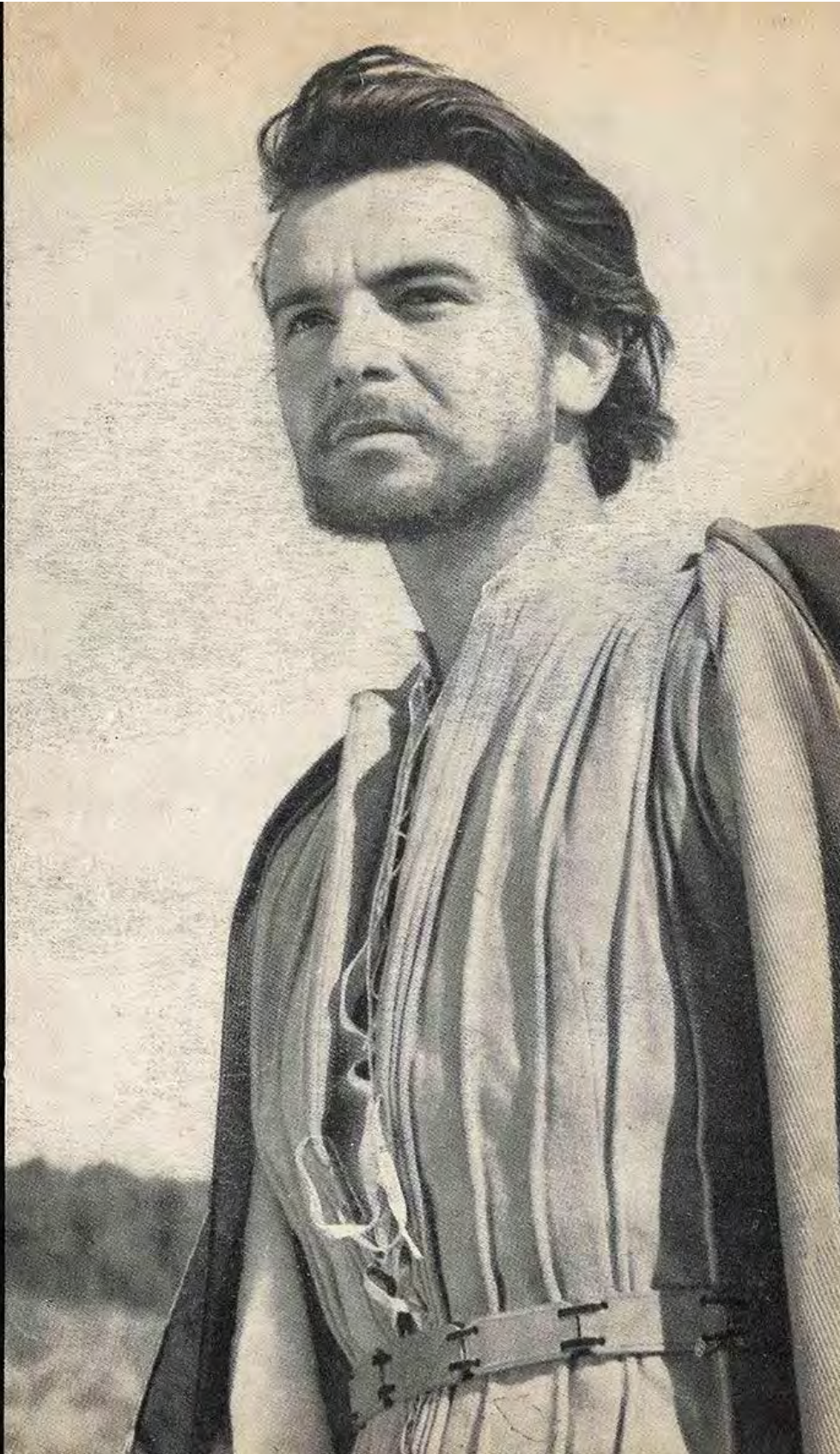


Киноизкуство

4

април



4

киноизкуство

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

1962
АПРИЛ

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

1. Към общата цел — с единни сили 3
2. Иван Стефанов — За границите между живописата и киното 5

К Р И Т И К А

3. Тодор Андрейков — „Двама под небето“ . . . 16

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

4. „Когато не достига алиби“, „Веригите на шаблона“, По Толстой но без Толстой. —
Ивайло Знеполски 23

