

СЛАВА, ЧОВЕК!

СЛАВА, СЪВЕТСКИ ЧОВЕК!

При пукването на тазгодишната пролет един човек шеметно прелетя бариерите на възможното и настигна в космичния простор най-дръзновените мечти на хората.

Един човек отнесе далеч сред неизвестната вселена факела на неукротимия човешки дух и с неговата огнена диря очерта стартовата линия на бъдещето.

За първи път един човек се гмурна в безкрая, за да проследи своя собствен любознателен поглед, отправен от най-далечно време към звездите.

Човекът, когото в дълбоката древност наричаха Икар, после Спартак, Гаврош, Павел Власов, който хиляди пъти в човешката история загина физически в името на живота и се роди отново, за да го утвърди завинаги в дните на великия катарзис на човечеството през 1917 година.

Един човек.

Един съветски човек.



Юрий Алексеевич Гагарин

Този човек проплака за първи път в коравата люлка на революцията, сука от гърдите ѝ силното мляко на вярата, отпечата завинаги в сърцето и разума си нейната мъдрост и благородство, нейното велико човеколюбие. Той растеше в армията на Чапаев, в бригадата на Стаханов, по скелите на Комсомолск и в Гремячинския колхоз, във вечерните работнически факултети, в стиховете на Маяковски и в дръзновението на Айзенищайн. Той застана срещу кървавия набег на мракобесието заедно с Матросов, сражаваше се за живота по дългите рейдове на Ковпак и сред бойците на Панфилов в окопите на Волоколамското шосе. Той е, който като Данко върви днес пред човечеството и осветява пътя му към щастията със своето собствено сърце.

Един човек.

Един съветски човек за пръв път освободи живота от ревнивата хилядолетна прегръдка на старата земя и го изведе на нова, невероятна орбита.

Един човек, чието име Горки пишеше с главна буква.

Човек!

Гражданин на Съюза на съветските социалистически републики. Син на великата партия на Ленин. Със звучното руско име Юрий Алексеевич Гагарин.

Слава на тебе, Човек!

Слава на тебе, съветски Човек!

Когато от Изток

излитат нови звезди

Подвигът на съветския човек майор Гагарин е една от тия прояви на човешкия дух, чието обаяние и значение расте с всеки ден и ни завладява все повече и повече. Тъй шеметният връх се издига все повече пред нас, колкото се отдалечаваме от планината. Колкото по-дълбоко се замисля човек, толкова по-огромна изглежда крачката, направена от майор Гагарин. Колумб откри един континент, Магелан обиколи земята за три години, първите летци драгеха пода на небето — Гагарин откри на човека един нов свят, необозрим, безкраен, пълен с изненади и обещания. Нека си представим, че виждаме тоя подвиг с очите на милионите хора, които от зората на човечеството са вдигали осияни от копнеж лица към небето, нека си представим, че го виждаме с очите на нашите потомци, които ще летят от звезди на звезда, и тогава ние ще разберем каква гордост е това да живеееш във времето, когато се осъществяват мечтите, когато от Изток излитат сякаш нови звезди, сякаш нови слънца — съветските ракети — и осветяват пред нас пътя към комунизма.

Дако Даковски

Победите ще продължат

Безбройните поздравления, милионите възхищения и най-прекрасни думи са вече изказани. Сърцата, които туптяха от почуда, от законна гордост, че са съвременници на най-голямото от големите постижения на науката и техниката за покоряване на космоса, постепенно се успокоиха, приеха вече факта — първият човек вече летя с космичен кораб около Земята. Първият човек в космоса — съветският човек Юрий Гагарин. Сърцата се успокоиха. В последните няколко години възторгът, гордостта, почудата често ги спхождаха: първият спътник около Земята, първата ракета към Луната, първият космичен кораб с орбита около Луната и Земята, ракета в орбита около Слънцето, спътници с животни на борда, кораб към Венера, и сега... Умът се приучи да приема все по-големи и по-големи изключителни завоевания на съветската наука, на блестящия славянски гений. Умът се приучи да очаква и вярва в невероятни постижения. Ние очаквахме и вярвахме, че именно съветски човек пръв ще спходи космоса. Ние сме изненадани и все пак очакваме и вярваме, че победите ще продължат — победи на мирната съветска наука.

Захари Жандов

Горд съм за епохата, в която живея

Нека учените оценят мъдро и компетентно историческото значение на това грандиозно събитие — освобождаването на човека от властта на земното притегляне. Аз мога да го оценя само с чувствата, които денят 12 април възпламени в мене с небивала сила. В този незабравим ден в течение на час и половина всички комунисти на земята и един комунист извън нея трептяха от гордост за своята комунистическа идея, за своето дело, за своята победа. И всичко тогава, сега и винаги, което е свързано с този фантастичен полет, ще ни радва, възхищава. Всичко — и голямото, и малкото, и главно, и детайлът — ще буди само най-чисти и силни чувства, най-горещо и възторжено одобрение.

Аз съм горд, че този пръв полет в космоса осъществи първата социалистическа страна в света — великият Съветския съюз — под водачеството на славната Комунистическа партия...

На мене ми харесва руското име на първия космонавт в света — Юрий...

Възхитен съм от таланта и дръзновението на знайните и незнайни съветски учени, осъществили този научен подвиг...

Щастлив съм, че космическият кораб се казва „Восток“, а не „Запад“...

Харесва ми скромната усмивка на Гагарин...

Изумява ме увереността и точността, с която съветските учени подготвиха и извършиха полета под наблюдението на целия свят...

Радвам се, че Гагарин е млад, че има родители, жена и деца, че е обикновен съветски младеж...

Горд съм за епохата, в която живеем, и се изпълвам с вяра в разума на човечеството...

Щастлив съм, че когато се връщал на земята, Гагарин бил весел и пеел...

И най-сетне овладял съм от чувството за огромно щастие, гордост, достойнство и сила, от великодушието, благородството и човеколюбието, което блика от обръщението на ЦК на КПСС в онзи тържествен ден към цялото прогресивно човечество:

„... Ние считаме победите в овладяването на космоса за постижение не само на нашия народ, но и на цялото човечество. Ние с радост ги поставяме в служба на всички народи в името на прогреса, щастията и благополучието на всички хора на земята. Нашите постижения и открития ние поставяме не в служба на войната, а в служба на мира и сигурността на народите.“

Хр. Ганев

Небето вече не е на Ватикана

Човекът ще бъде космическо същество!

Това не е нова страница в историята на човешката цивилизация: 12 април е граница на нова ера.

Един питекантропус взе в ръката си първата тояга и обручи с нея първия плод, без да знае, че с това става човек.

Един човек хвърли първите съчки в запаления от мълния огън, без да знае, че с това слага начало на цивилизацията.

Един съветски човек се завърна от космоса и делово рапортува: „Програмата е изпълнена. Наранявания и травми нямам.“ В тези думи е знакът на нашите дни: Гагарин знаеше защо е летял и какво следва от това. Човекът ще бъде космическо същество!

Между чудото на първия огън и делничността на модерната топло-електроцентрала лежат епохи, но началото на спиралата определя нейния по-нататъшен ход. Човечеството стоеше със затаен дъх пред радиоапарати-

тите, защото в тези изумителни мигове му се определяше новото местожителство. Досега се казваше, че Азия е нашата люлка; бъдещите хора ще казват, че Земята е тяхна люлка.

Надмина ли Гагарин човешката фантазия? Не. Никога делата не са надминавали фантазията на поетите и учените и това е така хубаво! Но съветският майор за по-малко от 108 минути отмести границите на въображението с векове, върху изпълнената програма начерта възлунващия контур на новата, неизпълнената.

Малко е да се каже, че Гагарин е човек: той е съветски човек, комунист. За неговия полет години са отдавали своя добър, умен труд съветски учени-комунисти, съветски инженери, техници, работници — комунисти! Небето вече не е на Ватикана: един комунист отмъсти за Джордано Бруно. Който умее да мисли, нека помисли върху този символ на епохата!

Човекът ще бъде космическо същество! Това ще промени неговата психика, той ще разсъждава другояче, ще говори с други думи. Той снизходително ще се усмихва на предисторията си, когато древните хора са живели с пещерните мисли за утрешната атомна война и с грижите за днешния хляб. Но бъдещите хора с бъдещите си думи винаги с уважение ще казват нещо, което преведено на сегашен език, ще означава: „Слава на Гагарин! Слава на съветските хора, които туриха новото начало!“

Анжел Вагенщайн

Браво, Юрий Гагарин!

Браво, Фидел Кастро!

Усмихнати чули звездите отгоре и викнали:
„Браво, Човек!“

Никола Вапцаров

12 април 1961 година — незабравимият ден, в който стана чудото на чудесата: прикованият хлядолетия към Земята Прометей разкъса веригите на притеглянето и полетя към звездите. Той не беше син на древна Елада. Той беше гражданин на Съветския съюз, събрал мъдростта на вековете, възлътнал в подвига си мечтите на поколенията и всепобеждаващите идеи на XX век. Първият космонавт с небесносините очи бе комунист. Покорителят на космоса бе само на 27 години. Космическият кораб, който обиколи планетата, носеше гордото име „Изток“. Обикновеният съветски човек майор Юрий Гагарин се вряза в дълбините на вселената и след 108 минути се приземи в безсмъртието на човешката история. На излитане той весело възкликна „Ну, поехали!“, а на връщане пееше любимата си песен „Родината чува!“ На Внуковското летище мечтателят, извършил подвига на века, рапортува пред великия миролюбец на нашето възлунващо време Никита Хрущов: „Чувствувам се отлично. Готов съм да изпълня всякаква нова задача на нашата партия и правителството!“ Името на първия летец-космонавт и герой на Съветския съюз заплени човешките сърца и стана знаме на нова епоха — епохата на комунизма. Сравняват го с Колумб, но трудно е да се намери исторически паралел с подвига на дръзнновения човек Юрий Гагарин — такъв в човешката история още не е имало! Запад, сложни монокулта на късогледите си очи и виж полета на освободения човек до звездите!

Но в тези чудни часове, когато звездата на новите времена Москва и цялото миролюбиво човечество ликуваха, зазвъняха антените и етерът изтръпна, американските войнолюбци вероломно нападناха героична Куба, Името на героя на космоса не даваше мира на империалистите. И още едно име — това на Фидел Кастро. Кубинската революция бе трън в очите им. Над вечнозеления остров, бисера на Латинска Америка, надвисна смъртна опасност. Хрущов предупреди за съдбоносните последствия на чудовищ-

ния бандитизъм: още не е късно да се предотврати неоправимото! Световната човешка съвест настръхна. С безграничен гняв и възмущение българският народ се възправи като един срещу безумието на агресорите.

Софийската пролет отдавна не помнеше такива гневни дни. Протестът като вулканичен тътен се понесе над столицата и зaley улиците и площади-те. С нашите камери и с развълнуваното човешко море ние се изправихме пред сградата на несправедливите Щати, за да кажем на господата, скрити зад завесите: Американски империалисти, вие сте единствените виновници за престъпната агресия!

Надвечер София загъмжа още по-неспокойна. Повече от 150 хиляди трудови български хора като отприщен поток се вляха в Площада на свободата „Девети септември“. Със здраво стиснати юмруци хилядите заявиха високо: Светският съюз и всички миролюбиви страни няма да оставят кубинския народ в беда! Митингът на гнева присъедини своя бурен протест към гласа на милионите хора от всички континенти. Куба, всяко честно сърце е с теб! Боен привет на храбрия човек в обикновена войнишка униформа — легендарния вожд на кубинската революция Фидел Кастро!

Вие вече сте видели извънредното издание на седмичния кинопреглед № 19. В тези тревожни дни нашата кинохроника бе на своя боеви пост. Първото копие на кинопрегледа ние веднага изпратихме със самолет за бореца се Куба. Това беше нашият пръв подарък за нашите далечни братя, които възвестиха на света: Патриа о муерте — Отецеството или смърт! Вива Куба — Куба ще живее!

И наистина няколко часа по-късно радио Хавана предаде официалното комюнике на кубинските въоръжени сили: Интервенцията е разгромена! Революционна Куба победи! Малкият шестмилионен народ с голямото сърце срази големите безсърдечни Щати!

Светът отново ликуваше. Светският съюз стигна звездите, Съединените щати стигнаха блатото на позора.

Ликуваше и нашата страна:

И от радост се люшкат дърветата,
и кипи този атомен век.
По вапцаровски шепне планетата:
— Браво, Човек!

Така писа младият поет Слав Хр. Караславов. В тези дни бе неспокойно и моето сърце, както и сърцата на всички другари, на всички честни хора по земята. И заедно с всички иска ми се високо да викна:

Браво, Юрий Гагарин!
Браво, Фидел Кастро!

Румен Григоров

Мярката за нещата е вече друга

Човек в космоса!

Страна — СССР!

Кораб — „Восток“!

Космонавт — комунистът Гагарин!

Юрий Гагарин в космоса! Изумително, непостижимо, невероятно и в същото време така просто и логично...

Та къде другаде освен в страната на комунизма, в страната на победилата революция, на свободния народ можеше да се извърши този велик подвиг!

Та как иначе освен „Восток“ можеше да се нарече първият космически кораб с човек на борда!

Та кой човек, ако не комунистът Юрий, трябваше пръв да полети по звездния път на космоса!

Ехото от развълнуваните вкове на щастие, гордост и възторг вече бавно заглъхва, а в душите на хората започва да кълни, да се заражда, да трепти едно ново чувство, неизпитано досега, вълнуващо и силно. Ние бяхме жители на своите села и градове, граждани на нашата родина, скромни борци от лагера на социализма и мира. И ето изведнъж с чародейството на своя подвиг човекът, който пръв видя „черното“ небе на вселената и „синьото“ кълбо на земята, тоя „крилат потомък на Ленин“ застави и нас, най-обикновените хора, да почувствуваме силата и красотата на великата човешка общност. Гагарин ни напомни, че освен жители на родните си села, градове и граждани на своите страни ние всички сме жители и на една планета — Земя! Това гордо самочувствие, което ни внуши първият космонавт, трябва да сближи, да сроди, да омиротвори хората по цялата планета, да ни накара да обичаме като брат всеки жител на земята, да се чувствуваме отговорни за неговия живот и неговото щастие. И като деца на това огромно земно семейство ние с още по-страшна сила почувствувахме абсурдността на една нова война.

Силен и велик, и добър в своето величие, съветският човек пръв извърши полет в космоса и посвети своя подвиг на мира и щастieto на всички хора.

Човек в космоса!

Не може да се мисли и живее по старому. Гагарин става единица мярка за поведението на съвременния човек. Не може в епохата на Гагарин да живеееш като подлец, клюкар, негодник! Не може да заровиш глава в личното си дребно съществуване, да се самозабравиш от егизъм, да подлизурствуваш и лакейничии пред по-силния и да тъпчеш и потискаш по-слабия. Не може да разколебаваш вярата в другаря си, да оклеветиш приятеля, да измамши жена си, да излъжеш народа си... Не може!

В епохата на Гагарин трябва да се живее по програмата на максимума — с големи чувства, мисли и с главните задачи на новото време.

Човек в космоса!

Мярката за нещата вече е друга. Мащабът е друг. Трябва да се работи по-дръзновено, по-смело! Да се рискува, да се опитва с чисто сърце и вяра в хубавото. Трябва и ние понякога да се опитваме „да литнем“, да опитаме да се отскубнем макар и за миг от „земното притегляне“ и опиянени от красотата на това, което ще видим отгоре, да извикаме като Гагарин:

— Чудесна картина!

Наистина чудесна! Защото никога досега нашата славна планета не е изглеждала така красиво бурна, неудържима в своя порив към свобода, мир и щастие.

Бинка Желязкова

ПАНЧО ПАНЧЕВ

«Нощта срещу 13»

Всеки жанр има свои закони и изисквания. За криминално-приключенските произведения — романи, пиеси, филми — са характерни сложно преплетената, но ясна фабула, неотслабващото напрежение, строгата логична обосновка на състеното и стремително действие, което е очистено от всяка излишна, затормозяваща го подробност, характерни са резките и неочаквани, но оправдани обрати в интригата, острите ситуации и т. н. Но това са отличителни белези на криминално-приключенските произведения изобщо.

Нашите, социалистическите творби от тоя жанр изискват още нещо.

За тях не е достатъчно безстрастното, самоцелно лутане и узнаване „кой е убиецът“ или дори възтържествуването на абстрактното добро, както е в най-добрите западни образци от този жанр. Необходимо е възмездие да идва закономерно, откриването и наказването на злодеите да бъде неизбежно — да произтича от това, че престъпниците, които се търсят, преследват, са чуждо тяло в нашето здраво общество и нямат място в него.

За нашите криминално-приключенски творби не е достатъчно и напрежение, чиято единствена цел е да къса нервите, а друго, осмислено, което да вълнува в името на справедливостта, да буди чувства на хуманност или патриотизъм, на омраза към враговете на народа и отечеството, да извиква бдителност, да възпитава мъжество, смелост, себеотрицание... Така произведенията на криминално-приключенския жанр се превръщат у нас в твърде ефикасно оръжие за комунистическо възпитание на масите и особено на младежта.

Пряко свързано с това е и различието в изискването към образите, към обрисовката на героите. Да хвърлим поглед например към основните положителни герои — следователи, контраразузнавачи, изобщо хора, които водят действието към истината или се впускат в опасна борба с природата, за да изпълнят определена задача. На нас не са ни нужни такива следователи, които бихме могли да оприличим на безпогрешни, но и бездушни кибернетични машини, лишени от човешка плът и чувства, готови да служат на всекиго, който натисне копчетата им. В социалистическите криминални приключенски творби главен герой е пропитият от висока класова и национална съзнателност човек, този, който в името на великите си идеали е готов да се жертвува за свободата или спокойствието на родината

си или да литне в безкрая на космоса... Този човек не може да бъде показан в белетристична творба, на сцената или на екрана като гола схема, като придатък към фабулата. Той трябва да бъде художествен образ, тип, изявен разнообразно, надарен с жизненост.

Особено трудно е например да се уличи точната мярка при жизненото уплътняване на образите. Погрешно е становището, че претрупаната фабула и вихреният ритъм на действието препятствуват богатото разкриване на характерите. Тъкмо в многото и бързо изреждащи се събития, реагирайки на тях, героите на криминалната творба имат възможност да се изявят най-добре. Но за това е нужно майсторство. Твърде лесно задъхано кривуличещата фабула може наистина да удаби хората във вещите и обстоятелствата, а от друга страна — стремежът към богато разкриване на образите може да доведе до излишно психологизиране, което спира действието, прекъсва напрежението, накрънява жанра.

Необходимо е да се намери мярката и при спазването на другите изисквания на жанра. Например претрупването с елементи, които да осигурят страстно, целенасочено отношение към интригата, може да доведе до затормозване на действието.

Богат и интересен материал за проверка на тези мисли дава филмът на сценариста Александър Хаджихристов и режисьора Антон Маринович „Нощта срещу тринадесети“. За щастие, макар това да е втори опит на нашите кинематографисти в областта на жанра, той отговаря доста точно и пълно на почти всички жанрови изисквания.

Първото нещо, което трябва да се отбележи в това отношение, е фактът, че филмът се гледа на един дъх и съвсем леко. Гледането „на един дъх“ е плод на богатата, сложно преплетена фабула,



Коста Цонев и Агостол Карамитев в сцена от филма

навързана умело от интригуващи обстоятелства, на стремителния ритъм, на интереса и съучастието, които се пораждат у зрителя. Гледането „съвсем леко“ пък е осигурено от простотата и логичността, с които е изложена сложно преплетената фабула, от ясения, овладяния кинематографичен език, на който е „разказано“ действието.

Хаджихристов е построил композицията на сценария си обикновено, без никакъв стремеж към оригиналничене... Генерал Станимиров от Държавна сигурност вика при себе си следователя майор Андрей Панов, запознава го чрез свидетели с необикновените случки и произшествия около инженер Тодор Примов и му възлага задачата да ги изясни. Панов заминава при обекта и се залавя за работа — започва да разплита заплиташите се междувременно още повече възли на криминалната интрига и накрая — след разразили се остри схватки с врага — той и съдействащите му другари се добират до цялата истина, за което рапортуват...

Тази простота и яснота на композицията обаче са далеч от скучност на изложението. Началото на филма например, където генерал Станимиров възлага задачата на майор Панов, крие по начало опасност от сухота и мудност: един човек запознава друг с някакви обстоятелства. Авторът обаче прави това запознаване чрез разпит на свидетели. Нещо повече — свидетелите се сменят неусетно, без да прекъсват нишката на единния разказ, който последователно излагат пред Панов. И още нещо — чрез показанията си свидетелите сами естествено влизат в действието. Така че когато свършва „поставянето на задачата“, не само е завършена експозицията на филма, но е започнало и самото изпълнено с напрежение действие.

Ретроспекциите, чрез които е осъществено това сполучливо начало на филма и каквито има още няколко до края, са използвани твърде умело, на място и затова не обременяват воденето на разказа. Някои от тях (например във финала) са натоварени и обогатени с още една функция — те усилват емоционалното отношение на зрителя към врага, способен на такива нечовешки дела като братоубийството и родоизменничеството.

Самата интрига е завързана от Хаджихристов твърде изобретателно, творчески. Наистина в основата на загадъчността около инженер Тодор Примов стои използваният и в други произведения фабулен трик с близнаци; познати са ни и някои други ходове — например радиобеседата, проведена чрез предварителен запис за осигуряване на алиби, и др. Но авторът умело комбинира вече известните ни и новите свои находки за построяване на разказа, майсторски обвива в мъгла следите към истината, точно дозира увереността в чистотата на известен герой с подозрението към него.

Изобщо с фабулата си, с нейната обоснованост и логика, с вярното чувство кога какво и колко да се сподели със зрителя — а това са качества от първа важност за криминалното произведение — сценарият „Нощта срещу тринадесети“ представлява добра основа за постановъчна работа.

Разбира се, в един такъв сложен, обединяващ толкова много взаимно влияещи се детайли механизъм не е чудно, ако не всичко е съвсем изправно.

И може би някои от тия неизправности биха се отразили на филма осезателно, ако постановката беше осъществена по-блedo, по-буквално и безкрило. За щастие не е така, напротив, Антон Маринович е използвал пълно сценарната основа и е изградил творчески върху нея една кинематографична творба, която го представя в нова светлина, оказала се твърде негова... Като използва богатия арсенал от изразни средства на киното (нека си спомним някои моменти от звуковата партитура на филма, музиката на Атанас Бояджиев), Маринович предава криминалия разказ на екрана особено релефно. За отбелязване е осезаемата и вярна атмосфера, с която са оградени, облечени всички епизоди, макар че много от тях носят белега на необикновеното. Режисьорът не само запазва напрежението на фабулата, като я строи отчетливо в много жив ритъм, но и го засилва, обогатява по чисто постановъчен път. Ето например сцената, когато Андрей лежи в стаята си във варненския хотел и главата му ще се пръсне от тежестта на загатката с неточното „точно време“. Грохотно тик-такане на несъществуващ часовник изостря вниманието ни (не е ново, но е подходящо) и когато камерата, оглеждайки стената, приближава към тъмния прозорец, зрителят се сеща за активизирания се, дързък враг и се вълнува за Андрей, който може да бъде нападнат.

Сценарият е претрупан с диалог. Маринович и артистите успяват така да увлекат диалога в бързия ритъм на действието, че от екрана зрителят не може и да допусне съществуването на много страници пряка реч в сценария.

В криминалния филм няма място дори за най-малък фалш при актьорското изпълнение. Всяко неуместно, непродиктувано от логиката на действието помръдване на мускуле по лицето е недопустимо, защото може да се тълкува като подсказване на някакво обстоятелство. Маринович правилно се е насочил предимно към опитни актьори, които леко, технично и пестеливо, без което не биха могли да се включат в ритъма, пресъздават образите.

