

Образът на Ленин върху екрана

Неоценима е заслугата на киното, за да можем днес всички ние, които не сме виждали Ленин, да имаме представа за него, организатора и вожд на Комунистическата партия, основателя на първата в света социалистическа държава на трудещите се. Безспорно тази представа идва преди всичко от документалните снимки, които далновидните съветски кинематографисти са успели да направят през време на неговия живот. Тези документални снимки са използвани най-пълно в документалните филми „В. И. Ленин“, „Незабравими години“ и „Великият прелом“. Сега във връзка с 90-годишнината от рождението на Ленин Московската студия за научно-популярни филми подготвя филма „Ръкописите на В. И. Ленин“, а студията „Моснаучфилм“ ще пусне по екраните филмите „Ленин и естествознанието“ и „Лениниана“ за произведението на скулптора Н. Андреев, посветени на Ленин. Ленинградската студия за научно-популярни филми подготвя по същия повод филмите „Илич живее в Ленинград“ и „Личната библиотека на В. И. Ленин“. Няма съмнение, че тези филми наред със създадените досега ще осветлят нови страни от образа на великия вожд на човечеството.

Интересно е да се знае, че хората, които лично са познавали В. И. Ленин, много пъти са казвали, че нито на майсторите на изобразителното изкуство, нито даже на фотографите се е удало достатъчно достоверно да предадат неговите външни черти. Луначарски пише: „Ленин прилича на себе си само в киното.“ А художникът Кустодиев казва: „Когато рисувах портрета на Ленин, изпитвах необходимостта да го видиш в киното.“ И въпреки че тези изказвания се отнасят за кинохрониката, може би те с не по-малко основание могат да бъдат отнесени и към художественото кино, което разполага с най-богати изразни средства.

Още през 1927 година във филма „Октомври“ големият съветски режисьор Сергей Айзенщайн е направил първия опит да пресъздаде със средствата на киното образа на В. И. Ленин. Разбира се, в онези години младото съветско киноизкуство все още не било готово за решаването на тази отговорна задача. Затова Айзенщайн сам нямал смелостта да възложи ролята на професионален актьор и потърсил човек, който по външност да прилича на Ленин. Издирването на такъв човек било възложено на Максим Щраух, по това време асистент на Айзенщайн. Щраух намерил работника Никандров, който наистина поразявал със своето външно сходство с Ленин. Щраух лично се заел с неговата подготовка за снимките. Много търпеливо и сериозно той проучвал материалите за живота на Ленин. По-късно този труд се оказал много полезен и за самия Щраух.



В. И. Ленин

*Кадър от съветската
кинохроника 1921 г.*

След десет години, в 1937 година, Щраух е вече известен съветски театрален актьор и режисьорът Н. Петров му възлага ролята на Ленин в пиесата „Човекът с пушка“. След това Щраух създава образа на Ленин и в едноименния филм на режисьора Сергей Юткевич. Много може да се говори за това, как Щраух е подготвял образа на Ленин, как от една само прочетена Ленинова фраза или от стремителността на неговия почерк у актьора се раждало усещането за образа, как той се е стремял да предаде цялата негова сложност и богатство. Това било истински творчески труд, истински художествен подвиг.

В същия период във връзка с 20-годишнината от Великата октомврийска социалистическа революция бил създаден и филмът „Ленин през Октомври“, в който образа на Ленин пресъздавал актьорът Б. Щукин. Филмът се снимал в много сбити срокове и Щукин трябвало да работи напрегнато, без да има възможност спокойно да проверява себе си. И вероятно нито работоспособността на Щукин, нито големият талант на режисьора М. Ром биха довели до голямата творческа победа, ако актьорът сам не бил живял с идеята за този образ в годините, които предшествували постановката на филма „Ленин през Октомври“. Веднъж на една репетиция на пиесата „Егор Буличов и другите“, в която Щукин изпълнявал главната роля, присъствувал и Горки. Внимателно следейки играта на актьора, Горки казал, че Щукин би могъл да играе ролята на Ленин... Думите на Горки дълбоко развълнували Щукин.

И макар че тогава още нямало нито пиеси, нито сценарии за Ленин, актьорът започнал вътрешно да се готви за тази огромна и отговорна работа. Той събирал снимки, слушал плочи със записи на Ленин, заглеждал се в творби на живописиста и скулптурата, изучавал литературата, посветена на него.

Пристъпвайки към работа над образа на Ленин, Шукин отлично разбирал, че зрителят съвсем няма да приеме този образ, ако той веднага не се убеди в наличността на външното сходство, ако не разпознае Ленин в онова изображение, което му поднася актьорът. Ето защо външното правдоподобие Шукин смятал като своя първа задача и незабавно пристъпил към нейното въплъщение. Но той прекрасно разбирал, че пред него стои огромна творческа задача, която не може да се изчерпи само с външното сходство или обикновеното правдоподобие. Трябвало да се създаде монументален образ на вожда, да се разкрие същността на гениалната личност на Ленин, съсредоточила в себе си чувствата, мислите и мечтите на милиони хора.

Всичко това не се удало на Шукин изведнъж. Отначало преобладавали чертите на чисто външното сходство. В първия филм „Ленин през Октомври“ зрителят вижда познатия му от фотографиите Ленин с неговите характерни жестове, движения и пози. Всичко това било изпълнено правдиво и естествено и зрителите радостно аплодирали актьора, постигнал това изумително сходство. По-късно Шукин вече стигнал до убеждението, че не е необходимо да се възпроизвежда всичко, необходимо е само най-важното, характерното, онова, в което намира своя израз същественото. Външното правдоподобие за него не могло да бъде самоцел в изкуството.

Образът на Ленин, създаван от Шукин, придобивал все по-голяма монументалност, завършеност и дълбочина. Всички тези качества вече могат отчетливо да се забележат във втория му филм „Ленин в 1918 г.“ Тук работата над образа на Ленин навлязла в нова фаза. Той се отказал съзнателно от много от широко известните пози и жестове и започнал сам да създава „нови“ пози и жестове, които не били срещани по фотографиите, но които се възприемали от зрителите като принадлежащи на Ленин, тъй като чрез тях Шукин изразявал действително присъщи на Ленин съществени черти на характера, действително свойствени на Ленин движения, чувства и мисли. Когато гледаме този филм, на нас ни се струва, че Шукин е намерил онова идеално взаимоотношение между частното и общото, външното и вътрешното, индивидуалното и типичното, което прави произведението на изкуството художествено съвършено.

Преждевременната смърт на Шукин прекъсва вдъхновения труд на актьора, преди да успее да осъществи всичките си творчески замисли върху образа на Ленин. Но и това, което е създадено от него в двата споменати филма, навеки е влязло в златния фонд на съветското киноизкуство.

Образът на Ленин се появява и в други някои съветски филми, като „Виборгска страна“, „Яков Свердлов“ и др., но това са само отделни епизоди, в които не е било възможно да се разкрият нови черти от образа на Ленин, по-разнообразни и различни от онова, до което актьорите Шукин и Щраух са достигнали в „Човекът с пушка“, „Ленин през Октомври“ и „Ленин в 1918 г.“ Едва през последните три-

четири години се появиха няколко филма, посветени изцяло на образа на Ленин, които са нова победа в разкриване върху екрана образа на великия учител и вожд на прогресивното човечество.

Най-значителен от тях е „Семейство Улянови“. В този филм за първи път кинозрителите се срещнаха с образа на юношата Ленин и можаха да проследят как се формира характерът на бъдещия водач на партията на комунистите. Да се запознаят с това, как под влияние на семейната среда се натрупват неговите най-отличителни лични качества: скромност, готовност всякога да се отзове на помощ на другаря, честност, правдивост, принципиалност. На младия актьор В. Коровкин се е удало с помощта на гримьора и оператора да постигне забележително външно сходство с младия Ленин. Но в истинността на Володя Улянов върху екрана ние вярваме не само заради външното, а преди всичко заради вътрешното „сходство“. И макар че върху екрана не ни е показан още вождът, държавният ръководител, а само юношата, ние все пак чувствуваме, че това е Ленин!

Сериозен опит за разкриване нови страни от образа на Ленин беше филмът „Разкази за Ленин“ на режисьора Сергей Юткевич. Тук образа на Ленин отново създава Максим Щраух. Двадесет години по-рано определящата черта в изпълнението на Щраух била динамиката. Динамика на мислите, енергията, неукротимият напор на ленинската воля, темпераментът на боеца. В новия образ на Ленин, създаден от Щраух, се чуватова мъдростта на художника, изминал дълъг и сложен живот. Затова и неговата игра сега е по-пестелива на външни движения, придобила е вътрешна философска дълбочина. И ето в първия разказ — „Подвигът на войника Мухин“ — пред зрителя израства един Ленин, вътрешно съсредоточен, непримирим, готов за сражения и уверен в победата, един Ленин, който си остава обикновен човек, макар и да е вожд на революцията.

Във втория разказ — „Последната есен“ — е показан образът на Ленин 6 години по-късно, когато е заболял. Макар и лекарите да са му забранили да общува с външния свят, Ленин живее с пулса на страната, която той е превел през огъня на революцията и която вече стъпва уверено на своите нозе. Но чул по чуждото радио съобщенията за собствената си болест и партийните дискусии, вълнението за съдбата на страната сякаш го изпълва с нови сили за живот... И ето го пак Ленин над масите с издигната ръка, с развълнувани мъдри очи. И у зрителя не остава нито следа от предишните тревожни сцени от болестта на Ленин. Пред него е Ленин-трибунът, Ленин-вождът, гениалният ясновидец на онова светло бъдеще, към което той поведе човечеството. За тази голяма художествена победа в създаването на образа на Ленин Максим Щраух заслужено беше удостоен с Ленинска награда през миналата година.

Последният филм на Сергей Василев „В дните на Октомври“ е посветен на дейността на В. И. Ленин в навечерието на революцията. Образа на Ленин създава актьорът В. Честноков. Пред зрителя е добре познатата невисока фигура, характерните живи очи. Неговият Ленин е погълнат изцяло от подготовката на въоръженото въстание. Той страстно критикува предателската позиция на Зиновиев и Каменев, разобличава онези, които подобно на Троцки се противопоставят на незабавното вземане на властта. В. Честноков създава един

правдив образ на Ленин, който в решителната нощ запазва пълно спокойствие и самообладание и довежда уверено съветските народи до победата на социалистическата революция.

Сполучливи образи на Ленин са създали и актьорът Б. Смирнов във филмите „Лично известен“ и „Комунист“, Михаил Кондрашев в съветско-китайския филм „В една редица“ и др. и всеки един от тях с голяма творческа отговорност се е стремял да разкрие нови и разнообразни черти от образа на гениалния Ленин. И няма съмнение, че и занапред съветската кинематография ще продължава с чест да изпълнява голямата и почетна задача да пресъздава върху екрана образа на онзи, който определи киното като „най-важното от всички изкуства“.

Филмите, в които е пресъздаден образът на В. И. Ленин, всякога ще оставят дълбоки следи в нашите души. Великата сила и обаянието на тези произведения завинаги ще остане да живее, защото в тях талантливо и с чувство на голяма творческа отговорност майсторите на съветското кино са възплътели най-добрите черти от безсмъртния образ на Владимир Илич Ленин.

МАКСИМ НАИМОВИЧ

ЗА СЦЕНАРИЯ «ПРИЗОРИ»

Сюжетът на този сценарий е взет от живота на хората в едно от големите наши строителства. Авторът не го наименува — това не е и необходимо. Неговата цел не е да ни запознае с „производствената биография“ на това строителство, нито да следи хронологически етапите му. Идеино-художественият прицел е другаде — в хората, в техните сложни съдби. Още тук трябва да подчертаем, че Войнов е попаднал на интересен съвременен сюжет, който предполага остри конфликти и драматическа наситеност.

На строителството се срещат двамата главни герои — Камарада и Николай. Камарада е бригадир на миньорите. Славата му на безстрашен, опитен, силен миньор е така обаятелна, че никой не смее да му се противопостави. В него е и надеждата на началника на строителството, който дълбоко вярва, че единствен Камарада може да се справи с „костеливия орех“ — напорния тунел. Николай, който е назначен за началник на обекта обаче, е на друго мнение. Той вижда, че бригадата на Камарада наистина работи самоотвержено, но организацията е лоша, и решава да въведе нов метод, да създаде комплексна бригада. Камарада не иска да разбере това, чувства се обиден и в сърцето му се набира гняв и неприязън срещу Николай. Дори този, който не е чел сценария, вече може да се досети как ще се развият събитията: Камарада ще разбере преимуществата на новия метод, сам ще стане негов привърженик, неприязънта му към Николай ще премине в чувство на уважение и т. н. За щастие Войнов прави едно значително отклонение от тази схема и преди да стигне традиционния край, дава една нова и съществена насока на действието. Камарада узнава, че на времето си Николай като офицер е застрелял на фронта брат му при опит да дезертира. В душата на Камарада, който се е заклел, че ще убие виновника за братовата му смърт, наново се разпалва омразата и той търси начин да изпълни клетвата си.

Не ще и съмнение, че това усложняване на основния драматичен конфликт в случая е ползотворно. За избягване обаче на известни недоразумения ще си позволя едно отклонение.

Възможни ли са сблъсъци между героите на „чисто производствена“ основа, възможно ли е изникването на сериозни конфликти единствено на тази основа и могат ли те да бъдат предмет на художествено изобразяване? Отговорът безспорно е положителен. Нещо повече: във всекидневния си живот ние непрестанно се срещаме точно с подобни сблъсъци, повече или по-малко сами участвуваме в тях. А

ето че, пренесени в областта на изкуството, те често ни изглеждат шаблонни, сиви, неубедителни, съчинени. Защо? Защото авторите са взели само външната видимост на конфликта, спрели са се само върху неговите специфични „производствени“ очертания, без да го превърнат в конфликт на характерите, на различните човешки съдби. И затова при по-задълбочено разглеждане почти винаги се оказва, че в художествено отношение това са мними конфликти с предварително известен край. В такива случаи единственото спасение е да се „обогати“ конфликтът с допълнителни елементи: любовни успехи или несполуки, ревност или омраза, чувство за мъст и пр. По тоя път се създава външното впечатление, че героите вече добиват свое лице, че шаблонът е избягнат. За съжаление това „спасение“ е привидно, тъй като то не изменя същността на нещата. В най-добрия случай ние получаваме нова сюжетна линия, която върви паралелно с първата и дори взема надмощие над нея. Точно това се е случило и в сценария на Кирил Войнов. Първата сюжетна линия не излиза от рамките на шаблона. Фактически взаимоотношенията между героите се изграждат във втората, която изпъква на предно място и в която наистина има ценни елементи. В тоя смисъл е и моето твърдение, като имам предвид само втората сюжетна линия, че усложняването на първоначалния „производствен“ конфликт между Николай и Камарада е ползотворно. Нека обаче се върнем към самия сценарий.

Филмовата драматургия има свои закони. Намирането на интересен сюжет, на остър конфликт и на неколцина „колоритни“ герои далеч още не е достатъчно, за да имаме налице завършена и пълноценна творба. Всичко това трябва да бъде съответно обработено, художествено мотивирано, да добие плът и кръв. Тук е необходим остър усет и разбиране на изобразително-изразната система на киното. Кирил Войнов обаче е далеч от това. Нека започнем с Камарада — безспорно най-живия и оригинален от всички герои.

Кой е Камарада? Неговата минала биография не ни е известна, в случая не ни интересува. Отделни факти само ни дават основание да предполагаме, че в нея има тъмни петна. Истинският живот на Камарада, както и на мнозина като него започва с първите копки на големите строителства у нас. Под страхотно надвисналите сводове на тунелите, в напрегнатия устрем на проходките, в ежедневната борба с гранита тия хора добиват ново самочувствие. Може би не всичко те успяват да разберат докрай, често ръждата на миналото избива на повърхността, в душата им понякога нахлува хаос и същевременно те отлично съзнават, че са полезни, необходими хора, че трудът им не само е всепризнат и оценен, но е и осмислил живота им. Това самочувствие, още по-ярко изразено в един твърд и силен характер като Камарада, виждаме още от първите епизоди: скандалът в кръчмата, влизането в тунела, когато всички други са уплашени, енергичната и уверена работа по подпирането на свода. Но ето идва първият пробив в това самочувствие — Камарада е изоставен според него от миньорите, от хората, с които е работил и които е водил към успехи. Той болезнено изживява това, иска да избяга от строителството и се връща все пак. Дотук образът повече или по-малко е плътен, откроява се, има своя логика и своя линия на разкриване. Авторът на сценария още

нищо не ни е натрапил — образът на Камарада е правдив и естествен, показан ни е в действие, изживяванията му са сравнително убедително разкрити. Обаче в преломния момент сценаристът показва не само драматургическа неопитност — той просто е безпомощен да изрази новото състояние на героя си, да намери художествена форма, за да покаже как цялата му психика е разтърсена и . . . променена. Епизодът (31), в който лице в лице се срещат след всичко станало Николай и Камарада, в който решават най-важното — епизод, наситен с вълнуващ вътрешен драматизъм, — е изключително блед и неубедителен. Просто сядат двамата да пият по една чашка ракия и . . . конфликтът е вече ликвидиран.

Самият автор, изглежда, е почувствувал колко немотивиран и неубедителен е този епизод и в следващия се заема да обясни какво е станало:

„Двойно развълнуван излиза Николай от къщата на Камарада. Камарада е вече негов приятел. Камарада е вече добър работник. Но остава страшната тайна за убития брат. Как ще се реши тя?