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

5. Да настане прелом в нашата работа — Стоян Стоименов 26

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

6. По нов път 31
7. В държавния киноархив 33

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

8. Марсел Карне — Кр. Радомирова 34

КИНОТО ПО СВЕТА

9. Писмо от Ленинград — Лев Горин 44
10. Днешният ден на унгарското киноизкуство —
Д. Хамош, Ервин Дъртян 47
11. За някои проблеми на полското кино —
И. Теплиц 52
12. Дикенс и киното — Христо Мутафов 55
13. Истинският Холивуд — Бен Хехт 63

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

14. Антивоенни филми на българския екран преди 9 септември 1944 г. — Александър Александров 68
15. ХРОНИКА 70

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Сценарии за късометражни филми 1

На първа страница на корицата Васил Стойчев в ролята на Калоян от едноименния филм на режисьора Дако Даковски. На четвърта страница сцена от същия филм.

Редакционна колегия

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

КЪМ ОБЩАТА ЦЕЛ — С ЕДИННИ СИЛИ!

Още с първите си стъпки нашето съвременно киноизкуство пое единствено верния път — изкуство народно, ярко партийно, наситено с хуманизма на великите идеи на социализма и комунизма. Неговите творци израстваха и продължават да растат със самочувствието, че на общия идеологичен фронт и те участвуват активно със своето оръжие, със завладяващата сила на своето изкуство.

Ликвидирането на култа към личността след XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на ЦК на БКП създаде за всички бойци на тоя фронт възможностите и задължението да овладеят още по-добре и да усъвършенствуват своето оръжие, да се домогват до все по-значителни нови завоевания. Тия възможности и това задължение стоят пред дейците от всички сектори на нашия политически, културен и стопански живот с още по-голяма сила след XXII конгрес на КПСС и Ноемврийския пленум на ЦК на нашата партия.

Ликвидирането на вредните последици от култовския период е задача, която не може да бъде решена като с магическа пръчка — изведнъж докрай. Някои от тия последици биха продължили да спъват нашето развитие, ако не бъдат разкривани и посочвани, ако срещу тях не се води системна и упорита борба.

Съществуват ли такива още непреодолени последици и в нашата кинематография?

Нека спрем вниманието си само върху един факт, по който трябва с комунистическа прямота и откровеност да се заговори.

И след Априлския пленум, и дори сега след Ноемврийския пленум на ЦК на партията, още не бихме могли да кажем, че в творческия колектив на нашите кинематографисти има пълно сплотяване на силите, че всички се чувствуват като бойци от една фаланга в общия идеологичен фронт. Култовски методи на ръководство в миналото бяха довели до разделянето на кинотворците на „надеждни“ и „съмнителни“, произволно лепнати етикети причисляваха едни към догматизма, други към формализма или безидейния естетизъм. Сякаш се забравяше, че няма безидейно изкуство и че идейността в изкуството се проявява само чрез специфичната за него художествена форма.

Самият живот, нашата художествена практика показва, че подобно разделяне на творците е недопустимо и вредно. Художници с етикета на догматизма и голата идейност създадоха филми с високи художествени качества, както и дагосани с марката на безидейното естетство създадоха филми с ярко манифестирана комунистическа идейност. И ако все пак разделянето на творците все още се проявява в отношенията между тях, трябва да се потърсят пътищата за отстраняване на неговите поражения, за пълното му изживяване.

Партията недвусмислено ни учи, че ликвидирането на пораженията от култовския период трябва да става по начин, който да сплотява силите около общите задачи, да не се допуснат центробежни прояви, да се пресече пътят на каквато и да било фракционност.

Сплотяване около партията и кейния Централен комитет, дружни усилия за решаване на поставените от партията, от самия народ задачи пред нашето киноизкуство — това са общите мисли и чувства на всички художници в кинематографията, независимо от етикетите, които досега може да са носили. Такова сплотяване не означава отказ от защитата на определени естетически позиции, оформени на базата на нашата комунистическа идейност. То предполага не застой и бягство от творческите спорове, а оживяването на тия спорове, убеждаването със силата на аргументите, а не чрез лепването на етикети.

