени на престъпността в сенегалската действителност. Диконге Пипа иска да реши чрез образа на своята млада жена в „Муна Мото“ („Детето на другия“) важни въпроси за любовта, брака, семейството в днешен Камерун; друг камерунски режисьор — Даниел Камба — остро разобличава покупко-продажбата на момичета, чиято „брачна цена“ се определя от големината на зестрата („Пус—Пус“). Алжирецът Слим Риад извежда във „Вихрушката на живота“ конфликтите на поколенията жени до необходимостта от промяна на политическата система в обществото. Фатиме Баумари изгради образа на съвременна алжирска жена, която постепенно се освобождава от духовното колониално наследство и придобива съзнанието на строителя на един нов живот. Тук е мястото да си припомним думите на Лахдар Хамина, казани по повод новия му филм „Вятърът на пясъците“. „... Захващам се с един парещ проблем: жената в алжирското общество. Жената — противопоставе-

на на вековно мракобесие, жената-предмет, жената-затворница. Моята майка с пълно право казва: „Баща ти умря като герой, но той ме затвори в продължение на 40 години в един двор и аз никога не видях улицата. Ако господ му прости, аз никога няма да му простя“...“

Широка и висока изглежда стълбата към еманципацията. В дадена социална среда едно превзето стъпало означава жената да отиде на улицата, в друга — да не отиде на улицата. Младата героиня от филма на Минрал Сен „Хор“ не може да намери работа, демагогията на индийската буржоазия, съгласно която „всеки има право на труд според образованието си“, ще изхвърли утре момичето на улицата. При принципно същите условия — само че в селска среда — поставя героинята си Сиям Бенегал в новия си филм „Разсад“. Въпросът „Професия или улица?“ стои и пред героинята на Малини Фонсека от Шри Ланка във филма „Как ставаш възрастен“: за цейлонското селянче Сусиловати се оказва почти невъзможно, особено при наличието на напредничави убеждения, да учи, да се развива. Впрочем темата „жената на улицата“ — като потенциално и кинетично явление — е вълнувало десетки кинотворци през 1975 г., особено в Азия, като се започне от тайландската и пакистанската филмова продукция и се стигне до най-крупната киноиндустрия в света — японската. Разбира се, и гамата на творческото и гражданското отношение към жената на улицата е твърде широка: от гневното разобличение, до филантропичното съжаление или дори до позицията за жената „личност“ именно защото владее улицата в един поначало „мръсен свят“... .

По-друг акцент придобиха проблемите за жената през изтеклата година в Латинска Америка. Естествено основните въпроси — за препитанието, имота, образованието, семейството, свързани със съдбата на жената — имаха мястото си и във филмовата продукция на латиноамериканския континент. Достатъчно е да споменем героинята, която през създаде Елена Рохо в мексиканския филм „Дом на юг“ на Серхио Олхович, или новия филм на Де Андраде „Брачна двойка“. Но още неизтеклата кръв от трагедията в Чили, политическите събития, станали в крупни страни-филмопроизводители като Бразилия и Аржентина — всичко насочи четката на художника към портрета на една жена, бореща се на друго стъпало за своите права: жената на улицата, но манифестираща, жената в затвора, жената в изгнание. Създаде се сякаш един събирателен образ на жената от този свят на ежедневна непоносимост, в който законът на бъдещето е победата, а на настоящето — наказаната саможертва. Ортенсиа Буси де Алиенде, кръстосвайки през 1975 г. света като едно знаме на непотушимата борба, изрази тази мисъл с думите: „... Трудно е днес да се оспори прогресивната роля, която играят жените във всички сфери на обществото. И все пак жената си остава жена — приятелка, сестра, майка... а нашите майки и сестри креят сега в затвора...“ Какво мислят за всичко това Глаубер Роша, Хорхе Санхинес и много други създатели на едно кино, което условно може да се нарече в емиграция? Пред 1975 г. чилийският режисьор Елвио Сото, сам участник в революционните събития, даде един убедителен отговор с френско-българския филм „Над Сантяго вали“. Във възстановените документални събития от времето на героичната

схватка с хунтата участвуват и внушителни женски образи, пресъздани от известни актриси като Ани Жирардо и Биби Андерсон. . .

