

КИНОИЗКУСТВО — ДОСТОЙНО ЗА НАШЕТО ГЕРОИЧНО ВРЕМЕ!

В речта на др. Тодор Живков от 15 април т. г. с програмна точност са разгледани най-важните въпроси на литературата и изкуството, задачите на творческите работници, призвани да създават литература и изкуство с висока комунистическа идейност и дълбока народностоност. Тази реч — зов на партията — развъълнува творците със своята топлина и бащинска грижа към хората на творческата мисъл. Грешките и увлеченията на отделни творчески работници бяха посочени с голямо внимание към самите творци.

Безспорен факт е, че нашата литература и изкуство активно подпомагат социалистическото строителство у нас, утвърждават новото в нашия живот, съдействуват за комунистическото възпитание и превъзпитание на широките народни маси. И литературата, и изобразителното изкуство, и театърът, и музиката, и киноизкуството в условията на народната власт постигнаха немалки успехи. Но сега партията ни казва: „Това не е достатъчно.“ И то наистина е недостатъчно. Условията, създадени на творците, настойчиво изискват повече.

Речта на др. Тодор Живков има изключително важно значение за по-нататъшното развитие на българската кинематография. В нея с партийна грижа се сочат пътищата към правдиво, дълбокоидейно и високохудожествено киноизкуство.

През последните години родната кинематография създаде редица игрални, научно-популярни, хроникално-документални мултипликационни филми, които заслужено получиха признание у нас и извън границите на нашата страна. Това радва всички — и най-много техните създатели. То окриля творците и ги импулсира към още по-голямо творчество.

Но думата ни сега не е за успехите, а за недостатъците в нашата работа, които не са малко. Немалък брой български филми не удовлетворяват нашите зрители. И не само не удовлетворяват, а някои направо не се приемат — в тях се откриват не само недостатъци, но и идейни, и художествени отстъпления от нашите класови позиции, от метода на социалистическия реализъм.

Как да си обясним тези явления в киноизкуството?

Нашата кинематография е все още млада. Тя е връстница на нашето ново социалистическо общество. У нас са създадени едва около 70 игрални филма и няколкостотин късометражни кинокартини. Нашите кинотворци все още нямат опита на по-старите кинематографии. В най-добрия случай нашите кинорежисьори са създали по 4—5

филма. А изискванията и в идейно, и в художествено отношение непрекъснато растат. За да може да се отговори на тях на първо място е необходимо дълбоко опознаване на живота — живота на тия, от борбата и взаимоотношенията на които се черпят сюжетите и за които се твори. Разбира се, когато се говори за дълбоко опознаване на живота, не ще рече само да се посещават заводите, строителните обекти, кооперативните поля. Нужно е нещо повече — да се вниква в мислите и чувствата, във вълненията на съвременния човек. Нужни са наблюдателност и изследователско търпение за откриване на новото в живота. А в нашия живот има безброй нови неща. Те чакат своите откриватели-кинотворци.

Но означава ли това, че нашите кинотворци са се затворили в себе си? Разбира се, не! Нашите кинотворци търсят, вълнуват се, създават. И в това търсене се допуснаха грешки, които сериозно трябва да ни разтревожат.

Творческото търсене не се поставя под никакво съмнение — то е резултат на неспокойния дух на твореца, то трябва да се насърчава. Това търсене обаче няма нищо общо с готовото, непретворено заимствуване, защото точно по този път се достига до „... чужди на нашата действителност образци и стилове...“ и до „... отстъпление от нашите класови позиции, от нашата идейност.“

Истина е, че в последно време в някои наши филми се промъкнаха и прекаленият интелектуализъм, и абстрактният хуманизъм, и подчертаване на формата за сметка на дълбокото разкриване на съдържанието.

Много нашироко се заговори за някои модни увлечения на Запад в областта на кинотворчеството. Но не само се заговори — някои кинотворци доста безкритично се отнесоха към тези явления. Антониони и други западни режисьори едва ли не станаха за някои образец на новаторство. Новаторство е нужно във всяка област. По същество новаторска е цялата наша дейност, новаторско е делото преди всичко на нашата партия. И затова новаторство в областта на кинотворческата работа не бива да бъде откъснато от цялостната наша дейност. Но новаторството никога не е било преднамерено — то се изразява преди всичко в борба за голямо, правдиво изкуство, във вярно претворяване на жизнената правда.

Новаторството не се постига само с непрекъснатото движение на кинокамерата, с причудливите ракурси, с алогичния монтаж, с безсюжетната драматургия. С други думи новаторството не е въпрос само на формата, както в повечето случаи то сега се проявява. Защото формата, откъсната от съдържанието, винаги води до нежелани резултати. Истинският творец експлоатира формата за разкриване на своите идеи в дълбочина, за високохудожествено пресъздаване на жизнената правда, но той никога не робува на формата.

Голямата кинотворба не е плод само на кинорежисурата. Тя е обоснована още от сценария. Високата взискателност към сценариите е началото на борбата за големи кинотворби.

Висока взискателност и откровена другарска творческа атмосфера между кинотворците е най-сериозната граница за нови големи успехи. Творческите колективи, художествените съвети, ръковод-

ствата трябва да създадат условия за откровени разговори, за творчески дискусии и осбъждания на филмите. Активно трябва да се включи в този процес и кинокритиката. Тя трябва да се издигне на равнището на обективен съдник на цялото наше кинотворчество.

От българската кинематография се иска много и тя не би могла да го достигне, ако не поведе решителна борба срещу недостатъците и грешките, срещу влиянията на буржоазната идеология. Нашите кинотворци и занаятчии ще отдадат силите си за изкуството на социалистическия реализъм, за ярки, вълнуващи кинопроизведения, отговарящи на патоса на нашето време.

БОРИСЛАВ ПЕТРОВ

ОТКРИТО, ЧЕСТНО, ЯСНО!

Понякога сред дейците от фронта на изкуствата се чуват отделни гласове: защо партията се занимава така грижовно с въпросите на идейното и художественото ниво на нашите творби? Нима няма достатъчно проблеми в областта на политиката, стопанството, промишлеността? Аз мисля, че отговорът на подобни въпроси е прост — той се обуславя от общата отговорност на партията пред народа за цялостното материално и духовно развитие на родината. Няма съмнение, че по пътя към социализма и комунизма ние вървим и ще вървим както с революционните преобразования в областта на икономиката и политиката, така и с дълбоките промени в съзнанието и душите на хората. Новото общество се изгражда от нови хора, а нима изкуството със своите огромни възможности за въздействие не подпомага най-активно този велик обновителен процес?

За всеки творец, вдъхновен от стремежа към социализъм и комунизъм, речта на др. Тодор Живков пред дейците на идеологическия фронт поставя пръст в раната, звучи като предупредителен сигнал срещу всичко, което може да отклони литературата и изкуството от верния път на партийността и неразривната връзка с народа. С високата си принципиалност, с топлия другарски тон тая реч е израз на ленинския метод за ръководство — тя разкрива перспективи, насочва към решаващи цели, показва средствата за преодоляване на допуснатите грешки, без да опекунствува, без да диктува и да вдига заканително пръст, както това се е случвало не веднъж в периода на култа към личността. Тя е ръководство за творците, без да е водене за ръка. Изпълнена с уважение и доверие към творците, речта на др. Тодор Живков ни задължава да се отнесем към нея, към словото на партията, с още по-голямо уважение и пълно доверие. И с дела.

С филми, всеки от които да бъде събитие в културния живот на нашия народ.

Изкуството принадлежи на народа — учеше великият Ленин. А ние понякога като че ли забравяме за какво съществуваме, за кого създаваме нашите филми. И на човек му става мъчно, че независимо от успехите, които имаме, ние още не сме създали филми, които да са разтърсили спонтанно, силно, трайно душата на нашия народ, че образите от екрана не са прекрачили неговата рамка, да слязат при народа и заедно с него да се борят така, както това са сторили много и много образи от съветското кино, образите, създадени от великия Чарли и др. И то е за това, защото не сме напипали пулса на нашия народ, често не знаем какво го вълнува, често поставяме по-високо мнението на един или друг критик, колкото и да е вещ той, на една или друга групичка естетстващи сноби над народното мнение. А каква по-голяма награда от народната любов, която непременно трябва да завоеват нашите филми, можем да очакваме? Аз не знам дали има нормален творец, който с гордост би казал: „Много съм доволен от моя филм, макар че никой не го търси, залите са празни, зрителят роптае и напуска прожекцията.“ Понякога с болка на душа слушам ласкави оценки на зрителя за чужди филми и завиждам, и ревнувам, и мечтая за времето, когато за нашите филми би се заговорило като за големи събития, развълнувано.

Не трябва да се сърдим на нашия зрител, когато не приема топло нашите филми, да го обвиняваме за недорасъл до нашето ниво, а да се вгледаме в нас и да потърсим вината у нас. Често се питам защо най-хубавите филми на съветското кино, на прогресивното западно кино, защо филмите на Чаплин се гледат от полюс до полюс — защо са любими и понятни за всеки зрител? Защото са заредени с велики идеи, защото са прости. Защото авторите им не са искали да смят зрителя с някакви „свр̀хоригинални“ открития в областта на формата, а са се стремили да му кажат като граждани и големи художници онова, което е нужно, онова, което е важно — да го кажат с езика на високохудожественото изкуство.

Преди време в един наш вестник се беше появило предложение да бъде създадено кино, където да се прожектират само новаторските филми, тъй като тях народът не ги разбирал поради недостиг на култура, т. е. това да бъде един вид „школа“ за народа да се учи да разбира особени изразни средства, както това било на Запад. Ние иммахме възможност напоследък да видим много филми от така наречената „нова вълна“ във Франция. Но каквито и „школи“ и „университети“ да отворят за такъв род филми, все още зрителят няма да ги приеме, няма да ги разбере, защото те не са за народа и защото основната им цел е като че ли да бъдат неразбираеми.

Не бих искал да кажа, че разбираемостта е вече сама по себе си белег на голямо изкуство — ние можем да срещнем съвсем леко разбираеми филми, които са далеч от голямото изкуство. Несъмнено е обаче, че истински голямото изкуство е винаги понятно, достъпно, народно.

Речта на др. Тодор Живков ни зове към създаване на високохудожествени филми за нашия народ, предан строител и герой, на-

род, бодър и жизнерадостен — народ колкото древен, толкова и млад. Филми, в които нашата комунистическа идейност, партийна страст, народност, да бъдат изразени в силна художествена форма, в които скуката, сивотата, занаятчийството да нямат място. Филми, в които да личи гражданската развълнуваност, в които да се явяват нови герои, нови теми, почерпени от динамично развиващия се наш живот, и на тази основа да се търсят нови изразни средства, да се обогатява езикът на киното с цел не да се замъглява, а да се разкри нашата комунистическа идейност, да стигне тя до последния зрител на нашата страна. За тази цел е еднакво важно според мен да се пазим и да се борим както срещу сухата декларативност, схематизма и лакировката, така също и срещу лъженоваторството, абстракционизма, модата и фокусничеството в нашето киноизкуство. Защото в крайна сметка и едните, и другите дискредитират нашите филми.

В партийната, другарска, открита, честна и ясна критика, която ни прави нашият ЦК в речта на др. Тодор Живков, трябва да се вслушаме всички!

ПЕТЪР ВАСИЛЕВ

ЗА НАШАТА МЛАДЕЖ И ЗА ПОЛЕЗНИЯ ФИЛМ

В речите на другаря Тодор Живков, произнесени на 15 април при срещата на Политбюро на ЦК на БКП с дейци на литературата и изкуството и на заключителното заседание на конгреса на Комсомола, централно място заема въпросът за възпитанието на нашата младеж. На тази младеж, пред която стои изключително отговорната историческа задача да изгради основите на комунизма в нашата страна.

В това отношение становището на ЦК на БКП и на правителството за непримиримостта в борбата на идеологичния фронт е като ваксина, която ще имунизира нашите младежи и девойки срещу всички нездрави, заразителни, изтощаващи, деморализиращи влияния на упадъчната западна идеология, които при липсата на бдителност биха могли да намалят силите, да разколебаят вярата, да засегнат здравето, да забавят устрема на нашите бъдещи строители на комунизма. Не може да има честен творец в българската литература и изкуство, който да не се е развълнувал, когато е слушал или е чел речите на първия секретар на ЦК на БКП, който да не е почувствувал императивно своя дял от отговорност и своето задължително участие в тази непримирима борба за запазването на най-ценното на българската земя — нашата чиста и несломима младеж.

Не мога да не изразя радостта си, че за първи път чух да се говори така отговорно и компетентно по въпроса за полезността на нашите филми. Преценката, която другарят Живков даде за продукциите „Царска милост“ и „Легенда за Паисий“ като за полезни за народа ни произведения, без да се оспорва правото на професионалистите да правят основателните си критики, съвсем ясно говори, че стремежът ни да правим високо художествени и идейни филми е неразривно свързан с изискването те да бъдат и полезни. Защото съмнителна е ценността на високо художественото, силно идейно филмово произведение, което се прожектира в празни зали, което не може да бъде разбрано от народа, което няма силата да привлече публика, да я задържи, да я развълнува и да ѝ внуши идея или мисъл, която творецът от позициите на социалистическия реализъм иска да внуши.

Пътят към полезния художествен и идеен филм беше посочен в трите пожелания към нашите кинодейци: да черпят вдъхновението и сюжетите си от живота на народа, да избягват новаторството и експериментирането „на всяка цена“, без те да са поискани от съдържанието, борба против механичното подражателство, против вносните форми и правилното насочване на нашите филми към възпитанието и превъзпитанието на нашия преобразил се народ, без залитания пак „на всяка цена“ да се гони международно признание и космополитно звучене.

Доколкото ще стигнат силите ми, аз ще бъда винаги за полезния високо художествен и идейно силен филм, с който българските кинодейци ще участвуват в борбата за осъществяването на върховната цел — запазване на младежта ни от всичко болно, пошло, рахитично, обезверяващо.

АНТОН МАРИНОВИЧ

ПОВЕЧЕ ОТКРОВЕНОСТ И ПАРТИЙНА ПРИНЦИПНОСТ!