Новата организация на творческия процес в Студията за игрални филми — създаването на колективите — не би дала очакваните резултати, ако не способствува за сплотяването на всички сили, ако не допринася за утвърждаване чувството на колективна отговорност, което всеки творец трябва да има за работата на своя другар от колектива, за работата на всички колективи и общото ниво на нашето киноизкуство. Въпросът тук не се свежда до някакъв стремеж за нивелиране на творците, а още по-малко до някакво обезличаване. Нашето киноизкуство ще има различни прояви — по-добри или по-слаби — в зависимост от дарованията и таланта на отделните творци. То ще се обогатява с жанровото и стилового разнообразие, родено в различните предпочитания и почерци на художниците. То не би могло да се развива, ако едно или друго постижение, на било то и най-доброто, се издигне като единствено мерило и еталон за бъдещо творчество. Въпросът за общото чувство на отговорност, което води до осъзнатото задължение да проявиш интерес към търсенията на другарите от колектива, на другарите от другите колективи, е неразривно свързан с необходимостта да се отнасяш към тия другари с уважение, да зачиташ техните усилия, да им помогнеш възможно най-добре да се изявят като оригинални художници.

Не е нужно да бъдем скептици, за да признаем, че общото художествено ниво на нашите филми още не е това, което трябва да бъде. Има често в тия филми прояви на посредственост и примитивизъм, с които не можем да се пририяваме. Примитивизъм преди всичко в разкриването на проблемите и в тяхното решаване. В най-голяма степен това важи за филмите със съвременен сюжет, при които недостатъчното и незадълбоченото познаване на нашата действителност води авторите към схемата и шаблона. Разработката на съвременна проблематика, излязла от художествения анализ на нашето ежедневие, и устрема ни към бъдещето, ето една от основните задачи, която кинотворците имат да решават с дружни усилия, всеки съобразно възможностите и предпочитанията си.

Още от първите месеци на настоящата година нашата страна заживя под знака на предстоящия Осми конгрес на Българската комунистическа партия. Перспективите на нашето социалистическо и в недалечно време комунистическо бъдеще предизвикват изключителен подъем, развихрят творческите сили на цял народ. Синове на тоя народ, нашите кинотворци несъмнено ще бъдат в крак с неговите мечти и възжеления, с неговия устрем. Редно е да се очаква, че в чест на Осмия конгрес всички творчески колективи ще си поставят като неотложна, първостепенна задача разработването на съвременната проблематика в съвременни съвети, показва на нашия съвременник с богатството и размах на неговите дързновения.

Нашето киноизкуство е изкуство на социалистическия реализъм — върху това сред кинематографистите няма никакви разногласия. В големия исторически двубой на епохата, в непримиримата схватка между буржоазната идеология и светлината на комунистическите идеали българските кинотворци стоят определено и твърдо в защита на новото, активно воюват срещу старото, реакционното. Това още повече налага силите да бъдат сплотени, целенасочени и винаги в настъпление — както в победен настъпателен ход на световния фронт е нашата комунистическа идеология, фаланга от армията на която сме и ние.

ЗА ГРАНИЦИТЕ МЕЖДУ ЖИВОПИСТА И КИНОТО

1. Новостта на една стара проблема

Проблемата „за границите“ между различните изкуства има хилядолетна история. Нейното начало е набелязано още в Аристотеловото деление на изкуствата; столетия по-късно Леонардо да Винчи в опита си теоретически да разчисти пътя за развитието и възхода на живописата чрез изтъкване на предимствата ѝ в сравнение с поезията, музиката и скулптурата достига до някои по-частни характеристики на отделните сравнявани изкуства. Разбира се, в Леонардовия „Спор на живописеца с поета, музиканта скулптора“ има известна преднамереност и от съвременна гледна точка дори наивитет, но все пак безспорно е, че в неговите размишления може да се открие началната, изходната точка на теорията „за границите на живописата и поезията“, развита по-късно смело и блестящо от Лесинг. „Лаокоон“ от Лесинг е именно произведението, в което проблемът „за границите“ намери своето най-задълбочено и последователно изследване и своя класически резултат и заключение: изобразителните средства на вида изкуство определят границите на неговите художествени и естетически възможности.

Независимо обаче от това възходящо и много плодотворно историческо развитие на проблемата съвременната естетическа теория има законното право и дори е задължена да я постави отново „на дневен ред“.

Работата е в това, че в края на миналия и в началото на нашия век световната цивилизация стана свидетел на едно уникално събитие: пред нейните очи се роди едно ново изкуство — киното. Архитектурата и живописата, литературата и скулптурата имат възрастта на човешката цивилизация. В своята хилядолетна еволюция „старите“ изкуства бяха практически уредили съжителството си. Но ето появи се киното и в пантеона на изкуствата трябваше да стане едно необичайно разместване. Очевидно дори само появата на „седмото изкуство“ вече поставя като „нов“ стария проблем за границите. Но има и още нещо. Киното не се роди от нищо — в своята много кратка, но възходяща еволюция то асимилира голяма част от опита и от изобразителните принципи на живописата, литературата и театъра. Почти от всички изкуства кинематографът „открадна“ по нещо. Киното е кръстопът на старите изкуства, уникален естетически синтез, достигнал високото положение на ново и съвсем оригинално художествено качество. И тъкмо тази сложна синтетична природа на „седмото изкуство“ изисква безусловно от

теорията да преразгледа отново границите между изкуствата, като особено внимателно изследва отношенията между най-близките и сродни изкуства.