На жената в обществото, което свикнахме да наричаме западно, нищо от казаното досега не е по принцип чуждо. Жената на улицата — протестираща или проституираща, — жената на лов за професия, за равенство в семейството, в труда — все проблеми, които намират мястото си на екрана. Но жената на Запад прибавя и свои специфични остро актуални проблеми, които са само или почти само нейни. На екрана през 1975 г. те се откриха в няколко главни посоки: прогресиращо отчуждение, някакъв вид умора от обществото, от човешки връзки; психологически изменения в резултат на по-усъвършенствувани, на вид по-деликатни форми на насилието. Като че ли по нещо от всичко това ще се открие в „Жената под влияние“ на Джон Касавитис в блестящата интерпретация на Джина Роуландс. Една „луда“ жена, която просто не може да издържи живота в клетката — семейната, обществената, трудовата. Слагам думата луда в кавички, защото героинята на Джина Роуландс е толкова луда, колкото не е, толкова луда или толкова нормална, колкото е светът, който я заобикаля. Нещо от тази несигурност и умора ще открием и у сервитьорката от нескопосания ресторант, талантливо играна от Елен Бърстин в „Алис не живее вече тук“ на Мартин Скорсезе. Друг американски филм — „Махагон“ — показва възможността на киноиндустрията да експлоатира за реклама една толкова способна певица като Дайна Рос. Още един американски филм оголва през годината принизената психология на жената-реклама: „Усмивка“ — филм за момичетата, съблазнени и разочаровани от възможностите, които им предлагат безкрайните конкурси за „мис“. . . Умора лъха от шведските момичета, които търсят мъчително мястото си в живота, в обществото („Момче и момиче“ на Ласе Бренстрьом и „Мечта за свобода“ на Яне Халдоф), и от жената на средна възраст, запалена от неизбежната самотност („Бялата стая“ с Хариет Андерсон). В средата на една фашизирана буржоазия младото момиче от филма на Ив Боасе „Дюпон Лажоа“ (в ролята Изабел Хипе) е изнасилено и убито. В една действителност на непреодолими канони испанската актриса Ема Пенела лишава своята „Регентша“ от любов, от естествена нежност, за да я доведе до отчаянието и самозатварянето. „Червената Син“ (Вилеке Алберти) от Холандия предава един своеобразен вариант на „Нана“.

Поглеждайки назад към споменатите филми, много от тях значителни в художествено отношение (пропускаяки и много други, за които няма място), не мога да се отърся от общото чувство на тъга, идващо от печалния жребий, който трябва да понасят женските персонажи. Не мога да приема това за случайно. Всяко изкуство и особено пулсиращото кино е тогава голямо и истинско, когато рефлектира проблемите на своето време, на своята страна, на своя народ — в случая — на своите жени. И не за пръв път става ясно, че именно големите произведения на изкуството носят в себе си критичното начало, търсят конфликтите на времето, разобличават недъзите и в най-добрия случай се опитват да се борят срещу тях. Като общо правило талантливите творци стоят на прогресивни позиции. И разхождайки се по екраните с жените на Запада, ние няма да срещнем през годината само констатирани нерадостни съдби, понасящи ударите на живота нежни същества, пасивни жерт-

ви на социална обреченост. По стълбата към еманципацията жените се активизират. Едва ли не целият форум на младото кино в Западен Берлин миналата година мина под лозунга на активното женско обединение в един фронт; а на отсрещния фронт, само на пръв поглед парадоксално, мъжете се идентифицираха с обществото, с властта. Една творческа група от автори-жени (Силвия Едвинсън, Моника Ергерт, Гизела Новка, Моника Нойдер, Ило Балтазар, Кристине Хет) създаде игралния филм-провокация с подчертано документални средства „Ние дълго мълчахме“, отразявайки проблемите на женското движение в Мюнхен, създаването на женски групи, новите социални отношения, които възникват от това. Мариана Людке и Инго Кратиш (ГФР) навлизат безпардонно в психологията на „Семейното щастие“, за да потърсят подриващите го фактори. Алберто Грифи и Масимо Сарчиели в Италия, Ингемо Енгстрьом в Западна Германия изследват социалната психология на млади бременни жени и майки в „Ана“ и „Борба за едно дете“. „Интересите на банката не съвпадат с интересите на Лина Брааке“ на Берхард Зинкел ни отвежда към най-старото поколение активни жени, които в драматичен или комедиен план воюват срещу политико-икономическите условия в Западна Германия. Една своеобразна, съдържаща упоритост и борбеност издава женският персонаж във филма на гръцкия режисьор Тео Ангелопулос „Пътуващите артисти“. Портретът на героинята, която пресъздава Стефания Сандрели в „Толкова много се обичахме“ на Еторе Скола, също говори за тази съдържаща, проста и несломима устойчивост. В „Песента на тръгването“ Паскал Обие събира самотни жени и мъже, за да осмисли съществуването им пред перспективата на един социален прелом.

И така нататък. С активен и пасивен баланс, крачки назад, крачки напред — нагоре към еманципацията. Пътят ни минава през социалистическото киноизкуство, по чиито екрани през 1975 г. видяхме също много жени. Какви бяха тези жени, какво говореха, какво внушаваха? Някои от тях също навяхаа тъга, други носеха трагична маска. Какво ги отличаваше от жените, за които говорихме досега: на пръв поглед нищо. И героинята на Марта Месарош — Кати Берек в „Осиновяването“ не крие своята самота, своята уплаха от една възможна безизходност, нито Кжищоф Зануси — Мая Коморовска пестят от трагизма на ситуацията, в която попада и преживява съпругата-любовница от „Тримесечен отчет на чувствата“. Някой вероятно е попитал през годината — всъщност унгарска ли е, полска ли е тази действителност, или всичко това може да се случи навсякъде? Да обичаш, да търсиш изход от самотата — разбира се, това може да се случи навсякъде. Ако можеха да ни убягнат няколко основни знака, които правят и двата филма, и двете героини неповторими, специфично свързани с една националност, с една идеология — и от тези изходни пунктове интернационално въздействащи. Дали тази уникалност трябва да се търси в пътя към антиалиенацията, която избира унгарската работничка, или в мъчителното възвръщане на полската съпруга към семейната клетка, или по-дълбоко — в един въобще нов начин на мислене и на осъзнаване на явленията в живота, в една иманентна необходимост от решение в движение, прерастване от едно духовно състояние в друго по пътя на решението. Не става дума за задължителен „хепиенд“ на филмовия сюжет, а