Особено интересно явление е участието на Апостол Карамитев като отрицателен герой. Макар по сценарий неговата сложна двойствена роля да е добре и логично очертана, основното за нея — внушаването на зрителя едно непрекъснато редуване на пълно доверие и известно съмнение в инженер Примов — остава да се решава от актьора-изпълнител. В това се състои главният, най-ценен успех на Карамитев. Когато в края на филма тайната се разкрие пред зрителите, те неволно, но неминуемо виждат отново, вече в паметта си, трескаво горящите очи на героя при първата му среща с Андрей и в други трудни за бандита моменти. Особено силна в това отношение е прекрасно изиграната от актьора сцена на припадъка на „обидения от подозрението полковник Примов“ след повредата на пристанищния сензоскоп.

Повод за подобно колебание между доверието и съмнението дава и майсторски възплътеният от артиста Стефан Сърбов образ на доктор Манев.

Филмът „Нощта срещу тринадесети“, който може да бъде оценен добре от гледище на изискванията на криминалия жанр изобщо, прави впечатление и с органично възплътената в него атмосфера на нашата социалистическа действителност.



Апостол Карамитев и Ани Цонева

Още с първия си кадър, със спокойствието, което лъха от часовия пред Държавна сигурност, филмът ни внушава чувството за нашата сила. Нека злобната ярост на „свободна“ Европа извисява клеветнически глас по радиото! ... Към спокойствие и доверие предразполага още с появата си и генерал Станимиров (артист Георги Георгиев). Бързо спечелват симпатиите ни майор Панов (Коста Цонев) и Савина (Ани Цонева).

От друга страна, с всеки следващ кадър ние възненавиждаме все по-силно неизвестния враг, който е дошъл да шпионира и руши онова, което с толкова усилия и радост строим. Изпълваме се с гневен трепет, когато видим на екрана многоликия бандит Куцан-бей, нетърпеливо очакваме да бъдат разкрити съучастниците му, да бъдат ликвидирани вредителите. Важна роля за засилването на омразата към врага играе и беглото, но точно изясняване кому служат вредителите. (Това ние разбираме от гласа на „свободна“ Европа, от идването на диверсантите през границата и намерението им да се оттеглят по море.) Така напрежението на филма осигурява не какво да е, самоцелно въздействие, а мобилизиращо, идейно насочено.

Изискването за пълнокръвни герои също не е пренебрегнато. Макар да не са обрисувани кой знае как сочно и жизнено, положителните герои далеч не са и голи, сухи функционери на фабулага. И Панов, и генерал Станимиров, и Савина, и инженер Рачев, и появилият се съвсем за кратко инженер Тодор Примов успяват да спечелат симпатиите ни. Особено положително се възприемат те и още неколцина епизодични герои като колектив, символизиращ нашия народ.

Авторът не е дал достатъчно материал за изява на личните съдби на главните герои и затова тук решаващо се е оказало умението

на актьорите. Прекрасен пример за неузнаваемо одухотворяване на един твърде служебен по драматургия образ е възплъщението на Георги Георгиев в генерал Станимиров. Естествената игра на дебютантката Ани Цонева придава известно жизнено обаяние и на Савина. Повече принос към образите, които пресъздават, очаквахме от проявявалите се по-добре в редица театрални постановки и други филми талантиливи актьори Коста Цонев и Иван Андонов в ролите на майор Панов и инженер Рачев. Липсата на изобилие от конкретни, предметни действени задачи, които да ангажират всеки момент на тях герои, е позволила на екрана да се промъкне известна театрална подчертаност на реакциите, която в киното се възприема като неестественост.

Към неуморимия търсач на истината майор Андрей Панов зрителят има топло чувство, но е необходимо повече — да го обикнем с цялото си сърце, да се вълнуваме най-дълбоко не само от успеха, а и от съдбата му. В това отношение можеше да е направи повече. В действията си Панов се проявява като смел, съобразителен и т. н., но остава без ярко очертана лична съдба, без ярък индивидуален вътрешен портрет. Можеха да се намерят повече жизнени детайли, които без да задържат ритъма и прекъсват напрежението, а вплетени в тях, да обогатят образа. Такива постижения има в обрисването на съвсем епизодични герои — пазача на пристанището бай Стоил (артист Кругер Николов), който с хълцукане се обръща към всекиго с „другарю началник“, или общаря, съсед на доктор Манев, който удвоява поръчаното му коняче... Разбира се, майор Панов би трябвало да бъде обогатен с детайли, които да го украсяват със съвсем други черти. Би могло да се загатне за възторженото до романтичност отношение към нашия нов живот у него, да се подчертае, че той не принадлежи на себе си не от сляпа служебна акуратност, а от пламенна привързаност към отговорното народополезно дело, на което се е посветил, воден от идеите си, бихме могли да надникнем и към интимния му живот...

За щастие въпреки желанието ни за по-голяма жизнена плътност в този или в друг герой образът на колектива положителни герои, който виждаме на екрана, се възприема пълноценно. Този колективен образ внушава на зрителя спокойствие и увереност, че на наша земя врагът дълго не може да остане скрит и ненаказан...

В това чувство на сигурност, в стимулирането на нашата бдителност и омраза към враговете и предателите на родината, в цялостното патриотично настройване на зрителя е силата на филма като произведение на социалистическото ни изкуство. А жанровата чистота значително увеличава въздействието му.

Този филм ни напомня „Ние — децата чудо“ на режисьора Курт Хофман, проектиран у нас в края на миналата година. Осъждането на хитлерофашизма и раболовичаването на реваншизма в Западна Германия отличава в идейно отношение двата филма, а работката на темата във формата на хроника за две семейства прави близостта между тях още по-пълна. За съжаление в художественото въздействие на тези две произведения приликата не се запазва. „Ние — децата чудо“ привлече зрителите в кинотеатрите с актуалната си и много добре художествено защитена тема. Развълнува ги, заставя ги да се замислят върху политиката на реваншистите от Бон, да мобилизират усилията и волята си за борба срещу подпалвачите на нова война. „Тези, които са над 40 години“, напротив, оставя публиката равнодушна към разказваните събития, безучастна към съдбата на героите.

Причината не може да се обясни просто с избора на един или друг жанр, на едно или друго решение. Авторът на сценария Франц Фюман съвсем не е бил задължен да търси непременно сатиричната острота и публицистичния патос, които определят стила и успеха на „Ние — децата чудо“. Всъщност различният художествен резултат се обяснява с нееднаквата способност на художниците да разкриват същността и смисъла на жизнените явления, в нееднаквото им умение да правят верни и внушителни обобщения. На Фюман не се е удало създаването на ярки действени образи.

И Георг Вайдлих, и Кристоф Кинцел си остават бледи и безжизнени схеми, в които се откроява само социалното поведение на героите. Синът на бедния занаятчия просто илюстрира тезата за мъчителния път на милиони честни германци, които след много лъшкания и страдания могат да направят верни изводи за престъпленията на нацизма, за миналото и бъдещето на поколението, което сега е „над 40 години“. Неговият връстник Кристоф, наследник на бившия фабрикант на помади, е друга илюстрация — на жалкото съществуване на ония немци, които, непреодолели класовата ограниченост на своята среда, не потърсили причините за катастро-

ТЕЗИ, КОИТО СА НАД 40 ГОДИНИ

фата на Германия, служат отново на монополите и войнолюбците. Изобщо

във филма господствуват художествено незащитените тези.

В „Тези, които са над 40 години“ действието е заменено от случки, факти и събития — описания на една или друга обществена обстановка, — които не са споени, не са художествено вплетени към една основна сюжетна линия. При това съвсем ненужно разказът е раздробен с междинни обяснителни заглавия („1920. Лайта-Тюрингия. Две деца се раждат“, „1938 г. Пътницата се разделят“, „1939—1945. Война!“, „1947 г. Завръщане в родината“ и др.), които намаляват и без това ограничено художествено въздействие на филма. Директната изява на автора сякаш е търсела да запълни поне част от празнотите в художествената тъкан на произведението.

Съвсем очевидно Фюман е искал да нарисува многоплатовата картина на обществения живот в Германия през последните 40 години. И ако това не му се е удало, то е защото съдбата на масите може да се претвори само в конкретните съдби на живи и многостранни личности, каквито във филма на Фюман отсъствуват. Струпването, преплитането на повече сюжетни линии още не води до мащабност на изображението. Георг Вайдлих се изменя по волята на автора на сценария, но не се развива. Изобщо във филма развитието се свежда до сбор от готови състояния, внесени отвън, които се различават едно от друго, но които не са художествено мотивирани.

Тези драматургически слабости са се оказали фатални за успеха на произведението. При всичкото си умение да вниква в психологията на героите, да извлича максимум от таланта на актьорите режисьорът Курт Юнг Алзен не е могъл да създаде онова, което самата литературна основа не предлага — художествени образи и действие, чрез което те се разкриват и мотивират.

Не за първи път Рудолф Улрих дава доказателства за своя разностранен талант, за способността си да пресъздава образи с различен душевен строй и съдържание. Но в случая актьорът не е

могъл да даде живот на един образ, който сам драматургът е лишил от възможността за изява и развитие.

Произведен в Грузинската киностудия, филмът предизвиква чувство на неудовлетвореност, родено преди всичко от многотемията на филма. В стремежа си да разкажат колкото може повече неща авторите на сценария Л. Агранович, Р. Ебралидзе и М. Чиаурели са изпуснали основното, което е стояло в центъра на художествения им замисъл — да защитят тезата за духовното възмъжаване на младежта, която „постъпва“ в другия, по-голям университет — живота, — за мъчителните трудности, които се изпречват пред

ония млади специалисти, расли като малки синчета, които не познават грижите и лишенията на своите родители. На редица места във филма авторите подменят художествената защита на тезите си с декларации. Героите произнасят поучителни реплики за опитите с атомни и водородни бомби на Запад, за спътниците и ракетите, очевидно, за да изглеждат съвременни. За да направят още по-убедителна, както им се струва, картината на съвременния живот, авторите са вмъкнали и тривиалния епизод с Гугу, художника-модернист, с когото старият болшевик Муха повежда най-обичайния за случая диалог, и сцената със стария свещеник в отдалеченото планинско селце, който чете молитви пред суеверните жени за спасението на малкия Важики. Във филма се срещаме и с традиционната майка, която живее единствено за да глези дъщеря си и да произнася дежурни реплики, с които подхранва у нея нездрави настроения. Не твърдим, че всичко това го няма в живота, че не се случва. Но във филма то е изкуствено привнесено, неорганично, неспоено с основната тема.

Изкуствено пришит е и целият начален епизод — последните дни на стария посланик в Швейцария, посещението му в кафе „Швенли“, където някога Вл. Илич се е срещал със своите другари. Очевидно с този епизод, както с някои други сцени, създателите на филма са искали да подчертаят контраста между старото поколение болшевики, изживели младостта си в царските тюрьми и по фронтовете на гражданската война, и

Поради пренебрегването на основни изисквания на киносценарията една злободневна тема е останала нерешена.

ония техни разглеждани внуци, които, преминали юношеството си без трудности и грижи, встъпват в живота без светли пориви и идеали. За съжаление този контраст не е художествено изявен, той е само преднамерено деклариран.

Наличието на множество странични линии във филмовия разказ е лишило авторите от възможността да изградят добре основната тема — „повестта на една девойка“. Не са намерени достатъчно и такива обстоятелства, които

биха мотивирали развитието на образа на младата лекарка. Тя просто се появява с качествено нови черти на характера, които не са художествено подготвени и обосновани. Затова и зрителят е принуден да приеме на доверие всичките промени в душевното състояние и поведението на Лали. Бягството в Тбилиси и завръщането ѝ в далечното селце например не са решения и постъпки на героинята, които логично произтичат от развитието на образа, а си остават само преднамерени, недоказани тези на авторите. Жителите на селото посрещат лекарката с нескрито недоверие и пренебрежение. Скоро обаче те променят отношението си към Лали, спечелени от нейното усърдие и способности — това поне искат да ни внушат авторите. За съжаление зрителят не е свидетел на събития и действия, които биха наложили такъв извод. Докато Саната, сърдечната и наивна помощничка, е много по-убедителна в скромната си роля, образът на Лали е крайно обеднен и блед.

Режисурата на М. Чиаурели не е могла да се издигне над равнището на традиционните решения, очевидно скована от сериозните слабости на сценария. По същите съображения и работата на оператора Г. Калатозишвили, ако изключим някои изразително снети пейзажни сцени, е твърде близко до илюстративното показване на бита и събитията, лишена от психологически и емоционален подтекст. Играта на изпълнителите е, общо взето, външна, неосвободена от театралност в мимиката и жеста. Сцените например с жени-

ПОВЕСТ ЗА ЕДНА ДЕВОЙКА,

те, които се нахвърлят яростно върху Лали, са решени твърде примитивно, в чужд на киното, подчертано театрален маниер. На София Чинаурели (Лали) е било твърде трудно да преодолее тес-

ните рамки на предложения ѝ сценарен материал.

Може да се съжالياва, че една твърде актуална, обещаваща тема не е могла да намери реализацията, която заслужава.

Този филм буди противоречива оценка. Чувството на задоволство е породено от несъмненото професионално майсторство на авторите на филма. Едно убийство, чиято физическа и психологическа характеристика лежи и извън кадъра, е повод да се надникне в интимния свят на десетина души, които случайността е събрала за няколко часа в спалния вагон на бързия влак. Този художнически похват не претендира за оригиналност в изкуството — не за първи път едно събитие, значимо или нищожно само по себе си, създава условия да се срещнат различни характери, да се проникне дълбоко в сферата на човешките взаимоотношения. Създателите на филма обаче са използвали този похват по новому, за да реализират филм, на който са чужди схематизмът на образите, режисьорското подражателство, актьорските щампи.

Сценарият не ни открива предварително своите тайни, задържа буден интереса ни, без обаче да ни стъписва със смайващите сюжетни ходове и обрати. Авторите на сценария И. Лютовски и И. Кавалерович са съумели да очертаят без разточителство на драматургически материал една ярка психологическа характеристика на образите, да доловят неповторими черти в характера им. Отделните сюжетни линии са недоизказани — и в това между другото се крие своеобразната прелест на филма. Авторите не искат да ни разкажат всичко за героите; те просто са желали да споделят със зрителя не повече от това, което сам той би могъл да научи за няколко часа от своите спътници във влака... Един момък с фигура на спортист и разстроено лице, за чиято биография можем само да гадаем, преследва настойчиво пътничката, заела в спалното купе мястото на убиеца. За отношенията, които са свързвали двамата млади, също не знаем нищо, но въпреки това вярваме в искреността на неговото чувство така, както вярваме и в основанието ѝ да иска да забрави преживяното, да обърне гръб на тази очевидно мъчителна за нея връзка. С усет за ха-

рактерния детайл, с штрихи, които са по-красноречиви от всяко многословие, са обрисувани пасажерите в спалния вагон: кокетираща красавица във втора младост флиртува наляво и надясно с надеждата да изживее своята авантюра; застаряващ адвокат, уморен от вечните дела за ипотеки, мечтае за своя голям процес; бивш концлагерист, страдащ от безсъние, настоява упорито да получи липсващата възглавница, макар и да прекарва нощта с книга в ръка; младо кюре с очила и колосана яка предупредително напомня за справедливата суровост на страшния съд...

Макар и неосвободена от известна маниерност, режисурата е насочена всецяло към човека, към неговата душевност. И. Кавалерович е подчинил актьорската игра и камерата на оператора Ян Лясковски на избрания стил на психологическо разкриване на темата. Музиката на А. Тшасковски не просто онагледява разказа, а участва активно в развитието на сюжета, допълва успешно атмосферата на филма.

И все пак общото чувство на неудовлетвореност не напуска зрителя. Той съжالياва, че доказаната професионална зрелост на авторите е подчинена на тематично издребняване. Талантът на психолога, на художника служи сам на себе си, не внушава определена значима мисъл, не казва истини за живота, които да възбудят зрителите, да им помагат. „В нощния влак“ е филм без обществен заряд и оправдание, лишен от елементарна историческа конкретност; затова и при най-добро желание зрителят не може да приеме, че събитията, за които се разказва във филма, се развиват в съвременна Полша. Сякаш единствената задача на Лютовски и Кавалерович е била да демонстрират своя кинематографичен талант, умението си да рисуват душевни състояния.

Търсенето на индивидуалното своеобразие на характера, стремежът да се вникне и разбере сложната човешка душевност обуславят в най-голяма степен успеха в работата на художника. Но душата на здравия, психологически

В НОЩНИЯ ВЛАК

нормалния човек е достатъчно сложен и богата, за да не се прави обект на изследване интимният свят на емоционално и интелектуално непълноценната личност, при това странно изолирана от обществената среда. Зрителят не може да се освободи от неприятното чувство, че повечето пътници в „нощния влак“ са поне нервно разстроени хора, които се нуждаят срочно от помощта на психиатър. Безсънието, трудностите, свързани с едно пътуване нощем, тревожните часове около търсенето и преследването на убица — всичко това безспорно претоварва нервната система. Поведението и реакцията обаче на героите във филма не са поведение и реакция на физически и психически уморени, но все пак нормални, здрави хора. Авторите са проявили особен вкус

и предпочитание към изострената чувствителност, към болезнените преживявания, те са извели трагичната интонация в основно състояние на духа. Дори сцените на гонитбата и залавянето на престъпника са решени в същия дух на вътрешна неуравновесеност. Някакви странни, мълчаливи самотници преследват бягащия пред тях нещастник сякаш не по своя воля и не с друга цел, а за да намерят по този начин освобождение на потиснатите си психологически комплекси.

Талантът и трудът на създателите на „В нощния влак“ са отишли напразно. Филмът не казва нищо ново, колкото и малко да е то. А когато не учи, художественото познание не носи и радостта на истинското изкуство.

Божидар Михайлов

ХР. ЦОЛИКОВ, Д. ДИКОВ

ЗА ПОДХОДА КЪМ ОГРАНИЗАЦИОННО-ИКОНОМИЧЕСКИТЕ ПРОБЛЕМИ ПРИ СЪЗДАВАНЕТО НА ИГРАЛНИЯ ФИЛМ

От много години всред нашите кинодейци се говори за „промени в организацията на филмопроизводството“, за „нови системи“, за „колективи“ и пр. Тези въпроси идват като неканени гости на съвещания, конференции, творчески срещи, дори и тогава, когато се е настанявало за „чисто творчески разговори“.

Но ако това явление е показателно за назрялата необходимост от по-добра организация и по-правилна икономическа политика в нашето филмопроизводство, ако всички признават нуждата от развитие и в тази насока, трудно би могло да се намери конкретен въпрос, по който да има единомислие, а още по-малко — общопризнато решение. Идеите, мненията, предложенията — от тези за частичните и дребни административни мерки до тези за „генерални реорганизации“ — са толкова различни и противоречиви, че вече е сложна дилема какво да се приеме за истина, за правилно, за практически полезно.

Потърсим ли причините за това положение, ще намерим, че те се коренят в сложния и противоречив процес на филмосъздаването и в неговото субективно, ограничено (непълно) обхващане и разбиране от отделни кинодейци. Известно е, че в този процес участвуват (пряко или косвено) много работници от стотина твърде различни професии и специалности, при което е съвсем естествено различните работници по силата на собствения си трудов процес различно да виждат и разбират организационно-икономическите въпроси. Очевидно за *преодоляване на различията, за намиране на общ език по тези въпроси е нужен подход, който да разглежда и разбира общия (синтетичния) процес по създаването на филма от гледна точка на всички дейности в него, и то в тяхната закономерна връзка, в тяхното единство.*

Как да стане това? Преди всичко трябва да се потърси общото, близкото в характера на толкова различните дейности. Изследването в тази насока разкрива, че дейността на едни киноработници (независимо от различието в специалност и професия) има съществени белези (носи характера) на художествено-познавателен процес, а дейността на други има съществени белези на съвременния материално-производствен процес. Така че цялото разнообразие от дейности, цялата сложност на процеса по създаването на филма се свежда до наличието на два разнородни потока — единия на художестве-

но-познавателна, а другия на материално-производствена дейност. Или *общият (синтетичният) процес има и художествено-познавателен, и материално-производствен характер.*

Единството на тези два разнородни потока от дейности (породено и утвърдено от историческото развитие на кинематографа) в наше време се основава на факта, че киноизкуството като всяко изкуство е резултат на художествено-познавателен процес, но художественото познание се изразява във филм (а не в роман, картина и пр.) чрез сложни технически средства, които по своя размер и стойност заедно с обслужващите ги работници добиват характера на производителните сили при съвременното материално производство.

В това единство обаче бързо се проявиха и днес съществуват многобройни, твърде остри противоречия. *В условията на капиталистическото общество тези противоречия се синтезират в основното противоречие между интереса на капитала (вложен във филмопроизводството) към максимална печалба и стремежа на художника (кинотвореца) към истинско изкуство — близко и нужно на народа. Там това противоречие е непримирумо, защото нито капиталистът може да се откаже от своя интерес, нито художникът — от своя естествен стремеж, иначе те престават да са съответно капиталист или истински художник. Непримирумият характер на основното противоречие и на произтичащите от него многобройни противоречия при създаването на филма определя и подхода за тяхното решаване. От една страна, това е капиталистическата принуда, произволният диктат на кинотвореца за целите на капитала. И от друга — това е съпротивата, борбата на кинотвореца за свободно и вдъхновено творчество.*

От съотношението на обществените сили в дадена капиталистическа страна, както и от личните качества на кинотворците зависи нюансът в решението на основното противоречие. Казваме нюансът в решението, защото, общо взето, то е в полза на силния — на *капитала, който фактически диктува организационните, икономическите и творческите условия за създаването на филма.*

В нашето социалистическо общество това противоречие не съществува. То е невъзможно, както е невъзможен капиталистическият начин на производство. Няма ли обаче в нашето филмопроизводство други противоречия?

Материално-производствените процеси (заангажираните огромни производителни сили) при създаването на филма естествено, неизбежно пораждат при филмопроизводството действието на закони, присъщи на материалното производство. В социалистическото производство например *действува безусловният закон за непрестанното, бързо повишаване производителността на обществения труд.* Този закон изисква да се осъществява непрестанна, систематична икономия на работно време (на жив и овеществен труд) в производствения процес. Естествено това изискване съществува и в синтетичния процес по създаването на филма именно поради производствения характер на този процес. Онова обаче, което прави филма изкуство, а не матери-

ално полезен предмет, е художествено-познавателният характер на синтетичния процес. Без художествено познание няма изкуство.¹

Тогава изниква въпросът — отнася ли се и за художествено-познавателната дейност законът за икономия на работно време (на жив и овеществен труд). Очевидно не. Тъкмо обратното — *на художественото познание (творчество) е присъща тенденцията към все по-дълбоко проникване в живота на хората, към търсене най-скритото у човека (на прекрасното, грозното и пр. в мислите, чувствата, постъпките, стремежите...), към все по-ярко и разнообразно разкриване на човешките характери, взаимоотношения, преживявания и т. н. В тази работа не може и дума да става за „икономия“ на време, сили и средства.* Историята на изкуствата и особено на литературата показва, че големите майстори не са мерили тия неща с никаква друга мярка освен с лично необходимото за получаване на дълбока и силна творба.

Следователно при нашите условия в синтетичния процес по създаването на филма се крие едно дълбоко противоречие. Това е противоречието между тенденцията на материално-производствения процес към икономия на време и средства и тенденцията на художествено-познавателния процес към несъобразяване с времето и средствата (игнориране количествено на времето и средствата).

Но дали това е единственото противоречие?

Известно е, че съвременното материално производство се стреми към строго определена технология, към стандартизация, серийност, нормиране, автоматизация и т. н.

Може ли да открием същите тенденции в художествено-познавателния процес. Не. Всяко произведение на изкуството е резултат на специфичен процес, при който винаги се идва до ново, различно художествено явление. Нито една творба на изкуството не е копие на друга, нито един художник не минава точно по същия творчески път на друг (макар и да се учи от него), дори един и същ художник за различни свои произведения не минава по един и същ „технологически“ път.