Тежко е в душата на Николай. Крачи той в тъмнината със своята мъчителна мисъл и няма с кого да сподели, да поговори, да се разведри.“

Дори и като белетристика това не звучи убедително. А от филмово-драматургично гледище подобно обяснение няма никаква стойност. Единственото, което ни остава, е да приемем „на вяра“ думите на сценариста. Обаче сторим ли това, логиката ни задължава да продължим развитието на образа. Камарада узнава тайната за убийството на брат си. Оказва се, че убиецът е човекът, който вече е спечелил приятелството и уважението му. Нима е толкова просто вече да се изпълни старата клетва за мъст? Нали всички усилия на сценариста досега бяха насочени именно по тая линия: да ни убеди, че Камарада е силен човек, че има свои понятия за благородство, дружба, чест и т. н. Тук би трябвало в душата на героя да се развихри вече мъчителната вътрешна борба, която след смъртта на Николай ще го доведе до пълно нравствено пречистване и осъзнаване. Тук латентно е заложен истинският, големият жизнен конфликт. И тук, бих добавил аз, се крие дълбокият идеен смисъл на сюжета: в това, че след толкова години Камарада сам разбира защо е бил убит брат му, сам приема това по необходимост, сам се убеждава, че за един дезертър няма прошка в решителните мигове. Ето защо още в началото подчертах, че сюжетът дава толкова големи възможности, че е наситен с драматичен заряд. Остава само да съжаляваме, че Кирил Войнов е проиграл тия възможности. Сценаристът не прави и опит да изобрази някакви вътрешни колебания у Камарада: убийството на Николай е решено веднага. Но това решение анулира всичко, случило се преди. Фактически вътрешно раздвоение, вътрешна драма у Камарада нямаме. А оттук и най-важното: основният драматургичен конфликт се е изплъзнал от сценариста. Образът на Камарада остава сам по себе си интересен и колоритен, но значително принизен в идейно-художествено отношение. Или поточно казано, не е разгърнат в цялата му дълбочина и значимост, не е издигнат като носител на определена жизнена и идейно-художествена концепция.

Сюжетът е изграден върху сблъсъка на два характера: Камарада и Николай. Носител на ярко положителното, безкомпромисното, новото и светло начало е преди всичко Николай. Но както се случва с много други положителни герои, сценаристът не е съзрял да намери багри, за да изгради плътен и самобитен образ. Опити наистина има. Сценаристът например е наградил щедро Николай с премного положителни черти, обаче твърде спорно е доколко от това самият герой печели нещо. Подхвърлено е, че Николай е изживял някаква трагедия, че жена му го е оставила, защото скитал по обектите. Обаче това е сторено между другото. Отбелязана е любовта му към Дафина — отлична възможност да се вдигне завесата над личното „аз“ на героя, да се покаже той и в друга светлина извън началствуването му на обекта. И тая възможност е пропусната. Отношенията между Николай и Дафина са така наивно и шаблонно пришити към сюжета, че по-скоро са пречка за вникването в същността на героите.

Стара истина е, че героят не може да бъде показан сам за себе си в едно драматургическо произведение. Той трябва да се разкрие във взаимоотношенията си с другите герои, в сблъсъка с тях. Особено важно е това за филмовата драматургия, където второстепенните герои далеч не играят само „спомагателна“ роля, далеч не са безличен фон. Майсторството и зрелостта на художника често личат именно при работата над второстепенните герои, където с много малко средства трябва да се създаде жив и действителен образ. В сценария на Войнов с малки изключения тия герои са съвършено безлични, не могат да бъдат отделени един от друг. Преди всичко това важи за миньорите от бригадата на Камарада. Те са само имена — Цочо, Манафа, Асен или Тефик, — в които не е вложена никаква индивидуалност. До голяма степен това важи и за Надя. Малко по-друг е случаят с Дафина. При нея Войнов е решил да върви по линията на „оригиналното“. И ето на строителството се явява една девойка, доброволно дошла (!), с маниери на възпитаница от някой пансион за благородни девизи, която през работното си време е машинист, а когато е свободна, чете Шекспир в английски оригинал. Тя самоотвержено се влюбва в Николай. Всичко това може и да се приеме — защо пък и такива птици да няма по строителството. Но то трябва да се аргументира художествено, да се покаже, да бъде убедително. А сега то остава за нас само външна екстравагантност. Единствено Гено е даден добре, завършен е като характер.

Както виждаме, в сценария „Призори“ е скрит значим материал. В основата си авторската идея е добра и твърде навременна. Всичко това ни дава основание да се отнасяме със симпатия към него. Същевременно обаче от този сценарий доста силно дъха на съчинителство и недообработеност, което — без това да се смята за лошо пророчество — вероятно ще открием и в бъдещия филм.

Отгук нататък художествената стойност на филма очевидно ще се определи преди всичко от степента на осъзнаването и преодоляването на сценарните слабости в процеса на филмовата реализация.

РАЗГОВОР ЗА ФИЛМА «СТУБЛЕНСКИТЕ ЛИПИ»

Беше любопитно да видим третия съвместен филм на Ст. Ц. Даскалов и Дако Даковски — „Стубленските липи“. Филмът разкрива още веднъж остро чувството на двамата автори към конфликтите в съвременните взаимоотношения, към трудностите и проблемите на новото българско село.

Един днешен, опитен поглед върху живота е разграничил ярко носителите на двете сили, от които сблъсъци се раждат искрите на бъдещето. Новото и старото не са само символи, ръководили създаването на кинотворбата, а са станали плът и кръв на много от сполучливите образи във филма. Декларациите и лозунгите са станали по-малко. Съдбите на хората са разкрити по-дълбоко. Навсякъде господствува животът, колкото и понякога да е само преразказан, грубо вписан в кадрите или сведен до прости житейски факти. Не опипване по повърхността, не умерено претеглени плюсове и минуси, а активно участие, страстна защита на новото, висока гражданска съвест изпълват съдържанието на филма. Смелостта само да се навлезе в най-трудния за изкуството периметър на живота — каквато е съвременността — трябва да ни кара да се отнасяме с уважение към тоя риск за всеки днешен творец.

За таланта няма непреодолими теми. Но в преодоляването на една или друга тема не може да няма разлика. Една ще се удаде на талантливия писател изведнъж и без мъка, а друга — с много опити и много начала. Защото коя действителност ще бъде избистрената, видяната от всички страни, във всички измерения, в кристалната яснота на отношенията си, които годините са определили окончателно? Разбира се — миналото! Тогава да оставим настрана пренебрежителното отношение към произведенията, които рисуват събития, изправени пред погледа ни, и хора, дишащи нашия въздух, родени в нашите години, споделящи нашите радости и тревоги. Това не е повик за откъждествяване на съвременността с художествеността на произведението. Напротив, честният стремеж и честните усилия да се създаде едно ясно и хубаво кинопроизведение на съвременна тема ще бъде толкова по-силно атакуван с аргументите на художествени недостатъци.

С Ц Е Н А Р И Я Т

разкрива присъщите качества на Ст. Ц. Даскалов като белетрист със свеж усет за живота и човешките взаимоотношения. Той винаги отива до сърцевината на нещата и конфликтите, рисува ги релефно, поня-

кога грубо, но вярно, с цвета и силата на тяхната първична проява. Дава отведнъж многоплановост на сюжетното развитие, навлиза отведнъж в много случки и събития — умело фабулирани, изискващи последователно и ярко уплътняване в художествени образи. Хубав отличителен белег на белетристичните му произведения, той стремиж към последователно и подробно мащабно повествование, към многоплановост на действието в сценария често се превръща в спънка за яркото кинематографично превъплъщаване на живота — задължително изискване за всяко истинско киноизкуство. Но за това — по-нататък!

Преди всичко за образите, които дават съдържанието на конфликта и яркото съвременно звучене на филма. Това са Петко, Гана, Тончо, Ралчо, Вандо. Основната идея — борбата на Комунистическата партия и честните селяни за победата на новото в нашето социалистическо село — е олицетворена преди всичко в групата на трите по-ярки образа — Петко, Гана и Тончо. Писателят ги сближава в разбиранията им, в постъпките, във възприемането на света, а в същото време е охарактеризирал всеки от тях със собствени мисли, душа, характер, прояви. Още в сценария тая група носи залога за успеха на всеки образ върху екрана. Един противоречив и интересен образ на Даскалов е Ралчо, бившият председател на стопанството. По сценарий той е изобразен по-негативно (става свидетел на всички машинации против новия председател на стопанството), с известен умисъл в колебанието си да говори истината за действията на бандата мошеници и крадци. Той е човекът, чиито грешки, слабости и колебания използват, за да разорят кооперативното стопанство, да подкопаят основите му — за лични облаги и за унищожаване вярата на народа в Партията. Авторът разчита прекалено много на този образ в решението



*Ганчо Ганчев, Найчо Петров и Владислав Молеров
в сцена от филма*

на конфликта и за да постигне по-голяма сила на развързката, малко умишлено удължава моралните терзания на своя герой. Ралчо по логиката на обстоятелствата отдавна преди авторът да го накара да говори, е подготвен за това. Тая преднамереност в образа се е отразила на неговата пълнота и в сценария, и във филма, макар той да е един от сполучливите. Развързката, пак по силата на обстоятелствата, щеше да дойде с не по-малък ефект и без да се накърнят нормите на правдивостта.

Групата на вредителите, зложелателите и изостаналите, опропастили стопанската работа, скрили и изкрали храната на хората, е представена от Вандо, Костадин и Нешка. Особено добре сценаристът е индивидуализирал нея — жената на затворения от народната власт, селската развратница и любовница на Костадин. Отношенията ѝ с него я карат да съществува още по-активно в престъпленията на разхитителите на общественото имущество. Тя е ярка, колоритна фигура, която действа по законите на своята натура и специалната си принадлежност.

Вандо, някогашен касапин и прикупчик, сегашен бригадир в стопанството, е също така вярно набелязан образ. Макар в развитието му на отрицателен герой да е проявена известна схема, той е един реален, логично устроен характер, който носи тъмната страна на конфликта.

Малко или повече, изброените герои с техните съдби, вълнения и противоречия — вътрешни или взаимни — дават основа за разгръщане на литературния материал. Тая основа, в която са вплетени противоречиви характери, срещнати в тежкия двубой на старото с новото, би трябвало да даде облика на един безупречен в композиционно отношение сценарий. А това не се е удало на автора. Защо? Нима е липсвал талант? . . . Една от причините е обективната трудност в изобразяването на действителността от наши дни, за която вече стана дума. Другата причина е неизвинителна и по-важна, защото е субективна. Тя е в оня споменат стремеж на Даскалов към пренаселяване на сценария, към пускане в едновременно действие на редица успоредни конфликти, чието решение нито размерите на един такъв жанр допускат, нито логиката иска. Почти всяка нова картина вмъква нови герои, които се множат непрекъснато, действуват и говорят с усилието да създадат един широк, масов, човешки фон на изобразяваните събития. От всичко това обаче се създава впечатлението за многословие и излишно стклонение по странични пътища. Писателят не е имал дори физическа възможност (поради мащабите на жанра) да осигури плътната и мотивирана връзка между героите. Защо е било нужно да се поражда например един втори конфликт между Петко и семейството му, когато писателят не е могъл да го разгърне, художествено да го защити и направи правдоподобен? Маса епизодични герои, ненужно въведени, утежняват задачата на сценариста — да изгради няколко стройни характера, да ги разкрие напълно и докрай и да постигне организирано единство на съдържание и форма. Цялата поредица от епизоди и епизодични фигури, които имат не повече от няколко реплики (двамата комсомолци, Нинчев, сестрата, журналистът, Гмурец, Герго, Есенка, донякъде и Емилия) създават само един илюстративен реквизит на



Грациела Бъчварова в кадър от филма

сценария, който отнема възможността на главните герои понякога да се разкрият в по-голяма дълбочина.

Казаното по-горе е едно възражение срещу работата на Ст. Ц. Даскалов като сценарист. Защото писателят може да е безупречен белетрист, но не безупречен кинематографист. Тъкмо липсата на усет за кинематографично разкриване на характерите, случките и събитията е и най-голямата слабост на сценария.

За постановчика при все това така поднесеният материал с няколко сполучени герои и с епизодите, които спокойно могат да се режат или обогатяват, тъй като не са органично вплетени в сюжетното развитие, би могъл да послужи за добра основа на едно кинопроизведение.

ПОСТАНОВКАТА

Целият филм създава усещането за едно вълнуващо, не сиво и не равнодушно отношение към нашата съвременност. Сполуките и тук, както и в сценария, са в разкриване образите и взаимоотношенията между представителите на двете сили, чиято борба ражда развитието на новия живот в съвременното ни село. Борбата на Партията за приобщаването на честните хора към нея преминава през остри противоречия, през трънливите пътища на недоверието, наслоено от чужди на социализма хора. Но честните, прекрасните граждани на родината — като Петко, Тончо, Гана — с цената на най-скъпото в живота си привличат народа на страната на правдата и новия свят. В историята на тримата авторите на филма са снели сякаш къс от живота, за да извисят обаятелните черти на комуниста и искрения труженик на социализма. Дако Даковски съвсем правилно е съсредоточил вниманието си преди всичко на тях — тия, които въплътяват основната

идея на „Стубленските липи“. Подборът на актьорите явно е облагодетелствувал работата на режисьора (за този подбор заслугата е преди всичко на режисьора), защото и тримата — Миндов, Бъчварова, Братанов — успяват да придадат плът и очарование на своите герои.

Петко — Мирослав Миндов — носи светлината и жизнеността на комуниста, отдаден безрезервно на работата си, която обича, както се обича скъпо същество. Не са му давали поръчения, нито са го пращали на село с внушението за дълг и отговорност пред някого. Обладан от съзнанието на боец за нов живот, носител на най-чисти помисли и възжелания, образът на човека достига представата за прекрасния — скромен и обикновен — комунист. Такова е чувството, което буди изпълнението на Миндов. Отърсен от позата, от декларативността и театралния жест, актьорът облъхва с искрена топлина всяка черта и проява на своя герой.

Сърети от истинска човечност са и двамата съпрузи Гана и Тончо. Режисьорът е видял вярно образите на двама обикновени селяни, спечелени от хубавото, което им носи кооперативът. Един от най-интересните образи във филма е безспорно Гана на Грациела Бъчварова. Тя носи типичните, поогрубени черти на Даскаловите герои и в същото време навява лиризъм и женственост, които правят нейната героиня жива и привлекателна. Дебютът на Бъчварова я поставя между актьорите с бъдеще в българското кино.

Има един актьор, който почти винаги е попадал на мястото си в изпълняваните роли. Вярно е, разбира се, че доста от тия роли се повтарят по натюрел, но от друга страна, самият актьор, колкото и сродни характери да изобразява, остава в съзнанието ни с всяко от своите изпълнения. Така че талантът на Братанов, макар и проверен главно в една насока, е безспорен. И тук, в „Стубленските липи“,



Владислав Молеров и Мирослав Миндов в сцена от филма

неговият Тончо е жив, реален — простодушен и добър, привидно строг и свадлив, но нежен в душата си човек.

Другата група — на тия, срещу които воюват Петко и честните кооператори от селото — е представена най-сполучливо в образите на Вандо и Нешка. Бригадирът, по-слаб по сценарий, е явно обогатен във филма, поставен да действа при по-ярки обстоятелства. Двата образа — на Тончо и Вандо — така добре са вплетени в тъканта на конфликта, така мотивирано са разкрити психологически, че извършеното убийство накрая не буди никаква изненада или подозрение за неправдоподобност. В постановката са изменени някои положения около причините за убийството, които са подобрили решението на конфликта. Естествено актьорът Найчо Петров е допринесъл много с играта си за вярното и ярко изграждане на образа.

Образът на Нешка, пресъздаден от Мария Русалиева, макар и по-обеднен във филма (отношенията ѝ с Костадин в сценария са много по-колоритни и мотивирани), е едно свежо и тънко почувствувано актьорско изпълнение. Лаконично, с изразителността на мимиката, артистката е постигнала една истинска сполука на екрана.

И един друг образ, сполучливо коригиран от Даковски — Ралчо на Владислав Молеров. Макар по сценарий този герой да буди възражения, той е един от най-сполучливите във филма. Режисьорът го е приближил повече към доброжелателите на новото, от което Ралчо само печели. Молеров с голяма лекота (в най-хубавия смисъл на това понятие) мотивира поведението на Ралчо и го води до логичната развръзка. Един противоречив, но богат образ е намерил своя талантлив изпълнител в лицето на Молеров.

Не е само работата с основните актьори, която характеризира положителните качества на постановката. Редица ситуации, вярно намерени и убедително разкрити, обогатяват хубавото впечатление. Това са сцените на заседанията (на вредителите и на партийното бюро), смъртта на детето, Тончовото убийство и др. Търсенето на контрасти е придало повече динамика на действието, макар това да не е отличителен белег на цялата постановка.

Ето че никак не са малко творческите сполуки в „Стубленските липи“ — богато идейно съдържание, остри проблеми на съвременността, няколко интересни, плътни образа, редица правдоподобни, драматично наситени ситуации. . . Откъде иде тогава цялостната неудовлетвореност от филма?

Характерното за новия филм на Даскалов и Даковски е в хубавите и интересни сполуки на отделния образ и безпомощност в организиране на общия драматургичен и кинематографичен материал, в представянето му като единно, хармонично цяло на съдържание и форма. Режисьорът е повторил слабостите на сценария. Преди всичко веднага се хвърля в очи претрупаността и разхвърляността на композицията и претоварването с епизоди и лица, които не са органично сраснали с основната сюжетна линия. Много образи, които поемат някакво разклонение на конфликта, остават неизяснени, някъде встрани и накрая — ненужни. Съвсем неубедено и затова неубедително авторите навлизат в дълбоките води на едни нови взаимоотношения — Петко — Емилия. Тяхната развръзка идва по една геометрична схе-

ма, позната и зле начертана, което само накърнява художествената характеристика на Петко.

Доста хумористично звучат сцените с двамата комсомолци, които през цялото време се возят на мотора. Те са претрупали и излишно усложнили действието.

От друга страна, цялата тая родствена фаланга на бандата — от кръстника до жените и дъщерите — безпредметно разкъсва и измества някои нужди от повече уплътняване и мотивиране на главните герои. Към това натрупването на много житейски факти, съобразяването с някои изисквания за документална достоверност, които превръщат сцените в плакати, са карали създателите на филма често да губят чувството си за художествена мярка. Тази отрупаност с фактически данни, многолюдието и претоварването с подробности са възпрепятствували яркото художествено обобщение на жизнения материал.

Това до голяма степен идва от фотографическия подход на режисьора към сценария, който преди да се впусне в детайлирането на някои от главните герои, не е пресял в творческата си лаборатория ненужния баласт в сценария.

Към сполуките във филма трябва да се отнесе оригиналната музика на Любомир Пипков, която ярко оцветява най-драматичните моменти и служи за вярното разкриване на основните идеи.