За мен речта на др. Тодор Живков по въпросите на литературата и изкуство беше неизбежна и наложителна. Тревожните явления, които се появиха в областта на литературата и изкуството, а в това число и в областта на филмовото производство през последните години, доста зачестиха. В някои литературни вестници и издания цъфнаха стихотворения, поеми, разкази и други творби, чийто мирис не произхождаше от благоуханието на нашата благодатна земя, а носеше полъха на чужди земи и отдавна повехнали растения.

Литературната критика не беше на своя пост, не бдеше. Онезиг от критиците, на които допаднаха безвкусните влияния, поеха с лека ръка търсещите и вече увлекли се отделни творци и без да помислят, ги поведоха и тласнаха по пътя на отклонението.

В последно време твърде често съм разговарял с мои познати от столицата и провинцията, с хора от различни професии, но умни, с разбираня и вкус към проблемите и фактите на изкуството. Те питаха защо се пише така, защо се правят такива филми, какви са тези творци и за кого творят те. Няма ли най-сетне кой да сложи край на тези празни увлечения?

Народът наистина започна да се тревожи. Разбира се, застрашени сектори нямаше, но при една пасивност дотам можеше да се стигне.

Ето защо беше необходима и крайно наложителна намесата на партията. И в това отношение ясно обосновааната реч на др. Тодор Живков дойде навреме. Тя дойде, за да помогне, да спре отклонението на отделни творци, да спаси заблудените, да отрезви обърканите, да мобилизира и насочи всички ни по единствения правилен път на социалистическия реализъм.

Искам да споделя още някои мои по-особени мисли. Касае се до партийното ръководство над литературата и изкуството и по въпроса за нашата откровеност и искреност. Да се колебаем или да отричаме партийното ръководство означава да се колебаем или да отричаме идейността и партийността в литературата и изкуството. т. е. кръвта и плътта на нашите произведения. Ръководната роля на партията в това отношение е насъщна необходимост. Налага се обаче партийното ръководство да бъде още по-дейно, още по-непосредствено и по-своевременно.

Що се отнася до нашата откровеност и искреност, мисля, че ние сме длъжници. Много са вече партийните документи и речите на др. Тодор Живков, които засягат пряко проблемите и фактите на литературата и изкуството. Осветлени са въпросите от всичките им страни и няма неразбираеми и неясни неща. Всеки от нас, който е стоял на по-тесни от верните партийни, ленински позиции, трябва най-сетне да намери своето място и поведение, та да няма нужда да тълкува по своему нещата или да смята, че е създадена подходяща или неподходяща за него конюнктура, от която да напада или крогува. Крайно време е да свикнем да действваме, и то по убеждения, както иска от нас партията, не както досега — всички говорим за XX и XXII конгрес на КПСС, за Априлския пленум и VIII конгрес на БКП, а ги тълкуваме произволно и както ни се ще. Според мен причината е в нашата недостатъчна откровеност и искреност, затова, че ние често пъти поставяме нашите разбираня, наслоения и самовлюбеност над партийните становища и внушения.

Последната реч на др. Тодор Живков е обединяваща, сплотяваща. Тя е един хубав урок за всички ни и горещ призив за единство и приятелство в полето на литературата и изкуството. От всички нас се иска да бъдем бдителни, трезви и проникновени. Да тво-

рим за народа, да славим неговите дела, неговия героизъм и да го вдъхновяваме в победоносния му възход.

А партията ни вярва, тя ще ни помага и ще ни води и за напред още по-достойно под своето знаме.

ТЕНЮ КАЗАКА

В НАШЕТО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО „ТРОЯНСКИЯТ КОН“ НЯМА ДА ПРОНИКНЕ!

Ние, кинодокументалистите, работещи повече от петнадесет години на това отговорно и интересно поприще, отдаваме дължимото и разбираме главната роля на игралния филм, но ни е твърде обидно, когато в понятието кинематография се включват единствено произведенията (за хубаво и лошо) на игралната студия, която понякога погрешно даже се нарича художествена студия. Художествени ценности създават и документалният, научно-популярният и мултипликационният филм, но за техните проблеми се отделя непропорционално място на страниците на нашия огран сп. „Киноизкуство“, а в колоните на останалия периодичен и ежедневен печат или нищо не се пише, или се поместват лаконични информационни съобщения в съответните хроники. В бележитата реч на другаря Н. С. Хрущов пред дейците на културния фронт всички примери за опасността от проникването на „троянския кон“ в кинематографията бяха взети от продукцията на игралните студии, а за единствен положителен пример бе посочен документалният филм „Руското чудо“ на знаменитата немска фамилия документалистите Торндайк.

Ние с достатъчно основание искаме да бъдем предмет на добавящо внимание от страна на кинокритиката — за хубаво и лошо. Ние винаги справедливо сме наричали нашата студия политическа, боеви помощник на партията в отговорната задача за възпитанието на нашия народ в комунистически дух. В количествено отношение само през миналата 1962 г. студията ни е произвела 132 полезни части, което представлява 40 хил. м полезен метраж филмова лента. От друга страна, в творческия живот на студията произлизат явления и художествени резултати, които изискват внимание, грижа, анализ, критика и перспективни напътствия.

Мислите на другаря Тодор Живков в речта му на срещата на ръководителите на партията с дейците на културния фронт от 15 април т. г. за киното в пълна степен и сила се отнасят и до труженниците на документалния филм. Ние не реализираме нашите сценар-

ни замисли в павильони и ателиета, не строим декори, нашите герои не са актьори за изричане на чужди авторски мисли — нямаме си и затова не се затваряме в кули от слонова кост. Нашите теми извираат от многообразието на новия живот или от страниците на славното минало на нашия народ, нашите павильони и ателиета са заводите и кооперативните стопанства, нашите декори са високите скели, язовирните прегради и цялата наша социалистическа действителност. Нашите герои са живите хора от градове и села с техните разнообразни трудови и творчески деятельности, вълнения, мисли и мечти или онези, които дадоха живота си за тържеството на нашата правда. С неவிждавано вдъхновение и патриотичен патос нашите камери пишат вълнуващия летопис на героичното ни време, устремено към комунизъм и мир.

Освен това ние често сверяваме часовниците си с масовия зрител. Не са малко обсъжданията, които правим с работниците и селяните, с различни представители на творческите съюзи и интелигенцията. Много често явление напоследък стана скромните премиери на нашите филми да се провеждат там, където е реализиран сюжетът на определената тема. Не само от изисканите препоръки на художествените съвети ние черпим поуки, но особено там — всред народа, ние проверяваме въздействието на своите произведения върху умовете и душите на хората, оттам трупаме неизчерпаем жизнен опит, сили и вдъхновение за следващите си творчески намерения.

Не е нужно да прибъгваме до примери, а те вече не са малко, с които да доказваме наличието на новаторски мисли и новаторски черти в решението на нашите документални филми. Редица от нашите произведения вече заслужиха безспорното признание както на вътрешния, така и на международния екран. А каква по-голяма благодарност и какво по-голямо участие за твореца от това, да почувствуващ оня момент, когато на тебе гледат с благодарност очите на хората, за които ти си създал своето произведение!

Нашите успехи се признават, те са безспорни и никой не може да ни ги отнеме. Но прав е другарят Тодор Живков, когато констатира, че псевдоноваторските увлечения се чувствуват най-силно в кинематографията. Наред с хубавите наши филми все още не е малък броят и на такива, които са резултат на повърхностно наблюдение и примитивни решения, поради което те принизяват и дори изопачават нашата действителност. В последно време като че ли стана своеобразна мода у нас филмите за крупните наши строежи, които по-рано се наричаха филми в растеж и се работеха по метода на дългото кинонаблюдение в течение на години, сега да се правят набързо — за няколко дни или седмици (за извинение служи и криворазбраната борба за икономия), като се разчита изключително на експресивната режисьорско-операторска работа и динамичната действителност на монтажа. С всеки ден израства гигантът на нашата промишленост Кремиковци, а още не е започната с пълна сила работата за големия документален филм — досега са произведени само две прибързани късометражки. Така бе и с Марица-Изток, така бе с нефторботниците в Плевенския край и пр.

Друго сериозно увлечение е, когато на посредствено заснета

картина се слага не по силите ѝ дикторски текст с претенциозно „философско“ съдържание и някаква общожитейска назидателност и хуманност, които не се възприемат от зрителите — стеснява се техният кръг, вместо да се разширява, т. е. да стават филмите ни достъпни за широките народни слоеве.

Трудно в нашата продукция биха могли да се посочат опити за механическо пренасяне и подражание на чужди образци и стилове, за чуждо на нашата действителност влияние, водещо до класови отстъпления. Но в чисто изобразителната страна могат да се набележат немалко случаи на формални решения, на замъглени кадри, в които ясната мисъл се губи за сметка на „поражаващите“ ракурси, детайли и самоцелни трюкачества и фокуси. Това увлечение също прави трудно разбираеми нашите филми и стеснява техния кръг от зрители. Обясненията, че те били предназначени за някакъв културен елит, че това са новаторски произведения, не биха оправдали в никаква степен техните създатели, защото всичко това води в блатото на формализма и проправя черни пътеки към неговата най-изродена проява — абстракционизма. Тук не е нужно да се цитират имена и заглавия, фактите съществуват и се знаят, а това трябва да ни тревожи, да ни прави още по-неспокойни в търсенията и още по-безкомпромисни в боравенето с богатата палитра на социалистическия реализъм.

Затова и другарят Тодор Живков апелира към нас да излезем от тесните „естетски“ кръгове и да навлезем с изкуството на големите мисли — единственото новаторско изкуство — всред благодарната аудитория на народа. В забележителната си реч той ни **ориентира** какви нови форми приема буржоазната идеология, за да ни зарази с проказата на своето зловредно въздействие. Ние сме благодарни на партията за съветите, които така навреме ни дава, за да отбием решително попъзлзовенията на вражеската идеология и преминем в настъпление с нашата най-напредничава идейност.

Съветският в. „Правда“ в броя си от 19 април т. г. съобщи, че популярният художник-абстракционист Рей Керсиу, преподавател в университета на щата Мисисипи — САЩ, по живопис, когато видял издевателствата над черните студенти, решил да не твори вече по старому. Той създал пет силни платна, изобличаващи расизма с гневни и страстни реалистични средства. Скоро расистите го хвърлили зад тъмничната решетка и през май ще се яви пред съда, за да бъде съден. Този красноречив пример свидетелствува, че умните хора на Запад сами захвърлят подозрителния щит на абстракционизма. Няма съмнение, че в сложната борба между двата свята на идеологическия фронт на наши позиции ще бъдат и прогресивните талантиливи творци на Запад. Ние сме против съвместното съществуване на двете идеологии, затова ние никога не ще протегнем ръка към уловките на западната пропаганда.

Особено ние — кинодокументалистите, тружениците на изкуството на комунистическата правда. Нека ръждалият меч на абстракционизма и другите всевъзможни „изми“ си стои при тях — може да им потрябва за собственото им самоубийство. С нашето

атакуващо социалистическо изкуство ние ще се постареем да ускорим този неминуем час.

За протегнатата ръка на партията още веднъж от сърце благодарим. Нашето оръжие ще бъде винаги изострено и готово за бой. Ние знаем какво искат от нас партията и народът и ще го дадем. Ние разбираме своите грешки и заблуждения и ще ги преодолеем. Ние ще бъдем възискателни и принципиални в своята творческа дейност, за да се отплатим на дело за грижите към нас. Нашата сплотеност под знамето на социалистическия реализъм ще ни води към нови трайни успехи. Правото е на наша страна, правдата е победоносното ни оръжие, истински новаторско е само нашето социалистическо изкуство!

РУМЕН ГРИГОРОВ

ПОЧЕТНА И ДОСТОЙНА ЗАДАЧА

Партията сигнализира! Партията зове! На предна бойна позиция трябва да се изведат хората от културния и идеологичния фронт. Никога на хората на културата и изкуствата не е поставена по-почетна, по-достойна задача. Но за да се излезе на предна бойна линия, нужна е цялостна проверка на снаряжението, на бойната готовност, на позициите. Главният щаб — Централният комитет на нашата партия, прави тази проверка, поприяга строя, преглежда и предлага тук-таме да се подмени снаряжението. И всичко това с дълбока обич и вяра в културните дейци. Никъде няма неверие или отричане на нашите възможности, никой не замахва да създаде един втори Жендов.

За пръв път от Девети септември насам в речта на др. Тодор Живков аз намирам такова разбиране на хората на културата и изкуството:

„Ние знаем, че творческите дейци дълбоко в себе си живеят с желание и амбиция да оставят трайни дири в живота на народа. Ние високо ценим и уважаваме това желание, тия амбиции.“

Какъв по-голям поклон пред истинската творческа мисъл?

А нима това желание и тия амбиции у нас не се покриват с изискването за обществената значимост на нашите произведения, за полезност и патриотично звучене на всяка творба?

Оттук аз напълно споделям и приемам направената критика по отношение на нас, кинодейците. Тя е формулирана твърде общо и струва ми се, това е от чувство за коректност към отделни кино-

дейци. Напоследък действително по линията на игралния филм се забелязват известни псевдонаторски увлечения, на които комай никои не дава отпор.

Но има и един друг рецидив, който ние много леко отминаваме. Защото може би той сега не е на фокус. Някои творци нито подражават, нито привнасят механично чужди на нашата действителност стилове и образци, тях новаторството не ги вълнува и те си „творят“ в стария коловоз на схемата и шаблона. Това са случайно навлезли в киноизкуството хора, които веднага са готови да припишат в своя полза всички изводи, установки и насоки, които прави Централният комитет на нашата партия, и да ги насочат срещу всички ония, които в своето творческо дръзновение безспорно тук и там допускат грешки.

За мен речта на др. Т. Живков е адресирана към всички, тя окриля и подпомага, насочва към дръзновени творчески търсения.

Не вярвам да се намери честен деец на културата, който да не посреща със задоволство състоялата се среща на Политбюро на ЦК на БКП с дейците на културния фронт, бележитата реч на др. Т. Живков. И все пак изпитвам известно смущение. Смущение, което се появи с напускане на конгресната зала. Защо? Трябва да бъдем откровени — това смущение идва от предполагаемите действия на ония, които ще започнат да тълкуват речта; някои от ония, които при конкретно решаване на въпросите по места, биха предпочели да се презастраховат с администриране и командване в името на високата принципност.