Тук като че ли се откриват многобройни нови противоречия. Ако потърсим обаче причината за посочените различни тенденции на съвременното материално производство, ще открием, че те произтичат от основната му тенденция към икономия на време и средства. А причината за враждебното отношение на художествено-познавателния процес към тези тенденции се корени в отношението му към икономията на време и средства.

Следователно всички противоречия между художествено-познавателния и материално-производствения процес при създаването на филма (които в практиката са просто неизброими) произтичат от различното отношение на двата разнородни процеса към времето и средствата. В синтетичния процес на филмосъздаването това е основното противоречие, което поражда различните организационно-

¹ Тук и навсякъде, където говорим за художествено познание, имаме предвид не познание изобщо, също така имаме предвид, че изкуството не е само познание, затова именно казваме „художествено познание“, без да се впускаме по-нататък в анализ на това понятие, защото за проблемите, които разглеждаме, за тенденциите, които ни интересуват, това не е нужно.

икономически проблеми. Ето защо за успешното решаване на тези проблеми трябва да се познава преди всичко характерът на основното противоречие. Какво е най-същественото за него?

Поотделно взети, тенденциите на двата разнородни процеса (към времето и средствата) като че ли са абсолютно противоположни и противоречието изглежда непримиримо. Но събрани заедно — за създаване произведение на киноизкуството, — тези процеси и техните тенденции взаимно се коригират с оглед целта на тяхното събиране. Как? Нашето социалистическо общество създава чрез своята държава средствата за филмопроизводство не за печалба нито за никакви материални продукти, а именно и само като средства за творене на изкуство, на филми, които да вълнуват, да възпитават трудовете хора, да им помагат в борбата за социализъм и комунизъм. А от друга страна, естественият стремеж на нашите кинотворци е да създават именно такива филми. В този най-широк и най-дълбок смисъл целта както на материално-производствения, така и на художествено-познавателния процес при създаването на филма е една и съща. Именно *единството на целта премахва всякакъв антагонизъм, всякаква непримиримост между противоречивите тенденции, при което същността на тази цел налага за определящи, за ръководещи тенденциите на художественото познание спрямо тенденциите на материалното производство, без да отрича последните.*

Този характер на основното противоречие определя характера и на всички произтичащи от него противоречия, определя и *основния подход* за тяхното решаване. Щом те нямат антагонистичен характер, и подходът за тяхното решаване не може да бъде борбата, противопоставянето едната на другата страна. Само неразбиране на това положение, само неправилно ориентиране в многобройните прояви на основното противоречие може да доведе до абсолютизиране на някоя от страните му и с това до изкуственото и вредно изостряне на противоречието, т. е. до неправилно протичане на синтетичния процес. На тази основа са много от субективните грешки както на ръководни, така и на художествено-творчески работници в нашата практика.

Очевидно *характерът на основното и произтичащите от него противоречия налага да се възприеме подход, който да държи сметка за противоречивите тенденции — особено към времето и средствата, — да регулира правилно проявите на тези тенденции, при което регулиране да осигурява определяща, ръководна роля на художествено-познавателните тенденции (изисквания).* До това всъщност се свежда и задачата на всяко организационно-икономическо мероприятие, положение, решение и пр.

Създаването на филма обаче продължава твърде дълго време, при което е съвсем очевидно, че двете страни на процеса не участвуват еднакво по всяко време и следователно в отделните моменти не се проявяват с еднаква сила и техните противоречиви тенденции. А това показва, че в различните моменти изникват различни в своята конкретност организационно-икономически задачи, за решаването на които е необходимо и намирането на конкретния (т. е. съответстващия на задачите) подход. Така че използването на основния подход (който дотук се разглежда повече теоретически, за да се разкрие

неговата същност) в практиката е невъзможно, немислимо без неговата конкретизация в различните моменти на процеса по създаването на филма и в общото филмопроизводство.

Но тук изниква въпросът — какви са тези моменти в процеса по създаването на филма, може ли и как трябва да бъдат определени и разграничени?

Това е твърде сложна и теоретически неразработена проблема. Сложна — защото се касае до установяване на периоди в процеса на художествено познание (худ. творчество), и теоретически неразработена — може би защото практиката на другите изкуства не е поставяла за разработване така категорично тази проблема, както това прави практиката на филмосъздаването.

В нашата практика е била взета наготово определена периодизация, която в продължение на 8—9 години вече е претърпяла редица административни промени, без да е намерено правилното решение. Да се разгледат тук тези промени е невъзможно, но важното е, че не са довели до периодизация, която да позволява правилно регулиране на противоречивите тенденции, която да съчетава по най-сполучливия начин материално-производствената тенденция към икономия на работно време (на жив и овеществен труд) с художествено-познавателната тенденция към количественото игнориране на този производствен фактор. А разгледаната дотук същност на процеса по създаването на филма показва, че периодизацията трябва да отговаря преди всичко на тази нужда. Ако за създаването на филма не се ангажирваха огромни производителни сили, които налагат да сезнае във всеки момент колко хора и средства, за колко време са необходими, ако поради това тук не действуваше и безусловният, всеобщ закон на материалното производство за икономия на време и средства, не би имало нужда от периодизация на художествено-познавателния процес. Нищо не задължава например писателя или живописца да спазва никакви строго разграничени периоди в своя творчески процес.

Но независимо, че тук — в процеса по създаването на филма — периодизацията се налага главно от материално-производствения характер на този процес, установяването на периодите трябва да става според законите, по които протича художественото познание (художественото творчество). Това е така не само защото художественото познание е определящото и защото то пронизва целия синтетичен процес на филмосъздаването — от първия до последния му момент, — но и защото всяка периодизация, която спъва естественото протичане на художественото познание, е вече сама по себе си осуетяване на възможността за правилно регулиране на противоречивите тенденции, т. е. за правилно протичане на синтетичния процес по създаването на филма.

Тук обаче изниква въпросът — може ли да се установят, строго разграничат и спазват определени периоди в процеса на художественото познание? Ние не срещнахме конкретни научни разработки на тази проблема. Но ако се вземат предвид онези разработки на марксистко-ленинската естетика, психология, теория, история на изкуството, а така също практиката и субективните мнения на отделни твор-

ци, които изясняват едни или други страни на художественото творчество от една или друга гледна точка, може да се приеме, че в процеса на художественото познание има два основни, относително по-разграничени периода. Първият период включва процесите до създаване вътре в съзнанието и психиката на човека на художествения замисъл за творбата (като определена система от художествени образи). А вторият период включва процесите по обективизиране на замисъла, по неговото материализиране със средствата на съответното изкуство.

Разбира се, единният—диалектически—процес на художественото познание не може механически точно и строго да бъде разграничаван на тези периоди. Мисловните и емоционалните процеси в тях се намират в диалектическо единство и при различните видове изкуства може да се наблюдава различно взаимно проникване, подбуждане, отричане, обуславяне, подпомагане.

В *синтетичния процес* обаче по създаването на филма тази разграниченост между двата основни периода става по-определена по следните причини:

а) Филмът е колективно изкуство и за да разбере всеки от творците му идеите, мислите, представите на другите, за да се постигне съгласуваност между тях и единство в работата по филма, трябва да е налице определен, единен, неподлежащ на самоволни промени от отделния работник художествен замисъл.

б) Материално-производствените процеси, свързани със строежа на декори и подготовка на натурни места за снимки, изготвянето или набавянето на технически съоръжения, костюми, реквизити и пр., не могат да се осъществят без предварителни проекти за тях, без предварително установен замисъл.

в) Огромните финансови разходи, с които е свързано заснемането на филма и които не позволяват примерно да се преснима веднъж или няколко пъти един филм (както може да се преработва многократно едно литературно произведение), налагат също така да има предварително установен, и то колкото може по-строго определен художествен замисъл.

Художественият замисъл за филма се създава от много работници на киноизкуството (то е синтетично изкуство), затова първият период може да бъде наречен *период на създаване синтетичния (колективния) художествен замисъл на филма*.

Обективизирането пък на замисъла става със средствата на материалното производство, затова вторият период може да бъде наречен *период на производствено осъществяване на замисъла* (или за по-кратко *производствен период*).

Практически създаването на замисъла започва с литературния сценарий, който от гледна точка на цялостния (синтетичния) процес е нещо като художествената идея, „зрънцето“, което трябва да „узрее“ в колективен художествен замисъл за филма, но което „зрънце“ само по себе си е цялостен, завършен отначало докрай художествено-познавателен процес. За това на практика е възможно и разглеждането му като отделен етап (първи) от периода на създаване синтетичния замисъл за филма.

Върху основата на литературния сценарий започва работата на режисьора, оператора, звукооператора, художника, актьора. Тяхната работа се изразява в определени проекти (които условно могат да бъдат наречени „художествени проекти“): режисьорски сценарий, операторски и звукооператорски разработки, ескизи и разкадровки на художника, определяне на актьорите и натурните места на снимки. На практика този втори етап от създаването на синтетичния замисъл би могъл да се нарече за по-кратко *художествена подготовка*.

За обективизирането на замисъла във филм трябва да има предварително построени декори, подготвени снимачни площадки, ушити костюми, набран реквизит и т. н., трябва както за всяко производство да бъде направена необходимата *производствена подготовка*. Така че *производственият период започва именно с етапа на производствената подготовка*.

После идва етапът на самото обективиране на замисъла — *снимките, които са същината на производствения период*. Последният завършва с *етапа на монтажа и озвучаването*, за да се получи готовият филм.

По такъв начин периодизацията на синтетичния процес би могла да се изрази в следната схема:

I. *Период на създаване синтетичния (колективния) художествен замисъл за филма с два етапа:*

1. Литературен сценарий
2. Художествена подготовка.

II. *Период на производствено осъществяване на замисъла с три етапа:*

1. Производствена подготовка
2. Снимки
3. Монтаж и озвучаване.

Така идваме до периодизация, която произтича от характера на процеса и поради това дава възможност за правилно регулиране на противоречивите му тенденции. В какво се състои тази възможност?

В първия период — когато се създава синтетичният (колективният) художествен замисъл за филма — протичат само художествено-познавателни процеси. А във втория период — когато се материализира замисълът — заедно с художествено-познавателните се появяват и материално-производствени процеси (заангажирват се големи производствено-технически сили). Оттук става очевидно, че в първия период *действуват* *пряко* само тенденциите на художественото познание, че в него няма *пряко* действие на производствени тенденции (особено на основната тенденция за икономия на време и средства). Последната се появява *пряко* във втория период.

По такъв начин се разкрива възможност в първия период художествено-познавателните процеси да се развиват естествено (според собствените им закономерности), неограничавани от материално-производствени тенденции, което е от огромно значение преди всичко за дълбочината, ширината, силата на художественото познание, а оттам и за силата на творбата. И това може да става, без да се нарушава основната материално-производствена тенденция за икономия на вре-

ме и средства, тъй като тук (в този период) тя не съществува. Нещо повече, използването на тази възможност (за пълноценно протичане на художествено-познавателните процеси в този период) е макар и косвено най-важното условие за осъществяване икономия на време и средства тогава, когато това е от значение — в производствения период и особено в снимачния му етап.

Организационният подход следователно към процесите от първия период трябва да съответствува на техния художествено-познавателен характер, той не трябва да ограничава тези процеси по време чрез производствени изисквания.

А подходът към процесите във втория период трябва да осигурява тяхното по-стегнато и по-бързо протичане. Тук е необходимо нормативно, планомерно, точно организирано протичане не само на отделните производствено-технически процеси, но и на синтетичния процес — снимките. Това налагат материално-производствените тенденции, но то не ще се отразява зле на художественото познание и ще е реално възможно само ако художествено-познавателните процеси в първия период са протекли пълноценно, т. е. ако е създаден пълноценен художествен замисъл, изразен в съответните проекти. Става въпрос не само за идейно-художествена пълноценност на синтетичния замисъл, но и за възможното най-пълно, най-точно, най-определено цялостно фиксиране на замисъла в художествените проекти, което именно би позволило неговото планомерно, организирано и бързо обективизиране (материализиране) в производствения период.

Очевидно правилното определяне на периодите в процеса по създаването на филма е възможно при правилен подход към този процес. Така направената периодизация е един пример за използване на очертавания подход при практическото решаване на конкретен организационно-икономически проблем, който от своя страна дава възможност за по-нататъшно развитие (конкретизация) на подхода, т. е. за правилно регулиране на противоречивите тенденции във всеки момент (период и етап) от работата по филма. Това става по-очевидно с анализа на практическата проблема за съкращаване на сроковете и поевтиняване на филмите в нашето филмопроизводство. Какви тенденции се очертават в това отношение при сега съществуващата периодизация? Ето какво показват отчетните данни:

	1957 г.	1958 г.	1959 г.	1960 г.
1. Средна продължителност на подготовителния период (в календарни дни)	121	82	61 (64)	44
2. Средна продължителност на снимачния период (в календарни дни)	156	176	159 (145)	142
3. Отношение на снимачния към подготовителния период	129%	214%	261% (233%)	323%

Забележка: 1. До 1957 година съществуваха освен подготовителен още и предподготовителен и предснимачен период, което прави съвсем несравними данните до тази година и след нея. Затова тук вземаме данните от 1957 година насам.

2. Цифрите пред скобите за 1959 година са за пълнометражните филми (без новелите „Другото щастие“ и „Пътят минава през Беловир“), които данни всъщност са сравняемите с предишните години. А цифрите в скобите имат предвид и двете новели.

От тези данни е видно, че така нареченият в съществуващата периодизация „подготвителен период“ (който обхваща и художествено-познавателните процеси по създаване синтетичния замисъл за филма, и производствената подготовка) е намаляван ежегодно от 121 на 82, на 61, на 44 календарни дни. Изнасянето на режисьорския сценарий преди „подготвителния период“ (направено с изменение на нормативите от 1959 г.) има положително значение, що се отнася само до желанието да не се нормира времето на режисьора за тази работа, но същевременно то противоречи на синтетичния (колективния) характер на процесите, в които се създава замисълът за филма. То поставя (по време) на първо място изготвянето на режисьорския сценарий, който като работна книга за цялата снимачна група (по своя характер и предназначение) трябва да бъде сентенция от художествено-познавателните процеси на всички работници на изкуството от дадена група. Освен това на практика времето за изготвяне на режисьорския сценарий в повечето случаи *се ограничава* (лимитира) от факта, че литературният сценарий е завършен късно, а филмът трябва да бъде заснет до края на годината или трябва да се започнат снимките с оглед на сезоните.

Очевидно в борбата за съкращаване на производствените срокове, за три години близо три пъти (275%), е съкратено времето за художествената и производствената подготовка. А за същото време снимачният период се е изменил така: от 156 на 176, на 159 (145), на 142, или е намален едва в последната година (1960) в сравнение с 1957 г. с 9%. При това известно е, че снимачната работа през 1960 г. протече много напрегнато в почти всички снимачни групи — с „ударни“ дни, с шурмуване на плана, с ненормално напрежение за работниците, което безсъмнено се отразява зле върху качеството на филмите и е една от причините за известни доснимания, преснимания, преозвучаване и пр. по някои филми.

Безспорно тази фактическа насока на борбата за съкращаване на сроковете е нерационална от икономическа гледна точка (защото се съкращава не скъпото, а евтиното време) и вредна — това е най-важното — от гледна точка на правилното протичане на художествено-познавателния процес с безсъмнено лошо отражение върху идейно-художествените качества на филмите. Тя не е в посока на съчетаване, а в посока на изостряне противоречивите тенденции. Затова и в практиката тя е една от причините за многобройните творчески, производствени и икономически затруднения, противоречия, проблеми.

Заслужава също да се обърне внимание на създаденото фактическо съотношение между времето за подготовка (средно 45—60 дни) и това за снимки (средно 140—160 дни). Това съотношение, при което времето за подготовка е 3 пъти по-малко от времето за снимки, е в явно противоречие и с художествено-познавателните, и с ма-

териално-производствените тенденции (изисквания) на синтетичния процес.

Очевидно, за да се даде вярна насока на борбата за съкращаване на сроковете и поевтиняване на филмите, трябва преди всичко да се направи правилна периодизация на процеса по създаването на филма — да се установи кой е действителният производствен период (кога участвуват елементите на материалното производство), къде трябва и къде не трябва да се съкращава (а не къде може по-лесно) и по какви пътища да се търси съкращаването там, където е нужно.

Мястото в тази статия не позволява конкретно да се разглежда характерът на процесите в отделните етапи, специфичните тенденции и изисквания например на художественото познание при сценарната работа или при създаване на синтетичния (колективния) замисъл за филма, косвените материално-производствени тенденции (изисквания) в тези етапи и т. н. А без това е невъзможно и по-нататъшното конкретизиране на организационно-икономическия подход към процесите във всеки етап. Надяваме се обаче изложеното дотук да е достатъчно за очертаване на основното в подхода, който трябва да се възприеме към организационно-икономическите проблеми при създаването на *отделния филм*.

Нека се опитаме сега да използваме този подход (да го конкретизираме) към една от болезнените проблеми на нашето *общо филмопроизводство*. Става въпрос за ритмичното и пълноценно използване производствените възможности на студията. Ето например какво е положението през последните 5 години — откогато имаме сравнително по-голямо филмопроизводство:

В 1957 година през първите 4 месеца са заснети 2,147 п. м., а само през септември същата година — два пъти повече — 4,092 п. м.

В 1958 г. през първото тримесечие са заснети 1,739 п. м., а през май — 2,034 п. м.

В 1959 г. през първите 5 месеца са заснети 2,703 п. м., а само през септември — два пъти повече — 5,382 п. м.

В 1960 г. през цялото първо полугодие (за 6 месеца) са заснети 4,492 п. м., а само през август — 4,506 п. м. и през септември — 6,216 п. м.

В 1961 г. през първите 2 месеца няма заснет полезен метраж.

Тези данни (макар и твърде обобщени) са достатъчно показателни за неритмичното, нерационално използване производствените възможности на студията, което колкото и различно да е по месеци, съществува като постоянно явление през всички години досега. За да си представим колко сериозно това явление нарушава изискването за икономия на време и средства, трябва да посочим, че за първите два месеца на 1961 г. студията има повече от 3,500,000 лв. разходи, от които за щатни заплати 1,400,000 лв. и за амортизация над 400,000 лева въпреки бездействието на основните средства за производство и на голяма част от производствено-техническите работници.

Непълноценното използване на производствените мощности и

з следващите месеци не може да спре безрезултатното изтичане на огромни финансови средства за т. н. „постоянни разходи“. Те не могат да бъдат компенсирани и с пренапрежението през някои от по-късните месеци, а в последна сметка се прехвърлят върху стойността на произведените филми. Затова именно почти през всички години досега производствено-икономическият организъм на студията „изяжда“ икономите, реализирани от отделни снимачни групи, и с това фактически свежда обществената значимост на техните усилия до нула.

Но неритмичността във филмопроизводството гнети не само производствения процес и производствено-техническите работници. Тя е бич и за художествено-познавателния процес. Тя става причина работниците на изкуството да изпитват по-силно и по-неприятно материално-производствените изисквания. Например да бързат със завършването на някои художествено-познавателни задачи (защото „става късно за изпълнението на плана“), да започват снимки без достатъчно подготовка (особено характерно явление), да шурмуват понякога в снимачния период, да провеждат „ударни дни“ и пр. — неща, за които няма съмнение, че се отразяват зле върху качеството на художествената творба.

Очевидно като явление неритмичността нарушава и материално-производствените, и художествено-познавателните изисквания и причините, които я пораждат, не трябва да се търсят във от организацията на процеса по създаването на филма. В студията обаче господствува схващането, че неритмичността се дължи на сезонни причини, с което тя се приема за естествено, неизбежно явление. Вярно е, че при недостатъчна павилионна площ и когато действието в повечето филми се развива в един и същ сезон, може да се идва до усиляване на снимачната работа през някои месеци. Но ако се вземе предвид, че средно 40—50% от снимките за всеки филм са в павилион и могат да се правят по всяко време, става очевидно, че бездействието или слабата заетост през много месеци от годината и на павилионите, и на техниката, и на работниците не се дължи на сезонни причини.

Всъщност бездействието или слабата заетост на производствените мощности през отделни месеци се дължи главно на факта, че няма какво да се „произвежда“, да се снима, т. е. няма готови за материализиране художествени замисли.

Не може да се каже, че ръководителите на студията не са се борили с това положение, но необходимите резултати не се получават главно защото подходът към тази проблема не съответствува на нейния характер: към определена дата се очаква (по план) завършването на литературния сценарий, към друга дата се определя (нормативно) завършването на т. н. сега „подготвителен период“ и от тази дата се предвижда започването на снимките.

На пръв поглед всичко изглежда логично и обвързано с договори, планове, срокове, заповеди и пр. Но... оказва се, че практиката не се съобразява с тази логика, не признава тази обвързаност и ето — литературният сценарий закъснява, после закъснява художествената подготовка (въпреки „натиска“ над съответните работници) и „естествено“ закъснява началото на снимките и ритмичността е на-

рушена. Така всяка година се идва до нежелани престои на материално-производствената база в някои месеци и до ненормално напрежение в други месеци.

Това явление не може да се обясни с мекушаво отношение на ръководителите към трудовата дисциплина на творческите работници. Студията е имала и „твърди“ ръководители, но резултатите са все едни. Това е така, защото процесите по създаването на литературния сценарий и синтетичният художествен замисъл по своя характер не се подават на производствено (нормативно) ръководене, времето за тях не може строго да се определя¹ и следователно не може да се разчита, а още по-малко да се „натиска“ за тяхното приключване в нормативно, по производственому определени срокове (ако се търси пълноценност на замисъла).

Оттук следва, че да се обвързва производството по такъв начин значи да се подлага на постоянни изненади. А тъкмо така се получава в нашата практика, при което работите стигат дотам, че сроковете се „гонят“ чрез по-бързо протичане на „чисто“ художествено-познавателни процеси и въпреки това материално-производствената база се измъчва ту с престой, ту с пренапрежение.

Очевидно *правилният подход трябва да осигурява, от една страна, свободното, естественото, неограниченото от производствени срокове протичане на художествено-познавателните процеси за създаване на синтетичния (колективния) художествен замисъл за всеки филм, а от друга страна, трябва да обезпечава наличието на готови художествени замисли (художествени проекти) за заангажиране на производствените мощности, щом те се окажат свободни. Това ще бъде именно правилно съчетаване (регулиране) на противоречивите тенденции (изисквания) в общия процес на филмопроизводството. А то е възможно само ако е създаден и постоянно се поддържа резерв от готови синтетични замисли за филми (лит. сценарии и съответните художествени проекти).*

На тази основа ще стане възможно не само ритмично да се заангажира материално-производствената база (което придобива още по-голямо значение с влизането в експлоатация на киноцентъра), но и значително да се подобрят условията за художествено-творческите процеси. При наличието на резерв работници на изкуството не ще претрупват работата по художествените проекти, тази работа не ще се свързва фатално с производствени срокове, а ръководството на студията ще пуска в производство тези, които са най-добре подготвени, които са се хванали с най-актуални и значими идейно-художествени проблеми и пр. Самото това положение ще бъде мощен фактор за непрестанно издигане идейно-художественото качество на на-

¹ В това отношение особено характерни са изказванията на Шолохов и Хемингвей:

„Да — отговаря Шолохов по повод посещението на Н. С. Хрущов в САЩ, — посещението на Никита Сергеевич беше твърде успешно и полезно. Да се напише за него? С радост, но разберете, за мене то трябва да отлежи.“ (в. „Комсомольская правда“, бр. 245, 18. X. 1959 г.). А Хемингвей казва: „Когато завърша това (б. а. — обиколката за материал в Испания), на дневен ред излиза трудната работа, която трябва да доведе докрай, тъй като никога не можем да определим колко време е нужно за нейното довършване.“ (в. „Лит. газета“ бр. 128, 17. X. 1959 г.).

шите филми и за по-стегнато и по-организирано протичане на снимките по всеки филм.