В операторската работа на Пангелов се открояват някои интересно потърсени моменти — живописните картини от стубленската гора, едрият плац, в който понякога се показват героите, за да се изтъкне и подчертае особенният смисъл на думите или постъпките им, погребението на детето, символичната финална картина със забрадената жена. Последната сцена помага активно да се разкрие оная загатната идея на писателя и режисьора за бъдещите отношения между Петко и Гана, която внася топла нотка в образите. Общо взето обаче операторската работа се е подчинила на слабостите в сценария и режисурата — претрупаност, мудност и повествование.

Разговорът върху филма съвсем не би могъл да се изчерпи в тоя вид и в тия размери. При това съществува вечният риск от прекалено субективно виждане на нещата особено когато се касае до събития, близки и на авторите, и на техните критици.

Едно е безспорно — от филма „Стубленските липи“ гледа живото, изправен пред нас с всичките си проблеми и противоречия, с цялата си сложност и суровост, дето светлите сили на новото увличат след себе си дните на нашето съвремие към хоризонтите на бъдещето. И ако нашият разговор бъде в някои случаи остър, то е, защото богатата ни действителност иска богато изкуство.

«ОТВЪД ХОРИЗОНТА»

Петнадесетгодишнината от 9 септември 1944 година стана повод нашата кинематография да изготви поредица филми, посветени тематично на революционната антифашистка народна борба. След „Командирът на отряда“ и „Дом на две улици“ „Отвъд хоризонта“ (сценарий Павел Вежинов, постановка Захари Жандов) е третият филм от тая поредица, който излиза на нашите екрани.

Какво ни радва, когато гледаме тези филми? Първо, пораждащата се увереност, че нашето киноизкуство постепенно възвръща своята тематическа значимост, преодолявайки разкритикувани справедливо доскорошни свои слабости, и второ, по-голямото творческо безпокойство, по-дълбоката развълнуваност в авторския подход към темата, което позволява и насочване към по-сложни художествено-творчески задачи. Не бива да пренебрегваме и обстоятелството, че въпреки изразената общност на темата авторите на тия три филма — а и на останалите, доколкото можем да съдим за тях по публикуваните вече сценарии — успяват да намерят разнообразен индивидуален подход към нея, стремят се да я разкрият в драматургически сложни образи и взаимоотношения, в остри ситуации и сблъсъци.

Разбира се, тези общи положителни констатации съвсем не означават една нивелираща оценка на отделните произведения. Очевидно е, че всеки един филм има свое относително художествено тегло, свое собствено място в развитието на нашето киноизкуство.

*

Струва ми се, че „Отвъд хоризонта“ определено затруднява критика в разговора му по литературната основа за този филм — вече по простата причина, че отпечатаният в бр. 6/1958 г. на сп. „Киноизкуство“ сценарий „Далеч от бреговете“ на П. Вежинов е твърде различен от това, което виждаме във филма. От друга страна, очевидно е влиянието върху филма на публикуваната от автора преди отпечатването на сценария едноименна повест. А от трета страна, във филма има епизоди и образи, които са своеобразен синтез от повестта и сценария. Следователно, след като за този филм няма строго конкретен, публикуван някъде литературен първоизточник, ние сме длъжни при разговора си за неговата драматургия да се съобразяваме и с повестта, и с публикувания сценарий, и, разбира се, преди всичко с това, което е в самия филм, където вече авторството се дели между сценариста и постановчика.

Съвсем безспорно е, че независимо от формалните, видово-жанровите преобразования на художествения материал Павел Вежинов



е запазил непроменен своя замисъл и основния конфликт на творбата. Сблъсквайки при изключителните обстоятелства на едно бягство по море за Съветския съюз и оттам за Испания комунистическия мироглед с ограниченото светоусещане за еснафско лично благополучие, авторът определено воюва за тържеството на комунистическата правда в душите на хората, рисува нейната огромна завладяваща и преобразяваща сила. Срещу идейната чистота на такъв конфликт и замисъл ние няма какво да възразим. Нещо повече, независимо от историческата конкретност на сюжета идеята звучи напълно съвременно, тя засяга проблеми, близки и днес на цялото човечество. И днес, в борбата за мир, комунистическата правда е оная сила, която, преодолявайки всички препятствия, достига до ума и сърцето на хората, преобразява обществото, печели все по-широки народни маси.

Изключителността на жизнените обстоятелства — една рибарска моторница остава без бензин в открито море — и малкото действащи лица закономерно са довели автора до камерен подход при решаването на мащабната и обществено значима тема. Такъв подход, разбира се, не е противоположен на кинодраматургията. Но ако произтичащото при такъв подход по-специално задължение за най-дълбоко вникване в психологията на героите, за пълно разкриване на техния идейно-емоционален живот, за филигранно извайване на характерите е задача, с която белетристът може да се справи сравнително по-леко, за кинодраматурга тази задача е в много степени усложнена. Като кинодраматург Павел Вежинов е трябвало да изостави литературното изложение, авторските описания и отстъпления от повестта и да ги замени с действено-предметно показване на героите, при което извършената постъпка и произнесената дума се превръщат в единствен ключ за разкриване и най-интимните движения на душата, на всеки поврат и етап в духовния живот на героя.

Извършените от Павел Вежинов съкращения и сбивания на сюжета не са от такова естество, че да накърняват сериозно целостта на художествената творба, нейното идейно звучене въпреки неизбежното в такива случаи общо обедняване на художествено-образната система на литературния първоизточник. Колкото и колоритни да са, ние не страдаме дълбоко от това, че липсват образите на чехския комунист, на философствувачия син на турския търговец или на несебърския пристав, или пък че Ставрос е сведен само до малък епизод. Общо действено-предметната изява на персонажа е постигната — налице са, макар и не изобилно, достатъчно подадени детайли за такава изява, използвани са сполучливо ретропекции, диалогът е стегнат и изразителен, произтича органично от същността на характерите. Тази обща сполука в кинодраматургичната преработка се допълва от друга, по-важна: авторът е запазил завоюваните в повестта творчески позиции и ни поднася разказ за един епизод от нашата съпротива без външна тезисност и декларативност, разказ с по-дълбоко вглеждане в човешките преживявания и идеали на героите.

Ако съпоставим повестта, печатания сценарий и готовия филм, ще видим, че особена проблема пред автора са били образите на комунистите. Не напразно и не случайно те търпят чисто количествени промени. В повестта са четирима, в сценария двама, а във филма — трима. Това търсене на техния брой е, от една страна, доказателство, че още в повестта контурните очертания на характерите на комунистите не са били така ясни — оттук и свободното манипулиране с тях, прехвърлянето на черти от единия на другия характер. Това търсене на техния брой обаче е същевременно и израз на постоянния похвален стремеж на автора към по-жизнено превъплътяване на основната идея, към художествено по-убедителната ѝ защита. Тази защита е по-слаба в печатания сценарий и сравнително по-добра във филма.

Преди всичко във филма по-добре е изяснена задачата, в името на която тримата комунисти бягат от България. А тая задача е вътрешният мотор на техните действия и постъпки, тя осмисля техния подвиг. Без да са използвани докрай всички възможности в това направление, без да е изчистен напълно авантюристичният елемент от действията на комунистите, във филма ние все пак долавяме, че мисълта за задачата е в основата на преживяванията на героите. На второ място — срещу Капитана не са изправени вече схемите на сектанта и масовика, а трима комунисти, всеки един носител на част от многоликата партийна правда, всеки един с повече или по-малко конкретна съдба. От конкретността на техните съдби, от конкретността на тяхната лична човешка и комунистическа правда се поражда цялостното въздействие, което преобразява Капитана. Мъжествената волевоост и решителност на Стефан, улегналата мъдрост на Добри, малко отвлеченото интеллигентско човеколюбие на Кръстан — ето факторите, които трябва да преобразят Капитана, ето разноликата проява на комунистическата правда в действие, която печели дори ония, които се изпречват на пътя ѝ.

Разбира се, ние не трябва да премълчим, че липсва едно по-рязко разграничаване и едно художествено по-пълно и по-плътно

очертване на техните характери. Ако тази липса бе запълнена, зад външната грубост и рязкост на Стефан може би щеше да се открие още по-релефно и неговата духовна красота на комунист, предан до смърт на своето дело, принципен, героичен и с всичко това — убедителна, изразена в действие (а не главно чрез ретроспекция!) антитеза на Капитана. Тогава може би и Добри щеше да получи една по-плътна биография на комунист от тази, за която той сега само информира Капитана, при това с твърде преднамерено агитационно въздействие. Тогава може би и неговата инициативност за всички разговори и дела, които преобразяват Капитана, щеше да получи по-дълбока човешка оправданост и той нямаше да плаши Капитана с това, че Испания е близко и че войната оттам може да се превърне и в България... Тогава може би и Кръстан нямаше да бъде изправен пред опасността да се разтвори като образ в Стефан и Добри. С една дума — тогава може би щяхме да имаме онова, чиято липса тегне сега над творбата — повече същественост във взаимоотношенията на героите, т. е. по-плътна и по-богато съдържание на самия филм.

Художествената полемика в сценария се води между тезата на комунистите и тезата на Капитана. В добрата защита на тезата на Капитана е залогът за естетическата стойност на тезата на комунистите, на нейната нравствена победа. Тази защита общо е сполучена. Човешката и художествената правда в образа на Капитана се ражда от противоречивостта на неговия характер. Той е страшно привързан към семейството си, с неподозирана нежност обича жена си, мечтае с непоковарена чистота за собствена рожба. Мисълта за благополучието на това семейство го е направила груб към околните, пресметлив, едва ли не алчен, той е егоист, когато брани „своето“. А до това „свое“ той е достигнал с цената на много лишения, мъки и труд. И все пак този човек, принуден да се държи по вълчи с другите, за да не потъне в живота, е произлязъл от народа и носи в гърдите си добро и честно сърце. Този рисунък на характера се очертава постепенно в развитието, което търпи образът на Капитана. В началото той е изпълнен с ненавист към хората, които със сила завземат лодката му и го откъсват от семейството в съдбоносния момент — жена му най-сетне ще роди дългоочакваното дете. Постепенно, опознавайки своите „врагове“, честното сърце на Капитана се разтваря за тях и той активно им помага да изпълнят своята задача.

И все пак в образа на Капитана не всичко е ясно, неговата противоречива същност не е докрай мотивирана. Ако в първоначалното си поведение Капитанът действа дълбоко оправдано и буди дори съчувствието на зрителя, жизнената и художествената логика в неговото по-нататъшно поведение не е съвсем безупречна. Може би когато още при тръгването от Созопол той предлага малко прибързано на комунистите да го свалят на брега, за да им помогне, това да е своеобразен пазарлък, до който неговата лутаща се, уплашена в момента мисъл може да достигне и който ние приемаме въпреки противоречието с явната ненавист, изпълнила Капитана към комунистите (той е направил вече опита да хвърли карбуратора в морето). Но когато острата драматическа борба е преминала, когато се е разиграла сцената с дамаджаната, когато е уловена и изядена рибата

и са изпушени **неговите** цигари, когато в лодката има вече само „една съдба“ за всички, бягството на Капитана с дънера е немотивирано. Защо? Защото този последен акт на съпротива би могъл да се породил при създаването се вече ситуация на изживян драматизъм, на настъпило „ежедневие“ в люшканата по вълните лодка само като импулс под влиянието на една постоянна мисъл, на една мъчителна носталгия по семейството. За съжаление такава мисъл не е изявена достатъчно ярко още в самия сценарий, а във филма тя е съвсем приглушена. В тази връзка трябва да се спомене и завръщането на Капитана в лодката. Това са извънредно важни чупки в поведението на Капитана, които не могат да се обяснят само с простата противоречивост на неговия характер, лишени са от жизнено и художествено оправдание. И може би неочакваният смях, който буди в зрителната зала завръщането на Капитана в лодката, е едно неприятно потвърждение за всичко това...

Каквито и критически бележки обаче да се направят още по драматургическата основа на филма, тя ще остане да тежи със своето основно достойнство — сериозната си и сложна художествена проблематика. Тук същността на творческите усилия е насочена определено и категорично към извайване на човешки характерни при много сложни действителни обстоятелства, ограничаващи до минимум всякакво благоприятно въздействие на втория план. Тази сложност на художествената задача респектира, буди уважение към творческата дързост на Павел Вежинов и Захари Жандов да се заловят именно с такава задача, да проправят пътя към камерно-психологическата драма в нашето киноизкуство.

*

Аксиома е, че драматургията е основа на всеки филм. Но оттук следва и друга аксиома — филмът е творческа, действителна интерпретация на литературния първоизточник. При всяко произведение на изкуството авторът предполага сътворчество на читателя, слушателя, зрителя, които с въображението си допълват авторските намерения. Във филма това сътворчество и допълване на авторските намерения се осъществява преди всичко от режисьора и актьорите.

И в четвъртия си филм Захари Жандов доказва, че той не гледа на режисьорската си работа само като на система от способности, с които се възпроизвежда литературният замисъл в кинематографичен образен строй, а преди всичко като на лична своя авторска изява. И в четвъртия си филм Захари Жандов не е обикновен интерпретатор, а автор, който не се крие зад творбата, а властно и категорично изявява своята творческа индивидуалност с нейните силни и слаби страни.

„Отвъд хоризонта“ е нова сериозна творба на Захари Жандов. Филмът е направен със солидността на опитен майстор, с много вкус и художествена култура, с някакво съдържано благородство. Постановчикът явно е развълнуван от темата, идеята му е близка и скъпа, той търси да я сподели със зрителите. С пълно съзнание за голямата трудност на задачата режисьорът е приел литературния сценарий. Той не се е стреснал пред опасностите, които носи камерно-психологичният жанр, смело е отишъл насреща им, окрилян преди всичко



Богомил Симеонов и Стефан Петров в сцена от филма

от дълбоката творческа близост с героичното и мащабното, което се носи от темата и към което Жандов винаги е клонил в досегашното си творчество. От емоционалното отношение на режисьора към темата се е родил и стилът на филмовото произведение. Това е единният, пронизващ целия филм стил на известна тържественост, приповдигнатост, обобщеност. Режисьорът явно дълбоко обича своите герои, скланя глава пред техните нравствени добродетели и се стреми да им даде строг, но мащабен рисунък. Характерен пример за това е ретроспекцията за разстрела на Стефан.

Стихията на Жандовото творчество е изображението. У него то е доминанта, която звучи винаги завладяващо. При Жандов камерата не само показва, но и разказва, и то активно, емоционално. Ето Капитанът бърза към къщи, към жена си, която най-сетне ще го ошастливи с дългоочакваната рожба. Мисълта за това дете е изпълнила цялото същество на Капитана. И камерата го издебва в тясната уличка на крайморския градец, когато той с грубовата нежност посяга да погали по главите децата, които пробягват край него. Или — лодката тръгва за Созопол. Това нощно пътуване е пак за пари, необходими за детето и за тази, която ще роди това дете — Катина. И камерата неколкократно фиксира носа на лодката с ясно изписаното име „Катина“. Или — в края на филма Капитанът на два пъти прекосява забуления в нощен мрак, опустял морски бряг. Вгледайте се в стъпките на Капитана по пясъка: колко плахи и криволичещи са те на отиване в града и как уверено твърди са на връщане...

Трудно се забравят и последният кадър с отплуващата лодка, наситен с толкова оптимистична красота, и тревожно изскърцащите врати на бараката, които откриват великолепия фон на смълча-

лото се пред постъпката на Капитана море, и кадрите от морската буря. А нима може да се възрази на разкадровката, която прави Жандов? Да си припомним само епизода, когато Капитанът е у дома си и приготвя хайвер за жена си. Как сполучливо, находчиво камерата разкрива техния диалог.

Разбира се, във всичко това Жандов е бил творчески подпомогнат от оператора Васил Холиолчев. Тяхното творческо съдружие ни даде образец на изобразително решение във филма „Септемврийци“. Епизоди като „край Огоста“, „превземането на гарата“ и „ханчето“ ще останат дълго време върхове на филмово изобразително майсторство. Наистина в „Отвъд хоризонта“ те не успяват да достигнат своите образци, но ни се струва, че за това са играли роля и известни обективни причини. Преди всичко трудностите, които предлага морето като снимачен „терен“, и главно — използването за пръв път в такъв мащаб метода на рирпроекцията, по който е снета близо една трета от филма. Независимо от чисто тоналната разлика, която носят на много места кадрите с „рир“ спрямо останалия материал, павилионната обстановка, в която е работено при тези кадри, е подвела режисьора и оператора към една портретност на образите, в която се чувства прекалено много изпипаност, прекалена нагласеност и ефектност, чужди на реалистичната простота на киното.

Дотук нашият разговор се водеше главно по това, което ни удовлетворява във филма, което е негово безспорно достойнство. Но той ще бъде непълен, ако ние не се спрем и на слабите страни във филма или поне на най-важните от тях, които носят и по-общ, проблемен характер.

Азбучна истина е, че замисълът на сценария се изявява чрез характерите, че изявяването на тези характери е главна задача на режисьора и че тази задача той може да реши преди всичко и главно чрез актьора. Затова значението на актьора за придаване завършен вид на едно „незавършено“ произведение, каквото е киносценарият, е решаващо. Само чрез актьора образите от сценария оживяват в своята конкретност, получават плът и кръв.

Ние не можем да допуснем, че решавайки да постави този филм, Захари Жандов не е бил наясно върху ролята, която трябва да изиграят актьорите и неговата работа с тях в изграждането на художествената съвкупност на филма. Нещо повече, познавайки досегашното творчество на Жандов и критиките, които той е получавал, ние, без да сгрешим, можем да предположим, че постановката на един психологически „актьорски“ филм е била направо негова амбиция. Не е възможно следователно да съществува никакво съмнение, че Жандов е работил упорито и сериозно в тази насока, че е дал това, на което е способен. Но то не ни задоволява главно в тримата централни изпълнители.

Ето образа на Стефан. Нима не е ясно, че цялата огромна работа по създаване на този събирателен образ е била насочена към избягване на всичко брутално, грубо, отблъскващо-терористично и сектантско, което носеха образите на Стефан от повестта и Милутин от сценария, към това, този образ да носи дори външно обаянието на комуниста и да звучи на пълен регистър положително? Нали сам Жандов е работил с Павел Вежинов в непубликуваните варианти на

сценария именно в тази насока? Как тогава да си обясним избора на Б. Симеонов за тази роля? Та това е актьор, чиято физика определено подходеше на Еньо, но също така определено не подхожда за Стефан. Той има студени, остри и сурови черти на лицето, някак-ва отблъскваща рязкост в поведението и общуването с околните. Друг е въпросът, че актьорът се стреми да играе с художествена мярка и успява да влезе приблизително в рисунъка на образа.