Някои вече започват да виждат в последните речи на другарите Н. С. Хрущов и Т. Живков отричане на духа и решенията на XX и XXII конгрес на КПСС, на Априлския и Ноемврийския пленум, на VIII конгрес на нашата партия и бързат да подчертаят, да говорят за връщане назад към старото, към догматизма, шаблона и схемата. На тях трябва да припомним думите на другаря Тодор Живков: „Аз не зная такъв Априлски пленум и такъв VIII конгрес на партията, които да са давали такава линия. Не само че не зная, но не може да има такъв пленум и такъв конгрес на Българската комунистическа партия!“

Лично аз съм особено благодарен за състоялата се среща и бих желал такива срещи да стават по-често. Те създават атмосфера на близост, на другарство, на доверие. Те регулират и изправят фокуса на нашия творчески обектив. В настоящия момент аз работя върху сценарий на съвременна тема из периода на култа и особено благотворно почувствувах в собствената си творческа работа както самата среща, така и речите на другарите Н. С. Хрущов и Тодор Живков.

ГЕОРГИ ЯНЕВ

ИВАН СТЕФАНОВ

«На тихия бряг»

Още началните кадри от филма „На тихия бряг“ подготвят зрителя за една криминална история; след като подполковник Мечев докладва по телефона, че подготовката за операция „Гном“ е завършена, на седящия в киносалона става ясно, че провеждането на тази операция ще стане пред неговите очи... Но този път зрителят, настроен за динамичен и пълен с изненади филмов разказ, ще бъде малко или много разочарован; защото в замисъла на този филм криминалното начало трябва да мине на по-заден план, за да даде място на психологическата драма на Доли Ламберт. Изобщо главното намерение на авторите не е да покажат патриотичната и героична дейност на органите на нашата милиция, макар че те правят и това. Основното в съдържанието на този филм е свързано с образа на цигуларката Доли Ламберт. Тази българска емигрантка при един кратък престой в своя роден град отново трябва да открие в себе си привързаност към нашето и нейното бивше отечество, да вземе решение завинаги да остане тук. Според намеренията на създателите на филма Доли Ламберт е жената, която въз основа на собствените си впечатления от социалистическа България и нейните нови хора скъсва с внушенията ѝ от западната пропаганда представи и намира отново своето отечество. Не би могло да се оспори — подобна тема може по свой начин да изрази истината за материалния, моралния, политическия напредък на нашата социалистическа страна.

Авторите максимално са ограничили броя на лицата, с които Доли Ламберт влиза в преки отношения: това са преди всичко подполковник Видев и импресариото Тед Смайлс, който в края на филма се оказва шпионин. В този триъгълник (само че сега не любовен, а класов) прозира известна мисъл, от една страна, посредством Смайлс да се помогне на героинята да се отрече от своето минало, а от друга — посредством Видев да ѝ се помогне тя да намери своето истинско настояще, своята истинска родина. Чрез образа на Смайлс авторите не са могли да постигнат нищо повече от шаблонната представа за коварния и хитър враг на социализма; но чрез образа на подполковник Видев те са показали интелигентността и хуманността в поведението на представителите на нашето контраразузнаване, изтъкната е тяхната вяра в човека.

Но когато сюжетът се разглежда като последователно взаимодействие на основните персонажи, веднага става явна една нело-



„На тихия бряг“

тичност, която превръща финала на филма в неправдоподобност.

На брега слизат мъж и жена — това са лицата, които се очакват от нашето контраразузнаване. Жената е Доли Ламберт, цигуларката, която на път за Кайро е решила да навести за кратко време своя роден град. Но без сама да знае, тази наивна и сантиментална млада жена е включена в една шпионска операция и върху нея пада подозрението на българската милиция. Обаче по волята на сценариста и режисьора чистата в помислите и намеренията героиня попада и под подозрението на... зрителя! В това отношение филмът не оставя никакви съмнения. Още при приближаването на кораба към българското пристанище Смайлс и Доли Ламберт си разменят няколко реплики, които трябва веднага да насочат подозренията на зрителя по невярна следа. Смайлс: „И все пак какво ще търсим тук, Доли?... Когато ни чакат в Кайро...“ Доли: „Всичко вече е казано, Тед!“ И така още в началото на филма зрителят е заблуден и очаква Доли Ламберт да бъде разобличена като агент на чуждото разузнаване. С развитие на действието това негово заблуждение се засилва. Доли тайно изоставя своя импресарио в хотела и тръгва сама из града; след това неочаквано се появява в самото окръжно управление на МВР (смела и нахална жена-шпионин!); при среща с книжаря Симанов полутайнствено води разговор, който може да се вземе и за парола; при входа на къщата на същия този Симанов героинята се оглежда като човек, който се бои да не го преследват... Изобщо авторите правят всичко, зрителят на филма да се отнася към поведението на Доли Ламберт като към поведение на една жена, която използва своите чисто женски прелести за делото на антисоциалистическия шпионаж...

Но несъмнено подобно режисьорско и актьорско внушение върху зрителя поставя последния в положението на „изигран човек“. Защото той не обръща достатъчно внимание на истинските чувства и мисли на героинята, на нейната драма (доколкото има такава), приемайки ги за „хитра шпионска игра“. И когато в края на филма подозрението пада от главната героиня, и когато тя решава да остане в своята родина, за зрителя остават неизвестни голяма част от подбудите на това толкова патриотично решение и то му се струва недостатъчно мотивирано, почти нелогично.

Същевременно авторите старателно „законспирират“ спрямо зрителя истинския шпионин — импресариото Тед Смайлс; това им е необходимо за финала, който трябва да нанесе върху зрителя изненадващия удар чрез разкриването на истинския шпионин и освобождаването от подозрение на главната героиня.

Авторите на филма са искали да ни поднесат личната драма на Доли Ламберт чрез сюжет, конструкцията на който е заета от криминалния филм. Но в конкретния случай се оказва, че неумелото кръстосване на жанровете е довело до художествения неуспех на филма.

Трябва да признаем, че смесването на жанровете тук съвсем не е случайно и произволно. Задачата на авторите е да покажат как социалистическата ни родина привлича още един, и то не съвсем случаен гражданин — емигриралата още като дете Дора Ламбрева. И понеже тя трябва да вземе съдбоносното решение за две денонощия, авторите на филма я поставят във възможно най-острата ситуация, която ще благоприятствува бързото национално самоопределение на героинята; и тогава на помощ идва криминалният жанр.

„Покровителят“ на младата цигуларка Смайлс трябва да се окаже нейният истински враг; и обратно — представителите на народната милиция и по-специално синът на бившата перачка на Ламбреви подполковник Видев трябва да се окажат истинските приятели и истинските доброжелатели на Дора Ламбрева. Но всъщност героинята е принудена да вземе своето решение буквално по пътя за пристанището, защото пред нея едва в последния момент се разкриват истинските лица на Тинко Видев и Тед Смайлс. При това съмнително е дали тя все пак е разбрала високо хуманното поведение на служителите от нашата милиция, тъй като в края на краищата спрямо нея те винаги се отнасят с предпазливост — нали и самите те не са съвсем сигурни дали Доли Ламберт не е агент на чуждото разузнаване. Дори подполк. Видев, който като стар познат на Дора има основания да се отнася по-интимно с нея, почти винаги е строго служебен и официален и когато отстъпва, това е само защото няма как да се изплъзне от сантименталните хрумвания на своята позната от детинство (например танцуването на валса и др.)

Тогава какви други фактори стимулират крайното решение на героинята? Може би у нея гори някаква затаена любов към родната ѝ страна и към нейния народ? Да, това е наистина така

и тя декларира в разговор със Смайлс, че изпитва добри чувства към своя народ. От друга страна, една случайна публика в летния театър аплодира нейното цигулково изпълнение и това е сигурен намек, че у нас има кой да разбере и приеме нейното изкуство. Но и връзките на Доли Ламберт с народа са съзерцателни и случайни, в крайна сметка и те не могат да обяснят нейното решение да остане в родната си страна.

Тогава остават две неща — спомените и любовта.

Спомените наистина заемат важно място в духовния живот на нашата героиня, но те в най-добрия случай могат да ни обяснят защо героинята е пожелала да посети България, а не защо остава. А що се отнася до интимните чувства, може би у Дора Ламбрева се заражда нещо повече от приятелска симпатия към Тинко Видев, но нали в края на краищата това си остава нейна лична тайна? ...

Струва ми се, че Доли Ламберт по недоразумение не достига до пристанището и нейното връщане от средата на пътя е съвсем слабо мотивирано; нищо чудно, ако на другия ден тя се качи на друг кораб и пристигне в Кайро, макар и без импресарио.

В „На тихия бряг“ всички причини за самоопределението, за собственото решение на героинята са в областта на намеците и поради това те не могат да разкрият неговата закономерност, неговата неизбежна необходимост.

Но защо се е случило така?

Основният недостатък в сценария на Бурян Енчев е, че не притежава достатъчна сюжетна съвършеност, че няма истински драматични стълкновения; а това вече недвусмислено подсказва, че и характеристиките не могат да се очертаят и излязат изцяло.

Но безспорно сега е твърде късно, за да даваме оценка на един сценарий, вече превърнат във филм. Измъчва ни обаче въпросът: наистина ли режисьорът Генчо Генчев не е видял сюжетните недостатъци на сценария? По повод на неговия пръв игрален филм „Маргаритка“ критиката констатира, че един нелишен от качества и стил сценарий е станал жертва на липсващата режисьорска проникновеност. Сега сценарият явно е по-лош, но режисьорът повтаря прешката си. Основната слабост в работата на Г. Генчев е, че той няма свои позиции, няма своя концепция, от която да претвори кинематографично сценария; вместо това той го е преразказал със средствата на киното, като е запазил всичките му нелогичности. Ако се съди по филма, Г. Генчев няма ясен замисъл за своето произведение и поотделно за неговите герои; а това се е отразило неблагоприятно и на актьорските изпълнения.

Не може да не се признае, че режисьорът все пак е проявил вкус, като е орязал ония епизоди и реплики от сценария, които биха придали псевдодраматичен и най-вече сантиментален характер на филма. И ако все пак в този филм съществуват някои рецидиви и от първото, и от второто, това се дължи на безкритичното приемане на подадения от сценария сюжет; тия рецидиви биха могли да бъдат избягнати само при условие, че предварително се отстранят сюжетните несъвършенства.



„На тихия бряг“

В някои отделни кадри се чувствава активното присъствие на режисьора. Когато Видев спира колата на морския бряг, Доли Ламберт слиза и затичва по брега като оставя на пясъка своите обувки. От колата слизат също Видев и Смайлс и като вземат по една обувка, тръгват от двете страни на останените от Доли следи. Тук вече прозира мисъл, визуално се загатва за „обкръжението“ на героинята. Но за съжаление подобни сцени не са много на брой; за сметка на това по-голямо е числото на формално разработените епизоди и сцени; не са използвани всички възможности, за да се акцентират някои по-остри стълкновения между главните персонажи — Видев, Ламберт, Смайлс.

Очевидно недостатъците на този филм, за повечето от които по-горе вече стана дума, определят отношението на публиката към него. Разбира се, на зрителя не може да не импонира намерението на авторите да покажат положителните страни на нашия нов живот чрез един своеобразен „частен случай“. И ако все пак нашата публика не скрива разочарованието си от „На тихия бряг“, тази реакция трябва да се разглежда не като недоверие към разработваната тема и преследваното идейно внушение, а като израз на недоволство от художественото равнище, на което тя е решена.

ФИЛМ ЗА ГЕРОИТЕ НА КУБИНСКАТА РЕВОЛЮЦИЯ

„Сиера Маестра“. Името на тази картина се превърна в символ на кубинската революция. И сполучливо така е озаглавен първият филм на младата Кубинска република — той е творба, пронизана с патоса на революцията.

Тепърва ще се появят големите обобщения. Тепърва екранът ще разкрие ярки характери, ще създаде значителни художествени образи. В това ние нито за миг не се съмняваме — безспорните постижения още в първата творба на младата кинематография са сигурна гаранция за бъдещи успехи.

„Сиера Маестра“ обаче притежава едно достоинство, което ще се запомни — това е изключителната непосредственост на филмовия разказ, на филмовото изображение. Тази непосредственост ни заставя да приемаме събитията и лицата едва ли не като документално снети.

Очевидно такава е била и основната задача, която са си поставили създателите на филма — сценаристите Х. Ернандел, У. Аренал, Т. Г. Алеа и режисьорът Т. Г. Алеа: да се чувства горещият дъх на борбата, да наелектризира жилите патосът на революцията. Те са искали тяхното произведение да бъде своеобразен художествен летопис на героичните битки, които кубинският народ води години наред за смъкване на омразната империалистическа тирания.

Те са се спрели само на три отделни момента от тази борба, които обаче дават ярка и пълна представа за цялостния развой на революцията.

Но създателите на произведението не са стигнали само до показването на събитията. Събитията са нещо по-второстепенно в техния художествен замисъл — те са фонът, върху който се проектират характеристиките; драматичността, острата конфликтност на ситуацията спомага за по-пълното и по-задълбочено разкриване на художествените образи.

Всяка една от трите новели е построена така, че да може по-проникновено да се изяви вътрешната същност на героите. Именно чрез героите, чрез образите се внушава на зрителите идеята, а не по тезисен, по декларативен път.

Първата новела, „Раненият“, логично и естествено води до извода, че честният човек не бива да бъде неутрален — неговото място е единствено при борците. Тази идея не се поднася оголено, а целият подтекст насочва към нея. Сложните перипетии на мъчителна душевна борба, през които преминава героят, докато осъзнае истината, придават на филмовия разказ ярка драматична оцветеност. Недостатък на тази новела е мудният ритъм, особено в началото.

„Въстаници“, втората новела, третира една доста пъти разработвана тема — за силата на бойното другарство. Но въпреки това са избягнати шаблонните решения. Сюжетът подлъгва към евтина драматичност, но младите творци са устояли на съблазънта — тяхното внимание е насочено към нравственото изпитание, на което са подложени героите, и те по един пределно убедителен начин го разкриват пред нас. И човек разбира величието и героизма на тия брадат мъже, които някога не забравят, че са хора; разбира защо техните голи гърди излязоха по-здрави от стоманената броня на танковете на Батиста.

На пръв поглед третата новела, „Санта Клара“, като че ли не си поставя за задача да разкрие пред нас човешки характери. Като че ли тук вниманието е съсредоточено единствено върху събитията.

Но това е измамно впечатление. То се получава от твърде разтегнатата експозиция. Краят обаче недвусмислено показва, че и тук преди всичко от значение са образите — съдбите и на Хулио, и на Тереза ни стават близки.