2. Живописта „призовава“ киното...

Живописата е статично и пространствено изкуство. По отношение на изобразявания обект възможностите на художника се простират само до подбирането на един негов момент и отразяването му само от една гледна точка. Но и в тия граници художникът все пак има широко поле за действие — той е свободен да подбере най-съществения момент и най-изразителния ракурс. Единственият момент и единственият ракурс трябва да отговарят на едно условие — да бъдат във възможната най-голяма степен изразителни, т. е. необходимо е те така да представят изобразяваното явление, че както казваше Лесинг, „колкото повече гледаме, толкова повече трябва да добавяме към видимото“. За да се постигне най-изразителното изобразяване на обектите и явленията, е необходимо тези обекти и явления да бъдат представени не в някое свое крайно състояние, а в известно преходно положение, по което зрителят да може много лесно да отгатне тяхното предходно и следващо развитие. Като имаше предвид всичко това, някога Лесинг справедливо писа, че живописата рисува тела, които по положението си карат зрителя да предполага някакво тяхно действие; а това между другото идва да покаже, че макар живописата да е пространствено изкуство, за нея въпрос на истински художествен престиж е стремежът да покаже изобразявания обект, явление или действие като развиващо се и във времето. С една дума живописата винаги се е стремяла да направи „невъзможното“: в статичността на своята композиция да покаже или по-точно да подсказе и движение, наред с пространствената да постигне и временна характеристика на изобразявания обект. Разбира се, в различните исторически епохи и в някои отделни случаи живописата, за да изобрази движение, трябваше да прибегва дори и до някои изкуствени прийоми — например да разкъсва изразяваното действие на отделни моменти. Но и тия не съвсем нормални случаи в историята на изобразителното изкуство, както и самата история, недвусмислено свидетелствуват, че развитието на живописата е съпътствувано от постоянен стремеж да се постигне не само пространствена, но и временна определеност на изобразяваните действия и обекти; следователно излиза, че живописата винаги е носила вътре в себе си отрицанието на собствената си статичност и нейните образи постоянно са напомняли за възможността да се раздвижат. Във връзка с това френският киновед Марсел Мартен изказва една изцяло приемлива мисъл: „Цялата история на живописата, разглеждана от гледна точка на изобразяването на времето, като че ли „призовава“ киното“¹.

Живописната традиция направи най-много както за раждането, така и за съвсем естественото приемане на „седмото изкуство“ чрез един от най-последните, най-близките си етапи — импре-

¹ М. Мартен „Язык кино“, Москва, 1959 г., стр. 246.

сионизма¹. Без съмнение импресионизмът бе най-силният „призив“ към новото филмово изкуство. За Мане, Дега и за техните приятели съветската изкуствоведка А. Изергина пише, че „те не могли да намерят опора в реалната политическа борба и сами не могли да застанат на пътя на борбата, разобличаването и протеста. Зато-ва, отхвърляйки социалните и моралните устои на буржоазния свят, на самия този свят, към изобразяването на който така смело се обърнаха, те намирали красотата и естетическата ценност, трактувайки този свят не социално, а като чисто физическо, оптично явление“². По този път импресионистите успяха живописно да постигнат и художествено да овладеят нови страни от обективната действителност: трептенето на спокойната повърхност на водата и вечното движение на незнаещата покой природа и вибрирането на въздуха, и изменчивостта на слънчевия лъч, и още цяла поредица реални движения на заобикалящата ни среда бяха естетически овладени в живописната практика на художниците-импресионисти.

Това ново ориентиране на живописата от страна на импресионистите доведе и до редица художествени и естетически нововъведения.