Ето образа на Капитана. Павел Вежинов го рисува ясно: около 35-годишен мъж, с едри плещи и яка шия, силно и набито тяло. И това не е случайно. Капитанът и Стефан са носители на основния конфликт, те трябва да бъдат в пълния смисъл на думата **силни** хора, дори физически равностойни противници. Как тогава да си обясним избора на Стефан Петров за тази роля? Актьорът не бива да ни се сърди — ние наскоро чествувахме неговата 50-годишнина и за отпуснатото си, малко напълняло и трмаво тяло той не е виновен. Друг е въпросът, че Стефан Петров, макар с известна театралност и мудност, успява да очертае линията на образа, особено във втората половина на филма.

А ето и образа на Добри. „Той е на възрастта на Капитана, като него силен и набит, лицето му е кръгло, малко грубичко“ — такъв е Добри в представата на сценариста. Как тогава да си обясним избора на Ив. Кондов за ролята на Добри? По възраст и физика той не отговаря дори на сегашния Капитан, а неговото интеллигентско лице и неугледният му вид подхождаха много добре за Доктора от „На малкия остров“, но не и за печатарския работник Добри. Друг е въпросът, че Ив. Кондов не успява да придаде на образа достатъчна жизненост, че той е еднакво преднамерен и в разсъдливата си мекота, с която сякаш по поръчение се мъчи да спечели Капитана, и в остротата, с която изявява своята комунистическа същност, когато подава пистолета на Капитана и му казва: „Стреляй“.

Тук ние съзнателно акцентирахме върху външната характеристика на избраните изпълнители не само защото по играта на актьорите трудно би могло да се каже нещо повече, но и защото възгледът за типажа е особена проблема в творчеството на Жандов. Не е тайна, че поради силната си ориентация към изображението Жандов често пъти подценява в своята практика актьорската игра, насочвайки се към актьори, подбрани предимно по типаж, а не преди всичко по актьорски възможности. Често пъти това го е довеждало несъзнателно до накръняване художествената цялост и стойност на неговите произведения.

В този филм поради особената сложност на актьорските задачи Жандов по принцип правилно се е отклонил от своя възглед. Явно е, че той е поверил ролята, след като е повярвал преди всичко във вътрешните възможности на подбраните актьори. За избора им обаче немалка роля са играли отново техните „обективно-кинематографични“ външни данни, които и в този филм позволяват на Жандов да гради филмовото изображение с предпочитание към пластичното. И тук го е сполетяла двойна несполука: той не само не е попаднал на актьори, които да превъплътят изцяло и докрай характеристиките — за такова сполучливо попадение, разбира се, предварителна абсолютна гаранция няма, — но се е отклонил неоправдано много и от

подадения в драматургията „типаж“ на образите. Над тази несполука режисьорът би трябвало да се замисли. Тя е доказателство, че Жандов трябва да намери по-стабилна методологическа основа за решаването на актьорската проблема.

Наистина в по-малките роли на Кръстан и Дафин режисьорът е постигнал сполучливо съчетание на типаж и актьорски възможности. И Л. Киселички (Кръстан), и Н. Мандулов (Дафин) са начинаещи актьори, но създават правдиви образи. Те играят простичко и вярно, общуват органично с партньорите си, не театралничат и успяват дори да надхвърлят на места подадения оскъден драматургически материал. Същото може да се каже и за епизодичните ролички на баба Иванка (засл. арт. Ел. Хранова) и Катина (Д. Шаралиева). Но тези частични сполуки са слаба утеха за режисьора. Основните образи са останали актьорски нерешени, а това е главното. И чудно ли е тогава защо от филма лъха хладина, защо неговата емоционалност е изравнена?

Разбира се, причина за това е и самият режисьор. Той не е успял да разчете докрай лично за себе си всички драматургически акценти, предложени от сценария, да оформи от тях необходимата за филма ясна емоционална крива, диаграмата на драматургическото напрежение. Затова такива вълнуващи моменти като завладяването на лодката и свършването на бензина, епизода с раните на Стефан, бягството на Капитана с дънера, сцената с пеперудата и срещата с гемията не се открояват със съответния си емоционален пълнеж. Освен това, изправен пред трудната задача да разкрива характери при ограничените жизнени обстоятелства в една люшкаща се по вълните лодка, режисьорът не се е постарал да предложи на актьорите повече несъществени по прякото си назначение действия. А известно



Л. Киселички и Ст. Петров в сцена от филма

е, че в живота много често такива „безцелни“ действия крият зад себе си усилена и напрегната работа на мисълта, дълбок и сложен психологически смисъл. Жандов не е бил достатъчно взискателен и към речта на своите изпълнители. Повечето от тях говорят тромаво, декларативно, театрално. Това не съответствува нито на камерната обстановка, нито на психологическото състояние на героите. Тук трябваше да зазвучи един по-човешки, по-топъл и задушевен, наситен с мисъл и чувство диалог.

Ето как режисьорът, който не е решил правилно не само актьорската проблема при централните изпълнители, но и някои чисто постановъчни задачи, не успява да създаде творба със завладяваща емоционалност, с дълбоко и докрай разкрити човешки характери. Вместо разгърнатата единна емоционална линия на образите ние виждаме отделно фиксирани емоционални състояния, вместо тъй необходимата за този филм актьорска мисъл — предимно пластично изображение на актьорска игра.

*

Ние казахме в началото, че всеки наш филм има свое относително художествено тегло и свое място в развитието на нашето киноизкуство. „Отвъд хоризонта“ е сложна и сериозна творба, която може да породи сериозен разговор.

Възможно е „присъдата“ над слабите страни на режисьорската работа във филма да звучи сурово. Но ние я произнасяме с убеждението, че казваме истината, и с желанието да помогнем. Жандов не е творец, който се нуждае от насърчително потупване по рамото. Да постъпим така, значи да изразим неуважение към неговата творческа личност, да подценим мястото, което той заема в нашето киноизкуство. Хубавото, което и ние му казваме, той ще чуе отвсякъде, дори в увеличен размер. Но за него е хубаво да чуе и лошото, което някой може би ще му спестят.

Радва ни, че Захари Жандов е на път да се освободи от това, което ние оценяваме като лошо. Още в „Земя“ той направи решителен завой към по-дълбоко вглеждане в човешката душа. „Отвъд хоризонта“ е нов етап в тези творчески търсения на режисьора. Сега е необходимо Захари Жандов да направи такъв завой и към актьора, към по-задълбочена работа над характерите, за да получат неговите филми своята пълна, окончателна и завършена кинематографичност.

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

Мощната антифашистка вълна, която обхвана Европа непосредствено преди Втората световна война, издигна на своя раз-

пенен трепен и няколко големи кинотворци. Те насочиха острието на своето изкуство — най-масовото и затова най-„опасното“ изкуство — срещу варварството на третия райх. Те отрекоха войната! Призоваха народите да бъдат солидарни! Между тези кинотворци блестят имената на Жан Реноар и на Шарл Спаак, които създадоха през 1937 г. големия филм „Великата илюзия“.

Този филм излезе по-силен от всички изпитания. Забранен от Гьобелс и от Мусолини, преследван от хитлеристката цензура, осакатяван от не едно реакционно правителство, той шествуваше по световните екрани и вършеше своето победно дело! . . . Изминаха повече от 20 години. Хитлеризмът бе унищожен и благодарните народи отдадоха за служеното и на „Великата илюзия“. На световното изложение в Брюксел при подбора на най-добрите филми от всички времена творбата на Жан Реноар и Шарл Спаак зае пето място непосредствено след „Броненосецът „Потемкин“ на Айзенщайн, „Треска за злато“ на Чаплин, „Крадци на велосипеди“ на Виторио де Сика, „Страстите на Жана д'Арк“ на Драйер. Но това не бе само мъдрата оценка на историците и на специалистите. Когато „Великата илюзия“ напоследък отново се появи по киноекраните на света, тя пак бе посрещната с възторг и благодарност от прогресивното човечество . . .

Засега повечето филми имат краткотраен живот. На какво се дължи, че „Великата илюзия“ надмогна жестокия закон на старостта?

. . . Тези, които изпитаха ужасите на Първата световна война, мечтаеха това да бъде последното изтребление между народите — такава е една от великите илюзии на героите на Спаак и Реноар . . .

. . . 20 години по-късно двамата творци-хуманисти извикаха на разплата свирелия призрак на войната, за да сплотят хората срещу нейната противочо-

Безсмъртието на будната съвест

вешка стихия. Появи се „Великата илюзия“ . . .

. . . Днес, след нови 23 години, ние, хората от втората по-

ловина на 20-то столетие, чиято велика цел и борба е да се опази световният мир, отново прегръщаме като свои идеите на този филм, защото те са вечни и свещени идеи на човечеството . . .

Тази верига на единомислие и на сродни човешки пориви, която свързва хората от пет десетилетия, а би свързвала и хората от всички времена и народи, е в основата на дълготрайния живот на филма — не е ли това безсмъртието на вечно будната човешка съвест! . . . Защото историята на световното киноизкуство познава малко творби, които се издигат до такава властна художественост, които така внушително, обобщено и многостранно рушат веруюто на войнолюбците — враждата между народите!

Шарл Спаак и Жан Реноар не изобразяват непосредствено военните действия, разрушенията и кръвопролитията на сраженията. Те извличат своя сюжет от живота на един лагер за военнопленници, за да противопоставят най-силно човешкото у хората — жаждата за свобода, за дом и труд, за нежност и веселие — на военщината и затворничеството, когато всичко достойно за човека и за свободата е „строго забранено“. В този контраст се откроява своеобразната героинка на „Великата илюзия“, в поетичната простота, с която се разказва за несломимата човешка воля, за устойчивостта на човешката душа, за неукротимата човешка дързост в самоотвержения стремеж към свободата . . . Този стремеж към свободата определя най-достойните и красиви качества на героите от „Великата илюзия“. В него, единствено и само в него, е и оная вътрешна драматургическа сила, която разгръща филмовия разказ, развива конфликтите и действието . . . Този неугасим стремеж към свободата, този драматургически подтик има своя прекрасна кулминация — спомнете си

как отчетливо бодрите звуци на „Марсилезата“ пресичат пародийния танц на танцовачките-офицери, за да оживее властно духът на революционна Франция с оная привлекателна гордост на свободния французин, на свободния човек . . .

„Великата илюзия“ има за основа литературен сценарий с високи идейни и художествени качества. (Впрочем Шарл Спаак е един от най-големите сценаристи на Франция.) Спаак и Реноар са чужди на „събитийната“ драматургия, където действащите лица са подчинени на предначертана фабула. В техния филм идеите извират непосредствено от сложните и богати взаимоотношения между рязко индивидуализираните герои. Филмът показва изумителна находчивост в пресъздаването на ярки и неповторими жизнени детайли, от които лъха убедителността на една непосредствено изстрадана съдба — сам Реноар е бил участник във войната. Нека припомним един пример за умението на авторите да ни въведат само с една-две багри в сърцевината на времето. Спомнете си сцената около коледната елха: детето протяга ръчички към миниатюрния Исус, но не за да си играе, не за да заспи с него в леглото си, а . . . за да го изяде! Ето едно незабравимо отражение на жестоко време, на мизерията върху психиката на детето. Ето един потресаващ пример за лишенията, на които хората са подложени, отразен в една единствена детска реплика. И навсякъде в сценария словесната характеристика е силно художествено средство, с което авторите майсторски ваят човешките характери и в дълбочина, и като индивидуалности. Ето още един пример: фон Рауфенщайн говори на своите войници на немски — това заслужава простият народ; на френските офицери — на френски — това е надменна учтивост; на аристократа де Буалдьо — на английски, езика, който е „най-подходящ“ за тънката аристократическа беседа . . .

Създателите на този филм показват неоспоримо чрез ярки човешки съдби, че враждата между нациите е чужда на хората от народите, че тя няма корени в тяхното съзнание, а им е натрапена по законите на противочовешки устроеното капиталистическо общество. Тази мисъл е вплетена органично в целия ход на филмовия разказ и в нея е най-непреходният, най-значителният, най-съвременният смисъл на филма. Тя има свои запомнящи се акценти: приятел-

ството между френските и руските офицери в лагера; съчувствието на немския караул към затворения в карцера французин — войната продължава твърде дълго и сбליжава своите жертви, въпреки че те все още държат пушки един срещу друг. Идеята за безсмислието на враждата между народите достига своя връх в чистата и мъчителна любов между Маршал и немската селянка и в последния разговор между двамата белгълци — границите и враждите са измислени от властниците, природата не хае за тях, животът ги отхвърля, войната е несъвместима с живота . . . С майсторски и пестеливи шрихи създателите на филма показват, че войната е нежелана и от масата на немските войници — общата атмосфера на лагера и особено последната сцена, когато водачът на немския пограничен патрул казва: „Долкова по-добре за тях“ — за тези, които успешно са преминали швейцарската граница. По този начин тази идея на филма добива всеобщ, неоспорим характер! . . . И когато ние в 1960 г. гледаме „Великата илюзия“, разбираме, че ако в 1916 и 1937 г. мирът и дружбата са били само мечтана илюзия за народите, днес те са велика възможност, защото тяхното дело е в ръцете на народите, които имат зад себе си опората на могъщия социалистически лагер. И към нашата радост от прекрасния филм се прибавя и гордостта на нашето историческо преимущество. Радост, която удвоява нашата отговорност!

Но идеята за солидарността между народите получава във „Великата илюзия“ още едно внушително и правдиво допълнение. Светът не се дели на националности, а на класи — тактично, но безкомпромисно ни внушават Спаак и Реноар. Те достигат забележителна психологическа проникателност в социалната характеристика на аристократите де Буалдьо и фон Рауфенщайн. Въпреки че войната ги принуждава да стрелят един срещу друг, духовно те са посродни помежду си, отколкото със своите сънародници. Спомнете си метално запovedния глас и презрението, с което немецът говори със своите войници; хладната непристъпност в отношенията на де Буалдьо с френските офицери; интимния, макар понякога ироничен тон в беседите на двамата родови аристократи . . . Но и тук е постигнато човешкото разнообразие в характерите. И де Буалдьо, и фон Рауфенщайн схващат, че тяхната класа е отживяла времето си и те вече са непригодни за живота,

особено за живота, който ще дойде след войната. Но докато французинът приема това като неизбежност, на която не може да се противопостави, и затова предпочита поне да загине като добър другар-войник, у Рауфенщайн класовата обреченост се превръща в драма на самотата, на безпросветната самозатвореност, на мъчителното мълчание...

Изобщо непреходното духовно богатство на филма, неговите големи хуманистични идеи са съсредоточени всецяло в сложните отношения на човешките характери. Дълбочината на мисълта и индивидуализацията на словото тук са в удивителна хармония с многоцветните, тънки полутонове в преживяванията, с общия вдъхновен, но сдържано овладяч хуманистичен патос, с неподражаемия усет на режисьора за историческа и емоционална атмосфера... Вгледайте се в безхитролната, пестелива, почти документална простота, с която Реноар е осъществил замисъла на творбата, и вие ще се приближите към корените на оная неподправена правдивост — може би най-привлекателната особеност на „Великата илюзия“...

Малко са филмите, в които художественото внушение завладява зрителите чрез творческата сила на такъв ярък и многолик актьорски ансамбъл: Ерих фон Щрохайм — фон Рауфенщайн, Жан Габен — Маршал, Пиер Френе — де Буалдьо, Далио, Дита Парло... Тези главни изпълнители са оградени от плеада добри актьори, които изпълняват

второстепенните роли, и от великолепен типаж за масовите сцени. Жан Габен, Пиер Френе, Далио... са актьори с ярки творчески индивидуалности, всеки от тях е оставил своеобразна следа в развитието на киноизкуството. Те играят с неподражаема пестеливост, с точен усет за психологическа и социална характеристика, с неподражаема вътрешна съсредоточеност. Тези актьори вдъхват властен, завладяващ живот на големите човечни идеи на филма, обогатяват с творчеството си богатото му съдържание.

Но над всички се издига, недостигаемо и властно, могъщата фигура на един от най-големите актьори на киното — великия Щрохайм. Трудно може да се разказва как играе този актьор; той изцяло се възплъщава, слива се с образа, който пресъздава, и постига огромен мащаб на художественото внушение. Именно огромният мащаб е главното, в което той е неподражаем. И второто поразително качество на Щрохайм е отсъствието на външна видимост в изразните му средства — той умее сякаш само с присъствието си да ни внуши вътрешния живот на образа, да му даде оценка, да го направи осезателен само с няколко почти незабележими, чисти движения. И зад тази незримост на средствата се налага творческата страстност на артиста — страстността на големия хуманист!

Асен Михайлов

Украинският филм „Неговото поколение“ постави твърде интересно и оригинално една значима проблема. На пръв по-

глед това е исторически филм за героичните и сурови години, когато в Съветския съюз се изграждаха основите на социализма.

Да получиш комсомолско поръчение и да отидеш да работиш в металургичен завод е било и привлекателно, и трудно. Привлекателно, защото си млад и копнееш за големи дела, трудно, защото си неопитен и на ентузиазма ти гледат с недоверие, а понякога и с при-

смях.

Такава е и съдбата на главния герой

Неговото поколение

на филма Назар Очерет. Макар и много от сюжетните ходове да са използвани и познати, ние с участие и интерес следим

мъчителния път, който изминава героят от метач в завода до ударник-рационализатор. Както и в други филми с подобна тематика, така и тука ние предварително знаем, че старият болшевик Савелий Миронович в края на краищата ще протегне ръка на младежа, ще прозрے, че зад външната ръбатост на Назар се крие очарованието на умния, смелия и силен човек.

Навсякъде във филма ние чувствуваме диханието на неподправения, живия живот. Дълбоко сме убедени, че всичко

е било именно така, защото вярваме на характерите, които израстват пред нас с всичките си положителни белези и недостатъци. Затова главно, завладяващото във филма е братата, настъпателната линия на положителните герои.

