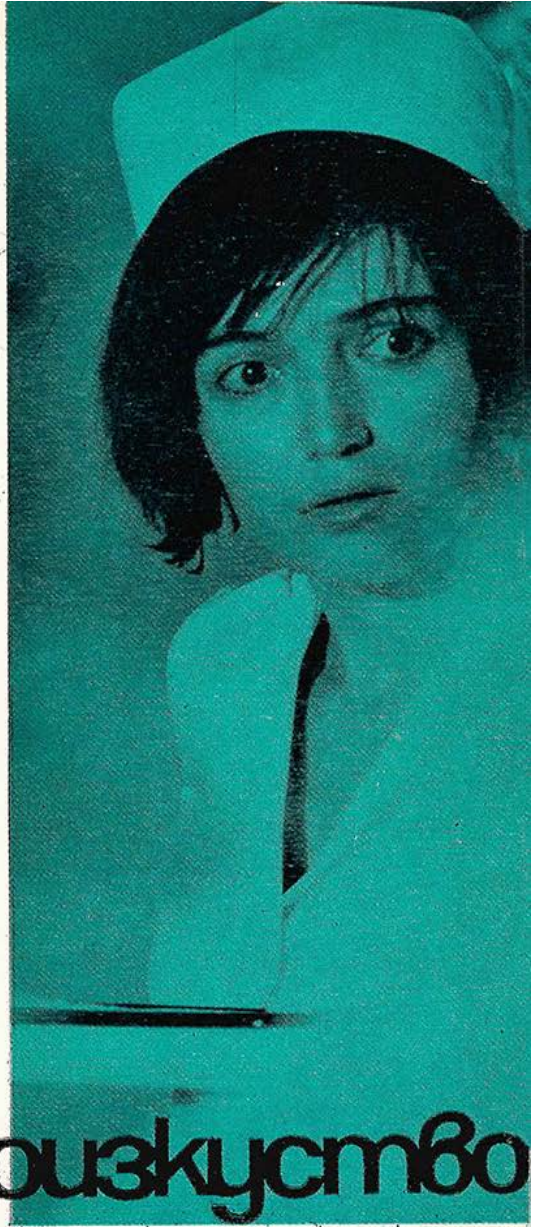
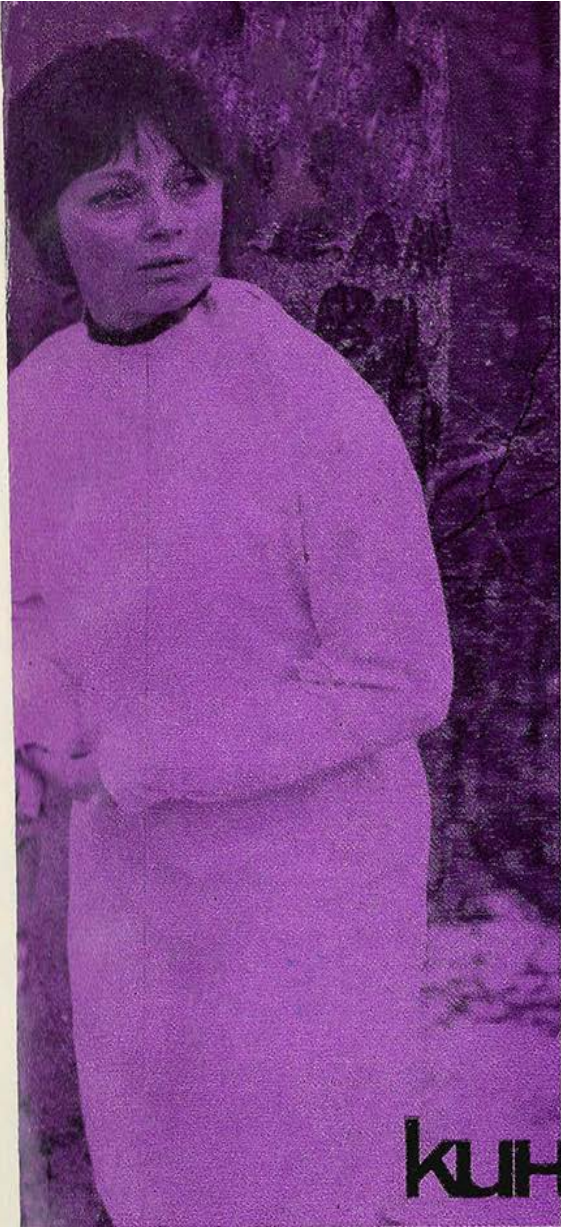




киноизкуство





бр. 7, юли 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

ДИМИТЪР ДИКОВ — ПОГЛЕД КЪМ БЪДЕЩЕТО
НА НАШЕТО КИНО

СТАМЕНКА ХРИСТОЗОВА — ИЗМЕРЕНИЯТА НА
ЕДНО ВЕЛИКО ДЕЛО

ГЕНЧО ГЕНЧЕВ — ДОСТОЕН ОТЧЕТ НА КИНО-
ЛЮБИТЕЛИТЕ

ВАСИЛ СТЕФАНОВ — ДА РАЗШИРИМ И ЗА-
ДЪЛБОЧИМ ПРОБЛЕМАТИКАТА

МАКСИМИЛИЯН КИРОВ — ПОСТИЖЕНИЯ, НО
БЕЗ ВЪРХОВЕ

Разговаряме за кинокритиката

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — ЗА САМОЧУВСТВИЕ-
ТО, ЗА ЕЛЕЙНИТЕ ОЦЕНКИ...

ВЕРА НАЙДЕНОВА — ПОВЕЧЕ КРИТИЦИ —
ДОБРИ И РАЗЛИЧНИ

ИВАН СТОЯНОВИЧ — „ОФИЦЕРИ“

ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА — „ИЗПОВЕДТА НА ПОЛИ-
ЦЕЙСКИЯ ИНСПЕКТОР ПРЕД ПРОКУРОРА
НА РЕПУБЛИКАТА“

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — ФИЛМЪТ „О'КЕЙ“
И „МЛАДОТО НЕМСКО КИНО“

АЛБЕРТ КОЕН — КИНОТО И НЕГОВОТО ВРЕМЕ

ВЕСЕЛИНА ГЕРИНСКА — ОБЕРХАУЗЕН —
XVIII—72

НЕЛИ КОНСТАНТИНОВА — КАН 1972

ХРОНИКА

АТАНАС ЦЕНЕВ — ОЧАКВАНЕ (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията

София, п.т. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вътр. 313 от 14—18 ч. 88-37-97

каса — 87-00-31

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
„Обич“. На втора страница Джейн Фонда

№ 5268/74
ВНТБ

ПОГЛЕД КЪМ БЪДЕЩЕТО НА НАШЕТО КИНО

ДИМИТЪР ДИКОВ

Човекът и обществото винаги са се стремели да прозрат в утешения си ден не просто от любопитство, а за вярно ориентиране в настоящето и за активно въздействие върху бъдещото развитие на процесите. Този стремеж е особено подчертан за прогресивните обществени класи и дейци, велик пример за което е цялата история на работническата класа и нейната идеология — марксизма-ленинизма. Днес този стремеж е закономерен не само за социалистическото ни общество като цяло, но и по-детайлно — за всяка негова сфера и дейност.

Необходимо е и нашата кинематография да погледне в своето бъдеще. Още повече, че съвременните условия дават основания на отделни теоретици и дейци от практиката да поставят под съмнение перспективите на киното в света. Не е тайна, че някои предричат неговия край, а други му определят мизерно съществуване. Но ако оставим настрана конюнктурните и крайните възгледи, няма съмнение, че днес както световното, така и нашето кино се намира на сложен кръстопът и неговата съдба зависи от генералната посока, която ще поеме.

В отговор на една по-широка необходимост Институтът по културата към Комитета за изкуство и култура и Българската академия на науките в сътрудничество с Института по кинематография и радио, с творчески и ръководни работници, специалисти и др. сложиха началото на системна и целенасочена прогностична дейност за развитието на националната ни художествена култура до 1980 г., а по някои показатели и по-далече. И макар работата да продължава, сега бихме могли съвсем тезисно, да споделим някои изводи за бъдещето на нашата кинематография.

Киното има широка перспектива и тя е в неговото качествено развитие. Дошло е време, след 20 години бурно количествено развитие, при съвременните условия, особено след появата на телевизията, ускореното развитие на автотуризма и други средства за масов отход и развлечения, вниманието на нашата кинематография да бъде насочено главно към качествените аспекти на развитието. И положителният, и отрицателният опит на световното кино показват, че при новите условия то може да преодолее обективно получената се кризисна ситуация само чрез решителен подем по всички качествени показатели. Такава е повелата на времето, такава е генералната задача пред нашето кино, от решението на която зависи неговото настоящо и бъдещо място в духовното битие на народа, силата му като идеологическо оръжие на партията, неговата съдба.

Ново качествено явление в нашата култура е самото количествено развитие на кинематографията в годините на социалистическото строителство. На лице са: значителен отряд художествено-творчески работници и различни специалности; крупен национален киноцентър като основна филмопроизводствена база; съвременни филмохранилища; 3170 кина, ксито обслужват 97% от населението; 160 игрални и хиляди късометражни филми за периода 1951—70 г. при достигнато годишно производство 16—17 игрални филма за киното и още толкова за телевизията, 110 научно-популярни, 108 документални, 16 анимационни, множество рекламни, учебни и други филми; ежегоден внос на 130—150 игрални и стотици късометражни филми; над 110 милиона зрители годишно.

Появиха се талантиливо направени игрални филми, отличени с димитровски, международни и други награди, спечелили любовта на милиони зрители. Високо равнище и международен престиж завоюва нашата анимация. Безспорни успехи имат документалният и научно-популярният филм. Изследванията обаче разкриват тревожно изоставане по редица качествени показатели от световното кино и от съвременните изисквания на обществото и на зрителя у нас, което още по-настоятелно налага да се изяснят основните насоки на бъдещото развитие и се разкриват главните проблеми, които трябва още отсега да бъдат решавани.

В областта на художественото творчество по-специално на игралния филм, въпреки отделни постижения през 60-те години се очерта общо понижаване на неговата жизненост, особено в сравнение с първото му десетилетие (1951—61 г.). Това показват при всичката им относителност всички обективно формиращи се обществени оценки.¹ Например: през последното десетилетие са създадени два пъти повече игрални филми (106 срещу 54 за първите 10 години), но от тях са отличени с Димитровска награда само 2 срещу 11 за първото десетилетие; на международни кинофестивали са отличени съответно 13 срещу 14 филма; от 26-те най-популярни български филми (събрали над 1.5 милиона зрители за първите 2 години от излизането им на екран) само 13 филма са от последното десетилетие, въпреки че киномрежата в страната е вече развита и създава много по-големи възможности; от 29-те най-популярни в чужбина български филми (изнесени в повече от 10 страни) само 12 филма са от последните десет години при два пъти по-голям обем на филмопроизводството и по-широки международни връзки на нашата кинематография; общият годишен брой зрители на всички български филми достига през 1962 г. 15.6 милиона, след това намалява до 9 млн. — 1968 г. през последните 2—3 години отново се покачва, за да стигне през 1971 г. близо 14 милиона, което е обнадеждаващ симптом, но още неозначаващ възстановяване престижа на нашия игрален филм. Известна е също тревогата и критичната оценка за равнището на нашето киноизкуство, изразени на IX конгрес, и задачата, поставена от X конгрес на партията: „Да се издигне идейно-художествената стойност на българските филми“.

За успешното решаване на тази задача трябва системно да се създават редица условия, да се решават множество големи и малки проблеми, върно и умело да се насочва развитието на художествено-творческите процеси. В тази насока тук би могло съвсем тезисно да се изкажат някои съображения.

Преди всичко ще се усилва социалната потребност от талантилива реализация на ленинския принцип за партийността и народността на изкуството.

¹ Един или друг вид оценки за отделни филми може да са спорни, но в своята съвкупност те подсказват тенденциите и общото равнище на нашето киноизкуство, така както обществото със своите механизми го оценява.

вото. Главното досъгъние на нашето киноизкуство — неговата безкомпромисна класово-партийна позиция трябва да се развива и укрепва по-нататък с талантливи, действително художествени филми. Конкретните насоки за реализиране на тази социална потребност при съвременните и особено при бъдещите условия следва да се очертаят в отделен идейно-естетически анализ. При всички случаи обаче решаваща роля ще има появата на повече талантливо творци. Тук е живецът на проблема за перспективите на нашето киноизкуство. Наивно е да се мисли, че може да се предвиди или предизвика раждането на художествени таланти. Но огромно значение има създаването на социални условия, на атмосфера, особено на „микроклимат“ в сферата на самото филмово творчество за изява и развитие на силни и разнообразни дарования. Изследванията показват, че в тази насока може още много да се направи.

Обективна потребност е едно по-добро жанрово разнообразие на нашето киноизкуство. Установено е, макар и с известна условност, голямо разминаване между предпочитанията на зрителите и жанровата структура на съвкупността от български филми. Например около 49% от зрителите предпочитат кинокомедията, приключенския и музикалния филм, а тези жанрове нямат и 20% от нашите филми. Разбира се, жанровете предпочитания са динамични и те трябва системно да бъдат изследвани и насочвани. Те не бива и да се абсолютизират, защото никаква жанрова принадлежност не може да направи популярен един слаб филм. Проблемът е за жанрово разнообразие от талантливи кинотворби.

Специално внимание изисква съвременната тема, върното и високохудожествено отразяване по метода на социалистическия реализъм на голямата правда за нашия социалистически живот. Социална потребност е „горещите“ проблеми на съвременния живот да станат основни проблеми на киноизкуството, към тях да се насочват най-талантливите творци, които активно да се подпомагат и стимулират, за да се преодолеят естетическата неравностойност на филмите на съвременна тема в сравнение с историко-революционните. Изследванията показват, че обществено значимите оценки са много по-ниски за филмите за съвременността, а би трябвало и може да бъде обратното. Нужно е да се разкрият причините. Без дълбок теоретически и художествено-критически анализ, само с упреци и пожелания нашето киноизкуство няма да се приближи към решаването на проблема.

Особено актуално е изискването за бързо и пълно използване постиженията на съвременния научно-технически прогрес: решително преминаване към цветния филм (в развитите страни той заема 70—80% от общото филмопроизводство, докато у нас — едва 15%); преодоляване на изоставането в областта на копировалната техника и технология, снимачната и звукозаписващата апаратура; модернизация на цялата филмопроизводствена база в съответствие с най-новите постижения на научно-техническата революция, за да бъдат нашите филми в техническо отношение винаги на съвременното световно равнище.

Оптималното решение от идейно-естетическа и от икономическа гледна точка изисква развитието на художествено-творческите възможности на нашето филмопроизводство да изпреварва производствено-техническите.

За времето от 1960 до 1970 г. броят на игралните филми заедно с тези за телевизията е нараснал на 280%; стойността на основните производствени фондове — на 274%; общите производствени разходи — на 808%; а разходите за художествено-творчески труд (хонорари) на 170%. Понастоящем разходите за сценарен труд са около 3%, а за всички видове художествено-творчески труд са около 17% от общите разходи на филмопроизводството, докато във Франция съответно 9% и 29%. Необходимо е решително да се промени курсът, като се влагат повече средства за подготовка и привличане на по-голям брой художествено-творчески работници в киноизкуството, за получаване на повече художествени идеи, проекти и др. и избор на най-добрите за създаване на филми.

Трябват повече художествено-творчески кадри. Сега съотношението между годишно създаваните игрални филми и наличните режисьор-постановници е около 1:2, ако се вземат предвид и игралните филми за телевизията, то е 1:1, докато във Франция например е 1:8. Още отсега се чувства недостиг на талантливи творци от различни специалности не само за игралния, но и за документалния, научно-популярния и анимационния филм, а така също — за телевизията. Не след дълго време потребностите ще бъдат разширени от т. н. „касетенно кино“. Те ще станат още по-остри, ако вземем предвид тенденцията към старее на основния творчески състав. Назряла е необходимостта, налице е вече и възможността

заедно с подготовката на млади филмови творци в СССР и други страни да се организира такава и в наше висше учебно заведение, като се подложи на критическа преценка целият опит в подбора. Количественото развитие в това отношение няма да допринесе за решаване на генералната задача, ако не доведе в киното повече таланти, повече трудолюбиви и всеотдайни на делото на партията творци.

Актуална е необходимостта от по-активна и многостранна работа за издигане общата култура, идеологическата и специалната подготовка на кинотворците. С особена сила се налага въпросът за тяхната общественно-политическа активност, за по-непосредственото им свързване с живота на народа, с теоретическата и практическата дейност на партията.

Нужна е по-добра творческа атмосфера: повече творчески дискусии; системно обсъждане и оценка на годишната продукция, на отделни проблемни филми, на творческия път на отделни творци; на по-широко използване на конкурсите; по-добре организирани контакти с кинопубликата, преодоляване на формализма в това, което се прави досега; пълна откровеност и принципност в творческите взаимоотношения и пр.

Практическото осъществяване в областта на киноизкуството на указанията на др. Тодор Живков за художествената критика има принципиално значение за решаване на основната задача. Още по-голям е дългът на теоретическата мисъл в тази насока.

Все още много предстои да се направи, за да може Съюзът на българските филмови дейци да играе пълноценна роля в развитието на кинематографските прощеси, да оказва в достатъчна степен необходимото благотворно влияние върху творческата атмосфера. Пълното и всестранно осъществяване на принципа за общественно-държавното начало в ръководството на художествено-творческите прощеси е едно от основните условия за правилното решаване на сложните задачи в тази област.

Има достатъчно основания да мислим, че при сегашното състояние на кинокритиката, на теорията и историята на киното, при липсата на обратна връзка в отношението кинотворчество—кинозрител, моралните стимули са недостатъчно развити и в тази насока трябва още много да се прави. С новата тарифа за авторски, постановъчни и други възнаграждения се решиха основните проблеми на материалното стимулиране в областта на филмопроизводството. Правилното прилагане на тарифата, наблюдението за нейната ефективност и своевременното отстраняване на евентуалните слабости е съществено условие за верно съчетаване на материалните с моралните стимули, за тяхното еднопосочно действие, за усиляване двигателната им роля при изпълнение на генералната задача.

В съвременната международна обстановка филмът е едно от най-силните и масови средства на идеологическото полсражение между двата свята. В тази битка нашето киноизкуство е било и ще бъде неотстъпен борец от позициите на прогреса. То се е развивало под благотворното влияние на съветското и на прогресивното киноизкуство по света.

Важно условие за качествен ръст не само на нашето киноизкуство, но и на цялата кинематография е по-нататъшното количествено развитие на филмопроизводството. Социологическите изследвания показват, че зрителите искат повече филми с високи идейно-художествени качества от един разнообразен репертоар по жанр, проблематика, сюжет, стил и пр. Ако искаме да има поне по 5—6 български филма годишно от основните структурни елементи, това означава, че ежегодното производство трябва да нарасне от 16—17 на 50—60 филма. При доказана необходимост и целесъобразност от около 200 премиерни филма на година относителното тегло на българския филм в репертоара на кината ще нарасне от 10—11%, колкото е сега, на около 30%. Понастоящем в СССР собствените филми са над 50% от премиерите, в САЩ — около 50%, в ГФР и Франция — около 40%, в Унгария — около 25%, в Чехословакия — около 21% и т. н.

Така очертаните потребности на кинозрителите се потвърждават и от дълготрайните интереси на обществото. В тази насока би трябвало да се имат предвид задачите, които произтичат от Програмата на БКП за развитие на националната култура и специално на изкуството; необходимостта от нарастване относителния дял на зрителите на българските филми, които въздействуват по-силно и целенасочено и без съмнение повишават социалната ефективност на киното; ограничените възможности за внос на повече хубави филми; потребностите на телевизията, която наред със специфичните телевизионни филми ще се нуждае и от по-

вече кинофилми; необходимостта все повече наши филми да си пробиват път на световния кино и телевизионен екран, което предполага възможност за избор от повече филми; необходимостта от създаването на условия за привличане и изява в киноизкуството на повече талантиливи творци като предпоставка за нови качествени явления.

Ясно е, че потребностите очертават една висока, почти невероятна при сегашните условия граница. От друга страна, ясно е, че наличните художествено-творчески възможности на нацията са големи, но тяхното развитие и проявление изисква много време. Те ще се разширяват в зависимост от практическото решаване на посочените вече проблеми. При енергични усилия реално е да приемем, че към 1975 г. те ще позволяват създаването на около 20 пълноценни филма годишно, към 1980 г. — около 30, към 1990 г. — около 50 и към 2000-та година около 60—70 филма. Това означава, че към 1980 г. по годишен брой филми на 1 млн. жители нашата страна ще достигне сегашното равнище на Унгария и Чехословакия и все още ще бъде далеч от Италия, Испания, Франция, Япония, Гърция и др.

Осъществяването на това развитие ще зависи и от производствено-техническите възможности на киноцентъра, които при сегашната организация на филмопроизводството позволяват създаването на около 25 игрални кинофилма годишно. Има основание да се предполага, че при по-висока научна организация на филмопроизводството, с повишаване производителността на труда (по показателя заснет полезен метраж на снимачен ден) и особено с някои наложителни още сега разширения на „тесните места“, възможностите биха се увеличили до около 30 филма. Това означава, че в близките 5—10 години производствената база няма да е ограничител за количественото развитие на игралния филм. Но за перспективното му развитие тя е недостатъчна. Още по-недостатъчна ще се окаже, ако вземем предвид развитието и на другите видове филми. Налага се един кардинален въпрос: в бъдеще само за игрални филми ли ще се ползува базата на киноцентъра или за всички видове филми, в т. ч. и телевизионни. Възможни са два основни варианта:

Първият: концентрация на цялата база за производство на всички видове филми за киното, за други организации и ведомства, за телевизията и евентуално за „касетеното кино“. Тази концентрация би дала огромен икономически ефект в национален мащаб, би разширила производствените възможности с по-малко средства, би създавала предпоставки за бързо обновяване и постоянно модернизиране на техниката, би открила широко поле за научно-технически прогрес и в последна сметка — за издигане техническото и художественото равнище на всички видове филми. Но тя предполага висока научна организация на творческите и на производствените процеси.

Вторият: всеки филмопроизводител (кинематография, телевизия, търговия, София-прес, Балкантурист и др.) да създава собствена материална база. Развитието е тръгнало вече в тази насока. Но то е още в началото и ако е нужно, би могло да се коригира.

Налага се след специално изследване да се разработи от надведомствени позиции концепция за развитие на материално-техническата база на филмопроизводството в национален мащаб. На тази основа би могло да се разработи конкретна програма за най-целесъобразно развитие на киноцентъра.

Един от аспектите на историческия прогрес в киноизкуството е непрестанният процес на поява, обособяване и развитие на нови видове филми. Социалните потребности и подчертаните предпочитания на кинозрителите към комбинирания програма налагат и в бъдеще да продължи развитието на документалния, научно-популярния и анимационния кинофилм. Още отсега трябва да се мисли за удовлетворяване на потребностите от филми, които ще предизвика „касетеното“ кино.

Качеството на нашето кино от гледна точка на зрителите се определя не само от българските кинотворби, а от качествата на цялата филмова съвкупност за разпространение, 30 % от която са чуждестранни филми.

Тук определяща роля имат идейно-художествените качества на отделните филми. И затова безкомпромисното прилагане на класово-партийния критерий при избора и вноса на всеки филм за разпространение е първото, най-важно условие за успешно решаване на генералната задача.

Когато се разглежда не отделен филм, а съвкупността от филми за даден период, тогава се появяват нови качествени параметри: разнообразието по вид, жанр, тематика, стил, форма и т. н. Този качествен аспект се поражда от разнообразността на зрителската аудитория и многообразието на индивидуалните, още

повече на колективните естетически интереси и вкусове. Досега структурата на тези интереси не е изучавана и поради това не е имало научна ориентация при комплектуването на филмовия фонд. Проведеният еднократно изследване показва, че има голямо разминаване между предпочитанията на зрителите и структурата на филмовия фонд. Без съмнение усилията в тази насока при научен подход към интересите на зрителите могат да разкрият неподозирани резерви за повишаване общия интерес към киното, за преодоляване на тревожните тенденции в неговата посещаемост.

Разнообразието на съвкупността от филми не може да се формира само според непосредствено прочетените интереси на масовия кинозрител. Нужно е то да бъде насочвано с оглед най-добро осъществяване на основната идейно-естетическа роля на киното в нашето общество. Едно частично изследване показва, че в репертоара през 1970 г. е имало само един премиерен филм из живота на работническата класа и нито един — за съвременния живот на село; само 9 филма са били из живота на младежта, която е 70—80 % от най-активните кинозрителите; над 50 от филмите третират сюжети и теми на една друга социална действителност: буржоазен морал, експлоатация, неравенство, антична история и др. подобни. Разбира се, такива филми, които да разобличават капитализма в съзнанието на трудещите се, трябва да има, но киното ще спомага за изграждане духовния облик на човека в социалистическото общество, ако третира преди всичко неговите проблеми.

Възможностите да се отговори на тези потребности са ограничени. В социалистическия лагер ежегодно се произвеждат от 260 (1960 г.) до 380 (1970 г.) игрални филми. По ориентировачни данни през тази петилетка производството ще достигне до около 400 филма. Българската кинематография внася средно годишно 100—120 филма от социалистическите страни, което представлява 70—80 % от нашия филмов фонд и около 30 % от тяхното филмопроизводство. Последното означава, че възможностите за избор са малки и се вземат не само най-хубавите филми. В резултат на това сред зрителите се създава нежелана репутация на киноизкуството в тези страни. Филмопроизводството в капиталистическия свят надминава 3000 филма годишно. Огромната част от тях са художествено примитивни или пошлости на буржоазната идеология. Но има и немалко прогресивни филми, рожба на „втората култура“. Възможностите за избор тук са по-големи. И те следва да бъдат използвани при безкомпромисно съблюдаване на класово-партийния критерий. Но и тук има граница, преминаването на която принизява социалната роля на нашето кино. Филмопроизводството на новоосвободените страни засега и в близко бъдеще не може да допринесе съществено за издигане качествено равнище на нашия филмов фонд.

Една от предпоставките за разнообразие и целенасоченост на филмовата съвкупност е ежегодният брой на премиерните филми. В другите социалистически страни той е около 200—220, в СССР — около 250, а в развитите капиталистически страни — 400—500 филма. Необходимо и целесъобразно е у нас да се повиши от 150—160 на около 200 филма годишно. Този ръст има смисъл, ако се осъществява чрез филми с високи идейно-художествени качества. При ограничените възможности за внос на такива филми още повече нараства ролята на нашето филмопроизводство и значението на необходимите мерки за неговото развитие. Трябва да се обърне внимание, че средният брой зрители на един български филм е значително по-голям от този на всички вносни филми, въпреки че те са подбрани от едно голямо количество, че за българския филм у нас няма никакви протекционни средства, че не са достатъчни грижите на филморазпространителите за по-широкото му популяризиране. Това е характерно дори и за годините, когато, общо взето, масовият зритель бе неудовлетворен от българските филми.

Качеството на филмовия фонд се обуславя и от техническите качества на филмите и техните копия (тиражи). Обективно необходимо е да се ускори преминаването от черно-белия към цветния филм; от теснолентовия (16 мм) към класическия (35 мм) за широк екран и широкоформатния (70 мм) филм със стереозвук. Трябва бързо да се решат въпросите за качествена кинолента и нейната обработка, за кинопроекторна и звуковъзпроизвеждаща техника на съвременно равнище, за да се преодолее нетърпимото изоставане от световните показатели.

Основен компонент на комплексния процес от създаването (или вноса) до възприемането на филмовата творба са комуникациите. Научно-техническият прогрес досега е очертал три принципиално различни средства за довеждане на филма до зрител: кинотеатра, телевизията, „касетеното кино“. Налага се един гене-

рален въпрос — каква е перспективата пред всяко едно от тези средства. За изясняването му бе проведено специално изследване, според което всяко от тях има и ще запази определено място в живота, развивайки своите специфични страни и предимства пред останалите, задоволявайки по-добре различни аспекти на човешките потребности от филмова информация, при различно съчетание в отделни исторически периоди от време и при различно съотношение за отделните възрастови, образователни, социални, професионални и други групи.

Телевизията и касетите не изключват и не могат в бъдеще да изключат алтернативно кинотеатъра като средство за разпространяване на филми. Но развитието на мрежата от кинотеатри трябва да се съобразява с тях, защото киното не е вече монополист в това отношение. При тези условия мястото му в културния живот ще зависи от неговото качество.

Научно-техническият прогрес поставя и въпроса за евентуални изменения в положението на кинотеатъра след появата и практическото използване на холографията (обемното изображение) и лазера. Изяснено е, че в близката перспектива — до 1980 г. приложението на тези средства тук в широки мащаби е невъзможно. А в по-далечно бъдеще те могат да предизвикат само подмяна на прожекционната техника в кинотеатрите, без да поставят под съмнение необходимостта от тях. Това би било естествен процес по законите на физическото и моралното изхвърляне, ако своевременно има разработена конкретна прогноза за научно-техническият прогрес в тази област и концепция за неговото използване.

Развитието на мрежата от кинотеатри като класическо средство за разпространяване на филми най-общо се характеризира с броя на кината, който в България нараства от 160 през 1940 г. на 3 170 през 1970 г. В градовете този ръст е съответно от 124 на 423, а в селата от 36 на 2 747 броя. По относителен брой на кината (спрямо населението) България сега е на второ място в света след Съветския съюз.

Може да се каже, че решенията на VIII конгрес на партията за кинификация на страната са вече изпълнени. От всичко 5 321 населени места с 8 600 000 жители сега са кинифицирани 4 271 селища с 8 330 000 жители (кръгло 97% от населението на страната). Това количествено развитие е само по себе си голямо, принципиално качествено предимство на нашето кино пред киното в капиталистическите страни, където то е ограничено и все повече се свива само в градовете. Същевременно нашата киномрежа сериозно изостава от световното равнище по редица по-малки, но много съществени показатели. Преди всичко тя не е достатъчно развита в градовете, особено в по-големите. Тя не съответствува на ръста на градското население и там сега има относително по-малко места на 1000 жители, отколкото преди 25 години (36—1970 г. срещу 37 — 1945 г.) Сравнени с напредналите страни, градовете в България по този основен показател са на последно място. Особено ниско е равнището на кинификация в София, Враца, Варна, Пловдив, Разград, Русе, Хасково и др., където има едва по 16—18 места на 1000 жители, докато в градовете на развитите страни се падат по 60—90 места на 1000 жители. Всъщност този количествен показател изразява един много съществен качествен аспект на киномрежата в нашите градове, тъй като малкото места ограничават възможностите на хората да посетят киното, когато пожелаят и когато им е удобно. Ето защо важна задача на настоящето и близкото бъдеще е развитие на киномрежата в градовете. За тази цел е разработена специална методика за научно-обосновано определяне на необходимите места в перспектива за отделните градове. Предстои да се разработи конкретна програма за развитие на киномрежата във всеки град, която освен броя на необходимите места трябва да съдържа:

- концепция за градоустройствено решение с оглед и на някои нови идеи, например за концентрация на кината на определено място в града, създаването на т. н. „киноквартали“ или „киноцентрове“; за мястото и ролята на кварталните кина и пр.

- концепция за броя на залите в едно кино и за големината на залите. Има нови идеи за създаване на няколко сравнително малки зали (по 200—300 места) в една сграда, където едновременно се представят различни програми с възможност на зрителите за избор;

- концепция за другите функционални помещения в киното, например сладкарница, бюфет, гардероб, бар и т. н.;

- концепция за архитектурните решения на сградите;

- концепция за структурата на филмовата програма.

По-сложен е въпросът за развитието на киномрежата в селата. Неговото

изясняване зависи преди всичко от прогнозата за развитието на селищната мрежа в страната. Има вече тенденция към уедряване на малките селища и намаляване на техния брой от 5 424 през 1967 г. на 5 321 през 1970 г. Според концепцията на Министерството на архитектурата и благоустройството до 1980 г. предстои да бъдат закрити около 1 980 дупки малки селища. Този процес ще продължи и по-нататък, в резултат на което ще се формират средищни селища и гравитиращи около тях села—спътници, свързани с добре уредена транспортна система. Средищните селища ще бъдат и културни центрове, където безспорно трябва да има и модерно кино. Изниква въпросът за създаването на културен комплекс и за мястото на киното в него. Това обаче не изключва необходимостта от кино и в селищата-спътници. Още повече, че в тези села, където има построен читалищен или друг салон, ще е налице и реалната възможност да се прожектират филми. С оглед на тези условия, като се има предвид ролята на киното за преодоляване на културното различие между града и селото, е разработена прогноза в няколко варианта. Оптималният вариант може да бъде очертан както следва

Насочване на вниманието преди всичко към оформящите се като културни центрове средищни села. Разработване на конкретна програма за създаване в тях на модерно кино в рамките на един цялостен културен комплекс. Продължаване на кинообслужването във всички други селища, където има необходимите предпоставки. Евентуално откриване на нови кина, където се създават подходящи условия, и закриване там, където селищата престават да функционират.

Постепенно, с формиране на новата селищна структура в страната ще се формира и нова структура на селската киномрежа. По същество тя ще бъде подобна на структурата в градовете, особено на тази в големите градове: „Централно“ кино в средищното селище и „квартални“ кина в гравитиращите села-спътници. Бъдещите транспортни връзки между тези селища ще позволят без затруднения кинозрителите, особено младите хора, да избират кое кино да посетят, кой филм да гледат.

Целесъобразно е при това да се внесе принципиална промяна в организацията на кинообслужването. „Централното“ кино в средищното селище може още дълго време да бъде с платен вход и да влиза в общата стопанска сметка на кинематографията, а „кварталните“ кина да минат на обществено самообслужване (на самодейни начала), без платен вход. Аграрно-промишленият комплекс (съответното ТКЗС) би трябвало да осигурява залата и нейното поддържане, защото тя е нужна за всички обществени прояви. Кинематографията ще осигурява кинотехниката, нейното поддържане и доставката на кинофилми, защото това е нейно задължение като културен институт. Тези разходи на кинематографията могат да се покриват от специален фонд или специална сметка, без да се отразяват върху финансовия резултат на окръжния клон „Кинификация“. Всъщност източник на средствата за покриване на тези разходи ще бъде националният доход, част от който обществото ще заделя за осъществяване на една историческа задача — издигане културния уroveň на селото до този на града. Техническият прогрес разкрива възможности за използване и на друг вид кинопрожекционна апаратура, при която филмът се прожектира в централната зала, а може по желание да се гледа във всички свързани с нея зали на разстояние 10—15 км.

Развитието на киномрежата в качествено отношение е необходимо условие за нейното съществуване. Пренебрегването на този аспект може да направи излишно каквото и да е количествено развитие. Това е така, защото киното е тясно свързано с научно-техническия прогрес, който постоянно усъвършенствува, утвърждава или отрича нещо в средствата за масова информация, давайки предимство на едно или друго от тях в естествения им стремеж да привличат вниманието. И защото няма друга сила, която да доведе хората в киното, освен неговите специфични качества.

Качеството на кинотеатъра се характеризира по няколко основни параметри:

По тип най-масово разпространено в света и у нас е класическото (35 мм.) кино с възможности за прожектиране и на широкоекранни филми. Всички досегашни технически открития и новости в кинотехниката, експериментирането на различни системи и пр., показват, че този тип кино е най-перспективно за масово използване поне в близките 15—20 години. Причините за това са не само от техническо, но и от икономическо и от художествено-творческо естество. Този тип кино ще получи най-широко развитие, а тесноленовото 16 мм кино постепенно ще се оттегля от залите за художествени филми, за да намери своето място в училищата, предприятията, стопанствата, институтите, кинолюбителските клубове и

др. Учебното кино има голяма перспектива, за развитието на което следва да се разработи специална програма.

Широкоформатното (70 мм) кино има ограничено място само в големите градове.

Трябва да се ускори процесът на преминаване теснолентовите подвижни ки-на в стационарни. За най-малките селища е целесъобразно да се експериментира подвижна 35 мм апаратура, монтирана на моторно превозно средство, каквато се използва в почти всички развити страни.

У нас е популярно т. н. „лятно“ кино — на открито. Почти всеки град има таква кино, но не навсякъде то е еднакво развито (от 3 места в София до 76 места на 1000 жители във В. Търново). И по този показател столицата е на последно място в сравнение с градовете в страната. Тук е още по-ярко подчертано неравномерното развитие и различното равнище на кинематикация в градовете. При климатичните и природни условия на нашата страна този вид кинотеатър има широка перспектива за развитие, защото в горещите летни месеци още по-осезателно подчертава някои от предимствата на киното пред телевизора. Естественят стремеж на човека да излезе на открито в парка, в планината, в околностите на града крие потенциални резерви за още по-голямо посещение в летните кина.

