

# Киноизкуство

4

АПРИЛ





4

# киноизкуство

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮ-  
ЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

1960  
АПРИЛ

# С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

## 90 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА ЛЕНИН

1. Ленин за киното  
Ленинските указания в действие . . . 3
2. Образът на Ленин върху екрана . . . 4

### К Р И Т И К А

3. Максим Наимович — За сценария „Призори“ . . . 9
4. Донка Акьова — Разговор за филма „Стубленските липи“ . . . 13
5. Д-р Ал. Тихов — „Отвъд хоризонта“ . . . 20

### ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

6. Безсмъртието на будната съвест — Ас. Михайлов, „Неговото поколение“, „Чадърът на свети Петър“, „Пучини“ — Николай Попов, „Мащеха“ — Иван Дечев . . . 30

### ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

7. Невена Тошева — Полските кинодокументалисти в творчески търсения . . . 37

### НАШИЯТ РЕПОРТАЖ

8. Със „Стубленските липи“ на село — Р. Шоселов . . . 42
9. С прометеевска искра — А. Стефанова . . . 46

### МАИСТОРИ НА КИНОТО

10. Жан Реноар . . . 50

### П Р Е Г Л Е Д

11. Джон Хоуард Лоусън — Холивуд мени правлението . . . 54

### НАШИЯТ БЕЛЕЖНИК

12. Добро, много добро начало . . . 62

### ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

13. Нови документални филми . . . 62

### ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО

14. „Справочник по технике киносьемки“ — С. Ш. . . . 64
15. Нови книги — Д. Бошнаков . . . 65

### ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

16. Анжел Вагенщайн — Тиерра калиенте — земя на маите . . . 68

### КИНОТО ПО СВЕТА

17. Марти Саво — Писмо от Хелзинки . . . 89
18. Гръцкото кино днес — Васос Сарафакис . . . 93
19. Кинификацията в чехословашката република . . . 94
20. Австралийското кино — Хр. Мутафов . . . 95
21. Карло ди Стефано — История, легенда и кинематография . . . 101

### ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

22. 50-годишнината на българското киноизкуство — Ал. Александров . . . 103
23. Х Р О Н И К А

*На първа страница на корицата: Николина Генова във филма „Бедната улица“. На четвърта страница: Коста Цонев и Николина Генова в сцена от същия филм*

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

ДАКО ДАКОВСКИ, ХРИСТО КИРКОВ, ХАИМ ОЛИВЕР, НИКОЛАЙ ПОПОВ, ГЕОРГИ СТОЯНОВ-БИГОР, д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ, РАШО ШОСЕЛОВ

Оформление: Иван Бояджиев

Коректор-стилист Л. Славейкова

## ЛЕНИН ЗА КИНОТО

„Дотогава, докато киното се намира в ръцете на пошпи спекуланти, то ще принася повече зло, отколкото полза, много често развращавайки масите с пошлото си съдържание. Но... когато масите овладеят киното и когато то бъде в ръцете на истинските дейтели на социалистическата култура, то ще стане едно от могъщите средства за просвета на масите.“ (1907 г.)

„Да се обърне внимание на необходимостта от щателен подбор на филмите и се отчита въздействието на всеки филм върху населението през време на неговото прожектиране...“

„Да се прогони из репертоара на нашите кинозали онази пошлост, която като обилен поток навлизаше у нас от чужбина, в която преобладават еснафските вкусове, където всяка сантиментална глупост успокоява зрителя и го откъсва от злободневния, от политическия живот на страната.“

„Производството на нови филми, проникнати от комунистическите идеи, отразяващи съветската действителност, трябва да започне с кинохрониката...“

„Необходимо е да се внесе в киното не само науката, не само производството, но и хумор и смях, вълнуващите сцени на комедията и драмата. Всичко това трябва да бъде насочено към една единствена цел: борбата за нов бит, за нови нрави, за по-добро бъдеще, за ръцвет на науката и изкуството.“

„От всички изкуства най-важно за нас е киното.“

### ЛЕНИНСКИТЕ УКАЗАНИЯ В ДЕЙСТВИЕ...

В 1914 година в Русия е имало 1,510 кинозали, а сега в Съветския съюз има близо 80,000 кинозали и подвижни кина.

Предвидено е към края на 1965 година кинорежата да се увеличи до 120,000 кинозали. Това ще позволи в селските райони да се осигури кинозала за всеки совхоз и колхоз.

В 1913 година кинотеатрите в Русия са били посетени от 106 милиона кинозрителители. В 1959 година броят на кинозрителители в Съветския съюз е бил около 3 милиарда и 500 милиона.

В 1965 година филмите ще могат да бъдат гледани от 5 милиарда кинозрителители.

В 1940 година в Съветския съюз са били произведени 54 пълнометражни филма, от които 38 художествени. В 1958 година са били произведени 126 пълнометражни филма, от които 103 художествени, а в края на седемлетката е предвидено да се произведат по 204 пълнометражни филма, от които 175 художествени.

## Образът на Ленин върху екрана

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

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

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



В. И. Ленин

*Кадър от съветската  
кинохроника 1921 г.*

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

МАКСИМ НАИМОВИЧ

## ЗА СЦЕНАРИЯ «ПРИЗОРИ»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## РАЗГОВОР ЗА ФИЛМА «СТУБЛЕНСКИТЕ ЛИПИ»

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

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

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

### С Ц Е Н А Р И Я Т

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

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

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



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



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

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

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

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



*Грациела Бъчварова в кадър от филма*

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

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

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

#### ПОСТАНОВКАТА

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

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

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

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

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



*Владислав Молеров и Мирослав Миндов в сцена от филма*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## «ОТВЪД ХОРИЗОНТА»

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

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

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

\*

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

\*

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

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

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



*Богомил Симеонов и Стефан Петров в сцена от филма*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



*Л. Киселички и Ст. Петров в сцена от филма*

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

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

\*

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

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

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

# ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

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

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

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

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

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

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

## Безсмъртието на будната съвест

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Асен Михайлов

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

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

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

Такава е и съдбата на главния герой

## Неговото поколение

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

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

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

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

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

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

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

Унгарският филм „Чадърът на свети Петър“ привлича не само с оригиналното си заглавие, но и със злободневността на

темата си. Все още у нас, и другаде има непросветени хора, които вярват в чудотворни икони, таинствени видения, поличби и други библейски митове. Научно-популярното кино е създало стотици филми, в които по научен път се обясняват много странни природни явления. Съветското кино е дало отговор на редица заобичаения от



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



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

## Чадърът на свети Петър

рода на каталепсията, сбяснило е такива „чудеса“ като „възкресението на Лазар“ и т. н. Но съвсем са малко антирелигиоз

ните художествени филми, онези филми, които с богатата палитра от изразни средства на игралното кино разобличават натрупаните от векове суеверия и „бизнеса“ на някои твърде съмнителни божи служители.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Пучини

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

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

Но „Пучини“ не е филм-концерт. Из-





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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ник. Попов

\* Edward J. Dent — Opera — стр. 86.

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

## М а щ е х а

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

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

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

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

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

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

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

Ив. Дечев

НЕВЕНА ТОШЕВА

## ПОЛСКИТЕ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИ В ТВОРЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ

(ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ ЕДНО ГОСТУВАНЕ)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Музиката . . .

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Гарата“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# Нашият репортаж

## Със «Стубленските липи» на село

(Скици от бележника на журналиста)

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

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

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

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

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

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

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

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

### Малкото село с големите къщи

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

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



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

### Да си говорим като свои хора

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



това до невярна обрисовка на общата атмосфера в нашето село?

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

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

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

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

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

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

Скици: Ценко Бояджиев



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

\*  
\* \* \*

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

Р. Шоселов

## С ПРОМЕТЕЕВСКА ИСКРА...

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

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

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

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



„В страната на човекоядците“





„Надхитрената лисица“

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

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

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

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

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

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

— Ставай бързо! Време е за училище!

— Измий си зъбите!

— Яж!

— Бързай!

— Къде отиваш, забрави си чантата!

— Върни се да си облечеш палтото!

— От училище ли идваш? Сядай да четеш!

— Всичките тия купища книги да прочетеш!

— Не се заяпвай!

— Сега на пианото! Бързо!

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



„Надхитрената лисица“

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

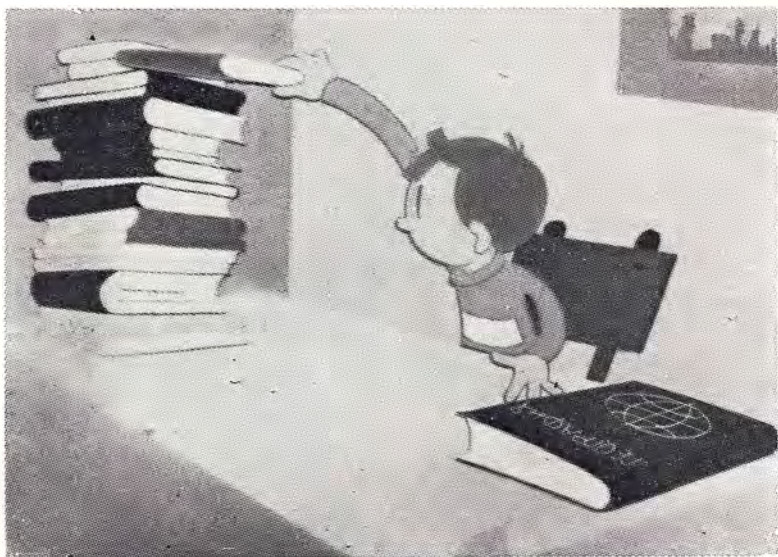
... Често в Студията за игрални филми ще срещнете забързан човек с приветливо усмихнати очи. Тодор Динов, художественият ръководител на българската мултипликация, съвсем няма вид на началник, умееш да държи подчинените си в респект. Талантлив художник, придобил обширни познания по специалността си в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

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

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

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

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



„В страната на човекоядците“



*Валентин Русецки и Коста Цонев във филма „Бедната улица“*





Николина Герцова и Коста Цонев във филма "Бедната улица" по сценарий на Петър Лозев

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

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

\*

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



#### Киностършел № 4

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

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

Към това слънце са протегнати и ръцете на българските мултипликатори.

**А. Стефанова**

# МАЙСТОРИ НА КИНОТО

## ЖАН РЕНОАР



Във френското кино Жан Реноар заема особено място. По възраст той принадлежи към поколението на Рене Клер, но за разлика от своите връстници през време на немия филм той снима само няколко незначителни филма. Едва в зву-

ковия филм той разкрива своите истински възможности в една серия от филми, в които наред със своето забележително майсторство разкрива и изключителната си интуиция на художник, отзивчив към животрептящите проблеми на своя народ. Днес той е една от водещите фигури на френското кино.

Жан Реноар е роден в Париж на 15 септември 1894 година. Той е син на големия френски художник Огюст Реноар и брат на актьора Пиер Реноар. Първоначално той се насочва към художествената керамика. През време на Първата световна война той бива тежко ранен и демобилизиран. Оженва се за един от бившите модели на своя баща Катерина Хеслинг. Специално за нея той написва сценария „Живот без радост“, който бил режисиран от неговия приятел Албер Дидие (1924 год.). По това време той вече решително се ориентира към киното. В същата година той сам режисира първия си филм „Дъщерята на водата“. В този филм, както и в следващите „Нана“ (по Емил Зола), „Чарлестон“, „Маркита“, „Малката кибритопродавачка“ и др., главна изпълнителка е неговата жена. Сравнително по-голям успех е имал филмът „Нана“, декорациите за който били скицирани от известния сега режисьор Клод Отан-Лара. Постепенно Реноар се отърсва от песимистичните и мелодраматичните сюжети на първите си филми и в периода на звуковия филм той вече решително се е ориентирал към тематика с открито социално звучене — „Кучката“ (1931 г.), „Мадам Бовари“ и др.

Най-добрите си творби Жан Реноар създава през годините на активното си участие в народния фронт във Франция. Филмът „Тони“ (1935 година) е възмущаващ разказ за нерадостната съдба на италианските ратаи, емигранти във Франция. Филмът „Престъплението на господин Ланж“ разкрива солидарността на работниците в борбата им срещу собственика-експлоататор. През време на предизборната кампания в 1936 година Реноар снима филма „Животът е за нас“. Този филм е снет в сътрудничество с група комунисти и разказва за големите богатства, които притежава Франция, и голямото народно благоденствие, което би се постигнало, ако те след победата на социализма станат истинска народна собственост. . . В същата година Жан Реноар снима една много сполучлива екранизация на пиесата „На дъното“ на Горжи с участието на големия френски актьор Луи Жуве в ролята на графа и Жан Габен в ролята на Васка Пепел. Характерно за тази екранизация, която малко преди Втората световна война беше прожектирана и по нашите екрани, е, че Жан Реноар не се стреми да имитира руската природа и типизация на героите, а се стреми да навлезе в същината на идеите, да разкрие общочовешките черти на Горкиевите герои и да ни покаже тяхната трагедия, която е резултат на вълчите закони на капиталистическото общество. Много успешно Реноар разширява рамките на пиесата, като прави един увод с началния епизод, който ни запознава с историята на графа, и един финален епизод, в който виждаме Васка Пепел и неговата любима да се отдалечават сред разцъфналото поле. откъснали се завинаги от душната атмосфера на мрачния вертеп. За високите си художествени качества този филм получи най-високата френска награда „Луи Делюк“. През същата година той снима и филма „Разходка по полето“ по едноименната новела на Мопасан.

И ето идва времето на най-високите постижения на Реноар — „Голямата илюзия“, „Марсилезата“ и „Правилата на играта“. В продължение на три години Реноар обикаля филмовите компании и предлага сценария на „Голямата илюзия“. Мотивът на отказа бил, че филмът няма да има успех сред широката публика. Всъщност причината била друга — продуцентите, затънали в блажено самоуспокоение, не са виждали опасността от надигания се фашизъм и германски милитаризъм и са смятали, че Реноар иска да направи още един пропаганден филм в полза на народния фронт. Незапомненият успех на филма доказва верния политически усет на френския народ. Само от прожектирането на филма в кино „Мариво“ в Париж бяха покрити неговите производствени разходи. На международния кинофестивал във Венеция името на Жан Реноар триумфално зае своето достойно място в редиците на най-изтъкнатите майстори на киното. Макар и забранен за прожектиране в Италия и Германия, филмът бива горещо посрещнат от прогресивните хора по целия свят. С голям успех беше прожектиран и у нас преди войната и за щастие без цензурни окастрияния, както това беше правено в много буржоазни страни.

Следващите години, които предшествуват Втората световна война, са за Реноар години на усилен творчески труд. Един след друг той снима филмите „Марсилезата“, едно от най-епохалните му произведения, където в широки епични платна той ни разкрива исторически събития около Великата френска революция

и нейните социални причини, и филмът „Човек-звяр“ — екранизация на едноименното произведение на Емил Зола с участието на Жан Габен, Симона Симон и Бланшет Брюноа.

Филмът „Правилата на играта“, както казва Жорж Садул, е венец в творчеството на Реноар и в цялото предвоенно френско киноизкуство. Той е бил едновременно сценарист, режисьор и актьор във филма. В основата на филма лежи конфликтът, породен от различния социален произход на героите, който отначало създава комични ситуации, а накрая довежда до трагични резултати. В първите дни на войната Жан Реноар започва в Италия постановката на филма „Тоска“, който бива завършен от Кристиян Жак, тъй като ходът на войната принуждава Жан Реноар да напусне Италия и да се отправи за Съединените щати.

Макар и изправен пред нови проблеми и условия на работа, Жан Реноар в най-голяма степен успява да запази в САЩ своя стил на работа в сравнение със своите именити френски колеги Рене Клер и Жулиен Дювиевие. Характерно за неговото творчество в Холивуд е, че той успява дори и при строго стандартизираната продукция на Холивуд да прояви своята голяма възискателност по отношение на творческото решение на филмите и да работи с онези актьори, които той намира, че са непринудени в своето изпълнение. В САЩ той снима филмите „Моя земя“, „Поздрав от Франция“, „Южнякът“, „Дневникът на една прислужничка“, „Жена на плажа“. В никакъв случай обаче тези филми не могат да се равняват до неговите предвоенни произведения и следователно този етап от неговото творчество не прибавя нищо повече към вече големия престиж на режисьора.

Неговата първа творба след работата му в САЩ не е в Европа, а в Индия, където снима филма „Реката“ (1950 год.). След това в 1951 година той снима в Италия филма „Златната каляска“ и едва след това започва своята работа във Франция с филмите „Френски канкан“ и „Елена и хората“. Междувременно той прави и няколко постановки върху театралните сцени.

Напоследък името на Жан Реноар отново стана център на внимание на кинематографния печат във Франция и по целия свят. Този път поводът бяха двата филма „Завещанието на доктор Корделие“ и „Закуска на тревата“, заснети от него в рекордно кратък срок. Тези филми са снети по метода на телевизионната практика с едновременното снимане на няколко камери. Своя режисьорски сценарий Жан Реноар разбил не на планове, както това се прави обикновено в киното, а на завършени сцени, които се снимат наведнъж от няколко камери. В този нов вид режисьорски сценарии строго се определя мястото на всяка камера в нейните функции, а така също и разположението на микрофоните. Тъй като всички камери работят едновременно през време на действието, режисьорът предварително определя каквс ще снима всяка от тях: общи планове, едри планове, панорами и пр.

Основно внимание при този метод на работа Жан Реноар обрънал на подбора на актьорите и на предзарителната репетиция с тях. Тук възможността да се използват любители и дебютанти е изключена. От актьорите се иска голяма опитност и те знаят, че няма да има никакви дубли и никакви прекъсвания на сцената. При усвояването на сцената Реноар дава указания на всеки оператор, осветлител, звукооператор. След започване на снимките той никак не се меси в тяхната работа, за да не пречи на творчеството на актьорите. Така първият филм бил заснет за петнадесет дни, а вторият за три седмици.

Жан Реноар е заявил, че освен икономически ефект този метод на работа дава възможност да се решат и редица естетически проблеми, най-важната от които е, че актьорите се чувствуват много по-свободни и имат възможност да се съсредоточат изцяло и да изиграят ролята си в откъса без прекъсване за отделни планове и дубли. Още преди няколко години Реноар писа: „Понастоящем кинокамерата в киното е станала нещо като божество. Днес камерата е фиксирана на своя статив или кран и прилича на недостижим олтар; около нея се въртят големите жреци — режисьорът, операторът, асистентите, които довеждат жертвите пред нея. Така тя стои неподвижна или почти неподвижна, а когато тя ще се придвижи, това става с предварително нагласени релси, вместо да се следва движението на жертвите-актьори. . . Кинокамерата има само една единствена задача — да фиксира онова, което става. И това е всичко. Аз не съм съгласен движенията на актьорите да се определят от камерата, а движенията на камерата трябва да се определят от актьора. Това означава, че трябва да работим като репортажистите. Защото когато един репортажист снима едно конно състезание, той никога не иска състезателите да тръгнат оттам, където на него му е удобно, а се нагласява така, че да може да заснеме състезанието, където и да се извършва то. . .“



Любопитни са мислите на Реноар и по отношение интереса му към работата в телевизията, което доведе и до опита му с двата споменати филма: „Усъвършенствуванията в кинотехниката през последните години доведоха до отчуждаване на творческите работници от нея. Когато започвах да работя в киното, човек трябва да познава занаята си основно и да борави с кинотехниката както с пръстите на ръката си. Например ние не знаехме как да правим преливания в лабораториите и затова трябваше да ги правим с кинокамерата през време на снимките, а за това трябваше да ти е предварително ясно къде точно трябва да свърши едната сцена и да започне другата... Днес се смята за губене на време, ако режисьорът се занимава с технически проблеми...“

Всички индустриални изкуства (а киното е точно такава) са били велики в началото си и са загубвали много от своята сила, колкото повече са се усъвършенствували. Хората, които правеха първите френски, германски или шведски филми, не са били всички големи художници, но всичките им филми са били хубави. Защо? Защото техниката беше несъвършена. И ако аз и други режисьори днес се обръщаме към телевизията, то е, защото тя все още се намира в технически примитивно състояние, което обаче може да даде на художниците мобилизиращия дух от времето на първите филми, когато всичко се правеше с ентузиазъм и беше хубаво.“

Засега идеите на Реноар и неговите първи опити за телевизионно снимане на филми все още не са намерили последователи. Нещо повече, мнозина от професионалните кинематографисти се отнесоха хладно към неговите успехи. Но няма съмнение, че неговият опит е смела новаторска крачка на художника към обогатяване на изразните средства на киното.