За създаването на това положение трябва преди всичко да се подобрят и разнообразят организационно-икономическите методи и форми към процесите, в резултат на които се получава синтетичният (колективният) замисъл за филма. Безспорно това е сложна проблема, която изисква по-широко разглеждане. Що се касае обаче до необходимото увеличение на разходите (главно за заангажиране на повече работници на изкуството и за стимулиране на някои процеси), тези разходи ще са просто незначителни само в сравнение с икономическия резултат, който би се получил от ритмичната заетост на материално-производствената база.

Казаното тук за ритмичността, за по-рационалното използване на производствените мощности не претендира за изчерпателност, тъй като се ограничава само до очертаване на подхода към тази проблема. Но то заедно с другите въпроси, които разгледахме, трябва да допринесе за изясняване на основното в подхода, който следва да се възприеме при решаване на организационно-икономическите проблеми във филмопроизводството, *подход, който разглежда процеса на филмосъздаването като противоречиво единство на художествено-познавателни и материално-производствени процеси; който не изостря, а регулира противоречивите изисквания; който осигурява определящата роля на художествено-познавателните изисквания, но не чрез налагане, а чрез съчетаването им с производствените; който прави това винаги с оглед характера на процесите — във всеки етап от създаването на отделния филм и на филмопроизводството в цяло.*

Този подход изисква всяка организационно-икономическа проблема (като възел от противоречия) да се изследва, изучава и решава конкретно, а не да се разглежда „изобицо“ или по субективна представа.

Ние разбираме, че в статия като тази е невъзможно да се направи анализ на всички напълно развилите се проблеми в нашата практика. Още по-малко е възможно да се даде решението на онези структурни, нормативни, планови, финансови и други положения, които биха очертали една цялостна организационно-икономическа система — подобряваща и в много отношения отменяваща сегашната. Всичко това е огромна работа по своя обем и тя би могла да бъде свършена с усилията на много кинодейци, но при положение, че има единно разбиране за синтетичния процес на филмосъздаването и на тази основа — единен правилен подход към този процес. Ето защо смятаме, че за изясняването на възгледните и методологическите въпроси, както и за практическото решаване на напълно развитите организационно-икономически проблеми е необходимо да се проведе *научно-теоретическа конференция.*

Значението на конференцията обаче не бива да се свежда до нормативното решаване само на изникналите и напълно развити практически проблеми. Тя трябва да изиграе роля преди всичко за разработване на основни възгледни и методологически въпроси, защото в организацията и икономиката на филмосъздаването не всичко може да се подведе под административни актове, решения, правилници.

Творчески преглед на научно-популярния филм

По почин на Съюза на кинодейците и партийните организации при студиите през тази година за първи път у нас се провежда творчески преглед на продукцията на всяка една студия през изтеклата година. На 11 април т. г. бе сложено начало на това мероприятие с обсъждане продукцията за 1960 година на Студията за научно-популярни филми. На това обсъждане председателствувало от др. Дако Даковски, гл. секретар на Съюза на кинодейците, присъстваха др. Венелин Коцев, началник Управление на кинематографията, др. Ас. Касамаков от Профсъюза на работниците по просветата и изкуството, кинодейци и представители на печата. Основен доклад изнесе д-р Александър Тихов, кинокритик. По-долу поместваме със съкращения доклада на др. Тихов, както и резюме на всички изказвания.

НАШИЯТ НАУЧНО-ПОПУЛЯРЕН ФИЛМ ПРЕЗ 1960 ГОДИНА

През миналата година нашата студия за научно-популярни филми произведе 37 научно-популярни филма, 4 випуска „Наука и техника“ и 4 випуска „Селскостопански новини“. Това са цифрите. Но зад тези цифри се крие ентусиазмът и творческото напрежение на цял колектив, който с много любов се бори за решаване на поставените пред студията задачи. Зад тези цифри се крият сполуките и несполуките през миналата година, зад тях най-сетне се крие една тематика, която най-ясно разкрива как студията е разбирала своите задачи и която е първата проблема, на която ще се спрем.

Програмен документ и пред Студията за научно-популярни филми в това отношение е Постановлението на ЦК на БКП от 5 юли 1958 година „За състоянието и по-нататъшното развитие на българската кинематография“. Не можеше да остане извън обсега на този документ звено като Студията за научно-популярни филми, която по своя жанров профил е призвана да отговори със средствата на кино на една от най-важните задачи, подпомагащи нашето социалистическо строителство — свързване на науката с практиката, т. е. въоръжаване трудещите се с истински научни, почиващи на материалистическото светоразбиране знания, с помощта на които по-лесно се изпълняват стопанските планове, по-интензивно се изгражда социалистическото и комунистическото общество. Затова с постановлението — и в констатираната му част, и в препоръките — бяха поставени пред студията ясно очертани задачи.

Всеки, който отблизо следи творческия живот на студията, едва ли би могъл да отрече, че своята дейност творческият колектив е поставил изцяло под знака на постановлението. Това се отнася както до усилията за повдигане художественото равнище на научно-популярния филм — едно от основните изисквания на постановлението, — така и до свързването му с важни и актуални проблеми на нашето социалистическо строителство. Ако прегледаме създадените през миналата година научно-популярни филми и периодици, ще видим, че всички периодици без една и близо половината от филмите подпомагат пряко народното стопанство — и промишленост, и селско стопанство — чрез популяризиране постижения на науката и техниката. В тази пряка насоченост на толкова много филми към практиката, към производството, към подпомагане изпълнението на стопанските планове е едно от главните достойнства на миналогодишната продукция. Важно е в случая да се подчертае, че тази преобладаваща, бих казал „производствена“, гематика не е сковала отразяващите я филми в жанрово еднообразие. Напротив, между тях има научно-популярни филми като „Дървесината“ на Ст. Топалджиков, „Капка по капка“ и „Една мечта в действие“ на Ив. Фичев, публицистични очерци като „Техният отговор“ на Я. Вазов, инструктивно-агитационни като „Шапът по двукопитните животни“ на Величко Копуков, „Зелените рудници“ на Любен Йончев, „Минути за нас“ на Румен Герчев, „За повече мляко

и месо“ на Мл. Несторов, „Разказ за старата брава“ на Стилян Парушев, пропагандни филми като „Български консерви“ на Мл. Несторов и периодики като „Наука и техника“ 36 и 38 с режисьор-оператор Дончо Струмски и Койо Раднев. Първата за редица рационализации, внедрени в производството, втората за мирното използване на атома у нас.

Наред с тази група филми студията е произвела през миналата година и редица филми, които не така пряко, не така агитиращо-инструктивно са свързани с производството, но които също така са изцяло попълни на задачите на постановлението, като донасят до зрителя необходими и интересни знания. Към тази група на филми бихме могли да отнесем „Светилникът“ на Константин Костов, „Пазете зрението на децата“ от Огнян Данаилов, „Легенда за билките“ на Любен Цолов, „Панчо Владигеров“ на Юри Арnaudов, „Ансамбълът за песни и танци“ на Лада Бояджиева, „Кукерите“ и „Вълшебната дума“ на Я. Вазов, „Съкровището на старите ракли“ на Петър Донеv, „Волейболът“ на Румен Герчев, „Урокът продължава“ на Никола Минчев. Засягайки важни въпроси от историята, медицината, ботаниката, етнографията, изкуствознанието, педагогията, тези филми достъпно, някои във високохудожествена форма довеждат до зрителя знания за интересни, съществени неща, които обогатяват неговата култура, насочват го към определени изводи в обществената му практика.

От този бегъл преглед, в който не е възможно да се изброят всички филми, определено може да се извади заключението, че общата тематическа насоченост на студията през 1960 година е била правилна, че всички създадени филми до един са обществено полезни със своята тематика, че повечето от тях ще изиграят важна културно-просветна и възпитателна роля в областта, за която са насочени.

Краткият преглед на тематиката през 1960 година обаче ни дава възможност наред с тази безспорно положителна констатация да направим още някои изводи.

Така например ние знаем още от постановлението на ЦК на БКП от 1952 година, че нашият научно-популярен филм трябва да се превърне в своеобразен киноуниверситет. Какво по-точно може да означава това? Това, че нашият научно-популярен филм трябва да популяризира широки знания сред трудещите се, да внедрява материалистически мироглед, като се стреми да обхване **всички основни отрасли на науката**. В това отношение, струва ми се, от нашия научно-популярен филм все още има какво да се изисква. Не може да не направи впечатление, че между миналогодишните филми ние нямаме филм, посветен на физиката или химията, че имаме само едно филмче на биологична тема — „Дунавските русалки“ на автор-оператора Г. Каменарски, — че нямаме филм из областта на зоологията, че нямаме филми и за такива основни отрасли на науката като електрониката, телемеханиката, кибернетиката. Неправилно би било да се твърди, че последните науки са толкова нови за нас, че у нас не е възможно да се набере филмов материал за тях. Обстоятелството, че в тематичния план за настоящата 1961 година са залегнали вече редица такива теми, както и филми на антирелигиозна тематика, говори, че студията сама е отчела известна непълнота в обхвата на тематиката, сама е намерила пътища и възможности да отговори и в тази точка на постановлението от 1958 година, което категорично посочваше, че са малко филмите на подобни теми, които активно формират научен материалистически мироглед, които водят активна борба против суеверието и религиозните заблуди, против буржоазната идеология.

Ако внимателно и по-дълбоко в духа на препоръките на постановлението, в подтекста на тези препоръки, ние ще видим, че въпросът за тематиката не е само въпрос за количествени пропорции между групите теми от отделните научни отрасли, а и въпрос за съдържание на научно-популярния филм. Струва ми се, че въпросът за съдържанието на нашия научно-популярен филм, разгледан в определена светлина, заслужава днес отново едно по-голямо внимание от страна на творческия колектив, защото имам впечатлението, че като се полагат сериозни и успешни усилия за повдигане художественото равнище на научно-популярния филм, малко е намалена вискателността към съдържанието, що се отнася до неговата **научна познавателност**. Тук аз бих желал да се има предвид, че изхождам от един по-висок, по-строг изисквания, които на пръв поглед може да изглеждат прекалени, но които ние вече сме в правото си да предъявяваме към нашия научно-популярен филм, който навлиза все повече в своята творческа зрелост. Поставям въпроса: дава ли нашият научно-популярен филм достатъчно богати, достатъчно нови, любопитни и дълбоки научни знания на зрителя?

Струва ми се, във връзка с този въпрос не ще е безполезно да се уточним върху следното — не е правилно да поддържаме тезата, че предмет на научно-популярния филм е науката. Ако приемем това, би следвало да можем и да сме задължени да правим филми върху всяка отделна наука и всеки отделен клон на дадена наука. Това значи, че пред нас би се поставила задачата със средствата на киното да създадем най-подробни учебници върху всички клонове на науката. Това, разбира се, е невъзможно. Всички науки предлагат **темата, материала** за научно-популярния филм. Неговият **предмет** обаче, и то не прекият предмет за изобразяване, а специфичният предмет не е науката като такава, а многообразието на откритите от науката закономерности в природата и заобикалящата ни действителност. Въпросът е в това, че в нашите научно-популярни филми ние не винаги достигаме до тия закономерности, които са обикновено цял процес, не винаги ги разкриваме достатъчно плътно, достатъчно изчерпателно. От чисто научна гледна точка нашите филми повече или по-малко **периферийно** засягат тия закономерности, не проникват всякога до тяхната дълбочина. Струва ми се, че една от решаващите причини за това лежи в един чисто практически момент. Ние знаем, че за всеки сценарий се пишат предварителни тезиси. А тезисът по самото си естество е само насока, отправна точка, необходимост производствена, но той никога не изчерпва самия научен процес, към който създателят на научно-популярния филм трябва да насочи основното си внимание, който той трябва основно да проучи и овладее. Бедата е в това, че понякога ние се задоволяваме да поставим като съдържание на филма именно такива тезиси, и в такива случаи филмът се превръща повече в едно онагледяване — често пъти много остроумно и увлекателно — на научен тезис, вместо в едно развълнувано изследователско разкриване на самия обективен научен процес с цялата му неповторима прелест на винаги интригуващото навлизане в неизвестното. Може би именно тук се крие проблемата за илюстративност и тезисност в научно-популярното кино, които ние така жестоко гоним от художествения филм.

Съвсем очевидно е, че ако ние повишим научната познавателност на нашите филми, ще осигурим по-голям интерес на зрителя към тях, ще изкозем от нашите филми още по-остро и ефикасно оръжие за повдигане образованието и културата на нашия народ, а това незабавно би дало отражение и върху цялото наше строителство. Ние трябва да се стремим с нашите филми да казваме на нашия зрител — нека не се забравя, че той е вече твърде много израсъл — не само известни нему неща, като му ги дообясняваме и го поучаваме — това е полезно, — но и да го научим на някои съвсем нови, неизвестни нему неща, които той би възприел с жадно любопитство от екрана — което е не по-малко полезно. Разбира се, аз не апелирам за създаване на сензации, а за по-задълбочена научна разработка на научните теми.

Ако погледнем от така изложената позиция на създадените през миналата година филми, ще видим, че в много малко от тях ще открием такава научна познавателност, за каквато говорим. Това е преди всичко „Дървесината“ на Топалджиков, особено в епизода, когато се разкрива чудната лаборатория на зеления лист, това е „Легенда за билките“ на Цолов, „Капка по капка“ на Фичев, посветен при това на такава отвлечена, трудна за филмово пресъздаване научна дисциплина като политическата икономика, това е „Дунавски русалки“ на Г. Каменарски, който отразява цялостно един любопитен биологичен процес независимо от всички резерви, които могат да се направят по отношение на изобразителната му част, това е „Наука и техника“ 38 на Койо Раднев, запознаващ зрителя с някои приложения на изотопите. В тези произведения познавателният момент е особено ярък, те запознават зрителя със съществени, не много известни неща, те веднага завладяват интереса на зрителя.

Аз акцентирам върху проблемата за научната познавателност на нашите филми не защото на мен лично ми харесват само такива филми, а защото във всеки истински научно-популярен филм трябва да има действително научна проблема, стремейки преди всичко да се изложи научно компетентно и задълбочено тази проблема, а след това вече и стремеж това изложение да бъде направено във високохудожествена форма. Струва ми се, че въпросът за научната познавателност в нашия научно-популярен филм може да бъде разгледан и от друга, не по-малко съществена гледна точка. Ако приемем, че научната тема е главната задача пред научно-популярния филм — в това, вярвам, никой от нас не се съмнява, — ние лесно ще видим, че оттук можем да извлечем и проблемата за съвременната тема в научно-популярното кино. Съвременната тема в научно-популяр-

ното кино не се изчерпва само с възторженото просветителство, с агитационно-инструктивното популяризиране на техническите завоевания, тя е преди всичко навлизане в неповторимия свят на постоянни научни търсения, на вечно неспокойната, устремена към бъдещето научна мисъл, окриляща човечеството във всеполюбения му ход към все по-пълното опознаване обективните закономерности на заобикалящата ни действителност. Съвременната тема е в разкриването на грандиозните научни подвизи и дела. Нима в този неудържим устрем на нашата комунистическа наука към бъдещето, намиращ вече съвсем категоричен реален израз в овладяването на космоса, е трудно да се открие най-възвишен хуманизъм, велик подвиг в името и за благото на човека? Нима истинският художник, посветил се на научно-популярното кино, може да остане безразличен към всичко това? Да не изпита неудържимото желание да навлезе в този необикновено интересен свят?

Имаше време, когато се спореше има ли в научно-популярното кино драматургия или няма, защото не можехме да открием в научно-популярния филм човешки характери, защото смятахме, че драматургия има само там, където се развиват и сблъскват човешки характери, защото си налагахме ограничения от етимологическото обяснение на думата драматургия. Но нима музиката се занимава с човешки характери? Не, разбира се, и както тя взема от човека само или предимно неговата чувственост, емоционалната му същност, така научно-популярното кино взема само или предимно неговата мисловност, процеса и резултатите на научната мисъл. И без да създава характер на съвременника — това е въвн от неговите жанрови възможности, — научно-популярният филм може и трябва драматургически да прониква и изобразява движението, борбата и развитието на съвременната човешка научна мисъл, свързвайки я с конкретната, индивидуална човешка личност. Не е ли странно, че досега нашата студия създаде или възнамерява да създаде редица кинопортрети или очерци за художници, скулптори, композитори, артисти, без да е създавала нито един портрет или очерк за научен работник, за учен? Не е ли ясно, че създаването на такива очерци е може би и един от най-преките пътища, по които нашият научно-популярен филм би се домогнал и до едно по-отчетливо акцентирание на националния облик на българската наука, до популяризиране на българския принос в различни области на материалистическата наука? Струва ми се, че в това отношение нашият научно-популярен филм все още не е осъзнал своите истински възможности, че той е все още в дълг и пред жанра, и пред нашия зритель, що се отнася до съвременността такава, каквато тя стои като специфична проблема пред научно-популярното кино.

Приключвайки тези разсъждения относно тематиката на нашия научно-популярен филм през 1960 година, искам отново да подчертая, че тук не се хвърля обвинение за едностранчивост, за пренебрегване на едни задачи за сметка на други. Инструктивната насоченост на нашите научно-популярни филми е дълбоко оправдана от задачите на социалистическото ни строителство. Но тази инструктивна насоченост, която като обща линия безрезервно трябва да се приеме от целия творчески колектив, не само не изключва, но предполага и изисква едно по-задълбочено проникване в научните проблеми, една по-богата научна познавателност на изложението, едно по-обстоятелствено разкриване на научния процес. Разбира се, всичко това не може да се постигне с декрет, примерно със заповед от директора на студията. Необходимо е самите творчески работници, на първо място сценаристи, редактори и най-вече режисьори, да добият определен вкус към научната тема, към творческо-научното ѝ филмово претворяване.

Истинската дълбока научна познавателност, смелото навлизане в сложния научен материал не са противоположности на изкуството, на художественото майсторство. Ние не трябва да разглеждаме научността като външен белег, който прикачваме на нашите филми, за да оправдаем фирмата на студията, а като същност, дълбока специфична същност на жанра.

Аз се страхувам, че ако не разберем добре и правилно научността, научната познавателност като решаващ критерий за научно-популярния филм у нас, съществува реална опасност той да се разтвори и претопи в късометражен филм въобще.

Много важна за постигане високоотговорната образователна и възпитателна цел пред научно-популярния филм е неговата **качествена общодостъпност**. Ако ние излезем от споменатата вече инструктивност в общата тематическа насоченост на студията, ще видим, че именно при така очертани тематически задачи въпросът за майсторството, за достъпност и яснота на изложението и за остро занимателна художествена форма придобива първостепенно значение.

В сравнение с документалния филм научно-популярният филм е в несравнимо по-изгодно положение, що се отнася до свободата да се използват всички изобразително-изразни средства на киноизкуството. Нещо повече — научно-популярният филм направо не е ограничен от никаква чистота на жанра в използването на тия средства. Но трябва да признаем, че не всякога дейците на научно-популярното кино съумяват правилно да се възползват от това изгодно положение. Често те поднасят научния материал гарниран с такава „развлекателност“, която дава добра възможност на ония, които отричат научно-популярното кино като изкуство, да имат силно оръжие в ръцете си за подкрепа на тази теза. След като пред научно-популярния филм не стои въпросът пуритански да се самоограничава в използването на възстановки, инсценировки, актьори, трябва да се разбере, че познавателната ценност на един научно-популярен филм е в неразривна връзка с неговата занимателност. Това значи, че занимателността трябва да се поражда от самия научен материал, а да не бъде привнесена изкуствено отвън. Ето например филма за шапа на младия режисьор Величко Копуков. Този извънредно полезен, чистичко направен филм, който агитира за спазване ветеринарните разпоредби, е поставен в „рамка“ от стоп-кадър — един чисто външно занимателен момент, без всякаква драматургическа оправданост, в който е снет дори актьор, привнесен изкуствено, за да привлече вниманието на зрителя. Но този стоп-кадър нито е достатъчно оригинален, нито е тъй необходим в този филм.

Тук искам да отворя една скоба и да кажа, че когато ще говоря за автор в научно-популярния филм, аз разбирам преди всичко режисьора. Това съвсем не означава, че се обявявам против желязната формула в киното: сценарият е основа на всеки филм. Разбира се, в научното кино добре написаният, научно и кинематографично издържан сценарий ще предопределя успеха на даден филм. Но като имам предвид практиката в настоящия момент редица сценарии да се пишат от научни работници, които наистина добре познават научния материал, но са съвсем безпомощни във филмовото му претворяване, което именно се предоставя изцяло на режисьора, считам определено, че днес в нашето научно-популярно кино авторската роля на режисьора е първостепенната, че проблемите за майсторството са преди всичко проблеми на режисурата.

Личното авторско художническо отношение към темата, което ще рече нейната идейно-емоционална оценка, съчетано с висок професионализъм и художествена култура — ето кое определя художествения успех на един научно-популярен филм.

Ако погледнем през такава призма продукцията от 1960 година, ще видим, че в нея се открояват цяла редица филми, в които режисьорската работа е на високо художествено равнище. Това са преди всичко „Дървесината“ на Топалджиков, който разработва темата в чист научно-популярен маниер и запознава зрителя със свойствата и използването на дървесината. Особено висока оценка заслужава майсторското разработване на епизода с лабораторията на зеления лист на дървото, доброто използване на мултипликацията, на музиката, цялото ритмично решение на филма; „Ансамбълът за песни и танци“ на Лада Бояджиева, в който с много художническа култура са разкрити красотата и ритъмът на някои танци, изпълнявани от ансамбъла на Ф. Кутев, филм, който по кинематографичното си художествено решение е равностоен на голямото народно изкуство, показано от ансамбъла — с прекрасни ритмични преходи от танците към вокалните изпълнения, който поднася висока естетическа наслада за очите и слуха на зрителя, в който заслужава да се отбележи изящият, стилизиран декор; „Светилиникът“ на Костов, който, макар и решен в малко традиционен маниер, е вълнуващ разказ за историята и значението на Рилския манастир, разкрива красотата на стенописите и иконостаса, на архитектурата на този забележителен културно-исторически паметник; „Легенда за билките“ на Цолов, в който при непълна равностойност на всички компоненти, но при сполучливо решени инсценировки и хубаво естетическо чувство за красотата на родната природа е поднесен интересен и задълбочено ценен познавателен материал; „Техният отговор“ на Я. Вазов — един страстен публицистичен очерк за отговора на работническата класа на призива на партията за ускорени темпове, за технически прогрес. Смело може да се каже, че между нашите късометражни филми изобщо ние рядко сме срещали досега филм, в който с такова цялостно режисьорско емоционално отношение да е разказано за трудовия подвиг на обикновения човек, да е разкрит така впечатляващо неговият облик, одухотвореното му лице, ръцете, които така майсторски леят чугуна; „Пазете зрението на децата“ на Огнян Данаилов, в който въпреки известна неукрепналост на режисьор-

ския вкус е разкрита една важна тема — без усложнения, ясно, достъпно и за самите деца, които трябва да се научат да пазят очите си; „Български консерви“ на Мл. Несторов — един пропаганден рекламен филм, предназначен и за чужбина, в който важната тема за стерилност при изготвяне на консервите е намерила много добро въздействие чрез разкриване модерните съоръжения в новите български консервни заводи.

Към тези филми бих прибавил още няколко, които без да блестят като първите, са също така хубаво и интересно направени. На първо място тук бих посочил „Сърковището на старите ракли“ на П. Донев. С ярко чувство за кинематографичност е изграден този етнографски филм, който разкрива богатството на форми и цветове в националните носии и показва, макар и не съвсем задоволително, как това богатство се внедрява в новата, съвременна мода. Режисьорът решава темата за старото и новото и е търсил тяхната ярка, зрима, звукова и ритмова характеристика. Но хубавото хрумване да се покажат старите носии не като музейни експонати, а носени от живи хора, е довело до възстановки и инсценировки, които не навсякъде са сполучливи, а началото и края на филма не са достатъчно овладени стилово. Тук бих посочил и филма на Я. Вазов „Вълшебната дума“. Характерът на тази педагогическа тема предполага ново жанрово решение и тук правилно се е отишло към малка новела с изпълнители актьори. Със сложните си режисьорски задачи Вазов се е справил добре, особено голяма е сполуката му с образа на детето, но той не е могъл да преодолее заложените още в сценария слабости, поради което образите на родителите и основната идея, че трудът възпитава, остават малко неясни. Тук бих споменал и двата хубави филма на Румен Герчев „Минути за нас“ и „Волейболът“. Прави впечатление ясната, бих казал публицистично остра и обхватна режисьорска мисъл в тези филми, в които няма съзерцателност, а активна, агитираща насоченост към убеждаване на зрителя, към разкриване на темата. Същите качества той показва и в третия си филм „По нови пътища“. Що се отнася до „Волейболът“, той ще остане като един от най-интересните спортни филми, направени в студията, който много добре популяризира този вид спорт, разкрива правилата му и същността на майсторството му.