В някои страни, особено в САЩ, е популярно киното на открито за гледане на филми, без да се слиза от автомобила (т. н. драйвинг). Бързото развитие на автотуризма у нас и нашите природни условия дават основание да се предполага, че този вид кино има известна перспектива. Целесъобразно е да се експериментира първоначално в някои райони на Черноморието и на Витоша.

Направеното изследване разкрива, че обстановката в залите, които се ползват за кино, е, общо взето, крайно примитивна. Така например само 27 % от тях имат амфитеатър; 12 % — акустическа обработка; 3 % — климатична инсталация; 20 % — вентилация; 6 % — парно отопление; 7 % — тапицирани столове, а 46 % — подвижни столове и пейки; 3 % — съвременен екран от пластмаса; 3 % — автомат за осветлението; 1 % — гардероб и бюфет; 2 % — рекламна витрина; 18 % — непрекъсната проекция (с две машини) и т. н. Една от най-актуалните задачи е да се подобри решително културната обстановка в залите за проектиране на филми. Но икономическите възможности на кинематографията за решаването на тази задача са ограничени. За кино сега се ползват около 4 000 салони, от които само 4 % са държавни — специално за кинотеатър. Всички останали (читалищни, училищни и др. салони), особено в селата, се ползват и за други обществени нужди: художествена самодейност, събрания, тържества, лектории и т. н. И това е правилно. Лошото е, че почти навсякъде прижата за обстановката се оставя само на киното. Ясно е, че се касае до проблем, който засяга цялата общественост в дадено населено място. И той може да бъде решен само с усилията на всички.

Възможно е киномрежата да има най-прогресивна структура по тип и вид на киното, по показатели за културна обстановка и пр., филмите може да са на високо равнище, но ако техническото качество на машините, апаратите, съоръженията е незадоволително, всички положителни страни се губят. Има основания да се счита, че от гледна точка на съвременните изисквания на зрителите и в сравнение със световното равнище качеството на картината и на звука в болшинството наши кинотеатри е ниско. Предстои да се изяснят тенденциите на научно-техническия прогрес в тази област и да се разработи програма за модернизиране на цялата техника в кинотеатрите.

Съществен качествен аспект на киното са методите за разпространяване на филмите. Основна слабост е, че те не са поставени на научна основа. Тази сложна идеологическа работа се върши без елементарни социологически и социално-психологически наблюдения, изследвания и изводи; без каквато и да е научна представа за интересите и предпочитанията на публиката; без определен критерий за идеологическа ефективност и т. н. Назряла е необходимостта от принципиално нов подход, обезпечаваш най-интензивното използване на съвременната наука в тази област. Конкретен израз на такъв подход може да бъде създаването на система за получаване на информация по принципа на обратната връзка с кинопубликата. На тази основа може да се направи опит за използване на математически модел за програмиране и тиражиране на филмите, за бързо улавяне на всяко изменение в условията и за своевременно предприемане на необходимото. Това означава, че кинематографията ще трябва да има и съответната електронно-изчислителна апаратура, и вискоквалифицирани специалисти. Особено остра е не-

обходимостта от специално подготвени кадри с висше образование за поставяне на цялата идеолгическа и културна работа с филмите на научна основа.

Всичко това показва, че главната задача в тази област се свежда до решително преминаване на кинорежата и на методите за разпространяване на филми в ново качествено състояние. Същата необходимост, както и по-конкретните насоки за решаване на задачата се разкриват и от проведеното специално социологическо изследване на кинозрителите у нас.¹

Развитието в очертаните насоки, решаването на генералната задача зависи и от икономическите възможности на кинематографията. Те се формират от тенденциите в приходите и разходите на кинематографското стопанство (на целия отрасъл).

Приходите на отрасъла се получават от кинорежата в страната и от износа (лиценза) на филмите. Те нарастват от 13 млн. лв. през 1960 г. на 25 млн. лв. през 1970 г. Разработена е прогноза за тяхното развитие въз основа на следните изходни позиции: прогнозата за ръста на населението в страната; прогнозата за средната годишна посещаемост на киното на един жител; прогнозата за средната цена на входен билет; прогнозата за износа на нашите филми. В зависимост от вариантите на тези прогнози възможното развитие на приходите е очертано в няколко варианта. Според оптималния и най-реалистичен вариант годишните приходи ще нараснат към 1975 г. на около 27 млн. лв., а към 1980 г. на 30 млн. лв. Решаваща роля тук има посещаемостта в кината, която след незначително спадане би могла да се стабилизира около сегашното равнище, ако кинематографията успешно реши всички основни задачи за приважване на киното в ново качествено състояние. На второ място приходите зависят от средната цена на входните билети. Според оптималния вариант на прогнозата трябва да се провежда политика на стабилна средна цена без резки изменения. Но в зависимост от повишаване качеството на кинообслужването (псвече хубави филми, по-разнообразен филмов репертоар, повече български филми, по-голям дял на цветните, широкоекранните и широкоформатни филми, повече нови модерни кинотеатри, повишаване на културната обстановка и пр.) цените могат да се диференцират, при което ще се получи един закономерен процес на незначително за зрителя повишаване на средната цена. Тя всъщност ще отразява и ще стимулира качественото развитие на кинематографските процеси, без да компенсира напълно разходите за тази цел. Разбира се, много е важно как практически ще се осъществява този процес, за което има специално разработена методика. По отношение на средната цена може да се приеме същият темп на изменение, който се е очертал като закономерен в последното десетилетие. При това трябва да обрнем внимание, че тя е 3—4 пъти по-ниска в сравнение с развитите капиталистически страни и една от най-ниските в света.

Възможен е и друг вариант, според който диференциацията на цените трябва да доведе до такова позишаване на средната цена, което да компенсира всички допълнителни разходи за издигане качеството на кинообслужването. Това означава разходите за осъществяване на очертаното развитие да се покриват главно чрез цените на входните билети. Анализите показват, че така би се получило такова увеличение на средната цена, което без съмнение би довело до рязко спадане в посещаемостта на киното и оттам — в приходите. Опитът на много страни показва, че този път е пагубен за киното.

Разходите на кинематографското стопанство са в три основни направления: за сферата на творчеството (филмопроизводството); за сферата на съвкупната художествена ценност (филмовия фонд) и за сферата на разпространяването на филмите.

Разходите за филмопроизводството нарастват от 3,4 млн. лв. през 1960 г. на 7,2 млн. лв. през 1970 г., а според набелязаната производствена програма към 1975 г. те ще бъдат около 10 млн. лв. и към 1980 г. — около 15 млн. лв. Това увеличение се дължи главно на броя на филмите. Значение имат и средните разходи за един филм. Навсякъде по света се наблюдава обективна тенденция към постоянно повишаване на средните разходи специално за игрални филми. Във Франция например през 1960 г. те са били 1 010 000 фр., а през 1969 г. — 1 600 000 фр.; в България са били съответно 240 000 лв. и 280 000 лв. Основните причини са: преминаване от черно-бял към цветен филм, увеличаване цените на някои материали, нарастване на средната работна заплата, увеличаване на амортизационните от-

¹ Основните резултати от това изследване ще бъдат изложени в отделна статия.

числения поради ускореното морално остаряване на филмопроизводствената техника. На тези обективни фактори, оскъпяващи филмите, се противопоставят възможностите за нарастване производителността на труда (по-голям заснет метраж на снимачен ден), по-пълно използване производствения капацитет на базата, употреба на по-евтини изкуствени материали, целесъобразен режим на икономии и др. Но те не са в състояние да преодолеят напълно тенденцията към увеличаване на средните разходи за един филм, което е взето предвид в горния разчет за общите разходи на нашето филмопроизводство.

Разходите за филмовия фонд и свързаните с него работи нарастват от 3 млн. лв. през 1960 г. на кръгло 5 млн. лв. през 1970 г., а според набелязаното развитие към 1975 г. те ще бъдат около 5,8 млн. лв. и към 1980 г. около 6,5 млн. лв. Увеличението на тези разходи досега се дължи главно на ежегодния ръст на броя на филмовите копия във връзка с разширяване на кинорежата. Б близкото бъдеще увеличението на разходите ще бъде главно за нарастване броя на премиерните филми, увеличаване относителния дял на цветните копия, замяна на все повече теснолентови (16 мм) с класически (35 мм) филмови копия, увеличаване на разходите за реклама и др.

Разходите, свързани с разпространяването на филмите (дейността на кино-мрежата), нарастват от 8,3 млн. лв. през 1960 г. на 15,2 млн. лв. през 1970 г., а според набелязаното развитие те ще бъдат към 1975 г. около 19 млн. лв. и към 1980 г. около 21 000 000 лв. Увеличението досега е свързано главно с количествено развитие на киномрежата и подобряване, макар и недостатъчно, на обстановката в кината. През следващия период разходите ще се увеличават главно във връзка със строителството на нови кинотеатри в градовете, техническата реконструкция на цялата киномрежа, решително подобряване на културната обстановка в кината, повишаване на средната работна заплата и др.

При така очертаните обективни тенденции в приходите и разходите кинематографското стопанство трябва да получава помощ от държавния бюджет. До 1965 г. с постоянното и значително увеличаване на зрителите нарастват и приходите; те изпреварват ръста на разходите и кинематографията е допринасяла за увеличаване на натрупването в държавния бюджет с около 6 млн. лв. годишно. Но след това, в резултат на очертаните обективни тенденции, разходите изпреварват приходите и от 1969 г. кинематографското стопанство получава помощ от бюджета. Такава помощ получават кинематографите в почти всички социалистически страни, но под други форми.

Обстоятелството, че в предстоящия период кинематографското стопанство няма да покрива напълно разходите от своите приходи, налага да се изяснят някои въпроси относно неговата икономическа ефективност.

Преди всичко трябва да се има предвид, че погледнато чисто икономически кинематографията има много възможности да бъде високс рентабелен отрасъл. Например, ако намали производството на собствените игрални филми с 10 броя годишно, това ще означава около 3 млн. лв. по-малко разходи; ако ограничи производството на късометражни филми с 50 %, може също да икономиса около 1 млн. лв.; ако закрие кината в малките селища — икономията ще бъде няколко милиона лева и т. н. При това всички „икономии“ от такъв характер няма да се отразят съществено върху броя на зрителите и приходите. Нещо повече, ако внася и разпространява всякакви филми, ако произволно играе с цените на входните билети и пр., приходите значително ще нараснат. Икономическата ефективност на отрасъла ще бъде висока, ще се осъществяват и значителни натрупвания за държавния бюджет, но съвършено ясно е, че това би било абсурдно развитие, в крещящо противоречие с интересите на нашето социалистическо общество. Очевидно икономическата ефективност на кинематографското стопанство не при всички случаи означава изгода и за обществото.¹ Ето защо критерият за икономическа ефективност на този отрасъл не може да бъде определящ за неговото развитие. Определящи тук са критериите от идеологически и общокултурен характер, които бяха разгледани като различни фактори, обуславящи развитието на съответните сфери и процеси в комплексния кинематографичен процес.

Всичко това не означава, че за обществото е безразлично доколко ефектив-

¹ Трябва да се прави разлика между ефективността от гледна точка на отделните предприятия, на отрасъла (кинематографското стопанство) и на обществото. Поради това, че тук се касае до вид художествена култура, най-меродавна е социалната ефективност. Отделен, нерешен проблем е нейното измерване и изразяване.

но се развива кинематографското стопанство, още повече когато то се подпомага от държавния бюджет. Една културна дейност, обемът на която достига понастоящем над 50 млн. лв. годишно (според обема на дейността на обособените предприятия — клонове), а в следващите 10—12 години ще се удвои, не може да се развива ефективно без върно изграден икономически механизъм на стопанска сметка за всяко относително обособено звено. Това означава, че установеният от две години нов икономически механизъм трябва системно да се усъвършенствува, за да служи все по-добре за развитието на кинематографията, за по-ефективно изпълнение на нейните социални задачи.

Струва ни се, че настоящият опит да се очертаят тезисно, на основата на всестранно изследване перспективите на нашето кино, разкрива множество проблеми, от съвременното решаване на които зависи изпълнението на генералната задача. Няма съмнение, че в бъдеще киното ще функционира при по-комплицирани условия и проблемите на развитието ще се усложняват. Необходим е действително научен подход към тях. Тук бихме искали да обърнем внимание върху две най-характерни негови черти: комплексност и перспективност.

Счита се за азбучна истина, че самата природа на филма като синтетично изкуство изисква в отделния филм всички негови компоненти да бъдат на високо равнище и при това не всеки поотделно, а органически заедно, комплексно, в ново качествено проявление. Същото се отнася до формата и съдържанието, идейността и развлекателността и т. н. По-малко осъзната е необходимостта от комплексен подход при формиране на съвкупността от филми за разпространение. Обаче най-пренебрегната е необходимостта от комплексно разглеждане на пълния кинематографичен цикъл — от създаването и вноса до възприемането на филмите. А тя всъщност е обективна и основна от гледна точка на социалната функция на киното. Да вземем един елементарен пример: може филмът да е с високи идейно-художествени качества, картината и звукът да са на съвременно техническо равнище, но всичко това няма да стигне до зрителя, ако проекционната и звуковъзпроизвеждащата техника е изостанала или дори само неизправна. И обратното. Впрочем тук възможните примери са безчет, тъй като качеството на киното има много аспекти и достатъчно е то да куца само по един показател, за да направи обществено безполезни всички други достойнства.

Нужно е да идем и по-нататък. Не е достатъчно цикълът да се разглежда комплексно от създаването и вноса до възприемането на филмите. Той трябва да се разглежда и в обратната посока. Защото, най-общо казано, качеството на възприемането оказва също така влияние върху качеството на творчеството и на съвкупността от филми за разпространение. Време е вече, когато говорим за проблемите на художественото творчество, на филмовия фонд и на кинорежата, да имаме предвид и проблемите на възприемането, тяхната взаимна връзка и влияние. Този въпрос заслужава да бъде разгледан по-конкретно в отделна статия.

Очевидно комплексният подход изисква кинематографията да се разглежда като цялостна социална система от множество разнородни прецеси и звена, качество на всяко от които има определено значение за всички останали и за крайната обществена ефективност. Всъщност само при такъв подход е възможно решението на генералната задача. За съжаление нашата практика е все още далеч от усвояването му.

Комплексният подход не означава едновременно решаване на всички проблеми. Практически то е невъзможно. Той изисква преди всичко разкриване проблемите на цялото, намиране на връзките и зависимостта между тях, субординирането им и определяне на последователността за тяхното решаване. Това предполага ясен поглед не само върху цялото, но и към неговото бъдеще. Още повече, че в тази област усилията на днешния ден дават плодове след дълго време. Тук повече от всякъде е нужна перспективност. Съществена роля в тази насока има да играят прогнозирането като системно изследване на тенденциите и закономерностите на кинематографските процеси; периодичното разработване на концепции както за общото развитие на „отрасъла“, така и за отделни негови аспекти; изготвянето на конкретни програми за решаване на отделни по-сложни проблеми и други елементи на една научна система за управление на кинематографията.

И всичко това трябва да бъде подчинено на генералната задача: решително преминаване на нашето кино на ново, по-високо качествено равнище, когато посещенията в кината ще бъдат празник за хората, ще предлагат естетическа наслада, ще допринасят за изпращане духовния облик на личността.

идейно-художествените интереси на колективите и икономическите интереси на производствената база. Следователно се налага да се обсъди въпросът за финансовата независимост на колективите.

Започна да скърца и вътрешната процедура по приемането на сценариите, също така свързана с увеличението на производствения план на кинематографията. Ако трябва да влезат в работа 20 филма, то зад всяка бройка колективите следва да имат най-малко два резервни сценария, напълно готови и приети. Извън тях редакторите трябва да подготвят навреме сценарии, посветени на предстоящи годишнини, екранизации и т. н., което е свързано с непреодолим обем от време, една от специфичните трудности на киното, защото филмът не е статия да я напишеш от днес за утре. Всички тия сценарии — резервни и нерезервни — се приемат отначало на литературен, а после на режисьорски вариант и нормалният оборот на един сценарий само до първия снимачен ден е обикновено на пет етапа. По време на снимките до окончателното пускане на филма на екран минават още няколко етапа. Веднага искаме дебело да подчертаем, че в един толкова важен идеологически институт, какъвто е кинематографията, свързан с огромни разходи на държавни средства и консумация на зрителските маси не само в страната, но и в чужбина, контролът е абсолютно необходим. Въпросът е, че трябва да бъде по-гъвкав, да се съобразява с ръста на филмопроизводството и най-важното да стимулира творчеството. Да не говорим за това каква желателна устойчивост се иска от автора, за да запази свежа родителската си връзка с плода, да приспособи творческата си нагласа към различните етапи на обсъждане. Възприетата процедура физически не може да издържа на нарасналия обем във филмопроизводството, не съответствува вече на опита и идейно-художествената и политическата подготовка на кадрите. Следователно също подлежи на преразглеждане, защото всеки застой означава връщане назад. А нашите колективни амбиции са съвсем противоположни. Стремехът ни е да се равняваме с образците и темповете в световното киноизкуство и преди всичко с това в социалистическите страни, зад които стоят традиции и школи, както е при голмото съветско киноизкуство, при полското киноизкуство и др. В областта на културата и идеологията, както са подчертавали и подчертават нашите най-изтъкнати ръководители, няма големи и малки народи, няма и ничия земя. И както капката съдържа този химически състав, какъвто и океанът, така и ние сме съпричастни на световните вълнения и на всички тенденции към прогрес, особено в нашата система. Затова перспективите на XXV конгрес на КПСС за развитие са и наши перспективи, решенията на историческия XI конгрес на нашата партия са програма за действие на цялата нация, в това число и на нас, кинотворците. И нека се върнем отново на нашата нива.

Генералният въпрос за качеството, поставен от XI конгрес, е въпрос номер едно и за нас. Не увеличаване на бройките-колективи, а задълбочаване и усъвършенстване на работата в техния организъм. Това значи също по-голяма възискателност, по-голяма отговорност от редакторите, от художествените съвети, от цялостния състав на колективите. Защото не са малки задачите, които стоят пред нас.

Преди всичко трябва да разширим сферата на съвременната тема, като търсим и пресъздаваме сюжети и образи не представящи, а изследващи белезите на нашата съвременност. Не показващи, а разкриващи героите, които променят облика на обществото, правят духовния му ръст и го тласкат към идеала, за който загинаха най-добрите. . . А това проникване в нашата съвременност е свързано с генералния проблем на изкуството — проблема за пълнокръвния конфликт. Стремехът към разрешаването на тия проблеми, верният организационен и идейно-художествен подход към тях безспорно ще роди и мащабното изкуство, към което ни призовава партията и което изисква самият живот. Още повече че в близко бъдеще техниката на спътниците ще премахне териториалните пречки на всяка чуждестранна — приятелска или враждебна — пропаганда и ние трябва да сме готови както в репертоарно, така и в организационно и техническо отношение да посрещнем тази приближаваща реалност. Киноизкуството поради своята специфика няма бариерата на езика и може да проникне в най-затънтия земен кът. Важно е как и с какви темпове ще използваме тези предимства на киното, как и с какви темпове ще организираме нашата работа така, че да превърнем кинематографията в ефикасна бойна единица на световния идеологически фронт. Паметта на епохата, в която ние, кинотворците, претендираме да участвуваме, ще се изгради не с приказки и събрания, а с филмите, които правим. Те ще бъдат наследството и на бъдещите поколения, по което ще съдят за нашата гражданска отговорност, за нашата мисъл и полет на талантите.

Мисля, че тези проблеми трябва още по-енергично да се обсъждат в нашия съюз. Нека температурата на духовния му живот да бъде още по-висока, нека не се допуска личната заинтересованост да отслабва понякога ритъма и качеството в обхващането и разглеждането на проблемите, които засягат не само отделния творец, не само отделния сектор, но и цялото ни киноизкуство.

Много са още трудностите в нашата работа. Но когато имаме пълната подкрепа на нашата партия, грижовното внимание на нашия зрител, доверието към творците, когато се

работи с чувство за отговорност, с професионално разбиране и с любов към собственото дело, не може да няма хубава реколта!...

Иван Кондов

През изтеклия период българското кино се намираше в процес на развитие. Неговите художествени прояви, отдадени изцяло в служба на народа, са изпълнени с напрежението, което идва от богатия живот, с неспокойни търсения и открития.

Киното живее с ритъма на цялата ни родина. То е по скелите, където извисяват снага към звездите заводите, то е в тесните галерии, където изравяме черното злато. То е в сърцата и душите на нашите съвременници. Киното провокира мислите и чувствата на хората, облагородява ги и ги кара да стават по-добри, да се стремят към красотата. Тези велики хуманитарни задачи на киното имат своя история и традиция, но едва сега, във времето на новото възбуждане, те намират истинска стойност и покритие. Нашето киноизкуство стана делник и празник за българския зритель. То отдавна престана да бъде предмет на удоволствие, а има свои идейни задачи и високопатриотични цели. Да, киното истински служи на своя народ. Голямото изкуство много често се ражда в резултат на импровизаторската способност и възможност на творците да експериментират. А към това трябва да се отнасяме внимателно и с повече доверие.

В светлината на решенията и директивите на XI конгрес на партията искам преди всичко да спра вашето внимание върху качествено изменение, т. е. върху професионалното развитие на твореца в киното. От самия доклад се убеждаваме, че присъствието на ярки творчески индивидуалности изменя качествено художествената категория на нашата филмова продукция. Три основни момента характеризират резултата-успех.

Сценарий, който е в състояние да даде изчерпателен материал за живота, за хората, за времето. В него да пулсира сърцето с динамичния ход на днешните проблеми, които раждат утрешния ден. Да присъствува човекът в цялото свое великолепие, в цялата сложна гама от чувства, мисли, дела и идеи: целеустремен, раздвоен, в минути на радост или в минути на тъга. Такъв, какъвто е той в своето истинско революционно изменение. С една дума, повече отвсякога е необходима истината за нашия живот, неподправен от празен оптимизъм.

Но не са редки случаите, когато в опита си да избягат от схемата някои автори само привидно разчупват познатата рамка на положителния герой, а всъщност ни вкарват в нови габаритни измерения за човека на делото и мисълта. Прототипът в живота не е такъв. Той е със сложни душевни конфликти — конфликти, които идват от задъханите крачки на епохата и изпреварват изоставащите. Конфликти, които идват от технократичния свят, който населяваме и изменяме, без да можем да променим лесно своето съзнание. Конфликти, които идват от душевното обедняване в един преуспяващ технически век. Конфликти, които идват, за да ни направят по-силни. Конфликти, които раждат новия свят на новия човек. Може ли със старото да се гради новото?

Негодни стават душевните и професионалните инструменти, с които сме изграждали досега познатиямото. Необходимо е да се намерят нови сечива. За новия мрамор трябва да бъде ново и длето, което ще го дълбае.

В този ред на мисли трябва да кажа, че са ни необходими произведения, които, като разкриват днешния делничен героизъм на хората, да изобразяват утрешния човек. Всичко това следва да се осъществи с най-активната намеса и присъствие на режисурата. Той — режисьорът — е първият, който ще се докосне до големите проблеми и идеи, заложили в първоизточника. И колкото неговото мислене и позиция на творец са по-отговорни, толкова по-положително ще влияе и върху материала, и върху избраното от него режисьорско решение. Режисьорът в киното за разлика от режисьора в театъра се намира в много по-изгодна, но и по-тежка по своята отговорност позиция. Той трябва да умеє да направи своето изкуство оригинално, но и разбираемо от широката аудитория на кинозрителите. Да съумее да изпревари тези, с които ще поведе големия диалог за живота. Да убеди зрителите, че единственият възможен път за нас е този, който сме избрали, по който сме тръгнали с ум и сърце.

Няма и не може да има други пътеки. Нашата посока е ясна. Но това трябва да се покаже с възможно най-качествени средства и докаже вярата и високия професионализъм на големия творец.

За целта е необходимо да се скъса определено с някои стари, ненужни на днешния ден методи и самочувствие на работа. Да се търсят нови форми на работа с актьора. Чисто субективните претенции трябва да отстъпят място на големите задачи, цели и идеи, които стоят като непревземаеми върхове в нашето родно киноизкуство. Досегашните срещи с различни по своята ерудиция и професионализъм режисьори ми дават основание да мисля, че нашето кино може и задължително трябва да потърси и поиска още от себе си. Ние имаме таланти и оригинални творци, които със своя почерк, стил, вкус и предпочитания неведнъж са доказвали своята оригинална концепция както за живота, така също



и за формата на изобразяването. Необходимо е всички да станем по-взискателни и да не допускаме нито един филм, който ще създаде впечатление за професионална и художествена бедност и ще принизи естетическите усещания на зрителя. Голямото чувство на уважение и любов към нашия народ трябва да стане наш постоянен критерий и потенциален източник за голямо, достойно за нашите трудови успехи изкуство. Нямаме право да проиграваме вратата на зрителите в нашите възможности, вратата в нашите естетически идеали.

И тук е мястото да подчертаем присъствието на едно от важните звена между сценарист и режисьор, от една страна, и зрителя, от друга — актьора. Този, който, като раздава душевните достойнства на образа, става пряк носител на идеите на автора и режисьора. Да говори открито, честно, сурово по болезнените проблеми на нашия живот, да предупреждава, да наказва, но и да буди доверие. Много са актьорските проблеми в киното, които заедно с режисьора трябва ежедневно да преодоляваме, за да можем да се доближим до суровия човешки климат, до спецификата на трудовия ден, до героизма на трудовите хора, скрит зад естественото, ежедневното. И колкото по-близък ни става човешкият свят, който ни заобикаля, толкова повече трябва да насочваме професионалната си енергия към пречистената лаконична емоционална мисъл и форма. Казаното дотук се доказва от много конкретни прояви на професионалната изява на отделния творец.

Главното е той — творецът — да има своя позиция. Много често литературният материал определя — независимо от стила на работа на отделния актьор — пътя на работа върху образа. Често подхождаме от богатата психология на образа към неговата физиономия, а понякога от външния образ се опитваме да проникнем „навътре“, т. е. да създадем картината на движението на човешкия дух. Но и при единия, и при другия случай главният обект на нашето внимание е и трябва да бъде човекът с неговото непокорно и непримиренческо присъствие. Човекът, който живее в активно съгласие с доброто, в битка със злото.

И така, като тръгваме по един или друг път, нашето търсене започва от определена гледна точка. Тя ни дава възможност да огледаме образа от тая страна, с тези измерения, които са ни необходими. Натрупаният материал в резултат на нашата работа върху образа

трябва да ни доведе до конкретния видим скелет на първообраза. В крайна сметка работата трябва да завърши проверена в обществената среда, т. е. в този човешки микроклимат, който го е създал като реалност. В изминатия път между раждането и решението на образа се затваря големият кръг на актьорското творчество. Тук, в това разстояние между двете точки — начало и резултат, — се разкриват естетическите и идейните позиции на твореца. На този, който търси, създава и свързва нишките на отделните звена на героя със своята идея за света и живота. И последното, което трябва да способствува за окончателното завършване на работата над ролята, е политическият ангажимент. Всеки съвременен филм носи белега на политичност. Но тук става дума да се потърси онай политическа острота, с помощта на която, освен че казва истините такива, каквито са, категорично, ангажирано, почти до декларативност, но и застава на страната на проблема, който е част от идеологията на съвременния свят. Такъв политически филм не само помага на отделния човек в неговото трудово ежедневие, но му и подсказва перспективата на движението, помага му да преодолява днешните временни недостатъци.

Образът става инструмент, с който можем да намерим необходимата връзка със зрителя, да поведе големия диалог за хората, за силата, за насилието, за щастието, за епохата. Много са темите на този диалог, неизброими са възможностите за общуване. Задължително е обаче да останем честни като творци. Всеки ден е посветен и на грижата да отгледаш в себе си онези добродетели, които са необходими на нашето изкуство. Ти — творецът — полагаш усилия не за лично добруване, а в служба на киното и оттам на неговите големи цели и идеали. И когато развиваш своето майсторство, когато укрепваш своята психотехника — това трябва да се прави в името на човека. Само така образът става обект и резултат на твоята политическа активност, на твоята гражданска позиция и творческа зрелост.

Позволете ми да приключа с няколко поетични мисли, които нахлуха спонтанно в мен по повод на този голям наш празник и висок форум на родното киноизкуство.

Изкуството е мигът, задържан и превърнат в движение, изпълнено със страдание и красота.

Поток от мисли, заредени с барута на времето — неспокойни, търсещи, неудовлетворени от сегашното откритие.

Летопис на празниците, празник на делничния героизъм. Разтворено сърце, прегазено от забързаните стъпки на загрижените, щастливи или случайни минувачи. Огледало на живота, който го е родил, за да се обогатява от него.

Той е крилатото движение на неудържимото, дошло от люлката на човека и нахлуло в нашето бъдеще.

Тревожен диалог на тревожно време, когато земята още не е отдъхнала от сълзите на оскърбените, на децата, останали невръстни, сами със себе си. Всекидневно откритие на простото, обикновеното, които се превръщат в съдържание и красота, в епоха, която роди новия свят на справедливото.

Изкуството затваря в себе си цялото тайнство на природата, за да го върне познаваемо на човека.

С тези няколко реда не изчерпвам всичко. Много има да се каже, но достатъчно е моите мисли да резонират във вас, като провокират вашите идеи и представи за днешното и утрешното в развитието на нашето киноизкуство, в неговото качествено изменение по отношение на хората, живота и света, в който присъствуваме.

Симеон Пиронков

На децата в областта на киното е известно многообразието на проблема за музикалното творчество във филма. Българското кино има вече своя история и макар и кратка, от нея бихме могли да прочетем за развитието на този проблем у нас.

Позволете ми от името на моите колеги и от свое име да благодаря на деловия президент на конгреса за възможността и този важен въпрос да намери своето място сред изказванията.

Трябва да отбележим, че до създаването на държавното предприятие „Българска кинематография“ този въпрос по същество не е стоял пред създателите на филми у нас. На практика той се е решавал така, както са позволявали средствата, техниката и вкусът на създателите. Едва със създаването на първите значителни кинотворби след 9 септември този проблем възниква в своята цялост, изисква своето пълноценно решение и отбелязва първите крачки на своето развитие.

Какво беше характерно и важно за този период?

Преди всичко бих казал това, че режисьорите се обърнаха към първите сили на нашата музика, за да създадат задълбочени и сериозни партитури. На практика те показаха каква музика е необходима за нашите филми. Композитори като Л. Пипков, Ф. Кутев и др. с всеотдайност и интерес включиха своите творчески сили за изграждането на този нов клон на младата ни социалистическа култура. И първите успехи от тази върна крачка не закъсняха. Нека споменем само филмите „Тревога“, „Под игото“, „Септемврици“, „Земя“.

Нашата кинематография се разви за кратко време и на широк фронт. Заедно с игралните растеше броят на създаващите се все повече и повече документални, научно-популярни и анимационни филми. Нуждата от музика нарастваше. Това отвори пътя на редица по-млади композитори да навлязат в киното, да изучават неговата специфика и при сполука да се радват в някои случаи на първите си творби, достигнали до широката публика. Тук следва да споменем името на композитора Боян Икономов, който като музикален ръководител на „Българска кинематография“ подаде ръка на редица млади автори, укрепи техния авторитет и създаде необходимата по-широка творческа база. Опитът постоянно се разширяваше и обогатяваше. От съветската класика и съвременност, от постиженията на други развити вече кинематографии. Сега може би започна и първото опипване, първото добиране до спецификата на филмовата музика при стремежа тя да има български облик. Появиха се много и много партитури от различни автори, които се допълваха едни други, които чертаеха вече по-определено пътя на развитие на нашата филмова музика. По него имаше и неудачи, но имаше и достижения, които повдигаха вярата в нашите творчески сили и донесоха и първите ни международни успехи. Тази или онази музика беше обект на преценки, на обсъждане, на внимание. Нашата публика поде и първите мелодии, които слязоха от екрана.

В по-ново време навлезе, ако така мога да се изразя, и третата смяна композитори — най-младата. Тя донесе темперамент и дръзновение, търси пътища за съвременно решение на филмовата музика. С това достигаме и до днешния ден на нейното развитие.

Не съм склонен да мисля, че можем да говорим за школа в това отношение, но разполагаме с достатъчно материал да характеризираме нейната самобитност. Ще се опитам с няколко черти да очертая тази самобитност.

Първо бих споменал задълбочения и конкретен подход при създаване на музиката. В най-голяма степен авторите се стремят да вникнат в същността на сценария и картината, за да вплетат големите емоционални възможности на музиката за осъществяване на голямата цел на филмовата творба. У нас не се пише пища, безкрайна и безсъдържателна музика, която да ароматизира, затопля или охлажда картината. Нашата музика се стреми към яркост и лаконизъм. Щастливо е единството между режисьори и композитори във възгледа, че именно пестеливостта на музиката е по-въздействаща пред многословието. Друг характерен белег е нейната изобретателност и индивидуалност. Рядко се бърка почеркът на един композитор с друг. Много са примерите на свежа оркестрация и тематичност. Търсенето на българска интонация също така е характерно за филмовата ни музика. Под това не бива да се разбира цитат от фолклора, а на базата на българската интонация отразяване на съвременната ни душевност. Сигурно могат да се изброят още и още други характерни черти, но аз бих прибавил само, че тя не държи на всяка цена да е сладка и приятна, или на всяка цена забавна, за да опакова луксозно и достъпно кинокартината.

За това общо добро развитие на нашата филмова музика има и обективни причини. Първата от които е, че нашето кино не е комерсиално. То не се стреми да продаде на всяка цена филмите си по света, за сметка на правилна идейна насоченост и добър вкус. И втората причина е, че нашите композитори в най-голяма степен освен филмовата музика, която по същество е приложна, творят и самостоятелна музика. Това се оказва много полезно за творческото здраве на авторите. От една страна, те не изостават в областта на творческите си търсения, а, от друга — са близо до широките слушателски маси.

Не бих искал да оставя впечатление с това си изказване, че в нашата работа като цяло няма прояви на немарливост, на имитация, на липса на добър вкус, а в някои случаи и липса на възможности за справяне с проблемите на филмовата музика. Критиката, която СБК отправи в това отношение в доклада на първия си конгрес преди няколко дни, има определено основание и тя идва навреме, за да не се допусне снижаване в качеството на нашата работа. А такава нещо се чувства особено при анимациите. Колкото повече се увеличава производството на филми в системата на кинематографията и телевизията, толкова повече трябва да се изостри вниманието за недопускане на посочените слабости. Още повече че ние сме завоювали едно добро ниво. Но при такива случаи не бихме могли да търсим вината изключително в композиторите. В някои случаи режисьорите по субективни причини или в желанието си кинокартината им да има еди-какво си звучене изискват, да не кажа, принуждават композиторите към решения, които не са най-сполучливи. Лошото в случая е, че композиторите много-много не им се противопоставят, защото в края на краищата дали дадена музика е подходяща за дадена картина, решава режисьорът. Нека не забравяме обаче, че музиката, свързана с образа, има двойно внушение. Първото е съзвучие с картината. Това е безусловно изискване. Но тя има и самостоятелен живот — без картината. Останала в паметта, тя се разработва от съзнанието, като допълнително разкрива измеренията на картината. Ако тя отговаря само на първото условие, тя не извършва цялата работа, която е във възможностите ѝ. Тя трябва да бъде винаги повече от илюстративна. Тя трябва да има елементи на трайност. И мисля, че тази трайност се предава с течение на времето и на самата картина. Това нещо може по-ясно да се усети при

добрите анимационни филми. По този въпрос заслужава да се помисли.

На края бих искал в няколко изречения само да направя някои препоръки, защото тук не е мястото да се спираме обстойно на тях.

Да се намери ефективна възможност за разпространение на филмовата музика отделно от картината. Да се поучим от капиталистите в това отношение. Това ще е само от полза за цялото филмово дело.

Да се обърне внимание на качеството на музикалното оформление в студиите.

Струва ми се, че в СНПФ има много малко оригинална музика.

Да се изработят нови, по-съвършени типови договори между композиторите и студиите и да се намери обоснована и диференцирана база за оценка на творческия труд на композиторите.

Смятам за крайно несправедливо обстоятелството, че всички музикални жанрове у нас са защитени от закона за авторското право с изключение на филмовата музика. Това би следвало да се коригира.

Базата на звукозаписа е много изостанала по отношение на ръста и развитието на нашата кинематография.

Мисля, че бих могъл от името на всички мои колеги да изкажа пожеланието — на Първия конгрес на Съюза на българските филмови дейци да вземем такива решения, които ще осъществят указанията на Единадесетия конгрес на БКП за качество и ефективност, или ако приближим тези термини до нашата дейност — да създаваме високохудожествени и вълнуващи филмови произведения, които да стимулират усилията на народа ни по пътя към изграждането на развито социалистическо общество.