Вече 66-годишен, Реноар, макар и с едра тромава фигура, си остава все така много подвижен и енергичен в своята работа, така работоспособен както в първия етап на своята творческа дейност в киното.

В цялото творчество на Реноар ярко се чувствува, че той е син на Огюст Реноар и наследник и продължител на всичко онова, що се отнася до чувството за красота в живота и до топлотата, с която художникът трябва да отразява живота в своите произведения.

ДЖОН ХОУАРД ЛОУСЪН\*

## Холивуд мени направлението

(Американското кино от гледна точка на изкуството и бизнеса)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



*Сцена от американския филм „Ани Франк“*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Сцена от филма „Геният на злото“

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

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

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

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

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

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

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

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



*Спенсер Траси във филма „Старецът и морето“*

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### ДОБРО, МНОГО ДОБРО НАЧАЛО...

„Години наред вече ние живеем като чужденци — не се познаваме достатъчно, не следим взаимно работата си, не се радваме общо на успехите и не подем общо за несполуките.“

Чудно ли е, че на срещата между творческите работници от Студията за хроникални и документални филми и Студията за научно-популярни филми всички започваха изказването си с една и съща мисъл? Наистина години наред кинотворци с толкова близки по характер задачи, с общи художествени търсения не намираха път да обединят силите си, взаимно да се подпомагат. Срещата на 23 февруари т. г. в Дома на киното бе едно добро, много добро начало. И най-хубавото в тая среща бе подчертаният стремеж на режисьори, оператори и редактори от двете студии да го-ворят за работата на другарите си прямо и откровенно — без предубеждение, без криво разбиране „студиен патриотизъм“, който неведнъж в миналото па-костно се е проявявал.

Има какво да се поучим един от друг — тая мисъл обединяваше изказванията на Юри Арнаудов, Хаим Оливер, Цветан Борисов, Румен Григоров, Александър Александров, Нюма Белогорски, Кою Раднев, Георги Янев, Т. Пожарлиев — на всички, които търсеха как тая първа среща да стане само едно добро начало, което тепърва ще има да се разширява и подобрява. И предлагаха:

Всяка събота на квалификационните прожекции в Студията за хроникални и документални филми да се гледа поне по един научно-популярен филм.

Седмичният кинопреглед да се показва на другарите от Студията за научно-популярни филми, преди да е излязъл на екран.

Всеки нов филм на едната студия да се обсъжда от работещите в другата студия, преди да се даде за масов печат.

В художествения съвет на всяка студия да има представители от дру-тата студия.

Взаимните гостувания и срещи да станат постоянна практика за твор-ците от двете студии.

Разумни, прекрасни предложения, които час по-скоро трябва да ста-нат дело!

## Из нашите студии

### НОВИ ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ

През миналата 1959 година бяха произведени 27 документални филма, 6 спортни периодики, 4 пионерски жур-нала и 62 кинопрегледа. Производстве-

ният план на Студията за документал-ни и хроникални филми през настоя-щата година е увеличен и разнообразен с нови теми. Голяма част от филмите

ще бъдат посветени на ускореното икономическо развитие на страната ни и ще популяризират опита на най-добрите работници в промишлеността и селското стопанство. Подготовката по реализиране на тези задачи започна още в края на миналата година. Затова някои филми са вече към края на снимачния си период, а филмът „Към продуктивно животновъдство“, който бе снет по сценарен план от режисьора Христо Мутафов, е окончателно готов. Сценарният портфейл на студията разполага още със заглавията „Утро над Димитрово“ от Георги Стоянов—Бигор, „Зърна от слънцето“, сценарий за българския скъпоценен плод гроздето от М. Дичева, „В едно обединено ТКЗС“ от Христо Тотев, „Комсомолски мартеници“ от Ст. Чалгаджиев и др.

Режисьорът Румен Григоров снима цветен документален филм по сценарий на Кръстьо Кръстев за родопските народни песни със заглавие „Родопски напеви“. В снимачен период е и филмът „Сърцето на купувача“, посветен на работниците от търговията във връзка с пленума на ЦК на БКП по търговията и общественото хранене. Филмът се снима по сценарен план на Мария Дичева от режисьора Иван Досев.

Предстои да бъдат пуснати в производство филмите „Подир песента на колелата“ — за безсмъртните образи и герои на Йордан Йовков по сценарий на Георги Ванев; филм за художника Златьо Бояджиев по сценарий на Хаим Оливер и Цанко Лавренов, режисьор Иван Попов.

За първи път през тази година Студията за документални филми ще снем четири младежки журнала — за новия бит и развитието на нашата прекрасна младеж. Нов тип задача ще бъде и създаването на документални очеркови филми за някои градове и райони на страната. Режисьорът Иван Попов е завършил вече филма за Русе. Очаква се да постъпи сценарий за Кюстендил, по който незабавно ще почне снимачна работа. Също интересна тема, неразвивана досега от кинодокументалистите, е „Почивка за селските стопани“. Сценарият е написан от Недялка Каралиева, а филмът ще бъде снет от режисьора Николай Боровишки.

Отговорна задача на колектива при студията ще бъде дългометражният документален филм „Георги Димитров“

(Страници от един велик живот) по сценарий на Камен Калчев и Йордан Величков (отпечатан в бр. 1/1960 г. на сп. „Киноизкуство“). Постановката на филма е поверена на режисьора Йордан Величков, а операторската работа — на Кирил Тошев.

Студията ще произведе филми и с чист публицистичен характер. Един от тях, „Великата сила“, по сценарий на Софи Йомтова и Елена Димчевска, с режисьор Лада Бояджиева и оператор Борислав Пунчев, е вече завършен. Този филм разкрива участието на жените в неформалната и легалната борба против фашизма и значителната им роля в социалистическото строителство. По случай 90-годишнината от рождението на Ленин студията ще снеме документалния филм със заглавие „По ленински път“ — за влиянието на великия организатор на Октомврийската революция върху българското работническо движение. Сценарият е написан от Христо Маринов и Стефан Харитонов, а ще бъде поставен от режисьора Нюма Белогорски с оператор Георги Дуров. Филм с публицистичен характер ще бъде и „Повече светлина“ — за живота и дейността на българските читалища.

В Гвинея трима български кинодокументалисти — Теньо Казака, Борис Шарланджиев и Жеко Русев — снемха филм за младата африканска държава, за живота на нейния вече освободен от колониалния гнет народ. Друга снимачна група от документалисти — Лало Пиперов, Цветан Терзиев и Иван Желев — в ОАР, провинция Сирия, ще снимат цветен филм за българските строители, които със забележително майсторство и усърдие участвуват на най-големите строителни обекти в тази страна и славят името на нашата родина.

По сценарий на Христо Сантов и Теньо Казака студията ще снем филм за една младежка гранична застава, а по сценарий на Любомир Обретенов — филм за пещерата край с. Градещница с условно заглавие „Дъхът на дявола“.

Паралелно с документалните филми неотменно върви и работата по седмичния кинопреглед и периодичните журнали, които черпят темите си от пълноценния текущ културен, обществен и политически живот в страната ни и по света.

## „СПРАВОЧНИК ПО ТЕХНИКЕ КИНО-СЪЕМКИ“\*

Справочникът е малка енциклопедия с богати данни и техническа характеристика на основните раздели от съвременните съоръжения в снимачната техника. Той е ценна настолна книга за кинооператорите, инженерите, техниците и за всички киноспециалисти и кинодеятели.

В първия раздел са дадени описание и характеристика на киноснимачните обективи. Дадени са дефинициите на основните параметри, различните системи диафрагми за киноснимачни обективи: „ГОСТ“, англоамериканска, континентална и пр. Дадена е пълна характеристика на всички видове съветски кинообективи. Описана е анаморфотната съветска и френска оптика (фирма Сатек, „Синепанорамик“). Дадени са основните методи за проверка и оценка качествата на кинообективите при производствени условия. Дават се указания за опазване на оптиката и пр.

Във втория раздел — киноснимачна апаратура — намираме техническа характеристика, снимки, схеми, чертежи и други данни за всички съветски кинокамери и най-популярните американски, френски, немски, чешки и др., като „Митчел БНС“, „Митчел НС“, „Суперпарвоколот“ тип „АН“, „Каме-300-рефлекс“, „Синефон“ модел „ВТ“, най-новите съветски камери. Дадени са методите за поддържане на киноапаратурата, изброени са разни видове стативи, кранове, операторски колички и специални операторски машини и пр.

В третия раздел — получаване оптическо изображение на снимания обект — се дават много таблици за размера и разположението на кадъра за кинематографичните планове, за общите правила при киноснимката, за резкостта и пр.

В раздел четвърти са дадени основни понятия и величини, използвани в процеса на оценка на фотографските свойства на светочувствителните материали — общи понятия по сенситометрия, сенситометрически характеристики, раз-

ните системи за определяне чувствителността на филмовите материали, методите за проверка свойствата на кино-материалите както за черно-бели, така и цветни.

В пета глава — киноленти — се дават данни за съветските киноленти, а така също за „Агфа Волфен“, „Илфорд“ — Англия и „Геверт“ — Белгия. Дават се характеристики и характеристични криви за всички материали, указано е предназначението на разните видове киноленти.

Дават се технически данни за размерите и допуските в отклоненията, както и методите за проверка.

Раздел шести дава основните положения на светотехниката и светотехническите материали, характеристика и описание на киногримовете за черно-бели и цветни филми и пр.

В раздел седми са описани източниците на светлина, разните видове прожектори и тяхната характеристика, луминисцентни лампи, живачни лампи с високо налягане, кселенови лампи. Дават се данни и за естественото слънчево осветление с различна цветна температура.

В раздел осми са описани осветителната апаратура и осветителните филтри.

Направена е класификация на киноосветителните прибори и отражатели. Описани са цветните светофилтри за осветителна апаратура и е дадена характеристиката им. Важен за работата на оператора е девети раздел — „Процес киноснимки“, — където са описани характерът на операторското осветление, основните елементи при осветяване на кадъра, условията за избор на осветителни прибори, основите на експониметрията и експониметрическия контрол при снимачния процес.

Описани са разни експониметри, контролът на спектралния състав на осветлението при снимане на цветни филми и са дадени съветските нормативи за

\* Авторы: Г. С. Баранов, В. Г. Пель, А. А. Сахаров. Государственное издательство „Искусство“, 1959 г.



*Валентин Русецки и Лили Енева в сцена от филма „Бедната улица“*





Николина Генова изпълнява централната женска роля във филма „Бедната улица“. Режисьор Христо Писков

операторско осветление и разход на електроенергия.

Дадена е характеристика на кино-снимачни светлофилтри с разна предназначение.

Дават се таблици за продължителността на експозицията за различните камери, включително и на най-известните фирми — американски, френски, немски и др.

В раздел десети се дават разни специални киноленти и специална киноапаратура за широкоекранна, широкоформатна кинематография, каширан готър, кинопанорама, стереокиноленти, снимане на надписи, мултипликационни снимки, снимане на макети, съобщът риппроекция, дорисовки, втоза

експозиция, способ „цветна блуждаеща маска“, цайтраферна снимка, високо-скоростна снимка и пр.

В раздел единадесети са описани основните съоръжения и процеси при лабораторната обработка на киноматериалите, методите, рецептурите и много други материали в тази област. Многообразният пълен обхват, изобилните точни данни, изложени в справочника, ни дават основание да считаме, че съветските автори Г. С. Баранов, В. Г. Пелль, А. А. Сахаров успешно са създали много ценно и необходимо помагало в ежедневната работа на всеки кинороботник-специалист.

С. Ш.

## Н О В И К Н И Г И

АНДЕРЕГ, Г. Ф. и С. Р. БАРБАНЕЛЛ. *Справочная книга киномеханика и кинотехника*. Стационарны киноустановки. Под ред. И. К. Качурина. Ленинград Лениздат, 1959, 500 стр. с илл., 6 л. сх.

*Справочна книга по киномеханика и кинотехника*. Неподвижни киноинсталации. Книгата съдържа редица справочни данни и материали за киноленти, кинотеатри, киноекрани, неподвижни кинопроеекционни апарати, неподвижни усилвателни устройства, електрозахранващи и електроразпределителни устройства, а така също и за спомагателни устройства и киноматериали.

Книгата е предназначена за киномеханици, кинотехници и други лица, свързани в своята работа с използването на киноапаратура. Снабдена е с многобройни илюстрации, както и със схеми, диаграми и таблици.

*Вопросы киноматургии*. Сборник статей. Составл. и общия ред. И. В. Вайсфельда. Москва. Искусство, 1959. Вып. 3. [1959]. 396 стр.

*Въпроси на киноматургията*. Третият поред ежегоден випуск на сборника статии, посветени на проблемите на киноматургията, следва пътя на първите два сборника — да се характеризира своеобразието на киноматургията като специфична област в литературното творчество. Основен момент при съставянето на сборника е било да се разкрие в него лабораторната работа на киноматурга, да се обобщи неговият опит при работата му над сценарните.

Без да бъдат теоретични трудове в истинския смисъл на думата, статиите и публикациите в сборника все пак в известно направление трасират пътя на киноведческата наука, способствуват за още по-детайлно развитие на изследователската мисъл в киноизкуството и най-важно — помагат на майсторите, на специалисти те, а така също и на начеващите в тяхната творческа работа. На-

ред с публикациите, посветени на най-ярките страници от миналото на съветското киноизкуство, в сборника са намерили място и статии, в които авторите се опитват да проследят новите пътища и възможности на съветската и световната кинодраматургия.

В отличие от предишните два сборника настоящият сборник се състои от два основни дяла с оглед на включените в него материали: I. Изразни възможности на киносценария и II. Творческа лаборатория. Във всичките публикувани материали и статии и от двата дяла може да се проследи една основна линия — да се достигне максимално тясна връзка между теорията и насъщните проблеми, които вълнуват киноизкуството. При това част от материалите имат определено дискуссионен характер.

Сборникът съдържа следните статии и публикации: Дял I. „Изразни възможности на киносценария“. 1. М. СМИРНОВА. Кинодраматургът и съвременността. 2. В. ШКЛОВСКИ. Ситуация и колизия при работата върху сценария. 3. И. ВАЙСФЕЛД. Бележки върху отделните страни на сценария. 4. А. МАЧЕРЕТ. Поетическа идея на филма. 5. Ан. ВАРТАНОВ. За кинематографическата образност на сценария. 6. К. ВИНОГРАДСКА. За творческата техника при изработването на сценария. 7. К. ПИОТРОВСКИ. За структурата на киноепизода. 8. Е. ДОБИН. Обстановка и атмосфера на действието в киносценария и самия филм; Дял II. „Творческа лаборатория на кинодраматурга“. 1. Вс. ВИШНЕВСКИ. В партията е ключът към сърцата и душите. . . 2. С. АЙЗЕНЩАЙН. „Ферганският кавал“. Режисьорски сценарий и коментари. 3. Н. ЗАРХИ. За моя творчески път. 4. М. БОЛШИНЦОВ. Дневници на изтъкнатия съветски сценарист (1939—1945).

*Из истории кино. Материали и документи.* Ред. С. С. Гинзбурга, Москва. Изд-во Акад. наук СССР, 1959. (Акад. Наук СССР. И-т истории искусств). Вып. 2. 191 стр.

Предлаганият втори випуск от сборника „Из историята на киното“ съдържа материали и документи, отнасящи се към разни насоки и периоди от развитието на киното. В сборника е поместена беседата на А. П. ДОВЖЕНКО с младите режисьори, слушатели от кабинета по история на съветското кино при Всесъюзния държавен институт по кинематография. Тази беседа представлява интерес не само за историците на киното, но и за всичките творчески работници в областта на киноизкуството. В сборника са поместени редица творчески материали из архива на изтъкнатия съветски кинорежисьор-документалист Дзига ВЕРТОВ: автобиография, спомени, снимки, правени на В. И. Ленин, монтажни листове от филми на Вертов и др. Сборникът предлага и два непубликувани труда по историята на киното: статията на Вертов „Творческата дейност на Г. М. Болтянски“ и изследването на историка на съветското кино Г. М. Болтянски „Великата октомврийска социалистическа революция и рождението на съветското киноизкуство“. Поместени са и спомените на един от първите съветски кинооператори-кинохроникьори А. Г. ЛЕМБЕРГ. Дадени са информации от Н. УШАКОВА за музея при киностудията „Мосфилм“ и от В. КОЛОДЯЖНА за Британския киноинститут. В последния библиографски раздел на сборника е включен библиографският указател на Ю. Г. РУБИНЩАЙН за литературата по темата: „Въпросите на киното в постановленията на КПСС“ в два дяла: I. Ленин за киното и II. Резолюции, решения и постановления от конгреси, конференции и пленуми на ЦК на КПСС и изказвания на ръководители и деятели на партията по въпросите на киното.

*Международний кинофестиваль в Москве.* [Сборник]. Москва, Искусство, 1959. 92 стр. (Международ. кинофестиваль Москва. 1959).



*Международният кинофестивал в Москва.* Сборник статии и материали от международния кинофестивал, състоял се в Москва от 3 до 17 август 1959. В сборника са включени: приветственото слово на Н. С. Хрущов, приветствията на чуждестранните делегати, участвували във фестивала, статия от Н. А. Михайлов, зам.-министър на културата на СССР. В сборника са посочени и упоменати всичките страни и организации, участвували във фестивала. Даден е и пълен списък на представените филми, списък на делегациите и почетните гости, списък на журито и др.

„Мосфильм“. Статии, публикации, изобраз. материали. [Ред. коллегия: М. А. Богданов, И. А. Пырѐв и др.] Москва, Искусство, 1959.

Вып. 1. Работа над фильмов, 391 стр. с илл.

Първият том на сборника за „Мосфильм“ е посветен на въпросите за работата върху филма. В него са включени редица статии, публикации, изобразителни материали и рисунки, които са разпределени в няколко основни раздела. В първия дял на сборника са включени материали, посветени на паметта на А. П. Довженко. Вторият дял „Из творческата практика“ съдържа статиите на И. ПИРЕВ. Режисьор и кино; С. ЮТКЕВИЧ. Контрапункт на режисьора; Ю. РАЙЗМАН. Избор на актьор за ролята; Е. ДЗИГАН. Индивидуалността на режисьора и творческия колектив; А. ПТУШКО. Широки хоризонти; Е. ГАБРИЛОВИЧ. Забележки на кинодраматурга; А. ШЕЛЕНКОВ. Път на развитието на изобразителната форма; М. БОГДАНОВ и Г. МЯСНИКОВ. Животът и неговото възпроизвеждане от художника във филма; Е. АНДРИКАНИС. Раждане на операторския образ; Н. КРЮКОВ. Да виждаме живота; И. ИЛИНСКИ. Отново на екрана. Третият дял съдържа материали, спомени, бележки и други публикации „Из опита на изминалите години“, където са поместени материали от С. Айзенщайн, Вс. Вишневски, В. И. Пудовкин, И. Пирев, Р. Юренев, С. Фрейлих, Н. Соколова, И. Ростовцев, В. Николска и Б. Михан. Четвъртият дял „Чужда критика“ съдържа три малки статии: на М. Мартен „С очите на французина“; на Ж. Садул „Киностудията на Ленинските възвишения“; и на С. Холмс „Възвръщане към забележителни традиции“. Последният дял „Техника и производство“ съдържа материали от Б. Коноплев за техниката в „Мосфильм“; от М. Висоцки за магнитния звукозапис на кинофилмите, от Полянски и Ю. Шахпаронов за съвременната кинодекорация и от В. В. Яковлев за пластичния грим.

*Забележка:* Всички посочени тук книги се намират в Народна библиотека „В. Коларов“ — София.

Д. К. Бошнаков

# През погледа на кинематографиста

АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН

## Тиерра калиенте—ЗЕМЯ НА МАИТЕ

(Бележки от Мексико)

Чиновникът подаде глава из стъклената преграда:

— Моля, следващият пътник! . . . Идвате от . . . ?

— България.

Той любозитно ме погледна и разлисти паспорта.

— Пътувате за . . . ?

— Мексико.

Последваха печат, подпис и равнодушното „Приятно пътуване, господине!“

Не поех подадения ми паспорт и попитах:

— Извинете, нуждая ли се от транзитна виза за Съединените щати?

— Разбира се — не! Щом продължавате със същия самолет и не напускате летището, нямате нужда от виза.

— Сигурен ли сте?

Чиновникът снизходително се усмихна:

— Това е международна конвенция, господине. Впрочем вие идвате от . . .