Много по-бедно и някак встрани стои линията на врага. Само за да се създаде по-остър конфликт, в завода трябва да се появи саботьор, да се свърже с един от инженерите и да подготви диверсия. Вредителството, разбира се, не успява и филмът завършва щастливо. Неубедителността в тези епизоди идва преди всичко от трактовката на образите. Още с появяването си всеки от отрицателните герои подсказва и с маската, и с поведението си, че той е враг. Външно оголени, без по-сложни вътрешни изживявания, тия образи са нежизнени и схематични.

Както отбелязахме в началото, на пръв поглед филмът е исторически. Но само на пръв поглед. Възпитателното му внушение се крие в неговата съвременност, в актуалността на проблемата.

И днес както някога и в Съветския съюз, и в останалите социалистически страни хиляди младежи се отправят към целинните земи, към големите строежи на близкото бъдеще. От филма до нас идва освежителният полъх на онази романтика и вяра в правото дело, която някога е вдъхновявала пионерите на социалистическото строителство, а днес увлича техните синове и внуци. С тази разлика, че за синовете и внуците сега е далеч по-леко. Липсват онези хималайски трудности, които някога са преодолявали първите — учителите и вдъхновителите на нашата социалистическа младеж.

Унгарският филм „Чадърът на свети Петър“ привлича не само с оригиналното си заглавие, но и със злободневността на темата си. Все още у нас, и другаде има непросветени хора, които вярват в чудотворни икони, таинствени видения, поличби и други библейски митове. Научно-популярното кино е създадо стотици филми, в които по научен път се обясняват много странни природни явления. Съветското кино е дало отговор на редица злочования от

Чадърът на свети Петър



Вътреси донякъде стандартното решение на темата тази свръхидея на филма го прави особено полезен и навременен, а това според нас е главното,



което са искали да постигнат създателите на филма „Неговото поколение“ — сценаристът Северов и постановчиците Бжеский и Гаккел.

рода на каталепсията, сбяснило е такива „чудеса“ като „възкресението на Лазар“ и т. н. Но съвсем са малко антирелигиозните художествени филми, онези филми, които с богатата палитра от изразни средства на игралното кино разобличават натрупаните от векове суеверия и „бизнеса“ на някои твърде съмнителни божи служители.

Джонатан Свифт беше казал още през седемнадесетия век, че „остарявайки, религията изглежда се е вдетирила и

затова са ѝ нужни чудеса, също както в ранното ѝ детство“.

На такава „религиозно вдетиняване“, а може да се намери и по-силна дума, е посветен и унгарският филм „Чадърът на свети Петър“.

В едно малко селце неочаквно, почти изневиделица попада старомоден червен чадър. Религиозната екзалтация на някои от селяните го обявява за знамение, дар от райския ключар св. Петър. И се занизват „чудеса“ — болните оздравяват, мъртвите въскръсват. Озадаченият свещеник е принуден да се консултира с духовния си началник архиепископа. Църквата благославя магическия чадър и той тържествено е внесен в божия храм.

Оказва се, че това е най-обикновен чадър, купен при разпродажба на имот от един най-обикновен старец, и съвсем случайно през един дъждовен ден е оставен над кошчето на забравеното на улицата дете.

Може да се съжالياва, че авторите, екранизирайки готово литературно произведение, не са центрирали вниманието си изцяло върху чудотворните при-

ключения на чадъра. Във филма има странни мотиви, които отклоняват вниманието, притъпяват комедийно-сатиричната острота на произведението. Затова на много места филмът е мутен, дори скучен, лишен от необходимата занимателност.

Прави впечатление и липсата на каквото и да е противодействие на религиозната истерия, завладяла селото. Учителят, който би следвало да носи трезвото, прогресивно начало във филма, е само пасивен наблюдател, затова и той не действа, а само от време на време снизходително и философски се усмихва.

Но независимо от тези и някои други недостатъци „Чадърът на свети Петър“ е филм, който успешно воюва срещу недостойната за нашето време ръжда в съзнанието на някои лековерни хора.

По думите на съветския режисьор Александров комедията напомня изкуството на снайпериста — за да предизвика смях, е нужно точно попадение в целта. Авторите на филма имат доста точни попадения и затова „Чадърът на свети Петър“ намери добър прием на нашите екрани.

Филмът можеше да започне и без предупреждението, че ще ни се покаже една „свободна и поетична интерпретация на живота на Пучини“. Ние сами щяхме да се досетим, че интерпретацията е твърде свободна, и да не се съгласим с привидната ѝ поетичност.

Авторите — сценаристът Бенвенути, режисьорът Галоне и операторът Клод Реноар — са си поставили задачата да създадат приятен и забавен филм с един измислен от тях Пучини.

Не можем да не признаем, че филмът наистина е приятен, дори забавен. Ние мислено се пренасяме в прославения Милански оперен театър, възхищаваме се от мащабността на постановките, от талантливата работа на оперните режисьори, възнуваме се от голямото майсторство на изпълнителите, от обаянието, което излъчва музиката на именития италиански композитор. В това се крие и главната причина за успеха на филма. Пучини е обичан и популярен у нас творец. Десетилетия наред

Пучини

неговите най-известни опери „Бохеми“, „Тоска“, „Мадам Бътерфлай“ не слизат от сцените на нашите оперни театри. Ние

сме запомнили някои от нашите най-даровити певци и певици в роли от оперите на Пучини. Достатъчно е да се спомене само за лиричната топлина, с която Нели Карова изпълняваше ролята на Мими.

Но „Пучини“ не е филм-концерт. Из-





вън музикалните откъси в него се прави опит да се проследи биографията на композитора, да се надникне в творческата му лаборатория, да се обяснят подбудите и обстоятелствата, при които той е писал произведенията си.

За създателите на филма Пучини е нещо като герой на булеварден роман. През цялото време ние наблюдаваме неговото донжуановско раздвоение между две красиви жени — едната, примадонната на театъра, другата, неговата незаконна в по-голямата част на филма жена, която като някаква съвременна Пенелопа очаква смирено завръщането на своя любим странствуващ мъж. От тези любовни трусове и колебания, решени във филма в един евтин еснафско-мелодраматичен тон, се ражда и музиката на Пучини — отражение на неговите лични, субективни преживявания, без каквато и да е връзка с живота.

Но как да си обясним тогава социалните мотиви, които изобилствуват в оперите на Пучини и са намерили най-

ярък израз в „Бохеми“, „Тоска“, „Манион Леско“.

Известно е, че Пучини е един от най-изтъкнатите представители на появилото се в края на 19 век естетическо течение в литературата, музиката и изобразителното изкуство, познато под наименованието „Verismo“ (правдиво). Въпреки идейните слабости на това направление за времето си то е изиграло определена прогресивна роля. Привържениците на „веризма“ са се стремили да покажат живота „такъв, какъвто е“, и затова са избирали своите герои из средата на селското население („Селска чест“ от Маскани), бохемите и балаганните комедианти („Бохеми“ — Пучини и „Палачи“ — Леонкавало) или от нисшите слоеве на градското население.

Тази близост до живота авторите на филма не са поискали да забележат в творчеството на композитора и затова са изопачили, принизили, фалшифицирали образа му.

Не поради липса на място във филма няма дори и намек за операта „Тоска“. В своята книга „Операта“ английският музикален критик и историк Едуард И. Дент* нарича сюжета на тази опера „отвратителен“. Изглежда, че и на сценариста Бенвенути революционният мотив и разобличаването на полицейщината, които се съдържат в „Тоска“, също не са били особено приятни.

След гледането на биографични музикални филми от рода на „Мусоргски“, „Глинка“, „Верди“ и др. зрителят излиза обогатен със знания за живота, от значимите идеи и мисли, които са възбуждали тия светли умове на човечеството.

От филми като „Пучини“ въпреки раздвоята от музиката ние си отиваме разочаровани и съжаляваме, че е пропусната възможността да се разкаже просто и топло за живота и творчеството на един голям композитор.

Ник. Попов

* Edward J. Dent — Opera — стр. 86.

„Машеха“ е филм без претенции за външна мащабност и сложност на постановката, с една скромна и в същото време дълбоко човечна идея. От това би следвало да очакваме хубав и полезен филм.

М а щ е х а

А ето, че нашите очаквания не се оправдаха докрай. Ние харесаме у сценаристите (Г. Исмаилов, А. Ян) и режисора (Г. Исмаилов) онова будно етическо чувство, с което смело и решително са атакувани отживелиците

на едно далечно минало и са утвърдени кълновете на новото в бита. Но като че ли освен тази раздвижена на моменти етическа енергия освен завладяващата със своята детска очарователност и непосредственост игра на малкия Д. Мирзоев (Исмаил) нищо друго не можем да посочим като постижение на тяхната работа.

Експозирайки филмовия разказ естествено и увлекателно, авторите по-късно правят съвсем неочакван, остър и... несполучлив завой. Сега вече емоционално-правдивите интонации се заменят от надутата и монотонна декламация, в непринудените отношения между майка Дилара и малкия Исмаил все по-често и по-често се прокрадват нотките на една отегчителна дидактика, на едно умерително поучаване. И като крайгълен камък на този стилев обрат от непринудено естествения към изкуствено приповдигнатия тон на филмовото повествование трябва да приемем епизода, в който Дилара споделя с Ариф мисълта си, че истински щастлива би била тогава, когато неговият син я нарече „мамо“. След този епизод като под действието на някаква магическа пръчка нещата добиват своята „кристална яснота“, което всъщност означава, че от този момент нататък за зрителя не представлява никаква трудност да предскаже бъдещите сюжетни ходове. На него всичко му е ясно, но именно този факт, че той знае вече твърде много от онова, което биха могли да разкажат създателите на филма, не го и удовлетворява. И зрителят искрено съжалява за началото, където му бе дадена макар и малката възможност сам да домисля станалите събития, сам да се ориентира в интересната и богата с възможности за един психологически разказ обстановка.

Но авторите упорито се придържат към тоя маниер да сервират нещата наготово. За да не се наруши „правилното протичане“ на урока по трудолюбие и добро държане, който Дилара в един дълъг период от време преподава на палавия Исмаил, те например „облекчават“, но в същото време и олекотяват сюжета, като също за един дълъг период извеждат от кадъра Ариф и малкото сестриче, т. е. онези герои, всеки един от които по свой начин би подготвил най-убедително прехода в смутената детска душа на Исмаил.

Въобще авторите твърде свободно комбинират сюжетните ходове, често пъти без да се съобразяват с цялата логика и развитие на образите. А това естествено уврежда на характерите и в крайна сметка влияе зле върху качеството на актьорската интерпретация. Затова колкото и да са похвални творческите усилия на Н. Меликова (Дилара) и Ф. Фугулаев (Ариф) да вдъхнат живот на своите образи-схеми, изпълнението им рядко надхвърля удовлетворителната оценка.

Подобно на щастливия Ханс от старата немска приказка, който заменя златото с крава, кравата с коза и т. н., създателите на „Машеха“ заменят естествеността, непринудеността и неподправената правда от началните кадри на филма с една изкуствена надута „емоционалност“, чието първо и последно предназначение е да предизвика по-вече съзли и повече въздишки на сантиментално умиление. В този непрекъснат обмен на ценното с по-малоченното авторите с лека ръка разпливяват иначе актуалната и обществено значима идея на своя филм.

Накрая и по един друг въпрос, който спонтанно изниква при гледането на „Машеха“. Филмът е дублиран на български език (режисьор на дублажа Д. Драгиев), дублиран е, и то съвсем лошо. Напоследък нашите дублажисти постигнаха добри резултати, които накараха да замълчат скептиците, а непредубеденият зритель заговори с уважение за техния труд. А ето сега в споменатия случай сме свидетели на нещо, което упорито ни натрапва близостта си с прощапулника на нашия дублаж. Не е думата за костеливия орех на „дублажния жанр“ — точното, плътното словесно и интонационно покриване на преводния текст с оригиналния, — а за нещо много по-елементарно като проблемата за умението да бъдат разчленени отделните звукови планове. При дублажа на филма „Машеха“ това липсва — и на крупен, и на близък, и на далечен план гласът на актьора звучи с една и съща неизменна сила. А това естествено дразни. Сигурно тази слабост е случайна, но ние дублираме толкова малко филми, че нейното появяване съвсем не е капка в море. И затова може би нашият критичен зритель реагира остро.

Ив. Дечев

НЕВЕНА ТОШЕВА

ПОЛСКИТЕ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИ В ТВОРЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ

(ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ ЕДНО ГОСТУВАНЕ)

Би трябвало да се гледат полските документални филми и кинопрегледи, вместо да се говори за тях. И все пак ми се иска да поговоря за творческите проблеми и търсения на полските кинодокументалисти, да споделя впечатления от видените филми и кинопрегледи.

Задачите, пред които са изправени полските кинодокументалисти, са същите, които стоят и пред нас. И там документалната студия е помощник на партията в осъществяването на големите и отговорни задачи за построяването на социализма. И там прегледът отразява събитията, разяснява политическите и стопанските проблеми, популяризира успехите, бори се срещу недостатъците и изостаналостта.

Тематично прегледът не се различава много от нашия с изключение на това, че излизайки два пъти седмично, има възможност да помества повече чужди обекти.

Да вземем който и да е преглед — например № 25 от 1959 г.: 1. 10 години Полша се бори за мир — събрание; 2. Празник в село Людем — пролетен карнавал; 3. Награждаване на професори, видни учени-икономисти; 4. Строеж на завод за сира; 5. Изкуството на Виетнам (една изложба на виетнамско приложно изкуство); 6. Чехия — строеж на завод от полски специалисти и строители; 7. На снимачната площадка на един от новите полски филми; 8. Спорт — футболен мач; 9. Конкурс по съвременни танци и т. н.

В други прегледи — посещението на др. Хрущов в Щетин и Познан, министър-председателят Циранкевич при миньорите от Шльонск, пещите на Нова Хута, най-добрата свинеферма, откриване на нови културни домове, в един детски дом, в практическите училища, в театъра.

От екрана лъха животът — зрителят е информиран за политическите събития, пред него е разгърнато в гигантски мащаби строителството, пренесен е в концертните и изложбените зали.

Често темите се повтарят. Животът не може до безкрайност да предлага нови теми. Откриват се нови заводи. Празнува се денят на победата или се закрива учебната година; изникнали са нови жилищни домове — цели квартали в стохилядния вече Нова Хута; изпълнен е планът, приема се новият... Това се повтаря вече 15 години. То може да подведе авторите по линията на най-малкото съпротивление, може да доведе на екрана шаблон, а в залата — скука. Но прегледът може да се превърне в очакван и винаги търсен от публиката киновестник. Как се постига това?

Преди всичко, като не се повтаря нищо... нито в картината, нито в музиката, нито в текста.

Ако в картината това е трудно, в музиката и в текста повторението може да се избегне. В кинопрегледа повторението не е майка на знанието, а на ску-

ката и шаблона. За полските кинодокументалисти това е девиз и най-добрият път към истинската пропаганда.

Преди всичко търси се разнообразие в изобразителното решение. Търси се ясна авторска-операторска мисъл, оригинален подход към обекта. И когато въпреки всичко обектът изобразително прилича на друг (което се случва често и при тях), суката се избягва с помощта на музиката, шумовете, находчивия текст.

Музиката . . .

Би трябвало да се говори не за музиката, а за звука на полския кино-преглед и документален филм. Именно звукът, който идва от завода, от площада от големия митинг, от детския дом . . . Звукът, записан там на място, пренесъл в киното атмосферата, дъха на напрегнатия труд, на радостта на хората през дните на пролетния карнавал, пискливите гласчета и несигурните стъпки от детския дом, бурните емоции от стадиона . . . Често той е заменен с музика — така наречената „техническа музика“, композирана върху шума на машините, отразяваща пулса на нашето време. По характера на такава музика, взета отделно, може да се спори, но използвана в киното, тя оказва търсеното въздействие.

Текстът се пише от двама млади автори, не най-известните журналисти. (Най-известните са се опитвали да пишат текстове, но без големи успехи.) Главният редактор на кинопрегледа Хелена Лиманска, авторка на познатия у нас полски филм за Виетнам „Бамбукът, моят брат“, има високи изисквания към авторите. Тя умее да работи с тях, да ги насочва към просто, интересно и убедително разкриване същността на обекта. На хората трябва да се говори ясно. Словото на партията трябва да достигне до най-широките слоеве от народа. Някои обекти представляват лаконична информация, от други създателите на кинопрегледа правят фейлетон, с трети разкриват правдиво и смело и най-наболели въпроси, но винаги от екрана идва смела мисъл, находчивост и свежо остроумие, даже хумор.

Поляците обичат този тон. В залата се смеят, радват се, ръкопляскат, често се чувствуват неудобно от собствените си недостатъци и винаги върват на това, което се казва. Те приемат прегледа не само като много добър информатор, но и като умен възпитател.

Ето пред входовете на стадиона — блъсканица, шум, викове, интересни типове. Публиката е наелектризирана — дошли са чужди спортисти, предстои среща по хоккей на лед. Прегледът намира случай да иронизира запаланковщината. Дикторът започва: „Защо да се вика? Дошли гости — добре, ще се срещнем с тях, ще ги видим.“ През цялото време не се говори за хоккея, не се коментира ходът на играта, колко е силен противникът, как полските спортисти побеждават. След целия шум и всички викове при победата дикторът заключава: „Все пак ние ги победихме. Трябваше ли да се вика?“

В друг обект за една образцова свинеферма се казва: „Тук никой не се обижда, когато кажат за него „свиня“. Даже сам премиерминистърът и всички министри говорят за нас с уважение . . . Ние живеем така и така. . .“ (Кратка информация за условията, храненето, режима на угояване.) И между другото: „У нас цъфти културен и интелектуален живот . . . В последно време ние си избрахме мис. Агрономът (името му) е много доволен и горд, че аз станах мис и получих награда за моите 350 килограма.“

Впросът за „мис“ тук, разбира се, няма нищо общо със свинете, но авторите са намерили начин тънко да осмеят буржоазните отживелици, модата да се подражава на запада, манията да се избира мис във всеки град.