А дългото показване на боевете не е случайно. Чрез него се цели да се внуши мисълта, че свободата не идва под шпалир от цъфнали клонки, че нейното знаме е опръскано със ювидна кръв.

И толкова по-голяма е болката, когато смъртта идва накрая, в последната битка с врага. В нея загива Хулио. Той не може радостно да се весели, щом

все още смъртоносен куршум заплашва другите. За радостта на всички се жертвува той, пълноно забравил себе си — също като онзи незнаен съветски танкист от филма „Майски звезди“, който с цената на живота си премахва и последния враг.

Новелата завършва с всенародните ликования, с всенародните празници, но и с тъжното лице на Тереза, която в последния миг е загубила така дълго очаквания любим — нейните разплакани очи напомнят за хилядите жертви, напомнят колко скъпо струва свободата и как трябва да се плази тя.

Ние с радост посрещнахме първия филм на дейците на младата кубинска кинематография и адмирираме тяхната покъртваща искреност и непосредственост.

„ПАНАИР“

Не случайно създателите на този западногермански филм са избрали именно панаирното веселие като отправна точка на ретроспекциите, които изграждат сюжетната канва на тяхното произведение. Именно тази отправна точка, това веселие, което придобива смисъл на своеобразен символ, придава на филма остро актуално звучене, придава му характер на творба-протест, творба-предупреждение. На фона на всеобщото ликоване, на карнавалното опиянение още по-трагично изпъква образът на онзи млад немски войник, чието тяло е заровено преди петнайсет години на това място, където сега е забит пилонът на въртележката с детски кончета. Този войник, още момче с голобрадо лице, който с всяка фибра на младото си тяло е жадувал за живот, сега е само купчина кости. А тези, които пресичат естествения му порив към живот, които стават причина за самоубийството му, с доволни лица са се отдали на карнавалните удоволствия. Този, който е вдъхвал ужас у всички с революверното си право на председател на нацистката партия, сега отново е на „почит“ — той е кмет на селището.

Има една категория читатели, които се интересува преди всичко от сюжета на дадена книга. Те следят единствено интригата — всичко останало ги отекчава и те без колебание пропускат всички „излишни“ места като пейзажни описания, лирични отклонения и т. п.

Има и такава категория зрители — те в никакъв случай не искат да влязат в киносалона, ако преди това са им „разказали“ филма. Струва ми се, че тази категория зрители ще остане в известен смисъл разочарована от филма „Панаир“ — още в самото начало става ясно, че главният герой ще загине. Най-важният за тях компонент — напрежността на интригата, любопитството „какво ще стане“ — отпада.

За създателите на филма не е важно „какво ще стане“. По-важно е — и това те искат да разкрият — „как то става“.

А това, че още в самото начало става ясно, че главният герой ще загине, ни прави още по-чувствителни към неговата съдба. Ние знаем, че над него тегне трагична обреченост и това ни заставя с още по-голяма сила да усетим неговата бликаща жизненост, неговото страстно желание да живее. И в последна сметка това прави героя по-обаятелен, той ни става по-мил, по-близък.

Основната идея, която сценаристът и режисьорът на филма Волфганг Щаудте на много места подчертава, е идеята за войната — убиец на всичко човешко у хората. Ние тук трябва да конкретизираме тази мисъл и да схващаме не войната изобщо, а войната, която водела фашистите, която по начало беше насочена срещу човека, която брутално потъпкваше всички хуманни принципи. Жестокостта, насаждана от хитлеристите към врага, се насочи и към близките — тя разделяше баща от син, сестра от брат, тя намесваше такова свято чувство като любовта. Психозата на страха властвувала над всичко, инстинктът за самосъхранение е най-висшият принцип. И момчето, чиято единствена вина е, че не иска повече да убива, а да живее, е отблъснато от всички — от родния дом, от пастора, от „свободомислещия“ кръчмар, от момичето, в чиято любов е повярвал. И на всички тях, които пред страха са забравили в себе си човека, той дава урок по хуманност — за да не страдат те, той сам слага край на живота си. И устата, която час преди това за пръв път е изпитала насладата на първата любовна целувка, сега е кървяща маса. Младото тяло, пълно със сили и живот, е хвърлено от ръцете на най-близките му в тинестата яма.

Режисьорът е заснел великолепно тези последни кадри от неговия живот. Някои от тях може би ще прозвучат

натуралистично, но те именно показват най-добре жестокостта на извършено-то. Превръщат се в протест...

И отново зазвучава веселата музика на панаира. Един глас приканва на въртележката, като обещава на децата и войниците петдесет на сто намаление. Какво трогателно внимание! Какви грижи! А ние си мислим за „грижите“, с които беше обкръжен онзи младеж, чийто гроб сега е под пилона на въртележката...

Филмът „Панаир“ е създаден от западногермански кинематографисти и това е много красноречиво. Той е протест и предупреждение на честни творци, които са обезпокоени от късата памет на някои хора; които не искат животът да се превръща в горчив панаир, в който все едни и същи хора да обират „ларсата“. И ако в края на филма въртележките и лицата избледняват, сливат се в едно и сякаш изчезват в паметта на времето — в нашата памет тези жестоки неотдавнашни събития никога не трябва да избледняват. Във финала се чувствава известен песимизъм в позицията на авторите. Те като че ли искат да кажат, че животът е все един и същ панаир, който не може да се промени. Но ние знаем, че място за утаяние няма. За нас филмът е още един повик за действие. Още един призив за активен, воюващ, побеждаващ хуманизъм...

„ПЪТ КЪМ ВИСШЕТО ОБЩЕСТВО“

Първо дойде полемият успех на романа. Заедно с Кингсли Емис, Джон Осбърн, Джон Уейн името на неговия автор Джон Брейн бе поставяно на първо място сред представителите на така нареченото ново литературно направление — „разсърдените млади хора“. Сетне романът беше екранизиран. И то така, че задоволи и авторът, и публиката — факт, твърде рядък при филмирането на популярни произведения. Сам Джон Брейн, след като видя кинематографичната версия на произведението си, заяви: „Когато проектирах филма, виждах как малко по малко моят роман оживява. Когато един автор създаде книга, тя е вече нещо, което остава назад и вниманието му се насочва към нови литературни търсения. Днес обаче благодарение на една филмова продукция (трябва да подчер-

тая — с великолепно режисура и артистично изпълнение и най-вече по един много добър сценарий) характерите на моите герои оживяха пред очите ми.“

Тези, които познават романа, вероятно все пак няма да изпитат едно пълно удовлетворение от филма. Но в някои отношения екранизацията дори превъзхожда първоизточника. Сега сексуалното начало, твърде подчертано в романа и даващо основание на някои критици да тълкуват поведението на главния герой Джо Лямптън единствено във фройдистки план, е ограничено за сметка на по-добре изяснената социална същност на образа. Много по-ярък във филма е образът на Алис Ейгил, за което твърде много е допринесла с великолепната си игра френската актриса Симон Синьоре.

Главен обект на внимание и във филма, както и в романа, е образът на Джо Лямптън. Литературата познава много подобни образи на млади провинциални честолюбци, които се отправят в търсене на свое място на „върха“, въоръжени единствено с будния си ум, енергията и привлекателната си външност. С право критиците правят паралел между героя на Брейн и Растиняк на Балзак, Жулиен Сорел на Стендал и Жорж Дюруа на Мопасан. Но Джо Лямптън при цялата си прилика с тези образи не е традиционен герой. Той носи със себе си нещо съвсем ново, коренно различаващо го от неговите предходници, той е типичен представител на петдесетте години на XX век. Лямптън постига целите си, но той като човек е смазан. Един паралел между финала на Мопасановия „Бел Ами“ и края на филма ни подсказва категорично разликата — докато по тялото на Дюруа пробягват тръпките на безгранично щастие, когато излиза заедно с богатата си невеста по стълбите на катедралата, Лямптън плаче до жено си, но не от щастие, а защото щастиего е напуснало душата му. Дюруа едва отсега нататък ще започне истинската си дейност, Лямптън е изчерпал вече енергията си.

Образът на съвременния Растиняк е показан във филма с тънко психологическо проникновение. Той е образ, сложен, комплидиран. Лямптън не е ръководен само от една страст, карриеризма, издигането към висшите сфери не убива у него човешкото. Доброто начало в него, стремежът му към неподправеност, към искреност най-пълно се разкрива в отношенията му с Алис Ей-

сгил. Странно самотен, чувствуваш чужда средата, из която е произлязъл, но също така и средата, към която се стреми — той намира единствено упование, единствен остров на спокойствие при Алис. Тя също е щастлива, защото най-сетне може да обича така, както иска — без фалш, без преструвки. И на обичта си тя се отдава така изцяло, че когато я загубва — погубва и самата себе си.

В стремежа си към „висшето общество“ Джо Лямптън убива не само себе си, но и една силна, истинска любов. Неговото издигане до „върха“ е всъщност едно своеобразно очистиране от всичко човешко. Чак когато се почувствува напълно опустошен, смазан — чак тогава го приемат като достоен „горе“. Това е основната идея на филма. И в това всъщност се корени онова отрицание на „висшето“ общество, което прави от филма едно прогресивно произведение. И което го доближава до нашите разбираня.

Стилт, в който режисьорът Джек Клейтън е разрешил филма, го наричат в самата Англия „поетичен натурализъм“. Но в последна сметка не са важни квалификациите. Аз бих казал, че това е един режисьорски стил, ориентиран преди всичко към душевността на героите, към техните най-дълбоки преживявания. Стил, който е чужд на театралната приповдигнатост. Спомнете си например последния жест на Алис пред огледалото и ще разберете, че този режисьор не би допуснал в никакъв случай ефектен трагизъм. Защото тази сцена не е изолирана, а произтича логично от всичко, което я предхожда.

Специална статия би могло да се напише за изпълнението на Симон Синьоре в този филм. Такава строга пестеливост в израза — и такава сила, такава дълбочина! Така както героинята не крие бръчките си, така не крие и чувствата си, не иска да ги украсява с кокетство. Тя е проста и откровена в любовта си — такава, каквато е и в живота си. Тя е одържана на думи, но това, което казва, тежи.

Сравнен със Симон Синьоре, Лауренс Харви е по-блед. Сложността на образа по-сценарий не е превърната от актьора в сложна душевност. Неговият герой е малко еднопосочен, еднопланов. Ноансите не са осъществени убедително. Едва в края на филма образът, който Л. Харви създава, удовлетворява напълно.

Английската кинематография, която по постижения е твърде изостанала от

кинематографията на редица европейски страни, с този филм прави успешен опит да ги догони. Напоследък признаците за такова догонване се увеличиха — достатъчно е да споменем само филмите на Т. Ричардсон. Това дава основание да мислим, че страната с велики традиции в литературата и в театъра ще създаде и в областта на най-модерното изкуство — киното, значителни реалистични творби.

ШЕКСПИРОВИТЕ ГЕРОИ НА ЕКРАНА

През цялото време, докато гледах английския филм „Макбет“, имах чувството, че се намирам в театрален салон. Нямаше спусканията на завесата и честите паузи. Нямаше ги картонените декори. Героите действаха сред истинска природна обстановка. Но и кино нямаше. Екранът се беше превърнал в своеобразна сцена.

И ако все пак оставаме в края на краищата удовлетворени от тази продукция, то е защото се чувствува присъствието на гениялния Шекспир. Не са търсени начини и пътища неговата безсмъртна трагедия да бъде преведена на езика на киното — това е твърде рискована задача. Целта е по-скромна: да се използват огромните технически преимущества на киното и творбата да окаже по-непосредствено и по-силно впечатление на зрителите. Че точно така е схващал своите задачи постановчикът на филма Джордж Шефер, личи от следното негово изявление: „Чрез филма ние можем да доведем по-близо до зрителя гениялната творба на Шекспир, отколкото чрез театралната сцена. На един филмов екран като на голямо платно ние можем да рисуваме по-широки и по-ясни картини, да създадем по-верни портрети на неговите характери и да ги открийм на автентичен фон в местата, където се предполага, че са се развивали събитията в трагедията.“

Но този стремеж към автентичност, към пълна достоверност, който сам по себе си е хубав, се е превърнал и в спънка за разгръщане на творческата мисъл на постановчика. Лично мен не ме възмуща особено обстоятелството, че снимките са правени не къде да е, а в самата Шотландия. Може да са правени и другаде, но въпреки туй аз да вярвам, че пейзажът е същият, който рисува Шекспир... За мен е по-

важно да са „достоверни“, да са шекспировски образите, които живеят на екрана. И не мога да отрека, че в това отношение вярвам на филма — вярвам, че пред мен са героите от безсмъртната трагедия.

Но заедно с това искам и нещо друго — искам да се чувства гледната точка на човека от шейсетте години на двадесетия век, искам съвременно тълкуване на образите. И именно в това отношение стесненото разбиране за достоверност е попречило на режисьора. Достоверно — не значи традиционно. А Джордж Шефър въпреки безспорните си усилия в някои отношения не е успял да превъзмогне традиционното тълкуване. Нещо повече — и „осъвременяванията“ му, доколкото ги има, не са съвсем успешни. Правилно насочил актьорите към една по-пестелива, по-сдържана игра, той на някои места изобщо е прогонил изключителната трагичност на страстите или поне неуспешно я е туширал. Така че съвременното е останало само във външните белези — в модерната кинотехника предимно. И за щастие — в играта на двамата изпълнители на централните роли, които разчупват ограничените рамки на режисьорската трактовка.

Само заради тези двама актьори заслужава да се види филмът. Те са неговото най-голямо достойнство. Не бих посмял да ги нарека киноактьори, защото те не са такива, но са забележителни театрални изпълнители. На екрана те не дразнят, а като че ли сам екранът се нагажда към тях. И зрителят бързо свиква с „театралността“ им, защото чувствава присъствието на голямата дарба.

Ролята на Макбет, една от най-трудните в световната драматургия, се изпълнява от Морис Евинс, прочут изпълнител на Шекспирови образи.

Филмът „Макбет“ има преди всичко това достойнство, че за разлика от многото волни преработки по Шекспирови сюжети, които са модни на Запад, той е верен на Шекспир. А посредством екрана имаме възможност да се запознаем и с някои от най-големите актьори на английския и американския театър...