за стремежа и възможността да се намерят решения, изходи, пътища, които водят по стълбата нагоре. Затова и този реализъм, този хуманизъм в неговите най-широки художествени измерения получи именно названието социалистически. Немалко образи от социалистическия екран биха се изкушили да оспорят това становище, изхождайки от видимо нерешени ситуации, „отворени“ финали, въпросителни, полифонични отговори. Българската режисьорка Иванка Гръбчева например сякаш не решава нито един от въпросите, които чакат отговор във филма „При никого“: майката защитава своята правда, бащата — своята, двамата са далеч един от друг, детето избягва и от двамата. Звучи едва ли не трагично, а всъщност никой не може да обвини майката заради нейния мироглед на освободена творческа личност, още по-малко бащата, а постъпката на детето не предизвиква уплаха, защото филмът успява да разкрие нравствените стойности на едно общество, в което детето едва ли може да пропадне. Един пример за движение, нелишено от миньорна тоналност, но и нелишено от нравствена перспектива. Достатъчно е да си спомним в галоп обратната перспектива, която ни внушаваше преди години близкият по тематика и сюжет „Четиристотин удара“. Дори образът на малкото момиченце от филма „Якоб лъжецът“ на Франк Байер (ГДР) сред жестоката действителност на смърт и насилие ни подсказва някаква перспектива, макар изразена в химерата да се уловят облаците, във внушената вяра, че насилието е преходно, а красотата — вечна.

Съветският кинематограф ни дава през 1975 г. още едно доказателство за нюансирани и същевременно детерминирани, целенасочени женски характери. Естествено е тези характери да се движат по-уверено по пътищата на еманципацията в едно общество, където проблемът за еманципацията се решава по силата на закономерните изисквания на самата система — в теорията и практиката. Но съветският кинематограф (продължавайки една дългогодишна и наложена се традиция) ни показва в редица образи на екраните през 1975 г. една жена, която трябва и можеше да издържи и да надвие едно мрачно нашествие, да поеме отговорността не само за защитата на своя народ, но и на голяма част от човечеството. Това бе жената от военните години — в окопите, в заводите, на полето, чакала и недочакала мъжете и синовете си. Такива жени от годините на фашизма, сурови и чувствителни, лирични и героични, сме виждали много и много са ни вълнували в талантливите югославски, полски и други социалистически филми. Но в годината на жената, съвпадаща с трийсетгодишнината от победата над хитлеризма, съветските кинотворци предложиха най-богатата палитра от образи, пресъздаващи трагизма и хуманизма на онова време през женските очи и сърца. Във филма „Те се сражаваха за родината“ на Сергей Бондарчук видяхме такава жена — например във вярната, земната, покъртителна интерпретация на Нона Мордюкова. Видяхме я и другаде, в различни възрасти и ситуации: Галина Полских ни я показва във „Фронт без флангове“, Людмила Касаткина — в „Помни своето име“, Илина Акулова в „Блокада“ и още много други. За тези жени понятието борба за еманципация, струва ми се, звучи едва ли не парадоксално — та те са доказали не само равноправието, но твърде често са дорасли и

за водещото начало (да си припомним филма на Ростоцки „А утрините тук са тихи“).

Питам се, дали може да се синтезира някак разностранният портрет на съвременната жена, пръсната по многонационалната съветска земя? С чертите на днешната, освободена жена Толомуш Океев характеризира героинята си от далечна Киргизия в „Червената ябълка“. И ние вярваме на тази жена, пресъздадена от Сабира-Гюлсара Аджибекова, която, без да скъсва със своите национални традиции, с духовните корени на своя народ, осмисля процеса на миграцията от селото към града, решава по най-модерен начин професионалните и семейните си въпроси. Героинята на Мая Аймедова, друга даровита актриса, този път от Туркмения, заразява с простотата на едно колкото мъдро, толкова и поетично мислене, засягащо изконните истини за любовта, живота и смъртта, и така ни внушава мисълта за вечното — което е и винаги съвременно. Такава е и тази нейна странна, чиста и убедителна „Невеста“, или „Когато жената оседлае кон“ в постановките на Ходжакули Нарлиев. . . Тамара Макарова и Любовь Полехина поставиха високи изисквания на съвременните отношения между поколенията в „Дъщери и майки“ на Сергей Герасимов. Израз на един нов морал, разнообразни нюанси на женска чувствителност в условията на авангардното социалистическо мислене — всичко това придава на тези жени, на портрета на съвременната съветска жена въобще, багритите на духовното извисяване. Духовната революция рефлектира навсякъде, дори върху второстепенната героиня на Лидия Федосеева в прекрасния филм на Шукшин „Калина алена“ — филм за вината и за цената на нейното изкупване. . . Примерите са много, аз не мога да ги изчерпя. А портретът е богат на ярки тонове, полутонове и нюанси, които говорят за един коренно нов философски, политико-икономически предпоставен художествен израз на еманципацията, определящ завоюваните ѝ терени, бъдещето ѝ развитие.