Дотук съзнателно не споменах трима изтъкнати режисьори, защото искам да се спра на работата им по-специално.

Режисьорът Иван Фичев създаде през миналата година филма „Капка по капка“ (сценаристи Хр. Кабаджов и Р. Шоселов). На мен ми е известно през какви родилни мъки премина сценарият на този филм и с какви не много розови перспективи сценарият бе даден на режисьора. Но ето че именно в този филм Фичев доказва няколко неща, за които говорихме преди: 1. че автор на научно-популярния филм е преди всичко режисьорът, 2. че когато режисьорът добре познава материала, когато го е добре проучил и **заобичал** — бил той и най-скупчиват и отвлечен като проблемата за ползуване заемите за малката механизация, — се получава винаги интересен, културно, с художествен вкус направен филм, получава се форма, която поднася занимателно едно съдържание, което би убило иначе всеки зритель със своята скука. Проблемата за използване заемите за малката механизация е подхваната от две страни — преимуществата, които този заем носи на предприятията за усъвършенстване производствените процеси, разкрити убедително чрез редица примери, и защо все пак не се използват тези заеми от някои ръководители на предприятия. Особено в тази насока сполуката на режисьора е голяма. Той е намерил изобразително решение — чрез сенките зад стъклени врати, чрез разкриване зад стъклата образите на някои от героите, което много сполучливо в сатирично-гротескен план разкрива хитруванията на известни ръководители. Игралният елемент и диалогът в този филм са поднесени с вкус и мярка, потърсено е и вицово решение на някои епизоди. И най-важното е това, че цялата тази остроумно и културно намерена форма не засенчва съдържанието, а напротив, разкрива пределно ясно идеята и така убеждава, че след този филм едва ли ще се намери ръководител на предприятие, който да не иска да използва заемите за малка механизация. В този филм аз виждам един от образците за това, как скучната на глед „неблагодарна“ тема в ръцете на опитен и вискателен режисьор може да даде един високополезен, увлекателен филм.

Юри Арнаудов и през миналата година създаде филм от своето досегашно амплуа — филмовия портрет за композитора Панчо Владигеров. Много естетическа наслада доставя този филм на зрителя. И в този филм чувстваваш властно характерната за Юри Арнаудов цялостна режисьорска концепция, неговата лирична,

емоционална творческа същност, която винаги дава на неговите филми отпечатък на авторски дълбоко изстрадани, прочувствувани творби. За емоционалното въздействие на тези филми безспорно положителна роля е изиграла и драматургическата основа, създадена от композитора Д. Грива, както и самата музика на Панчо Владигеров, преди всичко расподията „Вардар“, която е залегнала като интонационна основа към биографията на композитора. Тук би могло да се говори и за майсторското използване на тишината в този филм — прехода към домашната обстановка на композитора, в която той създава своите творби, за хубавия преход към клавирното изпълнение и за още много такива неща. Но не за всичко това хубаво аз отделям този филм от останалите. Този филм е една първа лястовичка в нашето научно-популярно кино в областта на един смел експеримент — да се освободим от дикторския текст. Много се е говорило досега за дикторския текст и едва ли някой е в състояние да ни каже нещо ново в общите теоретични положения около този важен компонент в научно-популярното кино. Теорията, както се казва, ни е много добре известна, но на практика все още обременяваме нашите филми с много текст, правим ги бърбиви и многословни, все още не можем да налучкаме точно характера на текста съобразно темата, все още смятаме, че нашият зритель не притежава асоциативни способности. Съзнавайки тия беди — те не са само наши, а присъщи и на много чужди научно-популярни филми, — напоследък се очертава все по-ясно една тенденция късометражният филм да се освобождава от дикторски текст, като цялата мисловност, която филмът носи, се изрази преди всичко чрез изображение. В „Панчо Владигеров“ Ю. АриAUDOV е направил сполучлив опит в това отношение. Тук той е заложил върху езика на вещите — ноти, фотоси, афиши — и върху документални кадри от дома на композитора в Коларовград и чрез монтажа, и чрез музиката успява да ни разкаже за жизнения и творчески път на композитора. И макар на места разказът да страда може би от известна неяснота, зрителят отнася трайно впечатление за образа на П. Владигеров като човек и творец.

Като приветствувам този сполучлив експеримент, аз бих искал да подчертая, че късометражен, още повече научно-популярен филм без текст е нож с две остриета. При цялата възможност за оригинална творческа изява на режисьора, за оригинално творческо решение, които предлага филмът без дикторски текст, трябва да кажем, че не всяка тема позволява такова решение. В това ни убеждават двата филма на режисьора Ст. Парушев „Патилата на Петкан“ и „Разказ за старата бртва“. Парушев е един от неспокойните, търсещи режисьори в студията и съвсем закономерно за него е да се насочи също по новите, неутпъкани още пътища. Но в случая той не е взел точен прицел. Темата в „Патилата на Петкан“ е медицинска-инструктивна. Филмът трябва да разкрие ползата от закаляването, да убеди зрителя в необходимостта от закаляването. Според мен филмът не постига своята цел. Зрителят гледа с интерес филма, на места дори се смее — за това допринася и доброта, общо взето, игра на младия артист Дим. Стоянов — и изобразително филмът е на добро професионално равнище. Но се получава така, че героят, с който искаме да осмеем един недостатък и да убедим зрителя във вредата от изнежването, напук на всички научни тезиси, залегнали в сценария, продължава да бъде здрав. Увлечен от новелистичния маниер, търсещ образност на героя, режисьорът е пренебрегнал основната идея, която още повече се замъглява от финала на филма. Безспорно характерът на темата и сложността на избраното жанрово решение са изисквали дикторски текст и при наличието на такъв филмът не само би забавлявал зрителя, но би го и научил на нещо. Вторият филм на Парушев „Разказ за старата бртва“ е типичен филмов плакат, който агитира зрителя за събиране на старо, отпадъчно желязо. Замисълът на режисьора е извънредно интересен — чрез една стара бртва да ни разкрие пътя на отпадъчното желязо до пещите в завода и оттам до полезните инструменти за науката и стопанството, да разкрие огромната стопанска значимост на събирането на старо желязо, без което нашите пещи биха престанали да работят. В този филм определено се чувства желанието на режисьора в много оригинална форма да разкаже емоционално една такава суха материя. Но и тук формата е останала сама за себе си, без ясно съдържание. Интересно е, че към този филм в процеса на работата е имало дикторски текст, който накрая във филма е отпаднал. Очевидно режисьорът е разчитал на изобразението, на монтажа, но той не е успял да изгради докрай оня изобразителен лейтмотив на бравата, от чието име се води разказът. И в този случай един умело написан дикторски текст би помогнал на филма да изиграе значително по-добре ролята си, за която е предназначен. При всич-

ките си слабости обаче тези два филма на Парушев, както и безупречният филм на Юри Арнаудов за Панчо Владигеров са един полезен експеримент, чрез който се търси нова изразност в нашето научно-популярно кино. Търпимостта на ръководството към тези експерименти е много похвална, защото научното-популярното кино действително предлага богати възможности за експериментиране, които трябва да се стимулират.

Към областта на търсенията в нашето научно-популярно кино бих отнесъл и филма „Урокът продължава“ на Н. Минчев, който въпреки своите явни слабости е характерен за новелистичния подход към педагогическата тема. В този филм основната беда идва от несъответствието между сложния замисъл и изпълнението. Идеята на филма е да ни разкрие връзката между учебния материал, преподаван в училищния клас, и практиката в завода, връзката между формулите и машините, да внуши на онези ученици, които мечтаят само за „чиста наука“, уважение към труда на работника в завода, където действително се получава големият урок на живота. Но всичко това режисьорът е решил да ни разкрие по най-сложния възможен начин, следвайки сценария, като изгражда много сложни взаимоотношения между героите си и търси изразяването на тези взаимоотношения чрез няма игра при съпровод на дикторски текст. Но нямата игра, сложните психологически задачи са се оказали не по силите на неговите изпълнители — млади ученици. Затова филмът няма блясък, протича мутно, без ритъм, не буди интерес към темата си. Струва ми се, че този филм, както и филмите „Вълшебната дума“ на Я. Вазов, „Патилата на Петкан“ на Парушев, „Бъди бдителен“ на О. Данаилов поставят сериозно въпроса за новелистичния жанр в научно-популярното кино, за критерий още при драматургическата основа на такива филми, защото създаването на научно-популярни киноновели в 400 метра е една от най-трудните творчески задачи.

Аз си позволих да се спра по-подробно върху режисьорската работа, защото тя е главната, решаващата, определящата за художествения ръст на студията през разглеждания период. Но попътно на темата ще бъде да се спрем с няколко думи на такива компоненти в научно-популярния филм като дикторски текст, музика, мултипликация.

В най-общи линии аз дадох вече оценка за дикторския текст, който е един от основните въпроси на сценарното майсторство в научно-популярното кино и който според мен е все още слабо място у нас поради своята претрупаност, поради повторението на картината. Все още в художествения съвет се приемат сценарии, дори режисьорски книги, под които стои забележката, че дикторският текст не е окончателен, или пък с горещи пожелания той да бъде доработен и подобрен в следващите етапи, без тези пожелания да се сбъдват. Ние не сме решили още задоволително и такива въпроси на дикторския текст като вица и остроумието, с помощта на които понякога се поднасят и запомнят важни научни сведения по-сполучливо, отколкото ако те бъдат изложени на сух академичен език. Ние не мислим достатъчно и за звуково-тоналното разнообразяване при поднасяне на дикторския текст, за възможностите примерно на реверберацията.

Що се отнася до музиката, аз мисля, че при цялата ѝ безжалостна експлоатация като компонент — дори във филми, които спокойно могат да минат и без музика! — всъщност тя се подценява. И аз не мога да се освободя от впечатлението, което ми направи самокритичното признание на режисьорите при проведеното в студията обсъждане, че те недостатъчно чувствуват музиката, че най-често предполагат на композитора и обикновено на музикалния оформител. Затова за слугата за хубавия музикален съпровод в редица филми без оригинална музика, за неговото интонационно и ритмично съответствие с темата е преди всичко заслуга на другарите Дим. Грива и З. Грашева. Но пред музикалните оформители, както и пред композиторите, които пишат музика за нашите научно-популярни филми, стои въпросът за постигане на нова, ако щете дори електронна звучност на музиката в съответствие на новите теми от новите науки, към които неизбежно ще се насочва и нашето научно-популярно кино.

Известно е, че мултипликацията е важен изобразителен елемент в научно-популярното кино. Тя разкрива понякога такива сложни и скрити от човешкото око процеси, до които дори всемогщият кинообектив не може да проникне. Макар и в малко филми от миналогодишната продукция — това се дължи в случая на тематиката, — там, където е била използвана мултипликацията, тя е на добро равнище, технически и художествено добре изпълнена. Това се отнася преди всичко за филмите „Дървесината“, „По нови пътища“ — мултипликатор Весела.

Гайтанджиева, и „Наука и техника“ 38 — мултипликатор Кирил Колев. Но ние все още използваме мултипликацията твърде традиционно, не ѝ възлагаме по-отговорни изобразителни задачи, каквито тя със силата си на своеобразно, но ярко изразно средство е напълно в състояние да реши. С нейна помощ ние бихме могли да одухотворим много иначе безизразни „герои“ в научното кино като метали, елементи, газове, бактерии и да внесем повече изобразителна свежест и динамика, дори умело дозиран хумор в редица наши филми.

Ние не бихме могли да приключим нашия разговор за майсторството, за художествената форма на научно-популярния филм, без да разгледаме, макар и не в подробности, операторската работа като втори, най-важен компонент след режисурата. Определено трябва да кажем, че в художествено отношение операторската работа трудно се отделя от режисьорската, не ѝ отстъпва много. Нещо повече — за художествеността на редица филми операторската работа има немалка заслуга. Особено радостно е, че в операторската работа през 1960 година се забелязва наред с присъщото ѝ високо равнище в чисто техническо и професионално отношение едно все по-ярко открояващо се творческо изживяване на някои оператори. Ние вече имаме оператори, които не само „снимат“, но се стремят да разрешават и свои изобразителни теми, поставят си сложни творчески задачи, търсят да изразят свое субективно, художническо отношение към изобразяваната действителност. Аз не мога да не спомена тук за великолепната работа на Койо Раднев във филма за билките, където наред с добре овладяната цветна палитра, наред с познавателно-естетическото показване на всяка билка остро се усеща дълбоко почувствуваната от оператора красота на родната природа, на пейзажа. Не мога да не спомена за чудесните черно-бели снимки на Дим. Ковачев във филма „Техният отговор“, в който обобщаващо е търсен образът на българската работническа класа, на труда по призива на партията, в който е постигната някаква изобразителна симфония на металодолееето и на стоманения прокат в заводите „Ленин“. Не мога да не спомена за отлично решената трудна портретна тема във филма „П. Владигеров“ от оператора Дончо Струмски или за разкритото от Васко Василев с високо естетическо чувство художествено богатство на фреските и на иконостаса в Рилския манастир във филма „Светилникът“. Много висока оценка заслужава работата на Михаил Делчев в „Ансамбъла“, където чрез художническо-творчески подход към проблемата за ракурса операторът е решил сполучливо главната тема на филма — ритмовата прелест на българския народен танц, където осветлението, особено в епизода с кукерския танц, се използва за определена драматургическа задача. Постигания има и в работата на Илия Христов, който в „Български консерви“ е предал естетическа стойност на изображението на такива мъртви, безизразни предмети като заводските инсталации, и на Цветан Русев, който във филма „Волейболът“ е съчетал оперативността и подвижността на оператор-документалист с максималната познавателност и изразителност на оператор-изследовател.

Тук аз споменах само най-доброто в операторската работа, онова, което бележи насоките, по които операторската работа в студията следва да се развива, за да достигне още по-голяма художествена значимост и зрелост, без това да означава, че работата на останалите оператори е била незадоволителна. Пълното на развитието към тази цел се явява положението, че през миналата година на много от операторите бе дадена възможност за самостоятелно разработване на отделни филми и отделни випуски на периодиката. Това неминуемо ще помогне на нашите оператори за изработване на цялостно авторско отношение към темата, за достигане онова единство на идейния и художествен замисъл, което трябва да ги обединява най-здраво с режисьора, което постепенно ще заличава границата помежду им.

Като най-обща препоръка към операторите от научно-популярния филм би могло да се пожелае — при цялата висока оценка на тяхната работа — да освободят своята операторска работа от традиционност, да минат по-смело, по-дръзновено към използването на по-разнообразни технически прийоми, които предлагат специалните видове снимки.

*

Дълбоко научно съдържание, въплътено в ярка, увличаща зрителя форма — ето не непознатата, но винаги важаща с пълна сила формула, която дава ключа към майсторството в научно-популярното кино, ето призива, с който ще си позволя да приключа своя доклад. Прегледът на продукцията от 1960 година показва, че творческият колектив разбира правилно задачите си, годен е да ги реши.

да отговори на най-важната задача: студията да произвежда повече и по-добри филми.

Нашият научно-популярен филм винаги е служил на народа, винаги е бил тясно свързан с живота и интересите на народа. И днес той помага според силите и възможностите си за социалистическото изграждане на нашата страна. Но странното е, че този наш научно-популярен филм все още не е достатъчно популярен. Аз не повдигам въпроса в традиционната му светлина — за разпространението му по екраните в страната. Но дори когато той сте появи по екраните, той остава незабелязан. В порядък на самокритика на филмовата критика трябва да подчертая, че все още липсва достатъчно вкус, а може би и разбиране към този жанр на киноизкуството, все още нашият кинопечат, а и ежедневието отделят малко, да не кажа почти никакво внимание на научно-популярното кино. Това не трябва да продължава. С дружни усилия критици и творчески работници — последните също много рядко изпитват желание да поговорят в печата за своите проблеми — трябва да помогнем за обобщаването на вече немалкия опит на нашето научно-популярно кино, за по-нататъшното успешно развитие на тези интересни и дълбоконеобходимите филми. Творците в научно-популярното кино трябва да получат самоувереност, че са необходими, което ще влее бодрост в духа им, ще ги окриля за още по-големи творчески успехи.

ИЗКАЗВАНИЯ

Стоян Етърски, редактор от Студията за хроникални и документални филми: Докладът е направен грижливо, с дълбок анализ на проблемите, които стоят пред научно-популярния филм. Оценките в доклада се покриват с това, което съм мислил, когато съм гледал някои от проектираните за прегледа филми, с изключение на филма „Волейболът“. Това е един сбъркан още сценарно филм, без ясна целенасоченост. Той би трябвало да разясни историята на появата на тази игра, а не нейните правила.

Относно тематичната насоченост на студията смятам, че в центъра трябва да застане обществено-политическата действителност и филмите да не се ровят само в науката, откъснати от обществено-политическата практика. В сценарните планове на студията трябва да се гледа перспективно, за да не остарява темата, когато филмът излезе вече на екрана.

Възможно ли е да се прави филм без текст? Според мен кинематографията не е излязла още от стадия на експериментирането по този въпрос. Не случайно първите опити в това отношение дойдоха от Запад. Това според мен е особен начин за разлагане на формата в кинематографията. Трябва да се експериментира в това отношение, но е необходим и внимателен подход. Според мен трябва да съществува законен стремеж да се намери точната мярка между текст и картина, а не преднамереност да се изгони въобще текстът от картината.

Генчо Генчев, режисьор: 1960 година показва, че жанрово студията все още не е намерила своя истински и правилен път. Тя прави все още много малко научно-популярни филми. Но общо от създадените филми се добива впечатлението за една висока професионална култура на работата във всички компоненти. Не съм съгласен с докладчика, че във филма за шапа стопкамерата е неуместна. Трудно се постига киноизраз на такава тема, затова режисьорът има право да използва всякакви средства. От миналогодишната продукция действително ми харесва филмът за Панчо Владигеров, в който Юри Арнаудов много сполучливо се е освободил от дикторския текст.

По-нататък **Г. Генчев** се сприя на произведените късометражни новели „Вълшебната дума“, „Патилата на Петкан“ и „Докато не е късно“. От трите филма най-добре решава своята задача филмът „Докато не е късно“ на Д. Димитров, докато „Патилата на Петкан“ е най-несъвършен. Но въобще с тези новели зрителят остава като че ли малко измамен: обещаваме му художествено произведение, а не му даваме необходимата художествена храна.

Като подчерта, че през 1960 година се забелязва едно пораснало майсторство, едно много свободно владение и интерпретиране на темите и на изразните средства, **Г. Генчев** заключи, че фирмата на Студията за научно-популярни филми трябва да бъде в по-голям синхрон с това, което се произвежда в тази студия.

Юри Арнаудов, режисьор, не е съгласен с Етърски, че научно-популярните филми са откъснати от обществено-политическия живот у нас. В доклада е било правилно изтъкнато и много добре подчертано, че научните знания са един от факторите за формиране на материалистически, марксистически възглед у зрителя. От друга страна, споделя мисълта, че съществува асинхрон между фирмата на студията и нейното производство. В доклада правилно е било посочено, че не съществува вкус у режисьорите към научно-популярния филм, но вкусът не е вроден, той се придобива. За съжаление у нас съществува извънредно малко научно-популярна литература, която би спомогнала много за сформирването на такъв вкус. От друга страна, ние все още нямаме автори на истински научно-популярни сценарии. Необходимо е обществено да бъде поставен въпросът за научно-популярната мисъл у нас, която въобще липсва в нашата култура. А това спъва много работата на студията. Творческите работници съзнават отлично, че най-важната им задача е да създават научно-популярни филми, но поради горните причини те са сериозно затруднени в решаването на тази задача.

Захари Жандов, режисьор: Имам много високо мнение за хубавия, с големи творчески възможности колектив на студията. Неговата работа може да служи за пример в много отношения и на игралната, и на документалната студия.

Заговорим ли за научно-популярния филм, изниква веднага въпросът за чистотата на жанра, който винаги буди много спорове. Каквито и спорове обаче да водим, не трябва да поставяме рязка граница, защото тя винаги затваря възможностите на това многообхватно, многообразно и емоционално изкуство. Все пак като критика може да се каже, че съществува известно увлечение по новелите в научно-популярния филм. Такъв подход може да се използва, но не трябва да се превръща в главен за поднасяне на научните теми.

Много важно за постигане по-голямо майсторство е осъществяването на едно по-широко общуване на творците в областта на научното кино с публиката. От таква общуване биха се родили по-преки пътища за привличане и заинтригуване на зрителя.

Като отбелязва, че на работата на студията през 1960 година може да се даде добра оценка, др. З. Жандов се опира на редица недостатъци, които все още спъват научно-популярния ни филм: сценарият, който в научно-популярното кино не трябва да бъде „литературен“, а авторска работна книга, елементарната хронологичност при поднасяне на научните факти, която води и до елементарен дикторски текст, прочитан при това най-често с излишен патос, монтажът, който трябва да се освободи от конвенционалност, мултипликацията, от която трябва да се премахнат традиционните схеми.

Дончо Хитров, журналист, постави въпроса за популяризирането чрез печата на научно-популярния филм. Той посочи, че ръководството на студията трябва да прояви по-голямо желание за сътрудничество с печата, като осигури възможност за репортажи, които ще запознават зрителя с производството на новите научно-популярни филми, като осигури добър снимков материал и организира пресконференции с представители на печата.

Георги Янев, редактор от Студията за хроникални и документални филми, също се опира на противоречието между фирмата на студията и това, което тя поднася в по-голямата част от своята продукция, като подчерта, че не трябва произведените от студията филми да се събират само в калъпа на „научно-популярния“ жанр. Според Г. Янев този жанр е най-непривлекателният в една малка страна като нашата, където той неизбежно е тематически обеднен.

Кое е характерно за продукцията на студията през 1960 г.? Жанровото богатство, продиктувано от същността на твореца да търси най-точна и пълна творческа изява. Г. Янев приветства с възторг появата на филмите „За качествена руда“, „Нашите билки“, „Дървесината“ и особено „Дунавските русалки“. Ю има и редица други филми, в които авторите са били сковани, мъчейки се да се придържат към фирмата на студията. Там, където авторите категорично са се отърсили от тези напъни — „Ансамбълът“, „Панчо Владигеров“, — са се получили безспорни постижения за българското кино. В конкретен анализ Г. Янев изрази отношението си към редица филми. Относно новелите той застъпва становището, че не е нужно в тях дикторският текст да подменя диалога.

В заключение Г. Янев подчерта, че продукцията на студията е радостно явление в нашия културен живот. Значителна част от нея се характеризира с богатство, чистота на рисунъка, с творчески търсения.

Н. Белогорски, режисьор от Студията за хроникални и документални филми, изтъкна, че за работата на студията трябва да се съди по задачите, поставени в партийните документи. От това, което е видял през време на прегледа, той смята, че студията недостатъчно добре изпълнява партийните поръчения. Желанието на другарите от студията е да създават хубави филми въобще, а не специално научно-популярни филми. Причината за това е страхът, че научно-популярният филм не се смята за изкуство, а като творци те желаят да създават произведения на изкуството. Това е вътрешното противоречие у най-изтъкнатите майстори на тази студия. Спирайки се по-нататък на някои компоненти, Н. Белогорски изрази несъгласие със З. Жандов, че в документалното кино музиката не се използвала добре.