— Тъкмо затова питам, защото идвам „от“.

Сигурността му очевидно се разколеба. Той се извини, взе паспорта и изчезна някъде из съседните стайки.

Това беше на парижкото летище „Орли“ през една дъждовна ноемврийска вечер. Високоговорителите за десети път вече приканваха господин еди-кой си от Казабланка да заеме мястото си в самолета за Дакар, някаква дама, плачейки, търсеше загубения си ръчен багаж, едно нервно старче заплашваше хубавичката стюардеса, че никога повече няма да пътува със самолетите на „Ер Франс“ по причина, която не можах да разбера. Наближаваше полунощ, а моите френски приятели Робер и Жожо категорично отказваха да си идат, преди да ме видят качен на самолета за Мексико.

— Това е международна конвенция и американците са длъжни да я спазват! — каза Жожо.

— Ти не познаваш американците! — каза Робер.

— Ти не познаваш международните конвенции! — каза Жожо.

Двамата бяха готови да се хвърлят в кръвопролитен спор по въпросите на международното право, но чиновникът се върна тъкмо навреме и учтиво ми подаде паспорта:

— Можете да пътувате спокойно. Не се нуждаете от транзитна виза.

Жожо беше великодушен: той погледна сразения си противник и мълчаливо му предложи цигара.

Точно в полунощ огромният четиримотсрен „Суперстар“ се хлъзна по мокрия бетон на пистата. Последното нещо, което видях през кръглото прозорче на самолета, бяха Робер и Жожо, които махаха за сбогом, после летището се завъртя, мернаха се тромавите товарни ерфранси, които винаги ми напомнят бремени крави, изящният корпус на реактивната „каравела“, цяло стадо малки като току-що родени самолетчета-таксита и след миг всичко изчезна в дъждовната нош.

— Компанията „Ер Франс“ ви приветства с добре дошли на борда и ви пожелава приятно пътуване до Нюйорк и Мексико-сити. — Стюардесата каза това с добре заучена учтива усмивка и продължи: — Над океана ще летим на 11,000 метра, пътуването със „Суперстар“ е съвършено безопасно. Запасните изходи са

отбелязани върху прозорците; в случай на принудително кацане в океана на ваше разположение се намират наддуваеми ризи. При авария не допускайте паника, махнете очилата си и всички твърди предмети от джобовете, не дърпайте вентила на ризата, преди да скочите в морето. Лампичката, прикрепена към ризата, в съприкосновение със солената вода ще свети осемнайсет часа, което ще улесни вашето издирване. Желаям ви още веднъж приятно пътуване. Мерси.

Стюардесата не усети противоречието в думите си, но на някои по-мнителни пътници току-що сервираното кафе се стори малко горчивичко. Във всеки случай пътуването бе найстина по-приятно, отколкото можеше да се очаква: след половин час повечето от нас тихо заспаха, за да се събудят едва в Нюйорк. Прилепих чело до прозореца с напразната надежда да зърна океана: дълбоко под мен се пилееха накъсани облачета, зад които следваше едно безкрайно черно нищо. Може би това беше Атлантика, може би — не. Опитах се да заспя, но не можах: трябваше да си призная, че се вълнувам малко повече от обикновено. Какво е Мексико? Какво знам за тази обширна, далечна страна? Един изтъркан по туристическите гидове пейзаж с кактуси, кравешки череп и човек със сомбреро. Един президент-индианец, който се е наричал Хуарес и който е извършил нещо много важно, но не си спомнях точно какво. Двама селяни — Сапата и Аранго, наречен Панчо Вилия, — които повели революционните маси към столицата. Трима велики художници — Ривера, Сикейрос и Ороско. Няколко филма на Емилио Фернандес и Габриел Фигероа, няколко песнички — и това беше почти всичко, което знаех за Мексико. И толкова малко за неговата стара история, че бърках инките с атеките, разделени едни от други с няколко века и 15,000 километра.

Не усетих кога заспах. Събуди ме мелодичният глас на стюардесата, която съобщаваше по високоговорителите, че след няколко минути ще кацнем в Нюйорк. Погледнах през прозореца, за да зърна небостъргачите, но наоколо се простираше плътен бял облак. После изведнъж усетих под себе си мекния удар на гумите върху забугената в мъгла pista.

Поведоха 54-та пътници към някаква ниска сграда и след минутка пред гишето на въздушната полиция се образува опашка.

Формалностите бяха кратки, пътниците един след друг получаваша обратно паспортите си и отиваха в транзитната зала.

Полицаят дълго разглежда моя паспорт, после вдигна глава:

— Къде е вашата транзитна виза?

Опитах се да потуша тревожното предчувствие и отвърнах:

— Но аз продължавам веднага за Мексико!

— А къде е вашата транзитна виза?

— Казаха ми, че не се нуждая от такава.

— Идвате от комунистическа страна — мрачно каза онзи и с волска упоритост потрети: — Защо нямате транзитна виза? . . . Почакайте малко.

Седнах на едно кресло отсам стъклената преграда, зад която, изглежда, започваха Съединените щати. Пътниците за Мексико отминаха един по един и скоро заличката опустя. Почаках повече от онова, което у нас се нарича „малко“. Боже мой, този скептик Робер се оказа прав, когато се тревожеше за валидността на международните конвенции в Щатите!

Най-сетне към мен се отправи някакво полицейско началство, което държеше паспорта ми.

— Заповядайте след мен! — кратко каза той.

Последвах го в малка стаячка.

— Как така се е случило, мистър, че идвате в Щатите без транзитна виза?

— Така ме осведомиха от „Ер Франс“. Никой от пътниците за Мексико няма такава.

— Те са от свободния свят, мистър. За нас конвенцията не е в сила за страните от татък желязната завеса. Комунист ли сте?

— Да.

— Ходили ли сте в Москва?

— Много пъти.

Началството помълча.

— Това е сериозно нарушение, мистър. Не можем да ви допуснем в Съединените щати.

Аз се усмихнах:

— Но аз и без това след един час продължавам пътя си!

— Не можем да ви допуснем да продължите!

— Добре, стачало е недоразумение, но аз все едно не мога да изтичам от татък океана, до Париж, за транзитна виза!

Помислих, че се шегувам, без да подозирам, че истината ще е точно такава

— Да, трябва да се върнете в Париж. Дайте си талоните за багажа.

— Защо?

— Трябва да ви свалим куфарите, мистър, и да ги качим на обратния самолет за Франция.

Аз сериозно се ядосах:

— Но слушайте, Мексико е на няколко часа път оттука. За вас не е ли безразлично в каква посока ще ме изгоните? Защо трябва да летя нови 14 часа?

— Такъв е законът, мистър.

Началството си отиде, като отнесе със себе си талоните. И така пропада билетът ми за Мексико, а заедно с него — всичките ми планове за пътешествия из тази страна, на която, уви, не бе съдено да се запознае със злополучния пътник без транзитна виза. Мина половин час. Влезе някакъв негър, който мълчливо започна да подмита стълканите по пода угарки. „И тук — помислих — като в Париж хората имат лошия навик да гасят цигарите си по пода!“ После забелязах, че всички угарки са от „Златна Арда“.

Мина още половин час. От скука сверих часовника си по нийоркско време: трябваше да върна стрелката си седем часа назад. После дойде един учтив човек в униформата на „Ер Франс“.

— Мосю Вагенщайн? . . . Извинете за неприятността. Американците, знаете, винаги прекаляват малко, когато се касае за пътници от Източна Европа.

— И все пак — попитах, — ще продължи ли за Мексико или ще ме върнат в Париж?

— Багажът ви е качен на обратния самолет . . . — тъжно разтвори ръце французинът. — Съжалявам, но от мен нищо не зависи. Впрочем това не е единственият случай.

— Знам. Преди мен още един е пресякъл океана и се е завърнал в Европа, без да стъпи на американския континент — Колумб! Това ме успокоява малко! Французинът се усмихна:

— Вие сте в по-изгодно положение от Колумб: ще се върнете обратно със самолет на „Ер Франс“!

Това обстоятелство не ме утеши напълно и аз попитах:

— Наистина ли вече нищо не може да се направи?

Човекът помисли малко:

— Може. Ще се опитам да се свържа с Вашингтон. Оттам може би ще решат да продължите . . .

— Но самолетът за Мексико няма ли да отлети дотогава?

— Вие имате шастие, мосю Вагенщайн, на летището е такава мъгла, че закъснението ще бъде не по-малко от два часа!

Аз наистина имах шастие: след малко полицейското началство се завърна.

— От Вашингтон питат какво работите, мистър.

— Работя в киното.

— Какво точно? Актьор, режисьор, продуцент?

Отдавна вече се бях уверил, че сценаристът притежава най-несолидната от всички филмови професии, и затова нахално казах:

— Продуцент.

— Имате собствена студия?

— Да!

— И колко филма произвеждате? (Този въпрос бе зададен очевидно от чисто любопитство.)

— Девет-десет годишно.

Американецът ме погледна с уважение и изведнъж омегна:

— Извинете, мистър, че ще ви принудим да почакате още малко!

Благосклонно кимнах като истински милионер, собственик на социалистическа студия.

И ето ме отново в самолета за Мексико. Летим ниско и долу се простират Апалачските планини, зад които са се проснали плодородните долини на Алабама. Напускаме въздушното пространство на Шатите над Нюорлеан, над безкрайните



*Централен булевард в гр. Мексико*

блата при устието на Мисисипи и под нас за следващите хиляда километра път се разгъва синьото еднообразие на Мексиканския залив. После самолетът рязко извива нагоре, за да пресече източната Сиерра Мадре, и без да се спусне повече към равнините, каца върху високо, притиснато от още по-високи планини плато. На това защитено от вражески нашествия място някогашните ацтеки, които се наричали още мекситл, решили да построят мистичната столица на държавата си и ѝ дали своето име: Мексико-Теночтитлан.

\* \*

До откриването на II световен преглед на филмовите фестивали оставаха още няколко дни и аз жадно бродех по улиците на този огромен латиноамерикански град. Мексиканците се гордеят със столицата си — всеки човек с различно нещо и всеки за себе си е прав. Снобите гордо те разведжат из центъра с неговите небстъргачи и гъсто автомобилното движение: „Виждате ли — също като Ню-Йорк!“ Сценаристката Патрисия Морелос те води в пъстрия колониален Койоакан и се мъчи да скрие гордостта си: „Виждате ли — не прилича нито на Нюйорк, нито на която и да било друга столица. Това е истинското Мексико!“ Филмовият продуцент Фернандо Ороско снизходително се усмихва: „Ако не сте видели кръчмите на Мексико, напразно сте пресекли океана!“ Художниците спират колата пред университетския град и гордо мълчат, за да ти дадат възможност да се насладиш на колосалните стенописи. После казват: „Това не сте виждали никъде по света, нали? Това е Мексико!“ „Мексико — това е плаца Гарибалди!“ „Мексико — това са крайните квартали, индианците, болестите, мизерията!“ . . .

Мексико-сити е и едното, и другото. В тази столица има, разбира се, и бедни, и богати — много бедни и много богати, но основната характеристика на града се определя не от бедността, а от богатството, не от мизерията, а от изобилието, не от онези, които имат по-малко, отколкото им трябва, за да живеят човешки, а от онези, които имат твърде, твърде много. Трябваше да пътувам из страната, да видя плантацията на захарна тръстика и агаве, да потъна из юкатанската джунгла, да пресека западната Сиерра Мадре, да попадна в селцата на индианците нахуатл из тихоокеанските тропици, за да разбера напълно какво е Мексико-сити: един остров на лукса и богатството, събрал в себе си голяма част от деловите кръгове на латиноамериканския свят, крупните собственици на хасиенди и плантации, петролните магнати, банкерите, промишленците, търговците и всички онези — по-малките, но важни хора, наречени директори, посредници и секретари, които тичат, дишат и се хранят от този въздух.

Има и още една категория хора, чийто състав е променлив, но характерът ѝ е така постоянен и неизменен, че тя направо би могла да бъде причислена към населението на Мексико-сити: американските туристи. Те идват и заминават еди-

нично, на двойки, на групи, на екскурзионни полкове и дивизии, заливат булевардите и площадите, пълнят хотелите, ресторантите, ношните заведения. Те идват от Щатите, за да опознаят Мексико, търсят веднага американски хотели, хранят се в американски ресторанти, посещават американски найтклубове, където се изпълнява само американска музика, четат „Нюйорк таймс“ и когато решат, че добре са се запознали с тази екзотична страна, щастливи се завръщат в родината си.

Остават онези, за които Мексико не е екзотика, а бит — ниските мургави хора в бели платнени дрехи и сомбрерос, които се трудят за своите 20 песос на ден и които са били тук, на това високо плато, преди да има туристи и лимузини, преди да се издигнат небостъргачите и петролните кули, хотелите и найтклубовете. Те са били тук и тогава, когато Европа още не е била открита, когато европейците още не бяха известили на местното население за своето съществуване при такива трагични и кървави обстоятелства. Това са хората, които се промушват в гъстия поток от луксозни автомобили, за да се качат на смачкания старичък автобус за Койоакан или Чапултепек; които можете да видите по индианските пазари, седнали край куп мангови плодове, банани или картофи, които подмитат по довете по хстелите, пекат на улицата тахос — царевични питки с месо, — предлагат стеснително да лъснат общата ви или да ви продадат старинен семеен спомен от времената на аштеките, произведен вчера в занаятчийските работилнички на Сочимилко. Чистокръвните индианци сред тях вече са малко: четири века тънки струйки европейска кръв са се вливали в техните жили, но метисите — основата на новата мексиканска раса — са запазили чертите на своите индиански прадеди. Навсякъде ще ви се усмихне широко монголоидно лице, на което блестят две големи бадемови очи, и те мълчаливо ще ви загатнат почти невероятната и все още забулена в тайна история на едно велико азиатско преселение, което се е извършило хилядолетия преди Колумб да се отправи през океана на запад, за да открие един „нов“ и отдавна вече открит континент!

\* \* \*

Седим с Патрисия край бреговете на езерото Тескоко, недалеч от покритата в синкава бензинова мъгла столица. Слънцето скоро ще легне в гънките на планините Ахуско и във водите на езерото тихо мият отражението си двата угаснали заедно с една цивилизация вулкана Попокатепетл и Истласиглуатл. Снегът по кратерите на двата задрямали колоса, които са се извисили на повече от 5.400 метра, е почти червен от залеза.



Долината на гр. Мексико

— Те са били тук и тогава — казва Патрисия — и са свидетели на всичко!

— Да, те са първото нещо, което нашите са видели, когато са дошли от Ацтлан! — гордо добави Хуан, нашият шофьор.

Хуан е чист ацтек, познава добре езика на дедите си нахуатл и когато говори за тях, гордо казва „лос ноесгрос“ — „нашите“. Той познава историята на ацтеките, но не толкова добре, за да отдели легендите от действителността, митовите, които се предават от поколение на поколение, от истинските факти. Хуан ни разказва как прадедите му дошли за първи път на това високо плато от Ацтлан, от север.

Мистичната страна Ацтлан се споменава във всички легенди, среща се често и в първите записки на испанските пътешественици от началото на XVI век. Къде е Ацтлан? В прериите на Северна Америка, в студентите простори на Канада или още по-далеч, отгътък Беринговия проток, в Азия? Никой учен още не е дал точен отговор на този въпрос, в който се крие най-голямата тайна в историята на великите преселения на народите от азиатската им люлка.

Във всеки случай, когато през 1519 г. първите хора на испанския завоевател Кортес открили това високо плато, върху езерото Тескоко и около него отдавна вече се простирало Мексико-Теноктитлан, столицата на най-могъщото царство върху материка — царството на ацтеките. Испанските конквистадори спрели на височините над „плаващия“ град Теноктитлан и заемели от почуда и възторг пред гледката, която се открила в краката им: една колосална за онези времена столица с около един милион жители, която по нищо не отстъпвала на най-големите европейски градове от средновековието. Гъста паяжина от канали пресичала надлъж и шир града-езеро, десетки хиляди лодки, натоварени с плодове, храни, стоки и хора, гъмжели из водните улици на тази американска Венеция, над която се извисявали изумителни по своята архитектура пирамиди, храмове, култови и военно-административни сгради. Испански пътешественици подробно описват мистичното Мексико-Теноктитлан, първите испански художници, попаднали на Новия континент, в захлас рисуват сградите, скулптурите и стенописите, които украсявали дори обикновените домове отзън и отвътре. Завоевателите се сблъскват с едно развито класово общество и една свършена военна организация. Кортес обсажда Мексико-Теноктитлан цяла година и едва след убийството на ацтекския цар Монтезума\* II Хокоайотцин успява да влезе в града.

Войнствените ацтеки не се покорили лесно на белите хора, дошли далеч от изток, отгътък океана, зад който винаги се е знаело, че няма нищо. Белите били по-силни, защото имали топове и познавали желязото, но ацтеките гордо се съпротивявали на завоевателя. Хората от това племе се раждали като войници и умирали като войници. Младенците още в първите си стъпки били поверявани на воина Яотл, бог на младежите, обучавали се в изкуството на боеца и преминавали в армията на Микскоатл, бог на войната. Конквистадорите бавно и упорито сломили съпротивата на индианците и когато насреща им излезли за преговори жреците, украсени в зелени пера, те ги убивали до един.

Следват десетилетия на унищожение и робство. Нова Испания става непрекъсващ извор на злато за Европа, гордите ацтеки се превръщат в товарен добитък, който бива купуван и продаван по пазарищата за роби. Но в бързо топящия се народ живее вярата в Кетцалкоатл — главния ацтекски бог с образ на змия с пера — и робите многократно се вдигат на въстания, които винаги завършват с победа на малобръните, но по-добре въоръжени европейци.

На борба с бога Кетцалкоатл се хвърлят католическите свещеници. Инквизицията жигосва светия кръст върху челата на ацтеките, изгаря по безчислени аутодафе почти всичките им ръкописи, разрушава из основи столицата им, събаря храмове и пирамиди, унищожава безвъзвратно паметниците на една изумителна цивилизация, во имя христе събаря колосалните аквадукти, диги и иригационни съоръжения и върху основите на култовите сгради издига църквите на единствения, справедливия и милостив бог на белите нашественици от Европа...

...Оттогава минаха векове. Езерото Тескоко тихо отразява вулканите и някъде под спокойните му води се крият остатъците от величествената столица на ацтеките. Само няколко по чудо оцелели пирамиди в далечината свидетелствуват, че тук някога се е издигало Мексико-Теноктитлан.

— Трябва да идете в музея — казва Хуан. — Там ще видите какви хубави неща са правили нашите! Всичко е унищожено, сеньор, всичко е унищожено!

\* Моктесума, Мукотезома.

Качваме се в колата. Откъм Мексико-сити долита камбанен звън: време е за вечерната меса. Хуан тъжно и от сърце се прекръства три пъти и подарва автомобила към града.

\* \* \*

Навлизаме в рекламното стълпотворение на Мексико-сити: вече се е стъмнило и колата ни, подхваната от гъстия поток други коли, се носи по булеварда Пасео де ла Реформа, край пъстрия неонов шпалир, който свети, гасне, гони се, убеждава, умолява или почти заповядва да купиш, да опиташ, да посетиш едн-какво си, едн-къде си или поне да видиш едн-кого си в едн-кой си филм. Рекламите са твои добри другари, те те съветват: срещу жаждата — само бира „Ацтека“! „Срещу жаждата — само бира „Карта бланка“! Защо пиете бира? Само „Пепси-кола“ — единственото средство срещу жаждата! Жадни ли сте? Разбира се, само „Кока-кола“! Уиски, „Блейк едн Уайт“ убива жаждата! . . . Съветът на рекламната е ясен и категоричен, няма какво да се колебаеш; влизаш изнурен в ресторанта и изпиваш чаша вода с лед, за да не обидиш никого. Подобни съвети можете да получите, ако се нуждаете от обувка, дрехи, чорапи, шунка, пуловери, дъвка, вратоаръзки. Впрочем ще ги получите и да не се нуждаете. Пред бога на рекламата, който сега е по-могъщ от Кетцалкоатл, всички са равни — нуждаещи се и не.

Пред огромния американски хотел „Хилтон“ се сбогувам до утре с Патриция и Хуан. Още е рано, не ми се прибира и тръгвам наслуки из града. Нещо неудържимо ме влече да зърна отново паметника на Монтезума, който е отсреща: скромен и трогателен паметник, загубил се в мащаба на големите сгради от центъра. Един индианец с парадна шапка от пера печално гледа нататък, където някога е била неговата столица Теноктитлан. Точно срещу гордия бронзов ацтек се е изправил по-едър от него неонов човек и хитро му намига, стиснал в ръка бутилка с бира „Ацтека“. Не зная, но може би именно поради това изразът на последния вожд на ацтеките е така тъжен!