Така по кръстопътищата на този наш противоречив свят срещаме жените от екрана. Ние не можем да ги обхванем, камо ли да ги обединим, така както не можем днес да хванем в шепи и разрешим макар само най-належащите въпроси на нашата планета. Но онова, което бе сигурно през 1975 г., то е, че по стълбата нагоре към освобождаването на женската личност, към социалната и духовната справедливост се нареждат все повече събудени жени; стълбата се разширява, стъпалата намаляват и в своя поход тези жени, „първите възпитатели на човешкия род“, имат един голям съюзник, който може и трябва да им помага — това е прогресивната киномисъл, филмът, изкуството на нашето време.

СССР

В „Ленфилм“ режисьорът Семьон Аронович снима филма „... И други официални лица“. „За пръв път с въпроси на държавната външна търговия се съблъсках, когато снимах филма за Красин. — разказва режисьорът. — Материалът за моята нова работа е с дата половин век по-късно, той се отнася за наши дни. Героят е председател на едно външно-търговско предприятие. Името на филма напомня за хора, чийто труд, талант, знания и воля доведат сложните и многостранни търговски отношения до края, до официалните подписи. Но, разбира се, филмът обхваща не само деловата протоколна страна, но и личния живот на героите.“ Ролята на председателя изпълнява Вячеслав Тихонов, на преводачката Ина — Ирина Мирошниченко.

*

Популярната съветска артистка Людмила Гурченко се снима понастоящем в три филма. Във филма „Двадесет дни без война“ на режисьора А. Герман по едноименната повест на Г. Симонов тя играе героинята Нина Николаева. Образът на капризната примadona Карима пресъздава в музикалната комедия „Мамзел Нитуш“, която се поставя от режисьора Л. Квинхидзе. Във филма „Краят на приказката“ тя изпълнява трагикомичната роля на фризьорката Валентина Барбанова, която цял живот е мечтала да пее в хор.

*

Още не се е появил по екраните приключенският филм „Пропадналата експедиция“ на студия „Максим Горки“, а вече са започнали снимките на неговото продължение „Златната рекичка“. Работи същият снимачен колектив: автор на сценария — И. Кузнецов, режисьор — В. Дорман, оператор — В. Корнильев, артисти — Б. Сморгков, А. Кайдановски, Е. Симонова, Н. Олянин, Ю. Каюров. Действието започва в Петроград. Червеноармеецът Куманин, един от оцелелите от пропадналата експедиция, донася в геологическия комитет работния дневник на началника на експедицията Смел-



Режисьорите Христо Писков и Ирина Актасева започнаха снимките на филма „Слънчев удар“. Сценарият е написан по пиесата на Георги Джагаров „Тази малка земя“.



В. Гиндева и Д. Манев в сцена от филма „Снаха“ по сценарий на Слав Г. Караславов, режисьор Васил Мирчев

ков, убит от бандитите, и съставената от него карта за местонахождението на златото. Отново изпращат

Куманин на Златната рекичка в Ардибаш, за да запази златото за младата република на Съветите.



Михаил Мутафов в новия филм на Хр. Христов „Циклопът“

Алексей Баталов играе във филма „Рики-Ти-Ти-Та-ви“ по едноименната приказка на Киплинг. Артистът изпълнява ролята на бащата на момчето Теди. Тази приказка, както всички приказки, е за доброто и злото и героята на Баталов помага на малката Мангуста, олицетворяваща тук силата на справедливостта, в борбата ѝ с коварните кобри.

За снимки на филма „Обелиск“ по повестта на Василий Биков се готви Ричард Викторов в студия „Максим Горки“. Събитията връщат зрителя във времето на Отецествената война. Винаги ще се помнят имената на загиналите герои в борбата срещу фашистките окупатори. Между тях е името и на селския учител Алес Мороз, личност, станала легендарна. Приемайки смъртта заради живота на шест момчета, той остава за хората пример на воля и мъжество.

„Предложението да напишем този сценарий приехме веднага, без да се замислим, разказват Ю. Дунски и В. Фрид. Но от самото начало знаехме, че поемаме едно тежко задължение. Да се вмести в час и половина екранно време цял живот, е винаги трудно. А за човека, който трябваше да стане наш герой, би могло да се каже, че е имал три живота.

Романтично настроен унгарски младеж отива доброволец във войната. Това е било в 1915 г. Воюва най-напред на италианския, след това на руския фронт. Попада в плен и става болшевик. Сражава се за властта на Съветите. Награден е с ордена „Червено знаме“. С това завършва животът на Бела Франкел.

Двадесетте години. Директор на московския театър на революцията... Какъв само не е бил Мате Залка. Но най-известен е като писател, когото знаят и обичат. И изведнъж писателят Мате Залка изчезва, а в Испания се появява генерал Лукач — командир на XII интернационална бригада. За този трети живот на нашия герой, най-кратък и може би най-ярък, за неговата смърт е нашият сценарий.

А младостта на генерал Лукач и московските страсти на неговата биография ще оживеят в стремителните пламвания на паметта, в къси откъси от книгите на Мате Залка.