Константин Обрешков

Като отговорен институт за програмно кино, в който се отделя особено внимание на обществената поръчка, СНПФ ежегодно създава шестдесет филма — пълноценен спектър от теми, засягащи почти всички области на живота — наука, техника, изкуство и култура. Ядро от талантиливи творци докосва върховете на късометражното изкуство, без да се повтаря, без да се шаблонизира. Техните имена отдавна са прехвърлили пределите на страната ни, а филмите им получават високи оценки на международния форум. От „Хора сред облаците“ на н. а. Захари Жандов и „Каменната гора“ на К. Костов до пълнометражния филм „Селяни“ на Стилиян Парушев е извървян един дълъг път на развитие. Развитие по възходяща линия, преход от просветителско научно-популярно кино към дълбока проблемна трактовка на обществените взаимоотношения, на фактите в изкуството, на сложните явления в живата и неживата природа. На около 1000 научно-популярни филми, създадени в студията досега, се падат 212 международни награди. 110 от тези награди са завоювани през периода 1970—1976 г.

Парушев, Данаилов, Цолов, Григориев, Кираков, Попов, Обретенков, Костов, Минчев, Вазов, Антонов, Василев — това са имена, на които студията постоянно разчита. Не искам да подценявам и техните равностойни партньори — операторите Катеров, Пенев, Вълчев, Иванов, Тричков, Пангелов, Коларов, Найденова, Радев, Енев, Атанасов. (Простете ми, ако съм изпуснал някого).

И много заглавия могат да се изброят. Броят на хубавите филми е голям и това е златен фонд на нашето съвремие, културна ценност на българския народ.

Тази кратка равностетка ми бе необходима, за да докажа неоспоримия потенциал на творците от студията. Потенциал, който трябва да се използва пълноценно — от една страна, за създаване на нови филми, от друга — тези филми да се използват за целта, за която са предназначени, т. е. за зрителя. (Простете ми тази нееделикатност, но това представява и световен проблем.)

Много е говорено по този въпрос, не искам да ставам банален, но ме боли, когато този „златен фонд“, обиколил света, липсва от нашите филмови бази.

Боли ме, когато дори за обществената поръчка, която по даденост е функционална, се изразходват средства, които не се реализират в техния обществен еквивалент.

Проблемът за разпространението на късометражния филм става още по-актуален, когато се надникне в перспективните планове на студията. Голяма част от филмите засягат проблеми от решенията на XI конгрес на БКП. Почти цялата бъдеща продукция е посветена на животрепещщи проблеми на нашето общество. Ще ви дам пример. Създадохме филм, който има за цел да повиши вниманието на родителите към очите на децата. За наше учудване в една от канторите ни обясниха, че филмът бил ужасен и не можели да го вземат. Сега ще правим филм за сърдечните пороци при децата. И той ли ще им се види ужасен? А няма и да се замислят да откажат филм като „Проблеми на разкрийвачните процеси“.

Обществената поръчка губи смисъл, когато не изпълнява своята функция. Нашето научно-популярно кино е функционално и като такова трябва да се използва. Следователно това е въпрос на пропаганда и елементът „задължителност“ при програмацията може да се осъществи безболезнено и лесно.

Голяма полза на тази кауза може да принесе активизирането на творческите колективи, събуждането им за по-широка обществена дейност и контакти. Това ще донесе и така необходимото обществено мнение за нашата продукция.

В заключение искам да кажа, че независимо от всичко успехите на СНПФ не са преходно явление. Те са закономерно следствие на грижливо създавани традиции, на творческо узяване на режисьори, оператори, монтажисти, на талантливи попълнения. Нова крачка напред беше и създаването на творчески колективи, които крият нереализирани възможности за извисяване на творческото начало при производството на филмите.

Зако Хеския

Преди всичко бих искал да изразя радостта си, че присъствувам на Първия конгрес на нашия съюз. Мисля, че конгресът ще остане бележитата дата в историята на Съюза на българските филмови дейци. Значението, което му се отдава, зрялото присъствие на нашето изкуство в общия фронт на българската култура е признание за българското кино, за неговите дейатели и творци.

Ако днес потърсим мястото на нашето кино, неговия дял в съвременната българска култура, не е необходимо много дълго да се вглеждаме, за да го зърнем някъде зад могъщите рамене на нашите събратя по изкуство. Българското кино завоюва височина, от която, струва ми се, то вече добре се вижда. Разбира се, трябва да се измери тази височина. Трябва да се осъзнае, да се разбере колко високо сме се издигнали. Това е задача на конгреса. Независимо от оценката, която ще се даде, не бива да се забравя, че българските филмови дейци никога не са се прехласвали пред своите постижения. Те никога не са подценявали сериозните проблеми, които нашето бурно време поставя пред тях. Трезво и с възхищение са оценявали най-добрите образци на световното кино и особено на най-близкото до нашите сърца — съветското кино.

Естествено на нашия първи конгрес ние имаме право да преценим за един по-дълъг период състоянието на нашия съюз и преди всичко да проследим пътя на развитието на българското кино. Труден път, изпълнен с много надежди и разочарования. Път на усилия и труд. Път на упорити творчески търсения и успехи, достигнати от най-добрите ни и талантиви творци.

Едно изкуство бързаше да настигне своите събратя, които притежаваха вече своя история, свои творци и личности. И в това трескаво, задъхано догонване имаме несполуки и заблуди, недоразумения и конфликти.

Винаги обаче ние сме чувствували голямата подкрепа на нашата партия. И когато сме проявявали колебание или сме имали неуспех, винаги сме срещали разбиране и насочване към верния път на нашето движение напред. Тук аз бих искал да посоча големите заслуги към българското кино на първия секретар на нашата партия, др. Тодор Живков, заслуги, които се знаят от всички творци и дейатели, които по-дълго работят и живеят с нашето кино. Неговите своевременни, спокойни и мъдри съвети винаги са давали тласък на нашето развитие, винаги са внасяли спокойствие и увереност в общия климат на българската кинематография. И, разбира се, ние, българските филмови дейци, сме му от сърце благодарни.

Творците на българското кино винаги са били верни на своята партия, имали са ясното съзнание за своя граждански дълг на комунисти и патриоти.

Всъщност главното, което ще реши по-проникновеното, художествено разкриване на нашата съвременност, е органичното и спонтанното, естествено, бих казал, разбиране и осмисляне на партийната политика, на нейната велика преобразяваща сила. В такова будно и задълбочено вглеждане в процесите и пътищата, във фактите и събитията, в духовното напрежение на нашия народ се крият възможностите за пресъздаване на нови характери, конфликти и морални стойности.

Мисля, че в това отношение нашите творци и особено най-изтъкнатите от тях са в задължение пред нашето общество.

Партията поставя редица проблеми на дискусия, тя разрешава трудни и сложни задачи на социалистическата революция. Смятам, че ние трябва да вземем отношение към тях. Вземането на отношение означава преди всичко запознаване с поставените проблеми, дълбоко, зряло мислене за тях, сериозен творчески анализ. Това е едно начало, което може да тласне твореца към неизследвани пътища, към нови явления и едновременно към страстна защита на партийната политика. Това би било един пример за младите, които навлизат в нашето кино с нова енергия, с нова интелектуална и творческа чувствителност, вероятно по-съвършена и силна. Ето защо дълг е на зрелите творци да ги възпитават в партийен дух със собствените си примери.

Живеем във време, когато човечеството избира своя път, своето бъдеще. Това е избор, който преди всичко означава борба, борба тотална, изискваща да се доказва правотата на идейните убеждения, моралът и историческата необходимост. И тази борба е жестока и трагична. Събитията през последните години неумолимо разкриват тази истина.

Мисля, че нашето изкуство с ясен глас, открито, силно и страстно трябва да защитава вярата ни в комунистическото утре на света, хуманизма и справедливостта на нашите идеали. И, разбира се, пътищата за усъвършенствването на нашето общество. Пътища, в които сложните проблеми, новите конфликти не могат да стъписат твореца, защитаващ твърдо партийните си, комунистически убеждения.

Сериозните задачи, които нашата съвременност поставя пред българското кино, не могат да бъдат решени без ежедневната тясна връзка с останалите изкуства. В това се крие слабостта, но едновременно с това и силата на киното. Ние трябва да привлечем най-добрите творци от всички изкуства и най-вече дейците на българската литература. От общата ни работа с тях ще зависят по-нататъшните ни успехи. Не познавам национална кинематография, която да се е развивала независимо или встрани от собствената си литература. Разбира се, досега е направено немалко и от страна на ръководството на кинематографията, от нашия съюз и особено от режисьорите, които са търсели способните и обичащите киното писатели. Трябва да се търсят нови форми на сътрудничество, изразяващи се в по-тясно свързване на писателите с режисьорите, за решаването на определени теми. Появяването на един, два или няколко филма от висока класа в резултат на такова целенасочено творческо сътрудничество без съмнение ще повдигне равнището, ще засили и благородните амбиции на останалите творци. Мисля, че и литературата ни няма да загуби нищо от засилените контакти, от по-активната работа в киното. Обратно, специфичните възможности, богатството и динамизмът на киното биха били само от полза за нея. Би било добре ръководството на нашия съюз да потърси по-нататъшно развитие и разрешение на тази задача. Трябва да развиваме контактите и творческата дружба и с всички останали творчески съюзи. Трябва да се поучим от смислената и с дълбок обществен резонанс дейност на някои от тях. Синтетичността на нашето изкуство, като че ли сама предопределя по-богата и активна обществена и творческа дейност в полза на целия ни културен фронт. Мисля, че сме задължени да си дадем точна сметка за тия възможности.

Всички ние сме все още под въздействието на XI конгрес на нашата партия. Един в пълния смисъл на думата исторически конгрес, който фокусира в няколко паметни дни вниманието и доверието на целия ни народ. Конгресът отчете огромните постижения на нашата страна във всички области на живота. И ние, българските филмови дейци, българската кинематография имаме какво да отчетем пред нашата партия, пред XI конгрес.

Преди всичко трябва да подчертаем големия количествен скок, който извърши нашето кино. За няколко години страната ни стана сериозен производител на филми. Непрекъснато и трайно нараства броят на зрителите, гледащи българските филми. Нараства все повече тяхното идейно и естетическо въздействие. Бяха спечелени много авторитетни, международни награди. Заговорил се за постиженията на българското кино. Равностоен принос за тези успехи имат игралното и късометражното кино.

Разбира се, когато говорим за нашите успехи, не можем да скрием, че правим и слаби, посредствени филми на ниско идейно-естетическо и техническо ниво, че най-високите постижения и завоевания са все още пред нас. Но въпреки това завоюваните успехи допринесоха да имаме по-високо самочувствие и то укрепва нашата вяра и увереност в доброто бъдеще на българското кино. В него навлизат много нови, млади творци. Те всички са добре дошли сред нас. И всички ние очакваме от тях да издигнат още по-високо престижа на българската кинематография.

Имаме нерешени проблеми. Някои от тях са вече сериозна пречка за по-нататъшното ни развитие. Техническата база не отговаря на огромното увеличение на нашето производство. Тя е вече недостатъчна, а в някои отношения изостанала в сравнение със съвременното научно-техническо равнище. Това особено остро се отнася до компонента звук. . . .

Ние ярваме, че тия проблеми ще бъдат решени. Нашето кино, както цялата ни родина, има чудесни светли перспективи. И ние, българските филмови дейци, трябва да се окажем достойни да изпълним големите задачи, стоящи пред нас, и да оправдаем надеждите на милионите зрители на българското кино.

Рангел Вълчанов

Историята на изкуството ни е завещала както своите шедеври, така и принципите за създаването им. Тези принципи са част от паметта на човечеството и затова те са преживели векове, прелавали са от поколение на поколение своите уроци.

Но, уви, прилежното изучаване на тези уроци не е спасило и до днес изкуството от древните му болести — схематизма, идеализацията, безконфликтността. А те се появяват винаги, когато има благоприятна почва за това.

Ако съдим по произведенията на изкуството, ще видим, че всяка епоха и всяко поколение, всеки отделен творец са били различно възприемчиви и способни да разберат и изразят своето време. Затова вероятно цели периоди от историята, а и много творци от всички епохи са оставали извън изкуството или пък то, изкуството, е останало извън времето

си. Това е, ако можем условно да го наречем, **принципът на разминаване между живота и изкуството**, принцип, който е оставил много бели и безплодни полета и в кратката история на нашето кино.

Доколко ще се **разминем**, в какво съотношение ще се намират киното, което днес създаваме, и животът, който живеем — присъдната дума за това ще си каже бъдещето. Затова днес ние трябва да водим борба против вероятното разминаване между художественото познание и действителните, дълбоки и трудни истини на живота. Така аз възприемам програмата на партията от 1956 година насам, отнесена към изкуството и към киното в частност.

Ако се вгледаме в развитието на нашето кино от 1956 година насам, ще видим, че най-убедителните му успехи, онези, които издържаха изпитанието на времето, са филмите, които отразяват предимно събития от по-далечното или по-близкото минало. Това навярно има своите обяснения. В историята човешкият опит е установил непреходното и значителното в явленията и фактите, а оттам и на изкуството му е по-леко да ги намира. А фактите на днешния живот имат „плаващ курс“ и затова при откриването им за екрана лесно може да се съберка — случайното да се изтъкне като важно и закономерно, а същественото, трайно влизащото в живота да се омаловажи и подмине. В **„принципа на разминаването“** има и други, по-прости причини, които съпътствуват всекидневната ни работа и за които поне от време на време трябва да си даваме някаква сметка.

Ние всички помним времето на догматизма, когато идеализацията, лакировката и безконфликтността бяха „закон“ и за киното ни. Но разкрсяването и опростяването на живота все още понякога неусетно се вмъква в нашите филми. А това става, когато хората, които го създават, а и тези, които ръководят тяхното създаване, догматично, едностранчиво и опростено тълкуват някои теоретични формулировки в обществените документи. Например утвърждаващата тенденция в нашето изкуство понякога се разбира като отстраняване или пренебрегване на аналитичното и критичното отношение към действителността.

Нашето изкуство утвърждава идеала за живота, но това ще рече, че то, изкуството, трябва много внимателно да отделя и да посочва всичко онова, което замърсява този идеал, а то, както знаем, още никак не е малко. Положителни примери за наша радост в това отношение вече имаме, но това не бива да ни успокоява.

Другата съществена причина е непознаването на живота от страна на създателите на филмите. Като не познаваме сложния, изменящ се всеки миг живот, много ни е лесно да го скроим по най-простите калъпи, които някога може и да са вършили работа, но днес вече са се превърнали в щампи.

Третата причина е бездариято, художническото, кинематографичното, професионалното бездарие. Бездариято използва най-ефикасно „таланта“ си върху територията на схематизма. Там то смайва света и хората със слаби нерви със своите ракурси и ефекти. Но кого ли можеш да изумиш в този свят, дето хората гледат толкова много и вече знаят немалко?!

Изобщо на попрището на схематизма си дават среща компромисът, незнанието, рутината, бездариято, печалбарството, конюктурата — все изпитана компания от врагове на изкуството. Тази именно компания образува прочутия „сив поток“, неведнъж осъждан от партийни решения и документи.

И аз имам горчив опит от пленничеството си в лагара на сивия поток и схематизма. Попадането ми в този плен винаги е било свързано с горчилката на компромиса. Компромис още при приемане на сценария, в който дълбочината на познанието е заменена с ловка илюстративност. По-късно към този компромис се е прибавило и собственото ми неумение да постигна пълнота на живота. А природата на киното е такава, че към компромисите на сценариста и режисьора вливат своя принос и всички останали — актьори, оператор, музикант, та, ако щете, реквизитор и гардеробиер. Като прибавим към това и постоянните компромиси, които правим по отношение на техниката — лента, камера и организация, — ще се видим понесени от неудържимия поток, който понякога така ни понася, че...

Нашите слаби, средни филми, а и филмите, които благосклонно отчитаме като добри, са се родили горе-долу като варианти на този „образец“. И обратно — истински добрите ни филми са станали благодарение на безкомпромисност в мисленето, в правенето, в прицела към обществените недостатъци. И, разбира се, много труд, тежък безспорно.

Нашият народ чака от нас добри филми и ние би трябвало да увеличаваме броя им. Не е излишно по-често да си припомняме какви всъщност качества трябва да притежават съвременните ни филми. Лично аз вярвам на онези, които утвърждават, които казват, че главната отличителна черта на нашата епоха, на времето ни, на която са длъжни да съответствуват и филмите ни, е трезв реализъм във всичко. Реализъм във всички посоки. И аналитичност.

Някога Горки беше казал, че изкуството не се интересува от фактите, а от психологията на фактите. Съвременният реализъм изисква да бъдем, ако мога така да се изразя, освен всичко и „психоаналитичи“ на времето си, да се приближаваме до интимния му свят,

да разкриваме вътрешните сложни красоти в емоционалния живот на човека, да разкриваме неговата социална и психологическа характеристика. Анализът, интимността на човешкия живот, животът в социалистическото общество, ако присъствуват в киното, ще прогонят сухите схеми, ще приближат зрителя до нас, за което впрочем и правим нашите филми.

Принципът на анализ трябва да се разпространява еднакво както върху филмите ни за съвременния живот, така и върху онези, които отразяват историята. Тук аз ще посоча един добър пример от най-новата ни филмова практика — става дума за филма „Апостолите“. Мисля, че каквито и възражения да имаме към художествените качества на този филм, трябва да изтъкнем заслугата на създателите му, че са подхождали към събитията до голяма степен като първооткриватели, както това е направил Захари Стоянов, че са разровили с „чисти ръце“ наслоенията от митологизация и са ни показали събитията и героите просто, с една сурова почтеност, с една висока мярка на историческа правдивост. Героите от екрана ни възмущават не само защото ги обичаме „априори“, но и защото техният екранен образ ни изненадва със своята земност, със своята величава изповедна скромност.

Такава историческа истинност е задължителна днес и за филмите, които отразяват съвременността. Това ще рече, че филмите ни трябва да бъдат правдиви, психологически задълбочени, кинематографично интелигентни и интригуващи. За да правим такива филми, трябва да се съобразяваме още, че киното е синтетично изкуство и когато говорим за недостатъците му и търсим пътища за премахването им, трябва да имаме пред вид още много най-различни причини, нещо, което е непосилно за едно изказване с ограничено време.

Казва се, че киното старее по-бързо от другите изкуства. От това следва, че киното трябва да се развива по-бързо от тях. Кинематографистът трябва всеки ден да осъвременява своето мислене, своето майсторство, средствата и вкус. Но, от друга страна, съзнанието за това проклето бързане на киното трябва да тревожи не само режисьорите, а и всички, които са свързани със съдбата му — от онези, които обществено го наблюдават и ръководят, до онези, които преместват прожекторите.

Киното е любимо изкуство на най-широк кръг хора. Това също трябва да извиква у всички нас максимално напрежение. От високите изисквания ще се родят онези резултати, онези, които ще имат някаква надежда, че времето не ще ги заличи!

Минаването „метър“, надлъгването със зрителя, стъписването пред бюрократизма може и да са по-удобни за дадения момент, но в крайна сметка винаги ще ни отведат към посредственост и застой. Това знаем от историята и по-специално от принципа на разминаването.

Иска ми се да вярвам, че всички ние, млади и стари, опитни и начеващи кинотворци, си даваме сметка за верността на тези, може би не най-добре формулирани от мен мисли.

Съзнавам все пак, че по-лесно е да се изрекат правила и максими, отколкото да се устояват в работата всеки ден, всяка година неуморно до края на творческия ни живот.

Анжел Вагенщайн

И тази вечер — като отминалите вечери и като ония, които ще дойдат — стотици милиони зрители по планетата ще затаят дъх в затъмнените киносалони, когато лъчът на магическия фенер вдъхне живот на екрана и го изпълни със светлините и сенките на това очарователно чудо — киното, за да приобщи хората още и още веднъж към великото тайнство на изкуството. Един лъч ще прореже тъмнината, за да разкаже истини или лъжи, да примири или да бунтува, да бъде сладка отрова в цветовете и звуци или барабанчик на епохата, да приспива съзнанието или да буди размисъл, да тревожи или да люлее в розови люлки. Един лъч, който може да убива или да вдъхва живот!

В тази алтернатива се крие отговорното призвание на кинодееца пред народа си, пред народите.

Трета възможност няма, той трябва да избере една от двете: служене на хората, на техните най-светли идеали, мечти и стремежи — или служене на духовната смърт, на регреса, на реакцията. Служене на революцията — или на контрареволюцията. Трети път няма, не е имало, няма да има!

Българските кинодейци избраха категорично и веднъж завинаги своя път: с народа, с комунистическата му партия, с революцията. В началото на този път са обикновените със зеленина арки на надеждата — арките на Девети, под които минаваха съветски бойци и български партизани, крайт му се губи отвъд хоризонтите на комунизма. И българското кино следва и ще следва този път, приобщило камерата към сърпа и чука на Класата!

Тридесет и две години — това е достатъчен срок, през който нашето национално социалистическо киноизкуство можа да намери себе си, да се защити като пълноправен член сред пестроцветния хоровод на другите изкуства, да завоюва свой терен и свое място под небето. То запомни през тези десетилетия години на възход и години на сътресения, вкуси и от радостта на успехите, и от горчилката на несполуките, чу справедливи и несправедливи

укори, и похвали чу — заслужени и незаслужени, — но в последна сметка то отстоя своя атестат за политическа и художествена зрелост.

И ако трябва да определим онзи откъс от времето, през който нашето кино действително възмъжа, набра нови сили и нови мощности — това е периодът между двата конгреса на партията: между Десетия, който предначерта пътя на изминалите пет години, и Единадесетия, който набеляза височините, които предстои да овладеем през следващите пет. За нашето кино това бе период на чувствителна стабилизация и консолидация, на обнадяващо оздравяване на цялостния творчески климат, на преодоляване на някои кризисни явления от предшестващите години. През годините между двата конгреса колективите укрепнаха и се утвърдиха като основен идейно-художествен двигател на филмопроизводството, порасна професионалното майсторство на творците на българското кино, станахме свидетели на щастливи дебюти на млади кинодейци, телеграфната агенция неведнъж предаде радостната вест за нови наши успехи на международния екран. Това бяха години, през които Съюзът на българските филмови дейци зае своето пълноправно място в идейно-творческия живот на нашето кино, превърна се в естествено магнитно поле, около което се събра онзи сгъстък от енергии, който започна да оказва пряко и плодотворно влияние върху живота на нашия колектив.

И нека отбележим един от най-знаменателните белези на този период: проблемите на нашата съвременност престанаха да бъдат рядък гост на екраните, те заеха и продължават да заемат все по-значителен относителен дял в общия баланс на нашата филмова продукция.

Стълките в овладяването на съвременната тема — макар и неравни, — понякога плахи, по-рядко категорични, са при всички случаи движение във върна посока: един пробив във фронта, който предстои да бъде увеличен в ширина и дълбочина.

В решаването на тази първостепенна задача — наред с проблемите на кинорежисурата, на операторското и актьорското майсторство, на яркостта и точността на всички компоненти на филмовата творба — важен и вероятно решаващ дял ще падне върху кинодраматургията. От качествата на онези стотина киносценарии, които игралното ни кино ще пусне в производство през предстоящото напрегнато петиление, до най-голяма степен ще зависи ширината, дълбочината и посоката на този пробив.

Тук искаме да отбележа, че на днешния етап — въпреки някои безспорни успехи — равнището на българската сценарна литература като цяло в много отношения не следва плътно възходящия ритъм на повишаване на режисьорското, актьорското, операторското майсторство, изостава зад тях, вместо да бъде пионер, преден отряд, разузнавач и откривател. За съжаление, не са редки случаите, когато разделителната способност на професионалното око ясно разграничава във филма талантливата режисура от дилетантски или небрежно написания сценарий, яркия актьор от безличния текст, който той произнася, опитната камера на неопитното фабулиране.

Но можеш ли да похвалиш оркестъра, отбелязвайки, че щрайхът свири фалшиво? Какво да кажем за филмовата творба — тази синтезирана амалгама от всички изкуства, ако те не са в хармония, ако те не са в еднаква степен защитени с белезите на висок и вдъхновен професионализъм?

И ако всеки компонент поотделно е в състояние да засили или отслаби общия „волтаж“ на филма — то мястото на киносценария, на тази основна литературна партия на филма, определяща целия му мисловно-образен строй, е фундаментално, решаващо.

Филмът, заснет по слаб сценарий, с вяла система от образи, следователно, с вяла мисъл, с тромав и заекващ сюжет, естествено не може да бъде докрай спасен от реализацията. Това изглежда ясно и просто като хрестоматийно правило, но само изглежда така! Защо — дължни сме да признаем това — нашето сценарно стопанство, целият онзи сложен комплекс от определящи го елементи: автори, редактори, художествени съвети, репертоарна политика, договорно-правови и морални фактори, определено се намира днес като цялостен организъм в неудовлетворително състояние по отношение на новите по-високи изисквания, на новото, по-високо равнище на българския филм. А тъкмо в тези структури се трудят талантливи и умни хора и едва ли на тях е нужно да бъде обяснявано, че работата не е в това да скърпиш 18—20 какви да е сценарии, за да се попълни годишната ни производствена програма! Сигурно отговорът за това състояние на нещата не е прост и не е един, нито един поотделно няма да реши целия проблем.

Тук стоят въпросите за правата и отговорностите на колективите и на техните художествени съвети, за взаимовръзката на съветите от различни равнища, за онази неясна ескалация на отговорността за един филм, която по сегашните структури се прехвърля нагоре, за да се разтвори и изчезне в мъглявините на недокрай категоричните функции и прерогативи на отделните звена. Една ескалация, която на практика освобождава от отговорност първичните звена, „размагнитва“ ги и пред лицето на една мъжка конфронтация с предлагания сценарий те предпочитат — и не без основания — да я прехвърлят „по-

нагоре“. А това „по-нагоре“ нито е редколегия, нито има необходимото време да се занимава седмици и месеци с автора и независимо от това доколко са прецизни указанията му, те при крайна сметка се свеждат до решаващите „да“ или „не“. И тъкмо в това „да“, без което няма и не може да има филмопроизводство, често пъти се крият — като червей в ябълка — недоработката, вялостта, неточността, бъдещите слабости на филма. Най-често, но не винаги пуснатият сценарий е най-добрият от предлаганите, но е ли той най-добрият от възможните?

Тук ще опрем до въпроса за авторите — за мястото, ролята, отговорността и самочувствието на сценариста.

През последните години, характерни с особеното внимание към проблемите на режисурата, което доведе до богата и обнадяваща режисьорска реколта, проблемите на сценария и на сценариста сякаш останаха на втори план.

Смея да твърдя, че няма социалистическа кинематография, където филмовият автор да е толкова обезличен и лишен от самочувствие като у нас, където, волно или неволно, но на практика механически се пренесоха някои чужди стереотипи, вредни за социалистическата система на филмопроизводството. Какви регламенти определят мястото и правата на автора в киното? Кога и как режисьорът може да променя авторския текст? Знаем какви са задълженията на автора по време на снимките, но какви са задълженията на режисьора към автора по време на тези снимки? Не е ли морално износена, вече уморена досегашната договорно-правова система на отношения между автор и студия? Колко сценаристи, автори на десет, петнайсет, двайсет филма, са приети в Съюза на българските писатели именно в качеството си на сценаристи? И защо да се сърдим на секция „Кинодраматургия“ при Съюза на писателите или на издателствата, които при наличието на над 250 реализирани киносценарии на една доста стабилна група киносценаристи досега не са издали нито един авторски сборник киносценарии, шом в самата система на кинематографията авторът, веднъж предал сценария си, преминава в небитие до следващия си сценарий. Какви морални поощрения е създадоили е издействувало ръководството на съюза и на кинематографията за българския сценарист? (Изпрочем отбелязането на Георги Мишев в годишните награди на съюза бе една обнадяваща проява, но известна е поговорката за едната лястовица и пролетта.) И не се ли крие някъде в този район причината или поне една от причините авторите отново да се обръщат с по-голяма охота към театрите, където авторът е автор и има своето регламентирано и утвърдено място.

Всички тези и подобни въпроси биха могли да се разглеждат на един колоквиум, посветен на сценария и сценариста. Във всеки случай въпросът не е толкова до онези автори, които са посветили живота си на българската сценарна литература — те вече попривикнаха с това състояние на нещата, — колкото до другите, които тепърва трябва да бъдат привлечени, за да се посветят на това дело.

Проблемите за авторството и мястото на автора в киното не са въпрос на суета, а стратегически въпрос на нашата сценарна политика в необходимото усилие да се привлече и отгледа младо ято български сценаристи, за които киното да стане привлекателно поприще. Само така ще може да се осигури ритмичен поток от високопрофесионални, страстни, ярки сценарии — достойни за високите задачи и изключителната отговорност на киното пред века, в който живеем.

Българското кино — едно слагаемо във великото уравнение, наречено социализъм — ще изпълни високата си мисия да бъде не регистратор, а съвест на нацията, народен учител и възпитател на най-добрите морални стойности на човека от комунизма. Изкуството не търпи неискреност, страстните кинотворби ще се създават от страстни комунисти — с чисти ръце, честно сърце и светъл ум. В нашата епоха, когато червените ветрове на революцията издуват платната на цели континенти, българското киноизкуство трябва да се превърне в най-активен и пламенен участник в световния революционен процес, в който ние сме горди, че нашият народ и нашата партия заемат достойно място. Това е наш комунистически интернационален дълг, който българските кинотворци рамо до рамо със своите братя и колеги от другите социалистически кинематографии, в единна стъпка с прогресивните кинодейци от цял свят изпълняват и ще изпълняват със съзнанието за високата си отговорност пред своите народи и пред човечеството!

Иван Стефанов

Сигурно мнозина ще се съгласят, ако още в самото начало направя констатацията, че през последните години и филмовата критика в много по-голяма степен, отколкото преди придоби творчески, действен характер, превърна се в призната, много по-добре зачитана сфера на интелектуална изява. Пленумът на Съюза на филмовите дейци, посветен на нашите проблеми, не само насочи общото внимание към една по традиция подценявана и в редица отношения пренебрегвана творческа работа, но и показа, че етапът, на който се намира нашето кино, предполага наличието на филмова критика, която по своето равнище на мислене

и чрез оперативните си реакции своевременно да завършва творческия процес в рамките на киното и същевременно да го подхваща наново на равнището на публиката. Създадена е благоприятна атмосфера за работа, проявява се по-голяма търпимост и разбиране към оценъчните функции на критиката; филмовата критика днес е превърната в реална и незаменима съставна част на социалистическата култура и културна политика.

Искам да кажа, че априлската линия на нашата партия намери подкрепа и постигна значителни постижения както в сферата на филмовото творчество, така и в по-тясната, специализираната област на филмовата критика. И мисля, че сега нашата задача е да укрепим и развием постигнатите резултати, като приближим в още по-голяма степен критиката до проблемите на филмовото творчество, като я превърнем в реална и високоефективна културна сила, стимулираща развитието на филмовото изкуство и на филмовата култура на широките народни маси.

За да сме в състояние да направим това, най-напред трябва да си дадем сметка, че днес критиката действа в един нов, променен контекст от обстоятелствата. Мисля, че на първо място промяната идва от нашето кино, което сега се разкрива като по-широк, многообразен поток, като многостранно творчество. Всички помним времето, когато мултифилмът ни представяше най-сигурно както пред самите нас, така и особено пред света. Но ето че настъпи нов период, когато българското кино се разкрива като по-цялостно явление; неговите постижения не са така строго локализирани в един жанр или вид кино, получаваме повече и по-различни награди и за късометражни, и за дългометражни филми; после широката публика търси, интересува се от българските филми и освен в киносалоните често ги открива и на малкия телевизионен екран. Искам да кажа, че промените не са само в това, че общо взето, се повиши средното идейно-художествено равнище на българския късометражен или дългометражен филм, а още и в това, че българското кино сега се очертава по-ясно и по-категорично като едно комплексно художествено явление, като нещо, в което вече вливат своите усилия и постижения не само творците на игралния, но още и на късометражния, на телевизионния или мултипликационния филм. Струва ми се, че въпреки големата режисьорска бълсканица пред вратите на Студията за игрални филми, ние сме на път да осъзнаем универсалния характер на филма, или по-точно — на филмовото творчество, което дава различни възможности за лична и колективна творческа изява.

Оттук непосредствено следва, че нашата филмова критика, ако иска да се развива в крак с художествените явления, трябва да престане да е критика на тясната специализация само на отделни, избрани филми, критика на един определен жанр, на дадено направление, на даден вид кино. Не искам да кажа, че трябва да се откажем от специализацията, от необходимостта квалифицирано да се навлиза в подробностите, в тайните на определен вид или жанр кино; но мисля, че всеки, който се ограничи само с такъв тясно специализиран поглед и не обръща достатъчно внимание на общите филмови процеси, на процесите и прегрупирванията на филмовата и телевизионната публика, губи съществена гледна точка на синтеза и е заплашен по-често от опасността да сбърка, да сгреша, да не види навреме новото, да се окаже изведенъж изолиран. По традиция нашата критика се е интересувала и продължава да се интересува най-вече от игралното кино; но, струва ми се, въпрос на здрав разум е тъкмо когато игралното кино дава най-много възможности за критическо вдъхновение, да не се подценява онова, което се създава в телевизията, мултипликацията, в късометражното кино.

В нашата непосредствена критическа работа ние почти винаги сме били затруднени от обстоятелството, че в историята на киното, в творческата дейност на съветската и на другите големи кинематографии най-често боравим с големи имена, с шедьоври на филмовото изкуство; прехвърлим ли се на наша почва обаче, изведенъж думата шедьовър губи своето магическо действие и на дневен ред се оказват по-обикновени филми, зад които стоят по-обикновени имена. Така комплексът за провинциализъм реално не само ни спъваше, но и водеше до известно изкривяване на критериите, до приемането на някакви твърде условия и твърде компромисни домашни критерии. Ако искаме да бъдем справедливи, трябва да кажем, че ние и сега, а сигурно и в бъдеще няма да бъдем наводнени от безкрайно количество шедьоври на българското филмово изкуство. Дано съм лош пророк, но мисля, че както във всяко друго кино, особено както във всяка средна или по-малка кинематография и при нашите условия шедьовърът ще бъде все пак по-рядко явление. Но мисля, че количественото увеличение през последните години на хубавите български филми ни разкри една по-благоприятна перспектива за обективна оценъчна дейност. Защото все по-ясно се очертаха редица творчески направления и процеси, стана очевидна почти за всеки разликата между посредственото и талантливото кино, очертаха се възможностите на мнозина кинематографисти, разкриха се някои специфични само за нашето кино художествени особености или предимства. При тази обстановка е много важно в нашата дейност да подхождаме към ежедневната практика с по-високи, по-всестранни критерии, да възприемаме филмовите творби като живи, активни ценности, като динамичен, творчески елемент на днешната ни социалистическа култура.

От трибуната на XI конгрес на БКП др. Тодор Живков постави задачата за постигане на високо качество и ефективност във всички области на социалистическото строителство. Нека още отсега възприемем задачата за постигане на високо идейно-художествено качество на българските филми като една от първостепенните наши творчески задължения и с оглед на това да повишим и издигнем нашите критерии във всички сфери на филмовото творчество; и, разбира се, в сферата на филмовата критика.

За съжаление не са толкова редки случаите, когато нашите критерии са останали още на нивото на оня период, в който „първа цигулка“ свиреше т. нар. „авторско кино“, т. е. останали са слепи и глухи за всичко онова, което така решително се промени в естетиката и идеологията на киното през последните 10 години. Някои стереотипни представи за киното, за голямото филмово постижение понякога ни пречат да забележим очевидни, но не така драстични изяви на художествен прогрес или авторски напредък. Искам да кажа, че ние не трябва да останем неутрални към онзи художествен прогрес, който понастоящем е реализиран и защитен не в шедеври, а в амбициозни или обикновени филми. Наскоро мой познат ми каза, че е изненадан и дълбоко развълнуван от четирите телевизионни серии по „Записки. . .“ на Захари Стоянов, но той същевременно си имаше и своите затруднения — съмняваше се дали това е филм в строгия, традиционния смисъл на думата. По същия начин и ние често сме шокирани от конкретните факти и вместо да променим целесъобразно критериите си според развитието на художествената практика и да подходим адекватно към художествените факти, опитваме се да „съгласуваме“ филма с нашите така стабилни и добре шлифовани понятия за кино. А това е твърде рисковано днес, когато киното се променя непрекъснато, последователно, но същевременно някак си дискретно, като че ли незабележимо, когато то се изменя не с един филм, както на времето с „Хирошима, моя любов“ или с „Обикновен фашизъм“, а с цяла поредица филми, с появата на национални, регионални особености, с появата на нови, довчера неизвестни или дори несъществуващи кинематографии.

Но днес проблемите на филмовата критика придобиват особена актуалност не само с оглед на развитието и еволюцията на самото филмово изкуство, но още и с оглед на идеологическата борба в съвременното кино, с оглед на развитието на самата филмова теория. Работата е в това, че заедно със залеза на авторското кино и появата на киното на протеста и в самата филмова теория и критика задухаха нови ветрове. Авторитетът на един критик като Андре Базен е дълбоко разклатен от атаките на левичарите, които го обявяват за идеалист, за буржоазен конформист, който искал да скрие очевидния факт, че киното е една капиталистическа индустрия. Теоретици от типа на Зигфрид Кракауер днес изобщо не влияят върху общия климат и актуалните разсъждения за киното, доколкото те са забравени и подминати като напълно индиферентни към социалните проблеми на киното естети. За сметка на това има връщане към революционната естетика на Айзенщайн и на съветското кино от трийсетте години: но наред с това и радикално отрицание на киното като изкуство на буржоазната епоха; от богатото наследство на Дзига Вертов някои западни критици вземат на въоръжение мнението, изказано при съвсем други условия, а именно — че „кинематографската драма е опиум за народа“. Филмът се обявява за стока, за продукт на безличната капиталистическа продукция и поради това се отрича творческият и естетическият аспект на киното. Създават се теории, които обявяват киното за „разрушително изкуство“, което на всеки етап от своята еволюция премахвало едно или друго обществено табу. С една дума — не само днешното кино, но и днешната теория и филмова критика са просмукани от идеология и политика, те се превръщат във важно поле за идеологическо сражение.

При това положение от съществено значение е не само да повишим и да актуализираме нашите критерии за кино, но и своевременно да ги обогатим в идеологическо и политическо отношение. Когато около нас видимо нараства и придобива все по-голямо значение социалната проблематика на киното, когато на преден план излизат взаимоотношенията на филма не просто с публиката, а с обществото като цяло, ние също трябва да побързаме със социологическия и идеологическия анализ на киното. Повече от всякога е нужно да държим жива и подкрепяме с факти, с творчество голямата традиция на марксистическата художествена критика, защитена блестящо от Маркс, Енгелс, Ленин, Плеханов, Франц Меринг, Луначарски. По-конкретно това означава, че нашата критика трябва да бъде критика на големите идеи, на смелите обобщения, на точните, добре обосновани оценки, критика с комплексно естетическо, идеологическо и социално значение.

Как може при това положение ние, критиците, да не загубваме така драгоценното днес чувство за промените в киното, за неговия вътрешен художествен прогрес, за неговите изменения.

Първото условие, изглежда, е свързано с борба за оперативност, за всекидневна среща с емпиричните факти на киното, с опити за обобщаване на това, което обикновено се нарича текуща продукция. Но това е едната страна на въпроса.

От съществена важност е обстоятелството, че е необходимо да се засили дискуссионното

начало в нашата критика, че е необходимо да се увлекат в процеса на обмисляне на филмовата практика не само критиците, а и самите филмови творци — режисьори, актьори, оператори. Все още много малко са онези наши кинематографисти, които съзнателно търсят-дискусията, обсъждането на своите нови творби.

Най-после бих обърнал внимание на това, че развитието на филмовата критика, нейният собствен напредък до голяма степен зависи и от промяната на стила на работа. Има много проблеми, които вече не са според възможностите на работещия в самота критик, а очакват една обща дискусия, предполагат добронамерен и съдържателен диалог между всички кинематографисти. Най-после има задачи, които изобщо не са по възможностите дори на най-амбициозната лична инициатива; мисля например, че написването на историята на българското кино не може да бъде дело на един-единствен човек дори и при най-щедрата меценатска подкрепа на нашия творчески фонд.

Така пред нас изниква особена задача: да бъдем на нивото на изискванията на нашето време, на нашата идеология и на нашето изкуство. Очевидно понастоящем филмовият критик не е тази фамозна личност, която гледа високомерно на фактите, като им пише снизходително звездички или точки. Той е призван да слезе на нивото на практиката. да потърси съюзник, оръдия за действие и въздействия в модерните средства за масова комуникация, да навлезе вътре във филмовата фабрика, в нейните институционни, редакторски и оценъчни звена, да потърси жив, непосредствен и постоянен контакт, диалог със зрителите.

Филмовата критика трябва още по-решително да се намеси в самите кинематографични събития, да стане тяхната съвест, разум, техният морал.

Неделчо Милев

Доколкото най-общите и принципни въпроси на нашето творчество бяха вече засегнати, на мене ми се иска да се спра на един може би на пръв поглед частен, но много съществен въпрос, с който, така да се каже, завърши нашият кинематографически цикъл през отчетния период между двата конгреса. Става дума за откриването на нашата система на кинообразованието, макар и с известно закъснение.

С постановление на Министерския съвет през 1973 г. беше поставено началото на образованието по кино и телевизия в България. Към ВИТИЗ беше създадена сборна катедра по кино и телевизия с три основни специалности:

- телевизионна и кинорежисура;
- телевизионно и кинооператорство;
- кинознание.

Така беше преодоляно изоставането на образованието по един от най-важните и действени клонове в нашето изкуство и култура.

През първите две учебни години обучението на студентите по киноспециалностите отбеляза сериозни, насърчаващи успехи.

На първо място изградено беше активно ядро от преподавателски кадри. В него са включени изтъкнати, компетентни специалисти, които съставляват и основният педагогически кадрови потенциал. Те подеха работата си с пионерско себеотрицание и ентузиазъм.

Ръководители на класове са: при режисьорите доц. Христо Христов, доц. Димитър Пунев, доц. Янко Янков.

При операторите: з. а. Атанас Тасев, з. а. Борислав Пунчев, Георги Карайорданов.

При киноведите: ст. н. с. Неделчо Милев

В преподавателския състав са включени преподаватели и асистенти с високи национални и международни отличия като Бинка Желязкова, Людмил Стайков, Георги Стоянов, Георги Дюлгеров, историци със солиден професионален багаж като Александър Александров, Тодор Андрейков.

Определено може да се каже, че резултатите от първите две и приключващата трета учебна година са повече от обнадеждаващи — що се касае до подбора и възпитанието на студентите. Техните учебни работи показват и даровитост, и укрепващо професионално майсторство.

За насърчаване най-добрите от тях се показват и ще бъдат показвани на специални прожекции по телевизията. Операторите уредиха две самостоятелни фотоизложби, които получиха положителен обществен отглас. Студентите по кинознание наред с учебната си дейност се включват на обществени начала в националната лектория на дружеството по разпространение на научни знания „Георги Кирков“. Така те едновременно осъществяват пряка връзка с трудещите се и получават трибуна за обществена изява. Така практиката неопровержимо доказва, че и вторият съществен момент при полагането на основите на кинообразованието в България, подобрят и възпитанието на студентите се осъществява компетентно и в правилна насока.

На трето място при организацията на кинообразованието стоеше проблемът за изготвянето на стабилни учебни програми. В основата на общия учебен план и конкретните програми по отделните специалности залегна опитът на най-старото и авторитетно в света висше учебно заведение — ВГИК.

Използван също беше положителният опит на висшите учебни заведения в другите страни, на първо място от социалистическата общност. И без този скъпоценен опит работата ни би се оказала в трудност, дори в критично положение, защото ние бяхме принудени от обстоятелствата да започнем на голо място, без никаква предварителна подготовка, без собствен опит.

Но благодарение на пионерския ентузиазъм на кадрите, на братската помощ на компетентни преподавателски кадри от ВГИК този критичен момент също беше преодолян. Изготвени са в основни линии учебните планове по отделните специалности. Сега те се проверяват практически в учебния процес, съобразяват се с нашите специфични конкретни условия, предстои да бъдат окончателно приети с известни корективи, които живата практика винаги изисква и налага.

Струва ми се, че е уместно тук да цитирам изказването на зам.-ректора на ВГИК Олег Станиславович Коритковски, че започването на кинообразованието у нас без предварителна подготовка, без опит носи белега на известен авантюризм, но постигнатите резултати при тези условия граничат с героизма.

Да, колективът на кинокатедрата постигна много при изключително трудни условия и тези успехи не могат да не ни радват. Ако партийното и държавното ръководство ни задължи да започнем при такива екстрени условия — това се налагаше от практиката. Ние бяхме решително изостанали от световния кинематографически процес и от практиката в социалистическата общност в областта на кинообразованието. Това изоставане не можеше повече да се търпи.

Ентузиазмът и себеприщанието на основоположниците на катедрата даде своите безспорни резултати. Ако допреди година-две се чуваха нихилистични гласове за закриване кинообразованието, сега никой не поставя този въпрос. Вече се говори за прерастване на катедрата във факултет. Решението на Политбюро ни задължава да разширим кинообразованието с нови специалности като: анимация, кинодраматургия.

Но тези явни успехи не бива да ни карат да си затваряме очите пред тревожните проблеми, които остро и неотложно стоят все още открити в областта на кинообразованието у нас.

На първо място това е проблемът за учебните помещения. Никой клон на висшето образование у нас не е в такова остро критично положение. Това се разбира напълно от най-отговорните държавни и партийни институции, които двукратно излизаха с решение да ни бъдат предоставени учебни помещения: в сградите на ВИИ „Карл Маркс“ и в Селскостопанската академия. Това е повече от ясно и в катедрата, и във ВИТИЗ, където се проявява неотклонна, тревожна настойчивост за осигуряването на нормални учебни условия. Очевидно някъде в междинните управленческо-административни звена не достига деловитост, принципност и настойчивост за решаване на проблема.

Не зная дали е уместно да занимавам конгреса с нашия бит, но ще ви дам само два примера, които повече от красноречиво илюстрират условията, в които ние работим.

В продължение на един семестър киноведите от първи курс слушат своите лекции по филмова критика в малката гримьорна на учебния театър на ВИТИЗ. Но това не е най-тревожното, защото киноведите са седем-осем души и те действително в крайна сметка могат да слушат в една гримьорна, могат да слушат и на една пейка при хубаво време, въпреки че това съвсем не са идеалните условия.

Но трябва да ви кажа, че за режисьорите и за операторите кинолюбителите, на които те осъществяват своята учебна работа, скъпа вносна техника — вие сте професионалисти и знаете, — която се закупува с валута по първо и второ направление, са монтирани във фойето на учебния театър на ВИТИЗ. Неизвестни театрални зрители са упражнявали своите технически сръчности на тях, в резултат на което са счупени високоговорители, вентилатори и други основни части, които са в състояние да направят тази техника негодна. Мисля, че подобни примери не се нуждаят от коментари, а решаването им не бива повече да се отлага.

На второ място това е проблемът за материално-техническото обезпечаване на кинообразованието. Киното и телевизията са модерни технически специалности, които изискват съвременно техническо оборудване в не по-малка степен, отколкото например електрониката и ядрената физика.

Без учебна студия, както доказва опитът в Съветския съюз, социалистическите страни и всички напреднали страни, е немислимо кинообразование на съвременно ниво.

Кинематографията, телевизията, Съюзът на кинодеите направиха всичко необходимо, командироваха специалисти, които представиха преди повече от година проект за оборудване на учебна телевизионна и киностудия. По необясними причини реализацията на този проект все още се задържа и бави.

Ако трябва да заключим — катедрата и институтът успяха да решат повече или по-малко успешно онези въпроси, които пряко зависят от тях. Тревожно открити и неотложни остават въпросите, които не са в пряката ни компетентност.

В тази светлина проекторезолюцията на конгреса, струва ми се, сочи недостатъчно разбиране и непознаване на проблематиката на кинообразованието у нас. В точка 13 от проекторезолюцията акцентът изцяло се поставя върху подобряване на работата по „приемането и подготовката на студентите“. В същото време не се казва нищо по най-наболените въпроси: „покрива над главата и учебно-производствената база“. Всички специалисти, които са се занимавали с този въпрос — и наши, и съветски, — са единодушни: именно оттук трябва да се започне. Затова аз предлагам, моля комисията по проекторезолюцията да си запише следното изменение на точка 13-а от проекторезолюцията. Чета така, както е в проекторезолюцията:

Ръководството на съюза активно да участва в решаването на всички проблеми, отнасящи се до кинообразованието. Тук да се добави: и на първо място в осигуряването на учебна сграда и учебна студия за неотложните нужди на кинообразованието, и да си продължи със следващия текст: с оглед кинофакултетът решително да подобри работата си по приемането и подготовката на студентите.

Няколко думи за кинокритиката и кинонауката. Нейните проблеми вече бяха поставени в изказването на Иван Стефанов компетентно и сериозно и аз не искам да го повтарям. Искам да подчертая обаче, че тя неделимо е свързана с кинообразованието, там, където се оформят бъдещите специалисти.

Във връзка с това прави впечатление, че в проекторезолюцията се предлагат твърде много нови звена: Единен научен център — т. 9-а във втория раздел, Научно-педагогически център — т. 8-ма в третия раздел, Специализирана библиотека — в точка 12-а на третия раздел.

В точка „Г“ се предвижда организирането на висши сценарни курсове. Предвиждат се и редица други квалификационни мероприятия. Всичко това е превъзходно като замисъл и извънредно полезно. Поставям си обаче въпроса, също така риторически, както и Анжел Вагенщайн: няма ли всичко това да доведе до известно разпиляване на и без това недостатъчния ни кадрови потенциал в тази област, а не противоречи ли такова разпиляване на кадрите на основните тенденции за интеграция във всички области на обществената ни практика.

С оглед на такава интеграция предлагам да се обсъди възможността за организиране на единен научно-учебен център с библиотека, филмотека към него и с производствена киностудия. Евантуално би могло да се проучи дали не може учебната киностудия и анимационната киностудия също така да се интегрират към него. Това е опит, проверен от практиката. Нека не забравяме, че неореализмът разцъфтя и набеляза своите световни успехи на базата на „центро периментале“, нека не забравяме, че неотдавна в Съветския съюз беше създаден научен институт, който обедини и канализира научноизследователските усилия в областта на киното.

Естествено и ползотворно е филмотеката и библиотеката да бъдат поставени в постоянна услуга на подобен институт за обучение на младите кадри, за квалификация на производствениците, за научна дейност на теоретичите и на критиците.

Моля да бъде извинен, може би предложенията ми имат прекалено практически и делови характер за една тържествена обстановка на конгреса, може би те недостатъчно засягат специфично научната, учебната и теоретичната дейност. Това е съзнателно. Убеден съм, че предложенията, които правя, съставляват материалната основа, върху която стабилно и уверено, под мъдрото ръководство на нашата партия-вдъхновителка и ръководителка ще разцъфтят прекрасните цветове на кинообразованието и научната дейност в областта на филмовото изкуство.

Кръстьо Горанов

Киното е класически модел на съвременната култура.

В това парадоксално, но вярно определение е включена идеята, че киното е и предшественик, и най-широка по възможност изява на демократичната култура в условията на коренни социални промени и научно-техническа революция.

За един от първенците на киното, Чаплин, Хосе Карлос Мариатеги развълнувано писа: „Образът на този трагично-комичен бохем е всекидневно предсмъртно причастие, изпълнено с радост за петте континента. У Чаплин изкуството постига върха на своята хедонистична и освободителна функция. Със своя външен вид и усмивка Чаплин облекчава световната скръб. Той спомага повече, отколкото държавниците, философите, индустриалците и артистите.“

Очевидно работата не е единствено в Чаплин.

На киното като изкуство световна сила вдъхна Великият Октомври. В трудните първи години на раждането на новия свят Ленин не случайно го нарече най-нужното и най-масовото изкуство. И не случайно революционерът Айзенщайн с неговия неумиращ „Бронено-сец“... и днес е име първо в листата на световното кино.

Българското кино е пулсът на съвременната ни социалистическа художествена култура.

Нему особено приляга тройният призив на др. Тодор Живков в доклада пред Единнадесетия партийен конгрес: да бъде носител на високите предимства на социалистическия начин на живот, организатор на всенародното движение за естетическо възпитание, авангарден строител на културата на зрялото социалистическо общество.

Ще осъвременя един афоризъм на Шкловски: „Време на изследователи, а не на последователи.“ Такова е днес времето на нашето кино. То не илюстрира, а открива, анализира, изследва, дори когато първите крачки е направила литературата. Защото неговата правда е многомерна и с нея се отъждествява съчастието на масовото, но не безлично съзнание.

Поне така трябва да бъде.

Валтер Бениамин избра за доказателство именно киното, когато изследва промяната на социалното положение на изкуството като културен феномен. Предишното изкуство се опираше върху ритуала, върху сакралното (това беше названо „аура“) и призоваваше като в храм своя реципиент. В епохата на техническата репродукция художествената творба има за своя почва политиката и преследва своята публика по всички кътчета на Земята. Само така изкуството можеше да дойде до народа, да стане съставка на човешкия бит и ежедневието. Разбира се, пак същият капитализъм, който и в миналото беше враждебен на поезията и изкуството чрез „елитарното изкуство“ и ерзаците на „масовата култура“, направи всичко, за да осакати новите огромни възможности, които откриват съвременните средства за масово въздействие пред народната култура. Появиха се митологичните прокоби на телевизионния „пророк“ Маршал Маклуън и на други технотронни вълхви.

Но научно-техническата революция потвърждава оптимистичния вариант на социалистическата културна концепция, издигнала срещу представите за пасивния консуматор идеята за активно участие на народа в създаването и управлението на културата, за човека-творец. За осъществяването на тази концепция особено подхожда киното — и по структура, и по функция, и по динамика.

Нека застанем върху полето на българското кино.

Не сме съдници, но не сме и безучастни зяпачи. Не са нужни нито хвалби, нито хули. Трябва само да сме справедливи. Защото в тази зала седят хората, които превърнаха справедливостта на народната революция в национален глас на българското кино. То е младо — в национални рамки — изкуството, което няма още своя Ботев, своя Владигеров, своя Майстор, своя Сарафов, свой завършен български национален облик. Но има бъдещите си класици. И има своето искрено овладяване на революционната тема; на революционния патос.

Пътят на художествената зрелост мина през изповедността на „На малкия остров“, „А бяхме млади“, „Пленено ято“, през строгата чистота на „Отклонение“, психологичната точност на „Бялата стая“, за да се вгълби в съвременния живот, да потърси измеренията на бъдното. Революцията продължава в „Горещо пладнѐ“, в което страхът за живота на едно дете спира армейските маневри, във филмите за селянина-работник, за огражданеното село, в картините, воюващи срещу осъденото бездушие на новото еснафство. Преди всичко тук имам пред вид филмите на Е. Захариев, Л. Кирков и Л. Стайков. И все пак много нещо се е променило. По различен начин може да се преценява развитието на Рангел Вълчанов от „На малкия остров“ до „Следователят и гората“, но без съмнение е, че хуманизмът му става по-философски осмислен, че наред с ценността на груповата борба се осмисля индивидуалната ценност на всеки. А това довежда до откриване на нови изразни възможности. Философски вгълбеният реалистичен анализ на Христо Христов в „Последно лято“ прави органични такива изразни средства, които в други случаи биха били причислени към арсенала на сюрреализма. Колко е последователна и колко е обогатена Бинка Желязкова! Постепенно нашето кино — не само художественото, но и документалното, и научно-популярното — обхваща с изследователското си внимание всички обществени слоеве, професии и ги направи индивидуални съдби на героите си. Справедливостта на социалната революция стана ежедневие, лична съдба, лична незадоволеност. Очовечиха се идеалите, очовечиха се отрицателните герои. Разбира се, изследването на съвременността не е завършено, то едва започва. В процеса на такова изследване може да се забележи опасност от „осредняване“, от превръщане на съвременни белези в аксесоар на една стилизирана условност, обедняваща душевността на съвременника. Срещу това се бунтуват творческите съвести на кинематографистите, издигат бараж литературата и другите изкуства, но опасността е реална. В друго време Георги Бакалов, претворявайки димитровски указания, беше хвърлил крилатата повеля: „Изобразете героичното!“ Тази повеля е повече отвсякога съвре-

менна — срещу еснафското самодоволство, срещу готованството, потребителската нагласа на съзнанието, предаваща и продаваща идеала, — но едва ли някога е било по-трудно тя да бъде постигната. Въпросът не е във формата: епическо платно или лирическа комедия, историческа възхвала или оптимистична трагедия. Нужен е герой, за когото в наши дни да запее Балканът и чието безсмъртие да живее в народната съвест, да служи като мярка на добро и лошо в съдбата на всеки, да пречиства страданието, да осмисля радостта, да ражда надежда. Нужен е герой комунист — естествен и издигащ. Наскоро прочетохме изумителна статия на Луначарски за Лениновата личност — нужни са ни художествени изследвания в тази насока.

Защото кинотворбата не е пикантно ястие за лакомци или тих разказ за спокоен сън, тя носи тревогата на присъствието и отговорността. При това киното е не само демократично изкуство, то е и изкуство на младите. Нека това не ни смушава — без да пренебрегва зрелите поколения, киното има великото предимство и неотменимата отговорност да формира младата личност на социализма, на комунизма. И въпрос на въпросите е как, доколко прави това. Законите, по които се възприема кинообразът — закони на парадоксалната връзка между изначално колективното и интимно-личностното съзнание и съпреживяване, — са от изключително значение за целия естетико-възпитателен процес и увеличили мощта си чрез телевизията, касетите и другите технически новости, очертават някои главни особености не само на днешния ден, но и на близкото и по-далечното утре на всенародната система и програма за естетическо възпитание. Не само по силата на обществената си организираност, но и поради вътрешния си строеж, поради образните си възможности и връзката си с емоционалното съзнание на масите киното може да бъде в авангарда на всенародното движение за естетическо възпитание на всички и всеки. Затова е толкова важно съвременността да мине през горнилото на героичното, чудесното, да внесе празничност и озарение в привичността на ежедневието. Без обаче да украшателствува, да се нагажда към неправдата. И да не губи съвестта си, критичната си убедителност, революционната си справедливост.

Тази мощна социализираща функция на киното ни напомня, че то не е само изкуство, а е и канал за масово културно въздействие. Кинематографистът не е само автор, но и продуцент на социокултурни ценности, които никак не е безразлично как достигат до широката аудитория. Въпреки студийните кина и филмотеката, ако зрителят поиска да види някои от големите творби на българското или на световното кино от миналото, няма как да задоволи тази своя потребност. Когато искаме да прелистим любимата си книга, трябва да протегна ръка към лавицата, а как да се срещна с любимия си филм? Ние още недостатъчно осъзнаваме мястото на киното като културен институт. Иначе щяхме повече да се грижим за броя на кината, за съвременния облик на киносалоните, за техническите качества на прожекторите. Едва ли някое друго изкуство си позволява така да не уважава масовия зрител, както киното, прожектирано в селското читалище или в кварталната киносграда, ако изобщо има такава. Киното е изкуство на учениците, но то много рядко прониква през стените на училищната сграда, не е станало оръжие на съвременното образование и възпитание. Труден е още животът му в младежките клубове. Още колко има да се прави, за да може кинопрограмията да загуби преобладаващо комерческият си характер, при което даже забраната за учещи служи за изпълнение на финансовия план. Очевидно социализацията на кинотворбата — с всичките ѝ перипетии — заслужава да бъде изследвана също така внимателно и с практически последици, както творческият процес. При всички обстоятелства социологическите изследвания трябва да престанат да бъдат престижна мода и източник на цифри, с които не знаем какво да правим, те трябва да се превърнат в една от най-ефективните „обратни връзки“, която да коригира социалния живот на кинотворбата, на киноизкуството. Публиката — това е само друго същностно измерение на творческата съдба на киното.

Изобразете героичното в условията на всеобщо естетическо възпитание на народа, изграждащо развито социалистическо общество — такава е една от формулите на съвременното кино като строител на зряла социалистическа култура. Формула-повеля, включила както реалните усилия, така и стремежите на тружениците, на творците на българското социалистическо кино.

Венец Димитров

През пролетта на тази година приключи работата си XI конгрес на Българската комунистическа партия. От неговата висока трибуна гласът на партията навлезе във всеки дом и проникна до сърцето на всеки българин. Този глас потвърди марксистическият си априлски линия в нашия живот, огромните трудови завоевания, материалната и духовната сила на съвременника, достойното място на България и нейното значение в международното комунистическо движение, изрази безпределната ни любов към Съветския съюз.

Априлската линия допринесе за пълното мобилизиране на кадрите и тяхното обогатяване, създаде неизчерпаеми възможности за използването на всички компоненти на филмовото произведение.

Широкият прилив от млади творчески кадри в драматургията, режисурата, операторството и актьорството издигна активно качеството и идейната издръжаност на кинопроизведението. Особено силно този прилив се почувствува в сферата на операторската професия в игралното кино — една от основните професии. Когато се говори за успехи на нашето кинопроизводство, винаги трябва да имаме пред вид огромната роля на операторското майсторство за постигането на социалистическо-реалистическо произведение, на класово-партийни критерий, дълбоко залегнал в основата на изобразителните решения.

На XI конгрес бе поставен и един основен въпрос при производството — въпросът за качеството. Този проблем ни засяга пряко, отнася се директно и до нас, свързан е с драматургията и нейното пластично решение. Изображението в нашето игрално кино не е вече фотографско отражение на живота, престанало е да бъде илюстрация, а използвайки своите възможности и изобразително-кинетичните си качества, то стана един от основните елементи на драматургията. Освобождението на актьора от диктатурата на техниката, участието на оператора при работа върху сценария, повишената степен на естетическите изисквания — всичко това е един нов момент от операторството. С увереност и гордост можем да заявим, че днес операторът присъства активно при реализирането на новите драматургически изисквания.

Отличителна черта на изображението в игралното ни кино вече е голямото разнообразие на творчески индивидуалности и стилове. Това разнообразие бе постигнато благодарение на повишените изисквания на всеки един оператор към кинопроизведението. То показва съвест и гражданско съзнание, висок професионализъм на пластическия образ, издигнал се като един от най-стабилните компоненти във филма. В последните години може да си послужим с редица примери.

Поетичната и високо естетизирана камера на Борис Янакиев в „Последната дума“, на Радослав Спасов в „И дойде денят“ и на Цветан Чобански в „Последно лято“; високо художествена и реалистична в „Иван Кондарев“ на Емил Вагенщайн и в „Зарево над Драва“ на Крум Крумов; колоритната и образна правда в „Селянинът с колелото“ на Георги Русinov и на Яцек Годоров в „При никого“; цветната и композиционна стилизация на филмите на Виктор Чичов, Христо Тотев и Ивайло Тренчев, съответно в „Следователят и гората“, „Осъдени души“ и „Вечни времена“; изключителната художествена и документална стойност на изображението на Атанас Тасев в „Наковалня или чук“ и „Дърво без корен“ и т. н.

Многобройните и разнообразни примери доказват успешното съществуване на национална, българска школа в операторството, опряна на художествените традиции на нашия народ.

Успехите в нашата професия са свързани неразривно с таланта и личността на оператора. Личността, която застава зад камерата, и талантът, който определя възможностите му. „Националният капитал“ — талантът и индивидуалните възможности трябва да станат неотменим критерий при даването на „зелена улица“ както при дебютите, така и при всички случаи, когато трябва да се защитава едно произведение с чест, независимо дали е предназначено за големия екран, за телевизията, или пък за рекламата. С това е свързан проблемът не само за авторитета на отделния оператор, но преди всичко — на нашата професия.

Нашето професионално и естетическо развитие доведе закономерно и до създаването на един нов момент — създаването на наш филмов институт към ВИТИЗ.

И сега наред с тези, които се подготвят в академията на Съветския съюз и другите социалистически страни, в нашите редици ще дойдат и кинематографисти, подготвени изцяло у нас. Не е възможно да не изпитваме гордост от факта, че традициите на най-доброто от трудната професия на оператора ще се слоят с младостта на новото поколение.

С радост и вълнение очакваме през следващата година първите му плодове.

Хората зад камерата ще продължават да бъдат на своя пост все така всеотдайно, с вяра в бъдещето и в непрекъснатите успехи и завоевания на социалистическото ни киноизкуство.

Павел Писарев

Голяма е моята радост да участвувам в Първия конгрес на Съюза на българските филмови дейци.

Дълъг и славен е нашият път. Още в 1896 г. в България стана първата филмова прожекция и още в първото десетилетие на нашия век в България започна да се снима филм.

В 1949 г. Васил Гендов участва в присъствието на Георги Димитров на Първия конгрес на българските артисти, където открито се говори и за социалната роля на българския кинематограф.

50 игрални филма се заснеха до революцията и ние отчитаме това полезно дело като част от историята на българската кинематография. Тука аз видях Васил Бакърджиев и малкото останали негови другари, които много пъти са ни разказвали за пълното бездушие към българските филми от буржоазната власт. Би било несправедливо, ако не отчетем усилията и таланта на тези наши пионери.

Истина е, че българското кино се създаде и роди след Девети септември, истина е, че при неговото създаване присъстваха Георги Димитров и той го напътствува вешо, умно и талантливо в неговите първи стъпки. Българската комунистическа партия създаде условия за развитие на киното, като още от първите години насочи неговото внимание към комунистическото възпитание на народа. На всеки един етап от развитието на киноизкуството партията е подкрепяла този път.

Позволете ми сега да изразя нашите общи мисли по повод приветствието на Централния комитет на Българската комунистическа партия, което чухме вчера от др. Александър Лидов. Това приветствие е изпълнено с добри, топли, другарски чувства към нас. Неговият анализ е точен, успехите и слабостите са оценени и посочени открито. В това приветствие ние чувствуваме грижите на другаря Тодор Живков към нас, духът на Априлския пленум. Затова ние, кинематографистите, с право можем да кажем, че сме талантлив отряд на партията, нейни верни дейци, честни проповедници и проводници на нейната линия: „Чрез киното сред народа.“

Позволете ми от ваше име да заявя с радост на нашия конгрес, че ние изграждаме киното ни върху здравите основи на нашата национална култура и върху основата на опита на съветската киношкола. Ако всички други изкуства у нас се развиват при живата духовна връзка с руската и съветската култура, то киното е онова младо изкуство, което също израсна и се обогатява при активното и духовното единство със съветското кино. Бих искал скъпите съветски другари Лев Кулиджанов и Всеволод Санаев да направят достойнне на съветските кинематографисти, че ние даваме висока оценка на дружно изминатия път.

Най-сърдечно искам да приветствувам тук гостите от кинематографите на Полша, Чехословакия, ГДР, Румъния, Унгария — наши братя в общата борба и успехите на социалистическото кино.

Другари!

Докладът на Управителния съвет, прочетен от др. Христо Христов, и вашите изказвания ще бъдат за ръководството на „Българска кинематография“ основа за дълбок анализ и преоценка.

По силата на обществените си функции много от вас участвуват активно в ръководството на кинематографичния процес. Много са вашите успехи през изтеклите пет години и главният успех на киното е в това, че то заедно със своите творби и творци, заедно с целия свой съюз се превърна в могъщо средство на партията за създаване на социалистическа култура и за комунистическо възпитание на народа.

Но сега, когато имаме решенията на XI конгрес и насоките, дадени от Комитета за изкуство и култура, ние поставяме нови критерии, имаме нови изисквания и бихме постъпили дълбоко погрешно, ако само се опрем на нашите успехи доволни и щастливи и кажем няколко думи за слабостите си, за да си успокоим съвестта.

Ние трябва да преосмислим нещата. Пътят ни напред не може да бъде просто повторение на това, което е било. Не бива да забравяме, че високите оценки, които даваме на своите филми, са свързани с вече изминал етап на нашето естетическо и политическо развитие и че сега критериите са много по-високи. Честно казано, ние чувствуваме от известно време (всички — и ние като творци, и ние като ръководство), че ни е необходима нова, голяма глътка пресен въздух, такава, каквато ние взехме преди няколко години. А това означава ново организационно и кадрово преглеждане на работата, ново развитие на техническата база, нови тематични художествени решения, за да дадем възможности за нови ярки прояви на таланта на българското кино.

Аз мисля честно, че резервите, които ние имаме от включването на отстранените преди това творчески кадри по техни и наши грешки, вече са изчерпани. Сега напредъкът ще дойде от използване таланта на всички работещи, от привличане на нови млади кадри и преди всичко от преосмисляне на нашата работа. Аз съм съгласен с казаното от др. Христо Христов, че на талантливите творци в нашето кино, показали вече своята зрелост, трябва да даваме много по-широк път за по-бърза реализация на техните творчески проекти. Това е, което сега пречи на нашата работа.

На Единадесетия конгрес др. Тодор Живков анализира основните черти на социалистическия начин на живот в България, посочи, че това е вече начин на живот на целия народ, а социалистическата личност — преобладаващ тип личност в страната. Художественото претворяване на тази социалистическа действителност е социалният терен на нашите търсения. Дошло е време нашите най-добри творци да не се пият в разработването на дребни, на малки, незначителни теми, а да създават най-хубавите си творби, които да увенчават техния творчески път. Пътят обаче не е еднопосочен, нито широк и прав, но каквито и да са трудностите, ние трябва да направим така, че жизнената правда за социалистическа България да бъде и художествена правда за нашите филми.

Никой не иска пропагандистки филми. Но недейте забравя, че с нашето изкуство ние правим нещо много повече от пропагандата, печелим умовете и сърцата на децата, на юношите, на всички за делото, на което сме си посветили живота и таланта, за делото на социа-

лизма в България, за делото на комунизма в света. Затова ние не можем да не насочим своето острие докрай, с ум и зрелост против всичко, което пречи на нашето развитие, защото най-светлият и силен патос е лътият на съграждането, патосът на делото.

Липсата на смелост за вземане на решения при пускане на филми в производството на големи, животрептящи и остри теми, необходими за нашето развитие, ето друго нещо, което пречи много сериозно на нашата работа.

Другари!

Българското кино взема активно участие съобразно силите и възможностите си в общата борба на социалистическото кино против реакцията, против идеите на империализма, против буржоазното кино. Ние помним много добре какво значение за нашата революция имаха съветските филми от 30-те години. Такова значение има сега, такова значение трябва да има сега социалистическият филм, в това число и българският филм, на световния екран. Що се касае до нашия талант и усилията ни, ние трябва да направим всичко възможно, за да бъдем по-активни в борбата. Със своите филми, със своето участие с делегации, на пресконференции, на фестивали, колоквиуми и лични срещи българските кинодейци трябва енергично да отстояват и укрепват позициите на интернационализма, позициите на социалистическото кино, позициите на нашата външна културна политика, съгласувана с другите социалистически страни. Защото ние си даваме сметка, че заедно с препятствията от домашен характер, по пътя на разпространението на социалистическия филм има и други, много по-големи препятствия: търговски, икономически, административни, политически и полицейски, които Западът издига пред социалистическия филм. По този повод аз искам да напомня например пред всички за позицията на дирекцията на Канския фестивал към българското кино. Всички знаем как преди четири години филмът „Козият рог“ бе върнат от фестивала поради липса на художествени качества. След това той получи десетина международни награди. Разпространен бе в 47 страни на света. Получи най-високи оценки от френската преса, бе показан с огромен успех в десетки страни, включително и в Париж.

С голям успех участва и филмът на Бинка Желязкова „Последната дума“ в състезателната програма на Канския фестивал. Посрещнат с много високи оценки от публиката, от западната, включително и френската преса. Но дирекцията на Канския фестивал — за нас това не е тайна — скандално нарушаваше всички правила на международните фестивали, под една или друга форма участва при вземането на решения на журито и направи всичко необходимо за подценяването на този филм. Даже френската преса протестира срещу това.

Миналогодишният филм „Вечни времена“ бе отклонен от Канския фестивал поради липса на художествени качества, а получи най-висока международна награда в Локарно. Тазгодишният Кански фестивал не прие поради липса на художествени качества два български филма: „Следователят и гората“ на Рангел Вълчанов и „Вилна зона“ на Едуард Захариев, които веднага след това бяха поканени в два други големи фестивала — в Карлови Вари и Западен Берлин.

Не за награди става дума, когато ние критикуваме дирекцията на Канския фестивал, а за преднамерена политика по отношение на българския и социалистическия филм. И казваме тези неща, за да се знае кой сега след Хелзинки пречи на разпространяването на идеите, на обмяната на действителните културни ценности, на пътуванията, на срещите, дискусиите и разговорите. При това тази позиция на ръководството на Канския фестивал, свързано с реакционните консервативни сили на западния свят, които пречат на разведряването и културното сътрудничество, съществено се различава от другите аспекти на културното сътрудничество на нашата страна с Франция и на българската кинематография с френските кинематографисти и техните обществени и държавни ръководства, в сътрудничество с които ние неотдавна създадохме филма „Над Сантяго вали“.

Драги другари!

Нашият конгрес след няколко часа ще приключи своята работа. Единодушно можем да кажем, че той е една много положителна стъпка. Това е един честен конгрес, един талантлив конгрес, един конгрес, изцяло пропит от духа на решенията на XI конгрес на партията, който много ще помогне на нашата работа.

Желая ви успехи във вашето творчество. Нека заедно си пожелаем нови успехи и в нашата съвместна обща работа.

Георги Дюлгеров

Вече шест години съществува Експерименталната студия. За шест години („Ситуация“ — реж. Пл. Масларов) един филм е признат за „експериментален“ от чиста проба. Достатъчно ли е, за да оправдае студията своето име? Правото си на съществуване тя е оправдала. Макар и не с експериментални филми. Най-тежкит ни коз е новелата „Откъде се знае?“ (сценарист Валери Петров, режисьор Никола Русев). Пет награди — две във Варна (наградата на кинокритиката и на ЦК на ДКМС), три на международния



фестивал в Тулон, Франция — Голямата награда на фестивала, наградата на ФИПРЕССИ и наградата на Асоциацията на студийните кина и дискуссионните клубове.

Освен горните две заглавия във филмографията на студията има още десет заглавия. Общо дванадесет филма е произвела тя, шест от тях са направени през последните две години. Откакто ни се отпусна малко по-голям бюджет, откакто се допълни и видоизмени статутът на студията и (не без значение!) откакто неин художествен ръководител стана народният артист Захари Жандов.

Две тенденции съпътствуват студията от нейното създаване. Едната е увлечението на режисьорите по голямата форма — игралните новели прерастват в пълнометражни филми, миниатюрите стават игрални новели. Непременно се снима в цвят, ако и драматургията да не го изисква, постановъчните разходи се разпростират нашироко и надълбоко. Но понякога разходите отиват надълбоко, а идеята, гражданската смелост, рискът си остават на плиткото. И ето че втората тенденция произтича от първата, свързана е с нея от един и същи страх: да не би да не ме одобрят, да не би да не мине? Странно е, че няма сценарии, които да предлагат по-дръзка форма, по-остра проблематика. Невероятно, но обяснимо. Невероятното е, че филмите на Експерименталната студия могат и да не бъдат продадени, никой не иска възвращаемост на средствата. Обяснимо е, защото всеки дебютант гледа да си осигури добро име и по-нататъшна работа. Има още едно обяснение, което оправдава липсата на рискове и смелчаци — то е следното: възрастовата граница при понятието „млади“. Долната възрастова граница се качи към 32—33 години.

По-млади от „най-младите“ — Кольо Русев или Мая Вапцарова — няма. А те са на по 30—33 години. Може би идващите от ВИТИЗ първи випускници на новата кинокатедра ще бъдат по-луди глави. Курсовите им работи дават определена надежда.

Работата ни досега потвърди, че по-интересните филми са тия на кратката форма, документалните филми. „Като в кинопреглед“ на Румен Сурджийски и безвременно починалия Лъчезар Виденов, „Ситуация“ на Пламен Масларов, „Гошо и другите“ на Павел Васев потвърждават това твърдение.

Какво ли ще е бъдещето на студията? Няма ли тя да се превърне в своео рода „учебна“ студия, полигон за проверка на дебютантите. Има такава опасност, ако се възприеме пра-

вилото, че всеки, който си е отработил годините на стаж, според новия статут може да изконсумира правото си на дебют в студията. Опасност е, защото прослужени години като асистент не могат да бъдат реален критерий за способностите на човек.

Правото на дебют трябва да бъде защитено с талантлив творби. Аз предлагам критерий за дебют с игрална новела да бъдат три добри късометражни филма. Опитът на нашето кино потвърждава, че голяма част от добрите ни режисьори и оператори са минали през документалното кино — Захари Жандов, Борислав Пунчев, Гошо Стоянов, Едуард Захариев, Иван Ничев. . . Тия късометражни филми могат да бъдат и курсови работи на кандидата, направени по време на неговото следване. Оценката на тяхната стойност трябва да бъде широка, обществена. Кабинетът на младите филмови дейци ще организира проекции, на които ще кани критици, представители на заинтересованите секции. На също такава демократична, обществена основа трябва да бъдат обсъждани и готовите филми. Ние направихме вече опит за публично обсъждане на Пламен Масларов и Мая Валцарова. Опитът беше печален. От доканените двадесет критици се яви само един, представители на режисьорската секция нямаше, ако не се считат режисьорите от художествения съвет. И от колективите на Студия за игрални филми не ни погледяха със своето внимание. По-нататък съвсем естествено възниква въпросът за новия статут за дебютите на младите, завършили киноучилищата в чужбина или у нас. Той е необходим, не ми се ще да оспорвам неговото значение. Явно целта му е да се повиши критерият или отборът на бъдещите режисьори на игрални филми. Струва ми се, че му липсва едно доуточняване. Освен годините на асистентския стаж в него з а д ъ л ж и т е л н о трябва да се формулира и едно друго изискване — самостоятелни филмови творби, по които да бъдат оценени и творческите качества на кандидата. Разбира се, че един режисьор трябва да обладава несъмнен организаторски дар, да може да управлява големия колектив, който му помага да прави филма. Но решаващото мерило трябва да бъде неповторимото, индивидуалното, с една дума — талантът да вижда и разкрива света чрез зрителни и звукови образи, талантът да управлява кинокамерата. И света пред нея. Обратната страна на този въпрос е как да стане така, че решето, дедилката да не се превърнат в непреодолим бент, в баражна стена, която да спре естествения приток на „млада кръв“ в киното, да прекъсне законния процес на обновяване, тъй необходим стимулатор за творческия дух на творците от всички поколения. Мисля, че е нужно да се направи следната добавка към статута:

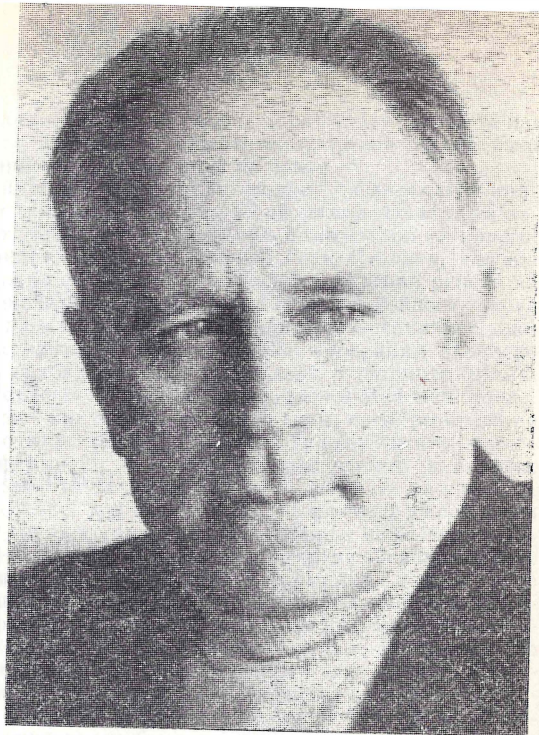
— по време на асистентския си стаж кандидатът да има правото и възможността да заснеме три късометражни филма като режисьор на хонорар, било в Студия за научно-популярни филми, било в студия „Екран“ на БТ, било в студия „Спектър“ на Творческия фонд, било в УЕС.

Ако филмите, заснети от дебютанта, получат широка и масова обществена оценка и тяхна оценка бъде много добра, ако имат награди на наши и чужди фестивали, то дебютантът да има право на работа върху игралната новела в УЕС, преди да е изтекъл предвиденият от статута срок. При оценката ще се вземат пред вид и деловите му качества като асистент в Студия за игрални филми.

Относно дискусийните клубове „Приятел на киното“. Създадохме с помощта на ЦК на ДКМС клубове в по-големите градове на страната, там, където има студийни кина. Дискусийните клубове са нова, по-висока форма на взаимодействие с публиката. Установява се „обратна връзка“: говорещите на едно обсъждане престават да бъдат някои смелчаки от обща маса с едно лице. Знае се тяхното социално положение, интересите им, вкусовете им, предпочитания. Може да се провери доколко точно попадат режисьорските „изстрели“. У хората има реална нужда да споделят своите мисли. Обществото на един дискусийен клуб, където постепенно всички се опознават и сближават, създава атмосфера на доверие, помага на неуверените да преодолеят стеснението — с една дума, дискусийните клубове създават възможност за по-откровени и смислени разговори освен традиционните въпроси-отговори, станали вече повод за присмех, като се заговори за среща със зрителите.

Струва ми се, че пробният етап е изживян. Оправдано е съществуването на такива клубове, още повече, като се има пред вид програмата на партията за естетическото възпитание. За да се продължи нататък успешно работата, са необходими две неща — база и лектори. Само филмите на студийните кина са недостатъчни, а и не навсякъде из страната има такива кинотеатри. Едва ли големите окръжни градове трябва да се ползват с привилегията да имат клуб само защото притежават правото да имат студийно кино. От друга страна, практиката утвърди формата на двама или трима постоянни лектори, които да отговарят за един и същ киноклуб, да се познават с хората и да ги предразполагат за разговор, когато водят делегация от наши или чужди кинотворци. Налага се създаването на лекторска група към Творческия фонд на СБФД. Налага се създаването на централна организация, която да обедини съществуващите дискусийни клубове и да организира нови. Организация със свой статут и свое ръководство, непосредствено подчинена на СБФД и КИК. Нашият съюз получи официална покана за членство в Международната асоциация на дискусийните членове (ФИКК), в която се подчертава, че нашето участие би укрепило позициите на социалистическите страни във ФИСС.

НИКОЛАЙ ХАЙТОВ



Прозорец към националния характер

Писателят Николай Хайтов извоюва свой периметър не само в съвременната ни литература, но и в киното. За разлика от мнозина изявени майстори на словото, претърпели несполуки във филмовата драматургия, той е убеден в необходимостта от една нова нагласа на мисленето, която изисква спецификата на седмото изкуство. И вместо да тръпне над съхраняването на всяка своя дума, ситуация или словесен обрат (колкото и свидни да му са те!), белетристът някак спокойно и уверено се подчини на законите на киното с дълбокото убеждение, че „за да се роди едно сериозно произведение на екрана, своеобразният художествен изказ на литературата трябва да бъде „забравен“. Именно това негово убеждение позволява да се избягват редица спорове с режисьорите; да се изгражда солидна драматургическа база за аудио-визуално решение, която дава възможност както за разгръщане артистичния потенциал и амплоя на известни творци, така и за успешен дебют на млади хора като режисьорите Милен Николов и Георги Дюлгеров, актьорите Катя Паскалева и Филип Трифонов, оператора Радослав Спасов.

Сценариите на Хайтов свидетелствуват за задълбочено отношение към идейно-художествените проблеми на киното, разкриват интересни своеобразни търсения в неговата територия. Те носят драматизма, конфликтността и напрежението, психологическата вгълбеност, колоритните образи, живия и остроумен диалог на раз-

казите му. Тези качества са сериозна предпоставка за създаване на значими филми. Многообразието на първичния и мъдър родопски свят с неговата богата и поетична душевност, атмосферата на онези „мъжки времена“, необичайните съдби на планинците—търсачи на хармония и справедливост—вляха свежа струя в нашето кино, откриха един нов прозорец към националния характер и историческата съдба на българина. „Родопа е за поети и съзерцатели“ — споделя писателят в книгата си „Шумки от габър“. И действително онези кинотворби, където режисьорите успяха да доловят и развият това поетично и съзерцателно авторско отношение към героите и пейзажа, характерно за неговите изящни есета, да навлязат в същността на разказите му, бележат начало на нова тенденция в развоја на нашето кино. Става дума за съзерцателност, в която се таи не бездействие и самолюбуване, а активна категорична писателска позиция. Многобройните лирични отклонения и размисли за човека и природата, които ни въвеждат в дълбините на неговата проза, на екрана се изливат в репликите на самите герои, в одухотворено заснетия живописен профил на планината, в разгръщането на непознати нрави и бит, на легендарни истории и поверия.

От една страна, изповедната форма на Хайтовия разказ, натуралността и неподправеността на повествованието му се оказват твърде близки до специфичния филмов изказ, а, от друга — базиращите се върху музиката на словото внушителни звукови картини с „океанския рев на дъбовите гори, гръмогласните чинели на яворите, неприятното хлопане на буковите клони и нежните окаринки на габеровите шумки“ трудно биха намерили свой пластичен кинематографичен еквивалент. „Хайтов е пил неведнъж от живителния извор на родопската реч и затова думите му са дъхави като горски цветя, носят обаянието на свежестта, аромата на планинските поляни“ — отбелязва Иван Цветков в предговора си към „Диви разкази“. Тази толкова поетична и колоритна реч, тоя сочен език с обилие от народностни интонации са „притеснени“ от екрана. Но те безспорно са в основата не само на голямата литература, но и на голямата сценарна драматургия. Нейният пъстър, многолик свят с „диви“ нрави и мъдро величие увелича и режисьори, и оператори, и актьори. Да си спомним кинопоемите на Довженко, чийто източник на вдъхновение също е народният епос. В тях всяка дума звучи, усещаме цялото дихание на природата в унисон с красивите и богати човешки души. Героите на Хайтов също са неразривно свързани със заобикалящата ги натура. Те са горди и сърцати като „оня габър, който никога не се предава и се надсмива над ветровете, но който прави от камъка земя и служи на хората“. Те са добри, доверчиви и великодушни, своеобразни мечтатели-поети, които се чудят: „Хубост ако няма — тоя свят за какво ти е?“ Те са готови да заложат живота си заради една песен. Тяхната дълбоко човечна философия, от която бликат красота, хармония и правда, ги превръща в легенди. Познавайки душата на Родопа, писателят, израсъл в планината, одухотворява всичко: камъка, дървото, водата. Но това одухотворяване има само една цел — да ги приближи до човека, а човекът за автора е най-важен. Той го обхваща от всички страни — емоционалност, мисъл, въображение, бит, история; визира се в него с изключително внимание; търси она щрих, она детайл, в който би се огледало цялото, същността му. А акцентът върху детайла е органически присъщ на филмовото изкуство.

За най-кинематографични от разказите си Хайтов с основание счита „Мъжки времена“, „Сватба“ и „Козият рог“. Под понятието „кинематографични“ той разбира „най-действени, най-конфликтни — произведения, в които има мегдан за действие, и то подлежащо на визуален показ“. Действие, органично свързано с конфликта.

Всъщност повечето от разказите на писателя трудно бихме могли да назовем кинематографични в прекия смисъл на думата. Те не поднасят наготово сюжетно-фабулната основа, нито разчитат на нея. Тяхната сила е в дълбоко хуманната философия на един непознат за киното свят-еталон за значими стойности, до който достигахме посредством неповторими, богато нюансирани характери и народностни мотиви. Тези творби изискват по-условно използване на натурата, извисяването ѝ до приказно-легендарното внушение, до вековната мъдрост и иносказание на притчата. Едновременно с това те крият неограничени възможности, потенциал от идеи, образи и действия, които биха могли да бъдат пренесени на екрана и да звучат актуално. Още повече че Хайтов доказва качества и на сценарист.

Той дебютира в киното с новелата „Гола съвест“ (удостоена с наградата за най-добър сценарий на X национален кинофестивал), която се появи на екрана, заедно с последвалата я „Изпит“ — и двете създадени по едноименните творби от сборника „Диви разкази“ — под обединяващото заглавие „Шарен свят“ (1971 г.). Успехът на тези къси филмови произведения бе преди всичко в появяването на екрана на ярката индивидуалност на белетриста Хайтов, в умелото извеждане със средствата на съвременната киноизразност на значителна част от посочените достойнства на литературния първоизточник. Той звучеше още по-обещаващо, като се имаше пред вид, че тези филми са дело на двама млади режисьори — автора на новелата „Белият кон“ и на дългометражната кинотворба „Краят на песента“ (изпреварила „Гола съвест“ по чисто технически причини) Милен Николов и дебютанта Георги Дюлгеров. Певецът на Родопите получи второ творческо кръщение. Неговото присъствие се почувствува и в оживяване образите на непреклонни, чепати, дълбоко нашенски герои; и в общочовешките, универсални проблеми, които те носят (за непрекъснатата гражданска съвест и за доказване в обществото силата на майсторлъка), и в срастването на персонажа с природата. Двамата режисьори явно са доловили една много съществена за писателя особеност — равноправното съжителство на реалност с условност, на конкретност с абстрактност. Те разкриват онези „мъжки времена“, както с тяхната земност, първичност, така и като проекция на Хайтовия идеал, на неговия морален и граждански кодекс. Пренебрегването на това взаимопроникване между правдоподобност и идеализация би довело до изневяра спрямо авторовата стилистика.

Различният творчески натюрел и художнически подчерк на режисьорите постига посоченото съотношение на пропорциите в различна степен, съобразно драматургичния материал. Докато „Гола съвест“ е по-близо до ежедневието, битовото, в „Изпит“ режисьорът тръгва от конкретната среда, от няколко конкретни образа, от конкретната природа, за да достигне едно поетично извисяване, което внушава богатият подтекст на първоизточника. И двамата главни герои — селянинът Гроздан Панайотов („Гола съвест“) и майсторът-бъчвар Лию („Изпит“) — са по мъжки прями, борчески непреклонни, с твърди нравствени позиции, но първият е разкрит повече в битово-натурален план, а вторият — в романтична светлина. На тази трактовка е подчинен и изборът на двамата актьори — з. а. Константин Коцев (Гроздан) и Филип Трифонов (Лию). Макар че по автор Гроздан е по-спокоен, по-уравновесен, в известен смисъл това е самият Хайтов, Коцев органично интерпретира своя герой, търси неговите земни очертания далеч от патетиката и себеизтъкването. Неговият тъжно-смешен, пределно чист и благороден герой внушава безграничната вяра на обикновения човек от народа в справедливостта, извиква респект със своята издръжливост, безстрашие и духовна извисеност. Кулминация в драматургичното действие и в идейно-художественото израстване на образа е погребването на календара на Демократичната партия и отмъстителното хоро над

„гроба“. В този епизод Гроздан всъщност погребва своите наивни представи за демокрация и ред, които капиталистическата действителност е превърнала в жалки илюзии. Комедийните нотки, съпътстващи неговите действия, постепенно отстъпват мястото на сатиричния гняв срещу пладнешкия грабеж и насилие на буржоазната държава.

В отличие на тази битова достоверност на новелата „Гола съвест“ режисьорът на „Изпит“ Г. Дюлгеров предпочита да ни въведе в една колкото реална, толкова и приказна действителност, типична за националния ни епос. Той като че ли движи сюжета с единствената цел да проникне в същността на притчата, във философската значимост на случката. Майстор Лию преодолява редица препятствия, сблъсква се с подозрението, завистта и отмъщението, за да възтържествува на финала радостта на победилия творец, всеобщото признание за заслужено умение. Тази победа не е търсена по линията на физическото надмощие, за което свидетелствува и самият избор на актьора Ф. Трифонов (макар че неговият герой е прекалено омекотен, някак опитомен, с по-малък „хъз“ в сравнение със сценария). Тя увенчава силата на човешкия дух, волята в защита на една истина. Тези идеи достигат до нас благодарение и на една точно и осезаемо поднесена натура: пълноводно течащи реки, високи, стръмни брегове, живописно заснети панорами на селото. Тази природа, толкова органична в белетристиката на писателя, получава своя визуален еквивалент. Чудесно подобреният снимачен терен с буйния водопад, спускащ се по каменното корито на реката, със заплашително надвисналите скалисти ридове, където хората значително смаляват очертанията си, е спомогнал за изграждането на цялостния пластичен образ на филма, наситен с първична свежест и чистота. И в двете киноновели звучат Хайтови теми, постигната е Хайтова атмосфера, действуват Хайтови герои.

След „Гола съвест“ режисьорът Милен Николов реализира още една творба по разказ на Хайтов — „Краят на песента“ (1971 г.). Този път задачата и на сценариста, и на режисьора бе значително по-сложна. Писателят трябваше да „доразшири и доуплътни“ своето литературно произведение, за да се изгради необходимата за един дългометражен филм драматургическа основа. От това „доразвитие“ обаче се оказа, че няма особена полза. Получи се излишна разтегнатост на сюжета, мудност на действието. Разказът „Ибрям Али“ не е измежду „благодарните“ за екранизиране белетристични творби. Режисьорът е превел един доста сложен словесен материал на езика на киното. Цялостното въздействие на филма се постига предимно чрез картината, чрез визуалната образност, а не от съчетанието на слово и изображение.

Главният герой Ибрям Али от едноименния разказ жертвува живота си заради една песен — тази легенда е почерпана от народния епос. Той постепенно сякаш губи земните си очертания и добива баладични измерения; подобно на фолклорен персонаж се обгръща от патетика и героизация. Но Хайтов като реалист и тънък психолог не се оставя само да бъде носен от струните на песента. С редица жизнено правдиви детайли той разкрива социалните причини, които превръщат Ибрям Али в разбойник, а също и съдбите на неговите братя.

Режисьорът е избрал една дискретна, дистанционна форма на филмовия разказ. Той е заменил прякото действие с преразказната интонация, непосредствения ефект — с емоционалната оценка от разстояние. Ние сме свидетели по-скоро на готовите резултати, отколкото на психологическата им мотивировка. Онези моменти, които биха нарушили баладично-поситения тон на творбата, са останали извън кадъра.

В стремежа да се постигне цялостно баладично внушение част от образите са обеднели, което е ограничило мащабността на някои Хайтови идеи. Това

важи преди всичко за главния герой Иблям Али. В интерпретацията на актьора Васил Михайлов централно място заема романтичното страдание и анархистичният бунт. Недостатъчно обаче е извисена поетичната интонация в образа на героя, за когото песента се е превърнала в съдба. Поради това темата за чановете, която синтезира философията на разказа, остава неизведена докрай. Любовта на героя към песента е налице, но тя не е издигната до степен на символ на човешкото величие и безсмъртие. И именно това не достига на филма, не ни дава възможност да почувствуваме докрай света на Хайтов, да усетим неговото обновително дихание. Макар че кинотворбата не се домогва до ония поетични висини, присъщи на първоизточника, избраният стил на отдалечаване от бита, от самата интрига, на по-голяма условност е подходящ за разгръщане на Хайтовите теми за красотата като линия на човешкото поведение, за социалната неправда и народното отмъщение.

Измежду най-ярките завоевания, които умъдриха съвременното ни кино, е „Козият рог“ (1972 г.). Същевременно този филм е най-близко до емоционалната тоналност и стилистика на Хайтов. Творческият подход, съвременният прочит от режисьора Методи Андонов на едноименния 6-страничен разказ, по който писателят написва сценария, довежда до известни промени във фабулата, в образите, дори в основната идея, до цялостно трансформиране на композицията. Но на екрана се запазва патосът, духът на автора, разширява се неговият тематичен кръг. Мащабните визуални решения, точно изведените емоционални акценти осъществяват пряк контакт с душевността на нашия съвременник. Проблемът за насилието — исторически оправдано и неоправдано — надхвърля границите на „кървавата история“ с овчаря Караиван и дъщеря му Мария, случила се през XVII век, за да намери резонанс в днешния ден. Сблъсъкът на нажежени страсти, разтърсващият емоционален сюжет са необходими на режисьора не само за да задържи вниманието на публиката. Неговата главна цел е да остане верен на авторския стремеж към дълбоко и многопластово проникване в душевността на българина, в неговия национален характер, роден от една изпълнена с драматизъм история. Обръщането към предхайдутската епоха е повод за разгръщане на острия конфликт — престъпление и възмездие. Чрез него неусетно навлизаме в социалната и моралната същност на нашата нация. Сценаристът внася една твърде съществена промяна в първоизточника, която засяга не само главните образи и тяхното взаимодействие, не само сюжета, но и основната философска постановка на проблема. В разказа овчарят е „сакат с едната ръка и лош стрелец“. Поради това възлага отмъщението на дъщеря си. Според новата концепция на Хайтов тази немощ се оказва слаб аргумент и писателят го изоставя. Във филма бащата е в разцвета на силите си. Но убийството трябва да извърши Мария, за да извоюва правото си на съществуване в един вълчи свят. Тази идейна промяна е твърде близка до проблематиката и атмосферата на Хайтовото творчество, поради което органично сраства с цялото.

Гледайки „Козият рог“, имаме усещането, че в него са изкристализирали най-позитивните черти от предишните филми по Хайтов и същевременно налице е качествено ново произведение. От една страна, внушението на идеите идва предимно по визуален път, чрез едри и средни планове, които максимално приближават персонажа до зрителя, а, от друга — значително ограничават по място авторски текст звучи на екрана. Свообразието на филма вероятно трябва да търсим във взаимното преливане на психологическата драма и легендата. Този стилистически дуализъм се изявява в детайлното, с висок емоционален градус разкриване на личната трагедия сред почти легендарна обстановка: удреният щрих на планината с нейното приказно било, освободената от битови подробности среда, която в някои епизоди добива вселенски

измерения. Спомнете си епизода с Караиван, Мария и вързания османлиа на планинския връх, където се осъществява първото възмездие — героите действуват между небето и земята, „декор“ на тяхната драма е вселената. Това „разкрепостяване“ на действието по време и място хвърля мост към античната трагедия. Съдбовният сблъсък на силни страсти и характери, сърцераздиращият драматизъм също напомнят за нея.

Развивайки сюжета на новелата в пълнометражен филм, М. Андонов постига завършено експресивно пластично решение. Той движи действието по линията на едно колкото конкретно, толкова и асоциативно мислене. Опитният театрален режисьор не само точно избира актьорите, съобразно своята концепция за стила на филма, но и разгръща техните възможности както в лиричен, така и в трагикодраматичен план. И Катя Паскалева, и Антон Горчев за пръв път именно тук категорично се изявяват като творчески личности благодарение на солидната драматургия на своите образи, а също и на плодотворното съмишленичество и взаимно подпомагане на сценариста и режисьора.

Докато в четирите разгледани филма писателят пряко участва и като автор на кинодраматургичната основа, „Дърво без корен“ (1974 г.) е изцяло режисьорска творба. З. а. Христо Христов сам написва сценария по мотиви от разказите „Дърво без корен“ и „Към върха“. Това негово насочване към Хайтов е продиктувано от трайния му художнически интерес към многопластово и задълбочено изследване на една тема, започнато с „Последно лято“ (по Радичков): драматичното движение на хората от по-възрастното поколение към града, трудното им приспособяване към новите условия, които неудържимо налага историческият процес. Главният герой на филма бай Гатьо се бунтува срещу трансплантирането на човека, срещу лишаването му от активност. Двата основни проблема — за корените на личността и за реализирането ѝ в действие — взаимно се проникват и обуславят. Те не могат да бъдат отделени един от друг. Както в разказа, така и във филма бай Гатьо сам излага своето житейско кредо: „Има ли в природата пенсионирана лисица? Няма! Няма и да има. Чул ли си да има пенсиониран орли, да насядат край гнездото, а младите да им подават в устата мишки. Орела хвърчи, докато изпусне последния си дъх, и тогава пада на земята. . . Туй е — казвам, — сине, истината: да умираш, както си хвърчиш! А ти си ме затворил тука като в кафез!“ Тази философия определя цялостната линия на поведение на героя, взаимоотношенията му с другите. Сценаристът-режисьор вмъква в диалога на филма „монолога“ на литературния бай Гатьо.

Базирайки се на талантлив литературен първоизточник, Христов както в „Последно лято“, така и тук с някои страни от реализацията си се отделя от него. Той разработва и анализира по-обстойно образите на сина и главно на снахата, бегло щрихирали в разказа, за да покаже модели на наши съвременници. Принципно ново, различно от Хайтов, е взаимоотношението снаха — свекър, изключващо конвенционалната традиционна трактовка в нашата литература и изкуство. Режисьорът избягва конфликта на лична база между тях. Макар и върл противник на гайдата и чесъна, снахата (Невена Коканова) се държи към стареца внимателно, грижливо, старее се да го развлича (играе с него домино), придружава го на разходка или по магазините. Тя е убедена, че той не може да възпитава детето ѝ, но въпреки това се стреми да го приласкае, да бъде връзка между него и сина му. Тази принципна промяна във взаимоотношението снаха — свекър цели по-голямо духовно извисяване на стареца. В противовес на твърдоглавия и непреклонен Иван Ефрейторов („Последно лято“), който, запленил от патриархалния бит, посреща „на нож“ всичко ново и непознато за него, Гатьо доброволно се пренася в града при сина и снаха си с вътрешното убеждение, че и там ще бъде полезен. Неговата драма

се поражда не от собствения му характер, а от обективното пренебрегване от околните на творческите му възможности, на действителността като доказателство за реално човешко съществуване. И все пак в едно отношение режисьорът приближи Гатьо до Иван Ефрейторов — упорството, непримиримостта към незачитането на неговата позиция. Израслият сред природата селянин, нравствено оформен при други обществено-икономически условия, не може да се примири с отчуждението и култа към вещите на градския човек. Той търси близост, активен контакт с обкръжаващия го свят. Това ревностно търсене се увенчава с победа, но пътят към нея е Широка лъка. Героят се връща при своите корени, за да намери смисъла на живота си в закаляването на дивите овошки, в приспособяването им да виреят на върха на хълма, където се кръсват ветровете. В това отношение му помага младото фотографче, чийто образ, вмъкнат допълнително от режисьора, е сериозно завоевание. Със своята човечност и идеализъм то доказва, че конфликтът в „Дърво без корен“ не е конфликт между поколенията, а между две системи от нравствени ценности.

Интересът на киното към Хайтовата проза не се изчерпва със сборниците „Диви разкази“ и „Шумки от габър“. По предложение на н. а. Тодор Динов писателят написва сценарий по приказната си повест „Ламята“ (излязла в 1970 г.), където върху фолклорна база е изграден условен образен свят с откровен метафоричен смисъл.

Филмът, осъществен по този сценарий, за пръв път среща на нашия игрален екран живи и рисувани герои. Всъщност ламята е единственият фантастичен образ — възпеление на злото в човешкото общество. Неговият прототип се открива в многоглавите чудовища от народните приказки. Останалите живи герои могат да бъдат причислени към две основни групи: представители на доброто и представители на злото. Със своята алегорична форма и актуален подтекст народната приказка за ламята, която е в основата на повестта, предлага широко поле за интересни творчески находки и философско-художествени обобщения. От друга страна, героите в притчата са еднопланови, доколкото са изразители на определена идея или естетическа категория. Според режисьорската концепция, независимо от условността, трябваше да се избягва стилизацията. „Искаме на екрана героите да въздействуват като живи хора, които ако по нещо се отличават от нас, това да е само нивото им на мислене — по-примитивно, по-наивно и поради това по-смешно. Т. е. въпреки особената стилистика, въпреки причудливите външни форми на екранния свят хората и събитията да звучат убедително, да ни включват в този свят емоционално“ — споделя в едно интервю Т. Динов. Верен на своята концепция, режисьорът подбира актьорския състав не с оглед приказността на сюжета, а на едно приземяване. Вместо да запази приказната условност при развиване на фабулата, той обитова притчата и по този начин поуките от нея зазвучават тезисно. А в самата Хайтова творба и сюжетът, и героите са измислени. За разлика от „Диви разкази“, където притчата навсякъде произтича от реална вълнуваща житейска случка, философията на „Ламята“ (значително по-еднопланова) се постига изцяло по линията на една умозрителна условност. И тъкмо стилизацията, от която творците умишлено бягат, би могла да помогне, тъй като тя най-точно отговаря на условността на първоизточника, на неговата конструкция, изградена по чисто мисловен път.

Похвална е идеята да се търсят нови възможности за обогатяване на киноезика, на пластическия образ; да се предложи специфичен филмов подход към тази повест, заемаща специфично място в творчеството на писателя. Но на практика отказът от стилизация довежда до отдалечаване от самия първоизточник. Анимираният рисунок на ламята естетически не е еднородна с натура-

листично характеризирани селяни, т. е. приказното се разминава с битовото.

От шестте Хайтови литературни произведения (четири от сборника „Диви разкази“), пренесени с повече или по-малко отклонения на екрана, авторът най-харесва „Козият рог“ и „Гола съвест“. В тях той открива най-пълно въплъщение на собствените си идеи и художнически инвенции.

Хайтов е измежду малцината щастливци, към чието творчество се пристъпва с ярко съвременен подход — съвременен като мисъл и като изразност. И все пак нито един от посочените режисьори не може да се отдалечи от неговия дух и атмосфера — толкова силни и завладяващи са те. Като всички крупни творци Хайтов е достатъчно съвременен и няма нужда от преднамерено „освременяване“. Важното е да се намери своеобразният ключ към него. Търсенето на този ключ даде възможност да се изявят редица разнообразни режисьорски почерци и филмови индивидуалности.

ХАЙТОВ ЗА КИНОТО

— *С какво ви привлича киното?*

— Преди всичко с една непостижима в другите жанрове възможност да изстреляш произведението си с многостепенна, далекобойна ракета в другия край на земното кълбо. Няма по-ефикасно средство за взаимодействие на писателя с масите от киното. При превод белетристиката губи поне половината от качествата си. Монте творби са почти непреводими заради спецификата на словото си. Някои от тях са издадени на 12 езика, докато филмът „Козият рог“ до миналата година е продаден в 47 страни. Вече цяла година се дава в Мадрид. Лошият превод в киното не е бариера, както при книгата. А главната цел на писателя е постигане контакт с аудиторията. Чрез киното мога да общувам с цял свят. Тази възможност никой творец няма да пренебрегне. А от гледище на националната ни култура ние излизаме на по-широка международна арена, състезаваме се, защитаваме нашите позиции. Едва ли има нужда да споменавам, че всяко културно събитие е и политическо. Също така има и един „себичен“ момент — просто искаш да видиш в образ онова, което си „облякъл“ в мисъл и думи. Свикнал съм да пиша разказите си винаги сбито и в тях да има неизпукан барут. Ще ми се на екрана да доизползувам именно този заряд, т. е. недоизказаното. Такова усещане за недоизказаност имам към разказа „Дервишово семе“, мечтая да стане филм.

— *Защо за сценариите си използвате винаги ваши произведения?*

— Два творчески процеса — литературата и киното — са основно различни. Белетристиката разчита само на мелодиката на словото. Тя няма никакви други съоръжения. Докато при сценариите трябва да се съблюдава едно техническо обстоятелство: описание конструкцията на епизодите, на картините, които ще следват. Киното е образ, образ и пак образ. В отчитане на техническите моменти, в редуването на описанието с диалога има нещо, което нарушава спонтанното изливане на творческия процес, тъй като се съобразяваш с фактори, които са вън от същността на изкуството. Ето защо този процес не протича пълноценно, с удоволствие за автора. В това отношение двете изкуства също са несравними. По тази причина, когато искам да създам един сценарий, предварително ще напиша разказ, за да стигна до идеята най-

пълноценно, по възможно най-съвършен начин. Тогава вече с изкристализирана идея, очертани съдби и характери, ще започна работа над сценария-Имайки гръбнака, ще пристъпя към техническия процес. Затова предпочитам да използвам мои творби. За мен те са един етап към написване на сценария.

— *Нанася ли вреда на белетриста киносценаристичната дейност?*

— Безспорно. Мисля, че не е хигиенично един писател да се занимава прекалено със сценарна работа. Негативната страна е от лабораторно-творчески характер. Писането на сценарии е по-непълноценна задача за белетриста. А дългото му практикуване понякога опустошава автора.

— *Как съчетавате законите на белетристиката със законите на киното?*

— Литературното и филмовото изкуство имат съвсем различни закони, тъй като боравят с различни средства: първото със словото, а второто с образа. Убедих се, че на екрана законите на белетристиката не важат в никаква степен. Наистина съществува киноспецифика — други закони за построяване на драматургията, за организиране на сюжета. Не може просто да се „преведе“ литературното произведение, както някога смятах. Трябва да се бутне старата колиба (да забравим литературната конструкция) и със същите тухли да построим нова сценарна архитектура. Запомваш идеята, героите и характерите и ги разполагаш по нов начин. Понякога може да се окаже, че идеята не достига, както в „Козият рог“ — финалът е отворен към други хрумвания. А вмъкването на по-значителна идея изисква нови драматургически подпори.

— *Сценарният ви опит оказва ли обратно влияние върху вашата проза?*

— Често в сценариите съзнателно вмъквам белетристика, убеден, че тя ще подпомогне режисьора да усети атмосферата на събитието. Филмовият опит подтиква писателя към по-голям лаконизъм и повече действие, или както казва Горки: „Да е широко на мисълта и тясно на думите.“

— *Бихте ли споделили някои мисли за взаимодействието на вашите литературни и филмови образи?*

— Когато в разказа героят е проходил и отрасъл, добре развит, т. е. сполучливо отгледан, като го пусна по кинопистата, той вече сам се справя и без мен. Някъде дори ме повежда и аз се подчинявам. Това е законът в изкуството. Но когато е недостатъчно отгледан, може и да шарри и в други посоки, да се видоизменя, за добро или зло.

— *Случвало ли ви се е сценарното творчество да събуди у вас идея за белетристично произведение?*

— Само веднъж. Написах сценарий за многосериен телевизионен филм „Чавдар войвода“ от 300 страници, по мой 6-страничен очерк. Когато разгърнах сюжета и образа на Чавдар, аз го заобичах, понеже го отгледах. Сега мисля да напиша хайдушка юношеска повест под същото заглавие. Подготвянето на сценария бе за мен едно набиране на скорост.

— *Как гледате на вечния спор между сценариста и режисьора?*

— Майката на един филм е режисьорът, а бащата е сценаристът. Бащата осъществява зачатieto и дава семката, вплътена в определена идея. Оста-

налото — плодът — трябва да се износи от режисьора. И двамата му дават плът и кръв. Кинотворбата ще носи чертите и на бащата, и на майката. Когато режисьорът е способен към автозачатие, реализира авторски филм. Няма защо да искаме детето да бъде обезателно със сини очи като монте, тъй като това зависи и от майката.

— *Претърпели ли сте разочарование от реализацията на ваша литературна творба в киното?*

— Не, макар че някои мои произведения на екрана доста са се отдалечили от мен. Това отдалечаване считам за неизбежен компромис, тъй като самото съвместно творчество по естеството си е един компромис. В киното работи не един човек, а цяла дивизия от хора.

— *Какво бихте казали за диалога в киното?*

— Колкото по-малко диалог има във филма, толкова по-добре.

— *Може би киното ви дава още една възможност — да видите в образ оная природа, която ваете с помощта на словото?*

— Твърде важно е умението да вмъкнеш в сценария природата в такава степен, в каквата режисьорът ще осъществи връзката между действията на героите и средата. И в белетристиката е същото: планината ме интересува, доколкото зад нея стои човекът, мисълта, чувството, а не самоцелно.

— *Работите ли над нов сценарий?*

— Готов е сценарият на „Мъжки времена“, по който Едуард Захариев пише сега режисьорска книга. Двата разказа с двамата герои умишлено съединихме в един, с цел да се получи по-голямо натрупване в характерите, а и да се избегне повторението. Вмъкнахме редица нови герои и детайли. Запазихме основната идея: двукратното разминаване с жената, с щастие.

ОЛГА МАРКОВА

IX всесъюзен кинофестивал — филми и тенденции

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Всеки от ежегодните прегледи на съветското многонационално кино има свое лице. Това лице, естествено, се определя от представените и наградените филми. Но определя се още и от града-домакин, от културните традиции, с които е свързан този град и неговите жители.

Домакин на IX всесъюзен кинофорум беше Фрунзе, столицата на Киргизката съветска социалистическа република. Домакин беше една сравнително млада кинематография, която обаче в последно време твърде категорично присъствува в съвременното съветско кино, в неговите търсения и постижения, в неговото обогатяване с ярки като национално светоусещане и форма произведения.

Почувствувахме този момент от атмосферата на фестивала особено силно. Затова, преди да се спра на филмите и на тенденциите на IX всесъюзен кинофорум, ми се иска, макар и съвсем бегло, да напомня за някои културни процеси, свързани тясно със спецификата на определени традиции, които се открииха особено релефно благодарение на фестивала.

Кинофестивалът—израз на определено „културно пространство“ и „културно време“

В съвременната теория на културата все по-широка гражданственост добиват понятията „културно пространство“ и „културно време“. Разбира се, различни изследователи влагат свои нюанси в тези понятия, което сега не е нито наша тема, нито предмет за разис-

кване. Но включвайки в тези понятия както спецификата на дадени културни традиции, така и цялостното съвременно културно развитие на определена страна или район, виждаме много по-ясно връзките между „културното пространство и време“ и развитието на дадено изкуство и функционирането му в обществото. Или обратното — виждаме как чрез това изкуство и неговото социално битие можем да характеризираме вече самото „културно пространство и време“.

В този смисъл всеки кинофестивал днес е израз на определено „културно пространство и време“. Затова и не случайно като активна форма в съвременния културен живот кинофестивалите западат, но и се възраждат. Диференцират се, отдалечават се от определени „моделни“, търсят и създават нови.

Единният модел на западния тип кинофестивали отдавна се разпада, той премина в противоположни понякога по своя смисъл и търсения културни изяви. В рамките на социалистическите филмови празници ние също търсим онези по-разнообразни, живи и синхронни на времето форми за културна комуникация.

В много отношения IX всесъюзен кинофестивал във Фрунзе бе именно такава форма за общуване в по-широк смисъл: общуване с киното, но и общуване масово и спонтанно между творци и зрители, между отделните национални светоусещания в рамките на единната съветска социалистическа култура.

Филмите и филмовата програма тук далеч не бяха най-привлекателното за многохилядните зрители от различни възрасти. Филмите и цялостната филмова програма останаха само елемент на празника. Останаха само благодатният повод за срещата с живите творци, с любимите изпълнители. Основната програма на гости и участници също беше свързана и подчинена не толкова на показваните филми, колкото на тези срещи.

В този смисъл фестивалът във Фрунзе предлага твърде интересни факти или наблюдения за един по-разпространен културологичен анализ. Но понеже подобен анализ не е целта на тези редове, ще се задоволя само с два примера.

Фестивалната програма бе открита с театрализиран филмов спектакъл. На екрана преминаваха сцени от стари филми с любими герои или събития от съвременността. В същото време на сцената пред екрана излизаха познатите актьори — Всеволод Санаев, Лидия Смирнова, Нона Мордюкова и т. н. — и разговаряха със зрителите или със своите стари герои, коментираха последни събития, пееха. Между сцена, екран и зала се създаде особена връзка. При нея живото изпълнение на филмовите актьори беше своеобразен завършек на много други срещи с тях на екрана. Но заедно с това живото общуване, песента, жестовете и словата от сцената предварително обогатяваха бъдещите срещи със същите актьори на екрана.

Може би като цяло този спектакъл не беше съвсем равен или стилистично изчистен. Но именно като опит за един нов тип художествен синтез, в който киното е само елемент, той открива някои интересни пътища. При това киното участвуваше в спектакъла в двоен смисъл: участвуваше с кадрите, които в момента вървяха на екрана; но участвуваше и със спомена за цялостните произведения, видени от зрителя, обикнати от него и сега осмислени по нов начин и на друго ниво.

Така самото възприятие на художествения синтез, който предлага подобен тип спектакъл (а навярно в бъдеще подобни форми ще се разпространяват и обогатяват), разчита не само на пристрастията и вниманието на кинолюбителя. Подобно възприятие разчита на своеобразен културен „монтаж“ от негова страна; а в този монтаж по-съществена роля играят цялост-

ните културни традиции и тяхната специфика, а не толкова някои универсални принципи на съприкосновение с екранния свят.

Подобни процеси — на все по-чувствително диференциране на зрителското възприятие и интереси към киното — ние отчитаме навсякъде в света. Но струва ми се, че в бъдеще подобно диференциране ще зависи не само от възрастта, общата естетическа подготовка на зрителя и неговото културно обкръжение. То ще зависи и от различните синтези, в които киното на свой ред ще се включва; а тези нови синтетични форми на културна изява ще възкресяват за живот и някои по-стари народни традиции от различните райони на света.

В този смисъл е и вторият пример, с който искам да подчертая своеобразието на Фрунзенския кинофестивал и активното и плодотворно търсене от страна на неговите домакини на съвременни форми за културна изява, които органично да съчетават някои национални традиции със съвременното развитие на най-масовото изкуство. Става дума за организирания конен спортен празник в чест на фестивала. И когато след всяко от поредните надбягвания или игри на фрунзенския хиподром кинотворци от различните републики излизаха, за да поздравят и връчат наградите на победителите, то отново киното — като елемент и повод за масовото народно празненство — добиваше нови перспективи, подсказваше за нови и неизползвани свои възможности в човешкото общуване днес.

Така киното остава не само съществена градивна част на съвременната художествена култура. То е не само първостепенен по значение канал за моделиране на човека и духовната ситуация на съвременното човечество. Но то

„Белият параход“



има и някои неразкрити все още възможности за комуникация, когато на свой ред се превръща в елемент на нови художествени и културни синтези, каквито вероятно все по-често ще ни предлага бъдещето.

За това трето лице, за тази трета роля на киното в съвременния и бъдещия свят с особена сила напомни Фрунзенският всесъюзен кинофестивал. Това напомняне е част от неговата атмосфера. Но то е и част от приноса му за осмислянето на съвременните кинематографични факти и явления.

Филми, герои, тенденции. . .

Филмовата програма на IX всесъюзен кинофестивал беше изключително разнообразна като жанрови и тематични търсения, като присъствие на ярки и известни творци от различни поколения на светското кино. В много отношения наградените художествени произведения също разкриват богатството на търсения и на оригинални национални интонации в единния социалистически художествен процес на съвременния светски филм.

Нямам възможност сега да се спирам по-обстойно на всички показани творби. А и това едва ли е необходимо, защото много от тези творби вече преминаха по нашите екрани, като публика и критика им отдадоха заслуженото внимание. Редица други филми, участвували на фрунзенския форум, съвсем скоро ще се появят пред българския зрител. Затова и ми се иска да се спра само на някои заглавия и герои, които очертават нови тенденции в съвременното светско кино.

Голямата награда на IX всесъюзен кинофестивал получи „Белият паракход“, създаден в киргизката студия по едноименното произведение на Чингиз Айтматов. Авторы на сценария са Чингиз Айтматов и режисьор-постановчик на филма Болот Шамшиев, с чието име остават свързани много от постиженията и търсенията на днешното киргизко кино.

В последно време различни светски художници почерпиха вдъхновение от прозата на Айтматов. Филми като „Първият учител“ влязоха в златните страници от историята на светското кино. Други, не така категорични в своя цялостен успех, ни връщаха към стари спорове за връзките между кино и литература, за правата и задълженията на съвременния режисьор към известния литературен първоизточник. Вероятно и по-подробният анализ на „Белият паракход“ няма да остане безучастен към подобни спорове или немиинуеми сравнения.

Принципната сполука на Болот Шамшиев е, че успява да вдъхне достатъчно пълнокръвен и достатъчно привлекателен екранен живот на героите на Айтматов. Режисьорът намира тънки и оригинални изобразителни решения, за да предаде лиричната стихия на повестта. Но заедно с това в своята реализация той не остава само на нивото на лиричното и поетичното, както се случи с редица други екранизации по Айтматов. Филмът е наситен с висок нравствен патос, с един силен и художествено убедителен зов за човека и човешкото, който, без да пренебрегва конкретно-битовата плът на произведението, органично преминава към значителни нравствено-философски внушения.

Втората принципна сполука на филма е в майсторското съчетание на двете сюжетни линии: достоверния разказ за живота на едно съвременно киргизко дете в планинското село и другия, разказа-притча за доброто и злото, за майката-елен и борбата ѝ с тъмните сили на природата и историята.

Възможно е в този втори разказ, от който се изгражда тъканта на филма, да се промъкват и натуралистични, и познати решения. Възможно е и чувството за художествена мярка да изневерява на места на режисьора. И все пак, каквито и да са възможните претенции към някои от епизодите-притча, те не отменят цялостната авторска и режисьорска сполука.



„Първата лястовичка“

В този смисъл „Белият параход“ убедително защитава една, струва ми се, по-нова тенденция в съветското многонационално кино. Налице са своеобразни опити по-смело да се използват определени пластове на националните художествени съзнания, свързани преди всичко с легендите, приказките и фолклора. От тези пластове сега младото кино на националните кинематографии черпи вдъхновение за изграждането на по-сложни и метафорични художествени форми, които обаче остават близки за зрителя поради близостта си до фолклорните повествователни традиции.

Подобен интересен опит е и филмът на узбекската киностудия „Човек отива след птиците“ на режисьора А. Хамраев по сценарий на Т. Зулфикаров. Този филм, получил в лицето на режисьора, на оператора Ю. Клименко и на художника Е. Калантаров наградата за най-добро изобразително решение, извежда и узбекската киностудия между активно търсещите в последните години републикански кинематографии.

Интересният разказ на узбекските кинематографисти за младия беден поет, живял в една отдалечена и жестока епоха, за доброто и злото, за творчеството като съзercание на живота, но и като участие в живота, би бил невъзможен без редица произведения на съветското кино от последните години. „Човек отива след птиците“ стъпва на разработения терен на Тарковски и Параджанов. В неговия разказ има психология на бита и на нравите. Но има и умение националното в едно поетично светоусещане да се изведе до категории на универсалното, като му се придаде достатъчно художествена плът и логика. И все пак най-същественото е, че този разказ намира „своя“ оригинален филмов език и внушения.

Така това по-смело кинематографично боравене с фолклорни традиции, което показват някои млади художници, свързва техните филми с последни световни търсения в областта на филмовия език. Но заедно с това техните стилизирани или по-сложни и метафорични художествени форми остават близки до зрителя. Защото тези форми са в традицията на народностното възприемане на света, което живее във фолклора и легендите и което с право може да предложи на най-масовото изкуство днес нов извор за вдъхновение.

Някъде към тази, условно наречена от мене тенденция за използване фолклорния художествен свят принадлежи и филмът „Дяволска невеста“, създаден в Литовската киностудия от А. Жебрюнас (автор на сценария и режисьор-постановчик). На пръв поглед този музикален филм подчертава връзките си с известен роман на литовската класическа литература. И все пак в майсторски изградения музикален разказ (наградата за музикален филм) А. Жебрюнас се вдъхновява повече от народните легенди и поверия, отколкото от литературния сюжет. И това не само бе потвърдено от него самия, а и осезателно се чувства в ритмично-изобразителния строй на филма.

Разбира се, за да бъде пълна картината на фестивала, трябва да прибавим още имената на редица творци и филми, участвували в него. Така специалната награда получи „Афоня“ на Г. Данелия, филм, който неотдавна с голям успех премина по нашите екрани.

Двете главни премии получиха „Когато идва септември“ на режисьора Е. Кеосаян и „Сто дни след детството“ на С. Соловьев, един топъл и задушевен филм за първата юношеска любов и морални избори в света. (И двата филма са произведени от „Мосфилм“.)

„Първата лястовица“ на „Грузия-филм“ получи наградата за най-добра кинокомедия, а нейният централен изпълнител — популярният Давид Абашидзе — наградата за най-добро изпълнение на мъжка роля.

В програмата на фестивала участваха и такива произведения на „Лен-филм“ като „Звезда на пленителното щастие“ на В. Мотил, също преминал с голям успех неотдавна по нашите екрани, и „Единствената“ на Й. Хейфиц, който сега се намира пред българските зрители.

В този смисъл към филмите, героите и темите на IX всесъюзен кинофестивал ние ще се връщаме, ще ги анализираме по други поводи и в други аспекти. Единственото, което ми се иска да подчертая, е, че този последен форум на съвременното многонационално съветско кино отново потвърждава интензивните процеси на творчески търсения и открития, както и наличието на принципино нови и плодотворни тематично-стилистични тенденции в него.

„Сто дни след детството“



Проблематиката в най-новите филми на ГДР

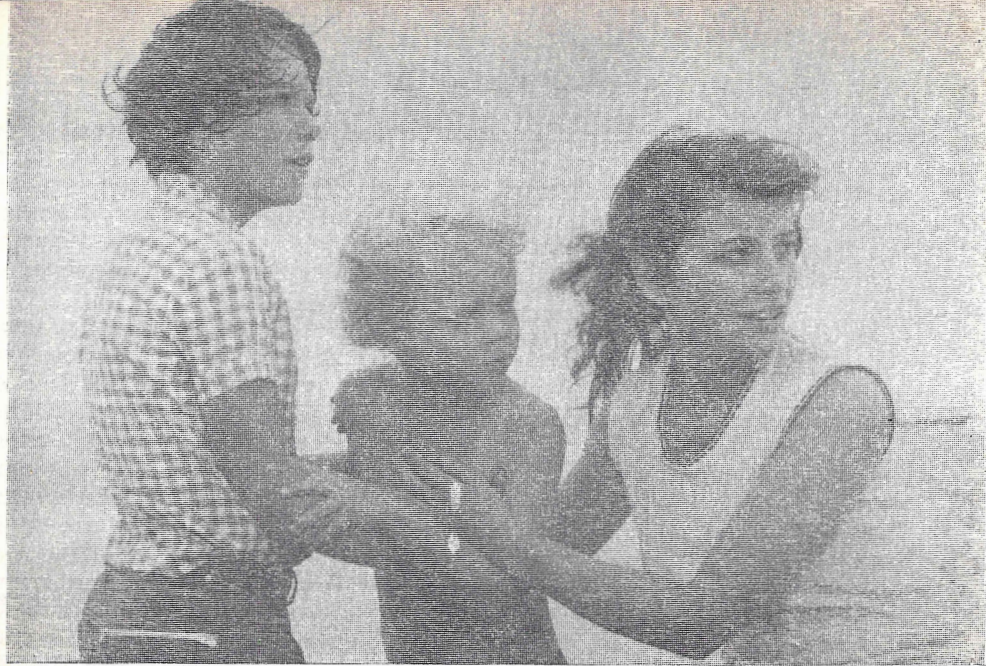
НЕДКА СТАНИМИРОВА

Продукцията, представена от ДЕФА и от телевизията на ГДР през тазпролетния филмов преглед в Дрезден пред подборните комисии от социалистическите страни, направи впечатление не толкова с оригинални открития в областта на пластическата и звуковата изразност и не толкова с изключителни постижения в актьорското изпълнение, колкото със сериозната си, актуална и значима проблематика.

Особено интересни в това отношение бяха няколкото филма, връщащи ни към първите следвоенни години, възсъздаващи атмосферата на онова време с нейната нажежена конфликтност, с характерния външен и духовен облик на хората, с интензивните социални процеси, отекващи в личните съдби на героите. Централните герои на филмите „В търсене на Гат“ на режисьора Хелмут Шиман по едноименния роман на Ерик Нойч и „Пирамида за мен“ на режисьора Ралф Кирстен по едноименния роман на Карл-Хайнц Якобс прехвърлят в паметта си пътя, извървян от тях през изтеклите три десетилетия, спомнят си с вълнение за първата голяма любов, за другарите, заедно с които вдъхновено полагат основите на социалистическото строителство, за стиховете, романтиката и ентусиазма през онези младежки години, а ведно с това анализират грешките и заблудите — и собствените, и на обществото като цяло.

Това връщане на героите към миналото не е самоцелно — то е пряко свързано с решаването на проблеми, поставени от днешния ден.

Особено типичен, побрал в себе си характерните черти на поколението, отдало младостта си за полагането основите на социализма в ГДР, е образът на Гат — миньора, станал „рабкор“ и привлечен на работа в редакцията на централен вестник, носещ в себе си обаянието на новата, произлязла от работническата класа интелигенция (обаяние, което спечелва любовта на лекарската дъщеря Рут), проявяващ, особено в дните на контрареволуцията през 1953



„Деца на едно семейство“

година, безпределна преданост към народната власт и същевременно трудно отърсващ се от ограничеността, липсата на потомствена ерудиция, податлив спрямо влиянието на господстващите в ония години сектантски, култовски представи. Именно плевелите на подозрителността, недоверието, намерили почва в душата на Гат, задущават любовта между него и заподозряната в сътрудничество с изменниците негова съпруга. По-късно Рут бива реабилитирана, но семейното щастие на Гат е вече разрушено. Междувременно в редакцията нещата се изменят — предишният редактор, разбиращ партийността като разкрасяване на действителността, е заменен с нов и конфликтите на Гат с шефа му са вече от друг характер. С годините идват и млади колеги, журналисти от доста по-различен тип, и това също всява смут в душата на героя. Анализът на цялата обществена еволюция, пречупена през личните съдби на Гат — този сложен, противоречив, едновременно привлекателен и отблъскващ герой — и на Рут — една истински еманципирана, смела в жизнено важните си решения жена — представлява изключителен интерес — той обхваща явления и процеси, характерни за тридесетгодишното развитие на обществото и неговите членове не само в ГДР, но и в другите социалистически страни.

Мисля, че на нашето кино не достигат филми от такъв тип — с такава проблематика и с такъв именно обхват от време. Връщащо се най-често към годините на съпротивата, нашето кино едва през последните години обръна взор към първите дни и месеци след деветосептемврийската победа, а опити за анализ и осмисляне на последвалите години бяха направени единствено в „Бялата стая“ и „Отклонение“, и то още през 60-те години. Интересно би било как ще отекине в съзнанието на герои от средата на 70-те едно ретроспективно „пътуване“ през изтеклите три десетилетия? Примерът на споменатите немски филми в това отношение би могъл да бъде поучителен както с положителните търсения в сферата на проблематиката, така и с отрицателните му страни — с малко суховатата рационалистичност на повествованието, правеща ги до известна степен тромави, тежки за гледане.

ник, той установява, че и спътникът му се завръща при същата, при неговата, на Ниман, жена, която, смятайки го за убит, се е омъжила повторно. Ситуация, позната ни и от други филми, най-вече — от Пудовкиновия „Завръщането на Василий Бортников“. Но вместо да се разрази очакваната драма на трудноразрешимия триъгълник, за която не е виновен никой освен войната, триъгълникът бързо се разпада: озверени, съперниците първом се нахвърлят един срещу друг, а сетне по предложение на Ниман преминават през минирана гора, за да реши самата съдба кой от двамата да стигне до жената. Ниман оце- лява и погребва загиналия по негова вина съперник. Жена му обаче е по- тресена от вестта за смъртта на другия. И Ниман отново поема пътищата — вече без определена посока, без надежда, без да погледне дори готовите да го приемат овдовели жени. Докато среща изпаднала в беда жена с две деца и свързва жи- вота си с нейния. И ето, че ситуацията се повтаря: след време героят бива из- пратен на курсове по обезвреждане на мини и завръщайки се, заварва жена си бременна от колегата, с когото Ниман работи заедно. И отново двамата съперници са на минно поле, но след преживяната първа трагедия Ниман е помъдрял — хуманността взема връх над оскърблението и героят не допуска да се случи нещастие с другия. Жената предпочита него, а той приема и това нейно дете като свое.

В тази остро, с напрежение разказана история доминира идеята за въз- раждането на човечността след дехуманизацията, до която войната е довела войниците от хитлеристката армия. От гледна точка на художественото май- сторство, на изобразителните решения и на актьорската игра (особено бле- стящо бе изпълнението на литовския актьор Регимантас Адомайтис в главната роля) това бе най-ярката творба в целия преглед. И колко приятна бе изне- надата ни, когато сетне, при преговорите ни с представителите на ДЕФА, уз- нахме, че Курт Метциг, един от известните режисьори от по-възрастното по- коление в немското кино, след като е бил гост на нашия национален филмов фестивал във Варна през 1974 година, възхитен от постиженията на нашето киноизкуство, внимателно е изучавал, кадър по кадър, образната система на „Последната дума“, на „Последно лято“ и на „И дойде денят“, което — според изказването на директора на ДЕФА — до голяма степен е съдействувало за постигането на пластическата изразителност във филма.

Ако проблематиката на споменатите четири произведения е свързана с първите години след войната и ако само още три други филма ни връщат към миналото („Останалата жива“ — към самата война, „Реквием за Ханс Грун- диг“ — към времето на фашисткия терор, в което големият немски художник създава най-експресивните си творби — фантастични видения, предчувствия за настъпващия апокалипсис на войната, а „Светлината върху бесилките“ — екранизация на едноименния роман на Анна Зегерс — ни отвежда още по- далеч в историята — към времето на френската буржоазна революция и бун- товете на робите във френските колониални владения на остров Ямайка), то останалите — осем на брой — игрални филма бяха тясно свързани с днешния ден — преди всичко с интимната сфера на човешкото съществуване, с про- блемите на любовта — филмите „Хостеса“ („Екскурзоводка“), „Всяка седмица сватба“, „Днес е петък“ — с проблемите на отношенията в семейството и най- често на децата в семейството. Особено силно впечатление прави този специален акцент, който киното на ГДР поставя върху въпросите, вълнуващи децата. Филми като „Децата на едно семейство“¹, „Без приказки никой не пораства“, „Малкият Филип“, „Мостът на Карлеман“ не са нито „педагогически“ филми

¹ Оригинаалното заглавие „Geschwister“ е непреводимо — то означава обобщено по- нятие за братя и сестри, в случая „Една сестра и двама братя“.



„Без приказки не се пораства“

в традиционния смисъл на това понятие, нито пък просто филми, предназначени за деца.

Навлизайки с разбиране, деликатност и любов в детския душевен свят, тези филми, особено „Без приказки никой не пораства“ на режисьора Райнер Бер и „Деца на едно семейство“ на режисьора Волфганг Хюбнер, развиват тезата, че той, този свят, съвсем не е тъй безгрижен и безоблачен, както по инерция обикновено си мислим, че малкият човек също си има своите проблеми, тревоги, сложности, представляващи най-често функция от поведението на възрастните. Това са творби, сродни на нашите „Рицар без броня“ на Б. Шаралиев и на филмите на Д. Петров и Ив. Гръбчева (кой знае, може би обстоятелството, че младата ни режисьорка е възпитаница на Висшия филмов институт в ГДР, да е способствувало за интереса ѝ към „детската“ тема, която очевидно силно занимава творците от ГДР).

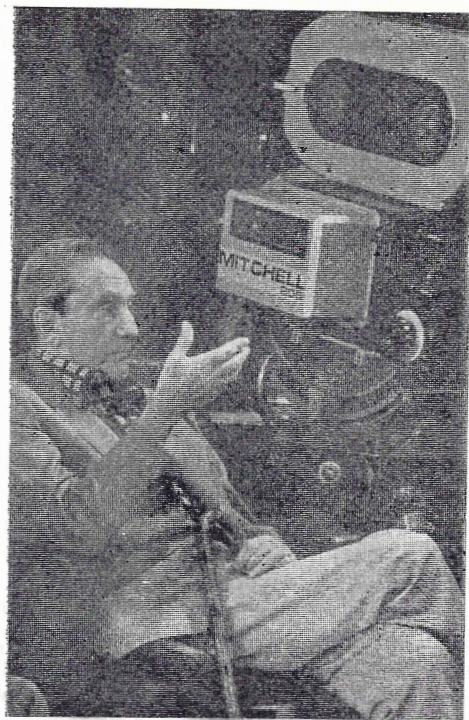
Дали винаги, когато един мъж и една жена, имащи деца от предишните си бракове, решават да свържат живота си, се замислят върху това как децата

им биха свикнали да живеят заедно, би ли се получило едно истински задружно семейство? Ето такъв въпрос си поставят двамата възрастни герои на филма — той — железничар, тя — началничка на влак — и изпращат двете по-големи деца (нейните), привързани вече към бъдещия си баща, да летуват на село, където неговото дете живее при баба си и дядо си. Те трябва да го спечелят, да го привържат към себе си, за да стане то техен истински брат. Раждането на тази привързаност — процес, изпълнен с множество комични и драматични перипетии — е всъщност сюжетът на този прелестен филм, чието очарование се поражда от тънкото и точно авторско наблюдение върху душевните движения, върху реакциите у всяко от децата.

Интересно е, че тъкмо оттам, където свършва този филм — пристигането на най-малкото братче в града, в новото семейство, — започва другият — „Без приказки никой не пораста“. Тук едно живеещо разделено младо семейство — таткото, който работи в града, си идва само по празниците, майката — с шестгодишното дете — на село, край морето, при родителите си — най-после получава квартира в голям жилищен блок в града. Какво радостно събитие за младите съпрузи — най-сетне те са заедно. Радостно, но не и за малкия Франк, в чийто живот настъпват резки промени: вместо къщата с градина край просторния морски бряг, където момчето е скитало на воля с другари — апартаментът-клетка в многоетажния жилищен блок, толкова приличащ си с околните блокове, че момчето, излязло самò, не може да се ориентира в кой вход да влезе; вместо дядовата бричка с кончето, весело препускаща с цялата компания от „индианци“ покрай брега — монотонният урбанизиран пейзаж, затворен в рамката на прозореца, даващ храна за въображението на самотното дете единствено чрез смяната на рекламния филмов плакат; вместо фантастичните приказки на сладкодумния дядо — сухият практицизъм на бащата-технократ. Характерна е съпоставката между реакциите на детето при нощните гръмотевични бури на село и в града: чувстващо се свободно и самостоятелно в селската къща, то самò отива в обора да успокои кончето от гръмотевиците, докато в града, събудило се и видяло се само в апартамента, детето изпада в паника. Този филм има като че ли нещо общо с нашите филми за миграцията, само че проблемите тук са пречупени през съзнанието на едно дете. Главният прицел на авторската критика обаче не е дори толкова урбанизираната жизнена среда, колкото изсушаващото се откъм въображение и романтика технократизирано съзнание на съвременника. Оправданият в случая „хепи енд“ — бащата променя подхода към сина си — не сменя обаче остротата на поставените проблеми.

При цялата актуалност и значимост на заложената в тях проблематика и при всичките си останали достоинства филмите, с които имамхе възможност да се запознаем, в по-голямата си част оставяха все пак впечатление за известна едноизмерност в претворяването на действителността: като че ли във всеки филм, с малки изключения, авторите се ограничаваха с поставянето и разработката на само един проблем. Не достигаше онова многопланово, полифонично възсъздаване на живота в цялата негова сложна плетеница от проблеми — възсъздаване, характерно за истински големите произведения на киноизкуството. Навярно този път не бяха показани най-значителните постижения на кинематографията в ГДР от последно време, такива като прожектирания у нас „Якоб лъжецът“ или като филмите „Банкет за Ахилесос“, „Икар“, за които само сме чели и чували. Но и това, което видяхме, ни убеждава, че кинотворците в ГДР са отправили внимателен, заинтересован, искрено развълнуван поглед към проблемите на съвременността, към осмислянето на недавнашното вчера и към изграждането на бъдното — чрез възпитанието на децата — и това вдъхва надежда, че този поглед ще става все по-проникновен и всеобемаш.

Лукино Висконти — кинематографистът



Не много отдавна до нас достигна вест за смъртта на италианския режисьор Лукино Висконти.

Не си спомням да са го наричали маестро, така казваха на Де Сика. Нито — аристократ. Или — компаньо. А той беше и едното, и другото, и третото.

Майстор в своето изкуство. Строг, прецизен, последователен. Потомък на милански род, водещ началото си от времето на Възраждането. (Наследник на семейна културна традиция)! Комунист. Участник в Съпротивата. Общественик. От ония, които рядко вземат думата, но тежат с казаното. Театрал, кинематографист, оперен режисьор. Човек на културата. Личност. Почина Лукино Висконти.

Сложно, многоизмерно, завършено явление. Това е Лукино Висконти в следвоенната италианска култура. Явление, излязло от традициите. По-далечни и по-близки. Хуманизмът на Възраждането. Хармоничният човек. Ра-

ционализъмът на Просвещението. Морал, етика, класичност. Италианският веризъм. Чувствената природа на човека. Големият европейски роман от края на миналия до средата на нашия век. Повествователност, епичност. Марксизъм. Класовата борба, двигател на историята . . .

Лукино Висконти създаде линия в италианското изкуство: социално-аналитично, хуманитарно насочено, естетически цялостно изкуство. Изкуство, извадило от времето ония ценности, които през него трябва да бъдат преоткрити. И да останат като ориентири.

В творческата дейност на Висконти се чувства тяга към големите мащаби — в ширина и в дълбочина. Кинематографистът Висконти трудно би могъл да бъде разгледан извън този контекст. Но след като именно чрез киното сме опознали твореца, ще се опитам да акцентирам върху ония моменти, които според мен в най-общи линии рисуват профила на филмовия автор.

Малко преди да научим за смъртта на седемдесетгодишния режисьор, ние още държахме в ръце информация за последния му филм.

Прикован от болестта, на снимката, хванала го сам, почти вкаменен, но горд и силен край камерата, Висконти приличаше на капитан, оставащ докрай на своя кораб. Мъдро, стоечески, със съзнание за предназначението си. Това е общото впечатление. Отблизо изпъкват очите. Поглед, потъващ в мрака на неизвестното, и един последен „блик“, който идва някъде отвън, от неизгасените светлини на снимачната площадка. Няма тревога. Няма патетика.

Той избра киното, за да каже последната си дума.

Не предизвикателен, а изпълнен с вътрешно предизвикателство. Горещ в своята уравновесеност. В най-острия стик на противоречието. В пресечката на тъмнината и ярката светлина. В контраста. И винаги цялостен, диалектически цялостен.

Обособен като позиция. Ангажиран. Със свой свят от ценности, в който е отхвърлено случайното, временното, преходното. За да се съедини с класическото. И открит за диалог с времето. През традицията.

Мислителят, тълкувателят, естетът.

„Веригата“ Лукино Висконти.

„Какво ме подтикна към творческа дейност в киното (творческа дейност: дело на жив човек сред хората)?

Не настоящият глас на претенцията за избраничество. Това е романтическа концепция, далеч от днешната действителност, използвана от някои хора на изкуството с цел да противопоставят своята привилегирована работа на она, която вършат останалите. След като избраничеството не съществува, единственото, което е налице, това е осъзнаването на своя собствен опит, диалектическото разглеждане на живота на човека в контакта му с другите.

Киното ме привлича и за това, че в него се свързват и координират усилията на мнозина, водени от мисълта за най-доброто на общата работа.

Но преди всичко в киното ме доведе дългът да разказвам за живите хора: хората, които живеят сред вещите, а не вещите, съществуващи сами за себе си. . . .“¹

Този текст едва ли се нуждае от коментар, след като се вземе пред вид времето, в което Висконти излага своята платформа на кинематографист — фашизмът в Италия.

¹ Лукино Висконти. „Антропоморфичното кино“, сп. „Чинема“, 25.9—25.10. 1943 г.

Роселини, Висконти, Де Сика.

Това са стълбовете на италианския неореализъм. От тях тръгват линиите на следвоенното кино в Италия. Подхванати, продължени, обогатени в дискусия. Влезли в други тематични сфери, създали друго русло.

Роселини акумулира борческата енергия на един народ, излизащ от затвореността и ограниченията на фашизма, за да стъпи в историята. Той пръв каза новата дума в новото време — „Рим — открит град“ (1945 г.).

Като позиция и стил Висконти и Де Сика се бяха оформили още в подстъпите. За тях съветската киноведка Вера Шитова казва — при Де Сика (както и при Блазети) нещата от онова време стоят така — „фашизмът си е фашизъм, а човекът от народа е човек“, докато Висконти с първия си филм „Натрапчивост“ (1942 г.) се произнася тежко и категорично — „докато фашизмът е фашизъм, човекът не е човек“.

Документалистът Роселини не можеше да има идейна платформа преди „Рим — открит град“. Със своите предвоенни филми той изработва стил. Различен от помпозното официално изкуство. И от калиграфската детайлираност, станала убежище на не един честен италиански кинематографист. „Документът“ на Роселини, за да стане идейно-естетическа насока, трябваше да намери своето покритие в действителността. А не да се товари и „закръгля“ отвън. И времето на Роселини дойде с духовния подем след освобождението.

Де Сика заедно с Дзаватини измъкнаха от официалната лакировка най-чистите ноти на народния глас, за да покажат изначалната му връзка с хуманното и с колектива. И набелязаха новите конфликти, новите бездни, пред които щеше да се изправи обикновеният, естественият човек, един от многото на помръкващата италианска улица — „Крадци на велосипеди“ (1948 г.). Стилът на Де Сика не е документален. Той е лирично-автентичен.

Роселини и Де Сика поставиха основите. Киното им печелеше привърженици, полемизираше, влияеше. В Италия. В целия свят. То беше климат. И стана мит. От средата на 50-те години филмите им започнаха да изтляват. Действителността „похлупи“ техните герои. Затвори пътищата към общуване с тях. (Извън всичко друго неореализмът е и определен начин на социално общуване със и чрез изкуството.) Документът, хрониката, автентичността на отношението вече не говореха почти нищо. Героят на неореалистите се превърна в сигнала на икономическото чудо.

В най-горещите години на неореализма Висконти създаде само един филм „Земята трепери“ (1948 г.). Последва мълчание. Работа в театъра. На времето „Земята трепери“ е бил оспорен. От ония, които са издигнали като знаме неореализма. Оспорено е положението на Висконти сред неореалистите. Не идеите — класовата борба на сицилианските рибари (оттук тръгва Дзаватини!). Поскоро — стилът. Всичко във филма е много преработено — в противовес на документализма и небрежността към формата у другите. Днес тези неща се разкриват от нови, неочаквани страни. Документализмът, тягата към автентичност у неореалистите също е премислен, обработен стил. Но това е стил — приближаване до обекта. При Висконти стилът ъе и момент на дистанция.

Преди „Земята трепери“ имаше „Натрапчивост“. След „Земята трепери“ следваше „Най-хубавата“ (1951 г.). Паузите между тях не са малки. Разликите в обекта и начина на реализация — също. Затова пък тези филми, взети в своята последователност, показват онова вътрешно натрупване, което ни позволява да говорим за концепцията на Висконти. Оттук през цялото му твор-

чество: Висконти за човека и историята. Висконти за историческия човек. Историческият човек на Висконти. Той се гърчи, недопуснат до мястото, което му принадлежи („Натрапчивост“), изправя се, за да започне да твори („Земята трепери“). Вече в новия град незабелязано е изтикан зад бутафорните кулиси, с мними страсти и възжеления му е отнето правото на обществена, а оттам — и на историческа роля („Най-хубавата“).

„Натрапчивост“ е филм на мрачното, контрастно осветление. В „Земята трепери“ властвува дневната светлина. Естествена и проста. Силна и горда като рибарите на Сицилия. В „Най-хубавата“ има прожектори. Камерна затвореност. Сцена. Иронични интонации.

Роселини и Де Сика търсеха и черпеха идеи от действителността. От нейното движение, което бе и ясно, и видимо, и конкретно. И препращаха идеите си към действителността. Докато не се изгуби контактът.

Висконти, привидно дистанциран към всекидневната реалност, надмогващ хрониката, влизаше в подмолите на времето. Неговата концепция за историческия човек е плод на диалектическо изследване на основните тенденции на времето.

Същата концепция обявиха за своя младите италианци от началото на 60-те години.

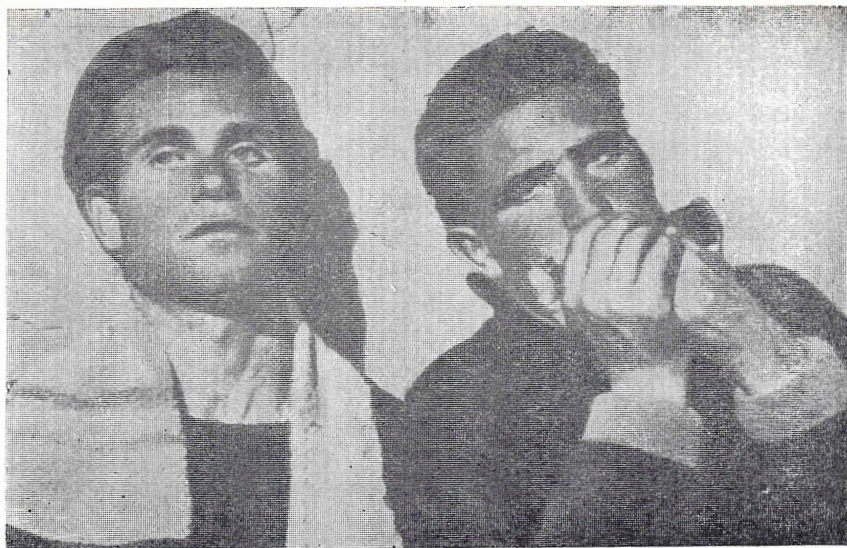
Повече от година, след като прави филма „Натрапчивост“, по време на антифашистка акция Лукино Висконти е залсвен. Укривала го е Ана Маняни (показателно: тя играе същата роля в „Рим — открит град“, а по-късно е главна изпълнителка в „Най-хубавата“).

Висконти попада в прочутата „вила на мъченията“ Якарино, където е подложен на разпит от не по-малко прочутия с жестокостта си хитлерист Кох. Успява да избяга. По случайност.

Висконти имал проект да реализира тези събития във филм. Не успял. Участва в екип, който създава документалния антифашистки филм „Дни на славата“ (1945 г.).



„Натрапчивост“



Антифашизмът е активна житейска и творческа позиция на Лукино] Висконти.

Висконти, Фелини, Антониони.

Трите нива на италианското авторско кино. Противоречива връзка с неореализма. Противоречието идва от спора — пряк, косвен, диалектически у Висконти, със схващането за човека при едните и другите.

За неореалистите той е общественият човек (Висконти го погледна и в още една перспектива — историческия човек). За авторите е частният човек (за Фелини и Антониони психологическият статус: отчаяние и надежда; скука и безпокойство е крайна цел на изследване), а за Висконти — изходен пункт на конфронтация с времето, в резултат на което се получава по-сложна временно-психологическа цялост: времето на призрачните, изкуствени, деформиращи човешката пълнота „Бели нощи“ (1957 г.) Времето на икономическото чудо. Неговото отразено психологическо движение, което интегрира социалното и ставайки процес — конформизъм — насилие, несъпротивление на насилието — късане на родовите връзки — класово себеосъзнаване, — влиза отново в историческото.

Висконти, Фелини, Антониони.

Това са три социологически пласта на контакт, три „култури“, различни, като че невзаимодействащи, некомуникативни помежду си.

Висконти е най-класическият. Стремящият се към максимална обективност. Нему не бе нужно да създава гледна точка. Концепцията му за историческия човек трябваше да бъде проведена през новия жизнен материал и заедно с това да го филтрира. Оригиналноста на Висконти се изразява тъкмо в добавянето, във филтрирането, в преосмислянето. И докато Фелини и Антониони създаваха свои понятия за киноизразяване, опирайки се на модернизма и на една невротична рефлексия на новото време, Висконти оставаше при традицията. Най-вече — при литературната традиция на големия европейски роман.

„Сладък живот“ — „Приключението“ — „Роко и неговите братя“.

Тези филми на Фелини, Антониони и Висконти се явиха в една и съща година — 60-та. От тримата Висконти е най-определен, най-социално-аналитичен. С най-ясно изразен драматико-трагедийен изказ. Най-малко зает със стила. Най-програмен. Най-близо до своя обект — частния човек в криза, която ще го доведе до среща с историята.

Висконти изведе концепцията за историческия човек, тръгвайки от кръга на личните отношения. Нарушената изначална хармония на човека: с природата, с другите в семейната и родовата общност, със социалното, явяващо се косвено като среда, атмосфера, духовен климат, във филмите на Висконти намира израз в трагедийно-мелодраматични „блокове“. И това е следване на традицията. Или по-скоро — преоценка на традицията. Защото трагедийно-мелодраматичното — една линия в италианското изкуство, — запазвайки своето внушение, емоционалното въвличане в изследвания човешки възел, е проектирано в различните плоскости на временния ред. На епичното. Дистанцията на автора спрямо героите е двойка. Тя е дистанция-оценка (не пълно съпреживяване!) и дистанция-стил.

От младите италианци в началото на 60-те години Франческо Рози сякаш е най-близо до Висконти. Не само защото застъпва същата социално-политическа позиция. А най-вече защото грабва в ръце и изтласква в нова посока достигнатото от Висконти. Развива на нов етап концепцията за историческия човек.

Изходен пункт за Рози е политиката. Епическото при него е освободено от своето драматико-психологическо измерение, за да се концентрира върху изследване на причинно-следствените връзки в кръга на социалните отношения. Историческият човек на Рози е човек политически. Моделите на човешкото битие, подадени от Висконти, при Рози вече са типологизирани и значително отдалечени от погледа. За да излязат на пръв план моделите и социалното покритие на политическото движение.

От Висконти през Рози епизирането в италианското кино логично върви към съединяване с Брехтовите епически принципи.

От Висконти Рози приема интереса към Юга, който младият режисьор анализира в опорните пунктове — тъмни, неясни, объркани, — за да стигне до определени изводи за цялата социално-политическа система на съвременна Италия. Углавният момент, който при Висконти има значение на нравствена деформация, за Рози и за младите (Ванчини, Де Сета, впоследствие Дамиани, Петри) е вече сигнал — начален пункт за изследване на политическата крива в движението на италианското общество.

Публицистичната стръв на младите от началото на 60-те години среща същия праг, в който се спънаха на времето неореалистите. Италианското политическо кино от това време само за кратко можа да стане климат. Да установи контакт с действителността. Да ѝ влияе. То среща съпротива и от конвенциите на зрителското възприятие. Висконти отдавна си бе дал сметка за тях. Запазвайки спектакуларните моменти във филмите си, той всъщност ги надмогваше с внушенията.

Актьорът е първа величина в киното на Висконти. На него режисьорът залага най-важното — „да разкаже историята на живия човек“. Само веднъж Висконти използва непрофесионалисти — „Земята трепери“.

Ана Маняни, Алида Вали, Мария Шел, Клаудия Кардинале, Силвана Мангано, Ингрид Тулин. Висконти ги взема във филмите си, след като те вече



са определили своята актьорска тема в киното. Станали са понятие за психологически тип във времето, за стил актьорска игра. Висконти запазва типа, за да влезе в по-сложни взаимоотношения с него. Търси да задълбочи или дори да промени стила.

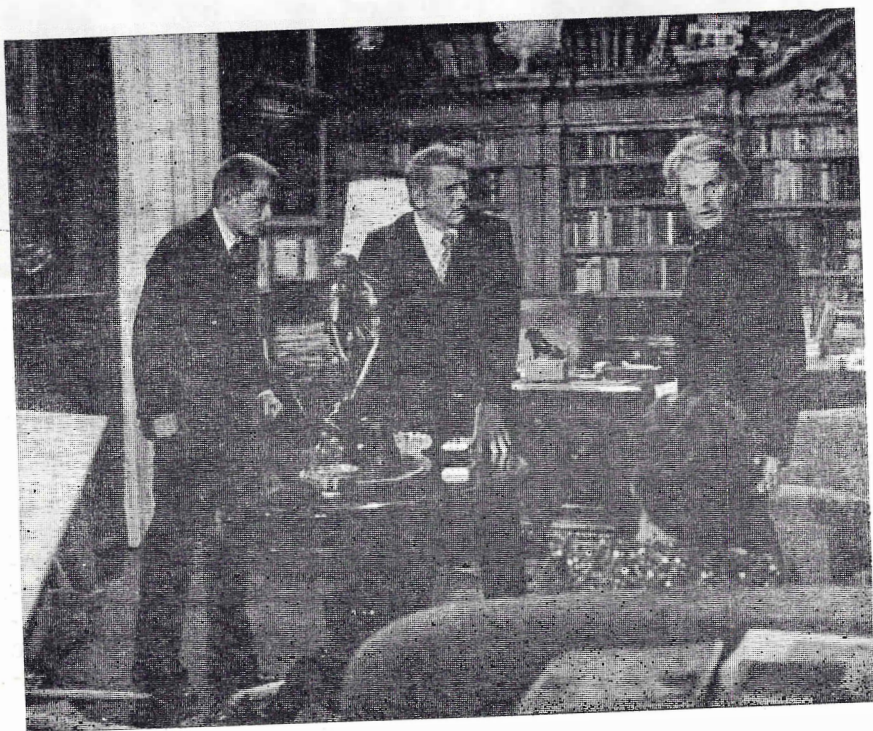
Ана Маняни от „Рим — открит град“ спори с Ана Маняни от „Най-хубавата“. Алида Вали („Чувство“) и Мария Шел („Бели нощи“) са противоречиво продължение на онова, което вече са създали в киномелодрамата. Силвана Мангано и Ингрид Тулин — от Пазолини и Бергман — задълбочават при Висконти създадения тип на жена, реализираща се чувствено в крайното, в инцеста. В три поредни изпълнения — „Роко. . .“, „Гепардът“, „Блуждаещите звезди“ — Клаудия Кардинале се разкри като характерна драматична актриса. Тоест надмогна лиризма.

Марчело Матростяни, Ален Делон, Хелмут Бергер, Дърк Богард. Тези актьори са и случай за Висконти да се идентифицира с тях. Особен род идентификация, която се различава от оная във филмите на Фелини и Антониони. Разликите проличават най-вече в съпоставките. Марчело при Фелини („Сладък живот“, „8 1/2“) и Матростяни при Висконти („Бели нощи“, „Чужденецът“). В първия случай идентификацията автор — герой — актьор е пълна. Действителността е огледана през погледа на Марчело, зад който стои стилизаторът Фелини. При Висконти идентификацията е частична. Липсва изповедният момент. Авторът приема позицията на героя — същото става с Ален Делон („Роко. . .“), Хелмут Бергер (Мартин — „Залезът на боговете“, „Лудвиг“), Конрад („Семеен портрет“) и Дърк Богард („Смърт във Венеция“, „Семеен портрет“) — присъединява се към нея, за да я развие и изнесе напред, след което я подлага на анализи и се дистанцира.

Към себе си Висконти е бил не по-малко взискателен и критичен. Свързан като личност в комплекс от идейни и естетически ценности, той като че не си е позволявал да говори единствено от свое име. Неговият глас винаги обхваща цялото. Висконти е автор-епик.

„Семеен портрет в интериор“. Предпоследният филм на Висконти. Едва ли не единственият, зад който няма определен литературен фон. (Верга, Лампедуза, Достоевски, Камю, Томас Ман — това са авторите, с които разговаря, встъпва в диалог, спори Висконти. Неговото кино черпи енергия и вдъхновение от литературата. И пак с нея се мери по величина.)

„Семеен портрет“ ни позволява да видим крайната точка на развитие на една от основните теми във филмовото творчество на Висконти. Цикълът на



„Семеен портрет в интериор“

времето, рушащ най-първата човешка общност: семейството, рода.

Висконти хвана процеса на рушене. Неговото неистовство, водещо след себе си смъкването на забрани и табута („Блуждаещите звезди“, „Смърт във Венеция“), които, веднъж отхвърлени като „грешни“, изправят човека сам, неравновесен, психологически сриващ се пред големите въпроси на битието. И всичко това, къде по-ясно, къде по-условно, е свързано със социалния контекст, с историята. Отклоненията, алиенацията на Висконтиевите герои не е метафизична. Тя тръгва от деформациите на обществения климат, за да влезе в по-сложно съответствие с индивидуалната и общностната съдба.

Първите „семеини портрети“ на Висконти (от тях най-силен е „Земята трепери“) носят предчувствието на изход, за ново свързване на хората в класова общност. „Роко и неговите братя“ е нов етап в разглеждането на същия процес. Със същата перспектива. Която се затваря в „Блуждаещите звезди“ и „Залезът на боговете“.

„Семеин портрет в интериор“ е своеобразна кратка антология на споменатия тематичен цикъл в творчеството на Висконти. Резолюцията е тежка и категорична — отрицание на бягството от идейно, социално, обществено-ангажирано участие в живота, съд на ума и съвестта.

И когато мнимото семейство в този филм ще се събере на своята илюзорна вечеря, ние ще почувствуваме горчивата ирония, с която Висконти напуска свещената си територия. За да я осъди като заблуда и прибежище за компромиса. Веднъж за хората, затворили се „в интериор“ след бурното време на Съпротивата, в която са участвували. И още веднъж за поколението на младите бунтари, предпочели модерния „интериор“ пред отстояването на идеите си.

За Висконти компромисът не е договор с Мефистофел, а със смъртта. Нейната тема тръгна от „Натрапчивост“, където в пролуките на екстаза у героите се явява за пръв път нейната сянка. И се върна при същата констатация, извървял своя кинематографичен път — смъртта е там, където няма идейна съпротива, където човекът без социални и исторически ориентири „се руши под напора на чудовищни чувствени катаклизми“.

Висконти избра киното, за да каже своята дума в разговора за човека и историята.

Нека го запомним такъв.

ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА

СЦЕНАРИЙ

Боян ПАПАЗОВ

ИЗУЧАЕ

„Джин — жин, невидимо същество,
каквито, както вярват, има по
планините, по горите, по водите,
и те им заповядват; гений.“
*Речник на българския език,
събран, нареден и на свет изважда*

НАЙДЕН ГЕРОВ

Надпис: 17 СЕПТЕМВРИ 1912 ГОДИНА. РОДОПИТЕ.
ГРАНИЧНОТО СЕЛИЩЕ ДОЖДЕН

Камбаната в Дожден забила често-често, като на празник. Селището заприличало на ройнал се кошер — мъжете притичвали от порта на порта да се поздравят и целуват, сякаш било Великден, бабите се кръстели, жените хем плачели, хем бързали да замесят колачи, да заколят кокошки и да напълнят торбите с хляб и бито сирене.

А камбаната биела ли, биела. . .

По къщите мъжете снемали окачените над постелите бердани и торби с патрони, обличали кенарени ризи и наkisвали нещавените цървули в газени тенекни да поомекнат. . .

Надпис: БЪЛГАРО-МОХАМЕДАНСКАТА МАХАЛИЦА ВЪРБА
ОТВЪД СТАРАТА ГРАНИЦА

За мохамеданската махалица Върба, кацнала на насрещната барчина, камбаната, изглежда, не предвещавала нищо добро. Ферджосаните и забулени жени, заети с вадене на картофи, захвърлили мотиките и хукнали към къщи, като навиквали децата да си идат. Мъжете пък заприбирали добитъците. Само ходжата някъде не хукнал, ами се покачил бързешката на дървеното минаре, стърчащо над ниската джамия, за да разбере като какво ще означава тази камбана, дето са я задумкали по никое време.

Камбаната мълкнала и тогава се чула речта на граничния офицер поручик Пенушлиев:

— Братя дожденци! — обърнал се той към множеството, събрало се напред село. — В този съдбоносен за България момент е по-добре война, чрез която в кратко време да се ликвидира Турция, отколкото преговори, които отнемат тъй скъпото за българския народ време. Време е топове да заговорят за правата на България, защото само оръжието ще избави българското племе от окончателното му изгнване. България е мощна да понесе ударите на една война, на която вие отивате да се прославите! . . . Но първо трябва да станете войници. А душевната сила на войника е в покорството, дълга и честта. Войникът трябва да мре за чест, а не да разсъждава за хуманност, защото войници се намират, но чест — никога! . . . В ротата ще живеем другарски, ще дишаме приятелски и ще мрем братски. . . Напред, дожденци! Бог е с нас!

— Ура-а! — отзовало се множеството.

Ентусиазмът бил минал всякакви предели.

В съседна Върба ходжата викал от минарето:

— Бягайте, че мурабето се почна! . . . Хайван било, люде било, няма да прощават! Ще колят и ще паят врит!

Жените се разтичали като замаяни — не знаели кое по-напред да вземат — всичко им било еднакво мило. Една била грабнала вързаница царевица, друга не се разделяла с пусто буре, трета риела дупка да скрие сандък с потреби. . .

Къщнината събирали в денкове и я товарели върху мулетата.

Скоро керванът се изнизал от махалата. Тъжен бил този керван. Мъжете мълчали и гледали в земята, а жените извъръщали мокри очи към милата на сърцето им махалчинка и кълнели всичко земно и неземно. . . Нямамо по-страшно от раздялата с имот и стока.

В Дожден мъжете продължавали да викат ура.

Децата не оставали по-назад във викането.

Само жените плачели.

Кметът Никола Чакъров треперел от патриотизъм, но скришом от околните си затъкнал ушите с памук. И когато поп Горчо Бечев минал да го поръси с китката босилек, се разбрало, че кметът е взел да недочува.

Тази война, казват, била сватбарска война: в цевите на берданите били затъкнати цветя, към гуглите били пришити тенекиени кръстчета, а патрондашите били от фитил за лампа.

Дала се заповед за тръгване и цевите на берданите поели над плетища и зидове.

На пустия мегдан останали само кметът и поп Горчо.

Децата подели песен и се юрнали подир колоната, а жените виснали по вратовете на мъжете — дано ги някак задържат.

Като стигнали „Плачи камък“ извън селото, жените останали да плачат, а когато колоната се закрила от очите им, войната се почнала. . .

2

Надпис: БЕЛОМОРИЕТО.

ЕНИДЖЕНСКОТО ПОЛЕ ЮЖНО ОТ КСАНТИ

Било края на септември, но в Енидженското поле зиме сняг не вали и тревата не престава да расте, затова полето околоръст било зелено.

Денят бил слънчев, овцете били западнили под сянката на дърветата,

а Сирачко си пукал пуканки. Върху жаравата бил поставил ръждива тенекия, ловял готовите пуканки и ги лапал горещи.

3

Било се помръкнало и имало мъгла, та росяло, но Сирачко пак бил изкарал овцете на попаска. (На турско пасели до полунощ, че и до по-късно.) Сирачко лежал сред овцете, да не се вижда.

По едно време трите мъжки кучета залаяли на кръв, а Сирачко ги свикал и ги затупал по рунтавите глави да кротуват.

Към стадото идели хора на коне.

— Да си отварят очите на четири и да вардите стоката — говорел на овчарите янkehаята, — че откак се захвана войната, всички станаха разбойници. По къшлите са взели да идат гръцки разбойници откъм скечанския карлък. Товарят, мискините, овцете на гемии и ги карат на остров Тасос!

В мъглата Сирачко не им видял броя на разбойниците.

Онези били петима. Като не съгледали никакви овчари, те слезли от конете и почнали да замамват половината сюрня.

Сирачко обаче не си останал да лежи, ами си запънал револвера и се примъкнал между овцете да ги разгледа разбойниците отблизо. Разбрал кой им е войводата, довлъкъл се до него и го ударил.

Войводата се повалил, а другите се развикали уплашено и на минутата се метнали да препускат конете.

Убития Сирачко хвърлил в един бунар.

Кучетата обаче се свъртели около нечистия бунар и завили. Сирачко си облякъл дрехите наопаки да не го ловят уруки, а обадели ли се кучетата, не забравял да си плюе в пазвата. . .

В големи страхове дочакал заранта.

4

Таман утринта се зазорила, и кучетата нещо намирисали.

Сирачко си рекъл, че разбойниците идат да си пречистват сметките, и се тръшнал сред стадото — по-скришно място в равното поле нямало. Тръшнал се той, но щом се тръшнал, и се усъмнил дали са разбойниците, понеже не се чувало конско топуркане, а боботене, сякаш морето се надигало грохотно. Само че вълни не се виждали, пък бумтежът растял. Сирачко се догадил, че не ще да е друго, ами бедата, дето кучетата я предвещавали, и страхът го нагазил. Пак излязъл храбрец и повдигнал глава над овчите гърбини да я зърне бедата като как изглежда, но полето наоколо пустеело. Нещо го подучило да погледне нагоре и той съгледал в небето да лети към него птица, но толкова едра, че двукатна къща не можела я побра. Птицата не помахвала с криле, а бучала като парна мелница. Сирачко не бил виждал парна мелница да лети и гласът му се чул в потурите. . . Захлупил се по очи, обаче си надвил на страха и взел да наблюдава птицата. И както я наблюдавал — той видял, че откъм гърба ѝ стърчели две кожени глави. Едната глава даже се засмяла и му помахала. По-добре да не била махала, защото с едното махане (а всъщност от шума на мотора) стадото се юрнало изумяло към морето.

Сирачко можел да завърне стадото, но се бил заплеснал по леталото. Върнал се на земята той, но късно — овцете приближавали стръмния бряг и както били пред очите му, така пропаднали. Хукнал Сирачко, но като стигнал стръмния бряг и погледнал надолу, дъхът му се отнел — в морето се бяхтала една жива камара овце.

Вдигнал Сирачко камък да замери бръмчилото, дето му издавило овцете, но като се извърнал към мерията, видял, че бръмчилото се било изгубило, сякаш не се било и вестявало. . .

5

Привечер Сирачко се примъкнал в къшлата да си вземе тайно дрехите и потребите. Влязъл тихичко в дамчето и се заел да си пълни торбите. Откъм одаята се чувало овчарите как гълтали горещия качамак и примлясквали.

— Бутната границата небутната, във войната ние сега не можем се втична — говорел янкехаята. — Я колко стока е — зарязва ли се? Аз така казвам, да изчакаме войските да придойдат, че тогава. Билети за мобилизация всеки има. Придойдат ли нашите войски, всеки ще го пусна да си дири ротата.

Сирачко сварил да напълни торбите, без да го усетят, но някаква съдина издрънчала и янкехаята попитал откъм одаята:

— Сирачко, ти ли си?

— Аз съм — примрял Сирачко.

— Върви, че качамакът огладня.

— Ида — рекъл Сирачко, но наместо да иде при останалите овчари, той излязъл навън и хванал пътя към балкана.

Сподирили го само верните кучета и магарето.

6

Сирачко вече бил минал половината път до Дожден и вървял из една деретина, когато войната се задала. Първо я чул да гърми отвъд барчините, а после я видял да гони насреща му до стотина манафи. Онез бягали и хвърляли по пътя си неща, дето пари стрували. Сирачко се затулил в хвойналъка, докато манафите отминат, а после излязъл на открито и си взел една чисто нова маузера — да му се намира. Тъкмо се сдобил с пушката той, и пак се совнал в хвойналъка, понеже турците били минали, ама не били минали още българите, пък те все наедно вървели — където едните, там и другите.

Задала се войната и отминала, а Сирачко тръгнал по дирята ѝ. И както вървял по дирята ѝ, той нагазил в кървава лъка. Магарето водел ту насам, ту нататък да избикаля труповете, понеже да ги стъпче, щяло да бъде грехота.

Нагазил кървавата лъка Сирачко, а като се възел към билото, той съгледал отсреща да приближава обоз. Срещу обоза вървял по пътеката турски войник, който, като се изравнил с обоза, вдигнал ръце да се предава. Обозът обаче се изнизал покрай него и никой не го пленил. Войникът погледал подир обоза с вдигнати ръце, после смъкнал ръцете и пак хванал пътя.

На Сирачко този манафин не му се видял чист, задето уж се предавал, затова поел по билото, та да превари манафина и стъпи на същата пътека преди него. Манафинът обаче го видял и му замахал да се приближи. Сирачко му дал гръб и хукнал по билото ведно с магарето и кучетата. Онзи завикал, че се предава, но гонел Сирачко, сякаш щял да го убива.

Тогава Сирачко извадил новичката маузера и пуснал кучетата. Хвърлили се кучетата на кръв, а манафинът викнал да къдне и се покачил на първата борика. Не личало да е въоръжен. Кучетата се въртели и лаели, а Сирачко застанал под дървото и викнал:

— Слизай, че те убивам!

Манафинът се запускал покорно, но кучетата взели да скачат нагоре.

— Махни кучетата! — помолил се манафинът.
 — Няма да ги махна.
 — Убивай ме тогава! — викнал отчаяно манафинът. — Убивай ме де! . . .
 Аслъ, вие дожденци все кръв гледате!
 Сирачко се стреснал от думите на манафина и запитал:
 — Ти отде ме знаеш, че съм от Дожден?
 — Сирачко, що се правиш на шантав?
 Като си чул името, Сирачко съвсем се объркал.
 — Я свали феса да те видя! — наредил той.
 Без феса манафинът бил друг човек.
 — Хусьо — познал го веднага Сирачко.
 — Аз съм.
 — Къде си тръгнал в тоз каяфет?
 — Предавам се — обяснил Хусьо.

7

По целия път до Дожден Хусьо не слязъл от магарето, понеже инак кучетата не го оставяли на мира и му лаели манафската униформа.

В края на орницата, покрай която минавали, Сирачко чул ясно ударите на дрънчило.

Дрънчилото представлявало неголяма перка, прикрепена неподвижно към дървена ос, така че да се въртят наедно. На оста бил забит дълъг гвоздей. Под гвоздеа била подложена тенекия. При всяко завъртане на перката гвоздеят думкал по тенекията.

Сирачко се покачил на дървото и спрял с ръка перката, после я пуснал.

Дълго време я разглеждал. . .

На края откъртил перката, слязъл на земята и я пхнал на сигурно място в пояса.

8

Сирачко и Хусьо превалили билото и напреде им се отворила тясната речна долина, в която било разположено Дожден.

Двамата се спрели пред буренясала порта. Личало, че в къщата отдавна никой не е влизал. На зида била прикована стара табела, на която пишело — „Работилница на майстор Филчо Требоклечката“ .

Сирачко извадил под камъка ръждясал ключ и дълго си играл, додето отвори портата. Дворът вътре бил покрит с тикли. Сирачко въвел в двора магарето, а кучетата си влезли сами.

Хусьо понечил да прекрачи прага, но кучетата изръмжали глухо и той се дръпнал.

— Сирачко. . . — обадил се плахо Хусьо.

— Сбогом — рекъл само Сирачко, който бил помрачнял, като гледал какво запустение царяло наоколо.

Хусьо разбрал, че са го забравили, и си тръгнал.

И както вървял през Дожден, той чул женски глас да се провиква:

— Хайдете мари! Хайдете на яма! Къщите им разтворени!

Малко по-надолу Хусьо зърнал и двете жени, които били подкарали товарни добитъци. Като видели манафина да иде подире им, жените писнали и хукнали, накъдето им видят очите.

Кметът Никола Чакъров извадил памука от едното ухо и излязъл пред

бакалницата да разбере какво са се разпищели дождени. Излязъл кметът и се втрещил — към бакалницата идел турски манафин. Чакъров се совнал обратно, пъхнал се под тезгяха и притихнал.

Хусьо доста се зачудил какво им става на тези хора, че бягат като от чумав, но не спрял, продължил си из пътя.

След няколко крачки обаче чул грозен мъжки глас:

— Стой! Хвърляй оръжието!

Хусьо нямал пушка, затова се попипал по джобовите, извадил арнаутската си чекийка и я хвърлил на земята.

— Вдигни ръцете! — последвало ново нареждане.

Хусьо веднага се подчинил.

— Върви напред! . . . Отвори вратника! . . . Върви към плевника! . . . Влизай вътре!

Хусьо отворил вратата и влязъл в плевника.

— Лягай по очи!

Чуло се как Хусьо се проснал на пода.

Едва тогава дядо Делчо се показал. Оръжие той нямал, само един чепат кол, с който подпрял вратата на плевника. После примъкнал за по-сигурно и греда. Проверил доколко работата е здрава, и хукнал към бакалницата. Пътном вдигнал Хусювата чекийка и хлътнал при Чакъров да го извести за манафина.

Щом вратата на бакалницата се отворила, изпод тезгяха се показали две ръце, а после и главата на Чакъров, който се предавал.

— Плених един турски манафин — рекъл гордо дядо Делчо и тропнал чекийката на тезгяха.

Кметът му подал манлихерата, която била облегната зад тезгяха, и наредил:

— Води ме да го видя.

Като стигнали плевника, Чакъров и дядо Делчо се залепили да го разгледат пленника през пролуките. След като му се нагледали, кметът казал:

— Аз ще го изпитвам, ти превеждай.

— Недейте, че няма да се разберем — примолил се Хусьо. — Освен командите друго не знам.

Дядо Делчо и Чакъров се дръпнали от пролуките, извърнали глави един към друг и кметът рекъл шепнешком:

— Шпионин.

Дядо Делчо поклатил глава, че е разбрал, и двамата пак пъхнали носове в пролуките.

— Къде си го научил българския бе, момче? — попитал кметът дружечно.

— В къщи.

— А къде ти е къщата?

— От Върба съм аз. Син съм на Смаил Шуров. Хюсеин ми е името, Хусьо. Избягах да се предам. Всичките от Върба, дето ни взеха в турската войска, избягахме. Тез дене ще си дойдат.

Кметът и дядо Делчо пак отлепили глави, погледнали се, а Чакъров наредил:

— Я ела към светлото.

Изглежда, Хусьо изпълнил нареждането, защото двамата някое време помълчали, после кметът побутнал дядо Делчо да се отстрани от плевника, отвел го настрани и попитал:

— Той ли е?

- Той е.
— Тая работа трябва да се провери.

Привечер дожденики се върнали натоварени с яма.

Кой с магаре, кой на гръб — жените влачели козени и яринови халища, бели възглавници, шаяци и хаби, харании, сахане, тигане, а за огрев мъкнали греди, прозорци и врати.

— Не може така — говорел на жена си кметът Чакъров. — Къде отива държавната полза? Таз грабителска жажда, дето ги е обхванала, тя ясна, ами има държавна разпоредба да се вършеят купните в изоставените села и махали, а овършаното жито да се сбира за общи нужди. . . с къщнината и потребите — същата работа. Едно ще оставят за общи нужди в бакалницата, друго ще си носят, така е редно да бъде. . .

Мегданът се запълнил с натоварени магарета, а кметът ходел помежду им и се разпореждал кое да носят в бакалницата, кое в къщи. . .

За Хусьо залисията около разпределението на ямата дошла добре. Докато дядо Делчо и кметът се били заплеснали по чуждото, Хусьо сварил да откачи една дъска, да претича до захода по себе си, да се върне и да се прибере в пленника.

Сирачко влязъл в бащината си работилница откъм къщи.

Вътре царял странен ред — всичко си било на мястото, само било покрито с прах и уплетено в паяжини. Какви ли не чудесии имало в работилницата! Но стъклото от дамаджаната било най-за чудене. В стъклото била вкарана дървена икона с разпятието. Как била влязла вътре иконата, не можело да се разбере, но като се гледало през гърлото на шишето, разпятието лежало на дъното, а като се погледнело от страни, то се изправяло. Откъдето и да погледнел човек, иконата се обръщала с лице.

Сирачко налял зехтин в кандилото, окачил го на стената, а сетне избърсал с кърпа стъклото на портрета. Зад стъклото го гледал строго баща му. Черната лента в долния край на фотографията идела да покаже, че Филчо Требоклечката бил покойник.

— Тате — рекъл на портрета Сирачко, — ще градя летало.

Сирачко се извърнал и тъкмо взел да отваря долапа с инструментите, зад гърба му нещо паднало с трясък.

От стената бил паднал бащиният му портрет.

Сирачко вдигнал портрета (стъклото се било пукнало) и го окачил на старото място. Сетне се извърнал и с гръб към портрета повторил:

— Тате, аз ще градя летало.

Почакал някое време, но портретът не паднал.

— Да знаеш — казал Сирачко.

Куршумите Сирачко малко нарязал, за да не пробиват, ами да се пръскат на парчета. Вкарал един куршум в цевта на новата маузера и тръгнал.

На Сирачко му трябвал орел с гола шия, а с гола шия орлите се събирали на мърша.

В матката на реката се въргала една овца, на която някакъв звяр бил изкопал червата. Сирачко резнал малко мърша от овцата и я отнесъл в един

пущинак, където добитък не ходел. Мършата той хвърлил на голо място под висока скала и се закрил зад близката кумбичка.

Приготвил се да стреля от коляно.

Колко е чакал, един господ знае, но по едно време нещо шумнало до мършата, Сирачко му стрелял, а орелът залязал в шубрака и взел да шумурика из дерето. Сирачко се спуснал след него, ударил го още веднъж, орелът се копнал и не мръднал повече.

12

Към Дожден Сирачко поел, като влачел орела подире си.

Пътят му минавал покрай махалицата Върба.

Из махалицата ехтели шумливите разговори на ямаджийките. Сирачко погледал, погледал, пък оставил орела и се запътил скришом към крайната къща.

На мизерията отгоре къщата била ограбена. Сирачко се разтършувал повътре потона и докато не извадил един дълъг месал за поставело, не се спрял.

После прескочил жърдите към гората, избиколил махалицата отдалече и се затулил в деретината до Саук чешме, покрай която лъкатыл пътят за Дожден.

Под навеса на чешмата били напъхани цветни парцалчета и конци, понеже мястото било известно като обиталище.

13

Когато слънцето слязло на един човешки бой, накачулените с яма жени и деца се проточили на върволица покрай Саук чешме. И както вървели, така се втрещили — върху снежната гугла на чешмата стърчал на ноемврийския студ гол джин, препасан през срамотиите с бял месал.

Децата се попикали, жените се разцирикали, захвърлили коя каквото носела и се разбягали, където им видят очите.

Единствено Катарина се спряла.

— Като я гледам Катарина каква слаба мома е — говорел дядо Делчо, — чудя му се на Сирачко къде намира място да я щипне. Ама като са се харесали вътрешно от детинство, какво да ги правиш — гаят се!

При Саук чешме Катарина също си хвърлила денка, но като познала Сирачко, тя се засмяла на голотията, грабнала си товара и тогава побягнала.

14

През прозорците на бакалницата кметът Никола Чакъров поглеждал към барчината насреща в очакване на кербана с ямата.

Мръквало се, пък жените не идели.

По едно време чул цокане на копита и излязъл да посреща.

Добитъците слизали в Дожден без товари. Магаретата се изнизали покрай кмета и всяко поело към къщата на стопанина си.

Най-отзад вървял Сирачко и влачел убит орел.

Кметът и Сирачко си кимнали мълчаливо, но не си рекли нищо.

Чакъров се прибрал в бакалницата.

— Да бях се случил при Саук чешме, аз щях да му дам на тоя джин да се разбере как се плашат така жени посред бял ден, ама късмет! . . Не щат пустите жени да ходят за яма вече! Какви ли не

думи за държавна полза не им редих. не щат да чуят за яма повече,
и тсва си е! — гсесрел на жена си Никела Чакъров.

Сирачко отминал с орела.

— Сирачко — спрял го познатият глас на Хусьо.

Сирачко наближил плевника и понечил да отмести гредата.

— Недей я бута, че ще ми докараш някоя беля — помолил го Хусьо. —
Добре ми е тука. Ти ножа си дай.

Сирачко извадил ножа от сияхлъка и го пхнал в една от пролуките
между дъските. После погледнал и видял Хусьо да дупчи с ножа две яйца.

— Иди до Върба, че искам да се видя с Бубайко — казал му Хусьо, до-
като дупчел яйцата. — Две години става не съм го виждал. Ей го де е, пък
не знае, че съм в Дожден.

Хусьо върнал ножа през пролуката.

— Върба е забягнала, Хусьо. Никой няма. Къщите са ограбени. Шепи
трици да потърси човек, няма да намери — такава голотия.

Не му се разказвало на Сирачко и си замълчал.

Подир малко се чуло Хусьо да хлипа.

— Върви си! — викнал Хусьо през сълзи. — Върви влачи яма! Война
е — всичко може!

Сирачко не му продумал, а си вдигнал орела и поел към бащината къща.

В една от уличките той съгледал няколко забрадени в черно жени да бър-
зат напреде му. Все в една врата влизали. Като наближил, Сирачко раз-
брал, че дожденици се събират на смърт. Откъм къщата се чувал майчиният
плач, а до сами вратата било подпряно сандъче, колкото за гръдно дете.

15

Сирачко оставил орела в двора.

И тъкмо рекъл да се прибира в къщи, той зърнал в горния край на маха-
лата Катарина да излиза. Сирачко се втурнал повътре, отворил майчината си
мусандра, разровил женските дрехи и извадил от дъното консервна кутия.
Изсипал я на пода, но в кутията имало само железни пръстени и едно гиз-
дило от тънки сребърни треперушки. Сирачко грабнал гиздилото и изскочил
на двора.

Прилепил се откъм вътрешната страна на портата и зачакал. И когато
момата наближила, той я повикал:

— Катарино!

Катарина се спряла и пристъпила до портата:

— Добре дошел.

— Добре заварил. Нося ти армаган.

Той опитал да провре ръка през пролуката, но ръката му излязла голяма.
Тогава Катарина лесно пхнала ръка да поеме армагана. Сирачко хванал с
две ръце Катаринината ръка, погалил я и поставил гиздилото в дланта ѝ. Ръ-
ката се затворила в юмрук, но назад юмрукът не минавал. Ръката пуснала
гиздилото и се прибрала откъд. Сирачко окачил гиздилото на пръста си и го
подал през пролуката. Сетне залепил лице да я разгледа отблизо.

— Защо си в черно?

— На Хуба Чилингирова ѝ почина гръдно дете.

— Господ я наказа — рекъл зло Сирачко. — Вие разплакахте забягна-
лите от Върба, ама и те вас разплакаха. Който на чуждо посяга, бог така го
наказва!

Суеверен страх се изписал на Катарининото лице и тя хукнала далеч от
Сирачко.

— Катарино! — викнал я той, нотя се била вече изгубила към къщата на Хуба Чилингинова.

На другия ден станало това, с което Дожден се гордее до ден днешен.

Чакъров седал жълт-зелен зад тезгяха и прелиствал тефтера със сметките, за да не гледа как дожденики изнасяли навън ямата и я товарели на добитъците да я карат обратно във Върба и останалите махали.

От плевника Хусьо наставлявал жените кое при кого да иде:

— Туй е на Сюлюмановите! На другото магаре, при вълната! . . . Ха така! . . . Харкомите са наши! . . . Не, не саханите! Саханите не са! Наедно с онези!

Жените, които били сварили да се натоварят първи, вече поемали по стръмното към Върба.

— Лоша работа — говорел поп Горчо на попадията. — Ще знаеш, зарад връщането на ямата Чакъров е смразил Сирачко до дъно. Такава омраза само смърт я развързва. . .

Сирачко не слязъл насред селото при ямаджийките, да не го съгледа Чакъров, а избиколил, прехвърлил се през един плет и се появил при плевника, в който бил затворен Хусьо, откъм задната страна. Той се облегнал на дъските, извадил няколко корички хлябц и взел една по една да ги подава на Хусьо през пролуките.

— Голям хаир е това за Върба — обадил се от плевника Хусьо. — До внуци ще се помни, да знаеш. Брат да ми беше, нямаше да съм ти толкоз благодарен, пък ти не си ми даже аратлик. . .

Хусьо замълчал, после неочаквано предложил:

— Сирачко, искаш ли ме за аратлик, а? Хващаш ли се с мене аратлик?

За Сирачко предложението било сериозно, затова той не отвърнал веднага. Помислил добре и рекъл:

— Хващам се.

Дядо Делчо видял отдалече как Сирачко бутнал гредата, която подпирала вратата, и влязъл в плевника. Старецът не му мислил много, а се затирил към бакалницата да предупреди кмета, че Сирачко се е намерил при пленника.

Хукнали дядо Делчо и Чакъров назад към плевника, но като стигнали зейналата черна врата, двамата се заковали на място и не мръднали.

Сирачко и Хусьо се побратимявали.

Двамата били коленичили, а Сирачко си подал ръката и Хусьо го резнал с чекийката по дланта. После Сирачко резнал Хусьо на същото място. Двамата се навели и всеки смукнал от кръвта на другия. Най-накрая си тръкнали раните да им се смеси кръвта.

Кметът и дядо Делчо не посмели дума да обелят — моментът бил тържествен.

— Хайде, аратлик, да те водя в къщи — рекъл Сирачко, надигнал се и излязъл от плевника.

Хусьо го сподирил, понеже това било желанието на аратлика. Изглежда, Чакъров разбрал добре смисъла на побратимяването, истината, че отсега нататък, където ще бъде единият, там и другият — затова си замълчал. Силата на кръвното братство можела да се обърне срещу него.

Същия ден двамата ги видели в покрития с тикли Сирачков двор да теглят убития орел на кантар. Първо претеглили орела, а Сирачко си записал нещо на кантар. После мерили на орела с аршин дължината на тялото и дължината на крилото. На края му отрязали крилете и претеглили колко тежат отделно крилете и колко тялото.

И нали Сирачковата къща била на отсрещния склон до гробището, каквото ставало в двора, ставало пред очите на половин Дожден.

— Мъжете на война, той орли ще убива! — говорела майката на Катарина. — Ще ни докара някоя упорита зима. Да го махаш от главата си, чуваш ли? Ние сираци, дето са с едните дрехи, няма да подбираме!

А двамата аратлици се били заели да секат изкорубения орех в Сирачкови, дето го помнели от време оно.

Паднал старият орех, а Сирачко и Хусьо почнали да режат с жага корубата, като че ли им трябвало да майсторят от нея корито за чешма.

— Идат си! Идат! — понесли се женски гласове над Дожден.

Сирачко и Хусьо се спогледнали да видят кои са тия, дето си идат, и видели по билото на отсрещната барчина да се завръщат бежанците от махала Върба.

Хусьо захвърлил жагата и хукнал да срещне родата си.

Целунал ръка на Старото Щуро, баща си, прегърнал майка си, сестрата. . .

Скоро откъм Върба се задава депутация от трима възрастни мъже и Хусьо. Водел ги Старото Щуро. Депутацията влязла в Сирачковия двор и всеки от старците рекъл:

— Господ да те поживи, Сирачко!

— От добро да не се отървеш.

— Аман да викаш от добро!

На другия ден — нова чудесия: Сирачко и Хусьо били измайсторили дълга четири метра кобилица. Кобилицата била поставена върху чатал, който бил побит в земята. Към единия край на кобилицата двамата били привързали корубата на ореха, а към другия — плетен кош, който пълнели с камъни.

По едно време в двора тупнало нещо, завито в кърпа.

Като разгънали кърпата, вътре се оказала една топка качамак. Огледали се — покрай къщата отминавала Катарина, тя им била хвърлила храната. Обърнала се, засмяла се и подгонила кравиците нагоре по барчината.

Двамата лапали качамака и пълнели коша с камъни. Когато кошът натежал дотолкова, че корубата се повдигнала от земята, Сирачко и Хусьо взели да вадят камъните и да ги редят накуп.

Но и това не било всичко. Изтърколили двамата корубата настрани и привързали към края на кобилицата втори кош. Хусьо седнал в коша, а Сирачко почнал на нова ръка да пълни другия кош с камъни, додето не повдигнал аратлика от земята.

Появила се втора купчина камъни.

Третата купчина била Сирачковата. Качил се той да го теглят, седнал в коша и тъкмо камъните натежали достатъчно и кошът се повдигнал на метър от земята, камъните го издънили и Сирачко думнал на земята.

На мегдана, под навеса на бакалницата, имало децимал.

Хусьо пренасял камъните от магарето върху децимала, а Сирачко движел топуза и си записвал нещо в тефтера. Като претеглил камъните, Сирачко се заел да мери бичметата под навеса. Харесал си няколко и влязъл в бакалницата при кмета. Хусьо ги гледал отвън как се пазарят. На края те ударили ръце и Сирачко платил на кмета, каквото се полагало.

— Сирачко разправя, че щял да гради летало и да литне с него по въздуха на война — говорел дядо Делчо. — С леталото щял да плаши турската войска; да я заделя, да я гони и дави в Мраморно или Бяло море, според както се случело. . .

Изглежда, вестта за Сирачковото желание да лети по въздуха обиколила селото, защото Катарина седяла в къщи да гадае на пръстен.

Тя насипала върху софрата купчина сол, сложила наблизко парче хляб, а помежду им провесила на конец сребърния си пръстен. Провесила пръстена Катарина и зачакала накъде ще се люшне.

Пръстенът се люшнал към солта.

— На зло е — казала майката на Катарина. — Да му кажеш да го маха това летало! Баща му, бог да го прости, и той беше майстор, ама по въздуха не хвърчеше! . . . Човекът черкви градеше, воденици, тавани режеше, трахалници правеше. . . пък Сирачко по въздуха намислил да хвърчи! . . .

Кметът Никола Чакъров се запътил да види като какво щяло да изглежда това летало.

В Сирачковия двор той заварил двамата аратлици около чарка. Чаркът представлявал платформа от цепени дъбови дъски, подпряна от четири страни с двуметрови греди. Сирачко и Хусьо били качили върху чарка едно от кметовите бичмета и го бичели на дъски. Единият дърпал жагата отдолу, а другият — отгоре. . . .

Насред двора се търкаляла ореховата коруба, а вътре се мъдрели две трикраки столчета.

Кметът огледал внимателно всичко това, минал покрай Сирачко, потупал го по гърба, рекъл му:

— Бравос, бравос! — и си отишъл.

Но на летящата поща дядо Делчо кметът Чакъров наредил друго. На дядо Делчо кметът казал:

— Вдигай се веднага за Чепеларе. Щом стигнеш, право в полицейския участък ще идеш. Влизаш и съобщаваш, че в общината се намира един пленен турски манафин, местен помак, на име Хусьо Щуров, който заради дълбоката му омраза към българите следва да се прати в пленническият лагер в Пловдив.

Сирачко бил издялкар от еднометрова чамова дъска перна, която била подобна на тази от дрънчилото. Издялкар бил и две дървени зъбчати колела. Едното колело свързал чрез ос с перката, а на другата втъкнал дръжка.

Сирачко седнал в корубата и завъртял перката чрез система от дървени зъбчати колела. Хусьо се дръпнал настрани и попитал плахо:

— Ей, да не литне?

— Няма.

Покрай портата минала Катарина с две кравици. Без да извърща глава настрани, тя повикала тихо:

— Сирачко! . . . Сирачко!

Сирачко й чул гласа, излязъл от корубата и се прилепил към портата откъм вътрешната страна.

— Кажи.

— Уйко Делчо беше оде в къщи. Каза, че отивал в Чепеларе. Чакъров го пращал да вика жандармите, та да карат Хусьо в пленнически лагер.

— Тръгна ли дядо Делчо?

— Тръгна.

— Нищо, ще се оправим.

Двамата аратлици се пъхнали под корубата и я повдигнали, подпъхнали две магарета и заковали под дъното плазове, по които леталото да се плъзга.

— Добре го е намислил Чакъра да те остави с една ръка — рекъл Хусьо, докато повдигали. — Знае той, че сам няма да свършиш леталото.

— И да го свърша, то пак няма да литне — казал Сирачко. — Аз за двама съм го мислил.

— Аз къде ще седна?

— Отзад.

Хусьо погледнал задното място, което му харесало повече от предното. Тогава Сирачко се изправил и рекъл:

— Прежали си вярата, аратлик, моля те. Чакъра ще те прати в лагера като нищо. Не склониш ли сега, ще те насилят. По селата ходи някаква мисия на Светия Синод и покръства.

— Защо ме молиш? — развикал се Хусьо. — Кажи де! Хванахме ли се аратлици? Хванахме се! Тогава що ме молиш? Аз аратлик ли съм? . . . Ти ме нямаш за аратлик, щом ме молиш!

— Имам те — сложил ръка на гърди Сирачко.

— Нямаш ме! Ако ме имаше, нямахме да ме молиш! Ако ме имаше за аратлик, щеше да кажеш: Хусьо, смени си вярата, и аз щях да я сменя!

— Добре де, няма да те моля! — ядосал се на свой ред Сирачко. — Не си мени вярата! Нека те откарат в лагера да ти дойде акълът!

— Няма да ме откарат.

— Като нищо ще те откарат.

— Няма, щото ще се покръстя! — заявил Хусьо, сякаш щял напук да го прави, но на очите му излезли сълзи.

Сирачко му разбрал мъката и го запитал приятелски:

— Искаш ли ме за кръстник?

Хусьо помислил и рекъл:

— Стефан е никакво име. Мен ми трябва името да е царско — Фердинанд.

— И Стефан е царско име, само че на умрял цар — излъгал Сирачко.

— Умряло име не ми трябва.

— Моето име ли е умряло?

— Твоего.

На Сирачко му дошло до гуша от неврялости, не се стърпял и зашлевил Хусьо. Хусьо не му останал длъжник и двамата се накълбучкали. . . Били мъже на един бой, та никой не лягал отдолу и на бѣхтането крайт не му се виждал.

Катарина ги видяла от високото да се бият в двора и хукнала към Върба да извести Старото Щуро, та дано той ги разтърве.

25

Аратлици да се бият било като за чудо, затова Старото Щуро се спусна лгневен към Дожден, сподирен от неколцина мъже и старци.

Като наблюдажили Сирачковия двор, те чули някой да пее, а като влезли в двора, видели Сирачко да пее, пък Хусьо го зяпал в краката и пристѣпял като вързана мечка.

Сирачко учел Хусьо да играе хоро.

Не можел мохамеданин човек да играе хоро, затова Старото Щуро се разпасал и без много приказки запухал сина си с ремъка и го подкарал към къщи. Хусьо, нали имал почит към по-голям по възраст, извивал глава и мълчал. Баща му скоро се запѣхтял, засинял, но продължил да го налага.

Вече наблюдавали Върба, когато Хусьо рекъл:

— Тате, стига, тате.

Баща му не слушал.

— Тате, стига, ще извадя старата вяра! — заканил се Хусьо.

Старото Щуро отпърво се сепнал, огледал се дали чуждо ухо не е чуло и запухал Хусьо с още по-голямо настървение.

— Пипнеш ли старата вяра, убивам те като нищо!

— Убий ме! — рекъл Хусьо и побягнал.

Нито Старото Щуро, ни другите мъже можели да го стигнат — Хусьо се загубил далече напред.

Като наблюдажили Хусьовата къща, те чули откъм мазата глухи удари в камък. Старото Щуро преградил пътя на старците и не ги пуснал в двора. Грабнал брадвата от дървника и слязъл в мазата.

Хусьо къртел с железен лост вградената в стената плоча.

Старото Щуро замахнал да го посече, но силата не му стигнала да убие единствения си син — брадвата тупнала върху прѣстения под, старецът се сложил на пода и заплакал. От какво заплакал Старото Щуро — от слабост, от примирение или от опасение за сетнините, — не се разбрало. Стар човек като плаче, той плаче за много неща наведнѣж.

Хусьо откъртил плочата и зад нея се отворила ниша. Бръкнал той в нишата и извадил малка, обкована с тенекия ракла. Оставил раклата на пода и нещо звѣннало, сякаш вътре имало метал.

Старото Щуро понечил да стори цигара, ръцете му заиграли и тютюнът се посипал. Хусьо клекнал до баща си, насипал тѣююн в хартията, свил сам цигарата, ударил ѝ един език и я подал на баща си. . .

Когато Хусьо излязъл на пътя, се оказало, че, кажи-речи, цялата махала се била изсипала навън. Хусьо се огледал, догадил се, че тези хора са излезли него да видят, и трѣгнал към Дожден.

И с едното трѣгване отгоре му завалели камъни. Хвърляли най-вече жените и децата, мъжете го изпращали с мрачни лица.

— На мене, тате, вярата ми е ни мохамеданска, ни християнска, ами е българска — говорел Хусьо. — Аз съм за българската вяра, тате. Ние сме били първо поганци, сетне християни, сетне мохамедани, сега пак християни ще станем, ама българи сме били всякога.

Хусьо не си побягнал.

Под градушка от камъни той прекосил махалицата. По-нататък никой не го преследвал.

— От времето, сине, по-голям душманин няма. Всяко време си иде с неговата си вяра. Сега времето показва, че на турската вяра краят ѝ иде. . . Аз няма да се противя, къде ще се противя на времето! Само мъката ми кой ще разбере? . . . Дожденският поп може ме разбра, ама трябва първо да го кръстя в исляма. . .

26

Покръстването станало навръх неделята преди светлите Христови празници.

Денят се случил ясен, небето се било лъснало като яйце.

В църковния двор подгривали в бакър вода. Поп Горчо опитал водата с ръка и махнал на Сирачко и Хусьо да носят бакъра в църквата. Светиня му поначил да последва аратлиците, но погледът му се спрял на отсрещната барчина — към Дожден слизал Старото Щуро, сподирен от мъже, жени и деца, цялото население на махала Върба, които идели да приемат прадядовската си вяра.

Малката ракла Старото Щуро носел в ръце.

В църковния двор той се спрял, поставил раклата на земята и отворил капака. Вътре в раклата се мъдрели кръст, икона, потир и два свещника.

Кметът отвел настрани дядо Делчо и му наредил нещо, след което старецът хукнал из селото да събира в чувал гугли и кърпи.

Когато хората от Върба влезли в църквата до последния човек, поп Горчо отсипал от мирото в бакъра, топнал пръсти, духнал върху водата и рекъл:

— Да се съкрушат вражите сили под знака на светия кръст. — Стова благословията на водата свършила. — Я се наредете първо мъжете, жените, а на края децата!

Първи пристъпил към бакъра Хусьо.

Поп Горчо му свел главата, намокрил му косата и рекъл:

— Кръщава се раб божи Фердинанд.

Върху Хусьовото чело поп Горчо начертал кръст.

Хусьо целунал светия кръст и станал Фердинанд.

Поп Горчо натискал наред главите на мъжете над бакъра и повтарял:

— Кръщава се раб божи. . . Как ти е името?

— Салих.

— Кръщава се раб божи Стефан.

— Нямаше мъж да не беше поканил Сирачко за кръстник — разправял на попадията поп Горчо. — Върба се напълни със stefan-новци. Пък Чакъра никой не го покани.

По време на покръстването Чакъров се бил нагърбил с длъжността да стои отвън до църковните врати, да вади от чувала гугли с кръстчета отпред и да ги надява на мъжете. На жените раздавал кърпи да се връзват.

— Върви ли, господин кмете, върви ли? — попитал го Сирачко.

— Всеки трябва да помага с нещо. Делото на покръщението е от високо значение, Сирачко. Бих казал, както от християнско, така и от държавно-политическо гледище.

Сирачко кимал съгласно.

А наблизно новопокръстените мъже се питали един друг:

— Ахмед, тебе как те казват?

— Методи. А тебе?

— Стеван.

После имало хоро с гайда.

На поводник се бил хванал Сирачко, а до него Хусьо-Фердинанд така изкусно премятал крака, че смайването било общо. Чакъров гледал хорото, но играта на двамата аратлици не го радвала. Сирачко го забелязал и му махнал да се хване и той. Не можел да откаже Чакъров, хората гледали, затова отишъл. Сирачко и Хусьо само това чакали — хванали кмета от две страни и затропали още по-весело, с желание.

27

В близките дни взел да роника дъжд, после налетял първият сняг и се извила виелица, но двамата работели, макар един конец от дрехите им да не останал сух.

Крилете били прикрепени към корубата на леталото.

28

Мокри и премръзнали, аратлиците влезли в бакалницата на Никола Чакъров. Сирачко направо съобщил на кмета:

— Трябват ни осемдесет аршина коприна.

Чакъров смъкнал топа от полицата и взел да отмерва с аршина.

— На вересия — добавил Сирачко.

Без дума да продума, Чакъров навил обратно коприната и я върнал на полицата.

— С бойна слава намислил да се покрива! — говорел Чакъров. — Щял да хвърчи по небето с летало!. . Ще лети той! Нека му лъсне дезертърството, та да видим тогава с бойна слава ли ще се покрие, или с вечен позор!..

От бакалницата Сирачко и Хусьо-Фердинанд излезли с празни ръце.

29

Чисти и пременени, доколкото можели, Сирачко и Хусьо-Фердинанд стоели смирено в църквата и слушали поп Горчо.

— Чеда божи — обърнал се към сбралите се на неделна църква дожденки поп Горчо, — дошло е време да подпомогнем Сирачковите летения. За крилете на леталото трябва осемдесет аршина коприна. Коприна при господин кмета има, но пари Сирачко и Фердинанд нямат. Редно е Дожден да тикне високопатриотичното дело напред.

Поп Горчо пуснал диска да обиколи паството.

— Да беше за градене на къща, щяхме да дадем по нещо — говорела майката на Катарина, — но за летало пари ние нямаме.

Дискът се върнал празен.

Поп Горчо поклатил глава печално и захванал наново да убеждава дожденки:

— В Лондон преговорите за мира висят на косъм, който макар и слаб и обтегнат, не се е скъсал още, но е обтегнат до краен предел, скъсването предстои, след което борбата на кръста с полумесеца ще почне с нова сила. . . А леталото няма да е готово!

Дискът отново поел пътя си из навалицата и в тишината се чуло да звънват две монети. Сирачко и Хусьо-Фердинанд вдигнали глави да видят кой се

е смилил. Дарителите били Катарина и дядо Делчо.

30

Знае се за сигурно, че попадията била казала на свещеник Горчо Бечев:
— Като е за даване, дай им пари за коприната, ама назаем. Нека не бързат да летят на война, ами да се наемат ексари на Водици. Хванат ли се ексари, пари да си върнат борча ща сберат. Иначе дадеш ли им пари — иди, че ги гони! . . .

31

В реката до църквата открай време се поддържал нарочен вир.
В навечерието на Водици (Богоявление) Сирачко и Хусьо-Фердинанд слезли върху леда на вира и с брадви разчупили леда, та дупката за хвърлянето на кръста да е готова.

32

На Водици камбаната била още посред нощ, по тъмно още се дал черковен отпуск. Богомолците със запалени свещи се изнизали през страничната врата към реката, където се чернеела дупката в леда.

— Во Йордане крещается тебе, господи! — рекъл високо поп Горчо и не хвърлил кръста, ами го скрил в ръкава на расото.

Сирачко и Хусьо-Фердинанд скочили в ледената вода и захванали да бъркат по дъното, но кръст не намерили. Поп Горчо се смилил, засмял се доволен и хвърлил кръста, Хусьо-Фердинанд обаче хванал кръста още във въздуха.

— Топни го! — креснал му отчето. — Топни го бе, ахмак!

Хусьо-Фердинанд топнал кръста, както му наредили, но после се сбъркал какво да го прави. Понечил да го хвърли на отчето, но Сирачко го спрял. Изтикал аратлика си първи и го накарал да целуне ръка на попа, а после да му даде кръста. На Хусьо-Фердинанд му накипяло, та искал да бие попа, задето ги държал в ледената вода, но Сирачко го дръпнал настрани.

— Ела да ексаме кмета.

Хусьо-Фердинанд веднага се съгласил. Аратлиците хванали Чакъров, вдигнали го на ръце, залюлели го, Сирачко казал:

— Екса, екса, брано млеко, да си жив догодина, догодина до амина! — и кметът полетял в черната дупка и се изгубил под водата.

После Чакъров се показал, изпъзлял на брега и хукнал към къщи.

— Честито, кмете! — викали подире му развеселените дожденки.

— Обичай си е — говорела Катарина на майка си. — Всеки може да плати на ексарите и да посочи кого да ексат за здраве. Е, за кмета никой не беше платил, ама то е друга работа.

33

После, нали били ексари, Сирачко понесъл в тава оградения с клонки кръст и бакърчето със светена вода, а Хусьо-Фердинанд кошницата за сланина и торбите за брашното, фасула и вълната.

И докато дожденци черпели с бакъри вода от реката да пръскаат добитъците за здраве, ексарите обикаляли от къща на къща, отчето ръсел с китката, дожденци целували кръста и пускали монети в менчето. . . След като обходили селото, тримата се прибрали в църквата, отчето излял останалата светена

вода, изсипал монетите на пода и си отброил точно толкова, колкото бил борчът на двамата аратлици.

34

На другия ден крилете били обвити с коприната и леталото било готово за летения. Сирачко и Хусьо-Фердинанд впрегнали магарето и едно заето муле, разградили двора и леталото поело по снега към височината над Върба. . .

35

Не се минало много време и в селището нахлула една дива сбирщина от фанатизирани мохамедани.

Дожден не се охранявал от военна част, така че щом башибозуците се свъртели, жените побързали да се скрият в подници, хамбари и плевници.

Бледите струйки дим над покривите изтънели.

В селището се възцарил страх и безначалие.

Двама въоръжени мъже потропали на поповата порта. Поп Горчо излязъл, но на себе си не приличал.

— Попе, кой прие първи кавурската вяра? — попитал единият.

— Не помня.

Двамата подпрели свещеника с каракулаците и му рекли:

— Ще си спомниш, ще си спомниш. . .

После повели светиня му към мегдана, където се била спряла сбирщината. Кметът Никола Чакъров се гушел сред страшните мъже.

— И тоз забравил — рекъл единият от мъжете, които водели попа.

36

Не се знае кой дал рало, но същия ден башибозуците извели кмета Чакъров и поп Горчо да орат една снежна нива. Докато стигнат нивата, ги яздили като коне, а после ги впрегнали, шибали ги с камшик и двамата селски първенци опънали черна бразда. . . Когато опънали и втора бразда, по лицата им текнала гореща пот и Никола Чакъров казал:

— Името му е Хисеин Щуров. От Върба е.

37

Див ата сбирщина изфирясала от село към Върба.

38

Катарина се облякла надве-натри и хукнала по дирята от плазовете на леталото да догони Сирачко и Хусьо-Фердинанд, за да ги извести за опасността, която ги грозяла.

39

Във Върба башибозуците извели Старото Щуро на двора.

— Къде е син ти?

— Хусьо отиде да бере дърва към Турлата — отвърнал Старото Щуро.

И те сигурно щели да поемат към Турлата, ако един не съгледал Катарина да прибегва покрай махалата и не се догадил, че сама жена нямамо да ходи по къра току-така. . .

Леталото Сирачко и Хусьо-Фердинанд били вързали за два кола да не избяга по стръмното надолу.

(Днес, както и преди шестдесет години, мястото е голо и каменисто. Представява заоблено било, което се спуска равно и завършва неочаквано с чука, под която се отваря дълбоко дере.)

Като се намерила при леталото, Катарина рекла на Хусьо-Фердинанд:

— Бягай, накъдето ти избие носът, че те дирят под дърво и под камен!

— Кой ме търси?

— Една дива сбирщина.

Хусьо-Фердинанд не си побягнал, ами се заслушал и нали гората му говорела като майка, той рекъл:

— Хора идат.

Катарина викнала да плаче, а Сирачко ѝ наредил:

— Качвай се в корубата!

Тя не щяла да чуе за никаква коруба и хукнала. Сирачко обаче я стигнал, повлякъл я назад и наедно с Хусьо-Фердинанд я метнали в корубата на леталото. Двамата се качили подир нея, седнали на столчетата, Сирачко ударил един кръст, срязал двете въжета, леталото поело надолу по стръмнината, а кучетата се спуснали след него с див лай.

Леталото стигнало чукала и литнало над дерето.

Хусьо-Фердинанд се сврлял на дъното при Катарина и от носа му текла кръв.

Чули се уплашени викове и Сирачко закрещял:

— Бягат! . . . Бягат!

Башибозуците побягнали, сякаш вълци ги били пръснали.

Хусьо-Фердинанд се надигнал да види, леталото се наклонило и макар Сирачко да въртял перката, те слизали все по-ниско и по-ниско, докато не се блъснали в една ела, корубата не се обърнала и те не тупнали в дълбокия сняг...

Катарина отпърво се помислила за умряла, но като се гръмнало наблизко, тя скочила на крака и видяла Сирачко и Хусьо-Фердинанд да се боричкат с десетина страшни мъже.

Онези бързо надвили и тръснали аратлиците в снега.

Сирачковите кучета дотичали, но било късно — двамата били вече вързани. Едното куче башибозуците сварили да убият, но другото си избягало.

Като свършили с кучетата, онез се нахвърлили върху Катарина.

— Оставте я! — провикнал се Хусьо-Фердинанд. — Тя ми е главеница!

— Не е негова, моя е! — викнал и Сирачко.

— Чия главеница е? — попитал войводата на сбирщината.

— Моя! — казали двамата в един глас.

— Кой от двама ви е Хюсеин?

— Аз съм.

— Излиза, ти хем си приел кавурската вяра, хем християнка си взел!

— Моя главеница е! — викал Сирачко, но башибозуците го замълчали с няколко свирепи удара.

— Твоя главеница ли е?

Хусьо мълчал. Тогава войводата си казал условието:

— Зарежеш ли кавурската вяра, твоя е. — И посочил Катарина. — Не я ли нарежеш, ще ти резилим главеницата.

Сирачко се опитал да вика, но онез повторно го замълчали.

— Отказвам се! — викнал почти веднага и Хусьо.

— Покажи да ти повярваме!

— Развържете ме.

Башибозуците развързали Хусьо и той се изправил. После разрил снега, изкопал шепа пръст и взел да си трие челото там, където поп Горчо бил начертал кръста.

— На! — показвал си челото той. — Няма кръст. Чисто е.

— Чисто е — съгласил се войводата и направил знак на хората си да вържат Хусьо наново.

После повели Катарина да я безчестят.

Сирачко не щял да ѝ чува писъците и взел да крещи:

— Господи, Исусе Христе, сине божи, помилуй ме грешния! . . . Господи, Исусе Христе, сине божи, помилуй ме грешния! — И само тази молитва повтарял.

А Хусьо ревял като добитък, когото ще колят, и си заравял главата в снега да не чува и вижда. . .

42

Щом насилниците си отишли, Катарина се вдигнала и отишла при аратлиците. Те не смеели да я погледнат, а тя се навела и първо развързала със зъби Сирачковите ръце и нозе. Сирачко стъпил на крака и се хвърлил да рита Хусьо, но Катарина легнала да го запази. Сирачко им плюл отгоре и си тръгнал.

Катарина не могла да понесе заплюването и за първи път се разплакала, но пак сварила да развърже Хусьо. А той не се вдигнал, ами легнал в краката ѝ да иска прошка, но нали тя самата лежала — той се под нея се пъхал и плачел. . .

Като се наплакали хубаво, двамата се вдигнали да догонят Сирачко. Сирачко вървял, сякаш не виждал напреде си. Едва като стигнали Дожден, той рекъл на Катарина:

— Утре ще те сурна. Да си готова.

43

В Дожден Сирачко и Хусьо счели за първа своя грижа да подирят кмета Чакъров и да го пребият в собствената му къща. Не ги смилили нито кресъците на жена му, нито плачът на децата. Вързали кмета на дръвника и го били, докато онзи имал сила да вика.

44

За сурненето Катарина не била известила майка си.

— Ще ида да сгодя на телето — казала и излязла навън.

През деня си била събрала малко руба в една торба, взела торбата и излязла на пътя.

Наблизо я чакали Сирачко и Хусьо.

Катарина първо си дала торбата на Хусьо, а после писнала, сякаш двамата я били издебнали. Сирачко я повлякъл към къщи за плитката, а тя се ловяла за плетищата, та здрав плет по пътя не оставила — всичко изпочупила и изпосъборила.

Като въвел Катарина в двора си, Сирачко я пуснал и ѝ рекъл:

— В неделя ще е сватбата.

И повече ни я погледнал, ни ѝ продумал. Двамата с Хусьо взели по една брадва и хванали пътя за Върба.

Те пак леталото бълнували.

И докато вървели през снега към мястото, където било леталото, Сирачко казал:

— Ще направим просека и ще го изтеглим пак на билото. С мулета ще го изтеглим.

Казано-сторено. Като стигнали на мястото, те се заловили да секат в гората просека.

Вечерта по тъмно Сирачко со прибрал. Катарина била сложила за двама и го чакала. Той си взел паницата и отишъл да се храни в другата стая.

На заранта Сирачко и Хусьо тръгнали да обикалят, за да търсят мулета, но навсякъде им отвърщали:

— Нямаме мулета.

— Добитъци нямаме, взе ги войската.

И само веднъж им казали истината:

— За ново джинясване добитъци аз нямам!

Същия ден Катарина турила живи въглени в едно глинено захлупче, отнесла въглените в гората над Върба, изсипала ги в корубата на леталото, раздухала ги, огънат се възел и тя си отдъхнала — огънат каквото вземел, назад не го връщал. . .

А докато двамата аратлици тропали от врата на врата, в Дожден придосъл един взвод войници с офицера си.

Офицерът, името му било Петърчов, попитал дядо Делчо:

— Къде е кметът, дядо?

— Лежи пребит, господин офицер — отвърнал дядо Делчо.

Петърчов влязъл в къщата на Чакъров и стопанката го отвела при кмета. Чакъров лежал на одъра завит и дишал като ковашки мях.

— Добре са ви наредили — рекъл Петърчов. — Поне видяхте ли каква посока хвана башибозукът?

— Не видях, господин офицер.

— Добре са ви наредили.

— Не са башибозуците, господин офицер — рекъл със слаб глас Чакъров. — Биха ме един местен дезертър — Стефан Филчев, Сирачко му викат — и аратликът му, един покръстен помак.

Скоро двамата аратлици били изправени пред Петърчов.

— Кой е Стефан Филчев?

— Аз съм.
 — Сирачко? — уточнил Петърчов.
 — Аз съм Сирачко.
 — Билет за мобилизация имаш ли?
 — Имам.
 — Защо не си в ротата тогава?
 — Ще ида, господин офицер, ама с летало. Съградил съм летало. С аратлика заедно ще литнем. Ще плашиме турската войска и ще я заделяме, ще я давим в Мраморно или в Бяло море.
 — Според както се случи — обадил се Хусьо.
 На Петърчов работата се сторила лъжлива и той казал:
 — Я да го видя аз това летало.

50

Сирачко веднага повел войниците към Върба. Но като стигнали мястото, не намерили никакво летало, а сиво пепелище. . .

51

— Мястото е добро — говорел Сирачко на Хусьо, — на голо е, на припек и не го хваща вятър.

Хусьо си запушвал ушите да не го слуша, но Сирачко му снел ръцете и продължил:

— Перката ще направиш лесно. Разтури някое дрънчило и ще видиш. Само за коприната не знам, сам ще се оправяш.

— Няма сам — въртял глава Хусьо.

— Ще трябва сам, аратлик.

— Не мога, Сирачко.

— Ще можеш.

— Нямам го твоя майсторлък!

— Ти работи хубаво и честно, майсторлъкът ще дойде.

Отзад се чул гласът на офицер Петърчов:

— Махнете тоя помак!

— Не съм помак! — викнал на офицера Хусьо. — Аз съм българин, пък ако щеш, ме убий!

— Прощавай, аратлик — рекъл му Сирачко.

— Смъртното наказание чрез обесване го имали за особено позорно, затова Сирачко го разстреляли — говорел по-късно дядо Делчо.

В далечината около тъмното петно на пепелището се виждала група хора. Чули се някакви команди, едного отвели настрана, над групата се появил пушек, после се чули гърмежи, човекът паднал, настъпила тишина, кучета завили на умряло. . .

Подир гърмежа в Дожден всички се заослушвали. Ослушвал се Никола Чакъров, поп Горчо, попадията, майката на Катарина, Катарина, дядо Делчо, Старото Щуро. . .

Но втори гърмеж не се чул.

52

В близките дни Хусьо минал през Дожден.

В едната ръка носел Сирачковата пушка, а в другата влачел огромен убит орел. . .