Докато старата живопис възпроизвеждаше предметите, телата, обемите подчертано материално, в тяхната устойчивост и постоянство, импресионизмът внесе в изобразителното изкуство много по-динамично възприятие на реалността. Импресионистите постигнаха безконечно разнообразие от колоритни отенъци, нюансирано предаване на зависимостта между светлината на цветовете и наред с това — относително „дематериализиране“ на обектите, доколкото в техните картини телата и предметите изгубиха своето равновесие и придобиха изключителна лекота. По такъв начин старите класически понятия за пластична форма и композиция бяха подложени от страна на импресионистите на една нова, динамична или ако си по-служим със съвременен термин — кинематографична интерпретация. Например за Дега се казва, че забелязва у хората преди всичко физическите движения и че за него балетът е като че ли магически кристал, през който той гледа на целия свят. Но безспорно между всички импресионисти и постимпресионисти най-безпокойно възприятие притежава Винсент ван Гог; за него М. А. Алпатов пише, че гледа на природата сякаш през прозорците на бърз експрес; браздите на полето като морски вълни се носят срещу зрителя, раздалечават се като ветрило, събират се заедно, почвата ту се повдига, ту се снишава, в природата няма решително нищо, което да не би участвувало в този безпокоен живот на цялото; облакът,

¹ Самата логика на разсъждение ни заставя да разглеждаме импресионизма по-скоро като техника, отколкото като цялостно художествено течение. При такъв подход неизбежно се налага да говорим за новаторството на импресионизма в областта на художествената форма. Този по необходимост едностранчив подход, водещ до подчертаване само на позитивните особености на разглежданото течение, обаче не бива да се взема като цялостна авторска оценка за импресионизма.

² Дж. Ревалд „История импресионизма“, Предговор, стр. 19.

кълбата дим, клонестите дървета, даже плоските покриви — всичко се включва в това движение“¹.

Едва ли всичко това се нуждае от кинематографичен коментар... Би могло само да се добави, че потенциалната тенденция на живописните образи към движение, особено силно проявена в платната на импресионистите, бе превърната в реалност от кинематографа...

3. Живопис и кино — сравнителен анализ

Както видяхме, разгледаме ли исторически взаимоотношенията между живописца и киното, на преден план излиза зависимостта и задължеността на кинематографа към изобразителното изкуство. Това обстоятелство има твърде голямо значение за теорията не само защото показва, че живописца и киното не са чак толкова далечни родственици, както изглежда на пръв поглед, но и защото едновременно с това то е и едно от доказателствата за единството, за общата природа и на „старите“, и на „новите“ изкуства. Но доколкото нашата задача в случая е да разкрием с възможната детайлност и точност общото и специфичното на двете изкуства, трябва да ги съпоставим в логически план, като завършени и самостоятелни изкуства.

Живописца и киното са нагледни изкуства; обща характерност на техните художествени образи е, че нагледността им е придобита, т. е. постигната е не чрез реални, а чрез условни изразни средства. И киното, и живописца се отказват да използват реалното пространство, дадена пространствена цялостност, а използват плоскости, върху които с помощта на линейната и въздушната перспектива, светлосенките или движещите се проекции организират в една фиктивна, илюзорна триизмерност своите системи от художествени образи. Именно по този път и двете изкуства успяват да се сдобият с известна твърде голяма свобода при художествената интерпретация на предметите, обектите и явленията, на които те подражават.

Съществува обаче голяма разлика при използването на пространството от живописца и от киното. Живописца е изключително пространствено изкуство и затова тя се стреми да го овладее във възможната максимална степен. Тъй като обаче живописният образ е статичен, и овладяването, и използването на живописното пространство е еднозначно и следователно художникът е задължен да търси само едно единствено най-приемливо композиционно решение на своя художествен замисъл.

Киното е едновременно пространствено и временно изкуство и това е може би най-решителното му предимство в сравнение не само с живописца, но и с другите изяви изкуства. Живописният образ е изключително пространствен, литературният — изключително временен; театралният е едновременно и пространствен, и временен, но при него условността на времето превъзхожда условността на

¹ М. А. Алпатов „Всеобщая история искусства“, Москва, 1948 г., том III, стр. 374.