В своята работа използвахме спомени на приятели и съратници на генерал Лукач. Много ни помогнаха разказите на дъщерята на героя Наталия Матвеева Залка и участникът от гражданската война в Испания А. В. Айсер, бивш адютант на Лукач. Филмът ще бъде съвместна съветско-унгарска

продукция. Режисьори — Манос Захариас и Шандор Ке, оператор — Янош Кенде. Най-трудното е да се намери изпълнител за ролята на Мате Залка. Това е бил човек рядко обаятелен, весел, безкористен, смел войник, революционер, писател.“

Новият филм „Това не сме учили“ на режисьора И. Фрез е пуснат вече по екраните на страната. „За мен този филм е малко необичаен и по засенгания в него проблем, и по стилистическото решение — казва режисьорът. — Сценарият е написан от драматурга М. Лвовски, с когото съм направил редица филми. Но ако преди проявявахме интерес преди всичко към света на децата, сега показваме на децата техните учители. Постарахме се да снимем филм, който би бил свързващо звено между възпитаници и възпитатели, който да способствува за създаването на по-тесен контакт и взаиморазбирателство. Главно действащо лице е млада учителка, още практикантка. Зрителят следи нейните първи самостоятелни крачки в училището. Става свидетел на това как въпреки липсата на достатъчно педагогически опит, тя, човек душевно щедър и внимателен, побеждава.“

Катя Паскалева и Ицхак Финци във филма „Слънчев удар“



Сега И. Фрез подготвя снимането на филм под условното название „Обичам конете“. Сценарият на писателя Н. Атаров разказва за едно семейство, където бащата пие много и лишава от радости в живота сина си. За режисьора пише нов сценарий и драматургът М. Лвовски. Той се нарича „За моята смърт обвинете Клава В.“ Това ще бъде комедия на сериозна тема — за духовния облик на младия човек.

Главен герой на филма „Рождение“, който се поставя в студията „Арменфилм“ от режисьора Ф. Довлатян, е Александър Федорович Мясник, първият председател на Совнаркома в Армения, философ, комунист, боец. Работейки над филма, авторите са намерили дневниците на Мясник. Той се оказал и самобитен писател. Филмът „Рождение“ (по сценарий на А. Зурабов) е исторически. Действието се развива в първите месеци на светската власт.

В същата студия се снима и филмът „Рижият самолет“. Неговият герой, фоторепортерът Закар, обича „да представя“ хората, да намира за тях в своите композиции най-подходящото, по негово мнение, място в живота. По замисъла на авторите (режисьор А. Агабабов) зад шеговития диалог става дума за сериозни неща — за призиването и чувството за дълг, за радостта от творчеството. На темата за творчеството е посветен и „Вдъхновение“, филм-концерт за Армениянски ансамбъл за танци (режисьор Д. Кеосаян). И още един музикален филм — „Багдасар се развежда“, постановка на режисьора Г. Мелик-Авакян по пиесата „Чичо Багдасар се развежда“ на А. Паронян. Музиката към филма са написали А. Бабаджанян и М. Мависоколян.

Съюзът на съветските кинематографисти е организирал конкурс за най-добър сценарий за игрален филм на тема: „Нашият съвременник — строител на комунизма“. В него са взели участие известни драматурзи, литератори, журналисти. След внимателно разглеждане на постъпилите работи авторитетното жури е присъдило първа награда на А. С. Макаров за сце-

нария „Пристигналата“. Освен седемте премирани работи журито е отличило още 22 сценария.

ПОЛША

В творческия колектив „Призмат“ режисьорът Станислав Барей по сценарий, написан съвместно със Станислав Тим, снима съвременната криминална комедия „Брюнет по вечерно време“.

Режисьорът Ричард Ридзедски подготвя за реализация филма „След тях ще дойде денят“. Действието се развива в една следствена стая, където малолетни са призовани да отговарят за своите престъпни действия. Филмът ще се снима в творчески колектив „Силезия“. В същия колектив ще дебютира Богдан Дзировски, един от най-талантливите полски оператори, със сензационния филм „Маймунска горичка“.

След седемгодишна пауза Марек Пивовски, известен полски документалист, отново се връща към игралния филм. Той ще се заеме с постановката на филма „Трактат за мократа работа“.

Режисьорът Павел Коморовски подготвя екранизацията на книгата на Вилхелм Шевчик за отбраната на Катовице в 1939 г. Филмът, който ще се нарича „Птици с птица“, е посветен на героизма на хората, опитали се да задържат врага.

Както вече съобщихме, известният полски документалист Вацлав Флорковски снима първия си игрален филм „Заплахата“. Сценарият е изграден върху действителни събития. Преди две години в Ню Йорк започва процес срещу Хермина Браунщайнер от ръководния персонал на лагера Майданек. По едно съпадение по същото време в Полша се появява книгата „Небе без птици“, спомен на бившата затворничка от лагера Майданек Данута Бжоско-Мендрик. Много фрагменти от книгата са посветени на дейността на Браунщайнер. Данута Бжоско-Мендрик бива поканена да вземе участие в про-



По сценарий на писателя Ю. Нагибин се снима филмът „Така започна легендата“, режисьор Б. Григориев. В ролята на Юрий Гагарин — московският ученик Олег Орлов

цеса като свидетелка. Част от снимките на филма са направени в Щатите. В главните роли участвуват Халина Виниарска, Йежи Пшибилски, Тадеуш Шмид, Тереза Шмигелувна.