Минавам из жилищни квартали, където мексиканските архитекти са успели да намерят хармоничния синтез между модерните форми и старите традиции на колониалната архитектура от Нова Испания. И тук, и в сетнешните си безцелни блуждания из този глад на изящната архитектура често с тъга си спомням за онази сграда срещу кино „Солун“, в която бих открил музей на лошия вкус.

Ето ме най-сетне на прочутата плаца Гарибалди: това е може би единственият площад в света, където се продават . . . песни! Площадът е буквално претъркан с кампеонес — мексикански селяни-певци, които единично или на групи тук, на самото място, или където ги заведете, ще ви пеят и свирят своите кансони, маняните и упанго за толкова време, за колкото сте готови да платите. Това са истински народни артисти-певци, които срещу мизерен хонорар ще дойдат на сватбата или празненството, в кръчмата или под прозорците на вашата любима, за да пеят своите нежни песни. Купувачите на песни идват в луксозни кадилаци или евтини таксита, богати и бедни, весели и тъжни, трезви и пияни, избират набързо групичка певци и ги отнасят нанякъде. „Пазарят“ е оживен през цялата нощ и с настъпването на утрото плаца Гарибалди тъжно опустява. И сега, когато затворя очи, в паметта ми оживява това колоритно полутъмно място, из което плават огромни сомбрерос, преблясват флигорни, звънват настройвани китари, оживяват уморено усмихнатите лица, които после откривате под сянката на сламените шапки: — Ун упанго. сеньор? . . . Муй барато, сеньор! Синко песос, сеньор!\*

\* \* \*

Колата ни се провира из гъстия автомобилен поток с такава скорост, че аз всеки миг очаквам катастрофата и току натискам по шофьорски навик въображаемата спирачка при краката си. Автомобилите безцеремонно се тикат под носа ни, ние се врем в чуждо поле на движение, зад нас проскръзват спирачки, пред нас нервно дават сигнали с клаксона и аз тихо мечтая за един нашенски орган на КАТ, който с кочан квитанции за глоба тук би направил бърза кариера. Но никой не ни спира, никой не ни глобява, ние летим „на ръба на катастрофата“ и аз се преструвам на равнодушен към проблемите на живота и смъртта.

\* „Едно упанго, господине? . . . Много евтино, господине! Пет песос, господине!



— В Мексико няма ли ограничение на скоростта? — уж между другото пи там шофьора.

— Разбира се. В града — 50 километра в час!

Стрелката на километража сочи някъде към цифрата 90!

— А тук не е ли забранено да се дават сигнали с клаксони?

— Строго е забранено! — късо отвърща той и само след миг бясно свири на някаква дама, която изскача с буика си от една пресечка и заковава на милиметър пред фаровете ни. Ние спираме на място, зад нас пишат спирачки и клаксони.

По-късно неведнъж имах случай да се убедя, че когато в Мексико нещо е строго забранено, всички шофьори полагат най-честни и трогателни усилия да на-



*Фасада на модерен театър в гр. Мексико*

рушат закона. Има правилник за спазване тишината на движението, но колите на бързата помощ са въоръжени с нещо като противосамолетни сирени, които внят, сякаш светът загива; полицаите по кръстопътищата надуват такива свирки, пред които нашенските, милиционерските, са просто нежни славени; и си мислех: а какво би било, ако нямаше правилник? Ако нямаше ограничение на скоростта? Сигурно нищо не би се променило. Само темпераментните мексикански шофьори биха се лишили от удоволствието да нарушават закона и животът им би загубил голяма част от своята прелест!

Спираме за малко да наквазим устните си с портокалов сок и отново се хвърляме в състезанието. Сега е декември, но слънцето прилича като през юни у нас и разределеният въздух е изпълнен с топъл мирис на бензин и нажежен асфалт. Едва когато се свечери и от планините полъхне хладен ветрец, който те принуждава да облечеш шлифера, ще си спомниш, че сега е зима. Географският пояс на това място е тропически, но градът е разположен на 2,500 м над морското равнище и от това климатът му се приближава по-скоро до умерените сухи субтропици.

Навлизаме в Койоакан и колата ни напуска широката аутострада, за да се залута из малките непавирани и прашни улици. Плоските пестроцветни къщи с решетести мавритански презорци още напомнят за испанската колонизация, за малките градчета на европейското средиземноморие...

... Пред широката желязна врата гостсприемно ни очаква слаб петдесетгодишен човек, който сочи на шофьора ни пътя навътре. Просторен парк с ниско окосена трева, кичур кокосови палми, дълга едноетажна къща в колониален стил: това е мястото, където живее Габриел Фигероа, кинооператорът, чието име е свързано неразривно с най-новата история на мексиканския филм. Това е жив, скромен и очарователен човек, който много се усмихва, малко говори и говори винаги умно.

Още не сме разгледали голямата колекция каменни статуетки от доколумбовата индианска цивилизация и нова кола спира в парка. Ето един голям артист, дошъл от обратната страна на планетата: Сергей Бондарчук.

— Какво ще вземете? Уйски, джин, водка?

Сергей стеснително се усмихва:

— Аз съм консерватор. Предпочитам водката.

Фигероа тръгва към не по-малката си колекция от следколумбови напитки, но категорично махва с ръка:

— Не, сега сте в Мексико и ще пиете текила!

И ние прием текила — кактусовата ракия, с която не без основание се гордеят мексиканците, прием я по мексикански — с малко сол на обратната страна на дланта, която лизваме след всяка глътка. И бърбим в обширния и прохладен салон: за киното, за операторската работа, за техническите новости.

— Не знам как е в Съветския съюз и в България — казва Фигероа, — но ние много страдаме за добри сценарии. Просто няма сценарии!

Споглеждаме се със Сергей и вече се чувствуваме като у дома си: все едно, че сме си в сценарната комисия!

Фигероа разтваря ръце:

— Значи и у вас? Какво да се прави — нищо ново под слънцето!

— Какво мислите за цветното кино? — пита Бондарчук.

— Това е въпрос на вкус. Лично аз не го обичам. Мисля, че черно-белият филм е по-близък до природата на киното... и до природата на човека.

Ние не го разбираме напълно и той се изяснява:

— Киното е синтезирана чрез спецификата на едно изкуство действителност. Може да ви се стори странно, но за мен този синтез по природа е близък до синтеза на съня, който има също така монтажен характер. А човек сънува в черно-бели картини, в съня си всеки е артист!

Ние нещо като че ли не се съгласяваме, готови сме да се хвърлим в лют бой за разграничаване съзнателните от подсъзнателните процеси, но Фигероа явно не желае да спори и миролюбиво добавя:

— Но аз ви казах, това е въпрос на вкус! Във всеки случай, не обичам цветния филм, както вие може би не обичате теменужки или циклами. Но те си съществуват и човек не може да не се примиря с това.

Разговаряме за още много неща, после навлизаме в проблемите на мексиканското кино. Работите там не вървят добре. Едно киноизкуство, което ярко изгря на международния екран след Втората световна война и грабна сърцата на

зрителите със своята демократичност и художествена свежест, сега се намира в дълбока криза. Качествата на „Перлата“ и „Мария Канделария“, „Рио Ескондидо“ и „Палома“ вече, уви, не се повтарят в последната поредица мексикански филми. Вместо суровата правда на мексиканския неореализъм все по-често си пробива път екзотичната лъжа, която представя страната такава, каквато биха искали да я видят американските туристи; вместо революционните конфликти — меки булевардни драми, вместо живота на народа — кадилаци, барове и холивудоподобни звезди.

— Идейна криза у творците?

— Може би. По-скоро финансов апетит у продуцентите. Сериозният филм носи по-малко печалби, леката стока върви бързо, струва евтино и носи много.

— Какво снимате сега?

— Свърших „Макарио“. Една символична легенда за победата на живота над смъртта. Още е в монтаж. Бих искал да ви се хареса.

Преди да отпътувам от Мексико, още веднъж срещнах този мил човек, чието изкуство създаде цяла школа в световното операторско майсторство.

— Поздравете България! Не я познавам, но сигурно някой ден ще дойда. И от сърце желая много успехи на вашето кино, много успехи! Предайте това на колегите ми в София.

И аз го предавам.

\*  
\*  
\*

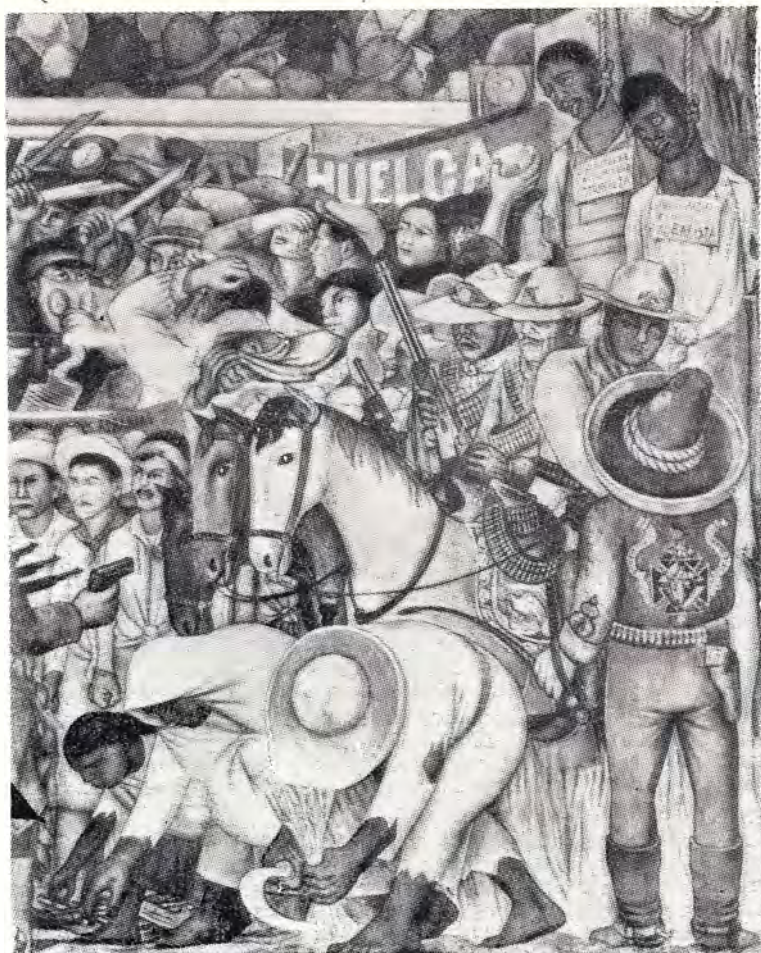
Давид-Алфаро Сикейрос, Диего Ривера, Фернандо Ороско: три имена, за които често ще чуете в Мексико; трима големи художници, чието творчество не можете да не забележите, защото то не е по тихите ъгли на музеите, а на улицата; рамките на техните платна са земята, небето, заснежените върхове на Попокатепетл и Истгласиглуатл. Трима художници на мексиканската революция, които заедно със своите единомишленици и студенти създадоха може би най-значителното явление в съвременното мексиканско изкуство — муралистиката.

Това са колосални фрески от стотици квадратни метри, разгънати върху стените на най-важните обществени сгради, живописни сюети из историята, бита и култовете на майте и ацтеките, философски размисления във форми и багри върху съдбата на съвременното Мексико и неговото бъдеще, политически лозунги в художествени образи . . .

. . . Часове разглеждам фреските на Диего Ривера в резиденцията на президента; бавно вървя край стените и пред мен се разгръща изумителната и трагична съдба на една нация, която бавно се възправя от дълбочината на вековете, покорявана, ограбвана, мамена, унищожавана. Мексико-Теноктитлан, животът на ацтеките; испанската колонизация, пазарищата за роби, безочевеното унищожение, католическата инквизиция; борбата за независимост, пълководците, президентите, поетите, революционерите; Сапата и Виля, революционните маси, тлъстите свещеници, уплашената аристокрация; проститутките, заводите, животът на буржоазията, бедността на селячеството, борбата на пролетариата; обесени комунисти, стачки, барикади; Карл Маркс връчва на мексиканския народ своя „Капитал“; над древните пирамиди и новите бедствия изгрява червената петолъчна звезда със сърпа и чука и индианците вървят нататък . . . И всичко това е разказано в една странна историческа едновременност, в хармонично стълпотворение на форми и мисли, политически лозунги и лирични отклонения.

Изложбите — наопъки! Няма защо народът да ходи по галериите, галериите ще се обърнат с лице към народа! Художниците на революцията с творчеството си — за революцията!

С такава идеи се разгъва художествената школа на муралистите. Сред тях има големи и малки, откриватели и подражатели, те са различни по стиловите си особености, различно талантиливи и всички еднакво свързани с народа, с традициите му, с вяра в бъдещето на индианската раса. Естетическите принципи на муралистиката се сблъскват с технически трудности: нужни са нови бои, издръжливи на слънцето и влагата, нови материали. В помощ идват мозайката, огромният барелеф, изразните средства на архитектурата. Размерът на фреските, в сравнение с които понякога човекът е като муха, ракурсът на зрителя, който е ниско долу и в движение, поставят пред творците проблемата за художествената деформация, за търсене нови съотношения на рисуваното човешко тяло, за разби-



*Фрагмент от стенопис на Диего Ривера*

ване на класическите закони на перспективата и композицията. Тези задачи са решени и между двете войни върху стените на повече от хиляда обществени сгради из цялата страна се създават подобни гигантски фрески. И бисерът на тази школа, събрал в себе си най-хубавото, най-ценното и поетически най-точното, е университетският град, разположен недалеч от Мексико-сити.

Часове бродя из този грамаден и модерен архитектурен комплекс от факултети, жилищни сгради, библиотеки, студентски ресторанти, паркове, спортни стадиони и плувни басейни. Няма две сгради, които да си приличат, и няма нито една сграда, която да не се свързва органично с комплекса. Тук архитектите са работили съвместно с художниците и всяка подробност, всяка алея и детайл са обмислени, точни и съобразени с общата идея. Фреските и барелефите на централния студентски стадион е правил Диего Ривера, художествените работи из факултетите е ръководил Алфаре Сикейрос. И двамата са комунисти, основните им естетически принципи са еднакви, но те са много различни в творчеството си: Ривера е политически по-декларативен, по-директен, увлича се от археологизма и примитивизма, Сикейрос е по-синтетичен и изящен; това не ги противопоставя, а допълва. Струва ми се, че най-хубавото нещо в университетския град са фреските на Рек-

тората и Централната библиотека. Последната е създадена от архитектите така, че да може да се изрисува и от четирите ѝ страни: тази огромна сграда няма прозорци, конструктивната ѝ простота е подчинена на грамадните фрескови композиции.

Фреските на университетския град — това е на мексиканска почва социалистическият реализъм в действие: новаторски, смел, партиен, нетърпим към мухъла на догмите, авангарден по съдържание и форма.

Пред мен, отатък Медицинския факултет, се извисяват колосите на двата вулкана. Зад мен, върху стената, спокойно гледа в бъдещето още един колос: Ленин — голям, умен, силен . . .

. . . Политическата обстановка в Мексико след войната се е изменила и атмосферата в някои ръководни среди става все по-реакционна. Мексико според думите на самия Алфаро Сикейрос се превръща в страна на частния художествен пазар, на галериите и вернисажите. Резолюционните маси вече не са въоръжени



*На снимката: Диего Ривера пред фреските си в централното водохранилище*

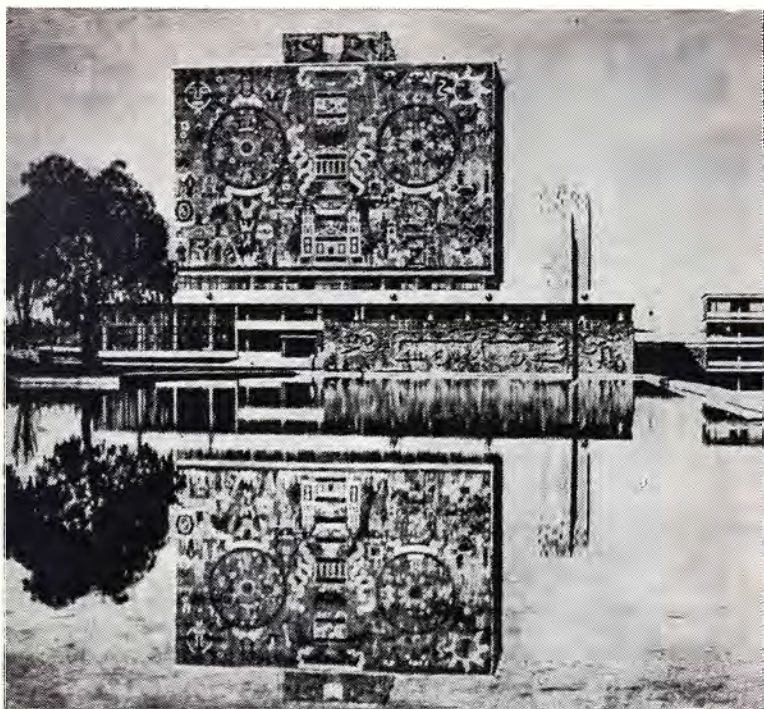
както в онези бунтовни времена, когато започнаха делото си художниците-муралисти. Американизираните компании днес не са склонни да предоставят стените на сградите си за революционна пропаганда, но това, което е направено, стои и дори най-реакционните кръгове нямат смелостта да го унищожат.

С едно изключение: фреските върху сградата на Рокфелеровата фондация в Мексико са били поръчани на Диего Ривера и художникът нарисувал самия Рок-



*В университетския град*

фелер в . . . образа на жесток и алчен хищник. Разбира се, работодателят наредил веднага да се изкърти мазилката и намразил завинаги фреската въобще и мексиканската муралистика в частност.



*Централната библиотека в университетския град*

\*

В това тихо утро поемаме далечния път през планините Ахуско, през платата и височините на южната Сиера Мадре към влажните тихоокеански тропици на щата Герреро. Имам нов слътник — Луиза де К., добра, нервна и своенравна аристократка, която от всичко на света най-много обича конните състезания и най-малко — комунистите. Тя кара своя „Опел“ така, че шофьорът Хуан, с когото се сбoguвахме вчера, ми се струва най-тихият и бавноходен шофьор в света. Посивелите коси на Луиза се веят от утринния планински вятър, тя нервно и опитно сече завоите и гумите на колата свирят по асфалта. Облечена е в ковбойски панталон, през кръста ѝ свободно пада широк кожен колан с пистолетен кобур, в който вместо оръжие има квитанции за бензин, дребни лари, червило, цигари и още толкова дреболии, че когато ѝ потрябва нещо, тя изсипва всичко върху седалката и после отново нервно го натиква в кобура.

— В киното ли работите? — питам аз.

— Не.

— Журналистка?

— О, не! Нищо не работя, просто ме помолиха да помогна около фестивала.

Тя мълчи, после се усмихва:

— Защо, у вас всички ли работят нещо?

— Почти.

Луиза очевидно иска да направи някаква злъчна забележка, но доброто домашно възпитание я възпира и тя махва с ръка пред себе си:

— Там вече е Ахуско! Нали е красиво?

— Много! — искрено казвам аз ѝ с това склучваме мълчалива конвенция да не говорим на деликатни теми, които могат да ни развалят пътешествието. Впрочем по-късно и дзъмата неведнъж нарушихме конвенцията.



*В предпланините на Сиерра Мадре*

Широкят асфалтов път се вие нагоре и природата става все по-бедна и дива, тук-таме из сухата червена пръст стърчат самотни „пиньос“ — иглолистни дървета, които далечно напомнят за нашия бор, или жилави бодливи агаве. Зад нас, долу, се е проснала долината на град Мексико, пресечена с правите линии на пътищата и оросителните канали.

След час гледката се променя: спускаме се в зелена равнина и шосето дълго време минава край безкрайни плантации от захарна тръстика.

— Всичко това беше мое, до отсрещните планини. Получих го наследство от баща си, но го продадох: нямам нерви да се занимавам с такива неща... — равнодушно говори Луиза. — Тук израснах, но после заминах за Щатите да следвам.

— Какво?



- История на изкуството.
- Значи там завършихте?
- О, не. Омръзна ми и се върнах в Мексико.