пространството; това е така, защото театралното действие се развива винаги в едно условно време и в едно реално сценично пространство. Едва кинематографът успя да трансформира обективната диалектическа връзка между пространство, време и действие в една естетически условна, но все пак вътрешно диалектическа зависимост между филмовото действие, филмовото пространство и филмовото време. Не може веднага да не признаем, че от гледна точка на художествената форма това е един от големите приноси на киното към естетиката на изящните изкуства. Добре е известно, че материалната — природна и обществена — действителност съществува и се развива едновременно във времето и в пространството. Естетическата условност на „старите“ изкуства обаче беше от такъв порядък, че не позволяваше при художественото отражение на действителността да се опази, макар и условно, тази нейна много съществена особеност. Едва с появата на киното изкуството придобива възможността да отразява най-пълно живота в неговата временна и пространствена определеност. Ето защо киното като изкуство е най-силният, най-мощният естетически и художествен аналог на действителността и мисълта на Чернишевски, че изкуството отразява живота във формите на самия живот, с най-голяма сила важи за „седмото изкуство“. Обстоятелството, че киното възстанови в естетически условен вид единството между пространство и време води и до нови начини и прийоми на използване на пространството, много по-различни от тия на живописата. Преди всичко киното „експлоатира“ пространството не статично, а динамично; най-простото следствие от това обстоятелство е, че киното е в състояние да използва дадено пространство много пъти, и то по начин, зависещ от това, какъв художествен ефект се преследва в дадения случай. Известни ни са вече много художествени филми, в които действието се развива в едно твърде ограничено пространство. В българския филм „Отвъд хоризонта“ по-голяма част от действието се развива в една лодка; съвсем погрешно би било обаче да се смята, че достоинства и недостатъците на този, пък и на всички подобни филми могат да идват от факта на съзнателното пространствено ограничение на кинематографичното действие. Наистина това обстоятелство дава отпечатък върху съдържателната и върху формалната страна на дадения художествен филм, но то в никакъв случай не може да се вземе като първопричина за едно евентуално художествено поражение, доколкото в художествения филм и най-силно ограниченото пространство може естетически да се използва в най-различни варианти.

Второто твърде съществено следствие от динамичната природа на кинематографа е, че „седмото изкуство“ може да „създава“ пространство. Както вече видяхме, художественият филм е в състояние да използва един твърде ограничен „терен“, при условие че кинокамерата подхожда към него най-аналитично. Но той има възможност и за нов, синтетичен подход към мястото на филмовото действие. По пътя на съединяването на отделни късове лента, открояващи обекти, които в действителността нямат нищо общо помежду си, може да се получи така, че от екрана да се създаде впечатление

чатление за пълно „единство“ на мястото на кинематографичното действие. Следователно благодарение на монтажа режисьорът може да проявява, и то многократно естетически свободно, напълно творческо отношение към натурата и към външните, видимите обстоятелства на филмовото действие.

В художествения филм и екранното пространство се използва динамично и в дълбочина. Разбира се, и художникът може да композира своето платно в дълбочина и да постигне търсената изразителност. Великолепен пример в това отношение е картината на Дега „Абсент“. Персонажите на тази картина — мъж и жена, вероятно съпружеска двойка — са седнали пред една маса в дъното на не съвсем представително заведение. Това, че двете фигури са разположени на заден план, дава възможност да се покаже цялата мизерия на заобикалящата ги обстановка. И тази обстановка, и небрежната външност на мъжа, и поставената пред него чаша абсент върху съвсем голата маса, и унилият и дори скръбен вид на жената красноречиво говорят за едно съвсем нерадостно бохемско ежедневие...

Ако не ни изневерява паметта, в съветския филм „Сбогом, гълъби“ наблюдавахме следния кинокадър. На преден план с гръб към публиката е дадена майката, която през отворената врата наблюдава изненадано и не съвсем доброжелателно дъщеря си, имаща „нахалството“ да говори с един току-що позвънил ѝ младеж. Но изведнъж девойката затваря отворената досега врата и пред нас остават само още по-силно изненаданата майка и в дъното тъмният правоъгълник на вече затворената врата...

Струва ни се, от приведените по-горе примери вече става съвсем ясно, че докато живописиста може да използва вътрешното си пространство за показване само на едно състояние, във възможностите на киното е да използва вътрешното екранно пространство и като състояние, и като действие.

Както вече стана ясно, по силата на обстоятелството, че киното е едновременно пространствено и временно изкуство, кинематографичната видимост далеч надхвърля естетическите възможности на живописната нагледност. Някога Леонардо да Винчи казваше, че живописиста, доколкото е подражание на видимите явления, е „законна дъщеря на природата, тъй като тя е родена от природата“. Кинематографът не е роден от природата, а по-скоро от индустрията, но това никак не пречи екранният свят да е много по-близък до заобикалящата ни действителност, отколкото живописният. Ели Фор пише: „Покажете на екрана така наречения „неутрален“ фон, но снет от кинокамера: например върховете на дървета от далечна гора, морската далечина или панорамата на града. Неподвижността на света изчезва в същия миг; веенето на вятъра, незабележимото падане на капките роса, лекото движение на топлия въздух, полетът на облаците, димът — всичко оживява в застиналата природа. Трепетът на живота обхваща екранния свят“.