СУРОВ И ТЕЖЪК ЖИВОТ, А НЕ СЛАДНИКАВА ЕКЗОТИКА

„Бели сенки“. Този филм, създаден по известния роман на Ханс Рюш

„Страната на дългите сенки“, със своята прогресивна идейна насоченост, със суровата си жизнена правда и с благородния си хуманизъм ни е твърде близък. От него нашият зрител има какво да научи — в някои отношения той е толкова познавателен, колкото и една документална творба с подобна тематика. Но неговите създатели отиват и по-нататък, отвъд обикновената познавателност — те ни разкриват съдбата, тежката житейска борба за съществуване на хората, обитаващи снежните пустини, като ни доближават до техния душевен свят. И разкривайки благородството и моралната чистота на тези прости хора, те отправят укор към модерната буржоазна цивилизация, в която отдавна са погасени истинските принципи на хуманността.

Режисурата на Николас Рей подчертава този косвен протест, без обаче да го заостря дотам, че той да прозвучи като повик за възвръщане към „добродетелите“ на примитивизма. Направен е само един тъжен паралел, един горчив за хората на буржоазната цивилизация извод. Особено „горчи“ финалът на филма, в който простият ескимос не може да проумее странния хуманизъм в посылката на белия. Но има все пак и нещо светло в този финал — това е усмихващото се лице на белия човек, който от непосредствения си допир с живота на ескимосите е прозрял много истини и сам е станал по-добър под влияние на тяхното безкористно благородство.

Хубава страна в режисурата на Николас Рей е стремежът към простота и жизнена правда. Голямо внимание той е отделил и на работата си с актьорите — за него техните изпълнения са видимо най-същественият компонент на филма. Антони Куин, един от най-добрите актьори на американското кино, познат досега у нас само от участието си в „Одисей“, изпълнява главната роля. Куин ни убеждава напълно в този си образ — неговият герой е обикновен прост ескимос, с неособено богат и сложен душевен живот, но с буден ум, мъжествен и смел, с добро и благородно сърце. Равностойна партньорка на Антони Куин е Йоко Тани, която насища образа на героинята с обаяние.

Специално заслужава да се отбележи и високото професионално равнище на снимките и цветовете.

Атанас Свиленов

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

ОТГОВОРНОСТТА ПРЕД ЗРИТЕЛЯ

Едва ли е нужно да се доказва значимостта на проблема за художествения вкус на кинозрителя, за неговото естетическо възпитание. През последните две десетилетия най-масовото и достъпно изкуство прониква и в най-отдалечените кътове на страната, неговата аудитория се увеличи невероятно много. Привилегия на градовете до Девети септември, днес киното е част от бита на мало и голямо, осъзната потребност за милиони трудещи се. Кинокултурата не е украшение на сноба, а неделима част от цялостния духовен строй на нашия съвременник. Формирането на художествения вкус на кинозрителя не е някаква допълнителна грижа, пожелание, което може да се отмени, а дял от общата задача за идеологическото и естетическото възпитание на народа.

Затова и дискусиата, която се води по страниците на сп. „Киноизкуство“, е повече от навременна.

Но струва ми се, успехът на разговора, който водим сега, зависи от едно първо условие — авторите да запазват уважението, което при всички случаи дължат на зрителя. Той, нека го наречем и „човекът, който върви след шампата“, не се нуждае нито от снизходителното съжаление на Пауновски и Берберов, нито от парадоксите на Андрейков, а още по-малко от естетското високомерие на Ковачев. На зрителя ще помогне благородната загриженост, а не жлъчният сарказъм и чувството за превъзходство. Този, който знае и може в областта на киноизкуството, който твори или оценява художествените факти, трябва да преодолее разстоянието, разделящо го засега от зрителя, на когото впрочем и служи неговото призвание. И може би, за да отговорим на парадокса на Андрейков, ще трябва да предложим борбата за масова кинокултура да започне не с разбиване на самочувствието на ученика, който очаква да бъде поведен по пътя на художественото възпитание, а самонадеяността на неговите учители.

*

Основната теза на изказалите се досега автори за естетическата изостаналост на част от публиката, която посещава кинотеатрите, за „незадоволителното средно ниво на българския кинозрител“, не буди възражения. Но формулирането на тази теза не е изключително откритие, а и с нейното доказване работата едва ли може да се счита за завършена. Разговорът върху разглеждания кръг от въпроси би имал своето оправдание само ако участва-

щите в него съумеят да подскажат и да обосноват едни или други пътища за практическо решаване на интересувания ни проблем.

Ако вярваме на изказаните досега мнения и особено на това на Пауновски и Берберов, трябва да се съгласим, че всъщност проблемът за естетическия вкус на кинозрителя е твърде елементарен, че ако този проблем въпреки всичко сега изниква твърде остро пред нас, причината трябва да се търси едва ли не само в дейността на все същото, многократно цитирано ДП „Разпространение на филми“, което единствено според логиката на авторите не е прогледнало за тяхното откритие: „Киното не е само търговия. То е изкуство, то е идеология...“ Та всичко било безкрайно просто! Достатъчно е само да се промени сегашният, очевидно късоглед състав на предприятието, да се привлекат сътрудници като Пауновски и Берберов, за да покажат на публика и на специалисти как се води „една истинска, страстна пропаганда на хубавото кино и безмилостна борба срещу шампата“.

*

Нека отговорим сега на въпроса, какви филми се разпространяват и могат да се разпространяват в страната. Разбира се, дори на елементарно грамотния служител в ДП „Разпространение на филми“ отдавна е дошла идеята, че предприятието би осъществило най-добре своите цели, ако работи само с филми-шедьоври. Да, но същият този служител знае и друго, което неговите критици отказват да проумеят, че при сегашното състояние на световното филмопроизводство значителните творби, както ни уверява съвсем точно Андрейков, „рядко надвишават две-три десетици“, че „приличните филми са още стотина. Останалото е смет в едно или друго отношение“. И понеже пак същият служител знае своите задължения към зрителя, той отхвърля решително препоръката да се задоволи само с творбите от 24 карата. Защото за да се състави репертоар на кинотеатрите, за да се удовлетворят нарасналите изисквания на кинозрителя, за да се обезпечи необходимото тематично и жанрово разнообразие в програмите на кината, са необходими годишно не 20 или 30, а поне 150 премиери, колкото и впрочем излизат на екран сега. И ето нашият служител посяга — той не може да не посегне — и към филмите от втората група, към „приличните филми“. *Но тъкмо в тези филми, колкото и да не го желаем, ще открием в една или друга степен по-малко или повече следите на шампата.* И ако не трябва да се лъжем, ако не трябва да кокетираме със загрижеността си към киноизкуството и неговия „потребител“, трябва открито да кажем, колкото и еретично да звучи това за някои уши: за сега ние не можем да се освободим от влиянието на шампата, пък и не само на нея; нужен е голям оптимизъм, за да се вярва също, че схематизмът и декларативността във произведенията на социалистическото кино са свързани с един вече изживян етап.

Аз също мисля, че на филма „Дуел в джунглите“ можеше да се откаже прием, че филмите „Когато Мексико пее“, „Под небето

на Мексико“ и още някои евтини мелодрамички действително оказаха влияние, принизяващо вкуса на част от публиката. Но работата не се свежда сега до една или друга грешка на ДП „Разпространение на филми“ или на комисията, която преглежда филмите. Нека се съгласим дори, че са били допускани повече грешки, отколкото се счита това за допустимо при една нормална дейност. Въпросът е друг: ние разпространяваме и ще разпространяваме филми и от редовата продукция на социалистическите страни, в която не всичко е в ред, и филми от „леките“ жанрове (ревью-филми, кинооперети и др.), доставяни предимно от Запад, макар че те крият повече основание за възмущение. Знае се колко трудни и дефицитни са и комедийният, и сатиричният жанр. Именно тук много често ще открием и баналната интрижка, и познатите до втръсване ефекти, които издават нежеланото присъствие на щампата. Но значи ли това, че можем да обърнем гръб на жанра, или пък да се задоволим само със стопроцентовите кинокомедии и сатири, чийто брой засега е незначителен? Не, разбира се. Ние сме длъжни да внесем поне елементарно разнообразие в програмите на кината. Длъжни сме да помним, че зрителят не е хипохондрик, че той би искал и да се посмее от сърце, и да си затананика научената песничка от екрана, че драмите и другите сериозни произведения, колкото и ценни да са, започват да омръзват, също както омръзват и деликатесите, когато се предлагат всеки ден.

Разбира се, тематичното и жанровото богатство на фонда не трябва да се компенсира с киносурогати, с пошли псевдохудожествени произведения — по това не бива да се спори. Не трябва обаче да се оспорва и нашата теза — че на сегашния етап репертоарът на кината не може да се гради само на шедьоври, на филми без примеси.

Аз мисля във връзка с изложените бележки, че критерият на изказалите се досега в дискусиата е премного висок, нереален. Съвсем леко и високомерно например се изхвърля на боклука филмът „Симфония в злато“, един приемлив в жанра си филм, който се хареса не само на „любителя на щампата“. Съвсем необосновано се хули българският филм „Две весели победи“, който въпреки съмнителното ревю, пришито изкуствено към финала, имаше и има място в нашия репертоар. Несправедливо е да се нареждат до поменатите мексикански мелодрами „Хубавата Люрета“ и „Човекът-амфибия“, които въпреки очевидните си слабости не могат да бъдат причислени към евтината и пошла кинопродукция.

У нас филмите се доставят, за да бъдат показани не само на затворен кръг от теоретици на киното и творчески кадри, а на милиони зрители — работници, кооператори, трудова интелигенция. Ако се ръководим от критерия, който ни се предлага, ще трябва да изхвърлим от сега действащия фонд наред с отделните филми, заслужаващи тази съдба поне 90 от всички игрални филми начело с българските. На основание на същата логика би трябвало да се оголят и витрините на книжарниците, както и да се съкрати с три четвърти репертоарът на драматичните театри, като се оставят само най-значителните произведения.

Не, с тази позиция няма да се съгласим, тя е твърде превзета. Защитниците ѝ отхвърлят така настървено фонда и обратно — така преднамерено вдъхновено защищават „Приключението“ и „Голият остров“, че читателят почва неволно да се съмнява в искреността и самостоятелността на тази оценка. Немалко граждани, които спокойно можем да отнесем към групата на авангардния зритель, се отнесоха с дълбоко уважение към експеримента на Кането Шиндо, без обаче непременно да примират от възторг, граничещ със снобизъм. Но ето че към тези зрители се предявяват такива изисквания, на които не биха отговорили, откровено казано, поне половината от лихейците у нас по въпросите на киното. И ако същите зрители, не дай боже, не изразят шумно възторга си от „Голият остров“ или „Хирошима, моя любов“, ако не успеят да кажат поне две думи за филмите на Антониони или Клод Шаброл, те биват обявени за художествено изостанали, за почитатели на шампата.

И така проблемът се оказва много по-сложен. Задачата за възпитанието на художествения вкус на кинозрителя ще се реши не просто като освободим публиката от влиянието на шампата, а като воюваме срещу нея, като посочваме многоликия ѝ образ, като не ѝ позволяваме да задуши идейното и художественото богатство на творбите. Не като се отказваме от „Хубавата Люрета“, „Човекът-амфибия“, „Две весели победи“ и десетките други произведения от просто „приличните“ филми, а като помогнем на „човека, който върви след шампата“, да я опознае, да я различи и оцени правилно, да я отдели от истинското изкуство.

Но това засега не става. И не само по вина на ДП „Разпространение на филми“.

*

Но все пак да започнем с ДП „Разпространение на филми“. Грешки са допускани и при вноса на премиерите, и в репертоара на кината, и в кинопропагандата. Да се амнистират тези слабости не е нито възможно, нито полезно. Нещо повече, би могло да се посочат много повече и по-фрапиращи недостатъци в работата на един или друг сектор. Елементарната етика обаче изисква тези грешки и недостатъци да се видят вярно там, където са, в действителните им мащаби и последици, без да се правят обобщаващи изводи, които отправят вниманието в невярна посока. Разбира се, за това са необходими освен желанието да се смеят читателите със своеобразната киноеквилибристика на Пауновски и Берберов, още и осведоменост. И добросъвестност при оценяване на фактите. Защото от публикуваните материали може да се заключи, че задачите на въпросното предприятие се свеждат до това, да купува евтино и да изкарва много; че освен „Дамата с кученцето“ и „Иваново детство“ на нашия зритель е предлаган само боклук; че нашият фонд, поради отсъствието на „Сладък живот“, „Приключението“ и „Хирошима, моя любов“, е безнадеждно беден и лишен въобще от значителни произведения. Поменатите автори, разбира се, биха могли при добра воля да изредят поне сто филма, похубави и в идейно, и в художествено отношение и от „Приключението“,

и от „Хирошима“, които са упражнили огромно възпитателно въздействие върху зрителя — да, но тогава би паднал и неверният, заблуждаващ извод, който те натрапват на читателя.

Казах вече, че ДП „Разпространение на филми“ е допуснало грешка с вноса на отделни филми от рода на тези, които се сочат в материалите на дискусията. Очевидно борбата, която предприятието води за повишаване вкуса на кинозрителя, сега трябва да започне с изхвърляне на лошата „храна“, която неусетно, но упорито разваля вкуса. Това ще се извърши сравнително безболезнено, тъй като се касае главно за наследство, получено преди 5, 4 и 3 години.

Аз също съм убеден, че нашият зрител не трябва да стои настрана от развитието на киноизкуството, че предприятието и Управлението на кинематографията далеч не са изчерпали всички възможности за доставянето на големите западни филми, които са явления в световното кино. Би могло да се потърсят форми и пътища за доставянето им, ако не за проката, то на първо време (евентуално при по-благоприятни условия на заплащане лиценза), поне за нуждите на специализираното кино или по-точно на специализираните кина, които трябва на всяка цена да се открият последователно в по-големите градове.