Мълчим, после тя добавя:

— Купиха го на парчета земя селяните. Сега сигурно съжаляват, защото са мързеливи, а по-рано нямаха грижа за нищо. Изобщо мексиканският селянин е щастлив, когато няма собствена земя.

Нарушавам конвенцията и питам за кървавите селски бунтове на безимотните и „щастливи“ мексикански кампеони, за селянина Салата, който в името на аграрната реформа повел въоръжените маси към столицата.

— О, това са други неща. Трябва да познавате психологията на мексиканците, за да ги разберете.

Съгласявам се, защото ми е по-интересно да гледам навън. Хора в бели платнени дрехи и сомбрерос, които закриват почти цялото им лице, секат високите стъбла на тръстиката и ги струпват на равни купове. Край пътя седят голи дечица, дъвчат захарна тръстика и ни махат с ръка. Минаваме край малки бедни селца, които сега ми се струват не на сто километра, а на сто хиляди светлинни години от блестящото и богато Мексико-сити.

После планините започват отново. Минаваме през красивото курортно градче Куернавака, безкрайно се катерим нагоре и се спускаме към равнините и след Игуала и Чимпалсинго пред нас се откриват дивите и прелестни хребети на Сиерра Мадре — планината-майкз.

Пътуваме почти вертикално на юг, въздухът става все по-горещ и сух и въртъг, който свири в ушите ни, вече не ни разхлажда: това е нажежена струя въздух, която изсушава тялото ти, без да ти донесе облекчение.

След няколко часа колата ни, слава богу, потъва в сянката на Каньона на лешоядите. От двете ни страни стръмно се спускат планински масиви, гъсто обрасли в някакви странни кактуси, които напомнят телефонни стълбове. Отстрани край нас, в прохладната сянка на каньона, цъфтят мимозови харсти, от които тромаво отлитат улашени „сопилоте“ — черни лешояди, които тежко кръжат над нас, чакат ни да отминем, за да се върнат лениво по местата си.

Обядваме в кокетното ресторантче край някаква бензостанция и не след дълго навлизаме в Каньона на папагалите. Напразно се озъртам да видя първия папагал в живота си, който да не е в клетка или в зоологическа градина, но наоколо цари мъртва тишина. Луиза ми обяснява, че още е горещо и папагалите са изгъстата гора. Едва привечер те ще излязат с ужасен крясък, за да си търсят храна. Нямаме време да чакаме, пред нас лежи още дълъг път през Сиерра Мадре към Тихия океан.

Залезът ни сварва из някакво безкрайно планинско плато, над което се извисяват чудновати скалисти върхове. По пътя срещу нас се ниже върволица селяни, които се прибират от полска работа. Босите им крака уморено се влачат из топлия асфалт. Майките са привързали заспалите деца на гърба си и главичките им, неестествено изкривени и отпуснати, тъжно се полюшват.

— Тук хората са много бедни — казва Луиза.

— Виждам.

После тя живо добавя:

— Не мислете, те са по-щастливи от мен!

Конвенцията вече е безнадеждно нарушена. Започваме един от онези разговори, в които всеки е предварително и завинаги убеден в нещо и никой никога няма да убеди партньора си в противното.

— Това, което не харесвам в комунистическите страни, е че там хората не са свободни. Например да пътуват. Аз пътувам свободно навсякъде — в Щатите, във Франция, в Италия, където поискам!

— И тези селяни ли? — питам.

— И те. Законът е за всички. И те, стига да имат възможност, могат да отидат, където си искат.

— Дори и в Париж? — наивно питам аз.

Луиза се радва, че ми е разкрила една от прелестите на капитализма:

— Разбира се, дори и в Париж! Където си искат! Имат правото!

— Нашите селяни пък имат правото да идат на луната. Стига да имат възможност! Никой няма да ги спре, уверявам ви.

— Вие се шегувате!

— И вие! Та нали преди малко ми разказахте, че повечето от тях не са ходили до съседния щат, не познават столицата си, не знаят да четат и пишат.



„Свобода на словото“

Живеят и умират като растение на същото място, където са се родили. Но имат „правото“ да идат в Париж. Каква трогателна свобода!

— Аз говоря в най-общия смисъл за свободата!

— А аз говоря в най-конкретния!

Луиза като че ли се разсърдва и аз виновно се обаждам:

— Разсърдихте ли се?

— Малко . . . Ще ви питам нещо, но отговорете ми искрено. Вярно ли е, че в комунистическите страни няма никакви медикаменти, дори и аспирин. Каза ми го един унгарец, който избяга у нас след събитията. Вярно ли е?

— Вярно е. Аспиринът в България се раздава срещу профсъюзна книжка по една таблетка на месец.

— Пак се шегувате!

— Пак. Българите са 5 пъти по-малко от мексиканците, но ние имаме повече лекари и повече болници от вас. И в болниците у нас лекарствата са безплатни, дори и аспиринът.

— Истина ли е това или пропаганда?

Аз не отвърщам.

— Разсърдохте ли се? — пита Луиза.

— Малко.

Свечерява се. Океанът сигурно е близо, защото въздухът става влажен и тежък. Растителността наоколо вече е лищна и планинският път пълзи край бананови и ананасови плантации, между палмови горички, под които са се сгушили малки, покрити със слама къщици. На места шосето минава под дървета, покрити с грамадни червени цветя, багрите стават все по-ярки, почти неестествени, измислени.

На един завой Луиза спира колата. Под нас се разстила Великият или Тихи. Долу, по нахъсанния от острови и провлаци залив, блестят електрическите гирлянди на Акапулко — тихоокеанската перла на континента.

Мълча, очарован от гледката, и изведнъж ми се струва, че сънувам: някъде пеят „... и на Тихом океане свой закончили поход“. Ние сме така далеч, така невероятно далеч от онези земи, където пеят тази песен, че не вярвам на ушите си. Избързвам напред и оттатък завоя откривам още две спрели коли.

Пее милият Звоничек, чехословашкият кинокритик, който тръгна два часа преди нас. Пее разгърден, потен и щастлив...

\*  
\* \* \*

По тези места някога е живяло индианското племе нахуатл, изтребено или взето в робство от испанските колонизатори. Сега чистите нахуатл са малко, пръснати в немногобройните си селца из тропическите лесове или лампата. Основното население на Акапулко сега се състои от метиси — полуградско население, което се занимава със земеделие, риболов, търговия, занаяти. Немалка част от тях са заети около голямата туристическа мрежа като хотелски прислужници, келнери, шофьори на таксите, персонал по яхтите, моторните лодки и развлеченията, продавачи на дребни туристически сувенири.

Акапулко е красив тропически градец с малко пристанище, което има скоро туристическо, отколкото търговско предназначение. Отраслият с палми нахъсан залив е отворен към океана с двата си пролива Бока чика и Бока гранде и на десетки километри по това лищно крайбрежие са пръснати хотели, плажове и сладководни басейни. През зимните месеци, когато горещината тук е поносима, Акапулко буквално се наводнява от американци и канадци. Гъстите тропически гори, които стръмно се спускат по западните склонове на Сиера Мадре към океана, тихите сини лагуни, безкрайните, сечести от кокосовите палми плажове и удобните хотели направиха през последните години от Акапулко най-посещавания курорт на тихоокеанското крайбрежие на Америка. И най-недостъпния за онези хора, които живеят от заплатата си или чийто доход са повече или по-малко ограничени. Разбрах това още щом влязох в тихата прохлада на хотел „Ел Президенте“. Грамаден стъклен хотел с изкуствен климат, разкошни, потънали в тропически цветя тераси, закътани под сянката на широките бананови листа барчета и обрнати към безкрайния океан луксозни стаи. И по стайте скромни картончета, които свенливо ви съобщават цената на това рядко удоволствие. Аз бях на десетия етаж, където всичко е по-евтино, и стаята ми струваше... 62 долара на вечер включително храната. Тази сума, превърната в меконкански песос, прави една средна месечна заплата! Това ми се стори прекалено и съмнението, че нещо не съм разбрал, ме накара да звънна на вратата на Звоничек. Той седеше по пижама край черната писмена маса и замислено хапеше писалката си:

— Анжел, ела, че съм слаб по аритметика! Знаеш ли какво струва моята стая?

— 62 долара.

— Не, на картончето пише 94!

Звоничек беше един етаж по-долу и стаята му беше по-голяма. По аритметика винаги съм имал тройки, но успяхме с общи усилия да изчислим, че ако един човек прекара двайсет дни в Акапулко, това ще му струва средния доход на едно мексиканско семейство за почти три години.

Звоничек дръпна завесата. Оттатък огромното витринно стъкло, което заемаше цялата стена, се разстилаше океанът. Климатичната уредба тихо шумеше и в стаята беше свежо и прохладно. Звоничек се протегна:

— Чувствувам се като милионер. В края на краищата всичко е толкова красиво и удобно, че си струва парите!

Той беше щедър и аз добре го разбирах: фестивалният комитет ни плащаше хотела!

\*  
\*  
\*

На този бряг испанските колонизатори някога издигнали малка крепост с бойници, обрнати към океана срещу възможните пиратски нападения, и към брегоз, където някога миролюбивите нахуатл, превърнати сега в роби, се вдигали на отчаяни и безнадеждни въстания срещу бедия завоевател. Оградили крепостта с непроходими ровове, поставили дебели бронзови топове и кръстили всичко това „Фуерте Сан Диего“. Сега в този форт се открива вторият световен преглед на филмовите фестивали.

Луксозни лимузини събират делегатите от хотелите и пред всяка кола, вероятно пак във връзка с правилника за спазване тишината на движението, оглушително вият полицейски мотоциклети. Те са толкова много и толкова шумни, че нямам самочувствието на президент на чужда държава, дошъл на официално посещение в Мексико. Съдбата така пожела, че в стълпотворението на ден първи от фестивала попадам в кадилака на американския дипломатически представител. Отпред се вее звездното знаме на Щатите, което става причина за мъничък инцидент. Колата ни спира пред форта и някой от струпалата се любопитна тълпа извиква:

— Американос! А бахо лос американос! („Американци! Долу америкаците!“)

Започват да ни освиркват и ние минаваме през шаплир от свирки и дюдокания. Американският дипломат бърза и надменно гледа пред себе си, сякаш всичко това се отнася не до него. Последен в дипломатическата група се влача аз, освиркват ме като американец, някой дори ми размахва юмрук, а аз се усмихвам и съм ужасно доволен от спектакъла, от своята дипломатическа роля и от публиката. Отмъстен съм за номера на нийоркското летище и сега сме квит с Щатите!

Фестивалът се открива шумно, с блясък и театрални ефекти. Организаторите са го направили с най-добри намерения, но това придаде малко лекомислен характер на тази сериозна международна среща. Особено когато от звездното небе се спуска хеликоптер, който неочаквано казва върху екрана и оттам слиза под аплодисментите на възхитените туристи... мис вселена Криста Мартел. Нищо не може да се каже, хубава жена, но никак не е ясно защо именно тя трябва да открие фестивала, а не, да речем, Емилио Фернандес, Бунюел или Фигероа, Долорес дел Рио или Мария Феликс — тези, които направиха нещо за мексиканския филм!

Както и да е, колелото се завъртва и следващите седемнадесет вечери ще гледаме по един от премираните на световните кинофестивали филми, така да се каже, ще се огледаме, за да видим докъде стигна през изтеклата година международното кино... и изобщо стигнало ли е донякъде. Във всеки случай филмите са познати, за тях се писа много и, разбира се, изненади не се очакват. С изключение на последния филм, който домакините представят във от конкурса и е непознат. Той изнечадва... с лошото си качество и самите мексикански кинематографисти сконфузено се сърдят, че именно с „Изкоренените“ трябва да завърши тази среща.

Сега, първата вечер, се върти японският филм „Скритата крепост“. Той не е особено интересен и погледът ми разсеяно броди из старите стени на крепостта. Горевляво, сякаш под самите едри тропически звезди, наред с другите знамена тихо се вее българският трикопльор и мисълта ми леги отгатакъ океана. Тук е полунощ, а в моя любим град сега е утро и хората бързат за работа.

\*  
\*  
\*

Далеч от луксозните хотели, тенис-кортовете и яхт-клубовете, в най-бедната част на града, която сякаш по някаква ирония е наречена „Колония прогресо“, се намира индианският пазар — Меркао де ла мерсе. Това е живописно и шумно място, където се стича населението от околията, за да продаде или купи нещо или просто да позяпа и участва в безконечните чужди пазарлъци. Сергийте образуват лабиринт от улици, покрити с платнища, под които шетат съвсем голи деца, индиански търговци, слушали две дълги плитки на гърба си, бездомни кучета,



*Мексиканско училище в Юкатан*

домакини и просто лентяи. Тук е събрано на едно място цялото изобилие от краски, аромати и неприятни миризми на мексиканския тропик. Мангови плодове и гипсови разпятя, проскубани папагали и ананаси, люти чушки и кокосово мляко, сандали и коледни украшения, стара железария и кока-кола, мидички с розови пейзажи на Акапулко и цели купища папая — едри подобни на пъпеш плодове на лапаевата палма, която в изобилие расте в околностите на града. И над всичко това се носят миризмите на десетките открити кухнички-ресторанчета, където метиси лекат царевични питки — тортияс — и приготвяват националното мексиканско ястие „тахос“ — нещо като палачинки, пълнени с парченца месо от пуйка в някакво странно люто пюре от чушки, банани, какао и подправки. Тук можете да получите още чер боб, супа от молоски, говеждо на скара, кокошка с „чнлес“ — люти чушки, от които устата ви така ще пламне, че трябва веднага да изпиете в кокосова черупка половин литър гъсто бяло кактусово вино „пулке“.

Пресичам пазара, любезно отблъсквам настойчивите покани на търговците да се отбия при тяхната сергия и се изкачвам горе на хълма. Тук уличките стават съвсем тесни, пред измазаните с глина къщички бърят стари жени, които любезно ми сочат търсения адрес, после дълго гледат след мен. Цялото семейство Уриостийе ме очаква пред входа на къщичката си под палмите. Бернарда, сестра ѝ, двамата ѝ братя и родителите дълго се ръкуват с мен и стеснително ме канят вътре.

С това семейство се запознах случайно. Бернарда е камериерка в хотела и веднъж, когато влязох в стаята си, тя се стресна и изгърва на пода няколко книжки, издания на „Совекспортфилм“ на испански език, които бях оставил върху масата си.

— Разглеждах картинките. . . — смутено се оправда Бернарда.

— Харесват ли ти?

— Много!

— Тогава вземи всички книжки. Подарявам ти ги.

Бернарда работи от няколко години тук и получава дванайсет песос на ден — по-малко от един долар. Сестра ѝ е по-млада и получава осем песос.

— Това много ли е?

— Не, сеньор, но в този хотел плащат все пак най-добре. Момичетата, които работят по къщите, получават до 5 песос, а някои — нищо, само храната. Несъзнателно погледнах към картончето: 62 долара, или 775 песос на ден! Това прави повече от 60 надници за Бернарда. . .

Влизаме в къщичката. Подът е измазан с глина, край стените са наредени рогозки вместо легла, масичка и на варосаната стена разпятие. Получавам единствения стол, а другите седят по рогозките и на никаква цена не се съгласяват да седна до тях: аз съм сеньор и гост! Единствените книги върху масичката са изданията на „Совекспортфилм“.

— Чували ли сте за моята страна, за България?

— Не — чистосърдечно признават всички.

— Тя е в Европа. А за Русия?

Всички са чували, знаят за нея. „Лос русос“ са комунисти и са за бедните. По-старият брат е рибар, участвувал е в две стачки за намаляване наема на лодките, само той е грамотен и е чел речите на Микоян при посещението му в Мексико.

— В България е също като в Русия. Там няма вече сеньорес.

Прием текила и разговаряме до късна нощ. Разделяме се като приятели и цялото семейство стои на входа и дълго ми маха за довиждане. Спускам се надолу, към океана, и си мисля за тези хора. Те са далеч от промишлените центрове, далеч от организираната борба на мексиканския пролетариат. Но през невежеството и религиозните предразсъдъци си пробива път бавно и сигурно една нова и простишка истина: че нещата не са както трябва да бъдат и че не са вечни. Тук още цари спокойствие, но това е спокойствието на барутен погреб, който се нуждае от една мъничка искра. Барутният погреб на Латинска Америка, който прави съня на някои сеньорес на север нервен и неспокоен. По-късно, в Мерида, се срещнах с рабтници. От устата им не слизат разговорите за Куба, за Кастро, за национализацията, аграрната реформа и изгонването на чуждите компании от този разбунен остров. Сега напълно разбирам защо от Флорида отлитат бомбардировачи към Хавана: примерът на кубинците е заразителен и епидемията бързо се разпространява южно от Мексиканския залив!

(Следва)

МАРТИ САВО

## ПИСМО ОТ ХЕЛЗИНКИ

(Специална кореспонденция)

В края на 1959 г. две финландски кинокомпани (а във Финландия има всичко три предприятия за производство на игрални филми) отпразнуваха своя юбилей: „Суоми филм“ — 40-годишен и „Суомен филмитеоллиус“ — 25-годишен. Въобще финландската кинематография има вече половинвековна история, вероятно не по-малко пъстра, отколкото историята на българската кинематография, така малко позната на големия свят.

Историята на нашето кино е история на самоотвержен труд на ентузиастни, история на значителни, но редки успехи и многочислени несполуки.

1958 г. бе година на икономическа криза за Финландия, година на безработица и остри затруднения във филмовото производство. 1959 г. бе година

на облекчаване на страната от икономически затруднения и едновременно година, в която нашата кинематография навлезе в задънена улица. Дали тя ще се измъкне през 1960 г. от тази безизходица, още е трудно да се каже.

Популярното финско списание „Елокува — Айта“ събщи неотдавна, че някои американци досега смятат, че нашата родина е разположена някъде в далечния север и че нейният народ живеел в мир и съгласие с... белите мечки. А бели мечки у нас се намират само четири броя, и то в зоологическата градина на Хелзинки. Малко останали във Финландия и тъмнокафявите мечки. Елените са много, но всички те са чак в Лапландия, на 1000 километра далеч от столицата, така че нашият президент, ще не ще, трябва да се вози на... лека кола.



*Финският режисьор Роланд Хелстрьом (вляво) по време на снимки*



*Оке Линдман и Анели Саули във филм  
„Девойката от снежните лесовете“*

Аз мисля, че в България по-добре са осведомени за Финландия, отколкото в Америка, но в областта на киното разстоянието от Хелзинки до София понякога изглежда по-голямо, отколкото например разстоянието от Холивуд до Хелзинки.

С настоящата статия бях помолен да разкажа за сегашните проблеми на нашето кино и за най-близките творчески планове на нашите майстори. А това е, трябва да си призная, значително по-трудно, отколкото да говоря за историята на финландското кино.

През следвоенните години у нас бяха снети немало сполучливи филми и въпреки това като че не виждам никакви по-определени перспективи в дадения момент. Аз не гледам песимистично на бъдещето на нашия филм в цялост, но в най-близките години очевидно положението на нашата кинематография ще бъде трудно.

Във Финландия на четири и половина милиона население се падат 618 кинотеатра. Ежегодно у нас се внасят около 400 чуждестранни филма. Казва се, че при такива условия въобще е невъзможно съществуването на нацио-

нална кинематография. Към всичко това трябва да се добави и фактът, че държавата облага със специални данъци отечествените филми и по този начин не оказва на филмовото производство никаква поддръжка.

Обаче финландското кино съществува. На времето си то се е ползувало с голяма популярност сред народа. Така например до 1940 г. годишно са се произвеждали от 25 до 30 пълнометражни картини. През последните години производството спада значително: през 1957 — 21, 1958 — 17 и 1959 — 14 филма. Известна представа за качеството на днешното кинопроизводство могат да дадат някои от названията на филмите, снети миналата година: четири криминални — „Безразсъдната игра на север“ (реж. Тойво Сяркя), „Не са нужни трупове в спалнята“ (Аарне Таркас), „Третият изстрел“ (Юре Норта), „Превратностите на съдбата“ (Арманд Лохиносик); или „Войнишкият фарс“ на режисьора Аарне Таркас „Пристегни колана, горе главата!“, а също така и „музикалните“ ревюта — „Големият музикален парад“ (Жак Витика) и „Бужет от шлагери“ (Ханес Хяюринен).

Най-лошото обаче не е само това, че миналата година от 14-те филма десетина са произведения на най-примитивно занаятчийство. Бедата е, че подобни филми са твърде типични за нас вече в продължение на десетки години и че такива филми продължават да подриват вярата във възможностите на нашето национално киноизкуство даже сред най-преданите му поклонници, чието количество по понятни причини започва да намалява.