Тази изключителна жизнеспособност на кинематографичната изобразителна форма е между важните условия за превръщането на киното в най-масовото изкуство, т. е. в изкуство със сравнител-

но най-голямо идейно-художествено и възпитателно влияние. Поне засега в сравнение с живописиста киното се ползува с много по-големи симпатии от страна на публиката; потърсим ли причината за тия явни предпочитания, несъмнено ще трябва да се обърнем към различната степен на жизненост, присъща на кинематографичната и живописната форма. По-слабата популярност на живописиста трябва да се търси най-вече в обстоятелството, че статичната нагледност на изобразителното изкуство подлага на явно разлагане реалното жизнено единство на образите, събитията и явленията.

Предназначението на киното и на живописиста обаче в никакъв случай не е да възпроизвеждат буквално натурата. Делакроа пише: „Целта на художника съвсем не се заключава в това, да възпроизвежда точно природата. А това е и невъзможно; най-обикновените ефекти на природата могат да бъдат предадени в живописиста не иначе освен чрез еквиваленти — и това е напълно достатъчно, за да ги доведе до съзнанието на зрителя“¹.

Почти същото може да се каже и по отношение на киното; наистина филмовата „реалност“ е най-близка до непосредствената същност на заобикалящата ни действителност, но в крайна сметка и тя не е нещо повече от един еквивалент или по-точно — условен аналог на живота. И киното, и живописиста като изкуства имат едно общо предназначение: посредством зрими образи художествено да изразят определени мисли, идеи, чувства. Но тия две изкуства твърде съществено се отличават според начина, по който изпълняват тази обща задача.

Живописиста непосредствено отразява подобия на материалните предмети и явления, а идеи, мисли и преживявания тя изразява не пряко, а косвено — посредством чувствената форма на своите образи. Художествената идея в живописната картина е неотделима от своето материално-пространствено-чувствено vyplъщение; ето защо зрителят трябва да подразбира, да „извлича“ ония духовни ценности, които художникът съзнателно е предметил. Чувственото битие на живописния образ води до това, че идейният и емоционалният смисъл на картината обикновено не е съвсем точно определен и твърде често е многозначен. Какво изразява Джокондата на Леонардо да Винчи? А нейната усмивка? Досега по тия въпроси са изказани множество мнения, може би ще се изкажат и още толкова, но все едно до единодушие няма да се стигне.

Трябва обаче веднага да кажем, че липсата на достатъчно конкретност и определеност при живописната изразителност в никой случай не бива да се взема като някакъв дефект или недостатък; напротив, това е една от положителните страни на изобразителното изкуство. Работата е в това, че доколкото живописиста не детерминира точно и определено мислите и настроенията, тя дава възможност на зрителя най-свободно да вникне в нейната съдържателна и формална същност, най-свободно да съзерцава всеки неин детайл и след това да обедини и синтезира впечатленията си. Възприятието на художествената картина предполага у зрителя голя-

¹ Э. Делакруа, „Мысли об искусстве о знаменитых художниках“, Москва, 1960 г., стр. 219.

ма аналитичност, въображение, асоциативност и самостоятелност. В противен случай бихме ли стояли с часове пред забележителните живописни платна?

Новите изобразителни принципи на киното откриха и нови възможности за идейно-художествената изразителност на изкуството въобще. Благодарение на киното „поетиката“ на изкуствата бе обогатена. Оказа се, че ако чувствените изображения на вещите, предметите и явленията бъдат третираны динамично, т. е. бъдат поставени в едно естетически организирано движение, открива се реалната възможност за тяхната твърде богата, точна и конкретна идейно-художествена интерпретация. Изключителната заслуга за това се пада на монтажа.

Киното е изкуство на движенщите се изображения. Отделните изображения, т. е. отделните кадри обикновено имат своя смисъл; но наред с това те могат да бъдат съединени един с друг така, че между тях да се получи нова смислова и идейна връзка. Поради това в сравнение с живописеца по отношение на постигане смислов и идеен ефект режисьорът е по-добре и по-силно „въоръжен“. Ето например един често привеждан откъс от филма на Чарли Чаплин „Нови времена“:

1. През вратата на овчата кошара гонят стадо овце. Съвсем ясно е, че сам по себе си този кадър всъщност не означава нищо. Сега вземете кадър 2.