Когато става дума за вноса на филмите, искам да се спра накратко на дейността на комисията за подбор на филми. Андрейков смята, че „засега участието на творческите работници в тези комисии е ограничено“, че ако това участие се разшири и „преценката на идващите в страната филми ще бъде много по-компетентна“. Тук осведомеността е изневерила в значителна степен на Т. Андрейков. Всъщност понастоящем съществуват две комисии: една за преглед на западни филми и втора за подбор на продукцията на социалистическите страни. В първата комисия участието на творческите работници е достатъчно решаващо, за да не се отпратят упреците или похвалите само към ДП „Разпространение на филми“. Друг е въпросът обаче за редовното участие на привлечените кинодейци, за кворума, при който се вземат решенията. Филмите от социалистическите страни обаче (в репертоара те заемат решаващия дял — 120—125 годишно) се оценяват само от вътрешна комисия на предприятието; на тези прожекции творчески работници, членове на първата комисия, не присъствуват. Крайно време е да се премахне съществуващият дуализъм, като се създаде единен орган, който да има цялостен поглед и върху възможностите на световния филмов пазар, и върху състава на фонда, и върху нуждите на публиката; това ще позволи да се купува най-доброто и най-необходимото — винаги в интерес на зрителя.

Върху вкуса на зрителя влияе, макар и косвено, в една или друга посока и дейността по съставяне репертоара на кината. Едва ли е нужно да се доказва, че конкретното разположение на премиерата по място, сезон, време (продължителност на програмата) и брой на екраните в значителна степен предрешава нейния успех или неуспех. Съвсем не е без значение и „обкръжението“ на дадена премиера — колко и какви филми „съпътствуват“ нейното излизане

на премиерен екран. Всички тези, а и не само тези условия определено влияят върху психологията на зрителя, насочват го вярно или го дезориентират, улесняват го или го затрудняват.

Според мене обаче грешките при програмирането на филмите съвсем не дават облика на нашия репертоар като цяло, какъвто извод се опитват да нагряпят някои от изказалите се автори. Въпреки това, доколкото все пак грешки се допускат и влияят отрицателно, ще се опитам да посоча някои от причините, които ги обуславят. Преди всичко някои неблагоприятния се коренят в личните качества и подготовка на програматора, в недостатъчната му обща култура, в липсата на трайни интереси към киното и изкуството въобще. Има такива служители, за които филмът не е произведение на изкуството, а само стока, която се предлага за временно ползване срещу определен наем; тук стремежът да се изпълни финансовият план измества всякакви други съображения.

Малко усилия полагат програматорите за повишаване на своята кинокултура. Наистина предприятието прави немалко за повишаване квалификацията им, провежда курсове и семинари, но за съжаление това не извиква необходимата лична загриженост и отговорност. Справедливостта обаче ни задължава да изтъкнем и голямата претовареност на програматорите. В много случаи тя именно налага отпечатъка на грубия техницизъм, тя убива творческото отношение към репертоара и прогонва желанието за самообразование. Не случайно много програматори не познават достатъчно добре кината, на които съставят репертоарните планове, не познават икономическия и културния профил на селищата и интересите на зрителите. Предприятието трябва да помисли за облекчаване труда на програматорите, за създаване условия за творческа, плодотворна работа.

Най-много упреци обаче ДП „Разпространение на филми“ търпи по линия на кинорекламата и кинопропагандата. Няма да бъде пресилено, ако се каже, че отделът, натоварен с тази грижа, се придържа безкритично към отживели форми на работа, онаследени от миналото, когато държавното разпространение на филми правеше началните си стъпки; че не се търсят нови пътища, а се робува на шаблона; че някои от съществуващите форми не само не възпитават художествения вкус на публиката, а дори не догонват средното ниво на кинозрителя. Нашата реклама и пропаганда продължава да бъде типова, една и съща за всички произведения, не отчита различните им идейно-художествени достойнства, не се съобразява с жанровата определеност и тематика на отделните творби. Що се отнася до „Филмови новини“, списанието едва ли е безгрешно; критиката обаче, която се отправя към редакцията, е така преднамерена и злорада, така необоснована и високомерна, че не може да ползува никого.

Но дали само ДП „Разпространение на филми“ е в дълг към публиката? За съжаление нашият ежедневен и периодичен печат ръководи и подпомага много слабо формирането на художествения вкус на зрителя. Предприятието урежда прожекции за журналисти и не една, и не само на филми, които се пускат по екраните; кино-

залата се пълни, присъствуват представители на заинтересованите отдели от всички редакции, а и не само те. Материали обаче излизат по страниците на ежедневния печат недостатъчно, крайно недостатъчно. А доколкото излизат, те много малко ползват масовия зрител. Защото по правило тези, които предлагат рецензиите, отзивите, очерците и другите киноматериали, се делят на две основни групи: авторите от първата група знаят съвсем малко повече от зрителя, за да могат да го възпитават с успех; авторите от втората група са компетентни, вещи, но те пишат така, както пишат и по страниците на сп „Киноизкуство“, което има своите задачи и своята аудитория. Помощта трябва да дойде именно от тях, но тази помощ трябва да бъде достъпна, разбрана, съобразена с „незадоволителното средно ниво на българския кинозрител“; от това, разбира се, тя не ще стане по-малко компетентна и веща. Това съвсем не е съвет за принижаване на кинокритиката и кинопропагандата, а за намиране на адресанта, за преодоляване на разстоянието до него.

Отдавна се говори за недостатъчната квалификация на значителна част от ръководните кадри в киномрежата, затова, че в предприятията „Кинефикация“ и особено в кината, се прашат случайни, очевидно неподходящи за нашата дейност хора. И те естествено не са пасивни. Веднъж дошли в киното, те щат не щат по своето служебно положение стават ръководители на вкусовете в окръга, града, селото. Аз си спомням мъчителния старт например на съветския филм-опера „Евгени Онегин“. Управителят на градските кина в голям окръжен град, град с богати традиции в оперното и симфонично дело и подготвена публика, с няколко средни училища, в които се изучава произведението на Пушкин, отказваше да приеме филма, под предлог, че „няма кой да ти гледа опера!“

Този случай далеч не е изолиран. Обичайно явление е да се посрещат на нож и филмите-екранизации на произведения на Горки, Чехов и други класици, да не говорим за филмите, които са ново явление в световното кино. И ако даден управител на кино няма вкус към Чехов и Горки (защото, да кажем, не ги е чел) или към операта и балета (защото никога досега не е възприемал това изкуство), хиляди хора могат да бъдат лишени от възможността да видят филм, за който вече са чели и който отдавна очакват. А когато все пак същият този управител се съгласи да приеме филма, той предопределя съдбата му: отделя му, да кажем, само 1 прожекция (от 14 часа!), като останалите предоставя на нашумяло повторение, или пък го играе само два-три дни или изобщо не го играе, като отчита пред филмовата база, колкото за очи, една малка част от прихода на повторението.

Този въпрос, разбира се, е твърде сложен и той няма да бъде решен за ден-два. Но Управлението на кинематографията, отделите „Просвета и култура“ при ОНС и предприятията „Кинефикация“ очевидно трябва да го поставят на дневен ред.

Няколко думи и за финансовите планове на кината и ДП „Разпространение на филми“. Въпросът не е толкова лесен. Киното е изкуство, киното е идеология. Но не е достатъчно да се каже само

това. Защото, ако е вярно, че с идеологията не трябва да се търгува, не по-малко вярно е, че на настоящия етап киното трябва да носи и ще носи значителни приходи. Всички знаем, че задачата за изграждането на материално-техническата база на социализма и задачата за възпитанието на новия човек не могат произволно да се изпреварват. Следователно работата се свежда не до това, да се иска намаление на финансовите планове, колкото и минимално да е то, както предлага Андрейков, а до умението успоредно да се осъществяват и стопанските, и идеологическите задачи.

Но когато става дума за финансовите планове на киномрежите, би могло да се отпрати пожеланието Управлението на кинематографията и заинтересованите висшестоящи органи да съобразяват по-реално темповете на увеличение на плана с темповете на развитието на киномрежата, с действителните възможности на отделните окръзи и райони, с различните условия в градовете и селата.

*

Всичко това напомням, за да не пренебрегваме трудностите, които преодоляват кината, за да знаем, че ДП „Разпространение на филми“ бди над всеки валутен лев не от любов към търговията или шампата; че борбата за художествения вкус на кинозрителя ще се води не при идеални условия (само със значителни филми, без шампа, с много пари в ръцете и при намалени планове), а в много трудна засега обстановка.

*

Накрая искам пак да се върна на нашия зрител. Ако вината към него е обща, всички — и ДП „Разпространение на филми“, и работниците в киномрежата, и кинокритиката, и кинопропагандата, и всички останали държавни и обществени органи, които имат отношение към киното — ще намерят своя дял от колективната отговорност. И нека оставим всички приказки за разбиване самочувствието на зрителя, нека не го приравняваме с еснафа и догматика, нека не губим уважението си към масовия зрител.

ПИСМА ОТ МОСКВА

ЗА ВИСОКА ИДЕЙНОСТ И ХУДОЖЕСТВЕНО МАЙСТОРСТВО!

Бележки от Шестия пленум на съветските кинодейци

Срещата на ръководителите на КПСС с дейците на литературата и изкуството премина при активно участие и на съветските кинодейци.

Шестият пленум на съветските кинодейци се откри след тази историческа среща. Във въстъпителното си слово председателят на оргкомитета на Съюза на съветските кинодейци Ив. Пирев направи преглед и анализ на постиженията и недостатъците в развитието на съветската кинематография. Той отбеляза, че тридесетте години са останали като златен фонд на съветското кино. Дори култът към личността не можа да спре развитието на киноизкуството. Филми като „Член на правителството“, „Машенка“, „Дъга“, комедиите на Гр. Александров и други говорят за жизнеността на съветското киноизкуство, за неговата неразкъсваема връзка с народа, от който то черпи и сили, и смелост, и вдъхновение при поставяне и разрешаване парливите проблеми на живота. В съвременния период от развитието на съветското киноизкуство той отбеляза филмите: „Пролет на улица Заречна“, „Поема за морето“, „Дома, в който живея“, „Висота“, „Обикновена история“, „Чисто небе“, „Серьожа“, „Альошкината любов“, „Когато дърветата са били големи“, „Девойки“, „Хора и зверове“, „А ако това е любов“, „Девет дни от една година“, „Колеги“, „Балада за войника“, „Съдбата на човека“, „Летят жерави“.

Пирев отбеляза, че не съществува опасност от някакво „затягане на гайките“, както някои преценяват мерките на ръководителите на КПСС за изправяне на някои идейни грешки в отделни произведения на съветската литература и изкуство. Партията призовава творците да отразяват величието на съветския човек, строител на комунизма, да поставят в центъра на своето творчество хубавото, положителното, героичното.

След въстъпителното слово се разгънаха задълбочени изказвания.

Пръв взе думата директорът на киностудия Мосфилм В. Сурин. Той разкритикува някои неверни теоретични положения в статията на М. Ромм, напечатана във в. „Советская культура“. Имат се пред вид ония изрази в статията, които обективно признават дедрамотизацията в киноизкуството. Според Сурин това е подаване ръка на формалистични увлечения и отричане обективния характер на законите на кинодраматургията. Той определи като слаби в идейно отношение филмите „Пълноводие“, „Първа среща“, „Ход с кон“, „Моят по-малък брат“ (по сценарий на В. Аксенов).

Киноведът Г. Капралов се изказа рязко против безидейността на филмите „Пътешествие в април“ (производство на Молдовафилм, режисьор-оператор В. Дербенюв, филма „Човек върви след слънцето“), „Честит рожден ден“ (производство на Грузияфилм), „Пълноводие“ (в който, както се изрази Капралов, „голи жени говорят... за проблемите на комунизма“).

Сценаристът Д. Храбровицки изказа недоумение, че все още съществува огромна разлика в преценките, давани в Дома на киното и от зрителите. „Ние много спорим за „Иваново детство“ и „Човек върви след слънцето“, а мълчим за десетките слаби филми, които задръстват кинотеатрите.“

Храбровицки каза, че 1937 г. не е характерна само с произволи и разстрели. В този период се извършиха и велики преобразования. Съветският съюз стана втора индустриална държава в света!

Той определи състоянието на сценарния проблем като катастрофално... и

приведе думите на Довженко за режисьора и сценариста: „Режисьор може да стане всеки средно грамотен човек, а сценарист — не!“

Храбровицки се обяви против увлечението да се екранизират всички основни литературни произведения. Например в Мосфилм от всичко 30 филма през тази година 21 са екранизация...

Б. Родионов, началник на отдел „Култура“ при Моссъвета, разкри-тикува като слаби филмите „49 дни“, „Никога“ и „Седемте бавачки“. Той се обяви и срещу стандартните, неизразителни заглавия и приведе много примери.

Младият кинорежисьор Юр. Чулюкин се изказа за създаването на повече и по-хубави кинокомедии. „В живота повече се смеем, а не плачем... Сме-хът удължава живота, освежава нервната система. Смехът е и... касов, много зрители отиват да гледат комедии.“

Според Чулюкин в кинематографията не съществуват проблемите „бащи-деца“, защото по-старите са истински учители на младите.

Киноартистът Б. Андреев изказа много остри критични бележки против наставничеството на някои режисьори. „Ние, артистите, не смятаме, че режисьорите са работодатели и началници на филма.“

Любопитен бе примерът, който той приведе. Режисьор и артист срещнали една коза. Тя се спряла и с „непринудено вълнение“ ги разглеждала. Тогава режисьорът се обърнал към артиста и поучително му казал: „Виж колко е проста и как естествено изглежда себе си...“ „Това е козя философия — из-тъкна Андреев —, защото пренебрегва социалната същност на човека. Аз съм щастлив, че съм изпълнявал смели и силни роли и никога не съм бил... коза в изкуството.“

Кинокритикът Н. Коварски се обяви против определението „златен фонд“ в киното, защото според него той е в бъдещето, а не в миналото на съ-ветското кино.

Без да вникне в същността на теорията за дедрамазация в киноизкуст-вото, той я обяви за несъществуваща. Но бяха му посочени красноречиви при-мери от буржоазното кино, където тази теория се издига като нова естетика на реакционното изкуство.

Писателят В. Беляев призова кинодейците да създават произведения за трудовия народ, а не за кинофестивалите в Кан, Венеция...

Кинорежисьорът Гр. Чухрай говори за новия, жизнерадостен дух сред дейците на изкуството след срещата с ръководителите на КПСС.

Според него не бива да се зачертават нито двадесетте, нито тридесетте, нито следващите 40, 50 и 60 години и периоди на съветското киноизкуство, за-щото всеки период поотделно е характерен със свои постижения.