Редакцията на популярния варшавски вестник „Вечерен експрес“ е обявила резултатите от своята анкета за излъчването на най-популярни полски филмови артисти. Читателите избрали десет артисти, между които първите места заемат: Даниел Олбрихски,

Станислав Микулски, Беата Тишкевич, Тадеуш Ломниcki, Ян Енглерт („Остъдени души“).

УНГАРИЯ

Имам частие, че монте филми предизвикват дискусии, казва Имре Гьонгьоши, един от талантливите унгарски режисьори. След премиерата на „Момчета, превърнали се в елени“, се разгоря голям спор. Едни ме упрекваха, че иносказателният разказ за младите революционери, опитали се да се изтръгнат от фашисткия затвор, е филм католически, други намираха, че той е направен в духа на идеологията на Че Гевара, трети пък, които познаваха работата ми в театъра през 60-те години, ме критикуваха за формализъм.

Последният филм на режисьора е „Очакващите“, чието действие се развива в края на войната. Една майка очаква завръщането на тримата си сина. Тя толкова много мисли за тях, че понякога губи представа за реалното и счита, че синовете ѝ са се върнали. С нея живее домашната прислужница, която години наред се е грижила за трите момчета. Анализират се сложните промени в отношенията между двете жени. Сега домашната прислужница е единствената морална сила, която крепи старата жена. Тази роля изпълнява полската артистка Мая Коморовска. И още един полски артист играе в този филм — Йежи Зелник, един от тримата дезертори, който попада в този дом и когото майката взима за един от синовете си.

Актьорите С. Тома и Л. Забор във филма „Таборът отива в небето“ по разказа на М. Горки „Макар Чудра“, режисьор Е. Лотяну

„На една конференция по време на Венецианското биенале — разказа Имре Гьонгьоши — ми бе зададен въпроса, защо у нас толкова дълго време продължава да се показва на екрана войната. За нас унгарците, а и за всички, които бяха засегнати от фашистката болест, това е много важна тема. Не сме анализирали още до края въпроса, защо въпреки волята на народа и интересите на държавата, станахме съюзници на хитлеристите.“

Имре Гьонгьоши заедно с драматурга и режисьора Б. Кабаи са написали два сценария: „Лисица на кръст“ и „Огнената линия“. Предпочитанията на режисьора са към първия сценарий, разказващ за една жена, която се е издигнала в обществото, но се е погубила морално. Другият сценарий, ще се поставя от Кабаи. Във филма се появява същата жена от първия сценарий, гледана през очите на двете си деца.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

По действителен случай Карел Щоркан е написал сценария „Домът на реката“. С неговата реализация се е заел режисьорът Иржи Свобода. Действието се развива през 1929 г. около един голям дом в Прага, срутил се поради недобросъвестната работа на неговите строители.

„Винаги съм имал предпочитание към събития и драматични положения, в които ясно се открива психологията на героя, неговото душевно състояние, чувства и предчувствия“ — казва режисьорът Душан

Клайн по повод на своя нов филм „Градът нищо не знае“.

След серията „Семейство Хомолкови“ и сатиричния филм „Телевизията в Бубличе“ режисьорът Ярослав Папоушек снима комедията „Най-после се разбираме“. Това е разказ за „любовните проблеми“ на един 16-годишен младеж, чието момиче израства с 20 см високо от него. Работите се оправят, когато той се влюбва в друга девойка, която му подхожда и по характер, и по ръст.

Чехословашкото филмово списание „Кино“ е отбелязало неотдавна своя 30-годишен юбилей. Първият брой е излязъл на 7 декември 1945 г.

ИТАЛИЯ

Видният италиански режисьор Лукино Висконти, който почина наскоро, е бил от три години тежко болен, наполовина парализиран и постоянно под лекарско наблюдение. В такова състояние на здравето си той е довършил филма „Семеен портрет“ (1974 г.), а миналата година, както вече информирахме, е започнал реализацията на филма „Невинната“ по Габриел д'Анунцио. В едно интервю по време на снимките на въпроса какво мисли за бъдещето, Висконти е отговорил: „Имам съм хубав живот и преди заболяването мечтаех за спокойна старост, за пътвания, за нови непознати места. Сега за това не може и дума да става. Но имам своята работа и не съм още свършен. Имам много проекти. След завършването на този филм ще започна нов, по книгата на Зелда Фицджералд, жената на големия

Барбара Вжешинска във филма „Моралността на госпожа Дулка“ (по повестта на полската писателка Габриела Заполска) режисьор Ян Рибковски,



американски писател Фицджералд. Сега гледам на живота с други очи. Преди аз господствувах над него, сега — той над мене. Всеки случай работя, правя филми. Има хора, които в моето положение вече нищо не работят. Трябва да кажа, че съм имал щастие в нещастиято, ако бях например пианист, всичко би било свършено."

И друг малко провокиращ въпрос е бил зададен на големия майстор. "Представете си за момент, че дяволът ви предлага нов живот в замяна на душата, както това е направил с Фауст. Бихте ли се съгласили?"

"Да се продам? Никога. Нито на дявола, нито на когото и да било друг, даже за живота, който толкова много обичам. Искам моят живот да бъде истински, да бъде живот на мислещ човек, на творец, преди всичко на човек свободен."