2. Тълпа работници, бързащи за завода, се движат по прохода на метрото.

Само по себе си това също не означава много.

Обаче ако разгледаме тези кадри в тяхната взаимна връзка, ще се разкрие техният дълбок смисъл: при съвременните икономически условия на капитализма работниците ги гонят на работа като стадо овце. Из съчетанието и взаимовръзката на кадрите възниква нота на социален протест, която отсъствува във взетите поотделно кадри¹.

Въплъщаването на художествените идеи, мисли и чувства изключително в динамиката на зрителните кинематографични образи беше качество, присъщо на немия филм. Но нямото кино чувствуваше естетическа необходимост да говори — мълчанието е противоестествено за образи, които са поставени в развитие, — и превръщането му в звуково доведе до това, че „седмото изкуство“ стана по-смислено, по-умно, по-дълбокомислено и по-естествено; благодарение на говора и звука киното в емоционално и идейно отношение стана изкуство почти толкова конкретно и определено, колкото например литературата.

Живописиста е „мълчаливо“ изкуство. Още Платон казваше: „...живописните произведения стоят като живи, но ако се обърнете към тях с някакъв въпрос, те пазят тържествено мълчание“².

Художникът може да нарисува говорещ човек, но какво говори той не е в състояние да предаде. Мълчанието на живописните образи е едно положително качество — посредством това те запаз-

¹ Дж. Г. Фелдман „Динамика филма“, М. 1959, стр. 61.

² К. Гилберт, Г. Кун „История эстетики“, М. 1960, стр. 72.

ват своята многозначност, изразителността на детайлите си и на отделните подробности; по пътя на мълчанието живописните образи запазват своя художествен авторитет и своето естетическо богатство.

Звуковото кино е в състояние словесно да предаде всяка мисъл и всяка емоция на даден свой персонаж. Разбира се, от това то съвсем не губи характера си като изкуство на конкретните нагледни движещи се изображения. Наистина неговата зрителна изобразителност допуска и словесни, и звукови изразни средства, но същевременно тя ги и контролира — речта например участва в художествения филм само доколкото „внася“ нещо в кинокадъра, което не може да се постигне със зрителни средства. Следователно киното има това предимство, че може и зрително, и звуково да изрази определено идейно-емоционално съдържание.

В досегашния сравнителен анализ твърде често се налагаше да държим сметка за приоритета на киното над живописата; навярно това би могло да огорчи приятелите на изобразителното изкуство, но за най-голямо тяхно съжаление такава е самата истина. Отдавна е известно, че отделните изкуства имат различни естетически възможности и дори Хегел, като имаше пред вид това, ги нареди в „стълбичка“ (архитектура, скулптура, живопис, музика, литература), като същевременно изказа мисълта, че логическият порядък на изкуствата съответствува на последователността на тяхното историческо развитие. Поне засега киното представлява исторически и логически „завършек“ на хилядолетната еволюция на изкуствата и поради това то съвсем естествено трябва да заеме най-високото положение в „стълбичката“ на днешните изкуства. Ето защо изтъкването на неговите предимства съвсем не е въпрос на съответно желание, а една необходимост, едно елементарно съобразяване с фактите. Както видяхме, киното има далеч по-богата система от изобразителни средства и това вече го прави изкуство с много по-голям идейно-художествен и естетически обхват, отколкото живописата. По своите възможности киното доминира над живописата. Но това още по-неизбежно поставя въпроса: ако киното като изкуство по своите изобразителни възможности е по-близо до реалността на живота, ако кинематографичната условност надминава живописната по отношение на жизнеността на „подражанието“, ако киното с много по-голям успех отразява живота във формите на самия живот, тогава защо още живописата не е капитулирала пред естетическата мощ на „седмото изкуство“? Откъде тя все още черпи сили, за да има самочувствието на равноправен и равностоен партньор на кинематографа?

Киното в сравнение с живописата може да прави наистина много повече неща, но то все пак не може да обсеби изцяло функцията на изобразителните изкуства. Границите на неговата специфика не му позволяват да има и такива естетически постижения, които по начало са завоевания на живописата. Всъщност неподвижността, статичността на живописната картина не е недостатък; наистина, както вече казахме, тя не може да изобрази предметите и явленията в действие, но за сметка на това живописата е в състояние да „спре“

и „запечатата“ един съществен момент от живота, една прекрасна природна гледка или природно състояние, да изобрази дадена личност в най-типичното за нея състояние и т. н. Действителността и животът са в постоянна динамика и движение. