

Предстои ни огромна работа

ЛЮДМИЛ КИРКОВ

В отчетния доклад се дава положителна и висока оценка за състоянието и развитието на българското киноизкуство. Ние, кинодейците, приемаме тази оценка с чувство на удовлетворение и радост. Удовлетворение и радост на хора, които са работили честно, упорито и всеотдайно, за да изпълнят своя дълг пред народа. Радваме се, че нашите филми допринесоха за общия подем на българското изкуство и култура, че те помагат на партията в нейната гигантска работа за изграждане на развито социалистическо общество, на високо социалистическо съзнание и комунистически добродетели у нашия съвременник.

Успехите на българското киноизкуство са плод на непрекъснатите грижи на партията за развитието на изкуството и културата у нас, на ежедневното внимание и грижа към творците на духовни ценности. Подемът в българското кино е пряко свързан с априлската линия на партията — линия, която изгради взаимно доверие, дух на принципност и възискателност, атмосфера на спокойствие и творчество, в която работим. XI партисен конгрес, последните пленуми на ЦК укрепили и обогатили тази атмосфера и създадоха условия процесът на развитие на българското киноизкуство да стане непрекъснат и възходящ. Особено значение в това отношение има решението на Политбюро „За по-нататъшно развитие на българското киноизкуство“. Този програмен документ насочва и канализира нашите усилия както в организацията на производството, така и в творческия процес. Ние високо ценим мъдрите съвети, които получаваме от ръководителите на партията и държавата. Традиционните срещи на кинематографисти с др. Тодор Живков са събития в живота на кинотворците, събития от изключително значение за целия кинематографичен процес. Ние изказваме нашата искрена признателност, нашата дълбока благодарност на партията и лично на другаря Тодор Живков за грижата, за съветите, пълни с мъдрост и дълбока партийна принципност, съвети, които ни дават сила, увереност и творчески импулс в нашата работа.

В последните години се забелязва значително повишен интерес към българския филм. Това, разбира се, не може да не ни радва. Ще се опитам да анализирам този факт, защото анализът ще ни доведе до интересни и много важни изводи.

Статистиките показват, че най-гледаният филм у нас е българският. При това трябва да имаме пред вид, че българският филм отива при зрителя, като се съревновава, като се съизмерва с най-добрите образци на социалистическото и световното кино. В сравнение с другите изкуства при киното това съревнование е значително по-силно. Ако в театъра например зрителят може да види годишно най-много десетина чужди спектакли, то същият зритель разполага годишно с около 150 заглавия на филми освен българските. Това му открива една много широка база за сравнение. И въпреки това неговото предпочитание е към българския филм. Не можем да обясним това предпочитание с умиленето — „този филм си е наш, бъл-

гарски“. Времето на такова умиление отдавна мина. Има български филми, които съвсем не се радват на зрителски успех. Не можем да обясним това предпочитание само с порасналата художествена стойност на нашето кино, което е безспорно, тъй като световното кино също се развива. А не бива да си създаваме илюзията, че сме достигнали художественото ниво на най-добрите световни образци. Тази илюзия би ни създала вредно, може би катастрофално самоуспокоение. Мисля, че българският филм събуди интерес у зрителя, защото успя да превърне в главна територия на своите наблюдения и изследвания съвременността. Българското кино не само се насочи към съвременната тема, то тотално навлезе в нея. В отчетния доклад се отбелязват успехите на шест български филма на съвременна тема. Бих могъл да добавя още поне десет заглавия, които ще допълнят и обогатят картината. Ако преди години появата на добър съвременен филм беше събитие, сега това е нещо нормално, нещо задължително. По тези филми в голяма степен съдим за общото състояние на българското киноизкуство. Българският филм навлезе в проблемите на днешния ден, изнесе ги на екрана и затова стана близък и търсен от зрителя. Защото се занимава съвсем конкретно с проблемите на човека, който седи в салона.

Искам да подчертая един особено важен момент. В отразяването на съвременността нашето кино не върви след социалните процеси. До голяма степен то се движи успоредно с тях. Това му създава качеството актуалност в най-добрия смисъл на тази дума. Да вземем за пример известния цикъл от филми за миграцията. Миграцията от селото към града, този важен в нашето обществено развитие процес, сложен, многостранен и многопластов, който изменя не само лицето, но и същността на нашето общество, този сложен икономически, социален и психологически процес беше уловен и в голяма степен богато отразен и изследван не когато беше завършен, а в хода на неговото развитие, успоредно с него. Затова тези филми получиха такъв добър прием от зрителя. Такива филми са му нужни, за да разбере собствената си съдба, да определи своето място в живота, да вникне още по-дълбоко в собствените си преживявания, търсения и съмнения, в своите грижи и радости. Едва ли би могла да се намери по-здрава и по-дълбока връзка между филм и зрител от тази. Радостно е да се чуе простичката и къса реплика на зрителя след като е гледал българския съвременен филм: „Точно така е.“ Радостно е и това, че тази реплика все по-често се чува. Чува се, защото българското кино в голяма степен изживя и отхвърли украшателството и лакирането на действителността. То се насочи и към негативните явления в нашия живот. Острата критика на еснафството, на кариеризма, на консуматорството е една от особеностите на съвременния български филм. Особеност, която също така го прави истинен и навременен. Тази линия в българското кино е още един фактор за здравината на връзката зрител — филм. Тя допълва чертите на реализма и обогатява картината на българското кино. Кино реалистично, кино социалистическо.

Българският филм печели все повече доверието на зрителя не само с факта, че отразява неговия живот. От голямо значение е начинът, по който го отразява. Мисля, че нашето кино все повече преминава от сферата на наблюдението в сферата на изследването. Изследването на истинските процеси и проблеми, а не на мнимите. Това ще рече проблеми и процеси, които касаят цялото общество, същностни проблеми и процеси.

Когато отчитаме успехите на българския филм, трябва да виждаме тези успехи не като неизменно състояние, а като процес на развитие. Процес, който бележи върхове, но и спадове, успехи, но и много нерешени про-

блеми. Ще говоря отново само за филмите на съвременна тематика. Нашата продукция страда от известно тематично и жанрово еднообразие. В някои теми се поставят цели цикли, поредици от филми (например филмите за миграцията или филмите със строителна тематика), докато други тематични кръгове задълго време остават извън кръга на нашето зрение. Естествено, това е непълноценно, едностранчиво отразяване на действителността. Факт е, че почти нямаме филми, които да отразяват колосалните промени в нашето село, малко са филмите за работническата класа. Това прави по-бедна картината на нашата продукция и нещо, което е изключително важно — ограничава полето на влияние на българския филм върху зрителя. Все още ние не можем да изградим напълно един положителен герой, който да носи цялото богатство на нашия съвременник. Герой, който да бъде близък и познат на зрителя и в същото време да бъде пример за подражание. Рядко в нашите съвременни филми се показва убедително и жизнено комунистът, активният строител на социалистическото общество.

Когато казах, че българското кино преминава от метода на наблюдението към метода на изследването, имах пред вид една тенденция, а не завършен процес. Ние сме в подстъпите на изследването. И затова на нашите филми липсва достатъчно мащабност. Мащабността е резултат само на дълбоко изследване, на разкриване на корените, на истинската същност на явленията, а не на повърхностното наблюдение.

Днес е необходимо да разкрием пълно и категорично голямата истина за нашето сложно и богато, велико съвремие. Предстои ни огромна работа, работа, която да издигне мащабите на времето. Работа, която да отговори на партийната повеля за ярко и мащабно отразяване на действителността, отправена към всички нас от XI конгрес на партията.

Убеден съм, че само по този начин ще спечелим доверието и любовта на зрителя. Нека не забравяме, че отношението зрител — филм не е неизменно. Ако днес имаме това доверие, утре може да ни посрещне студенина и равнодушие. Утре зрителят ще иска от нас по-големи открития, по-високи мисли и чувства, още по-пълно и всестранно отразяване на живота, неговия живот. Ние сме длъжни да отговорим на тези изисквания, да бъдем наистина помощници на партията в борбата за комунистическо съзнание, за развито социалистическо общество.

Решенията се превръщат в дела

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Ще се спра на някои моменти от сферата на идейно-творческите проблеми на българското киноизкуство в светлината на изпълнението на решението на Политбюро на ЦК на БКП. Всички си даваме сметка, че в тази област въпросите не са така еднозначни, както повечето въпроси с организационно-производствен и технически характер. Ето защо тук не може просто да се отмята с калема и да се казва „това е извършено, това не е извършено“. Разбира се, несъмнено правилна и справедлива е общата констатация, че нашето кино отиде решително напред в своето идейно-творческо развитие. Всички ние споделяме тая констатация, но оттук нататък това, което ще чуете като изложение в моя доклад, носи подчертано личен характер — то е по-скоро една покана за разговор, едно първо изказване в разглеждането на тия така насъщно важни проблеми.

Изминалите години донесоха ново по-нататъшно издигане на равнището на българското киноизкуство, ново разгръщане на положителните процеси, които се извършват в него. Ролята на решението на Политбюро за по-нататъшното развитие на киноизкуството, за активизирането и разгръщането на кинопроцесите е очевидна и неопенима.

Бих желал да се върнем назад в нашите мисли и да си спомним какъв беше главният повод за раждането на това решение на Политбюро. Главният повод не беше някакъв провал в състоянието на българското киноизкуство, не беше тревогата за неговото развитие, а обратното — наличието на все по-интензивни, активизиращи се положителни тенденции, които доведоха до изменение на творческата обстановка в киноизкуството ни, до излизане от кризата, в която то беше изпаднало.

Зад раждането на това постановление стои категоричният стремеж на Централния комитет да подпомогне положителните тенденции, да ги утвърди, да ги защити, да разчисти пътя за тяхното по-нататъшно развитие.

Нашата партия проявява не само зоркост и непримиримост при разкриване на недостатъците и на слабостите, но заедно с това и най-голяма заинтересованост от положителното разрешаване на проблемите, постоянна готовност да поощрява ония тенденции, които ще доведат до преодоляване на слабостите и на недостатъците.

В този смисъл ние може да говорим, че решението на Политбюро на ЦК на БКП е пропито изцяло от духа на Априлския пленум, че то е конкретизация на ленинското отношение към изкуството и на ленинското разбиране за изкуството.

Ако се вгледаме в опита и на другите изкуства, специално в това, което стана в сферата на изобразителното изкуство, литературата и архитектурата, не може да не ни направи впечатление, че всъщност тук се касае за една цялостна политика на нашата партия, която зорко наблюдава твор-

Доклад, изнесен на пленум на Управителния съвет на СБФД, посветен на двегодишното изпълнение на решението на Политбюро на ЦК на БКП за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство.

ческите процеси в областта на изкуството и прави всичко, за да може да разчиства пътя за по-нататъшното развитие.

По неизбежност аз ще повторя някои моменти, които ние неколкратно вече сме подчертавали (на конгреса на нашия съюз и на други наши събрания и дискусии).

В решението на Политбюро бяха набелязани основните симптоми на очерталата се качествено нова ситуация в нашето киноизкуство: преодоляването на творческата криза и излизането на предни позиции в областта на киноизкуството, правилната и стабилна идейно-естетическа позиция на нашето киноизкуство, активната ориентация към съвременността, все по-задълбочаващата се проблемност в дъсега на нашето киноизкуство със съвременната действителност, неговата годност да прави самостоятелни открития, да вижда нерешените проблеми в градежа на новия живот и да ги поставя в центъра на общественото внимание. Несъмнени белези за подем в нашето киноизкуство бяха посочените от решението тематично-жанрово разнообразие, растящо професионално майсторство, активизирането и обновяването на творческите кадри и не на последно място — повишеният интерес на зрителите към произведенията на нашето родно киноизкуство и неговият пораснал международен авторитет.

Бих желал специално да обърна внимание на един много важен, показателен момент в комплекса от белези, които очертават подема на нашето киноизкуство. Това е способността на нашето киноизкуство да се обогатява с нови и нови творчески ресурси, с нови и нови идейно-художествени импулси, напорът на творческа енергия, който съществува в най-добрите ни филмови произведения, способността им да се насочват към нови хоризонти, да избягват отъпканите коловози и да търсят новите задачи и новите пътища към тяхното решаване.

Тази способност на нашето киноизкуство за нови тенденции и завоевания ни дава основание да говорим, че неговият очертал се през последните години подем не е едно краткотрайно явление, краткотрайна вълна в кинематографическото развитие на нашия народ, която се появява за късо време, за да бъде бързо последвана от поредна депресия. Ние можем да констатираме, че имаме налице не белези на изчерпване, а белези на обогатяване, белези на насочване към нови, по-високи равнища в развитието.

Особено важно е да се подчертае, че натрупването на нови ресурси, на нова енергия в недрата на нашето киноизкуство става по посока именно на ония задачи, които бяха поставени пред нас от решението на Политбюро и от вдъхновяващите идеи на XI конгрес на нашата партия.

Всички ще се съгласим, че няма да можем да дадем точна оценка за изпълнението на решението на Политбюро за киноизкуството, ако откъснем това решение от решенията на XI конгрес на партията, които дойдоха, за да конкретизират, да развият и да обогатят поставените вече задачи.

Ние сме длъжни да съсредоточим вниманието си върху онези нови тенденции, които се раждат в киноизкуството ни под знака на изискванията, които се съдържаха в решението на Политбюро и в решенията на XI конгрес на нашата партия.

Всички знаем, че на XI конгрес беше издигнат лозунгът за по-високо качество и за по-голяма ефективност в нашата работа. Този лозунг е валиден, има пълна сила за всички сфери на живота ни, в това число и за сферата на киноизкуството.

Съвсем очевидно е, че през тези две години, през които кинематографистите вложиха силите си, за да осъществят поставените от партията за-

дачи, те се бориха тъкмо за създаване на по-качествени произведения, за постигане на по-голяма ефективност на киноизкуството.

Разбира се, когато говорим за качество и за ефективност в областта на изкуството, очевидно проблемите не могат да бъдат оставени само в плоскостта на общите постановки и термини. Изкуството е длъжно да види в светлината на общата задача своите собствени задачи и своеобразните пътища за тяхното решаване.

Решенията на XI конгрес съдържат извънредно важна конкретизация на общопартийната и общонародната задача за повишаване на качеството и ефективността специално за фронта на изкуството. Тази конкретизация се съдържа в думата „мащабност“ — една много точно намерена дума, която представлява възелът на главните творчески задачи, които се изправят пред цялото наше изкуство при осъществяването на партийния лозунг.

Когато говорим за мащабност в изкуството, би трябвало да е ясно, че това не означава изискване за изпадане в гигантомания и елефантизъм, за търсене само на външно-количествени и външно-пространствени величини.

Когато говорим за мащабност в областта на киноизкуството, ние имаме пред вид преди всичко дълбочината, силата на реализма и след това вече идват като производни и подчинени въпросите за това, дали ще създаваме филми с широки сюжетни измерения, или пък филми с по-стеснена сюжетна рамка.

Изискването за мащабност е валидно както за широките епически форми на киноизкуството, така и за неговите миниатюрни и камерни форми, колкото и на пръв поглед парадоксално да звучи това.

Нека си спомним, че например в много от най-добрите къси разкази на Чехов са изваяни именно монументални образи, образи, побрали в себе си и огромна жизнена, и художествена енергия, образи-изваяния, независимо от това, че са осъществени в малки жанрови форми.

Когато говорим за мащабност в нашето киноизкуство, ние трябва да имаме пред вид необходимостта от въоръжаване, от издигане на това киноизкуство до степен да бъде способно да създава образи с голяма вътрешна компресия, образи, които да съдържат типизиращата стихия на изкуството, умението му да обхваща богатото съдържание на живота и да го концентрира, да го изразява чрез своите специфични средства.

В киноизкуството ни през последните години бяха осъществени много сериозни приноси на цяла редица творци при насищането именно на малките форми на киноизкуството, на „малките“ филми (нека възприемем условно тази терминология, която се появи на нашия колоквиум с ФИПРЕССИ) с богато жизнено съдържание. „Момчето си отива“, „Преброяване на дивите зайци“, „Вилна зона“, „Селянинът с колелото“, „Не си отивай“, „Матриархат“ — тези и други малки филми дадоха и дават възможност на киноизкуството ни да държи пръста си върху пулса на живота, да бъде близо до устоите на живота, до неговите молекулярни натрупвания, да бъде близо до вълненията на обикновения човек, да вижда големите изменения на нашето време, пречупени през съдбата на този обикновен човек. Това несъмнено е една от формите за изявяване на дълбоко демократичната и народна същност на нашето изкуство, на неговата близост до живота и до човека.

Очевидно по-нататъшното движение на нашето киноизкуство в тази област, осъществяването на изискването за по-голяма мащабност в така наречените „малки филми“ е свързано неизбежно с необходимостта да се

постига по-пълнен синтез между съдбата на обикновения човек и диханието на историята, с развиване на способността в съдбата на обикновения човек да се улавят (макар и опосредствено, скрито понякога) измеренията на историята. Или другояче казано, със засилване на историзма на художественото виждане в „малките“ филми и жанрови форми, с повишаване на тяхната товароподемност.

Необосновано е да се говори, че „малките“ филми, т. е. филмите с не-голям външен сюжетен размах, са изчерпили своята роля в нашето киноизкуство. Не бива на тях филми да се гледа като на преходен етап към по-големите завоевания, които ще дойдат единствено в областта на големите форми. Напротив, тъкмо тук сега предстои да бъде овладяно ново и богато жизнено съдържание, което крие океан от възможности за създаване на още по-високи синтези, за достигане на по-голяма мащабност.

Когато осмисляме проблема за мащабността в киноизкуството, съвсем естествено пред вниманието ни излизат ония филмови произведения, които са родени от стремежа да се обхванат в големите жанрови форми пространствата на историята, движението на народните маси, историческото битие на народа ни. В това отношение нашето киноизкуство също така постигна много радостни завоевания, които започват още от „Септемврийци“. И независимо че в някои произведения са налице редица сериозни слабости в художественото осъществяване на тези жанрови форми, в тяхното насищане със съответното историческо и жизнено съдържание, нашето киноизкуство не сбърка, че продължи линията на своите търсения в тази област и стигна до такива произведения, като „Иван Кондарев“, като „Зарево над Драва“, като „Допълнение към Закона за защита на държавата“, като „Бой последен“ и т. н.

Тук изискването за постигане на по-голяма мащабност е свързано органически с необходимостта от създаване на по-високи синтези при разкриване на връзката между съдбата на отделната личност и съдбата на народа. Знаем, че още Пушкин е казал: „Съдба човешка — съдба народна“, и в тия думи се крие формулата на ония произведения, които притежават най-високия ранг в областта на големите епически жанрови форми.

В нашето киноизкуство в това отношение се очертават продуктивни тенденции, натрупан е вече немалък опит, който сигурно ще ни доведе през следващите години до постигане на такъв по-пълнен синтез между човешката и народната съдба.

Нашето киноизкуство потърси връзка с важни обществени, икономически, политически и психологически процеси и проблеми на нашето време и творчески инициативно ги пресъздаде.

Когато говорим за мащабност на киноизкуството, за нуждата от крупни творчески произведения и открития, съвсем наложително е да подчертаем необходимостта връзката на киноизкуството с обществените процеси и проблеми да става все по-неделима и активна.

Заедно с това обаче би трябвало да обърнем по-голямо внимание на оригиналните, неповторими и незаменими начини, чрез които изкуството осъществява тази връзка и чрез които се реализира, като открива света и като остава вярно на своята природа.

Свързвайки се с явленията на обществените, икономическия, психологическия и нравствено-моралния живот на съвременниците, изследвайки явленията, които изучават и социологията, и историята, и етиката, и психологията, изкуството във всички случаи си остава изкуство, човекознание, назаменен начин за разкриване живота на човешкия дух.

Ето една страна от проблема, която би трябвало да застане сега в цен-

търа на нашите мисли и вълнения. Върху основата на установяващата се по-активна връзка на нашето киноизкуство със социалните процеси, които се осъществяват във всички сфери на нашата действителност, би трябвало да обърнем много по-сериозно внимание на дълбоките съдържателни и формални възможности на изкуството, и специално на киноизкуството, да бъде човекознание, да открива по свой собствен дълбок начин истините на времето.

При това социалните явления, за които говорим, могат да бъдат поставени в областта на изкуството на преден план, но могат да присъствуват и скрито, неафиширано, да се претопят в диалектиката на човешката душа, да се превърнат в душевни същности и нравствени стойности, в човешки страсти.

Движението напред на нашето киноизкуство, неговият по-дълбок и зрял реализъм занаят са свързани с необходимостта от ориентирване на усилията ни към гигантските, необятни възможности на типизиращата стихия в изкуството, към създаване на трайни типични образи-характери, които да остават задълго в съзнанието на зрителите.

Киноизкуството, съревновавайки се с литературата и с другите по-стари изкуства, предоставяйки на телевизията някои свои досегашни второстепенни задачи, днес притежава необходимите предпоставки да се насочи в дълбочината на своите съдържателни и формални възможности. Днес никак не е безпредметен въпросът, дали ние в борбата си срещу каноните, срещу железните правила в киноизкуството, не се отдалечихме от някои скъпоценни, неотменни достояния, добродетели и завоевания на високия реализъм, дали не станаме в известна степен — по друг, разбира се, начин и по друг път — лекомислени, повърхностни и незадълбочени, дали не подценихме великата типизираща стихия на изкуството, която е в състояние да открие пътя към създаването на дълбоките, непреходни и вечни образи — нека употребим тоя израз и за сферата на киноизкуството.

На нашето кино днес не достига съсредоточеност и дълбочина на погледа, умение да се влезе в дълбочината на една човешка история, да се разкрие тя не облекчено, а по линия на най-голямата съпротива на жизнения материал, чрез откриването на ония най-силни аргументи, на ония най-силни страни в позициите на героите, чието сблъскване и противоборство, без услужливото подсказване на авторите, да открие истините на живота. Бихме могли да наречем всичко това радикалност на реалистичния поглед, която радикалност за художника социалистически реалист е всъщност другото име на неговата партийност, на неговото задълбочено партийно-проницателно и партийно-страстно отношение към живота.

Би било лекомислено, според мен, всичко това, за което става дума, да се сметне, че е някаква естетическа вехтория, някакъв арсенал, останал едва ли не от XIX век, който няма нищо общо със съвременната природа на киноизкуството.

Засиленото внимание към типизиращата стихия на изкуството, разбира се, днес би трябвало да означава не механическо нагаждане към образците на миналото, не копиране на тези образци, а осъществяване по нови начини и с нови средства, с оглед на днешното изменено естетическо съзнание на съвременниците, на една от съкровените и продуктивни черти в природата на изкуството.

Говоря всичко това не от любов към голите теоретизации, а поради наличието на импулси, на повече или по-малко осъзнати творчески амбиции, които правят впечатление в редица наши най-нови филми, макар и все

още придружени със съответни слабости, непоследователности и нащърбявания в реализациите.

Явно е, че тук става дума за проблеми, които се раждат от самата творческа практика на днешното ни киноизкуство, които търсят своето утвърждаване и своето осмисляне от нас.

Казвам всичко това и искам веднага да подчертая, че съвременното ни изкуство се отличава със своето разнообразие и затова тенденциите, за които говорим, не могат да изчерпят картината на нашето днешно, а още по-малко на утрешното ни развитие. Изненадите тук не са изключени. Затова не бих желал да правя задължителни предписания, но нека отново да подчертая, че самите най-нови наши филми ни дават основание да насочим вниманието си в тази посока на творчески усилия, където наистина имаме немалко основания да вярваме и да очакваме, че ще се появи още по-качественото и ефективно движение напред на нашето киноизкуство.

Ще се спра и на някои проблеми от състоянието на нашата филмова критика.

В решението на Политбюро, в материалите на нашия конгрес и по други поводи вече неведнъж е изтъквано, подчертавано и анализирано израстването на нашата филмова критика паралелно с израстването на киноизкуството ни, посочван е сериозният, самостоятелен и оригинален принос, който даде нашата филмова критика за подема на филмовото творчество.

Нашата кинокритика днес много по-осезателно, с много по-голям коефициент на полезно действие се намесва във филмовия процес. Тя е много по-добре методологически въоръжена. Порасна нейният престиж в очите на самите творци, които с повишен интерес очакват мнението и преценките, анализите и синтезите на филмовата критическа мисъл.

Израсна и международният авторитет на нашата кинокритика. Ние вече имаме редица кинокритици, които могат успешно, достойно компетентно да участвуват и в най-трудни международни дискусии.

Като правя тия положителни констатации, искам да подчертая, че критиката е едно твърде сложно стопанство, тук проблемите и задачите непрекъснато се разрастват и усложняват. Богатството и многообразието на нашия кинематографически живот се проявява и в обстоятелството, че в областта на филмовата ни критика съществуват различни творчески индивидуалности. Вече може да говорим за наличието на различни течения в критическата ни мисъл.

Ние всички осъзнаваме предимствата на комплексния метод в областта на кинокритиката, необходимостта от методологическо превъоръжаване на кинокритиката с оръжия от най-различни посоки, които да правят нейния инструментариум по-богат, нейната способност да стига до адекватни оценки и обобщения за филмовия процес по-висока, по-развита и по-ефективна.

Но съвсем очевидно е, че този комплексен метод ще бъде осъществяван по различен начин от различните критици. Тук не може да има никакъв шаблон. Както в сферата на художествената практика фактите и явленията са индивидуално определени и изявени, така и в областта на филмовата критика общите закономерности се осъществяват чрез отделните творчески индивидуалности, чрез техните индивидуално определени прояви, чрез разнообразните търсения, постижения и слабости, чрез различните подходи и методологически ориентации на отделните критици, чрез техните различни предпочитания.

Много е важно тук да се разграничава кога имаме налице особености и богатства на критическата мисъл, кога се осъществява правото на собствени предпочитания и ориентации във формите на критическата мисъл и кога особеностите преминават в недостатъци и отклонения от класово-партийните основи на изкуството и на критиката ни или пък направо липса на критически талант, на необходимата висока квалификация и подготовка. Това са различни състояния, различни моменти при оценката на критическата дейност и за тях трябва да се държи строга и конкретна сметка.

Ето защо прибързаните обобщения, слагането под един и същ знаменател на качествено различни прояви, изискващи съответно различно отношение към тях, могат да доведат до неверни констатации и до неверни изводи.

Прави впечатление, че тъкмо когато се оценява дейността на филмовата критика, много често се изпада в изкушението да се стига до главоломни, прибързани и „глобални“ обобщения. Достатъчно е да се появи една едностранчива статия от даден критик, и веднага се изковава изводът, че това е увлечение едва ли не на цялата наша критика; достатъчно е да се публикува една несъстоятелна статия, за да се обвини незабавно в некомпетентност цялата критика; достатъчно е да излезе една само статия, която съдържа капитулация на критическата мисъл, и тази капитулация веднага се приписва на цялата критика.

Не съм съгласен с тези убийствени, неоснователни обобщения и оценки, които от време на време се манифестират и които се свеждат до обвинението, че нашата критика се отнася тотално-хвалебствено към произведенията на киноизкуството ни. И най-елементарното запознаване с фактите не може да не покаже, че критиката ни едновременно с основния си стремеж да помага за утвърждаването на положителните тенденции, за разгръщане на успехите на нашето киноизкуство, проявява и необходимото съзнание за отговорност, и необходимата трезвост, и необходимия кураж, за да казва неприятни истини на доста автори, за отделни произведения и за киноизкуството ни като цяло.

Разбира се, извън всяко съмнение е, че изискването да се повишава взискателността при оценката на произведенията на киното е изискване постоянно, неотменно важно и неотменно необходимо за филмовата критика.

Това изискване е толкова по-наложително днес, в момент, когато нашето киноизкуство се намира в ситуация на преориентиране, на търсене на нови хоризонти, на нови пътища, на излизане от коловозите. Активната роля на кинокритиката в такъв момент е жизнено необходима за цялото наше киноизкуство.

С оглед на тази ситуация ние сме длъжни да видим (и това в случая, струва ми се, ще бъде едно реално обосновано и справедливо обобщение), че на нашата филмова критика не ѝ достига способност за инспирации, способност да погледне отстрани филмовия процес, без да изпуска най-ясна връзка с него, без да престава да чувства пулса, вътрешната, движеща логика на този процес, без да престава да бъде неделима част от него.

Заедно с това се забелязва несъразмерно увлечение по коментаторството, затваряне в отделното произведение и недостатъчно умение да се съизмерват филмите с живота, с изискванията на изкуството, с необходимостта да се върви напред, да се завоюват нови висоти.

Коментаторският пласт в работата на критиката, който обяснява, който въвежда в тъканта, в особеностите на едно произведение, в намере-

нията на един автор, е необходим и пълноценен, когато е неделим от оценъчната същност на критиката, с нейното право и задължение на „поглед отстрана“, с нейното право и задължение да прави критически инспирации, да насочва вниманието към това, което не е постигнато, към едни или други нерешени задачи и проблеми.

Тук се крие една задача за нашата филмова критика, която ми се струва, че е първостепенна.

Днес съществува доста осезателно очертало се противоречие между засилената роля на критиката, нейните пораснали задачи, нейната пораснала годност да се справя с тези задачи и, от друга страна, неотговарящото на съвременните изисквания организиране на нашия критически фронт.

Повече от очевидно е, че формите за организиране усилията на нашите критици са твърде разпилени, твърде изолирани, липсва координация между тях. Днес нашата критика трябва вече да си поставя фундаментални творчески задачи (по посока на активната намеса във филмовия процес и по посока на осмислянето на извървения исторически път от киноизкуството ни). Но тъкмо тези фундаментални задачи не могат да бъдат осъществявани с архаизираните досегашни форми на организиране на творческия труд на нашия кинокритически екип.

Ние всяка година се изправяме пред все по-трудни задачи и от международен характер — творчески срещи, разисквания, дискусии, — които изискват много сериозна подготовка, системна работа не само на отделни лица, но и на цели съответни звена, колективи и институти, подготовка на материали, предварителна разработка на редица проблеми и подпроблеми. Всичко това поставя пред нас императивно задачата по-скоро да преодолеем сегашното положение, да се освободим от остарелите форми за организирането на труда на нашите критици и да потърсим онези нови форми, които ще отговорят на днешното състояние на проблема, на днешните пораснали способности на кинокритиката ни и на порасналите творчески задачи, които стоят пред нас.

Вече е крещяща необходимостта да се създаде цялостен и единен научен център на нашата филмова критика. В това отношение може да се каже, че в сравнение с другите изкуства киноизкуството ни днес е с най-остарелите, с най-неприведените в унисон със съвременните изисквания форми на работа.

Бих желал специално да подчертая, че някои факти от живота на киноизкуството ни и от живота на нашата критика напоследък поставят много остро проблема за принципността на нашето критическо мислене. Имам пред вид принципността на критическото мислене не само на професионалните критици, а и на цялата наша творческа кинематографична среда. Защото носители на критическото мислене не са само професионалните критици. Критиката е право и задължение на всеки творец, на всеки участник в нашата творческа среда.

На нужната висота ли е тази принципност и тази възискателност на нашето критическо мислене?

Нашият опит напоследък ни кара да обърнем сериозно внимание на някои отклонения от здравата обстановка, от здравата атмосфера, от високите естетически и морални критерии на съвременното ни изкуство.

Статията „Плодовете на невзискателността“, която се появи във в. „Литературен фронт“, има голямо значение не толкова като оценка на един конкретен филм (защото тази оценка сама по себе си не бе така трудна — тя всъщност бе направена в съзнанието на всички хора, които гледаха този филм). Голямото значение на статията се състои в остротата, дълбо-

чината, партийната непримиримост и чистота, с които в нея се защита-
ват високите критерии на нашето съвременно социалистическо изкуство
и се подлага на справедлива критика опитът да се погават тия високи кри-
терии, да се създава ненормална обстановка, която да извежда извън
досегаемостта на критиката отделни филми и отделни лица.

Обглеждайки състоянието на собствената си работа, проблемите в та-
зи сфера, ние имаме възможност днес да увеличим защитните тела в нашата
творческа среда, които ще ни помогнат да взимаме съответните необходи-
ми превантивни мерки срещу бъдещи повторения на аналогични явления
и прояви в кинематографичния живот.

Всъщност основното тук е да се води борба срещу онези условия, ко-
ито водят към създаване на такава ненормална обстановка около един или
друг филм, около едно или друго творческо лице в нашата кинематогра-
фия.

Ето защо не бива да си затваряме очите пред някои отделни прояви,
които, ако не се вземат мерки, заплашват да доведат до съответни инфек-
ции на по-големи части от кинематографическия организъм.

*

И така през двете години, последвали излизането на решението на
Политбюро на ЦК на БКП за по-нататъшното развитие на българското
киноизкуство, ние извървахме напрегнат, нелек, но заедно с това плодо-
творен път. Решението на Политбюро както със своя положителен патос,
утвърждаващ завоеванията на нашия филм, така и с критическата си зор-
кост, със своята непримиримост към слабостите и недостатъците, помогна
и продължава да помага заедно с появилите се по-късно решения на XI
конгрес на партията за вярното насочване на усилията, за постигнатите
успехи, за мобилизиране на всички духовни и материални ресурси на ки-
ноизкуството ни пред лицето на крупните задачи, поставени пред него от
живота и изискванията на народа.

В търсене на една сътрудничаща публика

(Кино и зрител —
проблеми на естетическото възпитание)

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Поставянето на този проблем в центъра на нашето внимание свидетелствува за значението, което му придаваме. Това е област, в която най-отчетливо може да се види и провери характерът на ангажимента на кинодейците към амбициозната и благородна национална програма за естетическо възпитание. Защото, нека бъде извинен, че припомням смисъла на думи, които са известни на всички, именно на киното се паднаха тежки отговорности в осъществяването на културната програма на току-що победилата революция. Днес, в етапа на зрялото социалистическо общество, неговото място в общата културна стратегия не изглежда никак намаляло. Характерът на филмовото изкуство (постоянен и непосредствен контакт с публиката, изключителна сила на въздействие), съчетан с осъзнати задължения, ни поставя в ситуация, така да се каже, на перманентен отчет и равностойка. Няма друго изкуство, което така масово да въвлече в контакт с високи художествени ценности една огромна аудитория, както няма друго изкуство, което почти всекидневно да подлага на изпитание и проверка характера на своята връзка със зрителите си. Пълната или празната зала сама по себе си има вече характер на „обратна връзка“, представлява един вид критика, косвено упражнена върху филма, а чрез това и върху насоката на филмовия процес. Киното не би могло и ден да се развива в атмосферата на пренебрежение към импулсите, идващи от тъмната зала. По същия начин, по който не би могло да играе своята културна роля, ако под хипнозата на тези гласове загуби собствената си инициатива. Съзнанието за мисията на изкуството кино ще ни приближи до темата, но няма ни най-малко да обхване богатството на нейните аспекти.

През последните години сме свидетели на оформянето на една специфична проблемна сфера, на една нова комплексна дисциплина, която обединява в себе си елементи от редица традиционни дисциплини: теория на изкуството и теория на културата, социология и статистика, икономика и социално управление, прогнозирование и т. н. Понятието естетическо възпитание не обединява механично знания от различни сфери, но се стреми да ги осмисли в органичен синтез. В известен смисъл бихме могли да кажем, че то придобива харак-

Доклад, изнесен на теоретичната конференция „Кино и зрител“, организирана от СБФД през месец май т. г.

теристики на една марксистка праксеология на изкуството... Широко обществено достояние са редицата ценни разработки в тази сфера, които, инспирирани от дейността на КИК, образуват теоретичния фундамент на нашите занимания в момента. Невъзможно и неуместно би било да повтаряме и припомним всички основни положения, невъзможно и неуместно би било да репродуцираме в границите на едно отделно изкуство всички общи проблеми и закономерности, които многократно са разглеждани и обсъждани в нашия съюз. Права тези уговорки, защото се готвя да поискам извинение за съзнателно стеснените хоризонти на изследователския си интерес. Със съжаление изпускам такива сфери от необятната територия на киното, притежаващи директно отношение към темата, като организация и принципи на филмовото производство, характер на филмовия репертоар и принципи на репертоарната политика, състояние на филмовата мрежа и принципи на инвестирането, равнище на филмовата култура, проблема за обучението на кадрите, отношението кино—училище и т.н. Ще съсредоточа вниманието върху непосредствения контакт на филмовата творба с публиката. За тази цел ще направя в началото

Няколко забележки от общо методологично естество

1 Нека предварително се разграничим от разглеждане на естетическото възпитание в ограничен педагогически смисъл: да научиш някого, да му дадеш норми за разбиране на художествената творба. Естетическото възпитание не се покрива и далеч не се изчерпва с едно понятие, което като че само се предлага в случай като този — „мисионерството“. Мисионерството като отговор на глуда за култура: ние още не сме излезнали от периода, когато интересът, събуден към филмовото изкуство, се изрази буквално в лавина от покани-призиви от всички краища на страната за филми и лектори от столицата, които един вид да узаконят този интерес... Но естетическото възпитание не е резултат само на по подходящ начин направляваното въздействие на изкуството и не се изразява само в променения естетически стандарт на аудиторията. То е свързано с редица решаващи аспекти на социалното битие на зрителя и цялостното му мирогледно изграждане.

2 Нека се разграничим и от статичното разбиране на понятието. Целта на естетическото възпитание не е да издигне консуматора до равнището на утвърдените в момента художествени стойности и свързаните с тях нормативи (примери-еталони). Културата не е статично понятие, тя постоянно се променя (специално в областта на филма ние бихме могли да обърнем внимание върху следната закономерност: бързото разпространение и популяризация, а следователно и „изместване“ на основни тематични и естетически открития от сферата на „високото“ творчество към масовата продукция). Така че от значение е не вдъхването на уважение към отделни произведения-образци, а култивирането на сетива, на нагласа на съзнанието, годна да улови и осмисли колебанията в културната област. От значение е изграждането на динамичен художествен мироглед.

3 Нека серазграничим и отделно „орязано“ разбиране на целите на естетическото възпитание, което навъсени педагози често искат да сведат до една нормативна естетика на „сериозното“. Естетическото издигане на зрителя не предполага и не е по необходимост свързано с отказване от киното-отмора, то единствено се противопоставя на свеждането на цялото кино към развлечението и към илюзията. Ето защо културата на развлечението за нас ще бъде своеобразно мерило за дълбочината и силата на типа култур а.

Постановка на проблема

От съществен интерес за насочката на нашите разсъждения са следните три компонента: характеристика на филмовата публика, състояние на киноизкуството и отношението кино—публика.

И така, отказвайки се от абстрактно-мисионерската гледна точка (в качеството ѝ на приложен вариант на разбиране процесите на естетическото издигане на масите, изиграл своята роля в един преходен етап), нека се опитаме да формулираме проблема в духа на диалог между равностойни страни. Изкуството е конкретно историческо и социално детерминирано; публиката на това изкуство—също. И изкуството, и публиката не са пасивни страни в процеса, но тяхната социална (естетическа) активност е от различно естество. В миналото често сме били свидетели на диалог на неразбирането, т. е. на невъзможността да се започне конструктивен диалог. Разменяха се обвинения в двете посоки: че филмите не отразяват достатъчно правдиво и ангажирано действителността, че публиката не проявява интерес и разбиране към значимите търсения на кинематографистите. Нерядко в тези констатации е имало и части горчива истина, но съществуващи сами по себе си, невплетени в една диалектична картина, те не са могли да изиграят съществена роля.

Първият показател, който с готовност ни се предлага във всяка статистика, е количествен. Не без гордост се отбелязва, че процентно, на глава от населението, ние сме на едно от първите места в света по посещение на кино. При това във време, когато се забелязва повсеместно спадане на интереса към седмото изкуство (под влиянието на редица социални и психологически фактори), ние успяхме да овладеем процесите, да пресечем спадането и да запазим сравнително високи показатели на посещаемост.

Разбира се, в изкуството количествените показатели не винаги са достатъчно успокояващи. Полският колега Йежи Плажевски предложи една любопитна **формула за филмовата неграмотност**: според него тя притежава едно характерно отличие от обикновената, „традиционната“. Неграмотният човек на визуалната култура е по-трудно забележим, защото неграмотността се изразява не само в неходенето на кино (което би трябвало да е равнозначно на нечетене или на непосещаване на изложби), но и в огромната безкритична консумация на филмови продукти. Следователно количественият показател не би могъл да се използва като свидетелство за качеството на възпитателния процес; зад внушителните цифри нерядко се крият повърхностни, безкритични контакти с изкуството. . . .

Напоследък в нашите филмови среди се забелязва все по-голям интерес към социалния живот на филма, към мястото му във всекидневното на българина, към ролята му в определянето на човешкото поведение. Същевременно трябва да отбележим, че в желанието си да изгради приемлива характеристика на нашата публика, се натъквам на сериозни затруднения. Все още липсват достатъчно представителни, задълбочени изследвания на филмовата аудитория, също така — на характера и закономерностите на филмовото въздействие. За публиката се говори като за някакво средно аритметично понятие. (Кръстьо Горанов говори обаче за невъзможността да се изработят позакони нормативи: примерна програма за естетическото възпитание в един завод, в един малък град, в един столичен район и т.н.). Нямаме изработена типология на групите зрители, която би ни позволила по-диференцирано да изследваме равнището на филмовата култура и съответно по-ефикасно да въздействуваме и променяме съществуващите зрителски стереотипи. Един прост пример: почти редовно се сондира мнението на публиката от кината „Сердика“ или „Славейков“ за премиерни български филми. Същевременно доста по-късно, по други канали ние научаваме за количеството зрители в цялата страна. Това са данните, с които най-често разполагаме, и съвсем законно е да се запита дали тяхното сравняване би ни довело до някаква полезна истина. Ние не научаваме какво мислят за определен филм в Малко Търново или в Лом, нито дори количествения еквивалент на проявения интерес (сравнен към показателите на средния интерес). Но 500 билета, продадени в Малко Търново в определен аспект могат да тежат точно толкова, колкото 50 хил. билета в София, когато става дума за филм като „Последно лято“ или „Вилна зона“ . . .

В сферата на чистата мечта остава желанието да установим качеството на въздействието, характера на влиянието на нашия филм върху цялостното поведение на личността. Липсват ни каквито и да са данни върху това, което може да наречем **продължаващ живот на филма**.

Но дори и когато осъществяваме сондаж на мненията по определен въпрос или за конкретен филм (поради разпокъсаността на усилията и липсата на един координиращ център с необходимата научна компетентност), ние отново не достигаме до удовлетворителни резултати, позволяващи ни на базата на постоянното съотнасяне и „налагане“ на резултатите да установим не само конкретното мнение за определен филм, не само равнището на естетическия вкус, но и динамиката на зрителските интереси. Пред нас са разпокъсани моменти от различни картини, които по липсата на друг изход ние често механично съединяваме в един образ. . . .

И все пак за нуждите на разискваната тема ние се нуждаем от някаква, макар и приблизителна качествена характеристика. Нека условно я наречем **портрет-робот** на филмовата аудитория. Какво ме подтиква да използвам този термин от углавното следствие, чиято същност се изразява в това — по показания на очевидци и с помощта на механични комбинации от готови елементи да се стигне до един приблизителен портрет на търсения индивид? Принуждава ме преди всичко несигурността, която изпитвам в изграждането на отделните черти на този портрет, използването на случайни „показания“, на косвени данни, на странични свидетелствувания. И най-накрая — прибягването до един, както го нарече Кр. Горанов, универсален за нашите условия на работа метод — метода на интуитивните предчувствия.

И така на базата на възприетите принципи нека се опитаме да установим „позитивните“ и „негативните“ елементи в портрета-робот на филмовата публика. Негативни ще наричаме тези черти на филмовата публика, които се проявяват като задържащ фактор, свързан с консерватизма на вкуса и моделите на „жанровото“ кино. Позитивни са тези черти от портрета на аудиторията, които улесняват еманципирането на филмовата творба от буквалните форми на информативността; които способствуват за изграждането на фил-

мова структура, предполагаща голяма зрителска автономност и активност. Това са отделни примери, а не изчерпващ списък на проявите на двата вида качества. (При това сме длъжни да направим уговорката, че твърде често качества с противоположни знаци изграждат една недиференцирана смес, в която разделението им е рисковано и довежда до унищожаване оригиналността на цялото...)

Редица микросоциологични анкети (ще използваме предимно материалите, предложени от Центъра за социологични проучвания при ДО „Българска кинематография“) ни дават основание да обособим редица характерни отклонения от приетия в работен порядък абстрактен портрет на идеален зрител. Систематизирани, те изглеждат по следния начин:

а) отклонения, свързани с отношението към киното изобщо;

В бюлетина на центъра от август 1973 г. са публикувани резултатите от анкетата на тема „Мястото на киното в духовния живот на българския гражданин“. Авторите ѝ предлагат една условна и крайно незадоволителна класификация на функциите на киноизкуството (по-скоро приравнени към мотивите на зрителски интерес към филма); 1) естетическа, 2) развлекателна, 3) познавателна, 4) отдих и 5) компенсаторна. Въпреки резервите си към нея нека погледнем резултатите. Най-голям процент от анкетирания са посочили, че за тях киното е преди всичко **развлечение**: на второ място са тези, които отдават предпочитание на **познавателната функция**. Голям е процентът на зрителите, за които киното е просто **начин за прекарване на свободното време** (може спокойно да ги прибавим към процента на посочилите **развлечението**). И така ето ни пред извода, че мнозинството от зрителите гледат тясно утилитарно на филмовото изкуство.

Едно друго допитване на центъра, проведено през същата година, установява жанровите предпочитания на българските зрители. Първите четири места се заемат от „леки жанрове“: кинокомедия, криминален филм, приключенски филм и музикъл (т. е. жанрове, които осъществяват развлекателната функция на киното).

В същия бюлетин ни се предлагат сведения из тематичните предпочитания. И както справедливо е отбелязано, жанрът твърде често подсказва темата (или тематичната ориентация). Развлекателните жанрове са привилегированата сфера на „частния индивид“. И ето анкетиранияте класират предпочитаните теми, както следва: 1) филми за семейството и възпитанието на децата, 2) филми за любовта и 3) филми за войната (не притежаваме данни за кой аспект на войната става дума: войната като човешка съдба, войната като драма на историята или войната като приключение? И след това, коя война: Стогодишната, с Фанфан Лалето или Отечествената с героя на Коля Бурляев от „Иваново детство“?). Най-малка е групата на тези, които желаят да гледат филми за селото, за работническата класа или по актуални политически въпроси, т. е. теми, свързани със съвременния проблем филм.

б) Отклонения, свързани с отношението към филмовата реалност.

От анкети по различни повод и за различни филми можем да направим заключение, че нашите зрители се интересуват преди всичко от фабулата на филмовата творба (горният, елементарен пласт на разказа).

Нашата публика е все още силно емоционална, първична. Решаващо за определяне на отношението ѝ е степента на емоционално въздействие на произведението. Най-популярни са тези филми, които могат да предложат сравнително добри условия за идентификация. Най-въздействащи и запомнящи сцени са тези, които отбелязват най-висок градус на съпреживяването. Налице е и един рефлексивен стремеж към шастлив край: в качеството му на фиктивно, успокояващо преодоляване на противоречията.

Зрителите проявяват особено внимание към музиката (един вид емоционален коментар на случилото се) и много по-малко се интересуват от режисурата, почти никак от сценария. Ярък пример за това е допитването по повод на „Осъдени души“: тук музикалното оформление е един от лостовете на зрителския интерес.

Някои категории зрители смесват екранната реалност с действителността. (Към даден герой е заето отрицателно становище, защото... много пуши, а „това не е възпитателно“.) В малко по-лека форма същото се изразява в трудности при разбирането на характера на художествената условност: твърде често филмите получават упреци за несъответствие между битовия и моралния стандарт на героите.

в) Отклонения, свързани с отношението към някои филмови явления;

В скалата на предпочитанията, изразени по отношение филмите от социалистическите страни, на последно място се нареждат филмите на Унгария, които са „трудни“, експериментални и често програмно „антизрителски“. Същевременно, филмите на ГДР и Югославия, които са по-атрактивни, са предпочетени пред тези на полската кинематография, която показва определен стремеж за свързване на проблемност и занимателност.

Френският филм, който през последните години се намира в тежка криза, запазва традиционното си първо място в листата на предпочитанията на филми от капиталистическите страни. В същото време далеч по-интересното и проблемно американско кино (особено представено в прецизната селекция на нашето разпространение) заема последно място...

След всичко казано, изглежда, налице са сериозни основания да направим извода за едно не особено високо равнище на филмова култура. (В много от отговорите ние откриваме сякаш ехо от някогашния наивен зритель, доминиращ епохата на доестетическото отношение към киното.) И ако нещо ни възпира да произнесем така оформената „присъда“, това наред с ненапускащото ни нито за миг съмнение в наличните данни, е странната и неочаквана зрелост, която анкетираният по различен повод зрители проявяват в

г) отношението към българския филм.

Как да си обясним този странен феномен на естетическа раздвоеност? Изглежда, немалка роля играе подчертаният интерес и внимание към родното киноизкуство, с което ги свързва общ социален опит, общи проблеми и тежнения. Така или иначе, се е стигнало до едно може би неправилно, но вкоренено диференциране на интересите: от българското кино се търси размисъл за действителността и проблемност (това определя трезвостта на оценката), а от чуждестранната продукция, главно западната, се търсят силни преживявания, развлечение, бягство (стремеж към статута на безотговорния зритель).

Нека се обърнем към резултатите от едно анкетно проучване на центъра, осъществено в типично трудова среда — металургичния комбинат „Кремиковци“. Ще приведем данните от три въпроса.

Въпрос: „Считате ли, че проблемите на нашето съвремие намират достатъчно място в българското кино?“

Отговори: да — 13.9%
отчасти — 75.2%
не — 10.3%
неотгов. — 0.6%

(При техническата интелигенция съотношението между положителния и отрицателния отговор е променено в полза на последния: с „да“ отговарят 6% и с „не“ — 15%).

Въпрос: „Според вас, доколко конфликтите, разработвани в българските филми със съвременна тематика, са значими?“

Отговор: Задълбочено се разработват значими конфликти, които съществуват в живота (7.3%).

засягат се важни конфликти, но не се разработват доскraj (70.0%);
най-важните и най-остри конфликти изобщо не се засягат (19.8%);
неотговорили — 2.9%.

(При зрителите с више образование позитивният отговор съставлява 0.4%, а негативният — 22%).

Въпрос: „Според вас съществуват ли в живота хора като героите в българските филми?“

Отговор: Да, съществуват — 37.6%

Съществуват, но много често са идеализирани и украсени — 57.0%
изобщо не съществуват — 3.6%
неотговорили — 1.8%

Оценките, които намираме в тези отговори, съпадат, общо взето, с мнението на филмовите експерти. Нека припомним констатациите, които направи нашата критика: необходимост от задълбочаване на контактите с реалността, от преминаване от сферата на точните и остроумни наблюдения към едно по-машабно осмисляне на процесите, необходимост от движение към формите на зрелия реализъм и съответстващите усложнени романни структури на разказа.

Все пак откриваме и съществени разлики между филмово мнение и филмово поведение. Статистиките показват, че българският филм е по принцип предпочитан. Но нашата продукция е съставена от отделни, и то доста различни произведения. Зад „сумарния успех“ ще открием очевидни диспропорции между художествените качества на конкретната творба и степента на зрителския ѝ успех. Общо взето, проблемният филм („Вилна зона“, „И дойде денят“, „Последната дума“, „Бой последен“ или „Матриархат“), който носи престижа на нашето кино, не беше своевременно подкрепен от задоволителен зрителски интерес. В скоби казано, най-гледаният български филм досега е „Хитър Петър“ — повече от 6 милиона посетители!

И така попадаме в една сфера от противоречия: от една страна, трезвото чувство за проблемната насоченост на нашия филм се съчетава с предпочитание към откровеното развлечение; от друга — вярната констатация, че в нашето кино не се поставят достатъчно значими и актуални проблеми, че не се разискват достатъчно откровенно, се съпътства с категорично изявени предпочитания към проблемите на личността и интимните преживявания (като най-желан персонаж в съвременния филм е посочен „жената в семейния живот“, а като най-предпочитаният проблем — „отношенията в семейството“, още — „истинските отношения на младите“; трето — изразеното в анкетите предпочитание към филмите из съвременния живот се съпровожда от незадоволителен интерес точно към тези филми; и на края — помолен да оцени видяните филми, зрителят ни поставя сравнително висока оценка (добър, но рядко и много добър), същевременно обаче тази по-

стоянна висока оценка изразява и известна хладност, спокойствие на погледа, липса на страст и предпочитания, на достатъчно емоционална реакция в една публика, която е доказано емоционална . . .

Редно е да се запитаме, своеобразните антиномии на зрителския вкус не идват ли от неумението на киното да подходи към съвременната тема, да намери подходящите форми, с които да ангажира активно интереса на зрителя. Имаме също така и основания да смятаме, че те са породени от проникването в зрителските съзнания на някои постулати от критическата активност, които определят реакцията на равнището на съдението (отговорите на анкетно проучване), но не са засегнали съществено спонтанната зрителска реакция . . . И за да не избързваме с традиционните обвинения, и за да осигурим необходимите условия за обяснение на формулираните противоречия в поведението на аудиторията, трябва да насочим своето внимание и към една друга сфера: тази на филмовата творба.

Но преди да направим това, нека не изпуснем случая да се върнем отново върху показателя **количество**. Отбелязаният голям интерес на нашия зритель към киното изобщо и към българското кино в частност не ни улесни в усилията да открием качествените параметри на този интерес. Но ето че сега можем да оценим един съществен нюанс в тях: голямото интерес държи отворен (на разположение) комуникационния канал, позволявайки ни по този начин да влагаме постоянни и последователни усилия в надеждата за бавни и постепенни промени, които ще могат да придобият по-късно и качествен израз. И така да се опитае да направим характеристика на инструмента на тази бавна промяна—днешното българско кино.

Състояние на киноизкуството

Ще направим опит в един конспективен и поради това неизбежно схематичен и непълен вид да систематизираме основните резултати от последните години на търсене (на намиране и на ненамиране) в българското кино. За нас ще бъде от значение да подчертаем няколко характерни тенденции на това, което нарекохме „филмов период“ (виж сп. „Филмови новини“, кн. 3/1977 г.), които да изразят усещането за посоката на филмовата еволюция.

Имаме основания да говорим за позитивни промени в следните насоки:

- промени в статута на филмовата творба и на самия творец
- промени в отношението на филма към действителността
- промени в отношението на филма към своята публика

(Необходима забележка: в редица случаи, когато забягвайки в желанията си малко напред, говорим за промяната като за факт, по-скоро става дума за тенденция към промяна.)

През последните години в нашето кино се утвърдиха интересни **творчески индивидуалности**, които се превърнаха в своеобразни притегателни центрове на търсене. Те са свързани кръвно с установена тематика и жанрови интереси, а практическата им дейност е в посока на оформяне на собствена филмова традиция (като пример бих посочил два сценаристи: Мишев и Хайтов, които днес притежават в еволюцията на българското кино мястото, което някога се заемаше от Валери Петров). Едва ли става дума за някакво принципно ново явление, а по-скоро за качествено задълбочаване на старата концепция за „авторския филм“. На мястото на самотния авторски филм идва тематичният цикъл от филми, изграждането на собствена проблемна сфера, собствен свят и език . . .

Ако в миналото нерядко нещастие то на нашето кино се е изразявало в липсата на пряка приемственост и разпокъсаност на усилията, то днес това, което ми се струва, че заслужава внимание, е пораждането на съзнание за филмов процес, както и чувство на отговорност към този процес . . . Не става въпрос за някакви формални, служебни формулировки, а за явление, което има да играе съществена, регулираща роля във филмовия ни живот. Днес е много по-трудно да се допусне някоя от традиционните грешки в оценката на конкретен филм, защото към всички останали критерии се прибавя още един, безпогрешен в своята обективност—мястото на произведението в оформения филмов процес, приносът му за развитието на специфичните тематични или жанрови насоки на периода и т. н. Филмовият процес е резултат на едно сумарно усилие, но това не значи, че той е всеобхващащ; твърде възможно е редица филми да остават вън от общите процеси (те ще оспорват характеристиката на периода и могат да доведат до цялостното му променяне). Но, така или иначе, колкото и силни да са днес филмите-единаци („Следователят и гората“ е един подходящ пример), вън от контекста на цялото не могат да притежават това влияние, което биха притежавали в една друга ситуация . . . Оформянето на „периода“ (като характерно излъчване, материализация на филмовия процес) е колкото естествено, толкова и резултат на порасналата моделираща способност на филмовата ни среда . . .

Нашият филм промени характера на ангажимента си към действителността. Някога той

виждаше призиването си в това да санкционира резултатите на историческия процес. Днес той е елемент от този процес, реална движеща сила. Променя се концепцията за типа герой и за конфликта. В процеса на еволюцията си филмът превъзможна деленето на света и героите на черно—бяло, на лош—добър. Във филми като „Последно лято“, „Матриархат“, „Обич“ или историческия „Мъжки времена“ героите олицетворяват определени аспекти на социалния процес и в известен смисъл са извън традиционната морална оценка, извън традиционния морален дуализъм. Абстрактните нравствени категории се оспорват и се осмислят в контекста на едно укрепващо историческо мислене...

В определен периоднашето кино плати данък на схематизма, на опростеното разбиране на спецификата на историческия процес. В критическата литература той е известен като период на безконфликтността („конфликт на доброто с по-доброто“). Но ето че филмите на Хр. Христов например осъществиха това, което ние признавахме на теория, но трудно постигахме на практика, защото бяхме изключили страданията от концепцията си за изкуството. „Последно лято“ и „Дърво без корен“ потвърждават известната теза на Маркс за характера на конфликтите в бъдещото социалистическо общество. Те разкриват един тип неантагонистични конфликти, които обаче не изключват драматизма, трагиката, гибелта... обречеността. Те са построени върху една диалектична гледна точка, визират вътрешното самодвижение и развитие на обществото. Разказът в тези филми (и в други, които можем да прибавим към тях) се води от гледна точка на личността (което обяснява драматизма), но въпросът за перспективата и развитието е поставен на базата на общността (което пък дава социалния оптимизъм на тези филми).

Съществен момент от това движение на киното към нови области е и подчертаното внимание към националното. Националното от външно характерологично, от опознавателно-декоративен елемент се превръща в един драматичен проблем на развитието. Програман в това отношение е приносът на „Последно лято“, а също така и на цикъла Мишев—Кирков, Мишев—Захариев, Хайтов—Андонов, Хайтов—Захариев. Очертава се един възглед за националното (в качеството му на съдба и на характер), който не е доминиран от носталгията, а от мъжеството на историческото познание.

Промененото отношение на нашия филм към публиката се изразява в две насоки. От една страна, стремежът към по-сложни разказни структури във филми като „Спомен за близначката“, „Мъжки времена“ или „Селянинът с колелото“, а от най-новата ни продукция в „Басейнът“, става израз на реакцията срещу вкоренените стереотипи и емоционалното „включване“ на зрителя, от когото се иска трезво да определи отношението си към условената картина на света... От друга страна, се забелязва едно диференциране на адреса, в контрапункт на неразчленените усилия от недалечно минало, когато всеки нов филм беше замислян като суперпроблемен, като „нова крачка напред“ и т. н. Именно тази недиференцираност на усилията и стремежите (по отношение на различните категории зрители и на техните различни потребности) беше в основата на лошата комуникативност на българския филм. Днес в нашето кино се оформят два успоредни и допълващи се процеса: условно можем да ги обозначим като поток на филмите на промяната и поток на филмите на „разбирането“ и „помощта“, доколкото изразява една грижа за общаване на широките маси към процесите на промяна. Намираме се в подстъпите на създаването на едно популярно социалистическо изкуство, с регламентирани и регулирани адаптивни функции. И ако в авторския филм се очертават няколко водещи теми, то в популярната продукция (често твърде амбициозна и притежаваща подчертани художествени достойнства), се забелязва ориентирание към някои по-трайни символизации на професионална, възрастова или характерологична основа. Силният и самобитен талант на Тодор Монов („Смърт няма“, „Хроника на чувствата“) даде отпечатък върху възгледа за съвременния филм от 60-те години. Процесите на социално и художествено развитие довеждат, по вече описания механизъм, до „свличане“ на мотивите и изразните средства и днес все още витални, неговите творчески открития, в подходяща степен формализирани, намират нов живот в адаптивния цикъл. (Нека посочим само клишетата, свързани с нещастния личен живот на партийния ръководител или на работника-първенец, и двамата неподкрепени от връзки или заслуги и имащи своето самочувствие единствено на базата на труда...) Но популярната продукция показва силна чувствителност и към изискванията на момента. От „Най-добрият човек, когото познавам“ до „Хирурзи“ и „Хора отдалече“ се забелязва едно съществено изместване на дефиниращи героя характеристики: на мястото на „добрите хора“ (гаранция за хуманността на социалната промяна) идват „необходимите хора“, „тревожащите хора“ (гаранция за ефективността на промяната)...

Нека се спрем и на някои съществени дефекти в практиката на нашия филм.

На колоквиума на ФИПРЕССИ в София, посветен на българското кино, Марсел Мартен неприятно ни изненада със своята констатация за закъснялата естетическа еволюция на нашия филм. Задържането според него се оглежда в едно разпокъсано, неравномерно развитие: успоредно с отблясъците на романтичния стил, който е бил характерен за останалите социалистически кинематографии (Полша, Унгария) преди 10—15 години, се

оформя и една съвременна, условно наречена, неореалистична поетика. Няма да се връщам на дискусиите по повод на последното твърдение; от значение за нас е начинът, по който Мартен обяснява закъснелите наеви на романтичния стил: те са своеобразна визуална компенсация на художествената несигурност за липсата на оригиналност и дълбочина на погледа. Този „страх от простотата“, „тенденция към естетизъм“ се изразяват в драматизиране на картината („Последната дума“) или драматизиране на разказа („Вечни времена“). И в двата случая това трябва да доведе до един вид многозначителност, до внушението на това, което не присъства директно в материала. . .

И друг път сме говорили за **информационна рехавост** на редица наши филми: движението към несложни истини е колебливо и съпроводено от разказна многословност. Все още срещаме трудности в овладяването на „първичното ниво на разказа“, не сме овладели уменията психологически убедително да разкажем една история, да придадем на героите естествеността на пълноценното човешко присъствие. И без да сме овладели в необходимата степен „фигуративната живопис“, понякога бързаме да преминем към абстракцията, към условните построения, към алегоричните и сложните разказвателни структури. Поради това ние трудно печелим доверието на зрителя и често с частичния успех или неуспех компрометираме интересни и правилни посоки на търсене. Тези пропуски в чисто професионалната, а може би и в естетическата подготовка намират израз в стилистичната нехомогенност на повечето от нашите филми. Преди малко говорихме за оформянето на оригинални творчески индивидуалности. Но нека добавим, че дори за тях се оказва трудно да защитят докрай избора си на определен стил. В „Спомен за близката“, „Мъжки времена“ или „Вечни времена“ съжителствуват различни стилове, факт, който ни говори за затруднения в усвояването на по-сложния житейски материал.

Неоспоримо е, че две категории зрители особено интересуват нашето кино: младежта и тази, която малко условно можем да наречем интелектуално издигнатата публика. Младежката аудитория поради самата си специфика е най-благоприятният обект на влияние — успехът при нея дава социален статут на изкуството; докато високо образованата публика е тази, която може да предложи на киното необходимите мотиви на търсене — тя вдъхновява неспокойствието му. Но нека се обърнем отново към нашите несъвършени източници на информация — статистиките, предложени от центъра. Те недвусмислено показват, че с повишаване на образованието интересът към българския филм намалява. Най-малко нашето кино е на почит сред студентите. Но студентите са и част от другата интересувана ни категория — младежката. Статистиките показват, че най-слаб интерес към родното кино съществува при публиката на възраст от 19 до 24 години. Нека все пак се обърнем и към трета контролна група, тази на филмовите запалнянковци (хората, които гледат два и повече филма седмично): интересът към българския филм категорично намалява с увеличаване на посещаемостта. Най-висок е интересът към българския филм при зрителите, които попадат в категорията на нередовни посетители, случайно попаднали в залата (един път месечно) . . .

Причините биха могли да бъдат две: липсата на необходимите качества (художествени и съдържателни), за да се заинтересува зрителят, или дефекти в комуникационния канал. В търсене на причините нашето кино ни предложи малко конфузия си опит отпреди няколко години. За да спечели младежката аудитория, то се насочи към едно свързване на традиционните ценности на темата за Съпротивата с някои конвенции на развлекателния филм (устърн, трилър). Но стилизациите ала „Бони и Клайд“ не донесоха очаквания ефект; загубите бяха по-големи от придобивките. Очевидно не предугаждането на това, което би имало успех, е пътят към зрителя и предприетите искрени опити бяха продиктувани от желанието, но не и от познанието . . . (Вече споменах за различните изисквания, които публиката има към българските и чуждестранните филми, тъй като те отговарят на различни нейни потребности. . . Нашето кино не може своевременно да създаде свое пълнокръвно развлекателно изкуство и неговите функции бяха поети от големите световни студии, които боравеха с образци, трудни за копиране.)

Отношението кино—публика

И така, налагайки двата портрета, този на публиката и този на киното, ние се изправяме пред констатацията на редица характерни несъответствия. Това, от което ще тръгнем, е постоянното, неизбежно и, както изглежда, необходимо **напрежение** в отношението екран — зала. В качеството си на инструмент на изследването нека въведем едно работно понятие — **неадекватност**, — което ще ни бъде в помощ при обяснението на напрежението, характеризиращо всяка ситуация.

Състоянието на неадекватност може да бъде изразено в две направления: **неадекватност на екрана** (по отношение на вкусовете и очакванията на публиката) и **неадекватност на**

аудиторията (по отношение на изискванията и характера на творбата). Разбира се, самото предпоставяне на едно идеално равновесие на свой ред е достатъчно условно и дори утопично.

Различаваме два вида неадекватност: стимулираща и задържаща (затормозяваща). Върху стимулиращата неадекватност е построена цялата стратегия на възпитателната мисия на изкуството. Най-ярък пример за такава неадекватност имаме, когато степента, с която изкуството изпреварва аудиторията си, е такава, че създава необходимите предпоставки публиката да намери в себе си и за себе си воля и радост в едно изразяващо усилие. Пример за задържаща неадекватност ни доставя практиката на нашето кино от 50-те и началото на 60-те години: филмите от този период, ангажирани в своята елементарна педагогика, не отговаряха на интересите на публиката; изоставащи от тенденциите в реалния живот, те стояха под нивото на своята публика и не предлагаха никакви стимули за нейното развитие. Рудименти от тази затормозяваща неадекватност в отделни творби можем да срещнем и днес. Извор на друга затормозяваща неадекватност стават някои лабораторни търсения и експерименти, когато преждевременно са направени достояние на широката публика. Неподготвена, публиката е неспособна да влезе в контакт с тях и нейното отношение се изразява с елементарно отхвърляне. Преди години практиката ни предложи един драстичен пример — филмът „Вула“ на режисьора Н. Корабов. Днес в контекста на изминатия път и натрупания опит той не би раздвижиł така страстите. . .

В какво се изразява неадекватността на аудиторията? На първо място в известна естетическа неподготвеност. Естествено е част от зрителите да не са подготвени веднага да контактуват пълноценно с най-амбициозните и най-сполучливите ни филми напоследък. Тези филми с новото, което донесоха, атакуват вкоренени зрителски навици, разколебават изработвани с години стереотипи на очакване и реагиране на художествените факти. „Преброяване на дивите зайци“ и „Последната дума“, „Последно лято“ и „И дойде денят“. „Вилна зона“ и т. н. не бяха разбрани в пълнотата на своето идейно и художествено богатство. Широката публика общуваше с повърхностния пласт на творбите, бидейки недостатъчно подготвена да разбере и приеме специфичното място на филмовия език в тях. За щастие това изпреварване можа да остане в рамки, позволяващи на публиката да извърши едно бързо и успешно естетическо превъоръжаване. Нашите кинематографисти проявиха творческа зрелост, в тяхната дейност можем да посочим и моменти на задържане, на съзнателна пауза, на изчакване на публиката, когато тя проявяваше признаци на задъхване от бързия ритъм на промяната.

Наблюденията, които имам, ми дават основание да предположа една закономерност: въпреки всички страхове филмовият език се развива далеч по-бавно от филмовото възприятие. Днешният зритель, притежаващ висока визуална култура, сравнително бързо може да възстанови разкъсаната връзка на комуникацията, овладявайки съответния културен код. И ако „Последно лято“ и „Последната дума“ създадоха някои затруднения на широката публика, то „Циклопът“ беше приет почти естествено (130 хил. посещения само в София). В книгата си „Киното — изкуство или комуникация“ Иван Стефанов говори за тенденцията филмовият език да „потъне“ в съобщението. И сякаш съвсем нелогично точно филмите, изразители на тази тенденция, а не произведенията, в които „езикът“ съществува като „самостоятелна“ реалност (засилена експресивност, деформация), поставят по-съществени затруднения пред публиката. Мнозина трудно се ориентират във „Вилна зона“ и „Селянинът с колелото“. . . В тези случаи съдържанието се ражда в съотнасянето на различните аспекти на филмовия разказ, в съотнасянето на елементи от филмовия разказ към актуални аспекти от социалния контекст, на края в съотнасянето на филмовия разказ и житейския опит на зрителя — и естествено предполага една по-голяма и по-различна подготовка.

Естетическата неподготвеност се проявява и в общата ориентираност към типа култура: изявек афинитет към развлекателното начало, към киното на заострената интрига и т. н. Като пропуските в естетическата подготвеност нерядко са свързани с житейския консерватизъм. Анкетите, проведени от социологичната група при кинематографията върху някои от последните филми, потвърждават това. Така например анкетата върху „Вилна зона“ показва, че зрителите се съпротивляват на тези места от произведението, които изискват от тях да определят отношението си към явлението, които са предмет на разискване. Мнозина не приемат финала на филма (побоят над Первазов) и се оплакват, че авторите са похабили жизнерадостната интонация и настроението на филма. Което означава, че те се отдръпват в момента, когато, умело подвеждани към една условна и нюансирана идентификация (на базата на споделени битови затруднения), са изправени неочаквано пред необходимостта да заемат критична позиция към самите себе си. Друг пример: голяма част от анкетираните зрители на „Спомен за близначката“ на въпроса „Кой е най-несимпатичният герой на филма?“ посочват юношата. Това отношение е доста странно, но може да бъде разбрано, ако се вникне в логиката му. Героят присъства в два временни пласта: от

една страна, той е участник в събитията, от друга — е техен коментатор; двата му образа не са тъждествени, тяхното съотнасяне се люшка между патетичната тържественост и ироничната дистанция. И именно тази двуизмерност, тази сложност на образа, изплъзващата се идентификация затрудняват публиката във взимане на отношение и определят инстинктивно негативното ѝ отношение...

Но нека се обърнем и към неадекватността на екрана. Впрочем различните категории зрители я схващат по различен начин — така че пред нас отново застава въпросът за диференцираността на самата публика. Стремежът към теоретично удобство, създава мита за безличния средноаритметичен зрител, е съществена пречка за разбиране на процесите в самата публика. Констатираното общо повишаване на естетическото равнище на публиката съвпада с един интензивен процес на хомогенизиране на публиката, който е носител на допълнителни тревоги. Не винаги това хомогенизиране обаче е израз на щастливо преодоляване на поляризацията („Козият рог“). И така, пренебрегвайки засега този аспект на проблема, нека видим от какво най-много е неудовлетворен зрителят от българските филми. Относно социологичните анкети ни дават повод за обобщим различните изказани забележки в една обща и обобщаваща неудовлетвореност: **липсата на яркост и на достатъчно сила, енергия**. Мотивите за това усещане са коренно противоположни, дори взаимно изключващи се. От една страна (по-малката част от публиката), се иска по-категорична позиция от нашите филми, способност да преодоляват в по-голяма степен момента на констатиране на жизнените факти, по-остър социален поглед и т. н. От друга страна, липсата на усещане за пълнотата на живота се дължи на една подчертана **носталгия по сюжетното кино**. Те изискват по-ярки характери, по-категорични действия, не ги удовлетворява драматургията на намека, на сложната асоциация, на „отворения финал“. Тази част от публиката се интересува от продължителността на разказваната история (тя иска да знае какво е станало с героите), от пълнотата на интригата. Филмът на съвременна тема, който донесе престиж на нашето кино, нерядко е пренежван от публиката като беден на сюжетни случки, провлачен, лишен от динамичност, наподобяващ телевизионната пиеса...

Очевидно както не е възможно да си доставим една нова идеално подготвена публика за изкуството, което бихме желали да създаваме, така е невъзможно и да изправим старата, добре позната ни публика, с всичките ѝ недостатъци пред една радикална промяна на изкуството. Единственият начин да се каже нещо на някого е да се намери подходящият език (код). А културният код е конвенция, която се оформя в самата практика на общуването. Еволюцията на нашето изкуство и на нашата публика са диалектично свързани. Те имат своята обща основа в специфичните особености на социалистическата обществена система. И така, затваряйки кръга на своите размисления, ние можем да прибавим към изброените в самото начало три методологични забележки върху естетическото възпитание още една решаваща: новото изкуство предполага не само нова, естетически издигната публика, но и нов субект на историческото действие. Киното не само влияе, но и само е подложено на влияния. Публиката има възможност да му отправи критична реплика под различни форми: чрез посещение (или непосещение), чрез писма, чрез изразено отношение в тесен професионален кръг (първичната група), което влияе върху оформянето на общественото мнение, чрез участие в провеждани анкети, интервюта и т. н. Но също така тя може да упражнява и една косвена критика чрез самия характер на социалната си практика. Отговорността на публиката към действителността се превръща в края на краищата в критика на изкуството. Както критиката от изкуството на нередностите в действителността е израз на неговата отговорност пред публиката... Старата идея за „мисионерството“ на изкуството може естествено да бъде допълнена с новата — за „мисионерската роля“ на самата публика.

Днес нашата публика е готова да изразходва повече напрежение в контакта си с киното, защото е сигурна, че ще се оправдае. От друга страна, и нашите филми могат да се опрат на тази, условно казано, нова публика, която сами са създали. Това ги освобождава от необходимостта да бъдат сухо дидактични, да бъдат елементарно просветителски. Те вече имат възможност да отразяват действителността по начин, който предполага, че зрителите могат сами да достигнат до отговорите на набелязаните въпроси. От тази гледна точка зрителите се издигат до задължаващата позиция на необходими и неизбежни съавтори. Едва чрез зрителската реакция филмът е завършен, едва в неговия коментар и поведение филмът е реализиран. Време е вече да говорим не само за задълженията на твореца, но и за задълженията на публиката. Време е да говорим за необходимостта от съществуването на добра, активна, творческа, сътрудническа публика. Само когато тези два реда задължения са добре изпълнени (а ние се ласкаем, че се намираме в подстъпите на една такава ситуация), само тогава има истински условия за съществени творчески изяви.

Проблемът за публиката на изкуството и за отношението на изкуството към публиката е съществен момент от стремежа на филмовото изкуство да осмисли характера на съвременния художествен процес.

„ГОДИНА ОТ ПОНЕДЕЛНИЦИ“

ТОДОР АБАЗОВ

Не бих казал, че този филм ни свари неподготвени, и все пак в него има нещо, което при внимателен анализ се оказва, че надминава нашите очаквания. Усилията да се овладее образът на комуниста като средоточие на нравствените и психологическите тенденции в развитието на нашето социалистическо общество винаги са съпътствували българското кино, а взети в контекста на цялото ни съвременно изкуство, те са една от неговите основни характеристики. В този смисъл творбата на сценариста Николай Никифоров и режисьора Борислав Пунчев е логическо продължение на досегашните търсения и от това гледище тя представлява интерес, доколкото успешно е акумулирала и осмислила натрупания опит. Но поставен върху тази плоскост, филмът някак си обеднява, неговият проблемен обхват сестеснява и ние виждаме, че този подход е външно-сюжетен и затова непригоден да стигне до сърцевината на онова ново, което той внася в темата за комуниста. „Година от понеделници“ е не просто развитие на една, в известен смисъл станала вече трайна за нашето кино, линия, а опит тя да бъде изведена в орбитата на позадълбоченото философско и психологическо интерпретиране.

Къде са основанията за едно подобно твърдение? Според мен, те са преди всичко в постигнатата по драматургичен и постановъчен път сложност на конфликта и образа на главния герой, осъществена в два успоредни плана, които, без да са чужди един на друг, са самостоятелни като мотив и логика на развитието. Единият от тях засяга общественото битие на героя и затова в него той е, така да се каже, взет по отношение на другите, а вторият план се отнася до вътрешната му, лична драма, в която, ако си послужим пак със същата терминология, той е разкрит сам за себе си. Общественото и личното естествено се намират във взаимна обусловеност, но заедно с това те са до голяма степен и вътрешно автономни и оттук произтича напрежението между тях, превърнало се в двигател на конфликта. Филмът изследва тънко тази относителна самостоятелност, движен от мисълта, че в нейното преодоляване и изграждане на единната психологическа и екзистенциална основа на личността е историческата мисия на комуниста.

Именно с оглед на амбициозната цел, която са си поставили, създателите на „Година от понеделници“ се спират на образа не на редовия комунист, а на комуниста-ръководител. Някои, подведени от външната страна на това обстоятелство, тръгнаха да търсят смисъла на филма в създаването на един, както те се изразиха, „заземен“, „човешки привлекателен“ образ на отговорния деец, без да подозират, че по такъв начин поставят нов еталон за комуниста на мястото на стария и така застават в действителност пак на показана-



Коста Цонев и Павел Попандов в сцена от филма „Година от понеделници“

Лъчезар Цончев и Йорданка Кузманова в сцена от филма „Година от понеделници“



та позиция. Ако творбата на Никифоров и Пунчев се отдалечава с нещо от тази позиция, то е тъкмо това, четя не заменя „възвисяването“ със „заземяването“, а се опитва да изследва социални и психологически явления през призмата на тяхната трансформация в сферата на най-активната част от нашето общество. И пред вид именно на това намерение комунистът-ръководител като възел на драматургичния конфликт разкрива възможности за изграждането на една по-сложна плетеница от взаимоотношения, в която и намира по-адекватен израз самата сложност на изследваната проблематика. Това не означава, че успоредно с анализа на многостранните връзки авторите не ги занимава въпросът за типологията на ръководния обществен деец, но работата е в това, че те не се задоволяват само с него, а отиват отвъд очертанията му, където на по-високо ниво и затова по-настойчиво изпъква отново проблемът за единството на характера и поведението.

С вярно чувство за композиционна стройност сценаристът и режисьорът съсредоточават цялата тази на пръв поглед отвлечена, а всъщност жива и непосредствена проблематика в образа на окръжния партийен секретар Антон Стаменов (арт. Коста Цонев.) Със своето обществено поведение и личните си качества той е една щастлива творческа находка, която дава възмож-

ност да се проследят тенденциите в социалното ни развитие и заедно с това да се изследва въпросът за индивидуалната пригоденост на хората към тях. Защото едно е да декларираш, дори да си искрено съгласен, и задълбочено да разбираш изискванията на времето, а съвсем друго е те да бъдеш твоя същност. Очевидно за това е нужно освен съзнание още и вътрешна нагласа, която да даде плът и кръв на тези изисквания. В това отношение, без то да е влизало в основните му намерения, филмът предлага интересни наблюдения върху съотношението между потребностите отвън и предразположението отвътре. Антон Стаменов с всеки свой жест и всяка своя дума ни убеждава, че той не е просто носител на нови методи и стил на ръководене, които е възприел по умозрителен път, а е частица от тях, защото те са в същността на неговото мислене, на неговото поведение и затова са елемент от характера му. Бай Кръстьо, предишният окръжен секретар, макар и честен и благороден по характер, е бил изпреварен от времето и това го е поставило в конфликтна ситуация с него, изходът от която е било отстраняването му. Но мнозина от неговите колеги в комитета, макар и задържали се в състава му, не се ли намират в подобна ситуация не толкова поради навиците им, създадени у тях от стария стил на работа, колкото поради техния личен манталитет, явно влизащ във все по-остро противоречие с новите изисквания на времето?

Окръжният секретар Стаменов не само по силата на мястото, което заема, а и със самата си същност, е в непрекъснати сблъсъци с този манталитет и това, което придава дълбочина и очарование в битката му с него, е че той има ясно съзнание за многобройните му превъплъщения в обществото и семейството, в официалните и интимните отношения, в производството и частния живот. За него са еднакво неприемливи механичното отношение към разискванията в комитета проблеми и инерцията в строежа на фермата, флегматичното обслужване в кафе-сладкарницата и съобразителната дистанцираност на съпругата му при училищното разследване, бездушната мълва срещу един от помощниците му и пасивността на самия оклеветен пред нея. Във всичко и у всекиго Стаменов търси съзнателното участие, способността за ориентация, куражът за избор, с една дума, това, което дава характер на човека, физиономията на личността. И тъкмо затова неговата борба има по-широк смисъл, тя е не само критична съпоставка между два метода на работа, а и страстен диспут между два типа мислене и поведение, в който самият той, подобно на цялото ни общество, искрено и всеотдайно е на страната на новото, на неизследваното, на риска. В тази страна от характера на окръжния секретар авторите на филма са доловили и с право изтъкват обновителния патос, характерен за основната посока на нашето съвременно общественоразвитие. Но в поведението на Стаменов, много привлекателно от нравствена и обществена гледна точка, те откриват и някои пукнатини, които са основата на неговата душевна, а оттам в известен смисъл пак социална драма. Отдаден на обществото, той сякаш пренебрегва в значителна степен семейството си; ангажиран със съдбата на един производствен експеримент, той пропуска душевния взрив у Живко, съученика на сина му; изпълнен с искрено желание да разбере другите, той оставя като че ли без достатъчно разбиране най-близките си, които от своя страна му отвръщат също с неразбиране и така в своята безкористност и всеотдайност той се намира някак си сам, чувства се самотен и с това заплаща скъпата цена на движението, в което като в огромен котел врят нашите навици, нашите мисли, нашите чувства.

Голямото постижение на „Година от понеделници“ е, че той изгражда сложен, силен, обаятелен образ, който носи в себе си изпитанията, но и оптимизма на нашето развитие, който въплъщава в себе си, въпреки своите

непреодолени несъвършенства, чистата нравственост и високия хуманизъм на комуниста — мотора на това развитие. Във великолепното изпълнение на Коста Цонев, който плътно се покрива със своя герой и го дарява с душевно богатство и интелектуална мощ, с богата емоционалност и пластичност на поведението, филмът постига извънредно трудната като звучене, но силна с въздействието си изповедна тоналност. През цялото време имаме чувството, че присъствуваме на една изповед, която е размисъл за себе си и затова е лишена от каквато и да е дидактичност или натрапчивост. Така проблематиката, която носи в себе си Стаменов, стига до нас по пътя на изживяното, а поуките, които тя съдържа, се превръщат в изстрадани истини. В тази поезика на непосредственото, на интимното и преживяното личи способността на авторите на филма да разчленяват сложни ситуации и чувства и от тях да изграждат атмосфера и характери, които подкупват със своята естественост. Школувал своята наблюдателност като оператор и документалист, Борислав Пунчев в своя режисьорски дебют показва остър поглед към психологическия и предметния детайл, чувство за ансамбловост, усет за непосредственост. Той води с веща ръка изпълнителите и значително улеснен от вдъхновението и изразителната сила на Коста Цонев, от интелигентната съдържаност и емоционална убеденост на Йорданка Кузманова, от искрената и заразяваща пламенност на Стефан Данаилов, от свежестта и сочността в играта на младия Лъчезар Цончев, както и от епизодичното, но органично участие на цяла поредица



Надежда Ранджева в кадър от филма

опитни актьори (Любомир Димитров, Йордан Спиров, Никола Тодев, Димитър Хаджийски), постига многопланова картина на изображението.

Всичко това, разбира се, съвсем не означава, че филмът е безупречен във всяко отношение. По-внимателното му оглеждане ще разкрие една малко преднамерена, особено в началните кадри, увереност и полемичност в поведението на Стаменов, която не съответствува на монологичния тип повествование. В стремежа си към многостранност на връзките, вероятно за да постигнат по-широк обхват на жизнения материал, авторите усложняват маршрутите на героя и го карат да присъства например на една функционално и смислово неособено мотивирана сцена като репетицията на пионерите, чийто критицизъм по адрес на формалното отношение към паметта на загиналите ми се струва грубо поднесен. Към този род недостатъци може да се отнесе и оголената метафоричност на обстановката, в която се води след погребението разговорът между Стаменов и негодуващия по еснафски съпруг, изоставен от жена си. Подобни грапавини нарушават иначе, общо взето, добре намерения и издържан стил и тон на разказа. Въпреки тях обаче внушението на филма е силно и с право можем да твърдим, че след „Година от понеделници“ образът на нашия съвременник-комунист ни е по-близък, по-разбран.

„ГОДИНА ОТ ПОНЕДЕЛНИЦИ“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1977 г. Сценарист — Николай Никифоров, режисьор — Борислав Пунчев, оператори — Борислав Пунчев и Павел Минков, художник — Петко Бончев, композитор — Симеон Пиронков. В ролите: н. а. Коста Цонев, з. а. Йорданка Кузманова, з. а. Стефан Данаилов, з. а. Любомир Димитров, Йордан Спиров, Димитър Хаджийски, Никола Тодев, Лъчезар Цончев и др.

Телевизионната критика

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ

Телевизията, която покори вече целия свят, сложи на колене и професионалната критика. Едва ли има напреднала страна, в която критиците да не атакуват повсеместно печата, за да отразяват редовно телевизионната продукция. Вестниците и списанията с масов тираж задължително им отделят място, тъй като в противен случай рискуват да загубят читателите си, които са преди всичко телевизионни зрители. Нещо повече, възникнаха редица специализирани издания, обикновено за телевизия и радио заедно, чиято популярност също неимоверно нараства. И изведнъж се появи огромен „глад“ за специалисти, разбиращи и чувстващи телевизионната природа и особено начина на контактуване на телевизията с аудиторията. По принцип всички големи издания имат щатни телевизионни редактори и използват критици, които са се специализирали изключително в областта на телевизията. Другите вестници и списания прибегват към услугите на кино- и театрални критици, много от които избягват тясното профилиране и с еднакъв успех работят в сферата на телевизията, киното и театъра. И именно те могат да свидетелствуват за различния интерес към телевизията, от една страна, и киното и театъра — от друга.

На проведения през 1975 г. в Полша четвърти конгрес на Международната асоциация на театралните критици наред с организационните проблеми беше дискутиран и въпросът за настъплението на телевизионната критика. Театралният

критик Осиа Трилинг, представител на Английския център, заяви: „Дебютът и по-нататъшното изграждане на критика е свързано с възможността системно да печата във вестник или списание. Но излиза, че не театралният критик е човекът, от когото зависи вестникът. Изданията с масови тиражи ангажират главно критици на телевизията и радиото. . .“

На фона на тази обобщаваща картина за повечето страни в света положението у нас е учудващо кризисно! Ние като че ли не си даваме реална сметка за коренно промененото положение в света на изкуствата. Все още се пише главно за кино, театър или музика, а телевизионните проблеми, ако изобщо се отбелязват, спадат към най-редките гости на страниците на вестниците и списанията. В същото време (по статистически данни от миналата година) българинът ходи средно 1 път в месеца на кино, 1 път в годината на театър, 1 път на три години на опера или симфоничен концерт и отделя средно 87 минути дневно за гледане на телевизия. Логично и нормално е тези хора, които стоят толкова време пред малките екрани, да пожелаят да прочетат на другия ден насочваща бележка или просто рецензия във вестника. Почти сигурно е обаче, че няма да намерят такова нещо. Липсват и сериозни теоретични разработки в специализирания печат, които засега са повече инцидентно, отколкото редовно явление. Струва ми се, в основата на кризисното положение стоят по равно и двете страни: редакциите не се

вълнуват много от телевизионните въпроси, а критиците, с редки изключения, не проявяват самоинициатива. Дори се получава нещо парадоксално. В близкото минало се отделяше като че ли повече внимание на телевизионните произведения, а днес, когато интересът на зрителите се увеличи, необяснимо спадна критическата изискателност. Вземете книгата на Иван Зойн „Летопис на телевизионния театър“ и ще видите как в началото за отделни постановки се стига от 4 до 5 рецензии, как после те намаляват и как в последните 2—3 години направо отсъствуват.

Можем да приемем, че интересът към телевизионния театър беше изместен от интереса към телевизионния филм, който тъкмо в тези години преживя истински подем. Зрителската заинтересованост към серийните филми обаче не беше подкрепена в същата мярка от кинокритиката. Рецензиите и обзорните статии са все още малко, въпреки непрекъснатото разрастване на телевизионното филмово производство. Изобщо трябва да отбележим, че у нас кинокритиците не обърнаха достатъчно внимание и на общите телевизионни проблеми. Изглежда странно, но факт е, че те в голямата си част не разшириха обсега на своята критическа дейност, не насочиха погледа си към изучаването на близката до киното телевизионна теория.

В световен мащаб телевизионната критика има вече своя история и това ни дава правото да смятаме, че тя вече се е установила и, следователно, приобщила към кинокритиката. Известно е например, че първата телевизионна рецензия в САЩ се е появила на 25 февруари 1933 г. Тя е написана от Бен Хол и е публикувана във в. „Билборд“. С приблизителна точност може да се смята, че това е и една от първите телевизионни рецензии в света. Значително по-късно, но и доста отдалечено от дните, в които живеем, за-

почват да се появяват първите сериозни изследвания върху телевизионната същност. Така в Съветския съюз първата статия на станалия известен после с книгата си „Телевизията и ние“ Владимир Сапак вижда бял свят през 1960 г.¹ Почти едновременно излиза и първата работа на Александър Юровски за спецификата на телевизията². Напоследък почти всички проучвания върху телевизионната природа са свързани в по-голяма или по-малка степен с телевизионното кино. То е, което олицетворява днес телевизионната програма. И нека тези думи не звучат пресилено, защото наистина зашеметяващи са цифрите в социологическите справки за възприемането на серийните филми. Достатъчно е да споменем „На всеки километър“, който е гледан от 99,6 на сто от телевизионната аудитория в страната, или по-точно от 4 милиона души в България. Няма друго телевизионно предаване с подобен ефект! И въпреки тази благоприятна обстановка все още далече под допустимия минимум са в количествено и качествено отношение рецензиите за телевизионните филми, изследванията на телевизионната специфика. При това едни от първите отзиви за телевизията у нас са писани именно от кинокритици. Неделчо Милев е автор например на рецензия за може би първото оригинално художествено българско телевизионно произведение „На живот и смърт“ (1960), драматизация от Неделчо Чернев на откъси от едноименния роман на Димитър Ангелов³. А сред отзивите в печата за първия български телевизионен филм „Русият и Гугутката“ на сценариста Никола Русев и режисьора Неделчо Чернев

¹ Сапак В. „Телевидение, 1960“, „Новый мир“, 1960, № 10

² Юровски А. „Специфика телевидения“, НМО КТР, 1960 г.

³ Милев Н. „На живот и смърт“, в. „Народна култура“, 20. II. 1960 г.

най-напред се появява този на Григор Чернев¹. Сега от около 40 души членове на секция „Критика“ при Съюза на българските филмови дейци само един (Владимир Игнатовски) проявява по-траен интерес към проблемите на телевизията и телевизионното кино и още един (Христо Кирков) е свързан служебно с телевизионното филмово производство.

Навярно ще бъде интересно да се проникне зад пасивната преградна стена, с която кинокритиката се е отделила от телевизионните проблеми. Мисля обаче, че тук не са достатъчни силите на един човек, и затова ще се опитам да набележа според собствените си разбирания само някои от причините за това положение. В групата обстоятелства, които наричам **субективни**, влизат надменното отношение към „просто-смъртния телевизионен събрат“, считането на телевизионните филми за продукция от втора ръка, боязън пред неустановеността на телевизионната теория, нежелание да се проникне във факторите, които отделят телевизионния филм от кинофилма, инерция в настройката към това, което гледаме от малкия екран, и т. н. Не по-малко субективно звучи и позицията, според която във всяко изследване на една или друга черта от телевизионната природа сетърси определен догматичен привкус. По принцип не може да има предварителна теоретична постановка за това, как да се прави телевизионно кино. Отделните теоретични проучвания само ще помогнат да се извлече онзи подход, който е вече подсказан от конкретния материал. И нека не забравяме, че дискуссионността и конфликтността са климатът, присъщ на критиката. . .

Това, че нашата кинокритика, от която най-много могат да дойдат търсените критики, подценява телевизията, води до някои последствия, които може би ще оценим след

години. Първо — остават без оценка и разбор конкретни произведения, гледани от милиони хора, докато в същото време по принцип всички филми на Българската кинематография се рецензират. Най-малкото от това се възползват посредствените творци, които необезпокоявани продължават „творческата си дейност“. Второ — при липсата на критични материали не се подпомага и развитието на цялата телевизия, тъй като от проблемните рецензии също могат да се получат общотеоретични изводи. Трето — няма запалени хора, които да се заемат с телевизионната филмова история и не след дълго ще бъдем изправени пред непреодолими препятствия. Опитът със съставянето от Иван Зойн на „Летопис на телевизионния театър“ показва, че у нас връщането назад в недокументирани телевизионни събития е почти непосилна задача за всеки изследовател.

Ако все пак субективните причини са една психологическа бариера, която ще изчезне заедно с преходното консумативно-покровителствено отношение на кинокритиката към телевизията, то подходът срещу **обективните причини** трябва да започне без отлагане. С какво може да се обясни и извини например фактът, че в нашата страна един-единствен вестник („Народна култура“) от всички печатни издания има постоянно място за телевизията, да не говорим, че липсва така необходимото специализирано радио-телевизионно списание. (Тук съзнателно не включвам в. „Телевизия, радио“, тъй като той е издание на телевизията и радиото и има изключително информационен характер.) И къде могат в такъв случай да публикуват своите материали критиците, които се вълнуват от проблемите на телевизията и телевизионния филм? По-сериозни разработки могат да се печатат главно в сп. „Киноизкуство“, което все пак има друго предназначение.

¹Чернев Г. „Първи телевизионен...“ в. „Народна младеж“, 6.IX.1964 г.

В някои случаи съществува неправилна организация по отношение на представянето на телевизионните филми и от страна на Българската телевизия. Какво се цели, да кажем, с премиерите на голям екран на филми, които са правени за малкия екран, и последвалото им прожектиране една или две седмици в софийски киносалон? Според мен това е белег на все още неизживян комплекс за малоценност и на практика лишава телевизионните зрители от насочващата ги рецензия. Защото критиката отбелязва (ако отбележи!) филмите, когато са видяни от няколкото стотици или хиляди души, а излъчат ли се доста по-късно за милионната аудитория, тя естествено няма какво повече да каже. Така се случи с „Един наивник на средна възраст“ и „Реквием за една мръсница“ (режисьор Милен Гетов). с „Момичето с хармоничката“ (режисьор Неделчо Чернев) и др. Тук мога да оправдая единствено специалните киноварианти на серийните телевизионни филми, какъвто беше „Апостолите“, направен върху основата на „Записки по българските въстания“ (режисьор Борислав Шаралиев).

Френският писател и кинокритик Жан-Луи Бори в интервю на Пиринка Хаджиева за ЛИК определя ролята на критиката като подготовка на зрителите, за да бъдат те в състояние да „виждат“ отвъд развлечението, да схващат цялото богатство, вложено във филма. „В своите статии аз изграждам непрекъснатото мостове. Не съдя, а се старая да създам у зрителя желанието да види сам съответния филм, мъча се да му предоставя средствата, с които да извлече възможния максимум от него.

Телевизионната критика е призвана, мисля, още повече към „изграждане на мостове“, тъй като и взаимоотношенията между малкия екран и зрителите са качествено нови, непознати досега в никое друго изкуство, и се нуждаят от изясня-

ване. Ето къде телевизионната критика е необходимо да съсредоточи усилията си. Защото не бива да се забравя, че да бъдеш зрител, е също изкуство и телевизионният филм например трябва не просто да се обикне, а да умеем да го обичаме. Именно в тази насока на развиване на споменатото „умение“ виждам голяма част от ролята на критиката спрямо киното в телевизията. Защото, да не се лъжем, никакви особени различия при оценката на филмите за големия и малкия екран няма. И в двата случая действуват едни и същи художествени принципи за охарактеризиране на видяното. Но ако критиката съумее да вникне в същността на телевизионното творчество и го разкрие в контекста на конкретната творба, ако качества на сполучливият филм станат повод да се посочат предимствата на непосредствената телевизионна природа, на задушевия „разговор на четири очи“ с малкия екран — това вече е друго. Процесът на култивирание уменията да гледаш телевизионни филми (особено серийни) е прекалено лична работа, за да се намесваме грубо в нея, протича по различен начин у всеки, но въпреки това едва ли е уместно да се остави този процес на произвола на стихийното нагаждане към телевизионните форми.

В заключение може би е необходимо да поставим въпроса, не е ли дошло време да се създаде национален фестивал на телевизионните филми (та телевизията произвежда вече 30—35 филма годишно, повече, отколкото кинематографията)! От една страна, на такъв фестивал критиката ще има възможност да огледа продукцията, да направи заключения, да измери „температурата“ на цялостното телевизионно филмово творчество. От друга — фестивалът сигурно ще съдействува за обособяването на собствена телевизионна критика, която (от казаното дотук) очевидно е необходима.

Музика и съвременен филмов образ

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Налага се да започнем с няколко принципни уговорки. В тази статия няма да бъдат разисквани всички аспекти от съвременните връзки между киното и музиката. Възможно е някои съществени моменти от взаимоотношенията между двете изкуства да не бъдат дори и споменати. Статията е написана по конкретен повод. А той не е определено филмово произведение или автор. Поводът е книга, посветена на филмовата музика, написана отдавна, но неизвестна у нас. Много от съображенията, изложени в нея, както и някои страни от авторската постановка заслужават днес особено внимание, защото анализирайки някои принципи в изграждането на филмовата музика, те засягат и цялостния художествен синтез на киното, и редица важни механизми от неговото функциониране в системата на една буржоазна културна индустрия.

И така става дума за книгата на Теодор Адорно и Ханс Айслер „Филмова музика“. Впрочем двамата автори определят своя труд като „есе“. Но е интересно да се знае, че той представлява част от по-крупно изследване, което включва системни наблюдения, експерименти, създаване и записване на филмова музика, както и теоретични обобщения на проблема. Изследването е поръчано и финансирано през 1940 г. от американски компании. Съвместно прекараните няколко години в Холивуд дават богат материал на двамата автори, но и им разкриват редица характерни механизми, от които произтича една по-стандартна музикална форма на екрана.

Трудът излиза за първи път на английски език непосредствено след войната, когато и двамата автори са още в емиграция в САЩ. По-късно Ханс Айслер нанася редица поправки и допълнения и книгата става известна на културната общественост в ГДР. А след смъртта му през 1969 г. Адорно решава, че много от положенията на тяхната съвместно писана в САЩ книга са все още актуални и заслужават внимание. Така в ГФР излиза първоначалният вариант на книгата, от който са отстранени обаче по-късните поправки и допълнения на Айслер.

Издадената от Адорно под двете авторски имена „Филмова музика“ е преведена на много езици. И, струва ми се, е полезно и за нашите читатели да се запознаят с някои от съображенията на двамата автори. При това става дума за едно необичайно и плодотворно авторско сътрудничество между известния композитор-комунист Айслер и един теоретик и философ като Адорно, от когото тръгват толкова идеи за съвременното изкуство и музика, в това число и такива, с които не можем и няма да се съгласим.

Естествено извън нашата цел е един по-цялостен анализ или оценка на възгледите на Адорно. Това е задача на музикалната теория и критика. Разбира се, ние също ще докоснем спорния характер на някои моменти от първоначалния вариант на книгата, които очевидно е искал да коригира със своите поправки и допълнения по-късно Ханс Айслер. Или по-точно, ще споменем за недооценения (или непознат тогава на авторите) опит при създаването

на филмова музика извън системата на буржоазната културна индустрия. Редица от допълненията на Айслер засягат именно практиката при създаването на музиката във филмите на Айзенщайн. Но независимо от някои пропуски или недооценяване приноса на социалистическите художници есето на Адорно и Айслер заслужава особено внимание. Редица наблюдения, изводи и идеи в него имат съвършено актуален характер.

Актуален е и самият подход към киното, в това число и към един от елементите на неговия художествен синтез — музиката. Твърде проникателно двамата автори разглеждат филмовото изкуство, както и неговата музика не толкова в системата на изкуствата, а преди всичко в цялостната културна ситуация или в онази ситуация, която Адорно нарича „културна индустрия“ и чиито механизми в контекста на западното общество той разкриват върше проникателно.

В този смисъл книгата на Ханс Айслер и Теодор Адорно задържа нашето внимание с:

— изказаните мисли и анализ за възможните търсения в областта на филмовата музика, както и самото ѝ разглеждане преди всичко като елемент и средство на цялостната филмова драматургия;

— изказаните мисли и актуалния теоретичен подход към киното като специфичен феномен на съвременната култура, чиито развитие и характер се определят в много по-голяма степен от социологически фактори, а не от чисто естетически.

Киното и съвременната културна индустрия

Нека да обърнем внимание на първото изречение от въведението на книгата: „Ние никога няма да разберем киното докрай, ако го разгледаме само като специфично изкуство. Ние ще го разберем добре едва

когато видим в него и съвременното средство за културна информация, което използва техниките на механичната репродукция.“¹

Можем да си спомним, че тези думи на Ханс Айслер и на Адорно са писани преди 1945 година и публикувани за първи път в 1947 г., т. е. в периода, когато в основните си насоки филмовата теория търси все още своите аргументи и доказателства за това, че киното е изкуство и има свое място и перспективи за развитие в системата на другите изкуства. Задача от първостепенно значение за филмовата теория е да анализира спецификата и открие закономерностите в художествената структура на филмовата творба. Естествено този етап отговаря на някои първостепенни потребности на филмовия език и неговата еволюция. И само върху основите и завоеванията на този етап ние днес можем да търсим и изпитваме необходимост от по-нов и комплексен подход към киното, който да държи сметка за двете страни на неговата природа: и на специфичен художествен език, и на мощно комуникационно средство.

В случая е показателно, че в разсъжденията си за филмовата музика яркият съвременен композитор Айслер и мислителят с особено място в развитието на буржоазната теория, философия и социология на музиката Адорно тръгват не от някакъв анализ или предпоставки, свързани с характеристиките на художественения език на киното. Те приемат този език като даденост. И в анализа си се връщат именно към някои характеристики на средството „кино“, защото точно те (характеристиките) хвърлят повече светлина и върху специфично музикалните проблеми на самата филмова музика.

¹Theodor Adorno, Hanns Eisler, „Musique de cinéma“, L'arche, 1972 (всички наши цитати и позовавания са направени по френския превод на книгата, който използва изданието на Адорно от 1969 г.)

За тях новото средство за масова комуникация — киното — участва в своеобразното превръщане на традиционните културни ценности в нов вид стока. Неговото раждане е част от самите процеси на механична репродукция на съвременната творба, на нейното масово „тиражиране“ и разпространение, което и създава принципно нови взаимоотношения между изкуство и потребител, както и една принципно нова социокултурна ситуация за съвременното човечество.

Айслер и Адорно напомнят, че техният критичен преглед на „индустриалния характер“ на културата днес, който силно засяга филмовото изкуство и неговата музика, съвсем не представлява никакъв романтичен поглед към миналото. Напротив, те не се противопоставят на хода на времето и на техниката. Но като подчертават, че техниката трябва да служи на изкуството, а не обратно, патосът на редица техни съждения по-нататък е насочен и към подказване на възможности, при които музиката вместо да задълбочава „индустриалното“ начало на филмовата творба, може да помогне за неговото заличаване и възвисяване. Музиката в киното трябва да служи на изкуството, а не на „културната индустрия“, както е преди всичко в практиката на западната кинопромишленост.

Разбира се, авторите говорят за културна индустрия изобщо. Техните наблюдения се основават върху практиката на западноевропейския и холивудския филм до 1945 година, върху тенденциите на неговата музика и начина на нейното създаване. Същевременно в бележките си към изданието от 1969 г. във Франкфурт Адорно подчертава, че преиздава тази книга, защото му се струва, че младото кино в много страни днес не е осмислило достатъчно музикалните проблеми на филмовия образ, както и цялостното място на музиката във фил-

мовата драматургия. И той възнамерявал дори наново да се върне към някои от тези проблеми в сътрудничество с Александър Клуге.

С други думи, непознаването на една по-различна практика и отношение към музикалния материал на филма, за което богати примери дава практиката на социалистическото кино и преди всичко класическите случаи от сътрудничеството на Айзенщайн с Прокофиев, е причина за някои съществени непълноти в анализа на Адорно и Айслер, както и за известна методологическа неточност, която Айслер очевидно се опитва да преодолее с по-късните поправки на текста. Но упорито отхвърляйки тези негови допълнения, Адорно по същество ограничава възможните разрешения на проблема.

Очевидно самото присъствие на масовите средства поражда вече определена културна ситуация, към която е съпричастно цялото човечество. Но заедно с това преодоляването на „индустриалния“ импулс при тази ситуация, който по никакъв начин заплашва творческия суверенитет на художника, е въпрос не само на конкретни творчески пътища, но на определена културна политика. А тя ще бъде толкова по-ефикасна, колкото по-пълно осъзнае разностранния и противоречив характер на масовите средства. Трудът на Айслер и Адорно има за нас актуално значение, защото подпомага подобно осъзнаване. Негов принос е, както вече споменахме, че разглежда феномена „филмова музика“ не само като естетически проблем, а като съсредоточие на по-разнообразни социокултурни механизми. Но неговото ограничение идва именно от това, че предполага и предлага някои решения преди всичко от естетически характер, като напълно подценява факта, че те са и въпрос на съответна социокултурна политика.

И така историческите събития, които за двамата автори се разкриват

през призмата на голяма част от създаваната съвременна филмова музика, са също отражение на разпадането на буржоазното културно наследство и превръщането му в стоки за пазара на развлеченията (стр. 59). Той има свои закони и изисквания. И музиката в киното ще бъде често толкова по-високо оценена, а съответно и по-високо заплатен създателят ѝ, колкото по-радикално тя лъже за всекидневието. Наред с разработването на ситуации-клишета, емоционални кризи и развръзки-клишета филмовата индустрия разработва и развива и свои музикални клишета.

Филмово и музикално клише

Проблемът за непрекъснатото стандартизиране на филмовата и музикалната фраза, занимава настойчиво Айслер и Адорно. То заплашва самата същност на киното, а съответно и на музиката в него като изкуства. Основните причини за това стандартизиране на филмовата и музикалната форма едновременно авторите виждат в изискванията на културния пазар или съответно в съобразяването предивсичко с тези изисквания.

Но те са проникателни и към редица други фактори, които също допринасят за общоконвенционалния характер на музиката в киното. Подобен фактор е неразрешеният и винаги трудно разрешим проблем за мястото и характера на мелодията във филмовата тъкан. „Визуалното действие на киното притежава характеристиките на прозата и поточно нейната неравномерност и асиметрия. Това действие се предоставя като фотография на живота и затова всеки филм имитира донякъде документалното течение на живота. По този начин съществува някакъв разрыв между визуалния образ на екрана и конвенционалната мелодия, която свързват с него. Не съществува такт, който да бъде

по автентичен начин синхронен със заснетата целувка на екрана. И този разрыв между симетричното и асиметричното е особено ярък в музиката, която придружава природните феномени: движения на облаци, изгреви, вятър и дъжд.“ (стр. 17).

Естествено, когато авторите говорят, че „фетишизмът към мелодията“, който от края на романтизма е потиснал всички останали музикални елементи, по същество стеснява и ограничава и самото музикално понятие „мелодия“ — това е проблем, по който правилно отношение може да вземе само музикалният теоретик. И дори да изпитваме известни резерви към твърдението, че именно изискването за музикална мелодия на всяка цена и по всякакъв повод е спънало в най-голяма степен развитието на филмовата музика, то не можем да се съгласим с Айслер и Адорно, когато твърдят: „Противоположното поведение означава не да се отхвърли мелодията на екрана, но да се изиска нейното освобождаване от веригите на конвенционалността“ (стр. 18).

Към тези вериги на конвенционалността спада предубеждението, според което филмовата музика се създава „не за да бъде чута“. И авторите напомнят: понякога да се прекъсне действието и да се накара зрителят да чуе определен музикален откъс в цялата му сила и обхват, може да се окаже особено силно изразно средство. Така музиката подпомага изграждането на филмовия образ, като се съобразява с неговото цялостно внушение и цел. Но това съвсем не противоречи на възможностите и за едно „независимо“ използване на даден музикален къс, при който именно „чутата“ музика, а не само усетената като обща атмосфера, може да открие нови и неочаквани перспективи към филмовото действие.

Във веригите на конвенционалността особено леко попада, както вече споменахме, музиката, придружа-

ваша природните стихии и явления. В подобни случаи или в случаи, когато има необходимост от една наистина „незабележима“ музикална подплата, авторите препоръчват едно средство, широко наложило се в последния етап на филмова еволюция. Препоръчват присъствието на такава звукова партитура, която е по-близо до естествените шумове, а не до едно ясно артикуларно музикално изпълнение. Така някои шумове и звуци, имитиращи естествените, но създадени все пак от композитора, са средство, което предполага по-широко и по-гъвкаво употребуване.

Но за застрашителното място на музикалното клише в киното според Айслер и Адорно силно допринася и самото стандартизиране на музикалното изпълнение. То също преследва най-бързия и недвусмислен ефект. А търсенето на ефекти само чрез присъствието на определен музикален мотив се обръща срещу самата музика: тя изцяло престава да произвежда ефекти.

Това стандартно изпълнение, при което музикалният мотив трябва да предаде винаги максимална емоция или вътрешно напрежение, се свързва и с една характерна псевдоиндивидуализация във филмовото внушение, която също най-често се оказва близо до клишетото. Така вместо цигулките, които стенат, и медните инструменти, които непременно натрапват чувството за бодрост и триумф, авторите призовават към все по-„умерения“ стил в изпълнение на филмовата музика, който единствен може да съхрани някаква нейна ефикасност, а оттам и художествено оправдание.

Любопитно е да се обърне внимание и на начина, по който Айслер и Адорно поставят въпроса за музикалното клише в киното. За тях това клише не съществува изолирано от клишетото на филмовата ситуация, изобразителното или драматургическото решение. Но заедно с това не е собствено филмовото кли-

ше, което води след себе си и баналното музикално решение. Напротив, авторите подчертават по различни поводи и на няколко пъти, че именно стандартното музикално решение може в много по-голяма степен да дискредитира постиженията на изображението, актьорското присъствие и т. н. Една неуместна музикална фраза е в състояние да разруши постигнатия по визуален път драматизъм на екрана, да го обезцени и деформира, създавайки у зрителя усещането за вече чуто и видяно.

В този смисъл авторите непрекъснато напомнят важния факт: оригиналността на едно филмово произведение е немислима и без оригиналност в самото отношение и трактовка на музикално-звуковия материал. Следователно и по пътя на музикално-звуковите решения на даден филм може да се развива кинематографичната форма, а така също и да се променя много по-кардинално, отколкото обикновено се предполага, качеството и характерът на този филм.

Филмова музика и филмова драматургия

Споменахме вече, че Айслер и Адорно приемат художествения език на киното като даденост и без да разискват неговата специфика и естетически параметри, ни говорят направо за отношенията музика — кино и различните „модели“ на тези отношения. Но през цялото време в техния анализ се усеща пронизателното съзнание за характера на художествения синтез във филмовото изкуство и възможностите той да се преосмисля и обогатява отново и отново, на различни нива и с оглед на всеки един от неговите елементи.

Някои, макар и бегли разходки в историята на киноизкуството, които естествено тук са извън нашата тема, недвусмислено биха показали в каква степен художествените открития в седмото изкуство са вина-

ги и своеобразно утвърждаване на принципите и възможностите на неговия синтез. Художествените открития в киното често са свързани с новия авторски поглед, с разработването и осмислянето на синтетичното начало на филмовия образ. В много отношения Айзенщайн се оказва по-актуален и от най-актуалните търсения в областта на кинематографичната форма, защото във всеки един от своите анализи на тази форма той изследва именно възможностите на синтетичното художествено мислене. Всеки нов етап в развитието на филмовата изразност е етап на някакви нови взаимоотношения между отделните елементи на синтеза: между слово и изображение, слово и звук, звук и цвят, „драма“ и „разказ“, „разказ“ и „есе“ и т. н., и т. н.

Новите отношения между елементите на синтеза пораждат нови жанрово-стилистични възможности за екрана. Но те пораждат и нови хоризонти за филмовата изразност изобщо само когато зад тях и чрез тях се утвърждават пак принципите на художествения синтез. В този смисъл есето на Айслер и Адорно е интересно, защото се оказва своеобразна, макар и недиректна, защита на този синтез.

Двата автори разглеждат достатъчно ясно и подчертано музиката като елемент, който активно може да обнови филмовия синтез. За тях тя е преди всичко част от цялостната филмова драматургия, от по-съвършеното и органично извайване на филмовия образ. Привеждайки като илюстрация на своите постановки редица примери за различно използване възможностите на музиката в киното, те напомнят: „Музикалните решения тук са разгледани изключително под техния драматургичен ъгъл, а не като материал на композицията. Но всяка една от идеите на музикалната драматургия позволява голямо разнообразие на чисто музикални фигури и вари-

ции.“ (стр. 33).

Айслер и Адорно напомнят и подсказват пътищата за драматургични решения чрез музиката, които се използват общо по-ограничено от филмови автори и композитори. В повечето случаи тези решения предполагат музикалния образ на екрана да се откаже да изразява преди всичко атмосферата на даден епизод или събитие. Той трябва да се отказва и от навика си да се идентифицира с филмовото действие и показваните събития на екрана. Напротив, една дистанция на музиката спрямо тези действия и събития може да се окаже особено изразителна. Чрез нея авторите на филма имат възможността да ни отпратят към по-крупния смисъл на факти и събития, да разкрият някои противоречия между „видимо“ и „съществено“, да напомнят за съществуването на колективни енергии или пасивност, с които филмовото действие не се занимава.

И вместо онова най-банално използване на музикалния мотив за нарастване на напрежението до неговите абсурдни и стереотипни форми на екрана авторите напомнят, че е време да се използва и обратното средство: прекъсване на музикалния мотив, на музикалната фраза или откъс в сцените с особено значение. Подобно прекъсване допълва или уравновесява напрежението на екрана. Но то може да го засили и чрез много по-обемната като значение мисъл, разкрита във внезапното мълчание на екрана.

Несъмнено редица от тези подсказвания се използват отдавна в съвременната кинодраматургия. И най-нови филмови творби биха ни показали оригинална реализация на повечето от изказаните мисли. Но в случая нас ни интересува преди всичко принципната им посока. А тя е апел за все по-разнообразно, органично и творческо използване на музиката в развитието на филмовата драматургия.

В духа на някои изисквания на Брехт за „музика на жеста“ в неговия театър Айслер и Адорно отстояват един принцип, според който освен за по-бърза идентификация между герой и зрител музиката трябва да служи и за известното им дистанциране с оглед на определени интелектуални провокации от екрана. Този принцип също е използван от съвременното кино. И там неговите възможности вероятно отново ще бъдат разкривани и утвърждавани. Но може би той, както и някои други подсъзнания на Айслер и Адорно днес ще се окажат особено актуални по отношение на телевизионния филм и различните видове телевизионни сериали, чието музикално оформление в голяма степен повтаря клишетата на филмовата музика.

В този смисъл, не само за големия, но и за малкия екран, заслужава внимание забележката, че музиката има особена функция там, където филмовият разказ се стреми към плавността, мащабността и обхватността на прозата: „Формално киното е смес от драма и роман. Като драмата то представя герои и събития по директен начин, без вмъквания на описателни елементи между събитието и зрителя. Оттам и необходимостта от „интензивност“ в разказа, проявена чрез напрежение, емоции и конфликт. Но, от друга страна, този разказ, напоянящ репортаж, е разделен не на актове, а на глави. Той се конструира от епизоди. . .“ (стр. 41). Така филмовата музика придава на екрана определена „интензивност“ на действието и атмосферата и запълвайки драматичните празнини на романа, прави това по най-баналния начин. И музикалните решения са особено важни, а и рисковани, именно в онзи тип филмов разказ, който иска да предаде стихията на прозата.

Разбира се, всеки по-пространен анализ на отношенията между музика и филмова драматургия би ни отвел или върнал към анализите и

съображенията най-напред на Айзенщайн и към самата практика по създаването на неговите филми. В това отношение някои нови изследвания на съветското кинознание също разкриват любопитни закономерности от творческия процес на художника¹. Поставени в такъв контекст, редица разсъждения на Айслер и Адорно ни се струват познати или са решени вече от съвременната кинематографична практика. И все пак в някои от тези познати вече съждения за филмовото творчество е любопитна чисто музикалната гледна точка към проблема.

Така, когато авторите твърдят, че музикалният материал трябва да се подчинява на целите на всеки драматургичен откъс и че да се планира музиката на даден филм, това означава да се планират заедно музика и филм, това са констатации, вече широко известни на съвременния зрител и читател. Същевременно редица други съображения, свързани с убеждението, че музикалната форма може да следва логиката на своето собствено развитие и в рамките на филмовото цяло или подчинявайки му се, заслужават интерес.

„Колкото повече музиката може да бъде овладяна чрез своите собствени принципи на конструиране, толкова повече е възможно тя да бъде овладяна и с оглед на приложението ѝ към друго изразно средство.“ (стр. 44) По подобен начин от кинематографична гледна точка е интересно и съждението на авторите относно своеобразното родство между филмовия и съвременния музикален език, които могат да бъдат „драматични и преди появата на конфликта, преди определени фигури и теми да се противопоставят в своето развитие“. (стр. 51).

¹ Виж във връзка с това статията на Леонид Козлов „Иван Грозни“. Музикално-тематично изграждане“, чието заглавие също е симптоматично (сб. „Съвременното съветско кино“, „Наука и изкуство“, 1971 г.).

В този смисъл звучи актуално и един от своеобразните изводи на есето за това, че съвременният композитор доказва своето превъзходство над техниката и съответно над технологията по създаването на филмовата музика. когато твори изкуство независимо от тях, а не когато по абстрактен и аристократичен начин отрича изобщо възможности-те за подобно творчество.

Заклучение

Много от изказаните съображения в тази книга биха могли да провокират написването и на друга статия. Те също така са повод и за един повсестранентеоретичен анализ на проблема, анализ, който да приведе и други мнения и ги огледа в контекста на разнообразни примери от практиката.

Разбира се, тези примери биха могли да бъдат и от практиката на нашето кино, от развитието на музикалния компонент в него, от характерното съжителство днес на ярки музикални решения до очевидни клишета и една оживяла трактовка на музиката в някои далеч небезинтересни филмови творби. Естествено, когато споменавам за музикални клишета в наши най-съвременни филми, аз имам пред вид не клишета всамия музикален материал. За тях не мога да съдя. За тях трябва да съди музикалният специалист и критик. Имам пред вид клишета в самия начин, по който се използва понякога музиката на екрана, за да създаде по най-баналния начин непрежение, да ни дообясни почти натрапчиво състояния и преживявания на герои дори когато документалната автентичност на изображението крещящо изисква свършено друг вид звукова интервенция.

Същевременно една по-пространна и цялостна разработка по проблема би подчертала как в съвременното кино проблемът за музиката се модифицира в проблем за по-цялостната звукова партитура. Свое-

образните звукови ефекти не са повече допълнение към музиката. Те добиват все по-самостоятелно значение. изпълняват все по-отговорни драматургични функции, превръщат се във все по-често употребявано средство от филмовите творци. В този смисъл ние понякога разграничаваме работата на звукооператора и на композитора. На първия предоставяме ефектите и шумовете, на втория—музиката. Но има кинематографии, в които се говори и за „композитор на шума“, т. е. някои ефекти и шумове могат да бъдат създадени и специално от композитора. Подобни шумове, които напомнят за природните, но не ги дублират, са и синхронни с търсенията в областта на цвета и на по-естетизираниите художествени форми в съвременното кино.

Но моята цел, както вече подчертах в началото, не беше задълбочен анализ, а преди всичко представяне на самата книга и насочване вниманието към авторския подход в нея. Този подход, който държи сметка не само за естетическите аспекти на проблема, но и за по-широките социокултурни закономерности, свързани с него, се утвърждава днес от една актуална тенденция на кинотеорията.

Наистина в анализа на Айслер и Адорно могат да бъдат оспорени редица методологически положения. Но основната му посока е в известна степен успоредна на съвременното теоретично търсене, което справедливо настоява за по-„широкото“ разбиране на самия обект на филмовата теория. Защото филмовата теория днес може да се развива само в много по-тясна връзка с теорията на културата, както и с някои проблеми на масовите комуникации. А това предполага познаване и осмисляне на трудове и идеи, които, без да касаят само и единствено филмовата структура, ни откриват и други перспективи към нейния комплексен характер и закономерности.

Съветската екранна публицистика в годините на Втората световна война

ВЪЛЧАН ВЪЛЧАНОВ

Разбирайки значението на филмовата документалистика като мощно средство за информация на най-широките народни маси, Комунистическата партия на Съветския съюз и нейният Централен комитет още от първия ден на войната правят всичко необходимо кинохрониката да заеме своето място редом с партийния съветски печат. Хроникалната студия преустроява работата си с оглед изискванията на една военновременна обстановка. В тази солидна организационна и творческа работа се оглеждат огромното внимание и грижите, с които постоянно е ограждано съветското документално кино. Още в първите години на революцията, през годините на Гражданската война, в годините на възстановяването на народното стопанство и през първите петилетки на киножурналистите беше поставена високоотговорната и почетна задача да осъществяват — по изрече на В. И. Ленин — „агитацията с факти“. В годините преди войната съветските киностудии възпитаха няколко поколения киножурналисти, беззаветно предани на съветската родина, активни участници в социалистическото строителство, хора, които прекрасно владеят своята професия, истински майстори на операторското изкуство, режисьори, редактори и работници от другите кинематографски професии.

Всичко това несъмнено се отрази благотворно и способствува за оперативното и своевременно разгръщане на фронтвата кинохроника в годините на Великата отечествена война. Само със славната предистория на съветската киножурналистика, само с атмосферата на особено внимание и непрестанните грижи за нейното усъвършенстване можем да си обясним факта, че още на 25 юни 1941 година по екраните на съветската страна вече се прожектираше първият репортаж от фронта. Колкото внезапно и вероломно да беше нападението на хитлеристка Германия, документалистите-хроникъори, привикнали мъниеносно да реагират и в най-сложна обстановка, съумяха да се мобилизират, да организират своите усилия и да бъдат на гребена на събитията. Собявяването на войната група киножурналисти срочно бяха изпратени на

най-близкия участък от фронта — в разположението на Девета армия.

„Беше 24 юни, 1941 година — спомня си съветският кинооператор Котляренко¹. — Още не бяхме разтоварили апаратурата, а към нас вече тичаха бойци, ръкомахаха, почти крещяха: „Още вчера свалихме „Юнкерса“, пленихме и летците! Хайде, снимайте!“

Заснехме юнкерса, поставихме пред обектива и пленените фрицове, на следното утро успяхме да заснемем и разчета на зенитното оръдие, който в първия ден на войната беше свалил вражески самолет. Съединихме всичко и го изпратихме в студията. Това бяха първите фронтови кадри, използвани от СКЖ („Союзкиножурнал“).

Така започна документирането върху филмова лента на събитията от Великата отечествена война на съветските народи. В онези първи дни непосредствено с получаването на първите метри фронтова хроника като задача от изключителна важност се поставя необходимостта от определяне на генералната линия в работата на киножурналистите. Радиото и печатът донасят до всеки съветски човек тежките известия за отстъплението, за изтеглянето на войските и евакуацията на населението. Совинформбюро в ежедневните си бюлетени публикува информация за тези събития. Поставен бил въпросът — нужно ли е да се дублират тези известия и на киноекраните? Но още с появяването на първите кинорепортажи от фронтвете става ясно какво огромно емоционално въздействие упражнява върху зрителите буквално всеки документален кадър от фронта.

„Едни кадри — пише В. Лесин² — бяха в състояние окончателно да отнемат у човека волята за борба, други — да го вдъхновят за подвиг!“

„Аз бях свидетел — спомня си операторът Л. С. Котляренко — как само появата на човека с киноапарат по местата на отстъплението се разглеждаше като вражеска проява. Казваха ни — вие ще сне-

¹Л е с и н, В. П. „Образ человека в кинохронике военных лет“, Москва, ВГИК, 1974 г., стр. 18
²„Искусство кино“, 1968 г., бр. 2, стр. 40

мете нещастieto, което става тук, а лентата може да попадне у врага! Когато преминавахме Каховка, операторът Сологубов започна да снима. Беше необходим цял час, за да обясним, че този човек не е сам, че е наш, че тук работи цяла група хроникьори. Сега е трудно да се предаде пълноценно онази особена настройка на хората от 1941 година. Но тогава ние не можехме да не разберем тези хора, които прече-ха и яростно препятствуваха снимачната ни работа.“

„Аз си спомням снимките от първите седмици на войната — пише и режисьорът-документалист Роман Кармен, — екстремните тиражи, монтирани от тези първи снимки. В тях войната — защо да го крием — не винаги изглеждаше страшна, мъчителна и сурова. Монтажистите — може бите тогава бяха прави да постъпват така — отстраняваха кадрите, запечатали уморени войнишки лица със смачкани кепета и с шинели, прогизнали от окопната кал, от кръв и блатна тиня. Кадри, безценни със своята жестока истинност — ранени, чиято кръв изтича, окопите, лепкавата до глезените кал на фронтите пътища, устременият за миг към обектива тежък и уморен войнишки поглед, понякога пълен с предсмъртна тъга, — тези кадри се считаха като „сечестата страна“ на войната.“

Тези кадри, както и множество други — още по-страшни, и още по-силно респектиращи със суровата си фактура, — ние видяхме по-късно. Видяхме ги в множество филми за войната, които съвременниците ни не бива да забравят!

Но тогава, в началото, се е налагала строга селекция. Отбирали са се само онези кадри, които са били в състояние да повдигнат моралния дух на народа, да го зоват към победата. Цялостната морална и психологическа атмосфера категорично налагала изискването да се показват онези факти и събития, които способствуват за растежа на съпротивата, които укрепват волята за победа, независимо от тежестта и неуспехите в първите месеци на войната. Документалното кино в този момент е призвано да покаже мъжеството на светския човек, неговата устойчивост, непоколебимата му вяра в крайното тържество на справедливата кауза. Заедно с всички останали средства на партийно-политическата пропаганда (радиото и печата) съветската киножурналистика още от първите дни на войната е ориентирана към онова, което В. И. Ленин¹ определя като най-важно: „Във всяка война — пише той — победата в крайна сметка се обуславя от състоянието на духа на онези маси, които проливат кръвта си на бойното поле.“

Убеждението в справедливостта на войната, съзнанието за необходимостта да пожертвуваш живота си за благо то на своите братя повдига духа на войника и го кара да понесе нечувани тежести.

В първите броеве на „Союзкиножурнал“ намират отражение както боеви епизоди от фронта, така и мобилизационните мерки в тила. Целият съветски народ, цялата съветска страна се вдигат на свещена война с врага. Такова по същество е и съдържанието на един от първите броеве на кинопрегледа, озаглавен „Всички сили за разгрома на врага“.

Пак по това време съветската кинопублицистика влиза в непосредствена, директна схватка с пропагандната машина на Третия райх: фашисткото радио и печат съобщават, че съветските войски бягат от Одеса, захвърляйки ранени и бойна техника, оставяйки заводите и фабриките. В действителност в помощ на Одеса си пробива път морската пехота от Севастопол и заедно с нея в града влизат и кинооператорите С. Коган и М. Трояновски. Те заснемат работата в заводите, строежа на укрепления, живота на фронтовия град. Един от епизодите е особено драматичен: хитлеристите са завладели водните източници в Беляево и в града започва остро да се чувства недостатък от вода. Жителите получават водата срещу купони: под палещите лъчи на слънцето, пред цистерните с вода се проточват дълги опашки от жени, стари и деца с бидони и ведра в ръце. Хората внимават за всяка капка вода. Изведнъж по улицата се задава подразделение червеноармейци. Опашката се разпада — одесчани бързат да разделят с тях оскъдните порции вода...

Подобни живи наблюдения на киножурналистите превръщат сюжета в творчески осмислен репортаж, който създава запомнящ се образ на сражаваща се Одеса. С всеки изминал ден отпорът на съветския народ става все по-твърд и това се вижда в кинопрегледите като „Градът-воин“, „Донските казаки“, „Народното опълчение“, „Партизански край“, „Освобождението на Елня“. Попълват се и редовете на кинооператорите по фронтовете. Само месец след началото на войната в армията, във въздушния и морския флот на Съветските въоръжени сили работят над сто киножурналисти! Все по-стегнати и функционални стават и организационните форми на тяхната работа; към фронтите политуправления се създават групи от кинооператори, оглавявани от опитни, талантливи майстори на кинопублицистиката. Тази мобилна организационна структура позволява правилно да се разпределят силите, като своевременно се ориентират към отделни по-важни военни съединения, към най-отговорните участъци на фронта.

Първият масиран бомбен удар от въздуха

¹В. И. Ленин, „Полное собрание сочинений“, т. 41, стр. 121

фашистките армии предприемат срещу Москва през нощта на 21 срещу 22 юли 1941 година. След това нощните бомбардировки продължават почти всекидневно в течение на един месец.

Група оператори начело с режисьора М. Слущки упорито, в нечувано трудни условия засне героичната борба на мъжествените защитници на Москва: точния огън на зенитните батареи, героизма на летците-изстребителите, храбро отблъснали атаките на фашистката авиация още в отдалечените подстъпи към Москва, организиранността на москвичани в часовете на въздушните нападения, мъжеството им в борбата с възникналите пожари.

В резултат на усилията, личния героизъм и професионалното майсторство на И. Беляков, И. Вайнерович, М. Глидер, К. Кулубаде, О. Рейзман, В. Соловьев и В. Фроленко се създава филмът „Нашата Москва“.

За мнозинството киножурналисти снимките на военните действия поставят съвършено нови творчески изисквания. Възниква необходимостта от нови професионални навики и умение. Мъжеството, издръжливостта, храбростта се оказват нужни, но недостатъчни за работа в условията на съвременната война, в която авиацията се превръща в могъща бойна сила. Затова имената на операторите Н. Вихирев, Л. Мазрухо, Д. Римарьов и Б. Шер остават като имена на пионери, усвоили първи майсторството на аероснимките в бойни условия.

Историческите събития, свързани с героичната защита на съветската столица, зафиксирани на кинолента операторите от Централната хроникална киностудия. От месец ноември 1941 година студията започва да произвежда специалния кинопреглед „В защита на родната Москва“.

На фронта пред Москва работи голяма група кинохроникъори. Всред тях личат имената на такива опитни и талантливи киножурналисти като Р. Кармен, Б. Макасеев, А. Лебедев, А. Щекутъв, Т. Бунимович, П. Касаткин, И. Беляков, Б. Небелички. За началник на тази фронтова киногрупа е назначен Л. Варламов.

Групата успява не само да документира всички тактически и стратегически победи на сражаващите се армии, но и да засне такива важни за онези дни събития, като тържественото заседание на Московския съвет на депутатите на трудещите се, състояло се на 6 ноември 1941 година, и парад на Червената армия, състоял се на 7 ноември 1941 година на Червения площад.

Темповете на настъпването на Съветската армия към Москва стават все по-стремителни и кинооператорите едва успяват да догонят събитията, за да фиксират бързо и постоянно променящата се картина на боевете.

„Да се покаже по екраните епопеята на разгрома на немско-фашистките окупатори, да се покажат техните кървави злодеяния беше властно изискване на преживявания от страната момент — спомня си операторът С. Коган. — Заедно с режисьорите на филма И. Копалин и Л. Варламов ние до късна нощ преглеждахме хилядите метри лента, пристигнала направо от фронта. Много скоро се оформи и планът на бъдещия филм. Подбрахме и музиката — сурово звучащата мелодия на бойната „Песен на защитниците на Москва“, написана от композитора В. Мокроусов по текст на поета А. Сурков.“

Най-после пълнометражният документален филм „Разгромът на немските войски край Москва“ е завършен! На 12 януари 1942 година той е показан в Кремъл пред членовете на Държавния комитет по отбраната. След прожекцията били направени редица забележки — не се харесал дикторският текст, препоръчано било да се покаже по-убедително техническата бойна мощ на армията.

След направените поправки комитетът одобрява филма и на 18 февруари 1942 година, в навечерието на 24-а годишнина от създаването на Червената армия, в 18 московски кинотеатъра, във всички големи градове на Съветския съюз, във военските части на действащата армия започва демонстрацията на филма. И в тила, и на фронта зрителите гледат този филм с необичайно вънление, защото героите на екрана са самите те.

„Този филм — пише във в. „Правда“ от онези дни Владимир Ставински — е развълнуван и вълнуващ! Той се гледа с трепетен интерес и оставя неизгладими впечатления!“

В САЩ филмът „Разгромът на немските войски край Москва“ е гледан от над седем милиона зрители. Американската академия по киноизкуство присъжда на филма наградата „Оскар“ и го обявява за най-добрия документален филм за 1942 година.

Причината за огромното емоционално въздействие на филма върху зрителите се състои в това, че филмът отразява събитията от изключителна историческа важност, събития, видяни с очите на хора, били в техния епицентър, които сами са преживели заедно с армията и народа и горчивите дни на отстъплението, и радостта от поражението на врага.

Заслугата на тринадесетте оператори, заснели първия пълнометражен документален филм за Великата отечествена война на съветските народи — филма за битката за Москва, — е особено почетна, защото те първи сред кинооператорите от целия свят заснеха кадри, фиксирани победената и разбита немска армия.

До 6 декември 1941 година, т. е. до началото на гигантското контранастъпление на

Червената армия край Москва, кинохрониката показваше по световните екрани самодоволното, упоено от леките победи, фашистко войнство, което маршируваше по улиците на Париж, Брюксел, Копенхаген и Атина.

Ето защо кадрите от незабавимия парад на Червената армия на 7 ноември 1941 година, когато направо след марша пред Мавзолея на В. И. Ленин частите се отправяха на фронта (а с тях и кинооператорите!), ще останат завинаги едни от най-впечатляващите кадри в този филм.

Киножурналистите разбираха своята отговорност пред историята, те знаеха, че техните камери са не по-малко силно и поразяващо оръжие от автоматите в ръцете на войника. Затова работеха и при невероятно трудни бойни условия, често сгрявайки с телата си замръзващите от силния студ камери. Гледайки екрана, зрителите и не подозират с какъв труд, с какъв непрестанен риск за живота е сниман този или този кадър. Истинността, жестоката достоверност на екрана завладяват напълно зрителните зали. И до наши дни тези кадри, независимо от това, че понякога са технически несвършени, потрисат.

През април 1942 година филмът „Разгромът на немските войски край Москва“ бе удостоен с Държавна награда, а режисьорите Л. Варламов, И. Копалин и операторите Т. Бунимович, Т. Бобров, К. Касаткин, А. Крилов, А. Лебедев, Т. Шнайдеров и А. Елберт — удостоени със званието Лауреат на държавна награда.

По молба на Кинокомитета в края на 1941 година началникът на Главното политуправление на РККА, армейският комисар първи ранг Л. Мехлис издава заповед за реда при провеждането на фронтовите хроникални снимки. Тази заповед е адресирана до началниците на политуправленията по фронтовете. За подобряване работата на фронтовите киногрупи в заповедта се предлага да се обръща особено внимание на снимки, фиксиращи непосредствено настъпателните бойни операции на всички родове войски, подвижите на най-ярко отличилите се в боевете части на Червената армия, подвижите на нейните бойци, командири и политработници. Препоръчва се да се обезпечат изразителни снимки за действията на пехотата, автоматчиците, минохвъргачите, танкистите, свързочниците и разузнавачите. По-широко да се заснемат пленените противникови трофеи и особено внимание да се обърне на кинодокументирането на зверствата, извършени от немско-фашистките окупатори на съветска земя.

В заповедта се предвижда изготвянето на планове за киноснимки, които е трябвало да се подготвят от политуправленията на фронтовете и да се утвърждават от Военния съвет. Препоръчва се да се отчита обстановката по места с оглед всяка по-го-

ляма бойна операция да бъде фиксирана на филмова лента. Военният съвет трябвало да следи и контролира своевременното изпълнение на плановите. С тази заповед киножурналистите получават още по-действена помощ от страна на командуването и политорганиците на Червената армия. „Союзкиножурнал“ започва да излиза по екраните на страната редовно по два пъти седмично и зрителите с нетърпение очакват появянето на всеки нов номер от кинопрегледа.

Наред с основната задача на съветските кинолетописци — да покажат победите на Съветските въоръжени сили над фашистката военна машина — във филмите за Отечествената война все по-ярко се отделя и втора, съществена тенденция: да се съчетае героизмът в трудовото ежедневие на страната с воинските подвизи на фронтовете. Да се покаже на екрана, че хората, които създават оръжията, и хората, които се сражават с тези оръжия, са обединени от една обща мисъл — да се победи врагът.

Това не е умозрителен журналистически тезис, а високият смисъл на живота на целия съветски народ по онова време. И затова естествено беше да стане и съдържание на документалните филми от Втората световна война.

Може би най-ярко, най-остро мисълта за масовия героизъм в тила и на фронта се усеща във филма „Ленинград се сражава“, излязъл по екраните на Съветския съюз на 9 юни 1942 година. Двадесет и един оператори снимат материал за филма, който е трябвало да демонстрира мъжеството на хората в обсадения град, непреклонната им воля за победа. Нито гладът (по 50 грама хляб на ден!), нито варварските бомбардировки и терористичният артилерийски обстрел, нито четиридесетградусовите студове не сломиха съпротивата на ленинградци, на хората, които възпяха техния безпримерен героизъм в кинокадри.

По молба на Военния съвет на Ленинградския фронт бе командирован Роман Кармен, за да помогне на своите колеги за създаването на филм за Ленинград. В „Ленинград се сражава“ намериха отражение всички значителни събития от живота на града — от първия ден на войната до момента, когато в невероятно трудните зимни условия на 1942 година беше прокаран „пътят на живота“ през Ладожкото езеро и обсаденият град се свърза с Голямата земя.

„Филмът „Ленинград се сражава“ — пише в „Правда“ от онези дни — е забележително постижение на документалното киноизкуство, жива страница от Великата отечествена война. Той учи и призовава нашия народ към борба, към безпощадна мъст, към люта ненавист и безпощадна разплата с немско-фашистките завоеватели, грабителите и насилници. Такова е въздей-

ствието и силата на този вълнуващ кино-документ.“

Американският вестник „Дейли уоркър“ заяви по повод на филма: „... Този филм затрогва повече от всеки игрален филм. Понякога нервите не издържат тази точна констатация на фактите. Филмът представлява суровата, но независима от това вдъхновена правда за съветския град по време на войната.“¹

Пак по същото време „Таймс“ пише: „Портретът на Ленинград във войната е нарисуван със смели киноштрихи. Това е чисто реалистичен портрет, в него отсъствуват символистични търсения, трикове с гледните точки и перспективата, макар че филмът е озарен от светлината на въображението и проникнат от безпогрешно чувство за детайлите и цялото.“²

Известно е, че документалното кино е призвано да възсъздава живота на екрана във формите на самата действителност. Колкото по-внимателно се вглежда кинопублицистът в живота, в човека, толкова дълбоко, по-многоотранно се разкрива пред него образният свят на единичния факт, толкова по-отчетливо се проявяват във факта съществени черти на времето. Ето защо образната структура на публицистичното филмово произведение се формира преди всичко благодарение на осмислянето на човешкото обществено проявление.

В това отношение филмът „Ленинград се сражава“ е особено показателен. От общо 909-те кадъра на филма 458 са фиксирани отделни хора, а 97 от тях са крупни планове, позволили на авторите да надникнат в психическото състояние на своите герои, да зафиксираят и най-деликатните прояви на тяхната душевност — нечовешка болка, дълбока скръб, пределна съсредоточеност.

Още в първите документални филми за войната — репортажи от мястото на боевете — се долавят безелите на киноочерка, в който мерило за всичко е човекът и всеки факт се осмисля чрез него.

Фронтният кинорепортаж от обикновената информация за събитията, фиксираща и даваща на зрителя външна представа за снимачния обект, в хода на войната получава все по-често безелите на публицистиката, на образните обобщения.

Първите два пълнометражни документални филма за Великата отечествена война на съветските народи показваха още дълбоко проникване в същността на събитията и фронтния живот. Тяхната агитационна сила и възпитателната им роля бяха така очевидни и ярки, защото бяха създавани в съгласие с онези характерни особености на съветската агитация и пропаганда, които още Ленин беше характери-

зирал: „Ако нашите противници говореха и признаваха, че ние направихме чудеса в развитието на агитацията и пропагандата, то това не следва да се разбира от външната му страна, че ние имаме много агитатори и изразходвахме много хартия, а трябва да се разбира отговор — че истината, която се съдържа в тази агитация, достига до съзнанието на всички. И от тази истина е невъзможно отклонение.“³

На 24 юни 1942 година по екраните излиза и филмът „Черноморци“. От самото начало на войната към Черноморския военен флот работи група оператори в състав: В. Микosz, Д. Римаров, Ф. Короткевич, А. Кричевски, Г. Донец, А. Смолка.

Във филма „Черноморци“ атмосферата, в която живеят и се сражават в течение на осем месеца легендарните защитници на Севастопол, е предадена правдиво. За емоционалното възприемане на филма има особено значение дикторският текст, написан от писателя Леонид Соболев. Само до 1946 година филмът беше обиколил екраните на 20 страни, като в Англия беше показан в 600 кинотеатъра!

В края на първата година от Великата отечествена война се ражда идеята да се направи пълнометражен документален филм за един ден от войната, ден, в който на филмовата лента да се запечатат усилията на цялата съветска страна. Тази идея има своя прецедент в предвоенната практика на съветската киножурналистика — филмът „Ден на новия свят“, в който се разказва за трудовото ежедневие в Страната на съветите.

За сценарист на бъдещия филм е определен А. Каплер, за режисьор — М. Слущки, определен е и денят, за който ще се разкаже по екраните — 13 юни 1942 година. Географията на снимачните обекти е необичайно разнообразна, с гигантски обхват: от бреговете на Тихия океан до дълбокия вражески тил, в който се сражават съветските партизани.

За филма „Един ден от войната“ Константин Симонов пише: „Един ден от войната“ — още в заглавието на филма е заложена и неговата композиция. Авторите на филма като че ли са се опитали да направят моментална киноснимка на нашата родина такава, каквато изглежда тя сега — в дните на смъртоносна опасност и смъртоносна борба. Тази моментална снимка е направена едновременно и на фронта, и в тила от 160 кинооператори. Те заснеха родината, такава, каквато тя беше на 13 юни 1942 година, 356-я пореден ден от Великата отечествена война. Идеята е прекрасна сама по себе си и дори нещо повече — тя е величествена. Това е произведение, чиято сила е трудно да бъде оценена, това е документ, по който може би след много години нашите деца и

^{1,2}Цитатите от „Таймс“ и „Дейли уоркър“ са по вестник „Литература и искусство“ — № 41, от 9. X. 1943 г.

³В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 40, стр. 252

внуци ще възстановяват в своето въображение картините на всичко, което става в настоящия момент.¹

Изпълнявайки своя граждански и професионален дълг 15 храбри кинооператори начелосначалника на киногрупата на Сталинградския фронт А. Кузнецов, фиксират върху 35 000 метра лента всички драматични събития от легендарната Сталинградска епопея.

От 35-те хиляди метра заснет филмов материал да се отберат нужните 2100 е задача трудна и сложна, но с нея режисьорът Леонид Варламов се справя блестящо!

На 27 февруари 1943 година филмът „Сталинград“ е показан в Кремъл пред членовете на Държавния съвет по отбраната и получава тяхното единодушно одобрение. В началото на месец март филмът се демонстрира по екраните на целия Съветски съюз.

Високата оценка на съветската общественост като че ли най-добре синтезира писателят Алексей Толстой², който писа:

„Филмът „Сталинград“ е жив документ за съветския военен гений, за славата на руския народ, обичащ свободата повече от живота си, документ за тръдните дела, които извършва непокореният и горд град, устремил прозорливите си очи към осъществяването на доброто и справедливостта.“

Във в. „Комсомолска правда“ Д. Заславски добави: „За тази поема не може да се говори като за обикновен, макар и превъзходен филм. Това е произведение, което не само гледаш с дълбоко вълнение. Това е исторически документ с огромно значение!“³

За филма писа и Константин Симонов: „Битката за Сталинград е показана във филма такава, каквато беше — безпощадна, кървава, жестока. Редом със смъртта, със славата, със самопожертвуванието в него съществуваше и онзи бит, без който не може да мине нито една война — битът на войната, житейските подробности, когато хората в най-невероятни условия си остават хора... Чест и слава на съветските кинооператори — тези скромни хора, които заедно с бойците останаха в Сталинград през всички дни на неговата отбрана и заснеха всичко, което беше във възможностите на човека — и в тежките дни, и в дните на победата. Много милиони хора ще видят този филм. Тези, които ще го гледат в чужбина, може би ще разберат най-после какво представлява истинската война и истинските изпитания, какво са истинските трудности и уменията да се преодоляват.“⁴

Силните пророчески думи на писателя Симонов се сбъднаха: „Филмът „Сталинград“ триумфално мина по екраните на повече от 44 страни по целия свят. Само в

Англия той беше проектиран в 1500 кинотеатра.

Американската фирма „Парамаунт-пикчър“ пусна филма по екраните под заглавието „Градът, който спря Хитлер — героичният Сталинград“. Коментарът към филма, написан от известния американски драматург Уеколи, се четеше от популярния актьор Брайън Донлеви.

Вестник „Ню Йорк хералд трибюн“ помести възторжен отзив за филма, в който се казва: „Това е най-забележителният документален филм за настоящата война.“ А вестник „Стар“ писа: „Този съветски военен-документален филм е великолепен кинозапис на сталинградската борба. Филмът „Сталинград“ представлява връх в дадения жанр. Нито един филм не успя да предаде така мощно и така живо цялата разрушителност на войната. В изобразяването на сражаваща се Русия този филм няма равен на себе си!“

„Битката за Сталинград“ — пише съветският изкуствовед О. Радионов, — за тази отбрана ще пишат и ще разказват поколенията. Героите на битката ще бъдат възпявани в платна, мрамор и бронз. Но нищо не ще бъде в състояние да затъмни значението на кинопоемата „Сталинград“ — живото свидетелство за героизма, мъжеството, таланта на съветските хора, за тяхното велико търпение и за тяхното велико тържество.“⁵

В резултат на успешните бойни операции към края на 1943 година две трети от заграбената от хитлеристите съветска територия беше освободена. Мощното настъпление на съветската армия по всички фронтове изискваше много срочно попълнение и на редовете на фронтовите киножурналисти. Привлечени от научно-популярното и игралното кино, към фронтовите киногрупи се отправят над 150 нови кинооператори.

През август 1943 година режисьорът В. Беляев разполагал с над 20 хиляди метра филмов материал за подвизите на партизанските съединения, действащи във вражеския тил. От този материал Беляев създава „...вълнуваща киноповест за героите, отмъщаващи за поруганата родна земя“⁶ — филмът „Народни отмъстители“.

Вестник „Комсомолска правда“ писа за този филм: „Създаването на документален филм за партизаните е крупно събитие в живота на съветската кинематография. Филмът „Народни отмъстители“ не само възпитава у зрителя чувството на любов към родината и ненавист към врага, но и убеждава, че е наистина непресъхваща мощта на съветския народ, че е непреклонна силата на неговия дух.“⁷

¹ К. Симонов, в. „Правда“ от 22. X. 1942 г. „День войны“

² в. „Правда“ от 18. III. 1943 г.

³ в. „Комсомольская правда“ от 10. III. 1943 г.

⁴ в. „Красная звезда“ от 12. III. 1943 г.

⁵ „Оператор — кинодокумент — фильм“, Москва

⁶ в. „Известия“ от 1943 г.

⁷ в. „Комсомольская правда“ от 1943 г.

„Орловската битка“ на режисьорите Р. Гиков и Л. Степанова разказва за провала на лятното настъпление на Вермахта в района на Курск. През лятото на 1943 година тук бяха съсредоточени 900 хиляди немски войници и офицери, 2700 танка (всред които новите тежки танкове „Тигър“ и самоходните артилерийски установки, т. нар. „Фердинанд“), над 2 хиляди самолета и над 10 хиляди оръдия и миномети. На 12 август край Прохоровка се разгърна най-грандиозното в историята на Втората световна война танково сражение. Филмът „Орловската битка“ успя пълноценно да предаде непосредствено атмосферата на този титаничен сблъсък на човешка воля и бойна техника.

През октомври 1943 година бе завършен и документалният филм „Битката за нашата съветска Украйна“, двадесет и четири-ма оператори заснеха материали за този филм, чиито режисьори бяха Ал. Довженко, Юлия Солищева и А. Авдаенко — филм, в който за първи път се прояви непосредственото авторско присъствие на екрана чрез задкадровия текст. За този филм Николай Тихонов писа в „Правда“: „Битката за нашата съветска Украйна“ е потресавашо произведение на хроникалното киноизкуство, трябва да се отдаде дължимото на режисьорите, на операторите, на всички, работили над филма, но преди всичко на Александър Петрович Довженко! Авторите на филма са запазили за поколенията късче от величествената, от безсмъртната епопея.“

През ноември 1943 година в Комитета по кинематография при СССР при Совнаркома се провежда съвещание на началниците на фронтовите киногрупи. На това съвещание широко се обменят мнения за работата на фронтовите киножурналисти. Съвещанието е свикано в навечерието на новите мащабни настъпателни операции на съветската армия.

Документалното кино става водещ участник на цялата съветска кинематография. За работа в него са привлечени най-изтъкнати майстори от игралното кино — Григорий Александров, Сергей Герасимов, Александър Зархи, Всеволод Пудовкин, Иван Пирев, Юлий Райзман, Михаил Ром, Йосиф Хейфиц и Сергей Юткевич.

Идването кинохрониката на такива първомайстори на игралната кинематография се отразява благотворно на художественото равнище на военната кинопублицистика. Документалните прегледи, киноочерците и филмите стават още по-дълбоки по своето съдържание, по-ярки и изразителни по форма.

През 1944 година на екран излизат такива значителни произведения на филмовата документалистика, като „Битката за Севастопол“ на режисьора В. Беляев, „Победата на юг“ на режисьора Л. Варламов,

„Към въпроса за примирието с Финландия“ на режисьора Юлий Райзман, „Освобождението на Франция“ на Сергей Юткевич, „Победата на десния бряг на Украйна“ на Александър Довженко и „Освобождението на Белорусия“ на режисьорите В. Корощ-Саблин и Н. Садкович.

Последвалите документални филми илюстрират победоносното шествие на съветската армия на своя територия и на територията на Източна Европа: „Сражението за Витебск“, „Освобождението на Вилнюс“, „Минск е наш“, „На полска земя“, „Влизането на Червената армия в Букурещ“, „На подстъпите към Варшава“, „Влизането на Червената армия в България“, „В Източна Пруссия“ и „Белград“.

Цикъл документални филми бележи и окончателния разгром на хитлеристката военна машина и фашистката агресивна политика: „От Висла до Одер“, „В Горна Силезия“, „Кьониксберг“, „Померания“, „Будапеща“ и „Виена“.

Кулминационният, завършващ етап на Великата отечествена война на съветските народи срещу фашизма бе отразен в безспорния документален шедевър на Юлий Райзман — филмът „Берлин“, — историческа хроника на последното, решаващо сражение с фашистка Германия, за завземането на Берлин и подписването на безусловната капитулация на германските въоръжени сили.

Берлинската операция започва през нощта на 16 април 1945 година. В 03,00 часа невиджан огнен смърч, изригван от дулата на 22 хиляди оръдия се стоварва върху фашистката столица. В 06,55 часа започва настъплението на войските на Първи украински фронт.

„Да спрем червените пред стените на Берлин!“ Такъв е последният лозунг, с който министърът на пропагандата на Третия райх се обръща към немците. Но лавината на Червената армия вече е тръгнала срещу Берлин. Тази грандиозна битка е снимана от 38 оператори. За да бъдат обхванати възможно повече страни от този невиджан военен спектакъл, на специални бомбардировачи се монтират 35 милиметрови камери с големи касети — всяка от по 120 метра негативна филмова лента.

Операторите, заснели берлинската операция, в професионално отношение се издигат на такава висота, че успяват да създават киноепизоди на уличните боеве, използвайки метода на вътрешнокадровия монтаж. Обединявайки в един цялостен хроникален кадър два епизода от уличните боеве, операторите достигат висок градус на правдата в документалния материал, а кадрите добиват огромна историческа ценност.

Тридесет хиляди метра филмова лента, заснета от 38-те фронтови оператори и около 20 хиляди метра трофейна немска

хроника е трябвало да селектира Юлий Райзман, преди да пристъпи към монтажа на филма „Берлин“. Над 250 хиляди кадри е трябвало да се отделят от около 900 000?! Режисьорът Юлий Райзман и неговият колектив блестящо се справят с почетната и отговорна творческа задача.

„Велика е впечатляващата сила на тази историческа хроника, пише в „Червен фронт“ от 28. VI. 1945 година. За един час и двадесет минути зрителят като че ли отново преживява битката за Берлин. Работата на режисьора Юлий Райзман е белязана с чертите на истинското майсторство.“

Героят на Съветския съюз Павел Вершигора¹ също пише: „В своя труд създателите на филма са вложили същата страст и чувство за воински дълг, което те са почерпали, видели и показали в героите на този филм, като се започне от маршала и се свърши с редовия боец!“

С филма „Берлин“ бе открит и закрит първият след войната международен кинофестивал в Кан през септември и октомври 1945 г. Той порази зрителите със своя реализъм, с оригиналността на творческия почерк на режисьора, с майсторството на операторите.

Много точно характеризира качествата на филма вестник „Патриот дьо Нис дьо Сюд-Ест“²: „Символичен е фактът, че международните тържества се откриват с филм, изобразяващ победата, без която това тържество не би могло да се състои. Но освен тази си символична ценност „Берлин“ ни убеждава още веднъж в крайната правдивост, постигната от съветските документални филми за войната. Това произведение принадлежи към онази група филми, в която са „Украинската битка“, „Битката за Москва“ и „Обсадата на Ленинград“ и др., заснети от многочислен колектив оператори, които с безпримерна храброст рискуват живота си! Реализмът на „Берлин“ граничи с халюцинация. Натурните снимки са монтирани с удивителна простота и създават впечатление за реалност, което е постигнало само съветското кино. Особено значение придава на руските документални филми ролята на човешкия елемент. В противовес на американските филми, където войникът фигурира най-често наравно с техниката, в „Берлин“ победата се постига

главно благодарение на патриотизма, храбростта и издръжливостта на човека!“

Последният документален филм от епохата на Великата отечествена война е филмът „Разгромът на Япония“, заснет с усилията на 32 кинооператори и монтиран от режисьорите Александър Зархи и Йосиф Хейфиц.

Ако се опитаме да направим количествен баланс за героичния труд на 243-те съветски киножурналисти през годините на Великата отечествена война, ще се изправим пред внушителните цифри: три и половина милиона метра заснета филмова лента („Талантливи кадри, в които — по думите на Р. Григориев — изкуството на художника и мъжеството на война са слети в едно!“); над 500 монтирани и пуснати на екран различни кинопрегледи; 67 късометражни и 34 пълнометражни документални филма!

Ако потърсим цифри, определящи качествени показатели на този гигантски труд, ще се спрем пред броя на наградите: на 12 документални военни филма съветското правителство присъди държавни премии, а за техните създатели, на 55 кинооператори, на 15 режисьори и 1 сценарист бе присвоено званието Лауреат на държавна награда. За високи постижения в създаването на филмите за Великата отечествена война на 14. IV. 1944 година Централната студия за хроникални филми бе награждена с орден „Червено знаме“.

А ето как вестник „Британски съюзник“ оцени труда на съветските киножурналисти: „Всички тези филми направиха най-силно впечатление и критиката, отдавна, считайки, че в областта на документалните филми съветските киножурналисти си остават неадминати, им посвети сериозни и доброжелателни статии.“³

Кинодокументите от Великата отечествена война и днес ни помагат по-остро и по-дълбоко, през призмата на героиката и страданията, на патоса на борбата и победите да възпроизведем много от актуалните проблеми на нашето славно време. Най-важен от всички тези проблеми днес продължава да бъде проблемът за мира!

Кинокадрите, заснети преди повече от 30 години от двеста четиридесет и тримата съветски киножурналисти, не са загубили въздействената си сила и огромното си познавателно и възпитателно значение!

¹ в. „Известия“ от 7. VII. 1945 г.

² в. „Патриот дьо Нис дьо Сюд-Ест“ от 21. IX. 1946 г.

в. „Британский союзник“ от 3. III. 1946 г.

25 ГОДИНИ СТУДИЯ ЗА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИ ФИЛМИ

На 16 май т. г. в СБФД бе тържествено чествувана 25-годишнината на Студия за научно-популярни филми, наградена по случай юбилея с орден „Червено знаме на труда“. По-долу поместваме обзорния доклад за дейността на студията, изнесен от нейния директор ТОНЧО ЧУКОВСКИ.

Тържественото чествуване на 25-годишния юбилей на Студия за научно-популярни филми става в юбилейната година на ВОСР—най-голямото събитие на нашата епоха—ведна ведра и оптимистична обстановка на небивал трудов и политически подем за претворяване в живота на решенията на XI конгрес на партията и Юлския пленум на ЦК за по-нататъшното изграждане на развитото социалистическо общество в нашата родина.

В това щастливо съвпадение има нещо символично, защото българското научно-популярно кино се роди в резултат на социалистическата културна революция и благотворното влияние на съветското научно кино. Още в първите години след Великия октомври В.И. Ленин определи и задачите на късометражното кино, неговото огромно идеологическо въздействие за мобилизиране на трудещите се в строителството на социализма, за повишаване на политическата им съзнателност и култура. Тези предначертания послужиха по-късно за изграждане на нашето късометражно кино.

Днес, когато правим юбилейна равностетка, не можем да не споменем за пионерите в този нов жанр на националното ни кино. През 1945 г. Бончо Карастоянов и Емил Рашев създадоха първия български научно-популярен филм „Борбата против беса“. Захари Жандов засне филма „Хора сред облаците“, посветен на метеоролозите. През 1947 г. този филм завоюва Голямата награда на международния кинофестивал във Венеция. Това е първата награда за социалистическото ни изкуство. Международно признание на този фестивал получи и научно-популярният филм „Селска сватба“ на режисьора Стоян Христов.

През 1948 година филмопроизводството у нас стана държавно дело. В системата на Българската кинематография се създаде сектор за научно-популярни и документални филми. Ползвайки богатия съветски опит, партията и правителството справедливо оцениха необходимостта от създаване на научно-популярно кино у нас и в началото на 1952 г. с постановление на МС бе учредена самостоятелна творческа студия.

Началото беше трудно — липсваха опит и традиции, подготвени кадри и материална база. Започна се с 5 режисьори, 6 оператори, 3 монтажистки, 5 организатори и други спомагателни работници, с годишно производство 10 — 15 филма. Първият произведен филм на студията е „Каменната гора“ на режисьора К. Костов, а първият цветен научно-популярен филм, заснет през 1953 г. — „Плодовете на нашата земя“ на режисьора Стоян Христов и оператора Д. Китанов. Следват филмите „Азбука на живота“, „Светът в капка вода“, „Образуване на кристалите“, „Основи на живота“, „Добрата седморка“ и др. Тези филми дават още в началото една вярна насока на българското научно кино и го включват в общия процес на ентусиазъм, нарастваща високостепенност и амбиции, които се характеризира началният етап от развитието на националното ни киноизкуство. То се вля в бурния подем на цялостната ни национална култура под ръководството на БКП, започнал след историческия Априлски пленум (1956 г.).

Днес в студията работят близо 120 творци—режисьори, оператори редактори, художници, музикални дейци, монтажисти и още толкова организационно-технически кадри. Ежегодно се създават 140—150 филма. От тях 85 % са цветни. През своя 25-годишен творчески живот студията произведе 2150 научно-популярни, документални и учебни филми, които донесоха на колектива над 450 национални и международни награди. С творчеството си тя се утвърди като важен фактор за пропаганда на научно-технически, политически и естетически знания, за възпитание на трудещите се в комунистически дух.

Вдъхновявано от комунистическата идейност, българското научно-популярно кино като програмно кино участва най-активно в могъщия размах на културната революция и намери своето място в сложния и многолик процес на формиране на новото социалистическо общество в нашата страна.

Главното, което характеризира сегашното и бъдещото развитие на българското научно-популярно кино, е способността му да се равнява с духа на времето, да бъде в синхрон с актуалните задачи, които произтичат от партийните документи и решения за социално-икономическото развитие на страната, за изграждане на новото обществено съзнание. Накратко, това означава правилна идейно-тематична насоченост от класово-партийни позиции, проблемност и съвременно звучене.

Като се анализират най-важните моменти в репертоарната политика на студията, на първо място изпъкват проблемите на научно-техническата революция и дълбоките социално-икономически изменения в нашата страна. В крак с ускореното развитие на техническия прогрес и необходимостта от

бърза и ефективна информация и популяризация, успешно се развива научно-техническият филм. Той навлиза в научните институти, в експерименталната работа, в практиката и се посреща с голям интерес от научно-техническата интелигенция и работническите колективи. Главната стратегическа задача през VII петилетка „Качество и ефективност“, поставена от XI конгрес на партията и Юлския пленум на ЦК, очерта основните тематични насоки на научното кино. Реконструкцията и модернизацията в промишлеността и селското стопанство, концентрацията и специализацията в производството, бързото внедряване на научните открития в практиката, ефективността и приложението на мултипликационния подход в сферата на производството и управлението — това са проблеми и задачи, които станаха основа за реализация на цяла поредица научно-популярни и технически филми.

Сериозен е стремежът ни към екранизация на постиженията на точните науки — биологията, физиката, химията, електрониката и другите клонове с актуално научно значение. Екологията, общественото здравеопазване, медицината и спортът представляват важни обекти за научното кино, защото са свързани с партийната грижа за човека, за неговото дълголетие.

Широко място в творческата дейност на студията се отделя и на обществените науки — историята, социологията, педагогиката, изкуството и културата, — защото те са насочени към комунистическото и естетическото възпитание на трудещите се и младежта, към повишаване на общественото съзнание и утвърждаване на социалистическия начин на живот. Твърде представителна е листата на филмите, които третират въпросите на патриотичното и интернационалното възпитание на народа. Значително място в това отношение заема темата за българо-съветската дружба: „Летописи на вековна дружба“, „С песни, камък и бронз“, „Страници на бойна слава“, „Альоша“, „Иван Загубански“, „Живот за бъдещето“, „Първата бразда“, „Най-здравата сплав“, „Огньовете на дружбата“, „Те са винаги с нас“. Тези и много други кинотворби възторжено възпяват българо-руската и българо-съветската дружба, най-новия етап от нейното развитие — всестранното сближаване и интеграция. Поредицата филми, посветени на 60-та годишнина на ВОСР, 100-годишнината от Освобождението на България от османското иго и 1300 години българска държава като „Крайцери на революцията“, „Братство“, „На общ път“, „Прабългарите“ и др., откликват на актуални идеологически задачи.

Преустройството на учебното дело и по-тясното му свързване с живота, техническото и научното творчество на младежта, естетическото възпитание на подрастващите поставят все по-големи изисквания към учебния филм като ефикасно аудиовизуално средство в обучението и възпитанието на учащата се младеж. Този жанр се развива все по-успешно и стана желано поприще за изява и на младите ни творци.

Като осъществява неотклонно тази целенасочена идейно-тематична линия на развитие, научно-популярното кино се стреми към изграждане на свой стил и език, търси свои специфични изразни средства и форми. Преодолявайки илюстративния и просветителския подход, все по-ярко се очертава авторското отношение в гражданската позиция на твореца, философското обобщение, разкриването на сложните явления в живота и неживата природа, в новите социални взаимоотношения, в теорията и практиката на социалистическото строителство. Тази тенденция на развитие, която стимулира чрез създадените творчески колективи, води до жанровото обогатяване на продукцията, до появата на научно-публицистични, социологични, педагогически и други видове филми.

В сложния и неспокоен процес на творческо търсене в студията израсна талантлив колектив с богат професионален опит и умение. Режисьорите з.а. Юри Арнаудов (вече покойник), Костов, Цолов, Григориев, Парушев, Данаилов, Обретенов, Димов, Китанов, Василев, Раднев, операторите Вълчев, Карадимов, Пенев, Делчев, Найденова, Дачев, редакторите Колева, Сантова, монтажистките Малева, Найденова, Пандова в продължение на 25 години отдават своя вдъхновен труд за развитието на българското научно-популярно кино, за израстване и утвърждаване на студията.

Провеждайки Априлската линия за работа с художествено-творческата интелигенция на класово-партиен принцип, студията привлече и редица млади кадри. Режисьорите Геринска, Обрешков, Антов, Стоев, Пеева, Пинкас, Траянова, Василева, Вапцарова, Сурдалов, операторите Радев, Тричков, Коларов, Енев, Кафеджийски, Халачев, Огнянов, Халаджян, Чакъров, и др. успешно се изявяват в късометражното кино. Много от тези творци получиха професионални знания и закалка във ВГИК — Москва.

Нужно е да изтъкнем и заслугите на организационно-техническите и управленческите кадри в изграждането на студията. Другарите Шарланджиев, Киров, Трифонов, Гинев, Бахчеванов, Хаджийска, Кънчев и Иванджийски—бивши директори на студията,—Петров, Кутев, Диолев, Гълъбов, Бамбеков, Пенев, Цеков и други дългогодишни работници дадоха своя принос за професионалното и общественото утвърждаване на нашата студия.

Развитието и успехите на българското научно-популярно кино са свързани с още един много важен фактор. Творческият ни колектив работи с широк авторски и консултантски апарат от научни работници, изкуствоведи, публицисти, писатели, журналисти. Без активната помощ на най-авторитетните учени и специалисти нашите творци трудно биха могли да отразят научните и техническите открития върху филмовата лента. Тази своеобразна интеграция между кинодейци и научни работници дава своите плодове. Високо бяха оценени у нас и в чужбина поредицата филми, създадени с академик Каишев и проф. Будевски по теорията за кристалния строеж, с академик Анг. Балеvски „Леене с противоналягане“, с проф. Малиновски — „Теория на фотографския процес“, с научните сътрудници Р. Попова, В. Големански, Н. Боев и други специалисти в областта на биологичния филм, с професорите Ташев, Шаранков, Драгойчев, Василев и други по актуалните въпроси на съвременната медицина и здравеопазването. Много тясно сътрудничество осъществяваме с редица институти на БАН, с МНП, с КНТПВО, с ЦК на ДКМС, с ЦС на НТС, МНЗ, МЗХП, с ЦК на БЧК, с редица окръжни, градски и районни партийни комитети и ведомства, със заводи и АПК. Тези ежедневни контакти създават благоприятни предпоставки за свързване на творческата ни работа с живота, с практиката на социалистическото строителство, с актуалните и идеологическите задачи. По този начин ние на дело изпълняваме вдъхновения партиен лозунг, издигнат от др. Т. Живков преди 20 години, „Повече между народа, по-близо до живота“.

Нарастването на ролята на научното кино като незаменимо аудиовизуално средство за пропаганда на знания и култура, проникването на нашите творци във всички сфери на живота, правдивото отразяване на голямата правда на нашето съвремие утвърдиха студията като необходим културен институт в системата на Българската кинематография за създаване на научни, учебни и пропагандни филми. С това тя затвърди и международния си престиж. Стана желан партньор за съвместна работа както за социалистическите киностудии, така и за редица други кинематографии (Италия, Франция, Сирия, Иран, Гвинея, Австралия и др.) Досега имаме 80 копродукционни филми, от които 56 със социалистическите страни. Особено активни са творческите

ни връзки със съветските киностудии, с които сме осъществили 25 копродукции, с унгарската — 15, с останалите — по 4—5. Студията завоюва авторитетно място в Международната асоциация на научното кино, която обединява кинотворци и специалисти в тази област от цял свят. Наши представители и кинотворци участвуват активно в ръководните й органи, конгреси и фестивали и дават своя принос за развитие на световното кино. За порасналия международен авторитет и признание на българското научно-популярно кино говори и фактът, че нашите филми участвуват ежегодно в 15—20 международни фестивали с общо 50—60 кинотворби. Българското научно кино завоюва победи на такива авторитетни кинофоруми като Рим, Бергамо, Падуа, Венеция, Флоренция, Париж, Брюксел, Будапеща, Москва, Мадрид, Техеран, Лайпциг, Пардубице, Сарагоса, Тампере и др. Ярکو доказателство за това са получените досега 227 международни награди. Много от научно-популярните филми, преди всичко биологичните, научно-техническите и изкуствоведческите, все повече се налагат на световния екран и се купуват както от социалистическите, така и от редица западни страни. Те съдействуват за популяризиране в чужбина постиженията на нашия социалистически строй, успехите на българската научна и техническа мисъл, богатото ни културно наследство.

Нашият юбилей е свързан и с проблемите на зрелостта, с предстоящите ни творчески задачи. Това е съвсем понятно, защото научно-популярното кино трябва непрекъснато да изменя и усъвършенствува своите форми и съдържание съобразно мащабите, ролята и задачите на самата наука. Съвременните открития изискват съвсем друго ниво на мислене, друго светоусещане. Промени се и съвременният зрител, неговата подготовка и критерий. Много по-големи са изискванията, които постави Юлският пленум на ЦК за повишени качество и отговорност в сферата на духовната култура. За всичко това ние си даваме ясна сметка, гледаме самокритично на нашата дейност и с още по-голяма енергия и дръзновение ще отразяваме в нашите филми постиженията на науката и техническия прогрес и тяхното приложение в практиката, на челния производствен опит и неговото разпространение, на съзидателния труд на нашия съвременник — строителя на зрялото социалистическо общество — така както повелява решението на Политбюро на ЦК „За по-нататъшно развитие на българското киноизкуство“.

Нашият колектив както досега, така и занапред, ще бъде здраво сплотен около марксистко-ленинската политика на БКП, ще дава своя принос за по-нататъшното развитие на българската култура, за възпитанието на народа в комунистически дух.

Осми национален преглед на анимационния филм

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Това, че и след организирането на специалния фестивал на късометражното кино в Пловдив единствено анимационният филм запази своя годишен преглед, не е случайно. Връзките между студия „София“ и културната общественост на Толбухин за изминалите няколко години се заздравиха до такава степен, че прегледът на анимационния филм се превърна вече в една необходимост както за самите създатели, така и за живота на града. Нещо повече, никой друг вид късометражно кино не може да се похвали, че има изградена **своя** публика, която не само демонстрира любовта си към него, но и познава развитието му, радостта от звездните мигове и болката от неуспехите. Може с увереност да се твърди, че в град Толбухин българският анимационен филм е намерил тази дългоочаквана здрава връзка между екран и зрителна зала.

Спомням си, че в първите години от организирането на прегледа единствените му почитатели бяха децата. Възрастните се чувствуваха неуютно сред неспокойните малки зрители. Но само до започване на прожекциите. След това по-решителните от тях идваха при създателите на филмите, за да изразят удивлението си от сериозността на това „несериозно“ изкуство, понякога да споделят радостта си и дори възхищението си от българската анимация. Те вече бяха спечелени за анимационното изкуство и бързаха да станат негови пропагандатори.

Днес картината е променена. Децата, въпреки ограничения брой филми, адресирани пряко към тях, си остават най-искрените почитатели на рисувания и кукления филм, но пълнят залата предимно на дневните прожекции. Конкурсните филми се радват на една публика, на която биха завидели много други фестивали, защото нейното идване в залата е продиктувано от постоянния интерес към анимационното кино, създаден през изминалите години. Тя познава не само творчеството, но и самите създатели на анимационни филми, аплодира ги, изразявайки своето отношение към труда и художествените им завоевания още преди да е видяла новата им творба. Нейните реакции са точни и верни, а готовността, с която участва в определянето на наградата на публиката, е просто удивителна. При това положение е разбираем трепетът на нашите художници и режисьори, с който очакват прожекцията на своите филми. Добрият прием от страна на фестивалната зала почти винаги е признак за успешна работа на творците, а провалът — сигурен белег за нарушени комуникационни връзки със зрителите. Възможно е и да надценяваме толбухинската публика, но съм сигурна, че в много отношения тя вече има изградена стабилна естетическа основа за възприемане и на най-сложните анимационни произведения, такива, каквито едно нетренирано око просто ще отхвърли или няма да бъде в състояние да разбере и оцени. Основание за това твърдение ми даде тази година зрителският прием на филма на Анри Кулев „Хипотеза“. Това е един необичаен за нашата практика анимационен филм, внушителен в своето изобразително решение, сложен като мисъл и с много инвенции. Един филм, който не предлага линейно развит сюжет, просто разказана история, един или няколко героя, конфликтующи между себе си. И в никакъв случай не предизвиква озбици на спонтанен смех. Но той се наложи на зрителското внимание, оказа респектиращо и внушително въздействие. Добрият прием на „Хипотеза“ говори, че неговото появяване е повече от назряло — като собствено развитие на анимацията ни и като развитие на публиката.

Всичко това, може би трудно доловимо от нас, които сме вътре във филмовия процес, се оказа особено забележимо за чуждестранните гости на прегледа, които изказваха задоволството си от наличието на национален преглед на анимационния филм и споделяха огорченията си, че в техните страни не са организирани подобни фестивали, че филмите им нямат своя публика и създателите се намират в своеобразен зрителски вакуум. От две-три години в Толбухин присъствуват известни аниматори от социалистическите страни, първоначално като наблюдатели, а през миналата и настоящата година и със свои филми, които разширяват панорамата на показаните анимационни филми. Така съвсем естествено Толбухин се превръща в център на анимационното кино не само за българските творци, но и за техните колеги от социалистическите страни. Това е и една своеобразна подготовка за международния фестивал на анимационния филм, който ще се проведе през 1979 г. в Албена. Нещо повече, националният преглед на анимационното кино се очертава и като форум, където се обсъждат и дискутират най-назрелите проблеми на анимацията. През миналата година бе проведен разговор върху проблемите на анимационния филм за деца, в който взеха участие и поканените от социалистическите страни кинематографисти. През време на Осмия национален преглед в центъра на вниманието застанаха новите изразни средства на анимацията. Бяха подготвени съобщения по проблемите на музиката в анимационното кино (Б. Карадимчев, А. Бръзицов), звука (Ж. Парлапанова), драматургията (Хр. Топузанов) и изобразителното решение на рисувания филм (Ст. Дуков). В хода на обсъждането ясно се очерта стремежът на нашите творци на анимационни филми към усъвършенстване на израз-

ния арсенал, към търсене на нови пътища за донасяне на своите внушения и идеи. При това необходимостта от експериментиране се разглеждаше не толкова като използване на нови техники, колкото като зрелост на нашата анимация, която да открива нови драматургически построения, визуални и звуко-музикални решения, които да са адекватни на новата мисъл и идея. Защото нашето анимационно кино не само в художествената си практика, но и в теоретическото осмисляне, доказва закономерността на тази тенденция. Очевидно застоят в българския анимационен филм, за който ставаше дума преди една-две години, се е превърнал в период на натрупване на ценности, в период на преосмисляне и очертаване линията на бъдещото развитие. Конкурсната програма на Осмия национален преглед на анимационния филм недвусмислено подкрепи тази мисъл.

Един бегъл паралел с миналогодишната програма веднага издига идейно-художественото равнище на филмите от последния преглед. Достатъчно е дапомним, не на Седмия преглед „Златен клас“ за най-добър анимационен филм не бе присъден, а „Златен клас“ за най-добър анимационен филм за деца бе поделен между два филма. Докато тази година и трите златни класа станаха достояние на студия „София“. Техни носители са „Хипотеза“, „Балончето“ и „Тримата глупаци и дървото“ (наградата на публиката). Различни обществени организации и институти наградиха още цяла поредица от филми.

„Златен клас“ за „Хипотеза“ идва след Голямата награда, която филмът получи на Международния фестивал на късометражния филм в Оберхаузен като едно потвърждение за високите му художествени качества и като едно поощрение на амбициите и труда на младия художник, аниматор и режисьор Анри Кулев. Двегодишната му работа върху тази филмова миниатюра е увенчана с успех и справедливо оценена.

„Балончето“, в което аниматорът Емил Абаджиев се утвърждава и като режисьор на анимационни филми, е действително най-добрият филм за деца от тазгодишната продукция, мил и приятен за гледане. За съжаление непретенциозността на рисунката, извикана от адресата на филма, е довела до отсъствие на изобразително лице и стилистическа чистота. Но занимателният сюжет, ясната идея и ненатрапчивото морализаторство, както и добре поставените режисьорски акценти, компенсират недостатъците на изобразително-то решение.

З. а. Доньо Донеv продължава да бъде любимец на публиката. От представените три филма — „Музикалното дърво“, „Ламята“ и „Тримата глупаци и дървото“ — тя даде предпочитанията си на последния, на който и бе присъден „Златен клас“. Щедър като темперамент, заразителен с усмивката си, необикновено витален в анимацията си, той сякаш е открил тайната на контакта с различна възрастова аудитория и неговите „глупаци“, въпреки резервите на едни или други, няма скоро да слязат от филмовия екран. И студията трябва да положи още по-големи усилия за продължаването на тази поредица, така неочаквано възникнала и така щастливо продължаваща своя живот.

В конкурсната програма от 23 филма българската анимация тази година не ни представи нито един дебют в пълния смисъл на думата. Попълнението от режисьори и художници временно е преустановено. Вчерашните дебютанти днес изграждат репертоара на студията. И техните филми естествено се вписват в общата картина на българския анимационен филм. Все пак може да се изкаже съжаление, че освен при Анри Кулев не се забелязва видимо израстване на останалите млади режисьори. Особено безпокоят двата филма на Слав Бакалов „Приказка за дупката“ и „Хроника“, които смущават с претенциозната си форма и бедност на мисълта. Не вдъхват особени надежди и

филмите „Шанс“ на Румен Петков и „Вероятна история“ на Антоанета Ботушарова, според мен направо провалили една интересна идея.

Стабилитетът на тазгодишната продукция се създава от основното творческо ядро — Доньо Донеv, Христо Топузанов, Стоян Дуков, Зденка Дойчева, Пенчо Богданов, Георги Чавдаров, Иван Веселинов, Димитър Томов. За съжаление Радка Бъчварова се представи с един не твърде успешен филм за деца — „Пеперуди“, — а Иван Веселинов нямаше режисьорски филм. Но, както е известно, в изкуството не винаги се върви само по възходяща линия и често художникът променя творческите си интереси. Важното в случая е, че всеки един от утвърдените ни режисьори и художници е изградил вече свой собствен стил, свой собствен анимационен свят, понякога сходен на другия, но понякога и диаметрално противоположен. В това няма нищо лошо, напротив, художествената ни практика доказва, че анимацията не търпи клишета и ограничения, робуване на определени норми и канони. Тя е безгранична във възможностите си и нейните граници са безпределни като човешкото въображение. Струва ми се, че нашият анимационен филм най-после е разбрал за себе си тази истина и се стреми да я осъществи. Осмият национален преглед ни дава надежди за едно по-реално утре.

ОБЕРХАУЗЕН-77

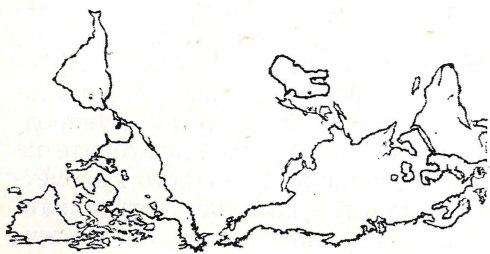
АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Опровергавайки песимизма на онези скептици, които изцяло отричат смисъла и значението на международните кинофестивали, Оберхаузен и тази пролет демонстрира своята жизненост и нескривани амбиции да издирва и утвърждава новите тенденции в съвременното късометражно кино. Вече за двадесети трети пореден път този фестивал, извоювал си световна известност със своята добра организация и творчески дух, трасира пътищата на едно плодотворно културно сътрудничество в областта на киното, което не е обременено от предразсъдъците на закостенели и реакционни политически доктрини. Преди години, когато Оберхаузен за пръв път написа на свсето знаме девиза „Път към съседа“, мнозина виждаха в това само една метафора, обречена на постепенно излиняване. Но с времето укрепваше и самочувствието на този иначе скромнен и делови фестивал. Днес в Оберхаузен си дават среща кинематографисти от петте континента, а техните филмови творби на дело дирят реалните пътища и възможности за разбирателство между народите. Фаворизирани тук не са нашумели имена или скандални филми, а преди всичко добрата воля, честната позиция на твореца и майсторството, с които той упражнява своята отговорна мисия на художник и гражданин.

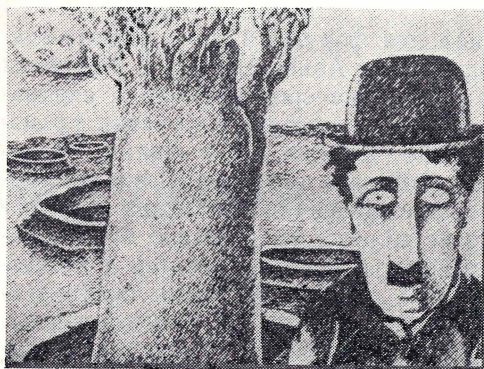
И в тазгодишното си издание фестивалът в Оберхаузен остана верен на своя традиционен дух. Запазвайки по същество неизменни стремежа към широка представителност на творби от различни страни и показването на филми, които търсят просторите на нови тематични и чисто кинематографични експерименти, работната формула на Оберхаузен подсказва и кристализирането на нови моменти в съставянето и провеждането на международния конкурс. Преди всичко се налага впечатлението, че организаторите на фестивала се стремят към едно по-широко третиране на понятието късометражно кино. Разбира се, доминират документалните филми, но фестивалната селекция предлага немалко интересни анимационни и игрални филми. Дори в рамките на документалното кино тазгодишният фестивал се помъчи да защити тезата за реалното многообразие на жанрове и стилови направления, на тематични ориентации и открития в сферата на проблематиката. Тази обща константация се подкрепя в голяма степен и от решенията на няколко журита, които поохриха именно онези произведения, които трасират и утвърждават по безспорен художествен начин нови инвенции и нестандартни кинематографични търсения.

Същевременно Оберхаузен е международен форум, на които редица млади и неизвестни кинематографи от страните на Азия, Африка и Латинска Америка търсят по-широко обществено признание сред публика и специалисти. На тазгодишния фестивал бяха показани няколко интересни произведения на Коста Рика, Панама, Порто Рико, Ямайка, Шри Ланка, Танзания, Сенегал и др. страни, които не само обогатиха географията на конкурса (31 филма от 36 страни), но внесоха и свои специфични проблемни и художествени акценти. Особено впечатляващо бе силното въздействие на програмата от латиноамерикански филми, които по твърде темпераментен и категоричен начин поставят парливите въпроси за острите социални противоречия, икономическата изостаналост и духовната нищета на този континент. Това са произведения, в които неумелите в техническо отношение снимки разкриват ужасяващи картини на едно нерадостно битие, демаскират зловещите превъплъщения на съвременния империализъм и неоколониализъм. Подобна активна и непримирима гражданска позиция в голяма степен изкупва чисто професионалните недостатъци на повечето от представените в конкурсната програма латиноамерикански филми (все пак една солидна част от тях са снимани в полулегални условия, с крайно несъвършена снимачна техника, а авторите им често пъти нямат необходимата професионална квалификация и дори елементарна кинематографична култура!). Произведения от рода на „Хора-бръмбари“ (Колумбия), „Бананова република“ (Коста Рика), „Нашата родина иска смелост и жертвоготовност“ (Порто Рико) или „Човекът с лице срещу бурите“ (Панама) привлякоха всеобщата симпатия с особената вътрешна енергия, с която авторите им напипват неравния пулс на своето време.

Темата за безправие на човека в Латинска Америка е привлякла и шведския документалист Ян Лундквист, който в своята творба „Агрипино“ отива по-нататък от експресивната регистрация на фактите. Неговият филм е по същество реалистичен портрет на един перуански селянин, търгнал по каменистите пътища на своята родина да дири справедливост и социални права. Но същевременно това е разказ и за пробуждащото се чувство на класова солидарност у хилядите безправни бедняци, за ръста на народното недоволство. Я. Лундквист използва широките регистри на документалния жанр — в неговия филм наред със синхронните интервюта и разговори с хората от Андите майсторски е вплетена и темата за историческата приемственост в борбите на перуанския народ за национална независимост.



„Този луд, луд, луд свят“



„Хипотеза“



„Арендаторът“

мост. Това придава особена многоплановост на повествованието, прави възможен историческия паралел между изключително важни и динамични за развитието на страната епохи, изпълва колоритния жизнен материал с една твърде категорична авторска позиция. „Агрипино“ заслужено бе отличен с голямата награда на международното жури, с наградата на ФИПРЕССИ, както и с още няколко други отличия.

Подобно на предишните години, и сега Оберхаузен даде път към екрана на множество остри социални документи, разглеждащи едни или други аспекти от положението на трудещите се в развитите капиталистически страни. „Цензура“ (ГФР), „Защо наркотици?“ (Италия), „Свободата не е подарък, тя трябва да се извоюва“ (Дания), „Тани“ (Холандия), „Извънредно положение“ (Испания), „Ние всичко ще променим“ (Норвегия), „Арендаторът“ (Тунис) — един списък, който може да се продължи с още доста заглавия на произведения, които открито служат на борбата за социална справедливост в капиталистическите страни. Неравностойни като художествена защита, повечето от споменатите произведения намериха спонтанен отзвук и реакция на солидарност в изпълнената с млади хора фестивална зала в Оберхаузен — красноречив пример за обществената значимост и необходимост от такъв род документално-публицистични филми. Наистина в някои случаи човек изпитва известно съпротивление срещу нескончаемите монолози и диалози на екрана, срещу регистраторската режисура, чието внимание изцяло е погълнато от излагането на проблема, а не от грижата за неговото адекватно художествено и кинематографично поднасяне, но в последна сметка надделява уважението към смелостта и постоянството на авторските колективи, успели да поставят за широко обсъждане изключително сериозни обществени въпроси. В този план

бих искал да спомена отделно конкурсната програма на Федералната република, в която повечето филми открито заеха принципно негативна позиция срещу ред болни проблеми в страната — налагането на новите цензурни ограничения, безработицата сред младежта, борбата на профсъюзите срещу настъплението на крупните монополи, стачната борба и т.н. Някои от тях бяха отбелязани в протоколите на журитата, но тяхното въздействие в залата и кулоарите бе доказателство за тяхната навременност и социална злободневност.

Интересен акцент на тазгодишния фестивал в Оберхаузен бяха филмите от социалистическите страни. Тяхното жанрово разнообразие илюстрира достатъчно пълно картината на творчески търсения в областта на късометражното кино. Бяха показани различни по жанр и тема филми — задълбочени документални наблюдения върху хората и тяхното отношение към труда („Обещание“ — СССР, „Широкото поле“ — ГДР), поетични авторски импресии („Крайова от волска каруца възприемана“ — Румъния, „Гласове“ — България), строги изследвания („Бележки върху историята на кубинското работническо движение“ — Куба), експресивни размисли за миналото („Песни от пъкълъ“ — Чехословакия). Много широк резонанс получи най-новият филм на известния режисьорски тандем от ГДР Шойман и Хайновски „Първият ориз след това“, представен извън конкурса. Става дума за първата реколта в свободен Виетнам. Това е един сериозен повод да се осмисли и обобщи дългогодишната борба на виетнамския народ за обединение и независимост, в който отново се изявяват най-добрите страни от таланта на тези известни майстори на публицистичния филм — висок професионализъм, находчивост, умение да обобщават сложни политически и исторически факти, верен усет за актуалност и злободневност.

Много приятно впечатление остави като цяло селекцията на Унгария — философски импресии на И. Сабо и З. Хусарик, няколкото респектиращи документални творби, забавен анимационен филм, студентска игрална новела. Унгарската програма потвърди мнението за интересните процеси на търсения, характеризиращ днешния ден на тази социалистическа кинематография. Характерно е, че те не се ограничават само в периметъра на игралния филм, но имат своето място и в областта на късометражните жанрове. Унгарските кинематографисти дирят контакт със своята аудитория, предлагайки ѝ преди всичко задълбочени авторови рефлексии по ред важни въпроси на съвременността. При това те се стремят към оригинална и нешаблонна кинематографична интерпретация на материала, строят по-сложни стилови конструкции, акцентират предимно върху онези проблеми, в които се оглежда мисленето и светоусещането на съвременния гражданин на социалистическа Унгария. Техните филми (съдейки, разбира се, от това, което бе показано на фестивала в Оберхаузен) са артистични откровения, в които идеята не се губи зад сложната форма, а сама усложнява филмовия език със своята дълбочина и многоплановост. „Градски план“ на И. Сабо и „Както ви се харесва“ на З. Хусарик представиха това „философско“ направление, докато социални документи от рода на „Клуб на самотните хора“ на Л. Гармати и „Меценат“ на Л. Витези защитиха престижа на едно открито ангажирано, проблемно документално кино.

Впрочем тазгодишният фестивален екран в Оберхаузен предложи едно действително голямо разнообразие на форми и жанрове на късометражния филм. Трудно е да се посочат дори всички по-интересни кинематографични решения. Заслужава да се отбележи амбицията на организаторите да застъпят в конкурсната програма и повече късометражни игрални филми, да стимулират в тази насока по-сериозните и перспективни студентски рабо-

ти. Ретроспективата на дипломни работи от ВГИК (между тях и дипломният филм на Г. Дюлгероу „Изпит“) подсказа много нови идеи и защити високия авторитет на това най-старо в света висше кинематографично учебно заведение. Част от наградите също подсказаха, че няколкото журита също споделят амбициите на организаторите, подкрепяйки най-интересното измежду представените късометражни игрални филми. „Ванка-Каин“, режисьорският дебют на Н. Бурляев, бе насъмно над всички свои конкуренти преди всички със задълбочения си поглед към литературната класика (това е екранизация на произведение от Салтиков-Щедрин), с овладения си професионализъм, с уменията да се постига психологическа правда и убедителност. В този филм внимателното око на професионалиста би открило и влиянието на знаменития „Андрей Рубльов“, разбира се, пречупено през личния поглед на младия съветски режисьор.

Интересно е също така да се отбележи, че в редица игрални новели се поставят проблеми, които съвсем доскоро се считаха за приоритет единствено на документалното кино. Но очевидно по-голямата творческа независимост от конкретните факти, възможността за по-сложни кинематографични импровизации и стилизиране на материала, които игралното кино предлага като жанр, тепърва ще привличат все повече привърженици на „чистия“ документален филм. Холандският „Платен паркинг“ (реж. Х. Хилкема) твърде остроумно се намесва в диалога срещу тоталното настъпление на автомобила в големите градове, френският „Човекът и мраката“ (реж. Ж. Мари Ашар) пледира за хуманност в отношенията между хората, югославският „Мисията на Исмет Кожица“ (реж. П. Любоев) в атрактивна форма атакува бюрократията и скудоумието. Като прибавим към тези филми и няколкото опита в духа на Флаерти да се реконструира автентичното битие на човека („Сама“ — Финландия, „Маратон“ — Унгария, „Път“ — Югославия), ще се очертае ясно тенденцията към разчупване на жанровите ограничения и смелото използване на различни хибридни форми за филмово внушение.

По традиция през последните години в Оберхаузен се представят в общия конкурс и редица амбициозни анимационни филми. И на този фестивал конкуренцията бе особено остра. Съвременното анимационно кино бе застъпено твърде широко и в най-разнообразни жанрови и стилови търсения. Съветската школа на рисувания филм се представи с две произведения, адресирани към най-малкия зрител („Къщата, която построи Джек“ и „Стрелец“). Те направиха впечатление преди всичко със съзнателно проведената линия на изобразителна стилизация в пряка зависимост от третирания сюжет. Същевременно и в двата филма усилията на творците подсказаха стремежа към едно отлично познаване психологията на детското възприятие. И двата филма получиха почетна грамота в класацията на международното жури.

Истинска сензация в Оберхаузен предизвика участието на рисуван филм от Иран — „Този луд, луд, луд свят“ (реж. Г. Заринкек). Тази триминутна миниатюра, създадена с много въображение и чувство за ритъм, остроумно разглежда в гротесков план политическото напрежение в света. Причудливите силуети на различни животни, в които всеки един от континентите на географската карта се пресбразява, конфликтуват помежду си, менят постоянно своите контури. И същевременно позицията на авторите се изгласява над всичко онсва моментно и дребнаво, за да утвърди с хуманистичен патос необходимостта от разбирателство и конструктивен дух за сътрудничество. За този филм Иран, една до този момент безлика кинематография върху картата на светското филмово развитие, получи съвсем заслужено

една от главните награди, поделена между „Този луд, луд, луд свят“ и филма на чехословашките аниматори В. Мергл, Б. Боровикин и И. Шевчик „Ра-ци“. Последната творба, представена в конкурса от кинематография с големи традиции и световен принос в еволюцията на съвременната анимация, засегна въпроса за голямата опасност от едно съляпо преклонение пред неограничените възможности на техническата революция в нашия шеметен век на открития. Научно-фантастичният сюжет на раците-роботи, които се самовъзпроизвеждат в процеса на собствената им еволюция, е заимствуван от нашумелия преди години разказ на А. Днепров. Неговата анимационна интерпретация подкупва с пластичното въображение и лаконизма на изказа, с умението да се изведат големите хуманистични обобщения на първоизточника.

Фестивалният екран на Оберхаузен предложи и други твърде интересни произведения на анимационното кино. Една значителна част от тях останала сякаш незабелязани от журитата, но затова пък намериха отклик както в залата, така и сред специалистите. Представено в пълноводния поток на почти всички по-значими стилови и жанрови търсения, съвременното анимационно кино разкри в Оберхаузен едва ли не всичките си художествени възможности — от остроумната шега (френската миниатюра „Печална съдба“ на Ф. Паскал, американският филм „Клуб“ на Г. Грифин) до сюрреалистичните гротески от типа на „Четири сезона“ (Великобритания, реж. Н. Глазман), от философската притча („Лице“ — Франция, реж. П. Фолдес) до фантастика на народната приказка („Златното фасулче“ — Италия, реж. М. Мусико). В конкурса имаше и чисто експериментални работи, в които формалните търсения очевидно са изместили изцяло грижата за постигане на каквото и да било идейно-смыслово внушение („Безкрайност № 1“ — ГФР, реж. А. Щрах). Особено внимание заслужава канадският филм „Пейзажист“ на Ж. Друан, един своеобразен технически експеримент, удостоен с почетния диплом на международното жури за изключителната виртуозност на реализацията. Това е лиричен разказ за спонтанността на творческия процес, за магията на изкуството, за неговата диалектична връзка с природата и човека. Но истинското очарование на това произведение идва от избраната техника — перфориран екран, върху който с помощта на 240 000 карфици аниматорът раздвижва този имажинерен свят на творчески инвенции и реални визии, които са в една постоянна дифузия и взаимодействие.

Твърде обстоятелствено се спрях на анимационните филми, представени в тазгодишната програма на фестивала в Оберхаузен, защото тъкмо в този вид късометражно кино нашата страна отново завоюва авторитетна награда. Филмът на А. Кулев „Хипотеза“ бе удостоен с една от петте главни награди на международното жури „за изключително интересното пресъздаване на актуална тема със средства на динамична и оригинална графична рисунка“, както е отбелязано в протокола за наградите. По друг повод вече отбелязах качествата на тази действително твърде ярка и самобитна творба на нашата анимация, затова няма да я анализирам повторно. Филмът на А. Кулев направи силно впечатление на присъстващите кинематографисти, а в зрителната зала бе посрещнат подчертано ласкаво. Модерният език, точните изобразителни и смислови акценти, особенният свят на идеи и гротескови образи допадна на взискателната аудитория, която на няколко пъти изпрати с ръкопляскания отделни режисьорски решения и хрумвания.

Другият ни анимационен филм „Икар и гравитацията“ също бе обект на внимание и сполучливо допълни картината на търсенията в областта на рисувания филм у нас. Българската анимационна школа се ползува с много добра репутация в Оберхаузен и нашето участие в тазгодишния фестивал

бе още едно високо стъпало в утвърждаването ѝ като кинематографичен феномен в международен мащаб.

Нашето представяне включваше и филма „Гласове“ на Е. Влагова, на който явно не достигнаха качества, за да може да се намеси по-категорично при разпределянето на наградите. Критиците отбелязаха липсата на център в тази творба, разпадането ѝ на две различни по съдържание части, като предпочитанията бяха за втората половина на филма като по-хомогенна и художествено издържана.

Оберхаузен-77 затвори поредната страница от своята многогодишна история. Трудно е да се обхване цялото многообразие от филми и програми, показани на фестивала и извън конкурса, но тази пролет бе действително успешна за Оберхаузен. Няколкото много сериозни филмови творби, сред които и награденият български анимационен филм, издигнаха високохудожествените и идейните критерии на фестивала. Оберхаузен определено продължава да дава своя принос в развитието на късометражното кино, способствува за неговото популяризиране, както и за взаимното опознаване на кинематографисти от всички континенти. Рожба на благородната амбиция да служи на идеите на разведряването и културното сътрудничество между страни с различен обществен строй, и тази година Оберхаузен бе на висотата на своята мисия.

Преглед на студентския социалистически филм

ЛЮБИЦА КУЛЕЗИЧ

От 25 до 30 април в Бабелсберг (ГДР) се състоя ежегодният преглед на студентския социалистически филм. Той се провежда под патронажа на Висшата филмова школа в Бабелсберг. Студентският кинофестивал няма конкурсен характер. Неговата цел е да организира възможно най-обхванат преглед на последните достижения в студентското филмово творчество на социалистическите страни. Регламентът му предвижда участието на утвърдените вече киношколи със сто — сто и десет минутни програми, включващи различни видове филми — игрални, документални, научно-популярни и т. н. Дискусиите, които се провеждат след всяка прожекция, са най-добрият критерий за оценка и класификация на представените работи: освен че усилват желанията и възможностите за творчески обмен между младите режисьори и оператори, те доказват амбициозния им стремеж не само към техническо съвършенство, но и към дълбока и значима проблемност и гражданска ангажираност.

Тази година наред с ВГИК (Москва), ФАМУ (Прага), Висшите филмови школи в Будапеща, Лодз, Бабелсберг и Букурещ за участие в Студентските филмови дни беше поканена и Катедрата по кино и телевизия при ВИТИЗ „Кр. Сарафов“. Първото участие на бъдещите български кинотворци на подобен международен форум даде възможност на младото ни кинообразование да свери часовника си с търсенията и постиженията на социалистическите институти по кино и телевизия, да направи ясна равностетка на по-

стигнатото и на нерешените проблеми. Затова за нашата делегация беше интересно да отбележи мястото на българската програма сред филмите на останалите страни. Още повече че нивото на прегледа беше твърде високо.

Филмите на домакините поставиха началото на поредица произведения, демонстриращи стабилната професионална и техническа подготовка на всички участници във фестивала. Впрочем дискусиите определиха един доста широк кръг от изисквания, включващ не само наличието на овладян професионализъм и богатство на филмовите изрази средства, но и присъствието на страстно и задълбочено отношение към всички страни на действителността.

В този смисъл като че ли най-много адмирации заслужи програмата на филмовото училище в Будапеща. Унгарците представиха девет игрални и документални филма, демонстриращи най-пълно това, което може да се нарече лице на един киноинститут: изключително висока изобразителна култура, съчетана с любов към щателно изведения, плавен и строго композиран разказ; избор на проблеми, чието звучене придобива философски смисъл на базата на дори и дребна ежедневна случка или зловодневна история. Малката дължина на студентския филм налага изисквания за стегнатост и лаконичност, което, особено при игралните етюди, крие опасност от незавършеност и издребняване на мисълта. Миниатюрата не допуска разгърнато във времето подробно словесно действие, но затова пък уве-

личава възможностите за пластична и монтажна изразителност. Унгарските филми са решени именно в този план, като се стремят към асоциативни връзки с действителността. Така търсената натура, фактурата на предметите и лицата, използването на ярки светотонални съотношения натоварват картината с допълнителен обобщаващ смисъл, от който иначе почти са лишени простичките сюжети на филмите. Унгарските филми са **многозначни**, тоест зад първия, необходим за разказа слой се крият важни и значими разсъждения — и това ги поставя далеч от елементарната едноплановост, характерна за много от първите (а и не само за тях) опити в кинорежисурата. Един от най-значителните филми на фестивала беше „Детски рожден ден“ (курсова работа по режисура за III курс). Това е филм за формирането на личността, за опасността от ограничаването на естествените стремежи и импулси в детската душа, от подчиняването ѝ на конвенциите на „възрастното“ ежедневие, на нормативите на фалшивия „бон тон“. Лишени от своята естествена среда, малките герои на филма преминават от чаровната имитация на живота на възрастните към неосъзнати и вече далеч не толкова забавни признаци на садизъм и насилие — отначало към куклата, към рибката от аквариума, а после един към друг. „Детски рожден ден“ е предупреждение към опитите човекът да бъде затворен в студените стени на фалшивите норми. Превъзходно е изпълнението на децата-актьори. Впрочем отлична работа с актьора се забелязва във всички представени от унгарските студенти филми. Може би трябва да се обърне внимание върху факта, че на студентите по кинорежисура е официално разрешено да работят с професионални актьори. А дали изящната пластика на всички филми не се дължи и на това, че в първи и втори курс студентите по операторско майсторство и режисура учат по

една и съща програма? Документалният филм „В къщи“ (работа по операторство и режисура за III курс) би накарал и много документалисти-професионалисти да се замислят за начините на въздействие на документалното кино. „В къщи“ разглежда един тъжен факт от битието на Будапеща, с който градският съвет още не е успял да се справи докрай — бездомните старци, неприети в старчески домове поради липса на места или усложнена административна процедура. И в този филм се забелязва повишено внимание към визуалната страна на разказа, който започва фактически от разговорите със стареца, избран за герой на филма. Младият режисьор е разпределил информацията в два ясно заявени, различни по съдържание канала — задкадровият текст, който върви несинхронно с картината и преставава завършена, почти сюжетна история, разгърната в сравнително голям отрязък от време, и изображението, ксето експонира героя и проследява патилата му в един (приет условно за сегашен) момент. По такъв начин във „В къщи“ е преодолян рискът от традиционната „говорна неврастения“ на много документални филми със занижен визуален заряд.

ВГИК, Москва, и ФАМУ, Прага, бяха подбрали такива програми, които по-пълно да демонстрират висока овладяност на филмовите изразни средства в технологически план. Такъв подбор, разбира се, е закономерен, но той като че ли предварително е принизил вярата в цялостното художествено въздействие на студентския филм.

Чехословашкият филм „Рали“ показва овладяно боравене с възможностите на 16-мм камера в трудни условия и при високи скорости. Той е професионално монтиран и в техническо отношение завършен, но поради възражения главно с отсъствието на значим проблем. Филмът, посветен на художника Петер Кинд

(курсова работа по режисура за IV курс), показва наличието на добра изобразителна култура, на тънък вкус към цвета, на осъзната естетическа позиция, но се движи в рамките на твърдата конвенционалност, характерна за биографичния филм, чиято цел е предимно познавателна. „Имало едно време една принцеса“ (абсолвентска работа по документална режисура) е филм за новите методи на възпитание в една образцова детска градина в Прага, но без особен проблем. Той получава живот единствено от присъствието и изказванията на децата, но не му достига идея. Въпреки това в него присъства атмосфера на доброта и нежност, която го прави приятен за гледане.

Единствено в съветската програма бяха показани и студентски работи, в които са използвани с умение и вещина възможностите на широкия екран. Два от съветските филми предизвикаха оживени разговори: научно-популярният „Не сме сами“ (Ширман — абсолвентска работа по научно-популярно кино) и игралният „Болката на другите“ (курсова работа по игрална кинорежисура за III курс с ръководител С. Герасимов). „Не сме сами“ се занимава с любопитния въпрос за съществуването на живот извън границите на Слънчевата система. Със завидна логичка задълбоченост и последователност филмът се опитва да внесе оптимистична яснота в този проблем, често осветяван от сензационната му и куриозна страна. В него на място е използвана анимацията, изпълнена с оригинален рисунък в графичен маниер. Към „Не сме сами“ може да бъде отправен само един сериозен упрек: **времето** съществува в него повече в конкретно-исторически план, отколкото в по-широките му космически стойности, а това води до известно издребняване на мащабите в научния подход към въпроса. „Болката на другите“ е интересен опит да се навлезе във вече твърде експлоа-

тираната „лекарска“ тема по друг път. Къде е разликата между професионалния дълг и истинското човешко благородство и съществува ли тя — пита филмът. „Добър лекар“ значи ли и „добър човек“; можем ли изобщо да си позволим да идентифицираме човечността с професионализма? На този въпрос авторите отговарят отрицателно, макар че основанията им са намалели от пропуснатата възможност двете съществуващи тези да бъдат противопоставени по-остро и директно. Но „Болката на другите“ показва пълната професионална готовност на създателите му да работят в „голямото“ кино. Съветската програма от студентски филми демонстрира нагледно, че богатата материално-техническа база на ВГИК пълноценно се използва за създаване на високи професионални качества у бъдещите творци.

От румънските филми най-интересни и обсъждани се оказаха операторските упражнения на Стефан Фай Стефан. Заснети с помощта на нов метод, водещ до резултати, близки до ефекта на соларизация, те явно преследваха експериментални цели. Разбира се, всеки технически експеримент не винаги добре може да бъде уплътнен с достижения от чисто художествен характер, затова на места румънските операторски етюди изглеждаха излишно формалистични и многозначителни при наличието на несложни идеи, но като цяло свидетелствуваха за висока изобразителна култура. Освен това румънските филми показваха, че в работата си студентите са напълно осигурени откъм снимачна техника, павилисни, масовка, костюми — с една дума, снимачният период е максимално приближен до нормалния производствен процес на една филмова студия.

И така българските филми бяха показани при сериозна конкуренция. И макар че, както вече беше споменато, фестивалът в Бабелсберг няма конкурсен характер, доброто ни представяне беше въпрос на престиж

за младата ни катедра по кино и телевизия. Публиката на прегледа имаше възможност да види два неми режисьорски етюда от II курс — „Вики“ на Малина Петрова и оператора Георги Николов и „Козичката“ на Огнян Гелинов и оператора Пламен Гелинов; три звукови документални филма — „Разказ за тревичката и огъня“ на Ана Иванова и „За кучетата“ на Киран Коларов (и двамата от III курс), както и „Ритуал“ на Стефан Гърдев (II курс). Освен това бяха показани и операторските етюди от II и III курс — „Стъкло“ на Огнян Логофетов, „Братя“ на Ст. Трифонов, „Прозорецът“ на Пл. Гелинов и „Досада“ на Л. Българанов. Филмите на българските студенти се посрещнаха с интерес и въпреки че на всички беше известно едва четиригодишното съществуване на учебната ни киностудия, към тях бяха предявени високи изисквания и в дискусиите не беше допуснат и намек за снизходителност. Това може само да ни радва. Струва ми се, че главната причина за интереса към нашите филми беше широкият кръг от проблеми, застъпен в тях, както и неспокойната и развълнувана мисъл на техните създатели. В много отношения несвършени, те печелеха преди всичко с желанието си да откриват нов смисъл дори в познати или незначителни на пръв поглед факти; да прибавят нови шрихи към портрета на нашия съвременник; критично и страстно да говорят за пошлото и грозното в живота ни. Така „Вики“ е къс и дискретен разказ за самотата на една бивша актриса, за тъгата ѝ по топлинната и човешко съучастие, за непресъхващата жажда към творчество и самореализация. „Козичката“ се опитва да осмее със средствата на сатирата някои негативни национални черти. „Стъкло“ успява да превърне чисто техническата задача за използване на различни видове осветление в топъл и просветлен разказ за трудния път на красотата към

хората. В „Братя“, използвайки ниския светлинен ключ и различните видове ракурси, Ст. Трифонов изпълва филма с много атмосфера, почерпана от българския фолклор. Но филмите, за които се дискутира до края на студентските дни, бяха „Разказ за тревичката и огъня“ и „За кучетата“. В „Разказ за тревичката и огъня“ топят метал, укротяват разрушителната огнена стихия и... съчиняват стихове, борят се с трудностите и намират подкрепа в стръкчето трева, поникнало между плочите на доменната пещ, претърпяват авария и преживяват като лична драма смъртта на тревичката... Филмът търси духовните измерения на съвременния работник, осмислил своя труд, и бе посрещнат топло от студентската аудитория. „За кучетата“, повдигнал най-много спорове и породил най-силни вълнения от всички филми на фестивала, разказва за една акция за унищожаване на нерегистрирани кучета в София. Зад външните прояви на бруталност и дори на садизъм към животните неговите създатели съзират опасността от израждане и на най-добронамерената идея. В този смисъл „За кучетата“ е зов не само за човечност, но и за разсъдъчност при изпълнението и на най-дребните задачи и задължения.

Филмите на Ана Петкова и Киран Коларов, както и всички останали студентски работи, доказаха нагледно, че кинокатедрата е завоювала правото си на бъдеще и че сега въпросът е доколко и как ще се усъвършенствува материално-техническата ѝ база и учебният процес. Защото трябва да отбележим, че в техническо отношение филмите ни не бяха, меко казано, от най-съвършените, въпреки заслужилите уважение старания на младите творци, особено на операторите. Основният проблем, който сега стои пред бъдещите кинорежисьори и оператори, е проблемът за професионализма в неговия

най-конкретен смисъл: овладяването на филмовите изразни средства, създаването на плавен, непрекъснат, завършен филмов разказ, монтажната чистота и яснота в образното мислене. Първото официално участие на българските студентски филми на такъв международен преглед, ка-

къвто е този в Бабелсберг, очевидно ни дава повод за много оптимистични настроения. Но той би трябвало да се превърне и в основа за сравнения с всичко, постигнато от киношколите в социалистическите страни, като техническа база и художествени резултати.

СТУДЕНТСКИ ЕНТУЗИАЗЪМ



КАН-77

ЖАНА МОЛЛОВА

Тридесетият международен филмов фестивал в Кан се проведе от 13 до 27 май т.г. В официалната програма бяха показани 27 филма (4 извън конкурса) от 15 страни. Франция, Италия, САЩ се представиха с по 4 филма; Канада, ГФР, Гърция и Англия с по 2; СССР, Унария, Югославия, Испания, Швеция, Швейцария и Мексико с по 1. Очевидно 15 страни-участнички са твърде малко, за да дадат цялостна представа за тенденциите в световното кино.

В конкурса за късометражни филми участваха 7 филма от 6 страни. Тази година Организационният комитет на фестивала, без да се съобрази с професионалните интереси, не включи късометражните филми в официалната програма, както е било други години, а ги показва в отделна прожекция.

По време на фестивала се проведеха „Седмица на критиката“ и „15-дневката на режисьорите“, на които бяха показани филми на млади режисьори с нови творчески търсения.

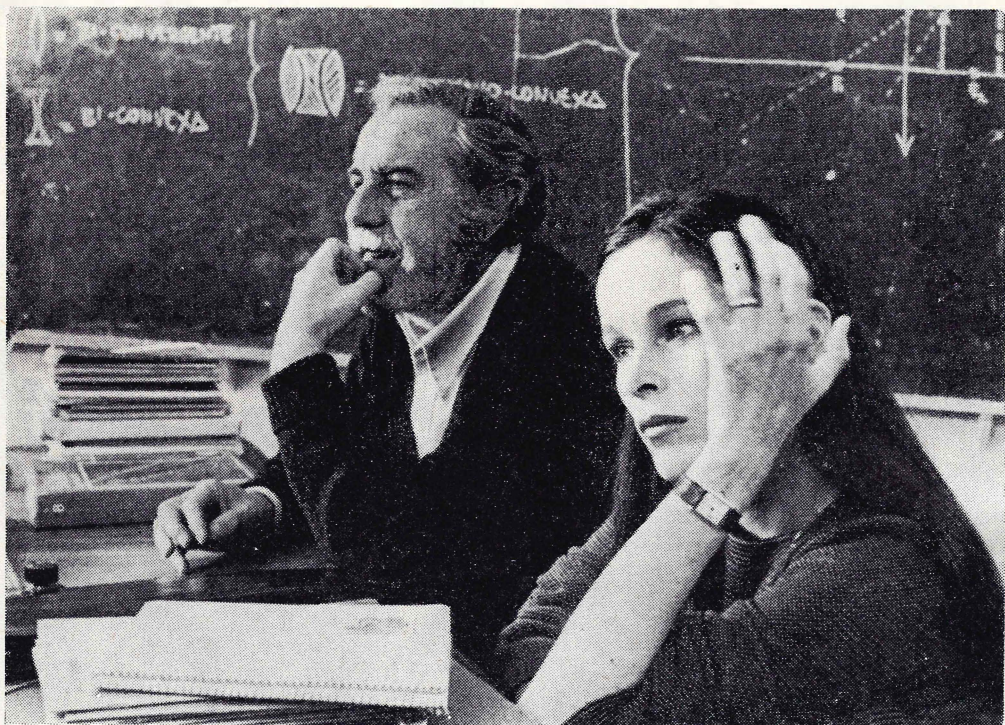
Към фестивала имаше и 3 неконкурсни секции: „Плодоносни очи“, „Дъхът на времето“ и „Минало свършено време“. В първата секция се показваха филми върху други изкуства — театър, балет, музика. Например ГДР показа филма „Бетховен“, СССР „Незавършена пиеса за механично пиано“, ГФР—„Дон Кихот“ (концерт на Херберт фон Караян с Берлинската филхармония). В „Дъхът на времето“ се показваха социологични филми, а в последната секция—монтажни филми от стари известни творци.



„Баща господар“

Към фестивала имаше и филмов пазар, на който бяха показани над 600 филма—от сериозни произведения до „порно“, „секс“, филми на ужаса.

Журието на тазгодишния фестивал в Кан, председателствувано от известния италиански кинематографист Роберто Роселини, присъди рекордно малък брой награди. Голямата награда „Златната палма“ получи италианският филм „Баща господар“ на Пауло и Виторио Тавиани. Същият филм получи и първата награда на критиката. Той е заснет по автобиографичния роман „Баща господар: възпитанието на един овчар“ на Гавино Леда. Авторът на романа, 35-годишен литератор, ни въвежда във филмовия разказ. Израсъл в малкото овчарско село Силиго, на остров Сардиния, живял сам със стадото в планината, изолиран, отделен от семейство, училище, от хората, Гавино остава неграмотен до 20-годишна възраст. Усамотението, изолацията, отделянето от другите са дело на авторитарна власт (нейният инструмент в случая е бащата-господар) и тази власт трябва да бъде победена. Гавино въстава срещу баща си, срещу самотата и безмълвието, на които той го е обрекъл от 6-годишна възраст. Благодарение на своята упоритост и жажда за живот, той се дипломира като лингвист и написва книга за своя живот. Изминатият път на Гавино е пътят от пасивното мълчание до общуването с другите чрез езика и думите, станали оръжие за разрушаване на мълчанието.



„Елиза, мой живот“

Изпълнителите на главните роли, Омеро Антонио (бащата) и Саверио Маркони (Гавино на 20 години,) са театрални актьори, които се представят блестящо с този филм.

Филмът на братята Тавиани, освен че е интересен като жанр, прави силно впечатление с работата над звука. Звукът във всякакъв смисъл — от разказния до структуралния. Звукът или липсата на звук — тишината — са водещ мотив във филма. Звукът като глас на природата — буря, вятър, гръм — това са единствените ориентирни на Гавино в неговия свят на мълчанието. Звукът на един акордеон, който се появява в планината, извежда Гавино от пасивността му. За първи път той извършва нещо против волята на баща си — заменя 2 овце срещу акордеона. Звукът на акордеона за него е победа над тишината.

Филмът е заснет на 16 мм лента за италианската телевизия.

Наградата за мъжка роля беше присъдена на известния испански актьор Фернандо Рей (познат ни от филмите на Луис Бунюел „Виридиана“, „Тристана“, „Дискретният чар на буржоазията“) за ролята му във филма на Карлос Саура „Елиза, мой живот“. Това е филм за Луис (Фернандо Рей), който е напуснал семейството си, усамотил се е в една къща на село и пише спомените си. На 60-ия му рожден ден го посещава дъщеря му Елиза (Жералдин Чаплин), с която не се е виждал 20 години. Разговорите между двамата разкриват интимния им свят, техните проблеми, разочарования, техния опит и знания. Това е филм за човек, който има нужда от самота, за да намери себе си, и в същото време търси компанията на някой друг, който да го разбере.

Блестящото изпълнение на Фернандо Рей и на Жералдин Чаплин, тяхното пълно сливане с образите, както и оригиналната режисура на Карлос Саура, постави този филм между най-интересните, показани на фестивала.

Наградата за женска роля беше поделена между американската актриса Шели Дювал за изпълнението ѝ във филма на Р. Алтмън „Три жени“ и канадската актриса Моник Меркур за изпълнението ѝ във филма „Ж.А. Мартин-фотографът“ (актрисата пресъздава образа на една жена — съпруга и майка — от края на миналия век, която отстоява своето лично щастие). Шели Дювал е млада актриса, снимала се е в 6 филма на Алтмън, между които „Нашвил“, „Бъфало Бил и индианците“ и „Три жени“. В последния филм тя пресъздава образа на една жена, задаваща въпроси, на които не получава отговори, победена от своите фантазии самотница.

Жюрието присъди награда за „първа творба“ на английския режисьор Р. Скот за филма му „Дуелисти“. Завършил Лондонския колеж по изкуствата, той влиза в киното с късометражни филми — рекламни и телевизионни. Филмът „Дуелисти“ разказва историята на двама лейтенанти от 18 век: Феро (акт. Харви Кетел — познат ни от филмите на реж. Скорсезе „Алис не живее вече тук“ и „Шофьор на такси“) и Д'Убер (акт. Кейт Карадайн), които войната разделя многократно и при всяка нова среща те подновяват започнатия преди 40 години дуел.

Награда за музика получи американският филм „Автомивка“ на реж. М. Шулиц, музика Монтенаро. Обичаен ден в една автомивка в Лос Анжелос — шеф, секретарка, клиенти, полицаи, комични и драматични епизоди под непрекъснатия ритъм на музика. Участвуват известни негърски музикални състави. На същия филм „Висшата техническа комисия“ присъди голямата техническа награда „за неговия творчески монтаж, с който се внушава

„Три жени“



реалното време във вътрешността на правилото за трите единства“.

Унгарският филм на Марта Месарош „Девет месеца,“ показан в „15-дневката на режисьорите“, получи втората награда на критиката. И в този филм режисьорката продължава започнатия в предишните си творби разми-сьл върху проблема за действителното равнопоставяне на жената.

Тази година журито не присъди награда за режисура и специална на-града.

В късометражната секция голямата награда „Златната палма“ получи унгарският анимационен филм „Борба“ на реж. Марсел Янкович — един скулптор и неговата статуя взаимно се моделират. Филмът е черно-бял и трае само 3 минути.

Специалната награда на журито получи филмът на известния бразил-ски режисьор Глаубер Роша „Кавалканти“. След много години мълчание по-време на изгнанието си извън Бразилия Глаубер Роша е реализирал един-документален филм върху картините на своя приятел, художника Кавалкан-ти. Изображеното на картините се преплита с изображението на неговото погребение, с един лиричен коментар в памет на твореца и приятеля.

Мисля, че няма да се получи пълна представа за фестивала, ако не спомена няколко ярки филма, представени в специалната програма, макар и не по-

„Автомивка“





„Един особен ден“

лучили награда.

Съветският филм „Ранени птици“, сценарий и режисура Н. Губенко, представи Съветската кинематография на фестивала и беше високо оценен както от пресата, така и от зрителите. Понятията война и деца и тяхната несъвместимост са в основата на този филм. Историческата дистанция, от която авторът се обръща към военната тема, му дава възможност да подходи по-обобщено към нея.

Филмът на Еторе Скола „Един особен ден“, денят, в който Хитлер пристига в Рим на официално посещение при Мусолини, служи за фон на срещата между двама души. Двама души, които една форма на власт разкъсва по един и същи начин (ролите се изпълняват от София Лорен и Марчело Мастоияни). Филмът показва как фашизмът упражнява насилие върху личния живот на отделния човек, по какъв начин направлява идеите, смаква личността, внушава страха да бъдеш „ненормален“, т.е. извън наложената норма.

Филмът не е нито черно-бял, нито цветен — изтрети са твърде силните тоналности.

„Един дребен, дребен буржоа“ — реж. Марио Моничели, по едноименния роман на Винченцо Черами. Това е историята на Джовани Вивалди (Алберто Сорди), дребен чиновник в едно министерство. Най-голямата цел и смисъл в живота му, в които е вложил всичките си амбиции, е да уреди кариерата на своя син. В името на това той прави жертва, преживява унижения, сервилничи пред началниците, търси протекция и става франкмасон.



„Един дребен, дребен буржоа“

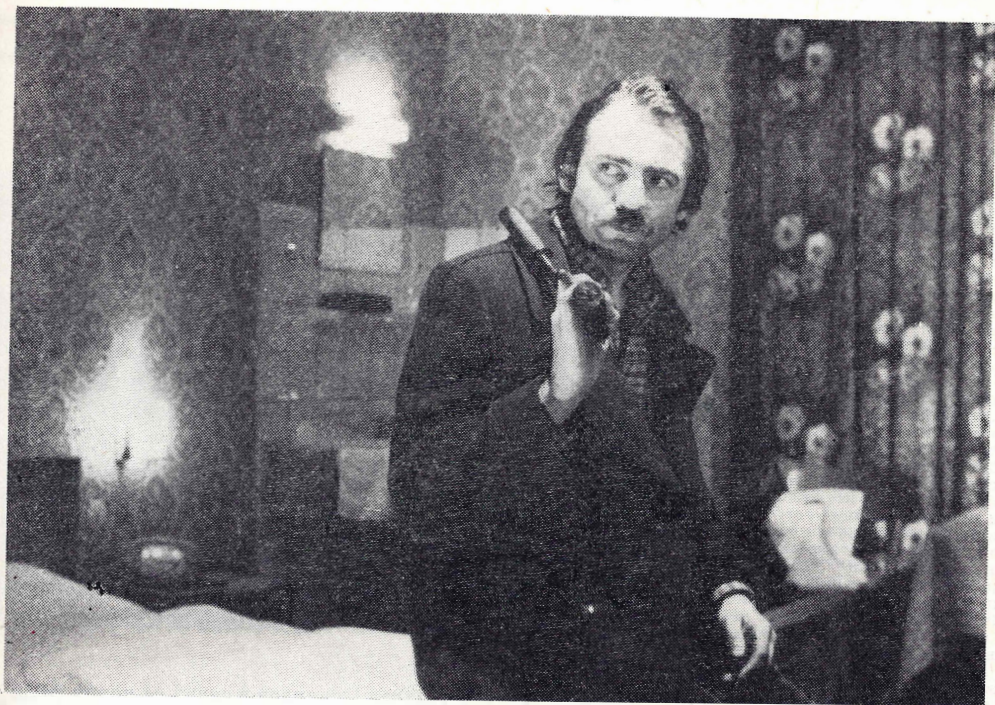
В деня на конкурса за мястото, за което кандидатствува неговият син, в близката банка става обир. Бандитите, оттегляйки се, стрелят и случайно убиват неговия син. Със смъртта на сина му настъпва драматична промяна у Джовани Вивалди. Той попада в следите на убиеца на сина си, хваща го, завежда го в своята вила извън града и там го подлага на бавна и жестока смърт. Той остава сам, пенсионира се, за него животът няма вече смисъл, докато дребната обида на един случаен минувач, не събужда отново у него убиеца.

Филмът „Ловците“ на гръцкия режисьор Т. Ангелопулос е третата част от трилогията, в която „Дните на 36“ и „Трупата“ са първите две части. Тази трилогия отразява събитията в Гърция от 1936 година до наши дни.

През ноември 1976 година по време на един лов група ловци-буржоа откриват в снегатруп на партизанин от 1947—1949 година, занасят го в хижата и извикват полицията. Ловците дават серия от показания, разкривайки миналото си, в което личните им проблеми са доминирали. Трупът-символ (кръвта е още свежа) се превръща с кошмар за тях, докато на края след едно истерично избухване решават отново да го оставят в снега, където са го намерили.

Заслужават да бъдат отбелязани и филмите, показани извън конкурса (в официалната програма): „Стаята на епископа“ на Дино Ризи и „Удар със стик“ на Дж. Ройхил.

В заключение може да се каже, че филмите, включени в официалната програма на фестивала, бяха на високо професионално ниво. Изключение правят някои филми, особено от френската селекция, което е доказателство за кризата, която преживява френското кино в последните години. Необо-



„Американски приятел“

сновано ми се струва участието например на филм като „Камионът“ на режисьорката Маргерит Дюра. Действието, т.е. бездействието на филма, се развива в една стая. До маса стои режисьорката, чете своя сценарий на един мъж и му обяснява какво би се случило с „Камиона“, но във филма нищо не се случва. . .

Ако трябва да се направят някои изводи за тенденциите в развитието на световното кино, то едва ли най-подходящото място за това е фестивалът в Кан тази година, където липсваха произведения не само от отделни страни, но и от цели континенти.

СССР

Иля Авербах, автор на „Мисли и сърце“, „Монолог“, „Чужди писма“, работи върху нов филм по сценарий на Е. Габрилович и П. Фин. Ето какво разказва на страниците на сп. „Екран“ Иля Авербах за героя на филма: „Филипок е човек, който съумява да изживее своя живот. А не е просто да изживееш именно своя живот. Може би ще започнеш да се колебаеш, да бягаш от себе си, да се променяш, да станеш по-добър — герой, обсиан с почести, или жертва, разплащаща се за своето геройство? Какъвто си е бил, такъв си и остава нашият герой. Обичал е винаги една и съща жена, така и не се научава да се бори за нея. Но е бил щастлив, защото е обичал. Обича работата си, без да прави от нея кариера. Нее борец, но не е и човек, който е чакал наготово. Такъв е Филипок — малък рицар, който не е изменял на себе си. И резултатът е една книга — заветна и желана. За друга той не е и мечтал. Не, той не е малък човек, запазил себе си. . .

Още от самото начало, когато заедно с Габрилович и Фин замисляхме сценария, знаехме кой ще играе Филипок — актьорът Калягин. Сценарият бе писан за него. А Калягин отказа да играе. Пред самите снимки. Страхно ми е, като си спомня в какво положение изпаднахме. И все пак той постъпи честно. Беше вече изиграл Филипок, и то много пъти, сам го бе преживял и се бе разделил с него. Радвам се за Калягин, защото се боя от властта на амплото върху актьорите. Амплото унищожава, подменя живото чувство.“

Лидия Федосеева-Шукшина, Михаил Ульянов, Станислав Любшин играят във филма „Повикай ме в светлата далечина“ по сценарий на Василий Шукшин. Този филм, режисьорски дебют на Станислав Любшин и оператора Герман Лавров, разказва историята на нещастното сватосване на книговодителя Владимир Николаевич (Любшин) с Агрипина (Лидия Федосеева). Инициатор на сватосването е братът на Агрипина (М. Ульянов), който иска да уреди съдбата на сестра си. Тя обаче търси истинско щастие, любов, а не просто мъж.

В „Мосфилм“ режисьорът Леонид Гайдай снима филма „Инокогнито от Петербург“ по комедията на Гогол „Ревизор“. „Обичам тази комедия — казва в



Никола Анастасов и Павел Попандов в сцена от новия филм „Пантелей“ по сценарий на Васил Акъов, режисьор — Георги Стоянов

Емилия Радева в сцена от филма „Талисман“, сценарий — Правда Кирова, режисьор — Рашко Узун





На тазгодишния фестивал в Кан участва от съветска страна филмът „Ранени птици“. На снимката актрисата Жана Болотова и режисьорът Николай Губенко.

Сцена от съветския филм „Да бъдеш излишен“ на режисора Алоиз Бренч



едно интервю за сп. „Съветски екран“ Гайдай — и тя ми се струва актуална и днес. Още във филма „Дванадесетте стола“ вмъкнахме сцени от „Ревизор“. Интересно ми е да видя как би изглеждал Хлестаков в наше време. Още повече че даваме този образ, бих казал, малко нетрадиционно. За 140-те години, които са изминали от написването на комедията, се е изработила определена шампа. Всички знаят как трябва да изглеждат персонажите на „Ревизор“. Нещо повече, тяхната външност е много точно изрисувана. Не се стремим да възпроизведем образа на този Хлестаков от миналото, а ще се постараем да го направим външно съвременен човек, с пълен асортимент от чисто хлестаковски качества.“ В ролята на Хлестаков се снима актьорът Сергей Мигицко от театър „Ленсвѐт“. Участвуват още Анатолий Папанов, Нона Мордюкова, Леонид Куравльов, Леонид Харитонов, Олга Анохина, Станислав Чекан.

През целия си 18-годишен живот Кеша Четвъоргов, героят на филма „Мустакатата бавачка“, никога не се е чувствувал така разтревожен. С неговия девиз „В живота винаги се намира място за почивка“ упорито, но безуспешно се борят и обществеността, и милицията. И изведнъж на поредната трудова комисия като гръм от ясно небе се чува глас: „Дайте го на моите бармалейчета да го изядат!“ Така Инокентий Петрович Четвъоргов (Сергей Проханов) става „нощна бавачка“ в детски дом. Това е първият филм на младия режисьор Владимир Граматиков. „Филмът има подзаглавие „Музикална комедия на границата на фантазията“ — казва Граматиков. В него има много песни и чудеса... Трудно бе да изберем 16 деца между 5 и 6 години. Срещнахме се със стотици, преди да отберем изпълнителите на главните роли...“

Филмът „Кръчмата на Пятница“ се снима от режисьора Александър Файнцимер и оператора Сергей Бронски. Филмът е посветен на 60-годишнината на съветската милиция, на хората, за които мирът не настъпва и след свършване на Гражданската война. Героя на филма Василий Климов, началник на районна криминална милиция, и неговите сътрудници трябва



Ирини Папас и Коста Козакос във филма „Ифигения“ на гръцкия режисьор Михалис Какоянис

да се справят с банда престъпници, която тероризира гражданите на Замоскворечие. Следите на бандата водят към една кръчма, където се разиграват главните събития.

Зинаида Славина, Едуард Марцевич, Валентина Титова, Владимир Басов зрители ще видят във филма „Семейни обстоятелства“ по мотиви от повестта „Измама“ на Алберт Лиханов. Филмът се поставя от режисьора Леонид Мартинюк. Героят Сергей Воробьев се оказва в трудна ситуация. Той е на 15 години, а се налага сам да вземе много важно решение. „Бихме искали да анализираме, да разберем какво значи за юношата да встъпи в реалния мир на сложните взаимоотношения на възрастните — заявява режисьорът.

Балетните екранизации се ползват в Съветския съюз с огромен успех. Така стана с ба-

летите „Ромео и Жулиета“, „Ана Каренина“, „Спартак“, а сега и с балета „Иван Грозни“ по музика на С. Прокофиев от филма „Иван Грозни“. Съдържанието му е борбата на Иван Грозни с боярите, интригите на княз Курбски и смъртта на нещастната Анастасия. Сценарий и режисура — Юрий Григорович и Вадим Дербеньов, който е също и съавтор на снимките. Танцуват — Юлий Владимиров, Наталия Бесмертнова и Борис Акимов.

Московският телевизионен колектив „Екран“ снима нов сериен съвременен филм под названието „Дорошинови и другите“ по сценарий на Афанасий Салински, постановка на Леонид Челкин. Това е епически разказ за съдбата на едно съветско семейство, което живее и работи в един краймосковски колхоз. Сериата обхваща шест дългометражни филма. Премьерата ще се състои в дните на празнуването на 60-годишнината на Октомврийската революция. За главните роли са ангажирани такива известни съвет-

ски актьори, като Людмила Чурсина, Михаил Ульянов, Георгий Женов. Особено интересна е съдбата на Анастасия Дорошина (Людмила Чурсина). Като девойка тя воюва в партизански отряд. Следва период на усилена научна работа. Дорошина е майка на три деца и въпреки превратностите на съдбата и тежки изпитания успява да запази оптимизма си и вярата в хората.

ПОЛША

През изминалата година полските кина са били посетени от 175 млн. зрители с 10 млн. повече от 1975 г. Представени са 174 филма от 23 кинематографии в това число 26 полски филма. Именно те са се ползвали с най-голям успех. Въпреки че представляват само 15% от репертоара, гледани са от 56 млн. зрители. Филмите от социалистическите страни са привлекли около 50% от зрители.

Режисьорът Янош Моргенщерн снима единадесетата серия на телевизионния филм „Полски пътища“. „Нашата амбиция бе — казва режисьорът — да покажем една широка панорама на съдбата на полския народ по време на войната и окупацията — от 1939 до 1943 г. Да покажем типичното поведение през този период на хора с най-различно обществено положение. Във филма засягаме въпроси и факти, към които всеки поляк има отношение, такива като септемврийската драма, трагедията на децата от Замойщина, въстанието, построяването на лагера в Освенцим или арестуването на професорите.“

На фестивала за детски и юношески филми в Познан главната награда „Златният козел“ не е била присъдена. С втора награда е отличен филмът „Мухолан“ на режисьора Ядвига Кенджежавска и оператора Йежи Лукашевич. Трети награда са получили режисьорът Ана Сакаловска за филма „Другата“, режисьорът Станислав Йендрик и сценаристът Александър Минковски за филма „Завръщането“ от телевизионната серия „Безумствата на Майки Скворон“.

Наградата „Зенон Басилевски“ за художествени постижения в областта на анимационния филм за годините 1975—1977 получава Тадеуш Вилкош за дългометражния филм „Цоляргол на Дивия запад“. С награди са отличени и Кшищоф Шпакевич

за филма „Снежна“ виелица“ и Кшищоф Киверски за филма „Авария“.

Ромуалд Клус и Йежи Соболевски са станали носители на наградата на Съюза на полските филмови дейци, която се присъжда всеки две години за най-добра анимация в детски филм. Р. Клус — за участие в реализацията на филма „Авантюра в Пшехалков“, Й. Соболевски — за „Нощно бягство“.

УНГАРИЯ

Кароли Мак е един от най-известните унгарски режисьори. Много зрители помнят неговата музикална комедия „Лилиом-фи“, реализирана през 50-те години. Следват филмите „Любов“, „Игра на котки“, по писата на Йшван Йоркони. Сега в студия „Мафилм“ режисьорът работи върху ново кинопроизведение. Това е екранизацията на разказа „Дом под червена лампа“ на Шандор Хулиади, написана в началото на нашия век. Събитията се развиват в публичен дом, в който веднъж случайно се отзовава един студент от провинцията. И всичко би се свършило само с това посещение, още повече че проститутката, в която младежът се влюбва, не е лишена от здрав разум и гледа трезво на света, ако някои неочаквани събития не променят нещата.

„Когато започна реализацията на филма, мислех само за една



Кнут Хисебо в кадър от норвежкия филм „Последният лов на Кнут Формо“, режисьор — Я. Дуринг

Актьорът Силвестър Столуън в кадър от филма „Роки“ на режисьора Джон Елвидсън.



сатирична комедия без големи амбиции — разказва Кароли Мак. — Сега, след като заснех почти половината от филма, смятам, че бихме могли да кажем нещо повече, да разкажем нещо интересно за хората и техните взаимоотношения.“

Бихме искали да предадем настроението на тези моменти от историята, а не да ги илюстрираме. Това ще бъде по-скоро диалог с хора, чиято дейност е била в разрез с принципите на тогавашното общество.“

Ференц Грунвалски, дългогодишен асистент на Миклош Янчо и Марта Месарош, е направил досега само един игрален филм — „Червеният реквием“ (показан по нашата телевизия), — който обърна внимание на кинокритиката и в Унгария, и в чужбина. Сега заедно със сценариста Гюла Хернади подготвя петсериен телевизионен филм, посветен на унгарското революционно движение. Действието протича между 1871—1918 г. „Филмът ще бъде в документален стил — е заявил режисьорът. —

Миклош Сиж снима своя първи филм „Пулсиращата тишина“ по новелата „Под небето и над земята“ на Мочар Габор. Действието се развива в работническа и селска среда. Разказва се за любовта между един работник при петролна сонда и омъжена жена от близкия колхоз. Тази любов разрушава досегашния им живот, заставя ги да преразгледат приеманата досега от тях йерархия на ценности, в която на първо място е благосъстоянието и икономическата стабилност. За пръв път героите попадат в конфликт с традицион

ния морал, предполагащ една проста рецепта за живота. В главните роли участвуват югославянската актриса Каталин Лодик и един от най-популярните напоследък в унгарското кино актьори Йозеф Мадараш.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Ото Ковал принадлежи към най-добрите в Чехословакия творци в областта на детското кино. Първия си филм е снел в 1970 г., за третия „Дружината на Черен Петър“ получава наградата на фестивала в Москва през 1975 г. Понастоящем снима филма „Якуб“ по сценарий на дебютиращата авторка Катарина Слободова. „В сценария ме заинтересува най-много основният мотив — отношението между единадесетгодишния герой и неговия баща, които след дълга раздяла отново заживяват заедно. Отнася се не само за проблеми, които съпътствуват човек, излязъл от затвора, нито за проблеми на момче от детски дом, което търси място сред другарите си от „другата страна“. Филмът представлява диалог между детето и възрастния и изключителността на темата се състои в това, че и двамата се намират в изключително положение“ — е заявил в едно интервю Ото Ковал.

„Ден за моята любов“, новият филм на режисьора Юрай Херц, е психологична студия за едно младо семейство, засегнато тежко от смъртта на единственото си дете. В главните роли участвуват Марта Ванчурова и Властимил Харапес.

В новите творчески планове на Юрай Херц е включена екранизацията на романа „Град Анатол“ на Колер. Това е разказ за едно малко градче, където внезапно се открива нефт. Забогатяват местните жители, пристигат нови хора — авантюристи, картографи. Построяват се нови домове, хотели, банки, отваря се игрално казино. Започват и първите убийства. Романът е бил вече филмиран през 30-те години.

Олдржих Липски („Лимонаденият Джо“) ще филмира един от разказите на Конан Дойл за прочутия американски детектив Ник Картьр под названието „Ад ела още не е вечеряла“. Този път детективът пристига в Прага заедно със своя сътрудник Ледвин, за да разреши един „заплетен“ криминален случай.



Сцена от филма на Ф. Трюфо „Мъжът, който обичаше жените“. На снимката актьорите Шарл Доне и Сабин Гласер

И още един криминален филм, „Смърт на черно“. Автор на сценария е Драхослав Маковички, режисьор — Иво Томан. Героят е инспекторът Котоуч, завеждащ отделение за борба с черната борса при криминалната милиция (актьор Властимил Бродски). Събитията се разиграват през 1948 г.

Полската актриса Барбара Брилска ще изпълнява една от главните роли във филма „Тихият американец в Прага“ по мотиви от книгата „Диригент зад кулисите“ на Мирослав Хладек. Филмът ще се поставя от режисьора Степан Скалски.

ИТАЛИЯ

Фестивалът на авторския филм в Сан Ремо е минал тази година под знака на 20-годишния си юбилей. В конкурсната програма са участвували 16 филма от 13 страни. Голямата награда е присъдена на полския филм „Зофия“ на режисьора Рихард Чекала. Специалната награда за дебют получават иранският режисьор Марва Набили за филма „Проклетата земя“ и финландският режисьор Анси Ментери за филма „Светото семейство“. Специалната награда

на журито е присъдена на унгарския режисьор Ресьо Сьорени за филма „Отражение в огледалото“. Наградата за най-добра мъжка роля получава турският актьор Еркас Юсел, наградата за най-добра женска роля — полската актриса Кристина Вахелко-Залевска.

Новият филм с участието на Моника Вити „История на любовта“ е постановка на режисьора Марчело Фондато. Моника Вити играе жена на „професионален“ безработен (Джанкарло Джанини), който освен това е и голям поклонник на жените. Затова скандалите в семейството избухват често. На края красивата Моника застава пред съда, за да отговаря за убийството на мъжа си. В съдебния състав се намират Клаудия Кардинале, която е филмова жена на Виторио Гасман, бил някога в интимни връзки с обвивяемата.

Роберто Роселини скоро ще пристъпи към снимането на своя нов филм „Да работиш за обществото“. Филмът ще бъде вярна реконструкция на живота на Карл Маркс. Роселини е избрал от живота на автора на

„Капиталът“ периода, обхващащ годините 1835 г. до 1848 г., когато е издаден „Комунистическият манифест“.

Въпреки своите 70 години Роберто Роселини работи със същата енергия, както и в началото на кариерата си. В близките му творчески планове е включен биографичен филм за Дидро.

Режисьорът Луиджо Валензано снима детския филм „Необикновеното приключение на Зоро“. Това е нова версия за приключенията на маскирания отмъстител Зоро. Всички роли се изпълняват от деца от 3 до 12 години.

Трима известни италиански режисьори участвуват в реализацията на филма „Такива интересни случаи“, състоящ се от три епизода. Луиджи Мани ще режисира „Шведска каса“. (Играят Нино Манфреди и Олга Карлатос.) Луиджи Коменчини ще снима „Асансьорът“ (Алберто Сорди и Стефания Сандрели), а Нани Лой — епизода „Италианецът-супермен“ (Паоло Виладжо и Валерия Морикони).

ФРАНЦИЯ

Пет филма — такава е равнометката на 35-годишната кариера на френския комедиен актьор и режисьор Жак Тати. Преди 30 години се появява неговият първи филм „Празничен ден“. Най-голям успех му донася филмът „Ваканцията на господин Юло“. Следват филмите „Моят вуйчо“, „Плейтайм“, „Господин Юло сред автомобилите“. Напоследък по парижките екрани са се появили първите два филма на Тати „Празничен ден“ и „Ваканцията на господин Юло“. Филмите се радват на голямо посещение и будят голям интерес сред младите зрители.

Ерик Ромер, добил голяма популярност с филма „Моята нощ у Мо“, подготвя екранизацията на „Персефал“ незавършен роман на писателя от XII век — Кретиен дьо Троя. Въпреки мнението за моя „интелектуализъм“ — казва Ромер, — мисля така да направя филма, че той да бъде достъпен за всички зрители, да могат да го разберат даже и 6-годишни деца. Ще бъде абсолютно верен на оригинала. Няма да правя никакви съкращения и съвременни пре-



Изабела Хюнерт в швейцарския филм „Продавачки на дантели“ на режисьора Клод Горети (филмът е представен в Кан).

работки. Бих искал да убедя всички, че „Персефал“ е много по-тънък и с много по-голяма доза фантазия роман, отколкото романите на Дюма и Жюл Верн.

Снимките на филма „Персефал“ ще започнат през февруари 1978 г.

Четиридесет и шест годишната Ани Жирардо, получила неотдавна наградата „Сезар“ за изпълнение на най-добра женска роля, продължава да бъде една от най-търсените актриси във Франция. Напоследък е играла във филмите „Всеки има своя ад“ и „Последната целувка“. Предстоят й филмите „Ключ под дърветата“, екранизация по едноименния роман на Мария Кардинал, постановка на Бернар Пол, „Справедливост“ — новият филм на Андре Кайят, „Фотограф“ по романа на Пиер Бул, режисиран от Жан-Пол Трама. В този филм Жирардо ще изпълнява ролята на фотографа-

Кадър от английския филм „Дуелисти“ на режисьора Р. Скот (филмът е представен в Кан).



ка-журналистка, която става съучастничка в едно политическо убийство, за да може да направи „снимката на годината“.

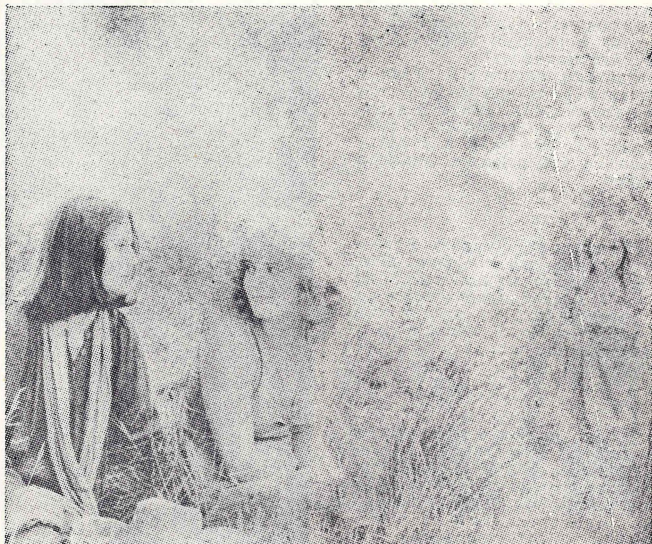
Наградата на името на Жан Виго, представител на френския авангард през 30-те години, се присъжда ежегодно. За 1977 г. наградата Жан Виго получава Кристиан Брикузафилма „Рай“. Трийсет и един годишният Брику е работил като асистент на Рене Клеман, Ив Алегре и Марсел Камю. Филмът „Рай“ е негов дебют. Това е историята на един мъж, който не може да понася затыпяващия провинциален живот. Срецайки се с различни хора, той се опитва да излезе от своята самота, но се натъква само... на самотата на другите. Както отбелязва критиката, филмът не е лишен от известен реализъм, но главното и отличаващото в него е безнадеждната атмосфера на провинциализма.

Въпреки че от три години Мари-Жозе Нат не е играла в никакъв филм, тя продължава да е една от любимите актриси на френските зрители. Актрисата се ползува с голяма популярност, но от доста време, както сама е заявила, не е получила нито една заслужаващо внимание роля. Отсъствието на Мари-Жозе Нат от екрана все пак няма да продължи дълго. Тя ще играе главната роля във филма „Ми-налото е свършено“, който ще се режисира от нейния мъж Мишел Драш. Партньор на Мари-Жозе Нат ще бъде Виктор Ланоа.

АНГЛИЯ

Много популярната Гленда Джексън е не само актриса, но и активно участва в борбата за равнопоставеност на жените и в борбите срещу расизма. От 1973 г. Гленда Джексън е съветничка в изпълнителния комитет на актьорския профсъюз Еквити. „Сегашната архаична обществена система, основана на правото на собственост, съществува така отдавна, че хората я приемат като единствено възможна — е заявила Джексън. — Вярвам в социалистическото общество и не виждам никаква друга възможност.“

„Островът на доктор Моро“ е най-популярният научно-фантастичен роман на Херберт Уелс. Един учен, обхванат от безумната идея да промени порядъка в природата, провежда на усамотен остров чудовищен експеримент — превръща животни в хора. На острова освен доктора се намира само красивата прислужничка Мария, купена някога от него. Веднъж вълните изхвърлят на брега мъж, претърпял корабкрушение. Док-



Сцена от френския филм „Едната пее, другата не“ на режисьорката Аньес Варда

тор Моро, влюбен в Мария, обезумява от лудост и се опитва да го превърне в животното... В 1932 г. във филмовата версия на същия роман ролята на доктор Моро е играл прочутият Чарлз Лоутън. В новата екранизация, постановка на Дон Тейлър, доктор Моро е Бърт Ланкастър, морякът, който бунтува неговите жертви — Майкъл Йорк, Мария — Барбара Карера.

САЩ

Холивуд обръща поглед към наследството на Ернест Хемингуей. Снима се поредната версия на „Сбогом на оръжията“. Джон Хюстън поставя „Зад реката в

сянката на дърветата“ с Ричард Бъртън в главната роля. Вдовицата на Хемингуей, Мери Хемингуей, високо е оценила готовия вече филм „Островът на Гълфстрийм“ на Франклин Шефър с участието на Джордж Скот, Дейвид Хемингз и Клер Блум.

Пол Нюмън отново ще играе във филм, режисиран от Джордж Рой Хил. Филмът носи названието „Шайбата“ и действието се разиграва в треторазреден хокеен отбор. Нюмън изпълнява ролята на треньор. Актърът сравнява новия филм с филма „Билардистът“, който преди 15 години му донесе голяма известност.

Актърът Ричард Харис в сцена от английския филм „Пътешествията на Гъливер“ (по Джонатан Суифт) на режисьора Питър Хънт