Когато говореше за международните кинофестивали, той ги определи като арена на международна идеологическа битка. Според него 90 на сто от награ-дените на тези фестивали съветски филми защитават идеите на комунизма

Чухрай разкритикува ония, които смятат, че народът не е дорасъл да раз-бере тяхното изкуство, и припомни думите на Вл. Маяковски: „Аз искам да бъда разбран от моята страна.“

Той отбеляза идейните грешки на филма „Заставата на Илич“ и каза, че по-рано е защищавал хубавото във филма, без да е видял недостатъците му.

Кинокритикът В. Кудин изказа несъгласие с произволно даваните определения „талантлив“. „Филмът е слаб, а някои пишат, че режисьорът е талантлив...“

Той изрази несъгласие с някои изказващи се, които смятат, че трябва да се забрави лошото и да се гледа само напред. „Нима е възможно така бързо да се забравят лошите филми, които наводниха кинотеатрите? Не забравяне, а анализиране на недостатъците е необходимо, за да не се повтарят идейни за-блуждения и да се подобрява художествената форма.“

Силно впечатление направи изказването на кинорежисьора И. Хейфиц. „Режисьорската професия — каза той — е висока, увлекателна и интересна не затова, че ти разрешават да „литнеш“ заедно с камерата нагоре или да се „гмурнеш“ заедно с нея някъде надолу, а затова, че ти поверяват най-велико дело — да мислиш върху живота и да разказваш своите мисли и впечатления на милиони хора. Не зрителят не е дорасъл да разбере филма, а обратно — филмът не е дорасъл до зрителя...“ Щастнието на режисьора според Хейфиц са благодарните очи на зрителя. И той разказа един характерен епизод. Работник от братската хидростанция поради нещастен случай ослепял. Но въ-преки това той не престанал да ходи на кино... Ето каква е силата на из-куството!

Пудовкин пръв откри ракурсното снимане. Но не с него той стана велик. А някои днешни „новатори“ се самозалъгват, като смятат, че са „открили“ ракурсното снимане. Също така според Хейфиц „откритието“ на поетичното кино не датира от 1960 г., Най-великият поет в киното бе Ал. Довженко.

След Хейфиц развълнувано изказване направи кинорежисьорът М. Ромм. Той призна свои грешки в оценката на филма „Заставата на Илич“. По-рано не ги е забелязал, защото е свикнал да не вижда недостатъци в най-хубавите произведения...

Ромм изтъкна, че ако през двадесетте години главна задача на съветското киноизкуство е било утвърждаването на съветската власт, сега главна задача е подготвянето на новия човек за комунистическото общество.

По-нататък той изтъкна, че проблемите „бащи-деца“ в кинематографията не съществуват в такава степен, както в литературата. Младите поети много често казват „аз“, а в киното се казва „ние“, защото филмът е колективно произведение.

Според Ромм съветското киноизкуство сега се намира в период на ренесанс. Когато обсъждали филма „Девет дни от една година“ в Академията на науките и в един завод, общите преценки показали, че академици като Келдиш, Ландау, Абрацимович, и работници еднакво са разбрали и почувствували проблемите на филма.

„До сълзи ме трогна — каза Ромм — писмо на комсомолци, напечатано в „Комсомольская правда“, в което те пишат, че ако отидат на Марс, ще вземат със себе си филма „Девет дни от една година“. За такива хора е направен този филм.“

Според Ромм някои съветски режисьори изпитват влияние от италиански филми, но не бива да се забравя, че първи учители на италианските кинодейци са били Айзенщайн, Пудовкин и други.

Председателят на Комитета за кинематография при Министерския съвет на Съветския съюз А. Романов говори за основните проблеми на съветското киноизкуство. Той изтъкна като сполучливи филмите „Съдбата на човека“, „Тихият Дон“, „Комунист“, „Балада за войника“, „Битка по пътя“, „Висота“, „Обикновена история“ и други.

Романов отбеляза няколко главни причини, с които се обясняват недостатъците на филмите от последно време.

1. Пренебрежително отношение на някои кинодейци към общественото възпитателното въздействие на филмите.

2. Слабости на кинодраматургията. Пишат се сценарии по субективни и произволни заявки.

3. Незадоволително състояние на теорията на критиката.

4. Обърканост при оценката на неореализма. Той има прогресивен характер, но не бива да се издига като еталон за нашите условия, защото социалистическият реализъм е неизменно по-съвършен метод. Неореализмът има двойствен характер — разобличава капиталистическата действителност, но не дава изход, а това е недостатък на миогледа.

5. Ограничен кръг критици се изказват в печата. Премълчават се слабите филми.

6. Стремез некритично да се използват някои формални прийоми (ракурс, движение на камерата и т. н.). „Партията — каза Романов — ще подкрепя всичко прогресивно в киноизкуството, разнообразните творчески форми и стилове“.

Кинокритикът В. Разумни определи филма „Ябълка на раздора“ като култовски, защото пренебрегвал ролята на колектива.

Според него някои съветски кинокритици са попаднали в плен на декадентски увлечения. А философията на декадентството проповядва не само дедраматизация, но и дегероизация, зачертаване на героичното.

Сценаристът Юр. Герман се обяви против предложението да се създаде единен сценарен център в Съветския съюз. Сценаристът не бива да се откъсва от режисьора, а да се сближава все повече с него и в сценарния етап, и в снимачния период.

Според Герман артистът не трябва да търси подтекстове, а да се стреми да вниква в текстовете, които произнася.

Сценаристът А. Левада отбелязва, че за буржоазното изкуство са характерни индивидуализъм, егоцентризм, аполитичност (а всъщност реакционност), неуважение към трудовите хора.

Левада говори за поетичния образ в киното. Когато се явил на изпит, му поискали да даде точно определение на понятието река. Всички поетични отговори, които той давал, не задоволили изпитната комисия. Отговорът, който те смятали за най-точен, бил: „Река е прясна вода, която се движи по наклонена земна повърхност под влияние на гравитацията“. След това „точно“ определение пред него изчезнала и Волга, и Днепър... Киното трябва да дава поетични картини и символи, които вълнуващо отразяват живота.

Киноартистката Т. Конюхова полемизира с някои мисли, изказани от Герман за ролята на артиста. Ние, изтъкна тя, трябва да чувстваваме подтекста на своя герой, за да го предадем и на зрителя. По-нататък тя отбеляза: „Някои млади режисьори се мъчат да ни лишат от правото да носим собствена глава. Артистът не е глина, нито пък молив, с който друг пише..., а огнестрелно оръжие!“

Кинорежисьорът Юр. Райзман каза, че процентно хубавите филми в СССР са повече, отколкото в която и да е капиталистическа страна. Това е нашият оптимизъм!

Той изтъкна, че произведението на изкуството не е „вещ в себе си“, а за народа.

На пленума се изказа и кинорежисьорът Марлен Хуциев. „Аз се отнасям с чувство на голяма отговорност — каза той — към партийната критика на филма „Заставата на Илич.“ Ние допуснахме грешки, които ще изправим.“

По-нататък той заяви, че младите режисьори не се противопоставят на старите, защото ги считат за свои учители. Ние се учим от съветските образци, а не от италианския неореализъм. Италианските филми само ни напомнят, че у нас съществуват отлични филми. Ние живеем с нашия народ, който е преминал сложен живот. Това е прекрасен народ.

В заключителното си слово Ив. Пирев отбеляза активността на изказващите се. Пленумът премина на високо принципно равнище. Имаше конкретна другарска критика.

Шестият пленум е непосредствена подготовка за първия учредителен конгрес на съветските кинодейци.

Стоян Стоименов

ИМА ЛИ НОВА ВЪЛНА В АНГЛИЙСКОТО КИНО?

От английската филмова продукция през последните години не сме особено очаровани. Миналата година например имаше една поредица от филми, която представляваше нещо като залежала стока на английските продуценти. Изключение правеха само филмите „Ледикилерс“ и „В събота вечер и неделя сутрин“. И с тях английската кинематография си издействува една добра оценка.

Ако гледаме филмите „Вкус на мед“ и „Такава любов“, може би ще стигнем до заключението, че в английския игрален филм има като че ли някакво художествено обновление. Но това би било преувеличено, защото една или две ластовици годишно, които летят по английското целулоидно небе, още не могат да определят облика на едно голямо филмопроизводство.

Британският съюз на продуцентите представи през 1962 г. в един рекламен проспект „Подбор на филми, които Великобритания предлага на кинолюбителите по света“. Ако се опитаме малко да подредим този подбор, ще получим следната равностетка: три драматични филма в социално-критични аспекти, шест

драматични теми с буржоазна кройка, два филма на ужаса, седем криминални филма, четиринадесет пъти английски хумор, един исторически и един утопичен филм. От само себе си това още нищо не говори за художественото качество на филмите, но данните по съдържанието им издават все пак нещо.

Нас повече ни интересува дали в английската филмова продукция е намерило последователи едно течение, което се прояви във филмите като „Пътят към висшето общество“, „В събота вечер и неделя сутрин“ и „Комедиантът“. Повече или по-малко тези филми отразяват недоволството на авторите и режисьорите от определени консервативни явления в английското ежедневие; те бяха израз на едно ширещо се всред младите интелектуалци критично поведение на духа, нещо като това у „сърдитите млади хора“ около драматурга Джон Осбърн.

Тези филми имат едно предимство: те взаимствуваха конфликтите си от английското ежедневие и очевидно бяха импулсирани от английския документален филм в своите най-добри времена. Карел Райш отиде с „В събота вечер и неделя сутрин“ малко по-надалеч. Той предаде на екрана един образ от английската работническа класа, един млад човек, който не желае да бъде като много от своите другари или като баща си, който е умрял с отворени очи“. Той не иска да бъде глухак, подлизурко като другите, охтвърля това. Той чувства, че повече не може да се живее по стария начин. Това представлява личен протест на един индивидуалист, но той сее безпокойство.

Този протест на безпокойство против съществуващите обществени норми беше нов момент в английската продукция през последните години. Критично-реалистичният акцент караше зрителите да притаяват дъх и придаваше интересно съзвучие в концерта на една продукция, на която малко оставаше да се опропаст поради своето собствено комерциализиране и поради холивудския шаблон.

По-нататък 1962 г. донесе филмите „Вкус на мед“ от Тони Ричардсън и „Такава любов“ от Джон Шлезингер, който се бе прочул преди години като режисьор на документални филми от движението за свободно кино. Това може би са най-забележителните филми от продукцията през миналата година. В съдбата на момичето Джо Ричардсън рисува една подробна социална и психологична картина на английския живот. Тук отново проличава, че със своите житейски норми старите рушат щастието на младите. Всичко това, разбира се, е положено върху една твърде изострена конфликтна ситуация, но все пак личи нещо от вътрешните противоречия на капиталистическото общество.

В Шлезингеровия „Такава любов“ двама младоженци се разделят, понеже една дребнобуржоазна майка повлиява лошо на момичето. Едва след като и тук раздялата е извършена от старите, двамата застават в началото на един път, който би могъл да ги събере отново. С ясни, понякога натуралистични контури Шлезингер рисува портрета на английския дребен буржоа, чието неудоволствие от начина му на живот не намира изход, но съществува вече като обществен момент.

Доколкото е възможна една бегла преценка, навярно все още могат да се очакват по един-два филма годишно от този вид. Това пролича от филмите като „Бегачът на дълги разстояния“ (режисура Тони Ричардсън) и „Този спортен живот“ (режисура Линдсей Андерсън), които ще поведат по наченатия път. Това ни кара да се надяваме, че диханието на английските режисьори ще бъде по-дълго и издържливо от това на колегите им от френската „нова вълна“, която междувременно се просмука в пясъка. И тъй, отговаряйки на подхвърления в началото въпрос, в английската продукция на игрални филми няма никакво генерално художествено обновление. На това обновление пречи капиталистическата организация на филмовото дело. Съществува обаче стремежът на някои реалисти да разбулят воала на илюзиите около английското ежедневие, да строят клишетата за фабрикуване на мечти, за да могат да кажат на един народ истината за неговия живот. А това вече може да бъде твърде много.

Х. К.

Из „Филмипигел“, бр. 6/22. 3. 1963 г.

НАКРАТКО

НАГРАДИТЕ В МАР ДЕЛ ПЛАТА

На тазгодишния международен кинофестивал в Мар дел Плата голямата награда бе присъдена на унгарския филм „Земя на ангелите“, постановка на режисьора Георг Бевеш. „Земя на ангелите“ е снет по новелата на известния съвременен унгарски писател Касак.

Специалната награда на журито бе дадена на английския филм „Светът срещу мен“, постановка на режисьора Тони Ричардсън. Награда за най-добър сценарий получи мексиканецът Луис Алкориса за филма „Ловци на акули“.

Актьорът Том Кортни получи наградата за най-добро изпълнение на мъжка роля. Журито специално е отбелязало, че Кортни представлява истинско откритие на фестивала. За най-добро изпълнение на женска роля е награждена полската филмова актриса Ванда Лучицка във филма „Гласът от татък“.

От късометражните филми първа награда получава чехословашкият филм „Разум и чувство“, а филмите „Суха земя“ (Аржентина) и „Малкият директор“ (Италия) получават специални дипломи.

ФИЛМОВИТЕ НАГРАДИ

ОСКАР ЗА 1962 Г.

За тридесет и пети път тази година в Сантя Моника, Калифорния, Академията за филмово изкуство и наука раздаде традиционните си награди „Оскар“. Представител на академията оповести, че за най-добър американски филм през изтеклата година е бил избран „Лорънс от Арабия“, постановка на Дейвид Лин, който получава и наградата за режисура.

Награда за най-добър актьор през годината получи Грегори Пек за ролята си във филма „Да убиеш една птица-присмехулик“. Старият актьор Ед Бегли бе награден като най-добър

актьор за епизодична роля в снетия по оригинала на Тенеси Уилямс филм „Младостта — чудна птица“.

Първа награда — златен „Оскар“ — за най-добра актриса получи Ан Банкрофт за ролята си във филма „Чудотворецът“. За най-добра актриса в епизодична роля бе обявена младата 16-годишна Пати Дюк от същия филм.

Френският филм „Неделите на Сибел“ бе обявен за най-добрия чуждестранен филм. Италианският филм „Развод по италиански“ спечели на създателите си наградата за най-добър сценарий, написан специално за екрана.