А в друг обект, където се показва истинската мис на един град, е казано: „И в нашия град си избрахме мис . . . Вече можем да си отдъхнем и да се занимаваме и с други дела.“

Може би на някого ще се стори несериозно, че в текста е казано „даже премиерминистърът и всички министри говорят с уважение за нас . . .“ (за свинете), но не е ли истина, че по въпросите на животновъдството и у нас министрите говорят с уважение. А що се отнася за Полша, тази проблема там стои много по-остро. По тоя повод в друг обект се казва: „Някога гъските спасиха Рим. Сега те спасяват нашия търговски баланс.“ И на кадъра — едри планове на ръце, които поставят върху добре почистената гъска етикет с марката на полската износна централа, а дикторът казва: „В чужбина е позната и винаги

търсена гъската с този етикет.“ И ето я „винаги търсената“ гъска в птичарника. В картината нищо особено. Няма нито един необикновен кадър и дикторът продължава лаконично: „Нашият оператор ги посети в последния ден на техния живот. Тук гъските просяват изключително обществено и стопанско съзнание...“ (Гъски лапат поднесената храна.) „Ние ядем така много не защото това ни доставя удоволствие, а защото всеки килограм носи нова валута...“ И в заключение върху хубавите кадри на плувачи в езерото гъски дикторът казва: „Те достойно ще ни представят на чуждестранните блюда...“

Това може би не са най-типичните примери. Но аз ги соча във връзка с проблемата за възможностите, които дава дикторският текст в прегледа и документалния филм.

Това за прегледа. Много по-трудно е да се говори за филмите, където творческата индивидуалност на авторите намира несъмнено по-широки възможности за извяване и поради това въздействието от тях може да бъде различно.

Би могло да се говори за новите явления в полските филми, да се преценява художествената им стойност... Но това изисква сериозна работа, повторно гледане на някои филми, гледане на повече филми.

Но не може да се възкресяват първите впечатления, да се извикат образите, които най-силно са възлунували...

Ето лампите угасват... На екрана се появяват надписи. Едно момиченце с цигулка в ръка тръгва по буквите и под неговите стъпки те изчезват, за да се появят други — „Разходка по „Старое място“, режисьор Анжей Мунк, един от младите и най-талантливи режисьори на полското кино. Възпитаник на полската документална школа, а получил първото си международно признание (за филма „Човек на релсите“) с игрален филм. Запазвайки острия си поглед на документалист, той показва зряло майсторство и в игралния филм. Постоянно раздвоаван между влечението си към игралния и верността си към документалния филм, Мунк не губи умение с малко средства да стига до сърцето на зрителя.

А неговото момиченце върви из „Старое място“ със своята цигулка. Същото това „Старое място“, където варшавските патриоти умираха по време на въстанието. „Старое място“, възстановено по-късно от останалите живи в същия вид, както е било преди войната и преди стотици години.

Върви момиченцето — не го придружава никакъв диктор, то само спира пред прорезца на старата общарница, наднича вътре и заслушано в ударите на общарското чукче, в ушите му нахлува музика, вплетена или може би родена под тия удари.

Тод хуква подгонено от музиката и вече на площада до старото каменно мече долава друга музика. Тя го придружава из тесните улички, води го към строежа на новия дом и току под шума на багера детето притиска уши, за да не бъде огушено от бученето на тежките самолети, които преди 15 години са изсипвали над Варшава страшния си товар... Но това е история... Надолу по стълбите към Висла още стоят следите от тая история, а момиченцето с неизвестно име дълго има да спира край стенописите на „Старое място“ и да носи своята музика... И вечерта късно, когато то се прибере у дома, ние ще видим сърдития образ на башата, който му отваря, и мъничката ръчица ще се подаде през откренатата врата и ще окачи на нея табелка с надписа „Край“. Това е един от експерименталните филми на полската документална студия.

Понякога при разговори у нас за полския експериментален филм се говори като за някакъв жанр. Всеки филм може да бъде експериментален. Експерименталният филм не е жанр. Но той се отличава с богатството на изразните средства, с дръзновеното разкриване на авторските замисли, със смелия полет на мисълта.

Идеята да се разкрие един град чрез разходката на едно дете не е нова. Новото в споменатия филм е, че авторът е съумял без дикторски текст, само с музиката и удивително верните реакции на детето да разкрие трагичната история, хубавото настояще и бъдещето на „Старое място“. Полякът напуска киното, огнасяйки в сърцето си още по-голяма обич към „Старое място“, което е станало символ на устойчивостта и вярата на варшавци в дълголетното на техния град и на Полша.

По-друг характер има и с друга цел е направен филмът „Нощна музика“ на режисьора Стандо. Изграден изцяло върху музиката на известния полски

диригент и композитор Скрибачевски, този филм прави впечатление с ритъма си, учудва с хрумванията на режисьора при пресъздаване музиката на Скрибачевски.

... Старият пазач на музея за музикални инструменти е изпратил последния посетител. Той заключва вратата и в коридора отекват единствено неговите стъпки... Тогава в тишината на нощта се събуждат за живот един след друг забравените инструменти. Мадоната, окачена на стената, се усмихва. Купидон ѝ отговаря. Маската на Бетовен, карнатидите от колоните — всичко се събужда, оживява, пее, танцува под музиката, родена от струните на арфата и клавишите на пианото, подскачащи под ударите на невидима ръка. Двадесет минути Хендел и Григ, Бах и Бетовен, Гершуин и Скрибачевски в един сложен, своеобразен, динамичен ритъм, докато старият пазач отново се завърне, за да отключи тежките врати на музея, да разтвори прозорците за слънцето, да избърше праха по изгубилите среднощната си прелест стари музикални инструменти.

Ако след този филм напусках залата само с удивлението, което предизвиква постигнатият ритъм, то след филма на Ян Ломниcki „Стомана“ впечатлението е съвсем друго. Трябва да се потопиш в абсолютното мълчание на залата по време на всяка прожекция, за да се увериш в силата на въздействието, което може да има един филм на производствена тема, поднесен без нито една дума... Пред очите искри величествен труд и удивлението тук съвсем не се ражда от режисьорските хрумвания. То идва от съдържанието, разкрито чрез проста, но изразителна форма.

Ян Ломниcki умее да говори просто. Впрочем той не говори, поне в трите негови филма, които можах да видя. Той разказва за обикновени неща и винаги чрез филмовия му разказ без думи се разкриват големи мисли и обобщения.

„Гарата“.

... Там, където хората изпращат своите или ги посрещат. Мястото, където има обикновен труд на железничари-машинисти, гаровци служители; говорители, които съобщават за пристигането и тръгването на влаковете... И хора, които чакат. Едни, които изпращат и си тръгват обратно тъжни. Други, които чакат и дочакват радостни. И такива, които напразно са чакали.

Просто, ясно, без нито една дума за частица от обикновения живот на хората.

И страшният филм „Няма край голямата война“. Тя наистина няма край за инвалида, останал без крака, за човека с ръст на дете и с глава на възрастен, който броди из варшавските улици и вижда най-много това, което си няма — краката на хората. Краката на децата, които тичат по тротоара, на тези, които са насядали върху стълбите — боси, зацапани, но здрави и силни. А неговият поглед на възрастен търси да види другия живот — живота горе, в лицата на хората, които са щастливи. Има такъв миг: Минувач притичва и вдига на ръце едва непремазания от кола сакат човек. Сега той е на нивото на другите, на нормалните и здрави хора. Това за него е радост и тя е изписана върху лицето му. Тук също няма текст. Но и в този до известна степен натуралистичен филм зрителят не може да не стигне до обобщение — голямото обвинение срещу войната.

Ако изброяваме ония филми, след гледането на които у човека остава трайна следа, трябва непременно да споменем филма „Наводнение“ на Ежи Босак, първия полски филм, който е получил международна награда, и наред с него филма „Варшавска сюита“ на Макаричски.

„Варшавска сюита“... Поетичен разказ за живота, който въпреки всичко побежда. Разказ за Варшава, която въпреки всичко ще живее. Той започва от погрома. От зеещите избити прозорци гледа покрусена Варшава... И само бягащите облаци над нея говорят, че кадрите са живи. В дъното на пустата и мъртва уличка на „Старое място“ се движи силуетът на един инвалид. Една жена поставя коминче. Един скелет в райе се завръща от лагера... Сърцето се свива. Това са първите хора, които донасят тук живот. От кубчетата, които нарежда малкото момченце край порутените стени на улицата, се тръгва към първите тухли на варшавските строежи, за да се дойде до разгърнатия пролетен празник в парка. От развалините се е родил град. Това е Варшава. Варшава на тия, които се завърнаха, за да я възвърнат към живота.

В полската документална студия има и филми, в които човек не може да намери ясно изразена перспектива, в които не винаги може да се схване

накъде е насочена авторовата мисъл. Но те са по-малко. И у тях тия филми са дискуссионни. Такъв е филмът „Калвирия“. Филм за религиозния фанатизъм на поляците, снет по време на ежегодните религиозни тържества в градчето Калвирия. Филмът представлява изключителен репортаж. Подбрани са редки типове, потресаващи моменти на религиозно страдание и фанатизъм. Човек вижда страстното гражданско отношение и остротата, с които операторите са се отнесли към проблемата и са заснели материала. Но оставен без текст, този филм има две остриета. Ако ония, които не вярват, ще се отвратят от унижението, в което религиозното заблуджение поставя човека, то вярващите ще страдат заедно с Христа и своите братя, участници в тържествата. Основателно този филм не е допуснат до екрана.

Хубаво впечатление прави критическият филм „Поляците не са гъски“... Повод за този филм е липсата на чувство за лично достойнство и национална гордост у някои поляци, преклонението им пред западното и същевременно желанието им да получават наготово, без труд средства, па макар и с цената на просията. Заглавието на филма е взето от стиховете на полския поет-възрожденец Миколай Рей. По повод на преклонението на поляците пред латинския език през XVI век Рей пръв написва стихове на родния си език, заявявайки: „Поляците не са гъски... Полякът не е безсловен, той има език чудесен.“ Авторите на филма не само умело са използвали този стих за заглавие на филма, но със същата страст и възмущение като поета са се обявили против въздишките по чуждото, опитали са се да събудят патриотични размисли и чувства. И когато пред витрините на „Комис“ (комисионен магазин за чужди стоки) се спират и коментират жени, вместо възклицианията им се чува крякане на гъски. Крякането на гъските измества и възхищенията около спрялата луксозна чуждестранна кола. „Поляците не са гъски“ казват възмутените документалисти и показват пощата и стотиците писма-молби, отправени към известни и неизвестни западни фирми и частни лица за парични помощи, за лекарства, за облекло, даже за леки коли.

Могат да бъдат изброени още много филми, които критикуват, и такива, които утвърждават положителното с оптимизъм и вяра в бъдещето. И което е странно, наред с тях — филми без ясно изразена мисъл. Филми сами за себе си, без идейна насоченост и политическа заангажираност. На тях не се спирам, защото мисля, че не това е, което трябва да научим от полския филм. И в Полша тези филми предизвикват остри спорове. И там те са предмет на задълбочена и аргументирана критика. За нас е важно, че болшинството от полските филми разкриват постоянното безпокойство у авторите, стремежът да не се стои на едно място. Пътища, които са несъмнено прави, верни. Да се експериментира и същевременно да се вярва в документалния филм, в неговите възможности, да се обогатяват неговите изразни средства, да се търси, непрестанно да се търси — това е, което е довело до безспорния подем в художественото майсторство на полските кинодокументалисти. Това е новото и хубавото, което трябва да виждаме в полския документален филм и кинопреглед и от което можем да се учим.

Нашият репортаж

Със «Стубленските липи» на село

(Скици от бележника на журналиста)

— Слизайте, другари, да минете през дезинфекцията и да си поизплакнете ръцете...

Човекът с червено флагче в ръка, дребничък мъж с каскет, изпод който се подаваха прошарени къдрици, говореше бавно и равно — с някакъв неопределен тон, който не ти дава отведнъж да разбереш това любезна покана ли е или категорична заповед.

Когато вратата на синята „Волга“ се отвори и от нея първа подрипна малката Гергана, дъщеричката на Дако Даковски, строгото, почти навъсено лице на човека с флагчето изведнъж омекна, разведри се, цъфна в приветлива усмивка.

— Я, то били наши хора! Ха, добре дошли...

В журналистическия бележник не успях да запиша името на тоя човек, когото първом чух да нарича „наши хора“ кинематографистите от продукция „Стубленските липи“. Драго ми беше да го гледам как сърдечно друса ръцете на режисьора Даковски, на оператора Емануил Пангелов и на артиста Георги Банчев, как дори мен посреща свойски само защото пристигам заедно с тях. И вече бях решил: подметките на обувката си може и да топнем в тая мътилка, но при казанчето за дезинфекция на ръцете няма защо да ходим — тоя добряк сигурно разбира, че от София нито шап, нито чума по кокошките можем да донесем в Пещерна.

Напразно! Макар и любезно усмихнат, човекът с прошарените коси кимна към казанчето с такава настойчивост, пред която място за колебание не оставаше.

Изредихме се всички — режисьорът, операторът, артистът и журналистът, — минахме през дезинфекцията. И да си призная, не се ядосах. Дори ми стана някак весело. Помислих си още тук: дано бъде така и на предстоящите

обсъждания. Дано първите зрители на „Стубленските липи“ от ловешките села, където са снети повечето епизоди и сцени, бъдат като първия ми познаник от Пещерна — да виждат на екрана делото на „свои хора“, без да забравят и за... дезинфекцията.

Малкото село с големите къщи

Така нашите кинематографисти наричат ловешкото село Пещерна. И не грешат. На три-четири километра от Лазар Станево, три-четири пъти по-малко от него, Пещерна си е спечелила славата на „Малка София“. Тук от няколко години няма стари къщи. Няма и малки къщи. Някога, в годините преди Девети, опитните градинари от Пещерна били по майстори в печеленето на пари от своите съседи, жителите на Торос. Пари, които вадели от по-плодородната си земя и скъпернически трупали... за да ги хвърлят пак за земя. Бавно пълзели техните имоти по посока към Торос. Но от това фразстоянието между двете села не намалявало — растяла дори враждата между тях. Сега тая вражда, подхранвана някога от ламтежа за земя, се е стопила. Пещерна и Лазар Станево (някогашното село Торос) са обединени в едно ТКЗС, в една община. Големите нови къщи на лазарстаневци аз видях само пътем, през прозорците на автобуса, който отведе в събота вечер значителна група от творческия колектив и селяни от Пещерна за обсъждане на филма в Лазар Станево. Не знам дали малкото село Пещерна е изпреварило голямото Лазар Станево, но уредбата на къщите в „Малката София“ положително не отстъпва, а дори превъзхожда немалко софийски апартаменти — и по удобства, и по изискан вкус.

Има нещо обаче, за което трудно може да се определи първенството



между Пещерна и Лазар Станево: за трудолюбието, сърдечността и госто-приемството на хората и от двете села. Само два полудни между тия прями и сърдечни хора бяха достатъчни, за да почувствувам в каква атмосфера на топлина и човечност са работили създателите на „Стубленските липи“. Атмосфера, за създаването на която несъмнено са допринесли с държането си и гостите. За това мислех, когато в Пещерна гледах как Иван Братанов не може да се откъсне от двамата малчугани на хазайна си бай Кънчо — единия първолак, а другия ученик в трети клас. За това мислех, когато в събота вечер до късно Васко, синът на дърводелеца Петко Димитров, напразно чака пристигането на Гриша, сина на художника Ценко Бояджиев, с когото лятос заедно са тъкмили рибарските пръчки край Вит. Та нали за това говореха и сълзичките на Валентинка, внучката на бай Чико Петров, когато в неделя вечер Герганка трябваше отново да седне в синята „Волга“ и да поеме обратния път за София!

Да си говорим като свои хора

Когато ръкопляскацията след проекцията на филма и представянето на режисьора, оператора, артистите Иван Братанов, Ганчо Ганчев и Найчо Петров

пред кинозрителите в Лазар Станево поутихнаха, председателят на читалището подкани присъстващите.

— Другари, да си поговорим със създателите на филма като със свои хора — и за хубаво, и за лошо. „Правото, куме, в черните очи!“

Това беше в събота вечер. На следния ден „Стубленските липи“ бе проектиран в Ловеч за поканени партийни, административни и стопански ръководители от селата в окръга и от града. Не би могло да се каже лесно дали в Лазар Станево или в Ловеч обсъждането на филма мина по-оживено и интересно. Но и в селото, и в окръжния център това бе разговор между свои хора, зрънца от които журналистическият бележник е запазил. Разноцветни зрънца, които въпреки това дават издържана в общ тон мозайка, водят към утвърждаването на един филм, крайно интересен и положителен с обществено значимата си съвременна проблематика.

— Общо взето, задачата е успешно решена — каза в Лазар Станево председателят на обединеното ТКЗС Стефан Недков. — Правдиво е показан бившият председател на стопанството Ралчо, чиято главна вина е мекушавостта и притъпената бдителност. Такъв „Ралчо“ беше и миналогодишният председател на стопанството в с. Девинци, който сега е в затвора. Помагах на другарите, докато снимаха фил-

ма, и пак ще им помагам, всички ще им помагаме, ако дойдат да снимат при нас четвъртия си филм...

— Това е един филм за тържеството на партийната правда — каза председателят на селсъвета в същото село Нено Калчев. — Мисля, че следващият филм на др. Даковски трябва да бъде вече за героичния труд на нашите селяни и на местните ръководители.

Изисквания да се заговори в нашите филми повече за постиженията, за хубавото в съвременното село, предяви в Ловеч и Вълко П. Вълков.

— Време е вече — каза той — нашата кинематография да ни поднесе филми за устрема на младежта, за тия свободни и дорди хора, които растат в наши дни.

— Много работи в „Стубленските липи“ са взети направо от живота — каза зам.-председателят на обединеното ТКЗС в Лазар Станево Димитър Христов. — Хора като Тончо и Гана си имаме и ние в нашето село. „Ще се обеса на джанката, но в стопанството няма да вляза“ — казваше едно време Петко Вутов. А сега е кооператор за

пример — работлив, сръчен, отличен стопанин в общата работа.

Шестдесетгодишна жена в черна забрадка, наметнала плетен шал през рамене, се надига нерешително от стола. Това е Ивана Крайчова от Лазар Станево. В „Стубленските липи“ тя е видяла работи, „дето ги има и по нас, и навсякъде. Че малко ли бяха жени като Гана, дето отначало не обичаха стопанството, а сега налитат на работа и ден не искат да останат свободни“.

Нейният съселянин Петър Василев е по-критично настроен. Неправилно според него Костадин е представен като крадец и престъпник.