В заключение Н. Белогорски каза, че в разглежданата продукция на студията има майсторски направени филми, но майсторите от тази студия трябва да хвърлят своите сили именно в научно-популярния жанр.

Нина Янкова, от Профсъюза на работниците по просветата и изкуствата: Основната задача на студията е да популяризира нашите културни, научни и политически постижения. Студията има сериозни успехи — „Светилиникът“, „Нашите билки“, „Ансамбълът“, „Вълшебната дума“. В сравнение с миналите години през 1960 година в студията има по-голямо творческо раздвижване, повече стремеж към експериментиране. За това говорят главно новелите, в които е използван игралният елемент. Спирайки се по-подробно на филма „Докато не е късно“, Н. Янкова посочи, че този филм нагледно ни показва колко интересно, художествено-емоционално може да бъде разкрита една научна мисъл. Н. Янкова се учудва на стремежа на творческите работници да отбягват научно-популярните теми. Ако преди години главното в развитието на студията бе въпросът за художествената форма, днес главното е създаването на такива филми, които да отговорят на развитието на научната мисъл в България.

Койо Раднев, оператор от Студията за научно-популярни филми, изрази несъгласие с Г. Янев, че научно-популярните теми били най-неинтересните и че е съвсем законно бягството на творците от тях. Той не приема неговия апел да се изоставят тези теми, защото хората се вълнуват и от постиженията на науката, които днес, когато в космоса лети човекът, са много големи и значими. Но наистина ние нямаме още ония майстори, които да създадат голямата репутация на научно-популярния филм у нас. От друга страна, фирмата на студията не бива да се схваща категорично. Могат да се произвеждат и филми, които ще бъдат произведение на изкуството, без непременно да популяризират някакви научни знания, но и без производството на такива филми да отиде в разраз с основната политика на студията.

Спирайки се по-нататък на положителните оценки, които се дават на работата на колектива, К. Раднев посочи, че ако има напредък, той се дължи на свободното, другарско обсъждане на продукцията в средата на самия творчески колектив, което под най-различни форми е вече станало традиция в студията. В тези разговори, в сблъсъка на мненията са се отстранявали много недостатъци. И това обсъждане ще помогне много в тази насока. Според К. Раднев в момента в студията има две увлечения: по новелите и по освобождаване на филмите от дикторски текст. При определени теми новелите могат да се използват, но неправилно е да се твърди, че най-хубав филм е този, който е без текст. Но каквито и теории да развиваме, зрителят не се интересува от тях, а приема филмите спонтанно. Затова филмите преди всичко трябва да го вълнуват. Така например филмът „Докато не е късно“ на Д. Димитров оказва много силно въздействие на зрителите, без те да се вълнуват дали е правилно, че в него съжителствуват игрални и научно-популярни елементи. Накрая К. Раднев постави въпроса за разпространението на научно-популярния филм, което трябва да се организира по-добре, за да бъдат оправдани хвърлените средства и творчески усилия.

Аврам Фархи, гл. редактор на сп. „Наука и техника“, не е съгласен с Н. Белогорски, че студията не отговаря на повелите на постановлението от 1958 година. Напротив, постигнала е значителни успехи в изпълнение на постановлението. За това говорят такива филми като „Капка по капка“, „Техният отговор“, „По нови пътища“. Фархи счита, че най-важното във филма е съдържанието, а как ще се разкрие то — дали ще има дикторски текст или не, дали ще бъде чрез новела или не, — това е втори въпрос. Всеки филм има своя специфичност и тя ще решава въпроса за формата. Важното е филмът да въздейства на зрителя, да му помогне. Студията трябва да насочи вниманието си към по-голямо разработване

на теми из областта на точните науки както и към популяризиране постиженията на родната наука и техника.

Хаим Оливер, гл. редактор в Студията за научно-популярни филми, подчерта в началото на своето изказване, че дейците на двете късометражни студии не гледат достатъчно и не обсъждат взаимно своята продукция. Хубаво ще бъде, ако в определен ден на седмицата се гледа и обсъжда взаимно по един филм било от едната, било от другата студия. Спирайки се по-нататък на въпроса за авторите в научно-популярния филм, Х. Оливер посочи, че върху нашите научно-популярни филми неизбежно ще се отразява равнището на науката, която нашите автори представят. Освен това, подкрепяйки мисълта си с редица конкретни примери, Оливер изтъкна, че желанието на творческия колектив да бъде винаги в крак с последните постижения на науката често се сблъсква с практическата невъзможност да се намери у нас достатъчно изобразителен материал по дадена научна тема. На трето място техническите съоръжения на студията все още не са достатъчно богати и съвършени. Всички тези условия, взети заедно, обясняват защо в студията се създават сравнително малко истински научно-популярни филми. Но в един друг жанр — инструктивните филми, свързани с конкретни задачи, поставени от Партията — студията бележи безспорни успехи, именно чрез тях тя отговаря пряко на повелите на постановлението и затова категорично трябва да се отхвърли отправеното от Н. Белогорски обвинение.

По-нататък Х. Оливер обясни как се съставя тематичният план на студията, как работят редакторите, как студията набира своите автори. Според Х. Оливер повикът: по-голям авторски актив! е на пръв поглед много съблазнителен. Но на практика се оказва, че е по-добре студията да разполага с по-малък, определен брой автори, които са специалисти в дадена научна област и същевременно кино-автори. По този път вървят Ленинградската научно-популярна студия и студията на „Дефа“.

Като пропуск Х. Оливер отбеляза, че студията не прави никакви научни филми, които имат за адрес учените или тези, които се готвят да станат учени. Също така много малко са още филмите, предназначени за децата. Но покрай всички тези научно-популярни филми студията неизбежно ще прави и други филми по простата причина, че в другите две студии те не се правят. В заключение Х. Оливер подчерта, че обсъждането ще бъде много полезно за колектива и неизбежно ще помогне за подобрене на по-нататъшната работа.

Януш Вазов, режисьор от Студията за научно-популярни филми: Безспорно успехите на нашата студия са факт и те много ни радват. Но за да се получи по-ясна перспектива, необходимо е да се говори и за слабостите. В нашите филми има една основна слабост — те са лениви по отношение изваята на мисълта. По традиция ние много говорим в нашите филми. С това обиждаме и нашия зрител, който вече е много израснал. Той е станал много по-сложен в своя живот и в своята култура и не бива към него да подходиме опростено, елементаризирано. Говорим за експериментиране. От формална гледна точка ние експериментираме с изразните средства, но ние не експериментираме с начина на мисленето, отговарящ на съвременния ритъм, на съвременния човек. Примерно ние все още търсим непременно някакво сюжетно развитие, хронологичност, а не главното, което искаме да кажем силно, ярко. Прекомерно много анализираме темата, прекомерно много задачи поставяме в нашите филми. От какви позиции да изразим съдържанието, ние знаем, ние сме вече и професионално добре подготвени, но нашата мисъл трябва да се изгражда по нов начин, отговарящ на съвременето.

Дим. Китанов, оператор в Студията за научно-популярни филми, изрази съгласие с доклада в по-голяма част от повдигнатите въпроси. След това той посочи, че творческият колектив съзнава и се бори против тезисността, против многословния преразказ във филмите. Радостно явление в студията е, че се дава възможност всеки творчески работник да се насочи към ония теми, които лично най-добре му прилягат. Той смята, че педагогическата тема най-добре се решава чрез новелата. В изобразително отношение колективът е отбелязал несъмнени успехи, но често той е спънат от техниката, която все още не е задоволителна. Накрая той също пожела и научно-популярният и документалният филм да достигнат по-равномерно и целенасочено до зрителя.

Дим. Димитров, режисьор, също изказа съгласие с много от положенията в доклада, но изрази учудване от някои изказвания, които връщат в теоретично отношение нещата твърде много назад. Спирайки се върху проблемата за жанра,

Д. Димитров прочете извадки от една своя статия, печатана през 1956 г. в сп. „Киноизкуство“, с която подкрепи тезата си, че в научно-популярния филм могат да бъдат използвани всякакви изразни средства, стига те да са подчинени на определена научна мисъл, да разкриват определено научно съдържание. Темата трябва да се решава съобразно общественото ѝ предназначение, съобразно нуждите на зрителя, а не съобразно догмите около научно-популярния жанр.

Н. Томов, зам.-директор на Студията за научно-популярни филми, изрази убеждението си, че този сериозен разговор върху творческите постижения и слабости ще бъде много полезен за целия колектив. Решаващо значение за успехите е имала творческата атмосфера, създадена в студията, редовните обсъждания по набелязани основни творчески въпроси. Важна роля е изиграло и засилването международните връзки със студията на другите демократични страни и включването на студията в Международната асоциация на научното кино. Положителен факт в това отношение е и практиката за обмяна на творчески работници с другите студии, възможността наши творци да разширят своя кръгзор.

Спирайки се на разпространението на научно-популярните филми, Н. Томов изтъкна, че трябва да се помисли как да се показват някои филми пред публиката, защото има примери, които сочат, че не всякога един оценен в студията като добър филм се възприема правилно от зрителя. Необходимо е да се засили и контактът между творческите работници и зрителя, творците да гледат своите филми по-често в кината, за да почувствуват по-ясно пулса на зрителя, да доловят неговите изисквания.

В Съюза на кинодейците

РАЗГОВОР ЗА ФИЛМА „А БЯХМЕ МЛАДИ“

В началото на месец април по инициатива на секциите „Кинокритика, теория и история“ и „Кинорежисьори и кинодраматурзи“ при Съюза на кинодейците се състоя среща-разговор между членовете на двете секции и създателите на филма „А бяхме млади“. Срещата председателствуваше кинокритикът **Рашо Шоселов**, секретар на секцията „Кинокритика, теория и история“.

Първ започна разговора писателят **Яко Молхов**, който разви подробно мислите си за филма, известни на нашите читатели от статията му, поместена в брой 4 на списание „Киноизкуство“.

Генчо Генчев, кинорежисьор, подчерта, че филмът „А бяхме млади“ е един празник за нашата кинематография, и изказа увереност, че този празник ще бъде добре разбран и правилно оценен от цялата наша културна общественост. Хубавото, което ни поднесоха сценаристът **Христо Ганев** и режисьорът **Бинка Желязкова**, не ни изненада,

защото всички ние знаехме техния талант и творческите им възможности. Работата на авторите във филма се отличава с една особена амбициозност и пълна мобилизация на творческите възможности. Затова във всеки епизод от филма е постигната и такава ярка кинематографична изразност.

Аз искам да направя една бележка с критически характер. Струва ми се, че на места режисурата се е ползвала в повече от богатия арсенал на своите оръжия, заради което съдържанието е останало на втори план. Аз не говоря за разрыв между формата и съдържанието, такава нещо няма, но като гледах за първи път филма и после отново и отново, у мен остана едно чувство на неудовлетвореност. Филмът „А бяхме млади“ ме потресе, но не ме развълнува достатъчно. Има епизоди, които са решени блестящо, и въпреки това на мене лично ми се струва, че на някои от тях не достига емоционалност. Като че ли режисьорът е

трябвало да остане скрит, за да се появи изцяло онова драгоценно чувство, което възбужда сърцето на зрителя.

Според мен начинът на режисьорската изява в този филм, операторската работа, музиката, звуковите ефекти са за друга категория драматургия. Героите Веска, Димо, Младен са събирателни образи, но от големия драматургичен товар, който е сложен на плещите им, те губят своята ярка индивидуалност. Разбира се, всеки герой носи авторския мироглед, авторската концепция, но на мене ми се щеше във филма, както казва Енгелс, повече да се шекспиризира, отколкото да се шилеризира. А авторите са имали възможност да направят това.

Филмът „А бяхме млади“ е едно от най-големите постижения на нашата режисура. Ние трябва да го признаем и да се радваме, защото в края на краищата това е наше дело и успехът на нашите колеги е и наш успех. „А бяхме млади“ е началото на ново време в нашия кинематографичен живот, той бележи зрелост в нашето не много старо изкуство. Това доказва, че зрелостта в изкуството не се мери с годините. Не е необходимо изкуството да има столетно развитие и художникът да има десетилетия живот, за да създаде нещо зряло и трайно. Това е, което радва.

Янко Янков, кинорежисьор: Ако ме радва нещо във филма „А бяхме млади“, ако нещо много дълбоко и силно ме възбужда, то е преди всичко фактът, че този филм разказва един откъс от нашата история, който е част и съдържание от нашия живот, не под сурдинка, не приглушено, а с пълен глас, ярко и звънко. Ние, режисьорите, знаем, че е по-лесно, когато актьорите говорят тихичко. Но мъчно се постига простота, когато актьорът трябва да каже ярко, силно и остро фразата, значима и по съдържание, и по образния си език. В това художествено прочувстване авторите разкриват един стъпка от нашата история не с традиционната сюжетна последователност, а с тревожна размисъл върху съдържанието на тази епоха, върху нейните движещи направления и сили.

Аз смело мога да кажа, че филмът „А бяхме млади“ не е таванът на развитието у двамата автори. По отношение задвижването на вътрешните пружини на героите Ганев и Желязкова имат прекрасни находки, но на отделни места не са сполучили. Някои художествени решения са преминавали мярката, изисквана от литературния мате-

риал, станали са по-ярки, отколкото е било необходимо, и от това, вместо да се спечели, се е загубило.

Творците на този филм са пренебрегнали хисторическият принцип на разкадровката и са отишли при снимането на отделните епизоди на смели художествени решения. Разбира се, трябва да признаем и да съчувствуваме на авторите, че поради липса на модерна техника и специалисти работници тези художествени решения не са доведени до съвършенство.

Режисьорът Желязкова е имала трудна задача при работата си с младите актьори, изпълнители на централните роли. Трудно е да се попадне на актьор, който изцяло може да защити един образ, и мене ми се струва, че някои от младите актьори не са били достатъчно устойчиви да понесат товара, който е бил сложен на плещите им. Аз имам предвид изпълнителката на ролята на Веска. При всички усилия, които са положени, тя не достатъчно и докрай защитава образа. Това се отнася до известна степен и за актьора Буйнозов.

Режисьорът Януш Вазов каза, че филмът „А бяхме млади“ му е много харесал и силно го е възбуждал. Аз видях в него нови изразни средства, нов начин на мислене, нов подход към събитието и действието. Според мен, продължи Вазов, този филм за първи път у нас поставя един много сериозен художествен критерий по отношение на режисьорската работа и аз съм убеден, че колегите режисьори трябва да помислят върху това, как в бъдеще да построят своите филми. „А бяхме млади“ в известен смисъл ще сепне и кинотворците от късометражния и художествения филм. Те ще трябва да се откъснат от инерцията и елементаризирането в своята работа.

Според мен в този филм има 100% киноизкуство и аз не съм съгласен с мненията, че в него има известни актьорски неудачи. Напротив, аз виждам големи режисьорски постижения по отношение на актьорския ансамбъл. Актьорите не играят пред камерата, а действуват и говорят така, както това трябва да става в един добър филм.

А авторите не са подценили интелигентността на зрителите, напротив, при работата си те са подхождали към този зрител с голямо доверие, с голяма обич и уважение. Много неща във филма са оставени зрителят сам да доими, като предварително му е дадена

ясна и определена авторова концепция и насока на мислене.

На въпроса на Яко Молхов, кое именно е новото във филма „А бяхме млади“, Януш Вазов отговори:

Струва ми се, че новото е преди всичко в съпоставките и асоциациите, които режисьорът прави и събужда у зрителя, в начина на мисленето и в умелото използване на символите и метафорите, които другите наши кинематографисти малко използват в своите творби.

Христо Кирков, кинокритик, се спира накратко върху споровете, които са се появили напоследък между някои от литературните критици и кинокритиците по повод оценката на най-новите български филми.

Надявах се, че случаят днес ще ме срещне тук с тези хора, които използват своята удобна позиция да ни обвиняват в неразбиране. Искаше ми се да се срещна с тях в открит и равноправен спор върху оценката на някои български филми и специално върху оценката им за филма „А бяхме млади“.

Аз мисля, че този филм е едно от най-добрите произведения на нашата социалистическа кинематография. Филмът прави впечатление преди всичко с един особено богат и изразителен филмов език. В него могат да се набележат поне 15—20 епизода и сцени, които заслужават да станат предмет на отделен разговор. Зад този богат и овладян изобразително-изразен език стои едно голямо, едно остро и дълбоко изстрадащо чувство, една воюваща прогресивна мисъл, едно страстно възприето от авторите комунистическо светоусещане.

В сферата на работата върху образите-характери филмът „А бяхме млади“ представлява значителен интерес не само за нашата кинематография, но и за нашата литература и за всички наши изкуства. Накрая аз искам да добавя, че на отделни места във филма решенията са твърде интелектуални, поради което те застават на пътя между екрана и зрителя. На тези места патостът на образите и смисълът на явленията не идват така непосредствено до зрителя. На този дефект обаче аз не съм склонен да отдавам преголямо значение, защото той олицетворява един закономерен етап от борбата на киноизкуството срещу примитивизма, към съвършенство.

След тези изказвания думата бе дадена на автора на сценария „А бяхме млади“ *Христо Ганев*. Той благодари на

изказалите се и отбеляза, че хубавото, което се каза за неговия филм, му се струва я повече. Слабостите, които изтъкнаха някои колеги, ние, творците на филма, знаем. Аз вече знам, продължи *Христо Ганев*, и мнения на зрители с различна интелектуална подготовка. С някои от тях съм съгласен, с други — не. Но аз съм благодарен на всички за вниманието и стремежа им да вникнат и разберат нашите творчески търсения. Твърдо убеден съм обаче, че в нашите кинематографски среди има хора, които може би с основание не харесват филма. Тези хора трябваше да присъствуват на това обсъждане, за да отстоят принципиално своите позиции и за да чуем публично тяхното компетентно мнение.

Ние, кинотворците, трябва да се стремим да говорим в нашите произведения колкото е възможно по-ярко, по-силно, по-убедително. Над своя сценарий аз работих не като над сюжет, не като над система от образи, а като над едно душевно настроение. В следствие и режисьорът не сведе нещата до един или друг образ. Ние, авторите на филма, носехме едно особено външение — резултат на лично преживените събития, — което трябваше да материализираме. Това породило импресивния стил на филма. В него ние не можехме да разказваме отстрана, хладно, аргументирано, убедително. Някои зрители не разбират кръгчетата от фенерчетата, а аз при всяко гледане на филма чакам с нетърпение да дойдат тези кръгчета и да тръгнат по улицата. На някого броденето на кръгчетата по паважа се струва дълго, а аз съжалявам, че то е толкова кратко. Самото това бродене поражда у мен едно настроение... Какво да правя, това е може би моя авторска вина, после вина на режисьора, който доразви всичко това във филма. Това е една емоция, която породила написването на такъв сценарий и снимането на такъв филм.

Бинка Желязкова, режисьор: Когато започнах постановката на филма, аз не исках да разкажа сценария на *Христо Ганев*, а да възпроизведа това, което авторът е чувствувал и мислил чрез своите герои и събитията в сценария. Огромно влияние в моята работа ми оказа сборникът „Героично покаяние“. Аз знам всички предсмъртни писма наизуст, аз ползувах този сборник при всеки повод, при всяка нужда.

Лично аз никак не съм склонна да се съглася с мнението на някои, че във филма „А бяхме млади“ формата над-

делява над съдържанието. Целият стремеж на творческия колектив беше да се разкрие съдържанието, душевният мир, чувствата, възмущенията на героите. Разбира се, трябваше да се намери някаква форма, която директно да говори за атмосферата и характера на онова време. Малките светлилки дойдоха, за да контрастират и да разкъсват онази черна нощ. И аз мисля, че тези светлилки достигат и до най-непросветения, и до най-простия зритель.

Доволна съм, че филмът достига и се приема най-вярно от младите зрители. На комсомолски и работнически събрания аз бях поразена от верните тълкувания на решенията и от това, как комсомолците и работниците по емоционален път свързват и обясняват тези решения. Много ме трогна изказването на една девойка: В този филм, каза тя, героите ни станаха близки хора. Досега ние си представяхме някогашните ремсисти като много особени, много героични, недостижими хора. А сега гледам Димо, гледам Веска и си казвам: Те са на 18 години, на 18 години съм и аз и ако нещо би се случило сега, аз също бих тръгнала по този път, по който те са вървели, аз също бих грешила като тях, но също бих направила това, което направиха те. Този филм ме накарва да повярвам в собствените си сили и да разбера, че герои може да има във всяко време.

В заключение Рашо Шоселов каза, че е измежду ония ценители на филма, които преди всичко виждат хубавото, което той носи в развитието на нашата кинематография. Това съвсем не

означава, че избраният стил и почерк на сценариста Христо Ганев и режисьора Бинка Желязкова трябва да се вземе за еталон, по който за в бъдеще всички наши кинематографисти ще трябва да работят. Богатството на нашето киноизкуство е заложено в наличието на различни стилове и почерци на творците. И оценявайки филма много високо, аз не го противопоставям на филмите с близък сюжет и тема, а отчитам, че в избрания стил и маниер на художествени решения Христо Ганев, Бинка Желязкова и целият творчески колектив са постигнали един много сериозен успех.

Аз не се боя, продължи др. Шоселов, от голямата интелектуалност на филма, защото според мен тя е неразривно свързана с дълбоката емоционалност в него. Аз мисля, че героите в „А бяхме млади“ не само чрез поведението и действителността си довеждат до нас мислите и отношението си към света, но ги довеждат и чрез откритото и ясно философстване. То е съзнателно търсено от авторите и техният успех е в това, че позволявайки на своите герои открито да разсъждават с една пределно ясна партийна мисъл, те го правят така жизнено, така правдиво и емоционално, че ние приемаме всяка тяхна мисъл, всеки жест и поведение като тяхна същност и като единствена възможност за мислене и за действие на тези герои. И тук е според мен голямата сила на филма — в това органично свързване на реалистичния показ на героите, на жизнените обстоятелства и факти с мащабността на поетическото обобщение.

100 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА ЖОРЖ МЕЛИЕС

1928 год. Малка будка за детски играчки в чакалнята на мон-парнаската гара. Един от пътниците журналист, за да пропъди скуката от чакането, влиза в разговор с продавача на оловни войници. Но колко голяма е изненадата му, когато в лицето на този възрастен, бедно обличен човек, с приветлива усмивка, с брада и живи черни очи той „открива“ Жорж Мелиес — бащата на съвременното кино, създателя на кинематографичния спектакъл.

Съдбата на този пионер на киното, стогодишнината от рождението на когото по инициатива на Международната федерация на филмовите архиви понастоящем се чествува от цял свят, е наистина интересна за проследяване. Любопитно е да се запознаем с творческите му лутания, с творческите му сполуки, а ако щете, и с неуспехите му, за да добием представа за начина, по който той извежда киното извън тесните рамки на наблюдението и документалистиката, извън границите на реалното и му открива царството на мечтите, на чудесата, на фантазията, на поезията — област, не по-малко обширна, не по-малко очарователна и нова за току-що появилото се на бял свят изобретение на Люмиер.

Колкото и парадоксално да звучи, киното ще се обърне с лицето към изкуството благодарение на филмовата техника, създадена от един... фокусник.

Известно е, че Люмиер не можал да прозре епохалността на собственото си откритие и значението му за културното развитие на съвременното общество. На „живата фотография“ той погледнал като на „научен куриоз“ без каквито и да било търговски аспирации и още от самото начало ограничил функциите ѝ в областта на така наречената чиста документалистика.

Вероятно киното щеше да претърпи развитие само в тази насока, ако за него не се заинтересувал директорът на парижкия театър „Робер Уден“, един от поканените на генералната репетиция на първия кинематографически сеанс в „Гран кафе“. Този театрален директор бил Жорж Мелиес, който, привикнал да вижда действителността под особен аспект, при срещата си с това откритие погледнал на него със съвсем други очи, съзирайки неподозирани възможности за обогатяване на изразните му средства.