Трябва да се отбележи, че тази година раздаването на наградите „Оскар“ бе съпроводено от скандалния случай с предварителни машиниции на някои определени холивудски среди, които бяха решили с всички средства да повлияят върху членовете на академията при избора на лауреатите. Това принуди академията да забрани в началото на март предварителната реклама. Но доколко тази мярка е имала успех, личи от първия награден филм — „Лорънс от Арабия“, който още с излизането си по екраните бе обявен за „най-големия“ филм на сезона. Прогресивните холивудски среди са се обявили енергично против напращането на този филм, възпяващ „подвизите“ на английския полковник Лорънс, с чиято помощ Великобритания успя в началото на нашия век да наложи волята си над арабските страни и да заграби техния петрол.

Протестите не са престанали и в самия ден на церемонията. Особено силно впечатление е направила демонстрацията, организирана от холивудския комитет за расови отношения.

КИНООЧЕРК ЗА

ДЕМЯН БЕДНИ

Московската студия за хроникални филми е завършила киноочерка за видния съветски поет Демян Бедни (1883—1954 г.).

Съветските документалисти показват творческия път на Демян Бедни на фона на обществено-политическия живот в страната. Постановчиците са използвали материали на кинолетописа

от 1911 година. Особен интерес представляват кадрите за Демян Бедни през годините на Октомврийската революция и гражданската война.

Във филма са показани различни броеве на болшевишки вестници, на чиито страници е помествал своите стихове, басни и поеми Демян Бедни.

От филма се вижда, че събраните произведения на Демян Бедни представляват поетически летопис на революционната борба на народа, на строителството на социализма в Съветския съюз. Стихотворенията на поета, намерили централно място във филма, свидетелствуват, че те не са загубили своята острота и действителна сила.

СЛУЧАЙТ „ЛА РИКОТА“

Пиер Паоло Пазолини, писател и режисьор, беше осъден от римския трибунал в един сензационен процес на четири месеца затвор. Той е обвинен в хулене на католическата църква с най-новия си филм „Ла рикота“, част от голямата филмова творба „РОГО-ПАГ“, в която участваха с филми Роберто Роселини, Жан-Люк Годар, Пазолини и Уго Грегорети. Създаден по един истински случай, станал преди две години, „Ла рикота“ разказва за трагичната съдба на един скитник, който един ден получава роля на статист в едно от многобройните филмирани на библейска тема: той играе един от двамата разбойници, които са били разпнати на кръст до Христос. С ларите, които получава за това, той задоволява най-лелеяното си желание в своето просияшко съществуване: купува си голямо количество сирене (рикота), което жадно поглъща. Ала изтощеното от глад тяло реагира на това

със страхотни спазми, които се разразяват по време на неговото „разпъване“. Той умира на кръста, докато трае снимането. „С това аз не целях да възбудям някаква антихристиянска полемика, исках само да обрисувам съдбата на един човек от най-чистите слоеве на пролетариата“ — каза в своя защита Пазолини. На този процес отговориха с гласове на дълбоко възмущение най-изтъкнатите културни дейци на Италия.

Алберто Моравия: В момента пиша дълга статия против тази абсурдна присъда. Убеден съм, че случаят ще има още много последствия.

Карло Бернари: Не се познавам с Пазолини, нито съм гледал и неговия осъден от римския съд филм. Но не по-малко се възмущавам като писател и като човек от едно обвинение и една присъда, която би била достойна за инквизицията...!

Федерико Фелини: Аз намирам превъзходен филма на Пазолини. Неговото осъждане ми се струва невероятно, неприемливо, едно от онези събития, които трябва да ни ужасят...

Микеланжело Антониони: Считаю присъдата над Пазолини за абсурдна и недостойна за една страна, която се окачествява като напредничава. Ще ми се да задам на цензурата, която вече е одобрила филма, въпроса: как може да търпи да бъде осмивана по такъв начин?... Законът е един единствен, няма два.

Карло Леви: Процесът срещу филма на Пазолини и неговото осъждане е от важност, която произлиза от съдържанието на творбата и личността Пиер Паоло Пазолини, защото той накарнява устоите на свободата... Мисля, че този факт трябва да бъде схванат с цялата му сериозност извън неговия чисто документален интерес; той докосва една от основните проблеми на нашия обществен живот!

НАЧАЛОТО НА ДВАДЕСЕТТЕ ГОДИНИ

През двадесетте години започнали да излизат ту по-редовно, ту от дъжд на вятър първите български филмови вестници и списания: „Киносвят“, „Кинозвезда“, „Кинопреглед“, „Нашето кино“, „Киноизкуство“ и др. Създадени били Съюз на кинопритежателите, Съюз на прожекционистите, Дружество на кинолюбителите. В 1919 г. била учредена „Луна-филм“ — акционерно дружество за производство на български филми с директор И. Давидов, а художествен ръководител — емигриралния у нас руски режисьор от „Ермолаев-филм“ Николай Поликарпиевич Ларин. За оператор бил привлечен пребиваващият временно в страната ни Шарл Кенек.

Подпомагана от правителството на Александър Стамболийски, кооперацията първоначално снимала късометражни културни филми из областта на селското стопанство и обекти с актуални политически събития, а сетне пристъпила и към производството на игрални филми. Към кооперацията функционирала и киностудия с два отдела: киноартистичен и операторски — лабораторен. В нея завършили десетина младежи, между които и бъдещите кинодейци: Васил Бакърджиев, Петко Чирпанлиев, Йохан Розев, Иван Касабов и др.

По инициатива на Ларин била филмирана и някаква криминално-битова мелодрама „Виновна ли е?“, но поради невъзможност на дружеството да достави юпитерови лампи, необходими за вътрешните снимки, филмът не видял бял свят.

Със средства на „Луна-филм“ бил снет и филмът „Лилиана“, в който се



Кадър из филма „Момина скала“ — 1923 г.

третираше трагичната съдба на селски младеж, влюбен в хубава, но „тикната по пътя на порока и безчестието“ столична девойка. Отивайки на село, девойката умира от хорски клюки и от... „страшна болест, добита от прадския ѝ живот“. Сломан от скръб, момъкът се хвърля от една скала.

Но най-значителното дело на „Луна-филм“ била екранизацията „Под старото небе“ (1922 г.) по едноименната пиеса на Цанко Церковски. Постановчик на филма бил пак Н. Ларин, а оператор — Шарл Кенеке. Снимките били направени в с. Бяла черква. Актьорите играли в естествен декор сред същите места, възпроизведени от писателя в пиесата. Това обстоятелство, както и участието на първите наши театрални актьори — Иван Попов, Петко Чирпанлиев, Мария Тороманова, Никола Балабанов и др. — допринесло за сравнително приличното художествено равнище на филма. На тържествената премиера в „Модерен театър“ присъствувало правителството на чело с министър-председателя Александър Стамболийски, дипломатическото тяло и изтъкнати представители на интелигенцията.

По същото време Васил Гендов заснел епичен със сензационно-криминална интрига — „Военни действия в мирно време“ с обща дължина 500 м. Първата част започвала с филма, втората се прехвърляла на сцената, третата — на екрана и четвъртата — пак на сцената:

Със следващия си филм „Дяволът в София“ (1921) В. Гендов положил началото на една серия от сюжети из съвременния прадски живот. Идеята за своя „дявол“ той заимствувал от някакъв немски филм с Конрад Вайд.

... Дяволът скучае в своите владения и решава да слезе на земята. Изборът му пада върху София. След редица перипетии, при които дяволът се сблъсква с лицемерието и алчността на столичния хайлайф, идва до заключението, че не би сменил ада със... София.

И този път за оператор бил поканен М. Райфлер от „Модерен театър“. Наред с Райфлер в качеството си на негов помощник тук дебютирал и бъдещият български оператор Христо Константинов.



Св. Казанджиев и Цв. Оджакова във филма „Лиляна“ — 1921 г.



Иван Пожов, Добри Дундаров, Петко Чирпанлиев и Златан Кашеров
в сцена от филма „Под старото небе“ — 1922 г.

През 1921 г. била създадена производителна и обменна кооперация „Янтра-филм“. Тя обаче скоро фалирала. Единствен нейн актив е екранизацията по едноименното произведение на Ал. Константинов „Бай Ганьо“. Режисьор и оператор са отново двамата неотлъчни спътници Гендов и Райфлер. Ролята на Бай Ганьо била възложена на популярния детски писател Чичо Стоян. Филмът бил посрещнат с одобрение от публиката, въпреки че като то гледаме сега, той е повече от наивен...

Г. Стоянов-Бигор

Исторически календар

СЪЮЗЪТ НА КИНОПРИТЕЖАТЕЛИТЕ В БЪЛГАРИЯ.

2 юни 1937 г. В големия софийски кинотеатър „Пачев“ се е състоял учредителният конгрес на Съюза на кинопритежателите в България. Поставя се начало на една организация, която впоследствие ще играе значителна роля в нашия дореволюционен кинематографски живот.

Една предварителна уговорка, преди да започнем разказа за събитието, опити за организиране на кинопритежателите са имали място и в миналото. Още през септември 1942 г. се е състоял първият у нас конгрес на кинопритежателите в България, на който се учредява „Съюз на българските кинопритежатели“, чиято главна цел е била да се бори за намаляване на фискалните налози върху кината. Отначало активен, след няколко години съюзът прекратява дейността си. В разгара на голямата икономическа криза, в края на 1930 г., отново се пръскат слухове за предстоящо свикване на конгрес на съюза, но поради неизяснени причини това не се осъществява. В средата на 1932 г. кинопритежателите се събират в София „да обсъдят тежкото си положение вследствие на непоносимите данъчни тежести“ и предупреждават, че ако техните искания за намаляване на данъците не бъдат осъществени, кината им, повече от които са пред крах, ще бъдат затворени. Следващите години са изпълнени с подобни драматични, в някои случаи мелодраматични събирки, апели, петиции и т. п., в центъра на които вечно стои един и същи проблем — да се намалят данъците, акцизите и т. п. върху кината.

Ето ни най-сетне в 1937 г. Едва заличили раните си от първата обща световна криза. кинопритежателите са изправени пред нова. Тревогата нараства от ден на ден. Още през първите месеци на годината се надигат гласове за незабавна акция пред държавните власти за нови облекчения. По силата на новото фашистко законодателство техните искания могат да бъдат взети под внимание при условие, че кинопритежателите са обединени задължително в своя професионална организация.

Какво е състоянието на нашата кинорежа по онова време и кое е налагало организирането на кинопритежателите за защита на техните материални интереси?

През 1936 г. в България работят 116 кина, от които 66 частни, 40 читалищни и 10 държавни (военни, ученически и т. п.). Голямата световна криза през 1929—32 г. намалява „в невероятни размери“ заплати, надници, пенсии и пр. доходи на трудещите се и ги кара според думите на самите собственици на кина „да търсят все по-евтини и по-евтини места“. Това естествено намалява доходите на кината. От друга страна, всички правителства след 1920 г. (когато се въвеждат данъци върху кинобилетите) увеличават размера на тези данъци непрекъснато с оглед да балансират по някакъв начин бюджетите си. Въвежда се и друг данък-герб върху билетите, който също представлява значителен % от тяхната стойност. Гербът върху рекламните материали на кината още повече отежнява тяхното облагане. С учредяването в 1935 г. на фонда „Български театър, литература и изкуство“ процентът на удържките от билетите се увеличава с още 5—10 %. В резултат на това цените на входните билети в кината падат главоломно и през 1937 г. достигат 40% от цените преди кризата. Оскъпяват се и цените на вносните филми в резултат на систематичните повишавания на митата върху тях. От друга страна, някои дребни капиталисти в стремежа си да вложат капиталите си в предприятия, които са по-слабо засегнати от кризата, започват масово откриване на малки кина, отнемат публика от вече съществуващите и разстройват тяхната дейност. Отварянето на кина изисква увеличаване вноса на премиерни филми (до 300 годишно) и тъй като не могат да се намерят на международния пазар толкова доброкачествени филми, започва масов внос на най-доброкачествена продукция. Слабите филми от своя страна отблъскват публиката от киното и предизвикват спадане на посещенията и т. н., и т. н. Образува се дяволски кръг, от който кинопритежателите на празно се мъчат да се измъкнат. Единственият изход им се вижда повеждането на енергична организирана борба за намаляване на фискалните тежести. Така се идва до организирането им в професионален съюз.

Според единодушното мнение на печата двудневният учредителен конгрес на кинопритежателите е извършил „плодовита работа“ и е „оправдал надеждите“. След твърде оживени разисквания, които са изразили „голямата загриженост на съсловното за утрешния ден“, са били гласувани единодушно резолюции, в които предявяват искания за различни фискални облекчения.

Освен тези искания в „професионалната“ политика на съюза са били включени в някои други по-абстрактни задачи, които видимо имат за цел да придадат по-обществено-хуманитарен гледище на съюза: „повдигане съзнателното съзнание(?) на членовете и пълното им привързване към съюза“, „подпомагане на изпаднали и пострадали кинопритежатели, съюзни членове“ и т. п.

Още при образуването си съюзът успява да обедини притежателите на повечето от големите кина в страната, към които впоследствие се присъединяват почти всички кинопритежатели, и той се превръща в доста солидна и представителна организация.

Новоизбраното ръководство на съюза още през първите седмици след конгреса развива бурна дейност: поднася резолюциите на съответните министри, гласува съюзния бюджет и на заседанието си от 10 септември с. г. взема решение за издаване на съюзен печатен орган. Последното се осъществява половинчато — вместо специален орган съюзът наема 2 страници-приложение към списание „Илюстрирано кино“, което се издава под заглавието „Известия на Съюза на кинопритежателите“.

Цялата по-нататъшна дейност на Съюза се ограничава изключително в предявяване на искания пред „меродавните фактори“ за финансови облекчения. Факторите обаче в това число и министър-председатели в повечето случаи се задоволяват само с „уверения“, че след като привършат по-важните въпроси, ще се занимаят и с този за кината. Но нито многократните постъпки, нито приветствията до царя, нито шумът в печата са допринесли за изменение на статута на кината на „привилегирани културни заведения“ за каквито те са претендирали. Нито фашистката държава е била достатъчно прозорлива и компетентна да им предостави такъв статут, нито самите кинопритежатели, чиято единствена цел е максималната печалба, са били достойни за званieto културтрегери. В тези двусмислени взаимоотношения ги заваря народната революция на Девети септември, която няколко години по-късно окончателно извежда кината от частниците-капиталисти и ги превръща в мощно средство за идеен-естетическото възпитание на трудещите се.

Ал. Александров