София Лорен ще играе във филм по сценарий и постановка на известния артист Жан Клод Бриали. Филмът се нарича "Малки удоволствия". Лорен изпълнява ролята на жена от майко италианско градче, майка на три деца, която по време на Първата световна война попада в Риверата и се влюбва в помлад от нея мъж.

Карло Лидзани отново, за седми път, избира Милано за място, където да се развива действието на неговия нов филм "Сан Бабила в осем часа вечерта". В този квартал на Милано се събират млади хора, в ежедневието на които насилието започва да влиза. Лидзани спира вниманието си върху четирима младежи от различни обществени среди и проследява техния живот, търси психологически и социални предпоставки, довели младите хора до насилствени действия

Ян Будке вич дебютира като режисьор (по произведение на съветския писател Ю. Нагибин) на филма "Просветление". В главната роля актьорът Янош Новицки (на снимката).



Популярната италианска артистка Джована Рали е написала сценарий. За героинята, продавачка в рибния пазар, парите са най-важното нещо. Те могат да дадат щастие и сигурност. И за да ги претежава, не подбира средства. Сценарият ще се поставя от режисьора Франко Джиралди. Главните мъжки роли ще изпълняват Стефано Сата Флорес и Франко Чити.

ФРАНЦИЯ

Гуерника, легендарният революционен град в страната на баските в Испания, е бил буквално изтрит от лицето на земята от бомбардировките на нацистките юнкери на 26 април 1937 г. В центъра на града като по чудо оцеляло само едно дърво. Потресен, Пикасо с болка и гняв създава знаменитото си платно "Гуерника". Минаха 40 години, градът е възстановен, но нищо не е забравено.

"Дървото на Гуерника" така е нарекъл своя филм талантливият испанец Фернандо Арабал, който вече 20 години живее като емигрант във Франция. Испания присъствувала във всяко произведение на Арабал, било то проза, поезия или филм. "Дървото на Гуерника" е филм за войната. Една жена бяга от войната към Франция. Нейният път минава през Гуерника. Там тя среща мъж, в когото се влюбва от пръв поглед, но двамата даже не успяват да се запознаят. Въздушното нападение ги разделя за дълги години. В края на войната героинята спасява един ранен, който се

оказва същият мъж от Гуерника. Тяхната среща е среща на надеждата.

Почти 20 години Арабал е мечтал да постави филм на такъв сюжет. Едва миналата година успява да събере необходимите средства и е снел филма за рекорден срок — 5 седмици. В него участвуват неизвестни артисти. Снимките са направени в Метере, малко планинско селище в Италия.

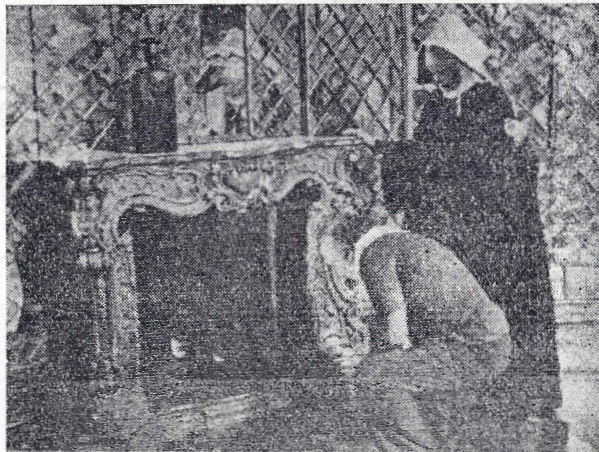
Симон Синьоре и Ив Монтан ще играят за четвърти път заедно в сензационната драма "Полиция — Питон 357", постановка на режисьора Ален Карно.

Андре Кайат снима в САЩ филма "Най-малкото зло" с участието на София Лорен. Френският режисьор ще реализира и друг филм в Холивуд — "Американско завещание", с интрига в стила на класическите трагедии. Филмът разказва за изпълнение на последната воля на един починал гангстер. За главната роля е поканена Биби Андерсон.

Известният гръцки режисьор Микис Какоянис, който работи във Франция, снима сега в Атина филм по трагедията на Еврипид "Ифигения в Авлида". В главната роля зрителите ще видят Ирини Папас.

Неоглавна отново се е появил по френските екрани документалният филм "Испанска земя" на видния документалист Йорис Ивенс, снет в 1937 г. по време на гражданската война в Испания.

След двумесечно прекъсване Ф. Фелини е продължил реализацията на филма "Казанова". Продуцентът Грималди се е съгласил на получените се преразход от 1 млн. долара



„Моят филм — казва Ивенс в интервю за „Монд“ — е свидетелство за борбата с фашизма. Помолех Хемингуей да напише коментара към „Испанска земя“. Той написа цяла повест и при това дълга. Беше зъл, когато правех съкращенията. По-късно все пак призна, че съм прав. В първата версия, показваща президента Рузвелт, коментара четеше Орсон Уелс. Гласът на артиста обаче не отговаряше на действителния образ. Много по-добър и по-подходящ се оказа гласът на Хемингуей. Във втората версия зрителите вече слушаха неговия глас..“

Ив Монтан играе главната роля във филма „Комедантът“, постановка на Клод Пиното. Както е заявил режисьорът, това ще бъде криминална комедия без полиция — историята на един бивш режисьор на пътуващ театър, който е дребен мошенник, а иска да опита щастieto си в една голяма акция. За тази цел, без да подозират нещо, биват включени в „спектакъла“ и колегите му. Планът не успява и неговият автор се прощава с големите си авантюри.