Следва да се отбележи също, че изискванията и вкусовете на нашите зрители последните години значително нараснаха, за което в частност способствува движението на киноklubовете и израстването на кинокритиката. Доказателство за това е успехът, с който се ползват у нас много реалистични чуждестранни филми — френски, италиански, съветски, американски, японски. И въпреки това нашите производители продължават да се ориентират, изхождайки не от днешните изисквания на публиката, а най-често от съмнителните успехи на миналото.

Основната мъчнотия, с която постоянно се оправдават производителите, е недостатъчния брой пълноценни и интересни сценарии. Но този недостиг, както е известно, не се отнася само за Финлан-



дия. Сценарната криза е явление международно. Това е така, но вярно е също, че Финландия разполага с достатъчно богата литература както класическа, така и съвременна. Ако съдим обаче по сегашното състояние на филмовото производство, тази литература крайно слабо се използва. Рядко се привличат писателите в киното. Пък и съществуващата практика е такава, че на писателя е много по-изгодно да пише пиеса за театъра, отколкото сценарий, макар количеството на посетителите в театрите да представлява нищожен процент в сравнение с посетителите на кината.

Финландия е изправена в настоящия момент пред решителен прелом — тя се стреми да се отскубне от реакционната политика на 30-те години, но все още не е утвърдила здраво демократичните си позиции и не е съумяла да тръгне по-смело към укрепването на добросъседските си отношения със СССР. В името на тая единствено спасителна политика се води ожесточена вътрешнополитическа борба, но тя не е намерила никакво отражение в нашето изкуство. Не са намерили досега в него отражение и многочислените обществени проблеми на страната — безработица, жилищна криза, следвоенната индустриализация, крупното енергетическо строителство в северните райони на страната.

Единственият по-приличен филм през 1959 г. бе тоя на режисьора Мати Касила „Червената черта“ по едноименния роман на класика на финландската литература Илмари Кианто, който разказва за първите избори в нашата страна през 1960 г. На московския кинофестивал миналото лято този филм бе предмет на рязка критика (за наличие на груб натурализъм, за песимистичност, за липса на последователна изобличителна линия — бел. ред.). Но за конкретните финландски условия творбата на Мати Касила е един от първите опити, с който нашето кино се осмелява да излезе с критика срещу църквата. Освен това не бива да не се държи сметка и за факта, че нашето кино твърде рядко се докосва до обществените съблжковения, които така или иначе са намерили отражение в горепосочения филм.

В края на 1959 г. се появи от същия режисьор комедията „Съгласеното сърце“ (сценарий Тауно Юлиуси и Касила). Слабостта на тази картина обаче се дължи на известна авторска несръчност в стремежа да се покаже романтичността на финската природа и едновременно да



*Лиана Лескинен и Пер Улоф-Сирен  
във филма «Пикова дама»*

се отразят в сатиричен план някои от характерните битови нрави на нашата провинция. Най-добрият филм на Касила като че ли си остава излезлият преди няколко години „Месец на плодородието“ по едноименния роман на лауреата на Нобеловата награда писателя Ф. Е. Силанпя.

Друг талантлив режисьор е Едвин Лайне. Обаче поставяйки „Неизвестният войник“, чиято основна заслуга се заключава в подриването на мита за „единството на финландския народ“ по време на войната против Съветския съюз, Лайне, въодушевен от успеха, постави и крупния исторически филм „Свен Туува“ по сценарий на Вайна Линна (автор също на „Неизвестният войник“). Резултатът обаче съвсем не бе задоволителен. Получи се едно несръчно подражание на „Неизвестният войник“, чиято тема този път сякаш бе пренесена изкуствено в миналото столетие. В момента Лайне снима комедия, за чието качество е още рано да се говори нещо по-определено.

Интересна фигура в нашето кино е младият режисьор Мауно Куркваара. Своята дейност той започва с няколко извънредно сполучливи късометражни филма и три несполучливи пълнометражни филма, снети през 1959 г.



Сцена от филма «Неизвестният войник»

Но нито една от тия несполуки не бе обусловена от общите причини, т. е. подражателството на лоши образци. Следва да се отбележи също, че Куркваара работи независимо от кинокомпаниите, така да се каже на свой собствен „страх и риск“, и макар че един критик го нарече „самодееца“ на финландското кино, трябва да се признае, че всеки нов филм на Куркваара се очаква с нетърпение от публиката. Няма съмнение, че той е талантлив експериментатор, избрал самостоятелен път, и рано или късно ще сътвори значително художествено произведение.

Към списъка на надеждните режисьори се отнася и Жак Витика, автор на най-хубавия наш филм за 1958 г. „Човекът от тази звезда“. Това е произведение, третиращо проблемата за алкохолизма, филм може би почти единствен след войната, който просто и реалистично отразява всекидневието на дребните

служители от Хелзинки (по правило най-добрите филми досега са изобразявали селото, а не градския живот).

През 1960 г. се очаква известно оживление на финландската икономика, но ще се отрази ли това благоприятно върху развитието на нашата кинематография, засега все още не е известно. Съкращаването на филмовото производство през миналите години нанесе вече немалко поражения. Така например режисьорът Ханну Лениек, снел някога редица интересни филми, премина на работа вече в телевизията, която изцяло е в търговски ръце. Режисьорът Вилле Салминен, който доскоро бе принуден да снима картини със забавно съдържание, сега се насочва към театъра. Нищо не снима от две години насам и Валентин Ваала, а също и талантливият режисьор от младото поколение Уйлям Маркус (последният му филм „Девойката на снежните гори“ се появи едва в началото на 1959 г., макар че е снет още през 1956 г.)

Главното, което ни вълнува сега във Финландия, е, първо, необходимостта да се продължи производството на филми, тъй като съкращението и още повече прекратяването на самото производство би означавало да се прекрати притокът на нови творчески кадри, а при нашите условия обучението на младежта в киното е възможно само по пътя на практиката; второ — необходимо е да се сломи и пренебрежителното отношение на държавата спрямо киноизкуството, тъй като производителите, особено опитните, нямат необходимата материална предпоставка, за да правят висококачествени филми.

След войната у нас израсна ново поколение зрители — студенти и интелегенция, — чието отношение към филмовото изкуство коренно се отличава от безразличието на по-възрастните поколения. Това обстоятелство, а също така и широкото кинолюбителско движение, което и по-рано е давало на кинематографията свежи сили, сега поддържа вярата ни във възможността за подем на нашето кино, чието положение в настоящия момент не е твърде розово.

## ГРЪЦКОТО КИНО ДНЕС

През изтеклите няколко години гръцката кинематография се е развила, може да се каже, доста бурно. Така например само през 1959 година гръцката кинематография произведе и пусна в продажба около 50 нови филма. В тематично отношение тези петдесет филма може да се разделят така: деветнадесет фарсове и комедии, дванадесет с историческо-романтичен сюжет, шест драми или драматични случки, шест комедии и пр.

От филмите за 1959 година особено внимание заслужават както по своя сюжет, така и по техническите си качества „Нелегалните“ по сценарий на Н. Коидурос, „Островът на смелите“, историческият филм „Астеро“ с много елементи от гръцкия фолклор, няколко други филма от съвременния живот на Гърция, както и три-четири сполучливи комедии.

Филмът „Нелегалните“ е първият, макар и не докрай сполучлив опит да се представи на екрана борбата на гръцкия народ против чуждите окупатори, поради което заслужава да стане достояние на широк кръг кинозрителни както в Гърция, така и в чужбина, на които той ще припомни героичното минало на гръцкия народ, неговите мъки и борби за свобода и независимост.

Филмът „Островът на смелите“ е една крачка напред в сравнение с „Нелегалните“. Сюжетът на филма е взет от героичната борба на народа на остров Крит против германските окупатори. В този филм идеята на съпротивата е показана по-ясно и по-определено. Народът на Крит е показан широко в масовите сцени, борби и сражения против немците.

Прогресивната филмова критика в Гърция е посрещнала с одобрение този филм като смел опит да се счупи официалното мълчание на правителствените кръгове на Гърция, които отдавна с всички средства се опитват да погребат всеки спомен от величествената съпротива на гръцкия народ.

Филмът „Астеро“ е от серията филми, които напоследък са на мода в Гърция. Това се филми, в които се дава в идиллична форма животът на гръцкото село в миналото. Освен фолклорната си ценност — народни носии, народни хора, обичай от битата на гръцкото село и пр. — тези филми нямат почти никаква друга стойност, далеч са от каквато и да било съвременна проблематика.

Особено внимание заслужават комичните филми, които осмиват недостатъците и недъзите на съвременния политически и обществен живот в Гърция.

Макар в производството на филми по отношение на количеството гръцката кинематография да е направила голям напредък, това не може да се каже и за качеството на това производство. Както тематично, така и по художествени качества гръцките филми са на много ниско ниво. Търговската цел, която гонят филмовите предприятия, стремежът да се произведе евтин рекламен филм е една от основните причини за ниското художествено ниво на гръцките филми.

Между тия причини трябва да се спомене също и големият внос на американски филми с несериозно съдържание, което кара гръцките филмови компании също да се насочват към такива теми, за да могат да устоят на конкуренцията на американските и другите западноевропейски филми. Напоследък справедливо гръцката културна общественост вече протестира срещу внасянето на филми с лошо нравствено съдържание, както и против производството на такива филми от страна на гръцката кинематография, които вместо да възпитават гръцката младеж, я развращават.

Никненето като гъби на нови филмови предприятия в Гърция или пропадането на други поради неуспех и финансов крах води до постоянна обрканост, която според мнението на спе-

циалистите ще допринеса за продължаване на съществуващото положение в гръцката кинематография. Въпреки своите производствени възможности тя

няма да може да предложи на гръцките зрители филми с шо-годе по-сериозно съдържание или художествено ниво.

Васос Сарафакис

## КИНЕФИКАЦИЯТА В ЧЕХОСЛОВАШКАТА РЕПУБЛИКА

Мрежата на кината в Чехословакия е една от най-гъстите в света. Понастоящем работят 3,481 кина. От този брой 1,674 са на формат 35 мм, 1,712 — 16 мм и 95 са подвижни кина. Освен тези в Чехословакия има 16,000 регистрирани кина, така наречените допълващи 16-милиметровия формат. Докато постоянните кина са собственост на народните съвети, допълнителните принадлежат на различни организации — на просветните кръжоци, заводските клубове, училища, институти, санаториуми и др.

Благодарение на тази гъста кинификационна мрежа е възможно във всички градове и преобладаващото болшинство села редовно да се посещават кинопредставленията. Останалите селища без постоянни кина биват посещавани от 95 пътуващи кина (около 900 селища). Мрежата на кината обаче има още свое специално разделение. Около 200 кина прожектират например само актуални събития (прегледни). Филми се прожектират също така от кината на гарите, летищата и пр. Има 40 големи летни кина — почти всичките за широкоекранни филми. Тези големи кина в природните амфитеатри или зимните стадиони, където посещенията достигат няколко хиляди зрители на едно представление, са много или малко чехословашка специалност.

Нови кина ще се строят в бъдеще само като заместващи някои неотговарящи на целта сгради, също така в новите градски квартали, новите градове и в някои области на Словакия. По този начин продължава изграждането на по-големи летни кина, които са твърде популярни особено затова, че не се строят за една цел, т. е. изключително за кина, а да бъдат използвани и за театрални представления, концерти, естрадни програми и др. Така изразходваните инвестиции се оправдават по-добре.

Обновяването на техническите съоръжения и модернизацията на техническото обзавеждане на кината е завършено почти във всички краища на републиката. Техническото обзавеждане е типизирано, броят на типовете прожекционни съоръжения се е намалил от 60 на 8—10 типа с пресвечване на ново, собствено производство. Броят на широкоекранните кина и по-нататък ще се повишава, така че до края на 1965 година в Чехословакия ще има около 1,000 широкоекранни кина. Обмисля се за през идващите години да се пригаждат за прожектиране на широкоекранни филми и 16 мм кина, където технологията на прожекцията е практически вече разрешена.

При подобряване на техническото равнище на кината се разчита и на тяхното постепенно преминаване към възпроизвеждане на магнетично записан звук. Вече около 600 шестнадесетмилиметрови кина имат съоръжения за прожекции на филм с магнетично снет звук. Останалите постоянни 16 мм кина ще бъдат пригодени до края на 1960 година. Що се отнася до 35 мм кина, до края на 1966 година всичките ще бъдат пригодени за магнетически снет звук. Това е голяма, обаче изпълнима задача за кинотехниците. Промисленото производство в Чехословакия е на такава висота, че за него не е проблема да произведе каквито и да са технически съоръжения за кината.

Чехословашките кинотехници работят и по-нататък за развоя на полиекрана, който на Световното изложение в Брюксел спечели Голямата награда. Понастоящем са развивани вече 3 типа, от които единият привлече вниманието на излож-



*Широкоекранно кино на открито в едно чехословашко село*

бата на чехословашкото стъкло в Москва, вторият — на Международния панаир в Бърно и третият едновременно е показван в отделните краища на републиката.

Мрежата на кината в Чехословакия добре изпълнява своята задача. Тя служи не само за забава на широките слоеве от населението, но си поставя много по-високи цели, т. е. повдигането културното равнище на народа, неговото възпитание. В Чехословакия се урежда всякога през месец юли кинофестивал на трудещите се, на който се прожектират избрани чуждестранни филми в 20 краища на републиката. Кинофестивалът трае една седмица и отделните представления, за които билетите предварително биват разпродадени, се дават в летните кина в присъствието на чуждестранни и чехословашки кинотворци. През 1958 година например прожекциите на кинофестивала бяха видени от един и половина милиона зрители.

Голямо значение и успех сред зрителите има филмовият народен университет, монотематическата програма, съставена от късометражни научно-популярни филми, свързани със сказка от изтъкнати специалисти. Заслужава внимание и представянето на късометражните филми. Областните кинопредприятия имат на разположение около 2,500 късометражни филма. Късометражни филми, прибавени към целовечерните филми, се виждат от 700 хиляди до 4 милиона зрители. Понеже прибавянето на късометражни филми към целовечерните е по брой ограничено, от късометражните филми се съставят монтажни, които отделните кина сами си заемат. Късометражните филми само в Чехия и Моравия без Словакия се виждат за една година от повече от 100 милиона зрители. През 1958 година например през киномрежата са преминали 41,400 късометражни филма.

Използуването на филма в Чехословакия е твърде широко. Филмът се използва вече най-редовно като допълнение на обучението във всички степени основни училища, професионалните и висшите учебни заведения, филми в специални представления се прожектират на селските стопани, младежите и др.

Широката мрежа на кината, възможността за редовното прожектиране почти във всяко селище, възможността за избор на филма както художествения, така и късометражния, сравнително ниската цена на билетите (средно в постоянните кина за I полугодие на 1959 година тя възлиза на 2.83 крони за едно лице, а в допълнителните кина е много по-ниска), всичко това означава, че чехословашките граждани имат неограничена възможност да посещават всички представления на киноизкуството.

## АВСТРАЛИЙСКОТО КИНО

Австралия е страната, където кинозалите се наричат „театър“. И това не е случайно. Без стари театрални традиции, на каквито се радват повечето страни в Европа, Австралия приема с отворени обятия най-новото изкуство — киното, което става любимо зрелище на австралийските зрители, техният театър. Повече от половината от населението на Австралия гледа по един филм седмично. Австралия притежава около 1,765 кинозали на едно население от по-малко от десет милиона. При това положение тя е страната, която има процентно най-много места съобразно населението си в света (1,200,000 места). Държавният кинотеатър в Мелбърн е едно от най-големите кина в света, с 3,427 места, а кино „Режент“, в Мелбърн също, има 3,253 места. Останалите кина обслужват общо 1,400 населени места в страната. „И все пак, въпреки че австралийците са едни измежду най-запазените филмови зрители, те рядко имат възможност да видят филми за себе си, а ако имат тази възможност, тогава това най-често ще бъде филм, направен от американски или английски компании. За една млада страна с чувство за национално съзнание това е нещо като трагедия!“ Горният извод не е наш. Това е цитат от уводната статия на мелбърнския вестник „Век“. В същата статия с болка се констатира, че „австралийската филмова индустрия от 20-те и 30-те години беше жизнена и обещаваше добро развитие. Тя сама се финансираше от своето производство на филми и кинопрегледи. Но тя беше подложена на търговски натиск отвън. Създалите се тесни връзки между австралийските разпространители на филми и американските и английските разпространители затвориха кръга на изолацията“. Така се стига до положението в последния брой на австралийския годишник за киното „Мощен пикчър директори“, след като се описват надълго и найшироко всички видове дейност в областта на киното в Австралия, само с едно скромно изречение да се споме-

нава и за производството на игрални филми: „Един единствен игрален филм беше реализиран през последната финансова година (1958)“. Наистина едва ли може да има по-жалко състояние за една кинематография с традиции и квалифициран кадър като австралийската.

Кинопроизводството в Австралия започва още в 1900 година. Първите филми били с явни моралистични и религиозни тенденции и носели всичките недостатъци от детския период на киното. Но към 1909—10 година в Австралия вече се произвеждат по 10—12 филма годишно, като повечето от тях са смел опит да се отрази животът на народа и неговата упорита борба за преодоляване на природните стихии — „Обитатели на горските лесове“, „Щастие в отдалечения лагер“ и др. В онова време, когато снимачните камери са все още рядкост, когато не съществували фабрики за технически съоръжения, за една предимно аграрна страна като Австралия не би могло и да се желае повече. Австралийското кино заслужено се гордее с това, че в тоя период е произвело научно-утоличния филм „Послание от Марс“. Годишите на Първата световна война са години на разцвет за австралийското кино. Обстановката дава отражение и в тематиката на филмите. „За Австралия“, „Офицер 666“, „Дали те ще се завърнат“, „Морските вълци на Австралия“ и др. са патриотични филми, които призовават към защита на родината и любов към мирния труд.

Започналият преди и през време на войната разцвет продължава и след нея, като в някои години, например 1926 г., австралийското кинопроизводство достига и до 20 филма. След войната се слага началото и на австралийския документален филм. Операторът Франк Нърей придружава експедицията Шакелтон в Антарктика и снима вълнуващия документален филм „В прегръдките на полярния лед“. Австралийското документално кино се развива на



*Кадър от австралийския филм „Преселници“*

реалистични основи и в периода на 30-те години дава такива известни филми като „Пробуждането на остров Баунти“ на Чарлс Шовел, „Великата коралова стена“ на Ноел Манкман, „Завоюване на нови пасища“ на Джон Хейър и др. В 1940 година в Австралия идват изгъннатите английски документалисти Джон Грирсън и Хари Уат, а в 1944 г. — холандският документалист Йорис Ивенс. Тяхната съвместна работа и обмяна на опит с австралийските кинематографисти довежда до пълен разцвет на австралийското документално кино, което става по-целенасочено, по-организирано, по-близо до целите и задачите на документалния филм в служба на народа. Трябва да отбележим, че реалистичната документална школа в Австралия е изиграла положителна роля и по отношение на игралните филми както през немия, така и през звуковия период на киното. С появяването на звука в киното средното количество от по 10 филма годишно се запазва в Австралия. Нещо повече, през 1934 година, в периода на голямата депресия в капиталистическия свят, австралийското кино се оказва особено жизнено и пуска по екраните 14 филма, измежду които такива като „Мълчанието на Дин Мей“, „Билет за Гетс“, „Чукни ме за щастие“, „Човекът,

когото не можах да обесят“ и др. са гордост за австралийската кинематография.

Периодът до края на Втората световна война донесе големи успехи за австралийските игрални филми. Много австралийски филми, като „Крилата на съдбата“, „Четиристотинте конници“, „Червен изгрев“, „Плъховете на Тобрук“, „Един янки в Австралия“ и др., се прожектираха с голям успех по целия свят. През 1946 година в Австралия беше произведен филмът „Преселници“ (б. р. — прожектиран и у нас), който донесе много международни отличия и слава на австралийската кинематография. Основна характерна черта на този филм и на повечето австралийски филми от този период е показването живота на обикновения австралийски човек. Винаги на преден план са изпълнените с хумор и оптимистично настроение хора, които смело гледат в очи трудностите и твърдо се борят със стихията и бедствията, понасят негодните на суровия живот на тази страна, която за тях е станала родина. Любопитно е за нашите читатели да знаят, че преобладаващият жанр в австралийското кинопроизводство е комедията. Веселите, жизнерадостни австралийски кинокомедии се ползват с голям успех

и всред зрителите в близките и далечните на Австралия страни.