— Как пък можах да изколят тайно толкова добитък, че и кожата му да изсушат? — недоумява кооператорът Павел Николов. — Как може председателят на селсъвета да се разпорежда с житото, а председателят на ТКЗС да не знае какво става с това жито?

Учителят Атанас Колев е чел сценария и недоумява защо във филма има толкова промени. Според него много място се е отделило за показването на кражби и афери, докато положителният живот е останал неразкрит. Не води ли



това до невярна обрисовка на общата атмосфера в нашето село?

Марин Георгиев, студент от Лазар Станево, счита за недостатъчно мотивирано бързото преобразяване на Гана от недоволница в предана кооператорка.

Твърде рязко за художествените слабости на „Стубленските липи“ говори в Лазар Станево Тоньо Ботев, партиен работник в окръжния комитет на БКП в Ловеч. За него общият разказ е нестроен, накъсан. Има много преднамереност в ситуациите. Платен е данък и на лакировката — новият председател много лесно вдигна хората, построиха нови краварници, читалище, язовир. А той несъмнено е имал да преодолява много трудности. Драматизмът на борбата, която той води, е показан външно, повърхностно, без вникване в психологията на героите. Трудно например можем да си представим такъв убиец без душевна борба, какъвто е Вандо. Неправилно филмът сочи като най-голяма беда за стопанството, че в неговото ръководство са се загнездили лоши хора. Бедата е, че много наши ръководители по селата си имаха или още си имат различни слабости, а тук се говори за някаква „банда“. Неправилно е показана ролята на бившите околийски комитети на Партията — те главно изнесоха борбата за масовизирането на ТКЗС, а не окръжните комитети.

Тоньо Ботев недоумява защо във финала Гана остава настрана от хората, отделя се някак от тях, вместо да се приобщи към общата радост от завръщането на Петко.

След изказването на Тоньо Ботев в салона настава оживление като в кошер разсърдени пчели. Председателят на обединеното стопанство Ст. Недков отново дава конкретни примери за действителни случки като показаните във филма. Документалната достоверност на моменти от филмовия разказ потвърждават и други кооператори.

— Филмът ни помага да видим редица слабости, които и сега допускаме в нашата работа — каза на обсъждането в Ловеч председателят на село Дерманци Грънчаров. — Особено хубаво е показано отношението на новия председател към хората. Филмът звучи бодро, оптимистично — укрепва вярата ни в тържеството на партийната правда, в преодоляването на слабостите.

За съвременната проблематика на филма говори в Ловеч и учителят Ан-

Скици: Ценко Бояджиев



гелов. Той е особено доволен от образа на Тончо в изпълнението на Иван Братанов — лиричен, топъл, значително различен от Мито в „Неспokoен път“. Като посочва идващата от сценария претрупаност на теми и конфликти, които остават не докрай успешно решени, Ангелов вижда във филма авторския почерк на режисьора и неговия подчертано реалистичен стил.

*
* * *

Разлиствам бележника със записките от Лазар Станево, Пещерна и Ловеч. Колко много хора са говорили за „Стубленските липи“! Председатели и партийни секретари на ТКЗС, бригадири, звеноводи и редови кооператори, войници, студенти и ученици — мнозина, без да си кажат името, преди да започнат изказването си. Хора с различна оценка и различен аршин. И всички развълнувани от съвременната проблематика във филма, от шекотливото поставяне на важни въпроси от нашето текущо ежедневие. И мисля си: каквито и да са оценките за художествените достойнства или слабости на „Стубленските липи“, не трябва ли да благодарим на неговите създатели за решимостта им да се втурнат смело в нашата съвременност, да търсят големите обществено значими проблеми, които тя поставя?

Р. Шоселов

С ПРОМЕТЕЕВСКА ИСКРА...

Старинна гръцка ваза. Майсторска ръка ѝ е вдъхнала живот, като я е украсила с образи на боговете от Олимп. Робини в бели туники им поднасят блюда с разкошни ястия и плодове. Лее се нектар в кристални чаши... Сега боговете пируват и едва ли мислят за съдбата на хората. Но една ръка се протяга към свещения жертвеник и грабва скъпоценния огън. Ръката на Прометей!

Може би този свят е измислен — този свят на кукли и рисунки. Но по белите пътища тича новият Прометей, понесъл главнята на човешкия напредък, за да я даде на простосмъртните. Една искра от неговата главня е паднала в сърцата на много обикновени хора, каквито са и работниците от българската мултипликация. Те имат дом и своя работа, която измина повече от десетгоди-

шен път на борби и лъкатушения. Но искрата в техните сърца, събрала всичките багри на дъгата, оцветява нашите екрани с нови мисли, образи и художествени виждания... Работа огромна и капризна! Вложена във всяка една от десетките хиляди рисунки, които са необходими за един мултипликационен филм. Работа, която е немислима без упоритост и голяма любов.

От малката група, която през 1948 година положи основите на мултипликационния филм в България, до разрасналия се и творчески укрепнал колектив, от първите самоуки ентузиастични до квалифицираните създатели на днешния рисуван и куклен филм — това е един дълъг и неравен път. Но българската мултипликация отиде много напред за този кратък срок. И сега още условията за работа са твърде примитивни. Работниците от рисуванния филм все още използват саморъчно направена сн-



„В страната на човекоядците“



„Надхитрената лисица“

мачна маса, а кинокамерата им е твърде износена. Но въпреки всичко това нашите мултипликационни филми — и рисуваните, и куклените — стават все по-хубави и по-многобройни. За радост на всички: и на тия, чиито усънички още неумело казват „мама“, и на любознателните кинозритители с червени връзки, и на ония, чиито ръце омесват хляба и изтъкват дрехите на целия народ.

... Но елате, елате с нас в ученическото кино! Между редовете още потропват немирни крачета. После лампите загасват. На екрана се появява малка къщичка, скрита като гъбка под големите дървета. Тук живеят трите патенца. Ето ги — жълтички, пухкавички... Те подскочат след майка си. Но къде отива тоя непослушко? И защо ли е толкова палав? Ту се сборичка с братчетата си, ту се скрие от тях. Най-подир патенцето се изгубва и остава самичко... Може би така му се пада, щом не плува заедно с другите. Виждате ли го — уморено то заспива на един лист сред водата. Но Лисана го дебне с хитрите си очи. Какво ли ще стане с него?

Прозвучава бодър „патешки марш“. След дълги прекеждия Пати-Патиланчо намира майка си и братчетата си. Но... нека малките зрители знаят, че можеше да не ги намери и острите зъби на Лисана да го разкъсат. Идеята е ясна и лесноразбираема: такава опасност заплашва и всички непослушни деца, които се делят от родителите си.

В салона светва. И пак — палави крачета припряно тропкат между редовете. Навярно дълго след това звънките гласчета ще коментират по домовете патилата на непослушното пате. Може би децата няма да запомнят имената: на сценариста — Ангел Каралийчев, на режисьора — Бойка Мавродинова, на оператора — П. Славчев... Едва ли

те ще знаят, че бодрият патешки марш е композиран от Петър Ступел. Нищо. Творческият колектив е успял да хвърли една искрица в детската душа. А това е вече много.

Добре ще е, ако домакините оставят за малко яденето, дори и с риск да прегори, и дойдат да видят как визикателната майка учи своя Митко:

— Ставай бързо! Време е за училище!

— Измий си зъбите!

— Яж!

— Бързай!

— Къде отиваш, забрави си чантата!

— Върни се да си облечеш палтото!

— От училище ли идваш? Сядай да четеш!

— Всичките тия купища книги да прочетеш!

— Не се заяпвай!

— Сега на пианото! Бързо!

И все така — всеки ден. Може ли някой да издържи на режим като тоя? Дори и човекоядците — едва ли... Вие сигурно ще се съгласите с авторите, ако видите техния филм „В страната на човекоядците“. И ще се позамислите как по-добре да възпитавате своите деца. Ако видяното върху екрана наистина ви накара да се позамислите и да достигнете до някакви полезни изводи, заслугата за това се пада на сценариста Васил Цонев, на режисьора Тодор Динев, на художник-постановчиците Доньо Донев и Пенко Пенев, както и на композитора Димитър Грива, на оператора Димитър Хаджиев. А рисуваният филм „В страната на човекоядците“ действително притежава значителни художествени достойнства: из-



„Надхитрената лисица“

разителен типаж, вярно намерена мимическа характеристика на героите, точен и опростен рисунък. Тези достойнства на филма бяха заслужено оценени и от висококвалифицираните зрители на международния кинофестивал в Москва.

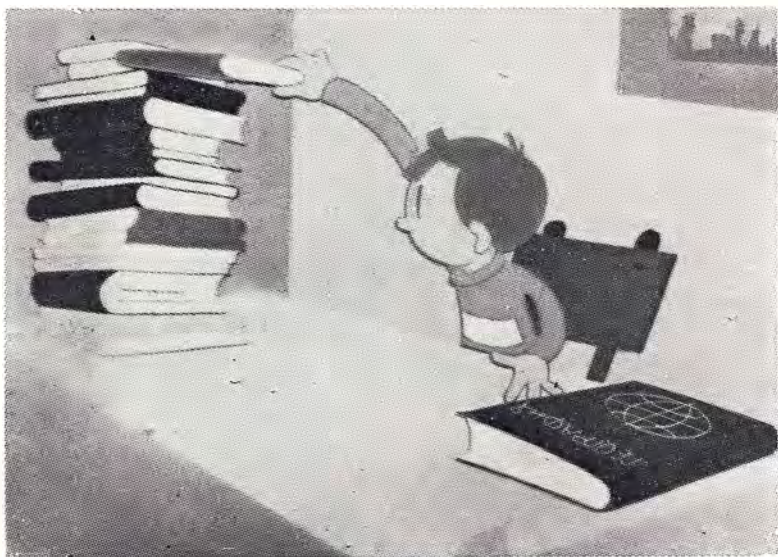
... Често в Студията за игрални филми ще срещнете забързан човек с приветливо усмихнати очи. Тодор Динов, художественият ръководител на българската мултипликация, съвсем няма вид на началник, умееш да държи подчинените си в респект. Талантлив художник, придобил обширни познания по специалността си в Съветския съюз, Тодор Динов непринудено и органично свързва личното и общественото във филмовото си творчество. И в това е големият му чар на творец и човек.

Ето го излиза от Студията за игрални филми и води за ръка своята петгодишна дъщеря. Истинското малко Анче току-що е гледало на екрана филма „Малкото Анче“. Не всеки творец може да се похвали с такава вдъхновителка...

Сред парка върху мраморен постамент стои голичко ангелче на мира. Малкото Анче гони безгрижно пеперудите край него. Внезапно спира и разтревожено се вглежда: неизвестен пакостник изкривил буквата „Р“ в надписа „мир“. Анчето внимателно я оправа. Сега вече всичко е наред: мирът е запазен...

Но облакът на студената война надвисва над ангелчето на мира. Тежки капки дъжд безмилостно шибат телцето му. Анчето изтичва под дъжда и донася голям чадър. Ето вижте ги — ангелчето и детето — как са се гушнало, едно до друго! Те не се плашат, когато са заедно.

Нашето ежедневие е жив извор на вдъхновение. Трябва само внимателно да се вгледаме в него. Та нима в живота няма непослушни деца като патенцето, непедагогични майки, на чийто режим не биха издържали дори и човекоядците? Нима и малките дечица като Анчето не помагат (па макар с невинността и очарованието си) да се укрепи мирът? Фантазията на твореца обобщава и пречиства изобразяваните явления. Но вечната основа е животът. В него има достатъчно ангелчета на мира, които внимателно да върнат на безумния летец бомбата, хвърлена над мирния град с думите: „Забравихте си нещото!“ („Внимателното ангелче“). А няма ли да се намерят по света и хора, които със същата иронична любезност ще закачат на въдицата на пирата-империалист надписа: „Няма вече риби! С поздрав — рибите...“ („Киностършел № 4). Мултипликацията не е само забава и поука за децата. Тя има да каже много неща и на възрастните — обикновените трудови хора. В много от тях тупкат неспокойни сърца, сърцата на



„В страната на човекоядците“

много прометеевци, готови да понесат пламтящата главня и да осветят с нея пътя към големия връх на щастието (филмите „Прометей“ и „Към големия връх“).

От художествения замисъл на сценариста до изпълнения с багри, музика и причудлива игра на фантазията екран, където оживяват и рисунки, и кукли, има труден път. Всяко движение, всеки жест, всяка промяна в декора и дори в мимиката на героя се изразяват чрез серия рисунки и това е общоизвестно. Но съвсем не е достатъчно само да се разложи движението на отделни моменти — много по-трудно е да се разкрие типичното в характера, да се постигне плавност и убедителност на движенията. Натуралистичното копиране на живота е чуждо на мултипликационния филм. Необходимо е да се постигне естественост, но същевременно — стилизация. Художникът трябва да се слее с актьора... Разбира се, това не може да бъде постигнато изведнъж. Но проследете развитието на художественото майсторство от „Юнак Марко“ до „Прометей“ и от „Майстор Манол“ до „Невидимият Мирко“! Ще видите как то непрестанно се повишава с всеки нов филм. Все по-пречистени и обобщени са образите, по-успешна е стилизацията на героите, по-малко са репликите, по-опростена и единна, по-ясна е сюжетната линия... И в рисувания, и в игралния филм!

*

И лети Прометей със своята главня, разнася огъня на вечния напредък сред



Киностършел № 4

хората. Той покорява атома, хваща лъчите на мълнията, овладява вселената! И напразно Зевс се опитва да спре полета му. С какво ще догони той крилатия му устрем?

Наистина класическият образ на Прометей е по-различен от този във филма. Осъвременената и леко хумористична окраска, която са му придали сценаристът Хайм Оливер и режисьорът Годор Динов, го отличава от античния герой. Но това е все същият Прометей — непокорен, жаден за светлина! Преди хилядолетия той даде пламтяща главня на хората. Днес Прометей улавя в космическата си мрежа самото слънце...

Към това слънце са протегнати и ръцете на българските мултипликатори.

А. Стефанова

ДЖОН ХОУАРД ЛОУСЪН*

Холивуд мени направлението

(Американското кино от гледна точка на изкуството и бизнеса)

Невъзможно е да се разберат правилно естетическите особености на американското кино, ако се нямат предвид и икономическите фактори, които му влияят.

Джордж Бернард Шоу наричаше театъра „храм за възвеличаване на човека“. Холивуд също има далечна прилика с този храм, но той по-скоро прилича на светилище, в което са се натикали сарафи с маниери на играчи от паричната борса.

Думите „Холивуд, това е големият бизнес“ са станали всеизвестни. Но не всичко е така просто, както изглежда на пръв поглед. През последното десетилетие в нашата кинопромишленост станаха решителни, едва ли не „революционни“ изменения, които оказаха въздействие и на техниката за създаване на филми, и на тяхното съдържание.

Тези промени бяха предизвикани от продължителната криза, която много години вече души филмовото производство. Тази криза все повече се засилва, тъй като печалбите постоянно падат. Падането на касовите постъпления бе предизвикано от разнородни причини: конкуренцията на телевизията, твърде високата стойност на кинопродукциите, тяхното ниско художествено равнище. Под въздействието на тези фактори нашата кинематография неотклонно вървеше към упадък.

Основната тенденция на американската кинематография в наши дни това са опитите ѝ да се приспособи към новите условия на пазара. Няколко големи компании, които преди десет години пускаха годишно от петдесет до сто филма, съкратиха продукцията, а в много случаи прекратиха и своето съществуване. Масовото производство на филми, както се оказа, не оправда разходите. Големите компании наред с производството на филми се налага да финансират напоследък и така наречените „независими“ продуценти, да дават своите технически съоръжения под наем или да се занимават със снимане на късометражни филми за телевизията.

Кои са тези „независими“ продуценти, излезли днес на холивудската арена? Много артисти и режисьори основаха собствени кинокомпании. Тези художници, на първо място, са подбудени съвсем не от творчески съображения. Като основават своите сдружения, те имат възможност да извлечат за себе си печалби за сметка на снижаването на подоходния данък.

Тази децентрализация на административната власт се съпровождаше с териториално децентрализиране на филмовото производство. Холивуд и днес си остава нервният център на американското кино: той доставя необходимите технически съоръжения, явява се школа на техническото майсторство, особено на „холивудския“ стил. Но процентът на американските филми, които холивудските режисьори и актьори създават зад граница, все повече нараства.

След края на Втората световна война пропагандната роля на кинематографията нарасна. Вашингтон и Уол стрийт започнаха да разбират, че постановъчният блясък и сензационността не са достатъчни, за да съответствуват на изискванията на новото време.

* Джон Хоуард Лоусън, род. в 1895 г., известен американски сценарист и кинокритик, един от десетте дейци на Холивуд, хвърлени в затвора за отказа им да сътрудничат с комисията по разследване на антиамериканска дейност. Автор на няколко книги, между тях „Нашето скрито наследство“ и „Филмите в битката за идеи“, излезли на руски език.

Първата криза в отношенията между „владетелите на екрана“ и техните фактически господари настана в 1947 година. Тази криза се изрази в политически нападки срещу подривните тенденции в кинопромишлеността. Като се започна с „холивудската десеторка“, стотици най-надарени и най-прогресивни писатели, артисти, режисьори и технически работници бяха изгонени от киното и се оказаха без работа.

Този „лов на вещици“ в Холивуд, разбира се, беше само отзвук от вълната на маккартизма и военната истерия, обхванала страната. „Черният списък“ в киното действуваше в пълно съответствие с класическите образци на „черните списъци“ в индустрията: мрачната атмосфера на страх се съгъстяваше в студиите.

Слабостта на профсъюзите позволи на финансовите магнати да реализират своите планове, без да ги е грижа как ще се отрази това на работещите в областта на киното, защото съкращението на излизащите филми означаваше безработица. Политиците и финансистите бяха уверени, че стига да започват на Холивуд да снимат филми, които да отстояват „студената война“, да нападат комунизма, да прославят „американския начин на живот“, и талантливите хора на киното едва ли не веднага ще се отзоват на призива с блестящи, завладяващи творения, които изведнъж ще завоюват популярност.

Не може да не се признае, че се намериха и немалко художници, които се заловиха с разрешаването на тази неблагоприятна задача. Но твърде скоро те се заплетоха в противоречия, неизбежни при такъв род сделка. Филмите, които се появили в резултат на техните усилия, претърпяха пълен провал.