Роден на 8. XII. 1861 год. в семейството на парижки индустриалец, Жорж Мелиес още от малък е пленен от театъра, или по-точно от театралното и материалното в театъра. Не мечтаел нито да стане Шекспир, нито пък голям актьор. Под училищната си маса в лицей „Жансон дьо Сали“ момчето построява малък куклен театър, изрязва мънищък „пъстър народ“ от картонени кукли, като по този на-

чин изявява подчертана наклонност към рисуването, към скицирането, към ръчното изобретателство.

Преди да се посвети на театъра, талантливият младеж преминава през множество творчески лутания не по своя вина. Бащата желаел синът да го замени във фабриката и затова упорито се съпротивява на артистичните му влечения. Прекланяйки глава пред родителската воля, Мелиес прекарва няколко години в завода и там се запознава основно с практическата механика. Впоследствие той щедро прилага тези си познания в театралното и филмовото си поприще.

През цялото това време младежът мечтае да стане художник. За да удовлетвори жаждата си за творчество, той започва да конструира автомати за фокуси по образец на често вижданите от него подобни автомати в театъра на фокусника Робер Уден.

Но и това любителско начинание бързо се изпарява. Под псевдонима Джек Смайл Мелиес се насочва към политическата карикатура. Ужасени от тази дейност, най-после родителите дават съгласието си синът им да стане фокусник. Дават му пари, с които успява да купи театъра на Робер Уден. Там в продължение на десет години Мелиес смайва публиката с неизчерпаемата си фантазия и остроумните си хрумвания. Илюзионистичните номера, както и куклените му спектакли са на професионална висота. За късо време той спечелва слава на добър фокусник и постановчик, чиито спектакли се отличават с лекота и изящество в декора и костюмите, с ловкост и актьорско майсторство на изпълнителите.

Но въпреки успехите на илюзионистичните му сеанси Мелиес все още не е намерил истинското си призвание. Това откритие той ще направи именно на първата демонстрация на кинематографа в „Гран кафе“. Смаян от постигнатите резултати с това откритие, той веднага пожелава да го купи и предлага на Люмиер сумата от 10,000 франка. Но получава отказ.

Един му отказва, но друг предлага. Английският оптик Роберт Пол му продава един от своите апарати-биографи, който Мелиес благодарение на солидните си познания по механика значително подобрява.

Притежанието на прожекционен и снимачен апарат дава възможност на ентузиазирания кинематографист да започне дейност в тази нова за него област. И тук той проявява организаторски качества и находчивост.

Още в началото на 1896 год. на сцената на театър „Робер Уден“ бил инсталиран екран, където през антрактите директорът прожектирал на публиката измислените и произведени от него филмчета. А за да привлече повече зрители, на един от прозорците на сградата, който гледал към булеварда, той поставя втор екран. На него младият изобретател прожектирал своите или други рекламни филмчета, за да изкушава минавачите. Така се родила филмовата реклама.

В първите Мелиесови филми няма новости, няма нищо оригинално, нищо, което да ги отличи от лентите, фабрикувани от Люмиер или Гомон. Дори и по заглавията те си приличат. Освен тради-

ционните сюжети Мелиес филмира и няколко номера на своя театър. Снимките били правени на слънчево осветление, с най-примитивна техника.

Мелиес твърдо вярвал в големите възможности на филмовата камера. И наистина тя не го разочарова! Един ден, когато снима на площада пред операта, апаратът направил засечка. Поправката трае около минута, след което отново продължава снимането. При прожекцията на екрана се появило чудновато изображение — в миг изчезнал автобусът и на негово място се появила катафалка. Разсъждавайки за причината на това чудновато явление, Мелиес стигнал до логичния извод, че този трик се получил от спирането на камерата. Така бива открит трикът на изчезването и заменянето, който става причина за коренната промяна в характера на Мелиесовото производство и разкрива нови перспективи в развитието на киното.

През годината, когато Мелиес организира филмовата си продукция и построява първото филмово ателие в света — „Ателие Поз“ в Монтрьо, — съществуването на киното е силно застрашено. Като че ли предвижданията на откривателя почвали да се сбъдват. Новостта преставала да бъде новост, повече не вълнувала публиката и я отегчавала с еднообразния си репертоар. Омръзват ѝ пристигащите влакове, боят с пастите, полетите поливачи. Опускат прожекционните зали, затварят ги. Филмите почти отпадат и в програмите на вариететата и музиколовете. Единствените клиенти остават търговците-панаирджии, които ги включват в програмите си и ги показват изключително пред селско население, за което те са все още нови и интересни. Кинопоказът навлиза в „панаирджийската“ си фаза и това попречва на директора на „Робер Уден“ да превърне театъра си в киносалон.

Но ако не е бил Мелиес с целия си ентусиазъм и с безкрайната си вяра в бъдещето на киното, може би наистина то щеше да се превърне в музейен експонат. Именно тук се крие голямата заслуга на този неуморен велик пионер на киното — от „панаирджийско“ зрелище той го превърна в художествен спектакъл, във филмиран театър, съчетавайки театралните мизансцени с филмовите изразни средства.

Разполагайки със собственоръчно изкована техника, Мелиес твърде скоро се специализирва в производството на филми, нямащи нищо или почти нищо общо с непосредственото фотографиране на действителността. Това са феерии, трикови сцени и всевъзможни фантазмагории, които допадат на детската възприемчивост на публиката. И именно защото това младо изкуство ги връща към свежите впечатления на младостта, броят на зрителите на Мелиесовите феерии нараства. Той възвръща доверието в киното и налага за известен период филмовите постановки над натурните снимки.

Новопостроеното „Ателие Поз“ в Монтрьо помага на собственика да усъвършенствува постановките си, да създаде разнообразни жанрове и да премине смело към нови технически способности. Мелиес остава в Монтрьо до края на попрището си в областта на филма и нито веднъж не снима на открито. Там той се чувства най-удобно —

всичко се нарежда според желанието му, според хрумването му. Между четирите стъклени стени на студиото си, което според думите на Мелиес било своеобразна комбинация от фотографическо ателие и театрална сцена, той затваря и сковава новото изкуство. Ако Мелиес бе предугадил, че силата на кинематографа е именно в свободата му, във възможността му да пренася зрителя по всички кътчета на земята и да показва непосредствено живата природа, може би щеше да отбегне печалната си съдба. Но тази сила остана за него загадка докрай. Защото, така или иначе, той си остана човекът на малкия куклен театър, човекът, който напразно искаше в малките размери на едно студио да плени едва ли не вселената. „Океанът“ е затворен в голям аквариум, поточето не ромоли, защото е нарисувано, дърветата са от дъски и платна и никакъв полъх не полюшва клоните им, скалите са живописни, но от... картон. Грамадните възможности на киното тук биват стеснени до размерите на театралната сцена. Онова, което Мелиес прави в Монтрьо, е кинематографичен спектакъл.

С много ентусиазъм тоя чудат изобретател навлезе в новия жанр, като филмира почти целия репертоар на театъра си. Първоначално по-лесните номера, а по-сетне — най-невероятните приумици с помощта на известните илюзионисти Рено и Фолето. Понякога обшите им сполуки успявали да смаят и най-разумните хора.

За първи път Мелиес прилага новооткрития трик в „Отвличането на дамата“ (1896 год.), където използва само изчезването. С трика на заменянето той си послужва едва във „Фауст и Маргарита“.

Мелиес бе истински кинематографически гений, който непрекъснато откриваше технически новости. И тъй като нямаше друг преди него, той почти навсякъде бе пръв.

Той пръв снима сцените си с два апарата-близнаци, придвижвани от една ръчка с верижен двигател, получавайки едновременно два негатива; пръв прави опит да оцвети филмите си; пръв прави снимки на изкуствено осветление; пръв нагажда лентите си за синхронна проекция със съпровод на оркестър или фонограмно руло. Последните две новости прилага, като снима четири филма с певица Полю.

Шейсетте филма, снети от Мелиес през 1897 год., донасят обрат в историята на киното. Те са не само първите филмови постановки, но се утвърждават с тях редица нови жанрове: феерии, комедии, трикови сцени, инсценирани събития. Публиката проявява особено голям интерес към последния жанр.

Обичайно явление било фотографи и кинооператори да прибягват до измама, инсценирайки актуални събития, представяйки ги за достоверни. Мелиес в това отношение е по-честен, той само твърди, че събитията са точно възпроизведени. Не на открито като другите, а в студиото си, на фона на дъсчени палми и картонени стени, с помощта на многобройни статисти той възпроизвежда епизоди от гръцко-турската война, улични боеве от въстанието на индусите срещу англичаните. При тези снимки той си служи с два нови трика: ускорената снимка и макета.

Шедьовърът му от този жанр е „Подводна разходка до „Мен“ —

американския крайцер, експлодирал в пристанището на Хавана и станал повод за испано-американската война през 1897 год. Любопитно е да видим начина, по който Мелиес осъществява подводните си снимки, които впоследствие стават, така да се каже, негова специалност. До голяма степен на тях се дължи и шумният успех на прочутата му феерия „Царството на феите“ (1903 год.).

Както вече споменахме, Мелиес „пленил“ океана в голям аквариум, в който плували разновидни риби. На дъното имало дъски и скали, а отгоре им — подводни растения. Зад „океана“ било изопнато широко рисувано платно, изобразяващо полегнал в страни паракход. Между предния и задния план имало свободно пространство, в което се движели облечените в скафандри изпълнители. Умно по замисъл, просто по изпълнение. Ефектът бил поразителен.

С още по-пестеливи средства няколко години по-късно Мелиес постигна шумен успех и с „Изригването на Мон Пеле“. Само с помощта на няколко метра платно, оцветена вода, пепел и цинквейс той така майсторски възпроизвел изригването на вулкана, че у зрителите останало впечатление, че са очевидци на станалата на остров Мартиника катастрофа.

През 1898 год. фокусникът Мелиес се запознава с енциклопедията за фототрикове и илюзионизъм на американеца Хопкинс. След това той започва да прилага в киното фотографическите трикове: двойна и многократна експонация, комбинирани снимки и снимки с каш. С тяхна помощ той замества липсващите механизми в студията си.

Освен на инсценирани събития Жорж Мелиес е майстор и на „триковия репортаж“. По поръчка на английската къща „Уоруик Филм“ той снима „Коронацията на английския крал Едуард VII“ (1902 год.) две седмици преди самата коронация с много статисти и декорация, изобразяваща Уестминстър. Ролята на краля се изпълнява от един работник, който имал голяма прилика с британския владетел. Илюзията била толкова реална, че самият крал заявил, че ако не го бил видял няколко дни преди събитието, щял да помисли, че са снели самия него.

Освен тези жанрове Мелиес снима и „исторически филми“. Най-известният от тях е „Последният патрон“ по популярната на времето картина на Алфонс дьо Ньовил, изобразяваща последните защитници на Бузенвал. Този филм бил направен в традициите на модните тогава „живи картини“.

Периодът между 1897 и 1902 год. е епохата на Мелиес в киното. С постиженията си през тези пет години той се очертава като башата на съвременното кино. Защото именно през тези години той открива и прилага всички снимачни трикове, залегнали по-сетне в модерната кинотехника. Най-често прилаганият трик си остава този на заменянето и изчезването. По този повод Мелиес писал: „За мое най-голямо съжаление най-простите трикове дават най-силни ефекти.“

По-характерни негови филми от този период са:

„Прокълнатата пещера“, в който за първи път прилага многократна експонация; „Човекът с четирите глави“ — служи си с каш

и фон от черен бархет; „Христос върви по водата“ — комбинация на двойна експонация и каш; „Пепеляшка“ — първата дългометражна феерия; „В панорама на Сена“ — първата панорама на открито; „Човек-оркестър“ — забележителен със седемкратната си експозиция (според Мелиес това бил най-сполучливият му филм); „Жана д'Арк“ — внушителна постановка в 20 картини и 500 човека в кадър; „Невъзможно обличане“ — за първи път употребява обратната снимка; „Червената шапчица“ — с трикове и затъмнение; „Човекът с гумената глава“ — първи снимки в движение; „Гъливер“ — служи си с едри планове за трикови ефекти. През този период вълшебникът от Монтроьо прави и най-знаменитата си феерична постановка „Пътешествие на Луната“ в 30 картини. Този филм е запазен и до днес и се съхранява във Френския филмов архив. Тук геният на Мелиес стига кулминационната си точка. Сценарият бил съставен по известните романи „От Земята до Луната“ на Жюл Верн и „Първите хора на Луната“ от Х. Дж. Уелс. От себе си Мелиес прибавя увлекателния хумор и очарователната фантазия.

„Пътешествие на Луната“ произвел фурор. Мелиес едва смогвал да изпълнява поръчките. Този филм изиграва решителна роля в налагането на феерията като самостоятелен жанр.

Шансът, който години наред съпровождал Мелиес с трогателна вяръност, внезапно го напуска. За първи път му изневерил, когато той продал на трима американски комисионери копия от „Пътешествие на Луната“ и фирмите-купувачи, пренебрегвайки авторските му права, извадили контратипи и ги разпространили из целия свят.

За да предотврати повторение на този случай, Мелиес отворил кантора в Нюйорк. Тя станала главният му източник на приходи и се оглавявала от брат му Гастон. Шансът и тук му изневерил. Едисон получил от американското правителство монополното право за производство на кинематографически апарати, поради което забранил вноса на филми, които не били снети с камери негова конструкция.

Периодът между 1902 и 1906 год. е разцветът на Мелиесовото филмово творчество. Най-забележителните му филми от този период са: „Царството на феите“ — една от най-добрите му феерии; „Пътешествие в невъзможното“ — видоизменен вариант на „Пътешествие на Луната“; „Меломан“ — една от блестящите работи на Мелиес; „Гибелта на Фауст“ — фантастична феерия в 16 живи картини, инспирирана от ораторията на Хектор Берлиоз; „Фауст“ — екранизация на класическата постановка на известната опера на Шарл Гуно; „Севилският бръснар“ — по операта на Росини; „Пътуване с автомобил от Париж до Монте Карло за два часа“ — снет за ревюто на „Фоли Бержер“ по сценарий на Виктор Котан.

Мелиес започва да се изчерпва и повтаря. Настъпва упадък в творчеството му. Една от причините за това е упоритото му нежелание да напусне четирите стени на „Ателие Поз“, да напусне сцената и театралните условности и да се възползува от истинските изразни средства на киното. И вместо да еволюира, той продължава да бъде „господинът от партера“. За него кинематографът е само средство за по-лесното осъществяване на спектаклите му и затова строго се придържа към театралните закони за единство на време,

място и действие, като създава и още един нов закон — единство на гледната точка. Камерата не се мести, местят се само декорите. Спектакълът трябва да се снее така, както седналият на хубаво място в партера зрител вижда сцената. Тази сценична скованост, разбира се, вече нямала място в киното, което било изкуство на движението. Но Мелиес упорито отстоявал своите позиции.

Доскоро обект на подражание, сега той започва да имитира другите производители на филми. Например в „Историята на едно убийство“ той имитира сцената с гилотината от Фердинанд Зек.

Въпреки че увеличил продукцията си, Мелиес бил застрашен от банкрут. Филмите му вече не се търсели. Той разчитал само на собствения си капитал. След конгреса на филмопроизводителите той изпаднал в много затруднено положение. Протегнал му ръка Пате, като го събсидирал и му дал поръчки. Срещу получената сума фалирващият продуцент залага цялото си недвижимо имущество, включително и „Ателие Поз“. С отчаяна надежда, че ще си възвърне миналата популярност, той се хвърля на пет големи постановки — „Халюцинациите на барон Мюнхаузен“ (1911 год.), „Покоряване на полюса“ и „Пепеляшка“ — нов вариант на предишната му феерия (1912 год.), „Кавалерът на снеговете“ и последният му филм „Пътешествието на семейство Буришон“ (1913 год.). От цялата тази финална продукция само „Покоряване на полюса“ е истински шедевър. В него залазяващият Мелиес влага цялото си творческо въображение, цялата си главозамайваща фантазия, цялата си изобретателност, но въпреки това претърпява крах. Забележителен остава макетът на снежния великан, който и сега поразява с техническото си съвършенство и който коствал на създателя си огромна сума.

Епохата на феериите отминала. Отминало и времето на вълшебника от „Ателие Поз“, но краят му бил съвсем не като във вълшебните приказки. Край — жесток и несправедлив. Загубил студиото си, загубил театъра си, Мелиес работел каквото намерел.

Създавайки своите филми, той не подозирал значението им за развитието на световното кино и въобще нямал представа, че слага основите на едно ново изкуство. Неговите открития подпомогнали преди всичко появата на рисувания и кукления филм. Самостоятелен по характер, разчитащ изключително на личния си вкус и богатата си фантазия, той не бил склонен да се сдружи или да приеме финансовата подкрепа, за да не загуби творческата си самостоятелност. Ето защо той останал изолирано явление в киното и отпаднал от редиците му, когато то навлязло в индустриалния си стадий на развитие.

Когато в лицето на продавача на детски играчки бил открит Жорж Мелиес, един от великите пионери на световното кино, дошла и славата. Дошли със закъснение признателността, почестите. Състояло се тържествено чествуване на Мелиес. Той бил удостоен с ордена на Почетния легион, бил удостоен с пенсия и прибран в замъка Орли — дома на престарелите членове на Съюза на киноработниците.

Той умрял на 21 януари 1938 год. на 76-годишна възраст.

Яна Вълчанова

ПИСМА ОТ МОСКВА

ЭКРАН И КОСМОС

През всичките тези дни Москва, цялата наша страна, целият свят живеят под впечатлението на най-голямото научно събитие в нашата епоха — първия успешен полет на човека в космоса. Майор Юрий Гагарин стана герой не на деня, а истински герой на нашето време. Заедно с него герои станаха учените, работниците, инженерите, техниците, които направиха възможен историческия рейс в просторите на вселената. Герой стана прогресивната наука, която само в свободното социалистическо общество можеше да заеме и зае достойното си място, утвърждавайки с това още веднъж великите преимущества на социализма, комунизма пред капитализма.

Изкуството е чувствително огледало, отразяващо действителността. Дълго време хората отдавна са лелеели мечтата да проникнат в надземните пространства, в други светове, съвсем естествено е, че най-напред те „осъществиха“ тази мечта в книгите, в произведенията на изкуството, а после — и в живота.

До реалния полет в космоса много „полети“ бяха вече описани и изобразени от художниците. Това се отнася и за киното. Още в епохата на немия филм се появи „Аелита“ на Я. Протозанов по романа на А. Толстой, в който героят въдворяваше социална справедливост на Марс. В далечните довоенни години режисьорът В. Журавльов създаде в съществуващата тогава студия „Союздетфилм“ филма „Космически рейс“, в който пътешествието до другите планети се извършваше в пълно съответствие с описанията на Жюл Верн. Бяха създадени още много други филми.

И не случайно на 12 април, когато великата мечта на човечеството стана действителност, нашето кино можа да предложи на зрителите, закономерно проявили повишен интерес към космическата тематика, немалко по брой кинопроизведения.

Нека прегледаме репертоара на московските кина през това време.

В него се открояват три игрални филма — „Небето зове“, „Безмълвната звезда“ (широкоекранен), „Човек от планетата Земя“, в който се разказва за жизнения и научен подвиг на великия учен К. Циолковски (арт. Е. Колцов), преживял през царския режим безизвестно и при големи лишения и получил при съветската власт възможност да разкрие своя гений, да твори за благо на народа.

Характерно е, че във филма „Небето зове“ е показано как близките на героя-космонавт самоотвержено понасят болката и тревогата от разлуката с човека, отправил се в неизвестното, но съзнанието за необходимостта на този подвиг за родината им помага да

понесат страданията — това съвпада с незабелязания подвиг на жената, на семейството на Юрий Гагарин! В сюжетната постройка на филма са използвани последните данни на науката, предвижданията на учените за гигантските станции-спътници, от които ще стартират за по-далечни планети космическите кораби.

През тези дни излезе на екран и новият голям документален филм „Великото предвиждане“ — за К. Циолковски, за неговите трудове, за успехите на съветската наука, осъществила като факт онова, което предвиждаше, за което мечтаеше гениалният учен. Освен това повторно излязоха на екран десетки документални и научно-популярни картини, посветени главно на пускането на първите съветски спътници около земята, на космическите ракети и т. н. — „Спътник над планетата“, „Глас от космоса“, „Земя—Луна“, „Аз бях спътник на слънцето“ (режисьор на този поетически документален филм е С. Герасимов), „Път към звездите“, „Пред скок в космоса“ и други.

Величественият подвиг на Юрий Гагарин естествено ще засили вниманието на кинематографистите към тази тематика.

Преди всичко на екрана ще намерят широко отражение самите събития, свързани с полета на първия човек-космонавт и неговото благополучно завръщане на родната съветска земя. Първите випуски от кинохрониката вече се появиха на екрана. Зрителите с нетърпение очакват голямото пълнометражно платно, което отново ще им позволи да преживеят, с очите си да видят всичко онова, за което са чели във вестниците, слушали по радиото, видели на снимки: полета във висините, триумфалното шествие по земята на героя, покорител на космоса. Такъв филм сега се прави.

Както съобщи главният редактор на Централната студия за документални филми В. Осминин, 80 оператори от кинохрониката са снимали в района на приземяването на космическия кораб по всички етапи, през които космонавтът е преминал оттук до столицата, неговото посрещане на летището, на Червения площад, в Кремъл, неговото изказване на пресконференцията и т. н. Във филма ще влязат и снимки, направени в чужбина — в България, Унгария, Полша и други страни от социалистическия лагер, във Франция, Англия и т. н., — които ще отразят как е бил отбелязан този велик празник от цялото човечество.

Пълнометражният цветен филм „Човекът, който се върна от космоса“ се създава от двете студии — документалната и научно-популярната — и в работата над него участвуват най-добрите режисьори и автори.

В Ленинградската студия за научно-популярни филми се готви научно-художественият филм „Планета на бурите“, който ще разкаже за изучаването и усвояването от човека на други планети.

В „Ленфилм“ се снима игралният филм „Аз се родих по риза“ — за първите летци-космонавти, покорители на вселената (сценарий А. Тверски, режисьор А. Гранник).

Разбира се, сега, след историческия полет на Юрий Гагарин, е възможно да се наложи в сценариите на тези филми да се нанесат някои поправки, продиктувани от живота, но това ще бъде само от полза за бъдещите филми...

СЪВЕТСКИТЕ КИНЕМАТОГРАФИСТИ ЖЕЛАЯТ ЩАСТИЕ НА АНИ...

Между съветските и българските кинематографисти, както и между народите на нашите страни съществуват стари връзки на дружба, сътрудничество, братство.

Ето защо, когато в Централния дом на киното бе оповестена вечер, посветена на киноизкуството на Народна република България, в познатото на всички, внушително сиво здание на улица „Воровски“ се събраха много хора. И още във фоайето преди започване на вечерта по същество творческата среща започна, започнаха дружеските беседи с членовете на делегацията на българските кинодейци. Режисьорът Владимир Янчев, както е известно, се е учил в Москва, тук той има много приятели и наистина към него се отправяха топли приветствия, наистина около него, както и около останалите български другари се образуваха групи, възникваше разговор за днешните дела и утрешните планове на другарите по кинооръжие...

Официалната част бе открита от режисьора Лев Арнщам, който с удоволствие си спомни за съвместната работа с българските кинодейци по време на постановката на филма „Урок на историята“. След като разказа накратко за развитието на българското киноизкуство, Л. Арнщам заяви, че то е натрупало голям опит, притежава творческа зрелост и както той вярва, в скоро време ще зарадва своя народ, съветските зрители и световното кино като цяло със своите значителни успехи и победи.

Л. Арнщам представи на присъстващите, изпълнили голямата зала на Дома на киното, нашите български гости Тодор Динов, Владимир Янчев, Иван Попов, Стоян Стоименов, които бяха много топло приветствувани. В президиума се намираха и съавторът на сценария за филма „Бъди щастлива, Ани“ В. Ежов и режисьорът, народният артист на СССР Сергей Герасимов, при когото във ВГИК се е учил постановчикът на този филм В. Янчев.