Въпреки тези успехи обаче в периода след войната австралийското кино изпада в не много благоприятно положение. От 1952 година се произвеждат едва по 1—2 филма годишно. И тъй като Австралия внася от 350 до 400 филма годишно от чужбина, австралийското кинопроизводство възлиза на едва 0,8% от общия брой на прожектираните в страната филми. Този факт говори достатъчно красноречиво за жалкото състояние на кинопроизводството в една страна, където наистина има големи възможности за неговото развитие. Причината за това състояние не се крие в липсата на интерес от страна на австралийските зрители. Най-голямата трагедия за австралийските кинодейци идва от факта, че дори и да се намери финансист за даден филм, този филм може да остане на полицата и да не види екран, тъй като кинотеатрите и разпространението на филмите се контролират от чуждия капитал. Фирмата „Хойтс“ например контролира 185 кинозали, а фирмата „Грейтър Юнион“—128. Трябва да се има предвид, че това са преди всичко централните и най-големи кинотеатри, които оказват влияние и на независимите собственици на кинозали. В град Сидней например само един кинотеатър принадлежи на независим собственик, два на американската фирма „Метро Голдуин Майер“, а всички останали са собственост на „Хойтс“ и „Грейтър Юнион“. Подобно е и съотношението в Мелбърн и други големи градове на Австралия. Според официалното съобщение на вестник „Сидней Морнинг Хералд“ по-голямата част от акциите на фирмата „Хойтс“ се намират в ръцете на „Националната корпорация на кината“ в Америка, а тази корпорация принадлежи на концерна на компанията „Туенти Сенчъри Фокс“. Средната чиста печалба, която фирмата „Хойтс“ получава за една година, е около 270,000 фунта стерлинги, но от тях 200,000 взема американският господар. Както е известно, фирмата „Фокс“ е едно от най-мощните обединения на американската киноиндустрия. Тя е зависима от „Чейз нийшънъл банк“ в Нюйорк, която пък принадлежи на концерна „Рокфелер“. Ето как веригата се склучва и не се нуждае от по-нататъшни коментари. Другата крупна американска кинокомпания „МГМ“ също така напоследък много осезателно започва да протяга пипалата си към



Из документалния филм „Песента на облаците“

австралийския кинобизнес. А по-голямата част от акциите на фирмата „Грейтър Юнион“ се намират в ръцете на английския магнат Артур Ранк.

Спряхме се накратко върху въпроса за собствеността и контрола на кинопроката, защото без него е трудно да се разберат причините за постепенното изчезване на австралийското кинопроизводство. За какво е необходимо на големите фирми като „Хойтс“ и „Грейтър Юнион“, чийто интереси са свързани с кинопроизводството на чужди държави, да се занимават със съдбата на австралийските филми? Наистина в тези фирми участвуват и австралийски капиталисти, но известно е, че логиката на бизнесмена никога не би могла да се ръководи от такива сантиментални въпроси като поощряване на националното кинопроизводство. Нещо повече, те се присъединяват към широко разпространяваното тенденциозно мнение на чуждите представители, които твърдят, че австралийските филми са лоши, технически несъвършени, с лошо написани сценарии, слаби режисьорски и актьорски и пр. Истината е обаче, че австралийските филми са добри и се харесват много на австралийската и чуждата публика.

За това говори и огромният интерес към малкото австралийски филми, които се произвеждат през последните го-



дини, като например „Тримата заедно“ на режисьора Сесил Холмс, получил отличие на фестивала в Карлови вари. Дълго време филмът не беше допускан до австралийските екрани и само активната намеса на обществените организации и пресата успяха да наложат неговото прожектиране. Такава съдба е имал и филмът „Прах върху слънцето“, режисиран от Чипс Раферти, познат на нашите зрители от филма „Преселници“. Раферти е един от най-активните австралийски кинодейци и упорито се бори за възраждане на австралийското кинопроизводство. Повечето от добрите австралийски кинорежисьори са

принудени да търсят другаде препитанието си. Ветеранът Рей Лонгфорд, който още в периода на Първата световна война е направил филма „Сигнали от Австралия“, сега е принуден да работи като контролор по товаренето на пристанището в Сидней.

Засега най-голяма опора на австралийското кино са кинолюбителските клубове. Тяхната широка мрежа обхваща почти цялата страна. Киноклубовете разполагат със свои зали за прожектиране на филми и по тяхна линия се разпространяват най-добрите нови и класически произведения на съветската, чехословашката, китайската и др. со-



Из документалния филм „Родна земя“

циалистически кинематографии, които не могат да достигнат до официалните екрани. По инициатива на киноklubовете и Съюза на австралийските кинодейци беше организиран и кинофестивал в Мелбърн. За чест на австралийското кино трябва да кажем, че това не е фестивал с търговски цели. Раздават се награди преди всичко на най-добрите австралийски филми и се отбелязват чуждите филми, които участват. От няколко години фестивалът се провежда и в Сидней и в Тасмания. Така по-голяма част зрители имат възможност да видят филмите на фестивала. По този начин е намерена една законна възможност да се привлича общественото мнение върху филми с високи художествени качества и от други страни. Общественото мнение се оказва толкова силно, че с него са принудени да се съобразяват дори и чуждите компании, които закупуват някои филми, проектирани на фестивалите, а освен това и в подбора на собствените си филми се стремят да отговорят на повишените изисквания на австралийските зрители.

Засега в значително по-благоприятно положение се намира австралийският документален филм, който получава субсидии от държавата. За издигане престижа на австралийското документално кино много помагат и пресата, радиото и телевизията, които непрестанно се занимават с неговите проблеми, изтъкват неговото обществено полезно значение и необходимостта от още по-активна помощ от страна на държавата. Под тежен натиск през 1946 година е била създадена и държавната филмова организация. През последните четиринадесет години са били създадени повече от 3,000 документални филма от най-разнообразни жанрове — от късометражните учебни филми до пълнометражните исторически документални филми. През последната година са били произведени филмите „Нашата страна Австралия“, „Един провинциален град — Армидал“, „Пътят към облаците“ — за строежа на

един високопланински път, „Паспорт към прогреса“ — за прогреса на националната икономика, „Творци на електроенергия“, „Опасност от пожар“ — за противопожарните грижи, „Университетът в Камбера“, „Полет към звездите“ — за успехите на оптичките и радиоастрономическите изследвания, „Международната геофизическа година“, „Нашите птици“, „Успехи на ветеринарното дело“, „Тежката индустрия“ и др. Както се вижда от този кратък списък, австралийското документално кино се стреми да обхваща всичките страни на живота в страната и да ги направи достойни на зрителите. С подкрепа на държавата се произвеждат и двата кинопрегледа „Мувитон“ и „Синесаунд“, които излизат редовно върху екраните и по общо мнение са значително по-добри, отколкото внасят отвън кинопрегледи. От своя страна самото държавно предприятие за документални филми пуска периодично кинопрегледа „Австралийски дневник“, както и извънредни късометражни филмчета по въпроси от национално значение, като опасности от епидемии, природни бедствия и др. Проектирането на кинопрегледите и извънредните киноматериали е уредено с правителствен декрет и е задължително за всички австралийски и чужди собственици на кинозали.

Опитът с възраждането и укрепването на австралийското документално кино е много поучителен. Сега все по-често се надигат гласове за това, че държавата трябва да се заеме да подпомогне възраждането и на австралийския игрален филм. Под лозунга „Киното да заеме своето достойно място в развитието на нашия културен живот“ днес са обединени усилията на патриотичните кинодейци и организациите на киноklubовете в Австралия. Сериозните успехи, които напоследък завоюваха австралийският документален филм, австралийската музика и живопис, са гаранция, че в Австралия има творчески сили, които ще доведат до големи художествени постижения и в австралийския игрален филм.

Хр. Мугафов

# ИСТОРИЯ, ЛЕГЕНДА И КИНЕМАТОГРАФИЯ

(От нашия кореспондент в Италия)

Историята представлява богат източник на интересни и разнообразни сюжети за филмово творчество. Едновременно обаче тя крие примамливи перспективи и изкушения и онези филмови създатели, които не проучват задълбочено фактите и събитията от миналото, извършават истината и тръгват по пътя на повърхностното описание и неоправданото възвеличаване на личностите, вместо да пресъздават правдиво и убедително истинските причини и конкретните предпоставки за нравите и начина на живот в определена епоха.

Прочутите филмови „суперпродукции“ с историческа тематика, които се характеризират с нисък художествен вкус, са създадени в повечето случаи по литературни произведения, които отразяват невярно историческите събития и дават погрешна представа за ролята и значението на личностите. Почти всички филми от този жанр третираат любовните авантюри на известни личности, като показват сцени на прегръдки, целувки, прелюбодеяния, тайни срещи, а пренебрегват да обяснят обществените условия на епохата.

Характерно за този род филмово творчество е също така подчинението на историческата личност на личния вкус и разбираня на „филмовите звезди“, които със самочувствието за своето превъзходство пресъздават образите по начин който би допаднал най-добре на почитателите им, без да се придържат към биографичните данни за своя герой. С това сливане на историческия образ с личността на актьора творческата правдивост и истинският художествен стил отстъпват пред дребните амбиции за слава и по-голяма популярност.

Може смело да се каже, че с много малки изключения досега не е проявено сериозно отношение към историята като градивен елемент в обществения живот на епохата; не е взета още необходимата поука от историята, за да бъдат използвани онези ценни и трайни примери, с които тя е изпълнена и които се предават чрез поколенията. Не е направен също така истински опит за нейното пресъздаване чрез филма, който със своята специфика предлага големи възможности за правдоподобното отразяване на събитията, за тяхното оживяване и раздвижване и за по-пълното разбиране първопричината на тяхната трайност и взаимна връзка. Използуването на тези възможности ще потвърди значението на филма за обогатяването на нашите знания и за развитието на нашата култура.

Когато обаче говорим за исторически филми, не трябва да си представяме само вярно изброяване на данни и точно пресъздаване на архитектурни линии и форми от дадена епоха. Необходимо е да бъдат представени непринудено и искрено лицата и събитията, които характеризират епохата и които определят нейния облик. С други думи, не трябва да се придава окончателно и решаващо значение на дребните явления, които замъгляват историческата действителност, като пренасят зрителя сред фалшивия блясък на един изчезнал свят, за да отклонят вниманието му от проблемите и явленията, които непосредствено го заобикалят.

Представянето на изключителни приключения, на легендарни герои, на любовни сцени и пиршества придава на филмовото произведение характер, който забулва същината на събитията и намалява способността за сравнение и вярна преценка. Зрителят заживява в един приказен свят, който го завладява, и мисълта за ежедневните грижи и затруднения изчезва пред временното удоволствие, което изпитва. Той „мечтае с отворени очи“, като следи действието, в което престъпленията, дуелите, любовните авантюри, революциите, битките са покрити с булото на легендата. Така съзнанието му се замъглява и той не може да разграничи реалността.

Всъщност не само във филма но и в другите видове средства за изучаване и популяризиране на историята не е намерена ярна и ясна форма за нейното отразяване и критично преценяване. В използваните досега форми на пресъздаване на историята събитията са разгледани изолирано и без установен порядък. Последиците от тях не са предадени като резултат на една вътрешна и логическа взаимна обвързаност на условия и предпоставки, а като резултат на случайни явления, с които се прави опит да бъдат обяснени всички исторически събития: революции и социални и политически преобразования. В действителност обаче по този начин се принижавя важното и конкретно значение на историята за развитието на обществото.

Ако обърнем поглед към италианската кинематография и потърсим филми, които вярно и със сериозно отношение да пресъздават събития от историята на Италия, ще се уверим, че техният брой е съвсем ограничен. Някои от тях обаче притежават качества, които показват, че историческият сюжет може да бъде използван прекрасно за създаването на истински художествени филми, без излишни преувеличения и изопачаване на истината и преди всичко, без да се извъртава духът и същността на историческите събития. За пример ще посочим няколко филма, като „Чувство“, „1860 година“, „Изчезналият патрул“, които се отличават със сериозно и грижливо отношение към историческата правда и с умереност в пресъздаването на образите и събитията.

Историята на Италия и особено епохата на Възраждането е изпъстрена с героизъм и подвизи, които бяха здрава основа за създаването на национално съзнание и национално единство. От тази епоха могат да бъдат избрани безброй сюжети, за да бъде пресъздадена достойно борбата за независимост и свобода, която е възпята у всички народи.

Ние вярваме, че на производството на филми с историческа тематика ще бъде даден широк простор, като се премахне изопачаването на събитията и се запази тяхната правдивост. Само по този път историята ще се освободи от рамките на легендата и ще се презърне в действителност, в която ще познаем себе си, ще открием нашите надежди, възжеления и чувства и ще утвърдим съществуването на онези традиции, които всеки народ е създал в своята история.

Карло ди Стефано

**ДЪРЖАВНИЯТ КИНОАРХИВ**  
при Управление на кинематографията

**КУПУВА**

**СТАРИ БЪЛГАРСКИ И ЧУЖДИ ФИЛМИ**

— позитиви, негативи, части от филми, както и стари кинописания, вестници, изрезки, алманаси, афиши, фотоси, стари прожекторни и снимачни апарати и други материали из миналото на българското кино.

**АДРЕС: УПРАВЛЕНИЕ НА КИНЕМАТОГРАФИЯТА**

ул. „Раковски“ 96  
Държавен киноархив — тел. 7-66-11, 4-33-11 (256)

# Исторически Календар

## 50-ГОДИШНИНАТА НА

## БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

На 19 април 1910 г. (6 април стар стил) в кино „Модерен театър“ се е състояла прожекцията на хроникалния филм „Българската армия“, с което се поставя началото на българското киноизкуство.

Сведенията за първия български филм са крайно оскъдни. Неговото представяне не е предизвикало никакви отзиви в печата. Освен това, подобно на редица филми от тази епоха, той не е запазен и вероятно е завинаги загубен за потомството.

Въпреки щателните проучвания досега ни се удаде да открием само едно лаконично съобщение за филма във в. „Дневник“ от 6 април 1910 г., което гласи: „Българската армия“ ще се дава в „Модерния театър“. Освен това във същия брой на вестника филмът фигурира в редовната програма на кинотеатъра от 6/19 април под заглавието: „Българската армия — изглед“.

Макар и кратки, тези данни не оставят никакво съмнение, че се касае именно до първия български филм. Внимателната проверка на всички публикувани във вестниците програми на най-голямото тогава у нас кино „Модерен театър“ от откриването му до излизането на екран на „Българската армия“ не ни открива други български филми. Невероятно ще бъде такъв да е създаден и прожектиран в друг кинотеатър, тъй като по това време в страната съществуват само няколко помалки стационарни и подвижни кина и няма никакви сведения за дейността на никакви предприятия за производство на филми. Едва ли е допустима и евентуалната хипотеза филмът да е снет от някой чуждестранен оператор, както тогава често се е случвало в други страни, понеже у нас с изключение на случая с Чарлз Нобл, за когото писахме в един от миналите броеве на списанието, не е регистрирана подобна практика.

Най-сигурното доказателство, че „Българската армия“ е снет и изработен у нас и от наш оператор, е фактът, че само няколко месеца след него на екрана на „Модерен театър“ се появяват и други документални и хроникални филми с български сюжети, за които кинотеатърът обявява в програмите си, че са „собствена снимка на „Модерен театър“.

Документалните материали, с които разполагаме за развитието на киното в България през този период, ни позволяват да възстановим историческата истина около филма с възможната максимална правдоподобност. Както вече споменахме, киноизкуството по онова време още не се е ползувало с широка популярност. Кината са били съвсем малко и са се посещавали слабо. Последното обстоятелство вероятно е накарало притежателя на „Модерен театър“, който единствен между тогавашните кинопритежатели е разполагал със солиден капитал от стотици хиляди лева, да рискува да създаде собствено кинопроизводство с цел да привлече повече публика в кинотеатъра си. Че това е най-правдоподобното обяснение за появяването на „Българската армия“, ни говори и обстоятелството, че филмът не е останал изолирано и случайно явление, а е бил последван от редица други филми, всички произведени и прожектирани в „Модерен театър“.

Значението на филма „Българската армия“ в историята на нашето киноизкуство е от двойна важност — той е не само първият наш филм, но и филм, който, както казахме, поставя начало на редовно национално кинопроизводство. Освен произведените през същата 1910 г. други 5 филма през всяка от следващите години са били снимани ежегодно редица документални и хроникални филми.

Тематиката на повечето от първите наши филми не се отличава много от тая на съвременната им документална кинематография на другите страни. Снимат се предимно казионни и дворцови събития („Посещението на цар Фердинанд в Цетина“, 1910 г., „Тържествата по пълнолетието на княз Борис“, 1912 г., „Тържественото посрещане на парижкия кмет“, 1912 г.), религиозни процесии („Водосвет на Богоявление в София“, 1911 г., „Погребението на руския посланик Сементовский-Курило“, 1911 г.), военни паради и маневри (два филма под едно и също заглавие — „Българската армия“, 1910 г.) и т. п. Всички тези филми са изиграли отрицателна културна и възпитателна роля в историята на нашето киноизкуство, тъй като те са пропагандирали милитаризъм и шовинизъм, веролюдианство и религиозни предразсъзди.

Наред с тези филми обаче са били произведени и такива, които са имали положително познавателно и възпитателно значение. Такива са филмите „Български селски живот“, 1910 г., „София и околностите ѝ“, 1910 г., „Излетът на авиатора Маслеников“, 1910 г. (за първия полет със самолет над София на руския летец Маслеников) и някои други, които безусловно са обогатявали културата на кинозрителите. Те поставят началото на реализма в българското киноизкуство.

Ал. Александров



Известната оперна певица Катя Попова в сцена от новия български музикален филм „Концерт“. Режисьор Коста Наумов.



Любомир Димитров изпълнява централната мъжка роля във филма „В тиха вечер“, снет по едноименната повест на Емил Станев. Режисьор Борислав Шаралев.



Режисьорът Янко Янков започна постановката на игралния филм с условно заглавие „Миньофи“ по сценарий на Емил Манов и Коста Странджев.

## СССР

В Одеската студия се снима известната повест на съветския писател А. Козачински „Зеленият фургон“. Филмът разказва за гражданската война през 1920 г. в Одеса.

Володя, героят на филма, мечтае да постъпи във философския факултет, но попада на работа в милицията. Негови врагове са закоравели престъпници и опитни бандити. А той, мислещ се за Шерлок Холмс, в своята наивност и професионална безпомощност, е трогателен и донякъде смешен. Филмът разказва увлекателно за победата на Володя над неуловимия политически бандит Червни, за това, как крадецът Федка Бик се разделя със своя стар „занаят“, а конекрадецът Красавчик става зъболекар. „Зеленият фургон“ се поставя от младия режисьор Г. Габай.

\*

Филмът „Мамлюк“ открива една от драматичните страници из историята на Грузия — търговията с хора. Тя започва със завоюването на Грузия от турците и продължава до 19 век, когато страната е била присъединена към Русия.

Главни герои на филма са двамата грузинци Хвичи и Гочи. Като деца те били неразделни приятели. Но един ден се случва голямо нещастие. Момчетата били откраднати от родния аул и продадени в робство. Единият от тях станал мамлюк в Египет, а другият — офицер във венецианската гвардия на Наполеон. След тридесет години те се срещат, без да се познават. Това била съдбоносна среща. Тя става на бойното поле, където мамлюк Махмуд съсича един венециански офицер. Когато офицерът, облян в кръв, пада от коня, Махмуд разбира, че това е неговият стар приятел.

Филмът е поставен от един от най-старите грузински режисьори Д. Рондели по мотиви на едноименната повест на писателя К. Тартишвили.

## КНР

Както съобщава агенция „Синхуа“, в Пекин е създаден научно-изследователски институт по кинематография. В института ще се изучават въпроси, свързани с киносценария, теория на кинематографията и кинокритиката.

\*

През последните две години мултипликационните филми в Китай са се увеличили два пъти. Шанхайската студия за мултфилми възнамерява да пусне през тази година 45 филма. При Шанхайския институт за кинематография е бил създаден факултет за мултипликационни филми. Китайските мултфилми

се прожектират в много страни и неведнъж са получавали награди на международни фестивали.

## ПОЛША

Въз Варшава скоро ще бъде открито кино за най-добрите филми. В него ще бъде прожектирано най-ценното от полската и чуждата кинематография.