„Тялото на моя враг“ — така се нарича новият роман на Фелисиен Марсо, чиято екранизация подготвя Анри Верной, един от ветераните на френското кино. Това е историята на един мъж, който след много години, прекарани в затвора, излиза на свобода и решава сам да проведе ново следствие по своето дело. Това следствие няма нищо общо с полицейско разследване. Критиката е оценила романа на Марсо като забележителна книга, в която сполучливо е обрисувано съвременното общество.

Режисьорът Марсел Камю, реализирал някога в Бразилия филма „Черният Орфей“, отново се връща в тази страна, за да започне снимането на „Отилия от Бахия“, филм по разкази на Жоржи Амаду. Героите са бедни, влюбени в музиката хора.

Жерар Депардийо (25-годишен), познат на нашия зритель от филма „Венсан, Франсоа, Пол и другите“ на Клод Соте, е артист с големи възможности. Напоследък той почти не напуска снимачната пло-

щадка. В Италия се снимал в „Година 1900“ на Бернардо Бертолучи в „Последната жена“ на Марко Ферери. Скоро в Канада ще изпълнява главната роля във филма „Вълк“ на Жозе Джовани.

АНГЛИЯ

Новата постановка на „Хамлет“ в лондонския Национален театър е станала голямо събитие в театралния живот благодарение ярката игра на Алберт Фини, познат от редица английски филми, а у нас най-вече от филма „В събота вечер, неделя сутрин“ по романа на Алън Силитоу. Трийсет и девет годишният Фини блестящо изпълнил ролята на Хамлет, когато режисьорът Питър Хол представя като 30-годишен неудачник. Още в Кралската академия за драматично изкуство на Фини правят предложение две големи киностудии и един процъфтяващ театър в Уест енд. Решението на артиста било изненадващо. Той заминава за Бирмингам, където работи в театъра няколко години. Става известен в 1959 г., когато Лоуренс Оливие си счупва крака и Фини го замества в ролята на Кориолян на сцената на Шекспировия мемориален театър в Страдфорд. Щастлива случайност? — „Не, талант“ — казва Питър Хол, видял тогава артиста за първи път. Този успех предопределя успешната му кариера по-нататък в киното. И сега отново Фини се връща към театъра и към Шекспир. Той се готви за „Макбет“, за „Антоний и Клеопатра“.

Ролята на Валентино във филма на английския режисьор Кен Ръсел ще изпълнява известният танцьор Р. Нуреев. Филмът на Ръсел ще се конкурира с биографичния филм „Валентино“, който се снима сега от режисьора Майкъл Винер с участието на Франко Неро.

Известната пиеса на Джон Осбърн „Комедиянт“ ще бъде екранизирана за втори път. Първата екранизация е осъществена в 1959 г. от Тони Ричардсън и в главната роля участвувал Лоуренс Оливие. В новия филм, който режисьорът Доналд Рай завършва, тази роля изпълнява известният американски комедиев артист Джек Лемън.

Тазигодишните награди на списанието „Филмз енд филминг“ получават: „Професия: репортер“ на Микеланджело Антониони за най-добра режисура и най-голям художествен принос във филмовото изкуство през 1975 г.; „Томи“ на Кен Ръсел за най-хубав английски филм; „Паст“ на Стивънс Шилберг за най-добър филм на ужасите. Кен Ръсел е получил и специалната награда за „най-голямо творческо въображение“ за филмите „Томи“ и „Листомания“ („Листомания“ е последният филм на Ръсел за големия композитор Ференц Лист. Филмът е доста спорен по отношение трактовката на образа на великия композитор. Кен Ръсел вижда в Лист първата „звезда“ на поп-музиката.) За най-лош филм на годината бил признат американският „Смешната лейди“ на режисьора Херберт Рос с участието на Барбара Стрейзън.

САЩ

Един от най-интересните холивудски проекти е свързан с името на режисьора Роджър Корман. Той е замислил да реализира нова версия на известния не само в историята на американското, но и в световното кино филм „Раждането на напийата“ на Дейвид Грифит, създаден в 1915 г. Това е много смел проект. Филмът трябва да бъде на такова високо художествено ниво, което да отговаря на филма на Грифит. Освен това този филм, както е известно, е бил на времето си атакуван от американските негри, които видели в него опит да се одобри дейността и престъпленията на Ку-Клукс-Клан. Ако проектът на Корман се осъществи, вероятно ще се разгорят една голяма дискусия около него.

Антони Куин отново ще се покаже на екрана като грък. Той е поканен да превъплъти образа на Аристотел Онасис. Този избор е направен от самия Онасис, чийто любим филм е бил „Зорба гръкът“. Във филма ще участвуват идващата сина на Куин, които ще играят Онасис в младите години. В ролята на Мария Калас ще се появи Ирина Палас. За ролята на Жаклин Кенеди още не е намерена подходяща артистка.