След това започна прожекцията на филмите.

Голям успех пожънаха мултипликационните филми „Парад“ на Хр. Топузанов и особено „Приказка за боровото клонче“ на Тодор Динов. Не веднъж по време на прожекцията в зрителната зала избухваха аплодисменти, отбелязващи сполучливите, остроумни находки, изобразителността и изразителността на художествените решения.

И ето на екрана е „Бъди щастлива, Ани“.

Още първите кадри ни потапят в атмосферата на тази топла, внимателна и загрижена дружба, установила се между българските летци и съветския им колега, в образа на който зрителите веднага познаха популярния съветски артист В. Меркуриев. Но тук ролята му не прилича на досегашните му роли: тук той е просто много мил, добродушен, проникателен човек, готов на невинни хитрости, за да помогне за благополучието и щастието на приятелите си. Що се отнася до неговата спътничка, артистката Невена Коканова веднага

покори зрителите с непосредствеността, жизнеността, чистотата на своята героиня. Много интересно са замислени и успешно решени образите на тримата приятели строители, толкова различни и по външен облик, и по характери, и същевременно толкова привлекателни по своята душевна красота, вяност в любовта и дружбата.

А по-нататък в съответствие с развитието на несложното повествование ние все повече и повече се запознавахме с неговите герои, а чрез тях — със забележителните качества на българския народ и със самата България, с нейните красиви пейзажи, с градовете ѝ, носещи неповторимия отпечатък на националното своеобразие.

Създателите на филма не са си поставили големи идейно-творчески задачи, не повдигат отговорни и важни проблеми на съвременността. Но какво пък... Непринудено, с добра усмивка, с хумор те разказват за някои черти от живота на своята страна, на хората и така разказват, че предизвикват към тях неволна симпатия. А това вече не е малко...

Филмът радва с интересните си режисьорски, операторски находки, детайли, с единната игра на актьорския ансамбъл, с общия радостен, оптимистичен тон на повествованието. И може смело да се каже, че подкупените от всички тези качества зрители в Дома на киното в края на филма пожелаха от цялата си душа щастие на Ани, а заедно с нея и на създателите на този филм и по-нататъшни успехи на българската кинематография.

Обсъждане на филма не се състоя (обикновено се уреждат повторни прожекции и вече след това обсъждане по секции), затова се налага да се ограничим с описание на общото настроение в залата, да приведем само първите най-общи оценки, изказани устно, в лични беседи след прожекцията.

Ето какво ни каза Лев Арнщам:

— Комедията е един от най-трудните жанрове на изкуството. Янчев упорито, настойчиво върви по този сложен път. Вече само това заслужава одобрение и поощрение. Но освен това той се стреми да разшири рамките на комедийния жанр, пронизвайки с хумор и едно повествование в битов план. Такива търсения са ясно видими и в този филм, който е пълен с добри чувства към героите, попадащи в забавни, смешни обстоятелства, но не губещи при това своето човешко достойнство нито уважението и симпатиите на зрителите.

Л. Арнщам отбеляза също така много доброто цветово решение на филма, успешната игра на артистите. — Може би не всичко в този филм е свършено — каза той, — но той безусловно ще намери път към сърцето на зрителя.

А ето как се отзова за филма народната артистка на СССР Тамара Макарова:

— За мен беше много приятно да гледам този филм. Той е пълен с оптимизъм, жизнерадостен е. С любов и умение е показана родната страна. А като цяло филмът убедително утвърждава красотата на дружбата, красотата на добрите човешки отношения, благородните чувства.

Между критиците също се водеше разговор за филма. Мненията в общи линии съвпадаха с казаното по-горе. Отбелязаха

още, че е много ценен опитът да се кани автор и актьор от друга страна — това би следвало по-често да се практикува в съветските студии. Завършвайки разговора, младият критик М. Сулкин (сътрудник на сп. „Искусство кино“) отбеляза: — Аз неволно сравнявах през време на прожекцията този филм с френско-съветския филм „Леон Гарос търси приятеля си“, близък по тема, сюжет и по жанр, и трябва да кажа, че сравнението е в полза на българския филм: там сценарната схема е много ясна, а в „Бъди щастлива, Ани“ тя служи за разкриването на ценно жизнено съдържание.

С тези мнения не можем да не се съгласим.

Мих. Белявски

ФЕСТИВАЛЪТ В ОБЕРХАУЗЕН

Средноевропейският експрес потегли от Източната гара на Берлин и се устреми на запад. Десет часа пътуване и ние сме почти в центъра на Рур, в град Оберхаузен.

Още е твърде рано и съвсем тъмно. Площадът пред гарата е празен. Точно срещу гарата, на фасадата на четириетажно здание свети надпис „Хотел Рурланд“. Оставяме вещите си в хотела и излизаме из града. Всичко още е тъмно. Слабо блещукат в мъгливия въздух млечнобели електрически лампи. Първите трамваи и първите пешеходци. Градът е доста чист. Високи здания няма. Във въздуха — специфична миризма, навярно от брикетите, с които тук палят пещите. А възможно е това да е миризма на кокс и въглища, която идва от шахтите и металургическите заводи, плътно обградили града.

На просветляващото небе започват да се рисуват силуетите на промишлените комини. Те са много, те са навсякъде, където погледнеш. Работнически град. Град на въглища и метал. Всичко това с нещо ни напомня нашия Донбас.

Оберхаузен има около 250 хиляди жители. Значителната част от тях са миньори и металурзи. През последните години обаче Оберхаузен неочаквано придоби известност като „киноград“. Тук ето вече седми път се провежда западногерманският фестивал на късометражни филми. От тази година фестивалът официално е признат за международен. И това е справедливо, защото фестивалът в Оберхаузен е най-големият фестивал на късометражни филми в света.

Минаваме край кинотеатъра „Европа-Палас“ — мястото на

фестивала. Надолу по улицата и наоколо близкия площад — десетки високи мачти с развяващи се държавни знамена на страните, участници във фестивала. Това придава на града празничен вид. Ето го и нашето червено знаме със сърпа и чука. Особено приятно е да го видиш тук, далеч от родината.

Три часа след пристигането ни кипящият фестивален живот ни обхвана напълно. На VII международен фестивал на късометражните филми в Оберхаузен през февруари т. г. участваха 23 страни. Предварително бяха представени около 360 филма, от които до конкурс бяха допуснати 85. Фестивалът беше твърде представителен и по числото на делегатите. Само чуждестранните гости бяха около 220 души, а всички участници във фестивала превишаваха 800.

Международното жури се оглавяваше от холандския кинорежисьор Хаас Ларен. Сред членовете на журито бяха кинорежисьорът от „Союзмултифилм“ Лев Атаманов, професор Йежи Тьоплиц (Полша), режисьорът Едуард Хофман (Чехословакия), режисьорът Марсел Ишак (Франция) и редица други известни режисьори, сценаристи, кинокритици.

Съветската кинопрограма се състоеше от четири късометражни филма: цветния научно-популярен филм „Автоматика и стомана“, мултипликационните филми „Влюбеното облаче“ и „Горски разказ“ и художествения черно-бял филм „Жребчето“, поставен по разказа на Михаил Шолохов от младия режисьор В. Фетин, възпитаник на ВГИК.

Общото художествено и техническо равнище на произведенията, участващи в конкурса на фестивала, беше твърде високо. С интересни филми се представиха кинематографистите на Чехословакия, Полша, Франция, Унгария. Редица безспорно успешни филми показаха киноработниците на САЩ, ГФР, Дания, ГДР.

В деня, определен за прожектиране програмата от съветски филми, зрителната зала беше препълнена. Особен успех извоюваха филмите „Жребчето“ и „Горски разказ“. „Жребчето“ получи една от осемте основни награди.

Трябва да се отбележи деловата и дружеска атмосфера на фестивала и гостоприемството, проявено от неговите организатори.

На фестивала в Оберхаузен бяха представени произведения от най-разнообразни видове и жанрове — документални, научно-популярни, мултипликационни (графически и куклени), редица художествени филми. Имаше, разбира се, и слаби, безсъдържателни работи, имаше филми, в които идеите, мислите бяха отстъпили на заден план пред формалните търсения на режисьорите и операторите.

И все пак общото впечатление от фестивала е твърде положително. Неговото общо направление беше прогресивно. Сред филмите, отбелязани от зрителите и журито, имаше немалко такива, които страстно и убедително отстояваха една позиция срещу фашизма и милитаризма, против опасността от нова война, една позиция на хуманизъм и взаимно разбирателство.

Сред големия брой повече или по-малко значителни произве-

дения, показани на фестивала, преди всичко искам да отбележа талантливата работа на младия полски режисьор Карабаш „Музиканти“. Това е един много добър документален филм — прост и човечен разказ за един самодееен духов оркестър на работниците от трамвайте, в който чрез една репетиция на оркестъра тънко и любовно, с голямо умение и истински художествен такт са показани обикновени хора в процеса на художественото творчество. Голямо впечатление направи чехословашкият игрален филм „Късче хляб“ (режисьор И. Немец). В един кратък епизод от времето на фашистката окупация авторите разказват как са живели, борили се и умирали антифашистите. Филмът е изграден върху пестеливи, точни кадри, в него прекарно, с истински драматизъм е използван звукът.

Необходимо е да се спомене също така за интересния документален филм „Дворът, в който играя“, снет от американския режисьор-оператор Фил Лернер. В този свръхкратък филм (той трае всичко седем минути) е „издебнат“ животът на децата, които играят в един двор от крайните квартали на Нюйорк. Авторът е съумял да проникне в света на децата. Филмът е прост и трогателен.

Френските кинематографисти показаха много остроумния игрален филм „Футболен мач“ (сценарист и режисьор Жан Даск). Жалко само, че лекотата и изобретателността на талантливите автори на филма са отишли за празни работи: филмът не притежава що-годе значително съдържание. Това е верига от своеобразни атракциони на комедийни положения.

Безспорен интерес предизвикаха документалните филми „Жестокост в камък“ (ГФР) и „Миячи на витрини“ (ГДР). Чехословашките мултипликатори показаха филма „Паразит“, посветен на парлива тема и направен талантливо. Запомнят се френският мултифилм-миниатюра „Кибритени клечки“ и редица други.

Но работата, разбира се, не е в отчитането на големия брой филми — те наистина бяха много и твърде различни. Искане ми се да кажа няколко думи за някои творчески тенденции в изкуството на краткометражния филм, които ясно се изявиха на фестивала. Очевиден е преди всичко стремежът на болшинството режисьори и оператори, които работят над късометражни филми, да намерят остра кинематографична форма. Този стремеж е напълно разбираем. Търсенето на ярка, интересна художествена форма заслужава пълна поддръжка и одобрение. Наистина в стремежа си към оригинална форма авторите на някои от филмите, показани на фестивала, явно са пренебрегвали съдържанието. Като пример за това могат да бъдат посочени френският филм „Сънят на дивите коне“, целият снет „рапид“, или полският мултифилм „Замъкът с привиденията“.

Но не по-малко досадна е и другата крайност. Така авторите на някои наши документални и научно-популярни филми, пренасяйки правилно центъра на тежестта върху темата на филма, върху неговото съдържание, не винаги отделят необходимото внимание на усъвършенстването на художествената форма, което естествено снижава общия идейно-художествен уровень на произведението.

Запазвайки примата на идейното съдържание, нашите сценаристи, режисьори, оператори трябва да работят неизмеримо повече

над кинематографичната форма, домогвайки се до интересни творчески решения в снимките, в композицията, монтажа и звуковото оформление.

Съветската документална и научно-популярна кинематография премина през последните години в значителна степен към производство на къси филми и това е съвсем правилно, тъй като филмите от по 3—4 и повече части обикновено лошо минават по кинорежата. Но и сега в нашите произведения често не достига вътрешна динамика, стремителност в разгръщането на сюжета, умело отбиране на жизнените факти и епизоди, икономичния и точен монтаж.

Като правило всички наши късометражни филми независимо от тяхната тема се създават в обем на две части. Много сценаристи и режисьори са дълбоко убедени, че 20 минути продължителност на прожекцията е пределният минимум за един късометражен филм. Дълбоко и досадно заблуждение. Фестивалът в Оберхаузен още веднъж нагледно и убедително доказва обратното. Много интересни, съдържателни и ярки по форма филми имаха обем една част и дори по-малко от една част. Сред филмите, които получиха награди, са полският „Музиканти“ с продължителност 9 минути, филмът на САЩ „Дворът, в който играя“ с продължителност 7 минути, чехословашкият игрален филм „Късче хляб“ с продължителност 9 минути и т. н. Всички тия филми заслужено получиха отличия на фестивала, защото са истински произведения на изкуството.

Да се снимат и монтират късометражни филми, предварително замислени като къси и твърде къси, е очевидно също така трудно, както и да се пишат ярки и съдържателни къси разкази и новели. Независимо от тематичното им разнообразие най-добрите късометражни филми имаха една обща особеност: авторите на тия филми са се спирали на една локална тема и са я разработвали творчески „в дълбочина“. При тази разработка са се появявали много детайли, жизнени подробности, нюанси в поведението на хората, т. е. появило се е изкуството.

На фестивала бяха представени значителен брой мултипликационни филми. Те бяха разнообразни както по маниера на рисунката, така и по своето съдържание. Имаше талантливо направени миниатюри, които не претендираха за дълбоко съдържание („Кибритените клечки“), но имаше и дълбоки по смисъл филми, в които авторите със средствата на мултипликационното изкуство се бяха опитали да разрешат актуални жизнени проблеми. Към този вид спада чехословашкият филм „Паразит“, направен в остър, изразителен стил и разказващ чрез двама герои едва ли не цялата история на класата на производителите и класата на експлоататорите. Филмът заслужено получи поощрителен диплом на фестивала.

Съветската мултипликационна кинематография, утвърдила се като голям самостоятелен отрасъл на киноизкуството и създавала десетки великолепни произведения, все още страда от архаизъм в тематиката. Освен мултипликационните филми за деца, в които традиционните персонажи на жанра (зверове, птици, герои от народни приказки) очевидно са неизбежни, авторите на нашите мул-

типикационни филми трябва смело да се заловят за актуални, остри теми на съвременния живот, създавайки интересни и нужни произведения и за възрастните зрители. В това отношение опитът на нашите чехословашки колеги е поучителен. През последните години те създадоха редица интересни, злободневни мултипликационни филми, в това число и филми, посветени на големи обществено-политически теми.

Следва да се отбележи и още една интересна особеност, характерна за значително число от късометражните филми, показани на фестивала: отсъствието на дикторски текст и голямата изразителност на кинематографичния кадър. Не е необходимо да се доказва колко това е важно в киноизкуството. Та нали понякога нашите документални, научно-популярни, а често и игрални филми страдат от такова многословие, от такова изобилие на ненужни обяснения, че действителната сила на словото, звучащо от екрана, на този най-важен идеен компонент на съвременното кино се превръща в своята противоположност. Многословният, понякога даже високопарен дикторски текст в нашите филми представлява като правило опит да се прикрие примитивността на монтажа или композиционната рехавост на произведението.

Много от филмите се отличаваха с оригиналност в използването на музиката и шумовете. Във филма „Детски игри“ цялото изображение е свързано с детско дърдорене, скороговорки, с един сякаш нищо неозначаващ говор. Във филма „Късче хляб“ напрегнатото драматическо действие се развива под звука от гласа на един от героите, отброяващ секундите, тъй като главното събитие трябва да протече в разстояние на една минута. В японския филм за произхода на нефта симфонията от цветове и движенията на микроорганизмите се слива със същата такава симфония от звуци зад кадъра и т. н.

Музиката и шумовете са твърде силно средство в ръката на режисьора, но те трябва да се използват точно и умело. Само като прониква в същността на показваното явление или събитие, художникът ще може в пълна мяра да използва обширната „звукова палитра“ на филма. Без това е неизбежно или занаятчийското „подлагане“ на музиката и шумовете под изображението, или ефектното, но формално хитруване.

Въпреки твърде високото общо равнище на фестивала сред филмите, представени на конкурса, имаше и редица произведения, в които всякакво съдържание беше засенчено от опитите на авторите на всяка цена „да удивят зрителите“, да създадат нещо „съвсем оригинално“. В тази връзка не може да не се спомене широкоекранният цветен канадски филм на Норман Мак-Ларенс „Хоризонтални линии“. Филмът трае всичко 6 минути, но и това време ни се стори твърде дълго. Неговото съдържание е трудно, почти невъзможно да се разкаже по простата причина, че то отсъства. На синкав екран се появява черна линия, която под ритъма на музиката (от екрана звучи плавната мелодия на менует) се задвижва по екрана отначало нагоре, после надолу, след това отново нагоре

и отново надолу. Накрая тази линия се разделя на две, след това на четири, след това на осем. Извършвайки няколко движения от горната до долната рамка на екрана, линиите отново се съединяват в една. С това филмът свършва. Според замисъла на авторите това ритмическо съединяване на музиката и „най-простото изображение“ трябва да достави естетическо удовлетворение на зрителя. Коментариите очевидно са излишни.

Фестивалът в Оберхаузен беше интересен. На него се срещнаха различни идеи и художествени прийоми, различни творчески почерци и възгледи. Фестивалът още веднъж потвърди голямата сила и широките възможности на късометражния филм.

Но главният резултат от фестивала, разбира се, е укрепването на културните връзки между различните страни, укрепването на контактите, възникването на делови връзки. А всичко това означава една нова крачка по пътя на взаиморазбирането и мира между народите.

В. Головня

Исторически календар

18 юни 1922 г. в софийското кино „Модерен театър“ се е състояло голямо киноутро, на което е бил прожектиран първият съветски филм в България.

Тази първа прожекция на съветски филм у нас е била организирана от „Комитета за подпомагане гладуващите в Русия“ с цел да се наберат средства за закупуване храни за гладуващия вследствие ужасната суша руски народ. Всъщност това историческо киноутро и всички други мероприятия за събиране помощи за гладуващите се организират и ръководят от Партията.

Представеният филм е бил документален и се е състоял от 3 части:

1. Конгресът на източните народи в Баку.
2. Изгледи от Москва — конгресите на Комунистическия интернационал, младежите, жените, професионалните съюзи и източните жени.
3. Народни тържества по случай конгресите. Грандиозните упражнения на Всеобща, парадът на Червената армия, дефилирането на младежки и женски дружини и пр. (цитирано по „Работнически вестник“ от 23. 6. 1922 г.)

Това първо по рода си киноутро е имало толкова голям успех, че бива повторено и потрето през следващите неделни дни — на 25 юни и 2 юли с. г. Второто киноутро се е състояло в кино-театър „Одеон“ и приходите от него са били внесени във фонда за подпомагане пострадалите неяд седмица от наводненията жители на крайните софийски квартали.

Ето как партийният орган „Работнически вестник“ в броя си от 27 юни с. г. описва тези паметни прожекции:

„Големи киноутра се даваха на 18 того в „Модерен театър“ и на 25 в театър „Одеон“. И двете бяха масово посетени и големи множества се връщаха по липса на места. Първото киноутро бе в полза на гладуващите в Съветска Русия, а целият приход от последното утро бе отстъпен за подпомагане пострадалото от наводнението в София население. И на двете бе представен филм от Съветска Русия... И на двете утра почти непрекъснато многобройната публика, между която и много руски войници, изразяваше своя възторг чрез бурни ръкопляскания и възгласи. На утрото в театър „Одеон“ се изпълниха отлично и някои номера от другари от Съюза на артистите и музикантите.“

Това първо нагледно запознаване на българските трудещи се с великия революционен ентусиазъм на съветските народи песъмноено е изиграло значителна роля за повдигане на техния борчески дух в борбата им за комунистическото бъдеще.

(Настоящото съобщение допълва и коригира писаното от мен в бр. 4 на сп. „Филмови новини“ от 1960 г. относно похватата на първите съветски филми в България, б. м.)

7 юни 1923 г. В бр. 24 на първото партийно литературно-хумористично списание у нас „Червен смях“ е отпечатан фейлетонът „Да идем на кино!“ на Крум Кюлявков, подпи-

сан с псевдонима Кин. Със завидно остроумие и талант младият пролетарски писател ни дава в него една сатирична картина на буржоазния кинорепертоар от епохата. Нашият съвременен читател предполага с удоволствие ще прочете този фейлетон, който някога е учил и вдъхновявал българските комунисти „да мразят още повече нашите затыпели от разкош и удоволствия врагове“.

„ДА ИДЕМ НА КИНО!“

„Ти, другарю, навярно, често си се мъчил да си представиш като колко възможно най-голяма разлика може да има между твоето житие-битие и онова на най-едриите капиталисти в света. Ти си напиргал своето въображение, прехвърлял си през ума си всички възможни удобства и луксове, които си могъл да си представиш, и въпреки това не си се доближил нито един сантиметър до истината.

Ако ти си някъде из провинцията, където няма кинематограф, напразно ще си измъчваш въображението — това, което ти считаеш за най-голям комфорт, за най-пични удоволствия и всевъзможни удобства, е само една малка тичинка от прамаден букет. Но ако ти живееш в София или в провинцията, където има кинематограф, твоята работа е много лесна! Отиваш в киното, плащаш един обед и виждаш поне отчасти как живеят нашите „вдъхновители“.

Ето сега пред тебе се движи някаква дебела дама, която има специални слуги за косата, други за дрехите, трети за обувката, за ноктите на ръцете и краката и пр. Тя има лорнет и разглежда загрижено в кревата някакво болно кученце. Дохождат някакви господа с цилиндри, целуват важно ръка, ядат, пият, пушат, танцуват с дъщерите на дебелата дама и отивайки си с удобни автомобили, прибират се в къщи пияни при своите. Тука може някой от цилиндрите да се хване в спалнята за челото си и да каже: „Ах, какво направих аз! Аз съм изменил на своята семейна чест. Подлец!“

Това е дълбока трагедия, толкова повече, че героят веднага забравя всичко.

Ти, ще видиш охранени коне, които живеят в палати, парфюмирани с всевъзможни есенции и гледани тъй, както ти не знаеш майка така да е гледала рождения си син; коне, които се употребяват само един път в месеца за езда. Тях ги хранят със захар и мляко, завиват ги нощем с юрган.

Ти ще видиш господа и госпожи, които скучаят от безделие, които не знаят граници на своите удоволствия, и рядко между тях ще зърнеш и приведената фигура на някой одърпан работник. Ще пътуваш в комфортни параходи, ще се качваш на планини, ще слизаш в подземия, ще хвърчиш с аероплани, ще посещаваш нечути и невиджани страни, ще се наслаждаваш на всевъзможни концерти и балове. И твърде на често ще се позапиташ:

— Тия хора не мислят ли, че на тоя свят има и нещо такова, което се казва „работа“! Откъде вземат толкова пари всички тия хора? За всичко друго приказват, говорят, живеят си охолно и нито един път не се запитват: „Довечера какво ще се вечеря?“

Чудни хора!

Сякаш у тях не съществуват въпроси, като например „Кога е по-добре да се яде хляб с боза — вечер или на обед.“ „Когато няма пари за хляб, а фурнаджията не дава на вересия, къде може да си биеш главата, за да не гледаш децата си, когато се свиват за корича хляб?“ И после: „От вода и сол колко вида чорбича можеш да изкараш?“ и пр., и пр. Гледаш, гледаш и не можеш да разбереш за какво мислят тия хора — май, май за нищо.

Но това е, защото ти не си културен и не разбираш техните тънки настроения, болки и нужди. Между твоите разбирания за живота и техните, като речеш да теглиш един паралел, излиза някакъв салтомортал: На твоята голяма мъка за 1/2 кило боза и 1 кило хляб те ще се скъсат от смях — и обратно: на тяхното безмерно страдание по някое разболяло се котенце — ще ти се раздрусва издъно нервната система.

Да идем, прочее, да идем, другарю, в кинематографа (ако имаме и доколкото имаме пари, разбира се) — там ние ще се научим да мразим още повече нашите затыпели от разкош и удоволствия врагове.

Хвала на онзи, що измисли кинематографната лента.

Кин.“

А. Александров