Филмовият колектив „Ритъм“ готви филмирането на книгата на Мария Конопницка „За гномовете и сирачето Мариса“. Постановката ще бъде дебют на младите режисьори И. Шески и К. Парадовски. Във филма ще участвуват артисти и кукли.

\*

„Освиенцим“ — така се нарича среднометражният филм, снет от любителския клуб в Катовице по запазени архивни материали във връзка с петнадесетгодишнината от освобождението на лагера Освиенцим. Другият филм за Освиенцим ще бъде късометражен документ под названието „Бягство от лагера“. Герои на филма са бивши затворници, които са избягали от лагера на смъртта. Сценарият на филма е написан от писателя Тадеуш Холуи, председател на Международния освиенцимски комитет.

## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Драгослав Голуб снима интересната киноновела „Този, който бе мъртъв“. Филмът възпроизвежда действително събитие, разиграло се през септември 1959 г. в град Трнава. В болницата бил докаран монтьорът Карел Скипал, убит от електрически ток. Колективът от хирурзи, възглавяван от Андрей Кукурой, направил една от най-интересните операции в медицината — възвърнал живота на умрелия. Никъде в специалната литература не се споменава за съживяването на човек, който е бил донесен в болницата вече мъртъв. Да се съживи един организъм, след като вече е настъпила така наречената клинична смърт, е възможно само в продължение на не повече от осем минути от момента, когато сърцето е спряло да работи. След изтичане на този срок започва атрофия на клетките на мозъчната кора и настъпва окончателна, така наречената биологична смърт.

Когато убитият от електрически ток монтьор е бил докаран в болницата, били минали вече пет минути от последното пулсиране на сърцето. А процесът на съживяване не може да започне по-късно от осем минути след настъпване на клиничната смърт. Оставали само три минути и в тези три минути лекарите започнали борба с времето за спасяване на един човешки живот. И те победили. Много дни положението на Скипал било критично. Седемнадесет дни след опера-



Стефан Петров и Богомил Симеонов във филма „Отвъд хоризонта“. Сценарий Павел Вежинов, режисьор Захари Жандов, оператор Васил Холнолчев.



Рачко Ябанджиев и Любен Калинов в сцена от цветния художествен филм „Хитър Петър“, снет от режисьора Стефан Сърчаджиев по сценарий на П. Незнакомов.



Авторът на сценария „Хитър Петър“ писателят П. Незнакомов.



Режисьорът на филма „Хитър Петър“  
Стефан Сърчаджиев.



Във филма „Руски сувенир“ Елина  
Бистрица изпълнява ролята на  
Пандора Монтези.

цията той не произнесъл нито една дума. А по-късно той отново се учил да яде, да пише, да чете. Човекът се родил като че ли втори път. И всичко това се е разиграло не в някаква голяма световноизвестна клиника или научен институт, а в най-обикновена районна болница, каквито в Чехословакия има много. Карел Скипал отново живее със своята жена недалече от град Трнава, така както е живял и преди. Неговото съживяване е един от успехите на чехословашката медицина, която полага всички грижи за човека и за спасяването на неговия живот.

\*

През 1959 г. двадесет и един чехословашки филма са били удостоени с международни награди.

### ГДР

Филмът „Мълчаливата звезда“ по мотиви на научно-фантастичния роман на Станислав Лем „Астронавти“ е завършен и скоро ще бъде пуснат по екраните на страната. Филмът е снет от студията „Дефа“ (ГДР) и „Илюзион“ (Полша).

... Международният кораб „Космократър“ се движи по посока на Марс. По време на полета се получава съобщение, че учените на земята са разшифروвали намерена в пустинята Гоби ролка и са узнали, че обитателите на Венера готвят агресия срещу земята. „Космократър“ променя курса и лети към Венера. Но там няма никакви признаци на живот и екипажът намира само огромни технически съоръжения. Изследователите попадат в разрушен град. Тук са живели същества, които са искали да нападнат земята и са владеели атомната енергия. Но подготвяйки нападението, те са загубили възможността да контролират гигантската сила на атома. Тя унищожила самите жители на планетата. Земята повече не е застрашена.

Действието на филма се развива през 1970—1975 г. В него участвуват осем артисти от осем страни. И това е свързано с главната идея на филма: изследването на космоса е дело на цялото човечество.

\*

Студията за игрални филми при „Дефа“ подготвя снимането на филмите „Новият“, „Хубавата Лорета“, „Септемврийска любов“.

### ФРАНЦИЯ

Марсел Карне възнамерява да повери на Роберто Бенци главната роля в новия си филм „Големите деца“. Младият италиански диригент е дирижирал напоследък в Париж с голям успех операта „Кармен“. Неговото появяване на диригентския пулт е било сензация в парижкия музикален живот.



\*

След филма „Мари-Октомври“ на режисьора Дювивие по екраните на Париж се играе филм, който отново разказва за тежките дни на Хитлеровата окупация във Франция. Филмът се нарича „Зелената жътва“ и е дело на режисьора Франсоа Вилие. Действието се развива в малък френски град. Група младежи в началото от любов към приключенията поставят по стените на къщите надписи и рисунки, осмиващи немците. Но омразата към окупаторите расте, а заедно с това все по-силно заговаря и патриотичното чувство. Младежите предприемат вече организирани акции. За да се сдобият с оръжие, те убиват един немски войник. Групата бива заловена. Двама от младежите са осъдени на смърт.

В днешната политическа обстановка на Франция филмът е едно предупреждение към тези, които са забравили злосвещото ехо на немския ботуш по улиците на Париж.

\*

По парижките екрани се прожектира новият френско-мексикански филм „Треска обхвана Ел Пао“. Парижани гледат този филм с особено вълнение. Това е последният филм, в който е играл Жерар Филип, починал в разцвета на своите творчески сили и талант.

Филмът „Треска обхвана Ел Пао“ е работен в Мексико от режисьора Луис Бунюел. Действието на филма се развива в един измислен остров на Латинска Америка. В него се разобличават подлите методи на шантаж и насилие, до които прибегва местният диктатор, за да запази властта си

\*

Неотдавна в Париж е завършил своята работа пленумът на съвета на Международната асоциация на научното кино. Решено било четиринадесетият международен конгрес на дейците на научното кино да се състои в Прага от 18 до 27 септември тази година. Едновременно с конкурса ще бъде организиран международен фестивал на научно-популярни филми. В него ще вземат участие около 30 страни.

\*

Често се снимат филми по романи. Но писането на романи по филми е нещо ново. Тази новост се е появила най-напред във Франция. Така например по филмовата комедия на Кристиян Жак „Бабета отива на война“ писателката Виолет Мариан е написала книга. Филмът на Клод Шаброл „Братовчеди“ (получил голямата награда на западноберлинския фестивал за 1959 г.) е послужил за основа на книгата на Жан Шарл. Франсоа Трюфо пише роман по своя филм „Четиристотинте удара“.

## ИТАЛИЯ

Ръководителят на Обединението на италианските кинопроизводители Монако е зая-



Актьорът Коста Цонев в ролята на Петър от филма „Бедната улица“. Сценарист Петър Донев, режисьор Христо Писков.



Владимир Ивашов и Жана Прохоренко са централните герои в новия филм на Чухрай „Балада за войника“.



Популярният съветски актьор Михаил Кузнецов (в средата) в сцена от филма „В тихите стъпи“. Режисьор Сергей Казаков. Производство на студията „Мосфилм“.



В. Маяковски е обичал киното и е участвувал в него като сценарист и актьор. На снимката: В. Маяковски и А. Ребикова в сцена от филма „Госпожицата и мошеникът“, снет в 1918 година.



Л. Марченко в ролята на Настенка от филма „Бели нощи“, постановка на режисьора И. Пирев по едноименната повест на Ф. Достоевски.



Сцена от съветския художествен филм „Таврия“, снет в Киевската киностудия от режисьора Юри Лесенко.

вил, че ако правителството на Италия не намали данъка върху кината и не възстанови субсидията, отпускана по-рано за производството на филми, още в началото на 1960 г. почти всички филмови студии в страната ще трябва да бъдат затворени.

\*

В Италия се намира съветският артист и режисьор Сергей Бондарчук, който ще участва в новия филм на Роберто Роселини „В Рим бе нощ“. Пред кореспондент на в. „Унита“ Роселини е заявил: „Минаха много години и днес е дошло време критически да погледнем на това, което е вече история... Тога възвръщане към миналото е продиктувано от морална и гражданска необходимост. Трябва да се напомни за него на тези, които вече са успели да го забравят, и да се разкаже за него на тези, които не го знаят.“

Във филма освен Сергей Бондарчук ще участвуват американският артист Питър Болдуин, английският артист Лео Хен и италианската артистка Джована Рали.

\*

В търсенето на сензационни сюжети много кинематографисти от Запад често се обръщат към биографиите на „видни“ авантюристи, гангстери, военни или главни престъпници. Така историята на Разпутин неведнъж е привличала вниманието на филмовите продуценти. Неотдавна се появиха реклами за още два филма (френски и италиански), главният герой на които ще бъде Разпутин. В италианския филм ролята на този „знаменит“ авантюрист ще се изпълнява от Курд Юргенс, който сега се снима в друг филм в ролята на Химлер.

## АНГЛИЯ

Градските власти в Лондон са забранили прожектирането на източногерманските филми „Операция Тевтонски меч“ и „Отпуск в Зилт“. Може би тези филми оскърбяват патриотичното чувство на англичаните или накърняват техните жизнени интереси? Нищо подобно. „Операция Тевтонски меч“ и „Отпуск в Зилт“ само напомнят и предупреждават. Те напомнят за престъпленията на тези, които преди 15 години убиваха деца и старци в Ковънтри, Лондон, Бирмингам. Те предупреждават, че недоубитите хитлеровци, шпайделовци и хойзингеровци желаят реванш и готвят нови престъпления срещу мира и човечеството. Интересно е, че филмите са били забранени по това време, когато фашистките безчинства в Западна Германия убедително показват колко навременни са напомнянията и предупрежденията във филмите „Операция Тевтонски меч“ и „Отпуск в Зилт“.

В същото време обаче западногерманският документален филм „Блицкриг“, превъзнасящ

„мъжеството“ на немския войник през Втората световна война, свободно се представя по английските екрани. Такава политика се осъжда остро от английския народ. В това се е убедил лично и канцлерът Аденауер, който бе посрещнат по лондонските улици с викове: „Вървете си!“ и „Долу превъоръжаването на реваншистите!“ Вълна от протести се надигнала в Англия, когато се узнало, че Британският кинематографически институт е поканил да изнесе лекции в Лондон известната нацистка киноартистка, близката на Хитлер Лени Рифенщал. Под влияние на общественото мнение институтът оттеглил поканата си.

Вълната от расистки провокации в Западна Германия показва на англичаните и на целия свят колко далеч е отишло възмущаването на фашизма и милитаризма в ГФР. Това вече не са филми, а суровата проза на реалната действителност. Наглите изстъпления на хитлеристите са предизвикали негодувание сред английската общественост, изразено в масови протестни демонстрации.

Неотдавна по страниците на вестник „Таймс“ се е появила следната критична бележка за американските филми: „Американският филмов герой често представлява човек на най-ниска степен на развитие. Той като че ли никога не чете и не се занимава с нещо, което има общо с мисленето. Американският филмов герой е примитивен и до крайност користолюбив. Всяка логика му е чужда. Неговите желания са детински, а миогледът му — съвършено сбъркан...“

## ГФР

В Западна Германия е филмирана от режисьора Хелмут Койтнер известната комедия на Скриб „Чаша вода“. Главната роля се изпълнява от Густав Грюндгенс.

С военна тематика, без опит да се реабилитира вермахтът, е новият филм на режисьора Волфганг Щаудте „Рози за военния съдия“. Действието на филма се развива в наши дни и разказва за срещата между един бивш войник от вермахта, осъден на смърт, и военния съдия, издал тази присъда.

Най-интересни събития във филмовия живот на Западна Германия са състоялите се неотдавна две премиери на филмите „Буденброкови“ (по романа на Томас Ман) и „Хора от хотела“. Последният филм е екранизираният роман на Вики Баум. Ролята, която някога се изпълняваше от Грета Гарбо, сега се играе от Мишел Морган. В главната мъжка роля участва О. В. Фишер.

Известният западногермански режисьор Хелмут Койтнер ще филмира пиесата на Ар-



В. Дорофеев в ролята на дядо Шукар от филма „Разораната целина“ (втора серия), който се снима по едноименното произведение на М. Шолохов от режисьора А. Иванов.



Светският режисьор Константин Войнов е завършил филма „Слънцето свети за всички“. На снимката Валентин Зубков и Лидия Алешникова в сцена от филма.



Известният френски режисьор Кристиан Жак (през време на гостуването му в СССР) на разговор без преводач с един стар руски селянин.



През тази година по екраните на нашите кина ще бъде прожектиран филмът „Великият Карузо“ с участието на именития певец Марио Ланца.



Малкият френски актьор Жан-Пьер Лео във филма на Трюфо „Четиристотинте удара“ изпълнява централната роля с голямо умение и обаяние.



„Треска обхвана Ел Пао“ е последният филм на големия френски актьор Жерар Филип. Партньорка на Филип е Мария Феликс

тур Милер „Изглед от моста“. Главната роля ще бъде поверена на Раф Валоне, който е изпълнявал същата роля на сцената на парижкия театър „Антоан“.

\*

В творческия път на западногерманските режисьори често се забелязват интересни явления. Случва се понякога така, че режисьор, от когото са свикнали да очакват банални филми, изведнъж създава значителен антифашистки филм. Но за съжаление по често се случва обратното. Хора, които до вчера още са заслужавали уважение, под влияние „отгоре“ се включват в серийното производство на милитаристични филми. Такава неприятна история на „трансформация“ се е случила неотдавна с режисьора Франк Висбар, автор на известния филм „Кучета, вие искате да живеете вечно“ (за поражението на Хитлеровата армия при Сталинград). Снимайки този филм, режисьорът е заявил, че „ще разкрие най-после истината, която така дълго се криеше от нас“. И действително „Кучета, вие искате да живеете вечно“, въпреки че не разкрива напълно истината за всички бедствия и страдания на немския войник, е един антимилитаристичен филм, който заставя зрителя да се замисли за това, какви последствия може да има възраждащият се немски милитаризъм.

Сега Франк Висбар готви новия филм „Нощ обгърна Готесхафен“ (Готесхафен е немското име на полското пристанище Гдиня). Режисьорът се е заел да изобрази гибелта на фашисткия кораб „Вилхелм Густлов“ през януари 1945 г. и „трагичните“ събития, произлезли при превземането на понемчения град Гдиня от съветските войски. Цялата тази история, разбира се, е изпълнена със сцени на ужаси и зверства. Пред кореспондента на западноберлинското списание „Дер Шпигел“ Висбар е заявил, че за създаването на филма „Нощ обгърна Готесхафен“ е използвал документи из архива на Министерството по бежанските въпроси, чийто министър по това време е бил Оберлендер, палачът на Лвов, разобличен нацистки престъпник. И действително целият филм е направен в „оберлендовски дух“, особено сцените, в които войниците от Червената армия жестоко и безчовечно се отнасят със старци, жени и деца.

Това ново произведение на Франк Висбар е вредно и опасно за западногерманската младеж. Жалко, че този добър режисьор променя творческия си път и съдействува за засилване на антисъветската пропаганда в ГФР.

### ФИНЛАНДИЯ

Във Финландия има 618 кина със 173 хиляди места. В 1958 година в трите сту-

дни на страната „Фенуада-филми“, „Суоми-филм“ и „Суомен-филмитеоллисус“ са били произведени 17 дългометражни филма. От периода след войната най-хубав е бил филмът „Незнайният войник“ на режисьора Едвин Лайне. На фестивала в Москва е бил представен филмът „Червената черта“. Понастоящем в студиите на Финландия се работят два филма: „Стъкленото сърце“ (режисьор Маги Касила) и „Виртанен и Латинен“ (това са едни от най-разпространените имена във Финландия) по популярния роман на писателката Лен Харма. Последният филм ще бъде цветен. Той се поставя от режисьора Жак Витик.

## ИНДИЯ

По екраните на Индия с голям успех се играе новият филм на Ахмад Абас „Четири сърца — четири пътя“. За основа на сценария е взет неотдавна публикуваният едноименен роман на писателя.

... Индийско село. За щастие на двама млади пречат редица религиозни и кастови предразсъдъци. Влюбените са принудени да напуснат родния си дом. Същата история се повтаря и в имението на помещика, и в семейството на един капиталист. Минавайки свой собствен път, трите двойки се срещат на някакъв кръстопът, който по замисъла на автора представлява алегорически кръстопът в историята. Оттук започва четвъртият, общият път — пътят към национален прогрес.

Втората половина на филма показва как хората строят този широк, общ път, но сега не за господара, а за себе си. Тук работят и трите млади двойки. Колективният труд прави всички равни. Епилогът е даден в цветни снимки. Пред зрителя минава живописна манифестация на работниците в чест на свършването на пътя. Пред представители на печата писателят Ахмад Абас е заявил: „Четири сърца — четири пътя“ е първият индийски филм, който разглежда въпроса за социализма. Героите на филма сами се убеждават, че само пътят към социализма ще изведе страната към светлото бъдеще. И затова в последния кадър вместо обикновеното „Край“ зрителят вижда думата „Начало“. Победата над тъмните елементи на миналото — това е само началото на пътя към социалистическия прогрес на Индия.“

## САЩ

Най-дългият филм през цялото време на съществуването на киното е „Джек едноокият“, снет от американския артист и режисьор Марлон Брандо. Филмът се прожектира в продължение на 7 часа.



Италианският режисьор Алберто Латтуада е снет две новели по едноименните произведения на Пушкин „Буря на изток“ (първата сцена горе) и „Бунтът на Пугачов“ (втората сцена горе).



Пиер Брасьор и Джина Лолобриджида във френско-италианския филм „Законът“, снет по романа на Роже Вайан от режисьора Жюл Дасен.

## К Р А Т К И

„Опасност от пречупения кръст“ — под това название английската кинохроника „Пейс нюз“ е пуснала специален филм за фашистките и антисемитски изстъпления в Западна Германия. Документални кадри за сегашните неофашистки безчинства в ГФР са съчетани с откъси от кинохроника за фашистките ексцеси в Хитлерово време и за лагерите на смъртта. Съпоставянето е доста поучително. Филмът се прожектира едновременно в повече от две хиляди английски кина.

Известният френски певец Жорж Брасан е поканен от режисьора Луи Дакен за ролята на Балзек в биографичния филм за големия писател на Франция.

Цветният широкоекранен филм по повестта на Конан Дойл „Загубеният свят“ се поставя от американския режисьор Ирвин Ален.

По екраните на лондонските кина е пуснат съветският филм „Съдбата на човека“. Филмът е дублиран на английски език.

Отново по екраните на Съветския съюз се е появил веселият дървен човек Буратино. Този път филмът е създаден със средствата на графическата мултипликация (режисьори Бабиченко и Н. Иванов — Ваню).

В Брюксел ще се състои първият международен фестивал на късометражни медицински филми, в който ще вземат участие 12 страни. Ще бъдат показани повече от 60 документални филма.

Филмовата цензура в Турция забранява прожектирането на филми, които „засягат честта на турската армия“, а също и такива, които са с антимилитаристична тематика. Милитаристичните филми не се преследват от турската цензура.

В Хонконг се снимат филми, които не само задоволяват вътрешния пазар, но намират добър пласмент и в чужбина. Филми се изнасят в Китай, много от страните на Азия, Полинезия, САЩ и др. За периода 1958—59 г. са произведени 237 филма.

Мексиканският режисьор Луис Буноел ще снима в най-близко време по свой собствен сценарий филма „Младата девойка“ за приключенията на три девойки на един малък остров.

Барбара Квятковска, млада полска филмова артистка, ще участва във френския филм „Хилядният прозорец“.

Виктор Съостръом, известен шведски режисьор от немия филм, е починал на 80-годишна възраст. От 1930 година той е работил само като артист.

При едно интервю Чарли Чаплин бил запитан от един журналист кой е най-добрият режисьор на нашето време. Големият артист отговорил: „По мое мнение остава същият, който бе и преди много години. Най-добрият, най-гениалният и най-голям режисьор философът на филма и мой добър приятел Сергей Михайлович Айзенщайн.“

Адрес на редакцията: ул. Тодор Страшимиров № 2 тел.: 4-33-11. Абонаментите се внасят във всички п. т. т. станции: за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 25. II. 1960 г. Пор. 4124  
Държавен полиграфически комбинат „Дим. Благоев“