Започнаха да се търсят по-гъвкави пътища за демонстриране преимуществата на американската култура, за показване богатствата на Америка, нейните великодушни и мирни намерения.

В Холивуд се появи тенденция за известно намаляване мащабите на реакционната пропаганда. Едрите корпорации се опитаха да изменят своята тактика и да обновят състава на ръководствата си.

Трябвало да се отбележи също, че кризата, обхванала киното, се повтори и в телевизията.

Уол стрийт разчиташе, че по-тясното взаимодействие между киното и телевизията ще помогне да се преодолее кризата. Великолепното техническо съоръжение на холивудските киностудии започна да се използва за нуждите на телевизията. Суперпродукциите се снимат също с оглед да се включат и в телевизионните предавания.

Другото направление, по което върви реорганизацията на Холивуд, са опитите на американския капитал да привлече чуждестранните финансисти във филмовото производство при такива условия, които биха усилли позициите на САЩ на световния пазар. По този начин все по-голям брой известни чуждестранни кинозвезди и производители попадат в паяжината на американския финансов капитал.

„Независимите“ производители в действителност са само оръдия в ръцете на големия бизнес. Тъй като банките се домогват само до печалби и пропаганден ефект на филмите, те са съгласни да предоставят на тези производители някаква свобода в избора на материали.

Обаче и това преимущество на някаква въображаема свобода изчезва при нестабилното положение на дребните сдружения, тъй като всяко от тях влиза в отчаяна, жестока конкуренция с други „независими“. Често един неуспех е достатъчен, за да престане да съществува една такава компания.

Как се отрази влиянието на новите икономически фактори върху съдържанието и художествените качества на американските филми?

В наши дни цялото внимание се съсредоточава на два типа филми: такива, които разходни са толкова малки, че даже ограниченото разпространение им осигурява известна печалба, и такива филми, които струват на постановчиците по няколко милиона долара и се определят кой знае защо под заплашителния военен термин „тежки бомби“.

Сюжетите на по-евтините филми се строят най-вече по стандартните криминални схеми.

За повечето художници на киното е ясно, че когато във филмите се съчетава стремежът за печалби с пропагандния ефект, се получава такъв ребус, който не може да се реши само с помощта на шумни сензации. Садистичните и еротичните филми зашеметяват, но не пълнят касите. На публиката би могъл да въздейства само такъв сюжет, който би поставил морални проблеми и би произнесъл своята присъда над социалните явления.

В своите търсения на тематика, която живо би откликнала на съвременността, Холивуд отрязва противоречията, характерни за всяка област от американския живот и култура. Тези противоречия съвсем не са нови, тъй като конфликтът между претенциите на буржоазната демокрация и самата действителност с нейната експлоатация на човек от човека, с класовата борба е вечен конфликт в нашето общество.

Официалната култура се опитва да разреши или да завоалира тези противоречия, като се обръща към религиозния мистицизъм, към учението за „вродената порочност“ на човешката натура, към фрейдистките теории за първичните „влечения“ и „агресивните пориви“. Но това са опити само за по-тънко и по-замаскирано тровене със същата отрова на антидемокрацията, с която в дните на развихрения маккартизъм тъпчеха народа при официалната благословия на властите. Обаче всичко, което бе здраво и жизнестойливо в нашия народ, не се поддаде на въздействието на тази отрова.



Сцена от американския филм „Ани Франк“

Както и цялата наша национална култура, и Холивуд сега преживява преломен период. Той е една от арешите, гдето днес се разиграва борбата на противоположните естетически и социални тенденции.

Успехът на един наскоро пуснат филм и обстоятелствата, при които той бе поставен, се явява като пример, разкриващ смисъла на този конфликт. Създаването на филма „Те не склониха глави“, поставен от Стенли Креймър, мина без онези фанфари и разточителни разходи, които съпътствуват суперпродукциите. Този филм безспорно има и недостатъци, но неговата сила е преди всичко в правдивото и реалистично възплъщение на социалната тема.

„Те не склониха глави“ е разказ за двама оковани в една верига каторжници — негър и бял, — които бягат от каторгата и се промъкват по слабонаселените места на юга. Белият (арт. Тони Куртис) и негърът (арт. Сидней Пуатие) се ненавиждат един друг. Но те имат само един избор — или да действуват заедно, или да загинат. На горчивите, хапливи насмешки на белия негърът отговаря с пламенен гняв и презрение към тях, които не го считат за човек.

Според това, как ненавистта между героите се разтапя в общите им усилия да оцелят, темата започва да излъква с необикновена острота. Вече сама по себе си тази символичност на окованите един за друг хора става и сила, и слабост на филма. Това е силно, защото твърде нагледно показва предразсъдъците, които разделят героите, и взаимната зависимост, която ги заставя да се доверяват един на друг.

Но този символ е някак си твърде опростен. Преследването на бегълците се разглежда в едно измерение: физическото напрежение и увлекателният показ на бягството правят огромно впечатление, но душевното състояние на героите е дадено много по-слабо.

Въпреки слабостите „Те не склониха глави“ е първото по-значително произведение на Холивуд. Смелостта на Креймър при постановката на филма се обяснява най-вече с дълбокото проникване в народната душа, с усещането на ръста на негърското движение за пълно равноправие. Смелостта се проявява също и във факта, че Креймър се е съгласил да вземе сценарий от автори като Натан Е. Дъглас и Харолд Джейкоб Смит. Твърде скоро стана известно, че Натан Е. Дъглас е литературният псевдоним на Недрик Янг, актьор и писател, чието име години наред се намира в холивудския „черен списък“. Публиката посрещна с аплодисменти филма, който бе удостоен с премията на нийоркските кинокритици и премията на филмовата академия за най-хубавия оригинален сценарий през годината.

Година преди това академията бе успяла да прокара постановление, според което всеки кинохудожник, който отказва да „съдействува“ на комисията по разследване на антиамериканската дейност, няма право да бъде награждаван с ежегодната премия на академията. Широкото признание обаче, което получи филмът „Те не склониха глави“, принуди академията да отмени своето постановление.

Това събитие доведе някои коментатори до заключението, че с „черните списъци“ вече е свършено.

Но тази увереност е преждевременна. Напълно е възможно на финансовите кръгове, контролиращи филмовата промишленост, да е изгодно да създадат впечатление, че политическата дискриминация вече не е толкова креслива и скандална както преди. Но „черният списък“ си остава в сила както преди.

Неотдавна в интервю пред телевизията с известната актриса Ингрид Бергман, с Дарил Зейнак, възглавяващ на времето компанията „Туенти Сенчъри Фокс“, и рецензента на „Нийорк таймс“ Крауфер коментаторът е попитал може ли да се приеме на работа писател, който би отказал да съдействува на комисията по разследване на антиамериканска дейност. Зейнак, макар че е независим производител, макар че отлично е запознат с политиката на Уол стрийт, за да запази независимост при обсъждането на такъв „деликатен“ въпрос, отговорил:

„Това зависи дали се е занимавал. . . тоест занимава ли се човекът сега с комунистическа дейност. . . Такъв човек ще трябва да направи няколко крачки в определено направление. . . Такива крачки могат да се направят и някои талантили хора ги направиха, за да се реабилитират. . .“

Ингрид Бергман е била неприятно поразена от това, че политическата благонадеждност е необходимо условие за получаване на работа.

„Вие искате да кажете, че ако човек е комунист и това е известно, продължил коментаторът, Холивуд няма да го пусне на екран под собственото му име. Но под чуждо име него могат да го ангажират във филма.“

Зейнак, на когото е станало още по-неудобно, отговорил: „Как да ви кажа . . . случва се. Понякога, за съжаление, става и така.“

Почти едновременно с „Те склониха глави“ на екраните излезе преработената екранизация, снета някога по романа на Фани Хърст „Фалшив живот“. Това е приказка за предаността на прислужничката негърка към бялата госпожа, за това, как дъщерята на тази прислужница се измъчва от „позора“, че е чернокожа. Героите на този филм се държат така, сякаш робовладелческите отношения на стария патриархален Юг все още са живи между нас и сякаш ние гледаме на тях от позицията на робовладелците.

Шизофреническият подход, с който се характеризират опитите на Холивуд да трактува острите социални проблеми на съвременността, особено забележимо се отразява в неговите филми за войната. У нас излязоха няколко филма със сюжет от Втората световна война, в която нацистите са представени със съчувствие. В „Лисицата на пустинята“ например се реабилитира и възхвалява генерал Ромел. Във филма „Врагът под водата“ командирът на германската подводница е показан толкова привлекателен, верен на дълга човек, колкото и американският морски офицер, стареещ се да потопи неговата подводна лодка. Обаче всички тия филми съвсем не характеризират онази главна тенденция, която се набелязва сега в отношението на Холивуд към проблемите на войната.

Понеже абсолютното мнозинство от народа у нас и отвъд океана жадува за мир, нашата кинематография трябва да търси такава формула, която да обедини двата различни възгледа по опасността от войната: от една страна, да отговаря на чувствата на човека, който с ужас отвърща лице от войната, а от друга — да утвърждава в съзнанието мисълта за нейната неизбежност. Такава формула е лесно да се изфабрикува, ако се изхожда от философската концепция, според която човечеството е безпомощна жертва на всесилната съдба. И ето, че на екрана нахлу поток от филми, показващи хората, хвърлени в унищожителния пламък на войната, обречени на неотменима гибел въпреки всички техни опити да оцелеят.

От тази фаталистична гледна точка няма никаква разлика между борбата за събарянето на Хитлер и корейската авантюра — нали всички войни са еднакви за подобен род философи, подчиняващи се покорно на злата съдба. За тях това е просто бушване на разрушителната стихия. Когато такава теория в защита на безсилнето и обречеността е заложена във филмите със сюжет от Втората све-



Сцена от филма „Геният на злото“

товна война, това води след себе си оправдаване на нацистите. Ето например в своя роман „Младите лъвове“ Ървинг Шоу рисува живота на трима войници — един немски и двама американски. В книгата на Шоу ярко са разкрити в образа на немца онези черти, които характеризират психологическата и социалната порочност на хитлеризма. Но на екрана този образ изглежда съвсем иначе. При актьора Марлон Брандо немецът е също такъв славен момък, каквито са и американците, с които животът се е отнесъл също така жестоко и несправедливо, както и с него. Въпреки това обаче появи се и филм, в който войната е изобразена правдиво, без всякакви илюзии. Става дума за „По пътеките на славата“. Той е направен от Кирк Дъглас, който играе главната роля, и е поставен от режисьора Стенли Кабрик. Действието се развива във френската армия през Първата световна война. Разказана е историята на патриотически настроен офицер, получил заповед да поведе своята част в атака, макар предварително да е известно, че повечето от войниците ще загинат. Той се опитва да изпълни заповедта, но противникът отбива първата атака и останалите живи войници отказват да се надигнат от окопите. За това пет войници, взети безразборно, се осъждат на смърт. Офицерът се опитва да ги спаси, но търпи неуспех. Това го довежда до открито сблъскване с командуването и постепенно става ясно, че целият френски генерален щаб е прогнил от долу до горе.

Разобличаването на невежеството, бездарността на командуването, честолюбие, което се пои от пролятата войнишка кръв, звучи като неопровержимо доказателство за несправедливостта и безчовечността на войната.

Прието е да се смята, че така наречените „тежки бомби“ на нашето кино, към които сега обръща главното си внимание американската кинопромишленост, са посветени на такива „вечни и безспорни“ теми като любов, ревност, ненавист, убийство. Но не може все пак да се говори за човешки страсти, ако не се стои на някакви определени естетически позиции, ако не уточниш своя възглед към отношенията между хората и причините, които ги подтикваат към едни или други постъпки. Защото не съществуват „неутрални“ филми, ако в тях действуват живи хора, а не призраци.

По същество всички големи филми, произведени напоследък в Холивуд, се фабрикуват по същите шаблони, както и военните филми. Личността е безпомощна и объркана от хаоса на войната и в мирния живот не намира нито надежда, нито утешение. Животът на обществото се дава като непрекъсната война, като арена на жестоко и насилно. Слабите загиват във водовъртежа на тъмните сили. Силните пък постигат своето по пътя на неудържимата жестокост и насилно.

Има, разбира се, и изключения. Едно от тези щастливи изключения е прокиновено постановеният от Джордж Стивенс „Дневникът на Ани Франк“. Образът на девойката там е разкрит според мен с дълбочина и усет за социалната среда, която е така обрисувана, че представлява сякаш рамка около портрета на героинята. Нацистският терор и надвисналата над Ани угроза от неизбежната смърт още по-силно подчертават вярата ѝ в тържеството на човешкия дух.

Филми, които вървят в общия поток, представляват най-вече екранизации на различни романи и пиеси, като се започне с такива велики произведения на XIX век като „Братя Карамазови“ от Достоевски и се свърши с такива безпомощни модернистични романи като „В бързината“ на Джеймс Джонс.

Диапазонът по такъв начин е твърде широк. Но различията, толкова забележими в оригиналите, представляващи литературната основа на подобни филми, в процеса на екранизацията се разплуват съвсем в многоцветните преливания на цветната лента. Остава само историята на „първичните“ страсти. Социалният фон се явява във вид на едно общество, което непрекъснато деградира. Някои биха дошли до заключението, че човекът е низък и подъл само затова, че е подло това общество, в което той живее. Но и това не е така. На тази истина се противопоставя твърдението, че „човешката природа не може да се измени“. И затуй на всеки трябва да му е ясно, че не можем да изменим и самото общество. Хората са осъдени от съдбата да блуждаят с ужас из джунглите на собствената си душа.

Очевидно такъв възглед изключва предварителната възможност за някакво сериозно показване взаимодействията на героите със социалната среда като процес, защото социалната среда в тях е дадена предварително като нещо „неизменно“. Затова например драмата на фермера от XIX столетие при писателя О'Нил и безжалостният шрих на Фолкнер, рисуващ израждането на селския Юг в края на



Спенсер Траси във филма „Старецът и морето“

двадесетте години от нашия век, се дават винаги в една и съща плоскост, която съвсем ги обезличава. Филмът „Дългото горещо лято“ е екранизация на „Селото“ от Фолкнер и той по нищо не се различава от филма, чиято литературна основа е пиесата на Генеси Уйлямс „Котката на нажежения покрив“.

Даже и Достоевски е доведен до това жалко равнище. „Братя Карамазови“ е станал такава банална, истерична мелодрама, каквато е историята за едно от съвременните градчета на Нова Англия в новестта „Пейтон Плейс“.

Би трябвало пред постановчика на „Старецът и морето“ от Хемингуей да се разкрият големи възможности. Тук не може да се каже, че екранизацията е изопачила смисъла на оригинала. Сценаристът и постановчикът на филма са се отнесли с предпазливост и към текста, и към пресъздаването на самия дух на повестта.

Обаче изкуственото режисьорско построяване проличава в това, че обективът през цялото време върви след Сантяго (арг. Спенсер Траси), и в това, че почти до края на филма гласът на героя коментира неговите действия. По такъв начин героят, замислен като човек от народа, се превръща в изтънчен интелегент, безпомощно философстващ за това, как той обича и заедно с това ненавижда тази риба, как е съдено да се преборят двамата с нея и как му е тежко да убива това, което той обича.

Когато съдържанието на филмите се съобщава във вестниците и рекламните обявления, целият смисъл се свежда до съсредоточаване на вниманието на зрителя към жестокостта и насилието. Това се отнася до всички малко по-значителни филми. „Братя Карамазови“ например се рекламира в такъв дух: „Буйна младост! Отчаянието на проклетите от господата бога! Сатанински страсти!“

Рекламата за филма „Звук и ярост“ гласи: „В него са дадени образи на загубили себе си хора, слабоумни, алкохолици, кръвосмесители, които непрекъснато преследват зрителя. И въпреки това в края на краищата филмът вдъхва вяра и надежда в живота.“

Такъв род изказвания изопачават идеята и съдържанието на филмите, за които се говори.

Именно в това несъответствие на изкуството с действителността се заключават и противоречията, които пронизват цялата наша култура. Но в самия американски живот, в стремежите на нашия народ се ражда и надеждата за нов растеж на културата. Възможността да се преодолее днешната криза в Холивуд е заложена в това, че днес, когато човечеството се стреми към мир и свобода, образите на „загубилите себе си, на слабоумните, на алкохолиците и кръвосмесителите“ са само един просташки анахронизъм.

В Холивуд ще се намерят немалко честни художници със стремеж да служат на изкуството и родината си, творейки филми, издигащи човешкото достойнство. Малка е обаче вероятността, че на такива хора ще бъде предоставена свобода да творят. Нашата кинематография, разбира се, ще играе по свирката на тия, под чийто контрол са капиталите, вложени в техническите съоръжения на кинозалоните и кинотеатрите.

Обаче така, както след временно „загубване на разсъдък“ човек отново придобива здрав ум, така и дипломацията на заплахите от атомна война взе да отстъпва вече място на дипломацията за мирни преговори. Не са далеч и промените в битката за идеи.

Аз съвсем не утвърждавам, че филмите, изобразяващи хора без бъдеще и надежди, тогава ще изчезнат от американските екрани.

Но ще възникнат в изкуството и тенденции, отразяващи пробуждането на нашия народ.

Да си спомним триумфа на филма „Солта на земята“. Макар че този филм бе прожектиран преди няколко години и бе приет с възторг в целия свят, в Америка той е гледан от нищожен брой зрители.

Изменението на сегашното положение вероятно ще създаде в бъдеще възможност и за независимо кино . . . независимо от банките и от необходимостта да се подчинява на грубия натиск на властите. Появяването на филми, по-съвършени в морално и художествено отношение, ще въздейства в известна степен на цялата продукция на Холивуд, ще способствува за повишаването на нейното качество.

Другият фактор, чието значение не бива да се подценява, това е растежът на културния обмен. Възторженият прием, който бе оказан на съветските артисти по време на техните гастроли в Съединените щати, изразява и нашето възхищение от тяхното художествено майсторство, и нашия стремеж към мир и дружба. Когато съветските кинодейци посетиха Холивуд, там ги посрещнаха с топлина, която далече надхвърляше обикновената вежливост.

Да се надяваме, че ще дойде време, когато ние не само ще можем да обменяме филми и идеи по въпросите на изкуството, но и ще създадем такива творчески обединения, в които филмовите дейци от нашите страни заедно ще започнат да творят в името на общи цели.

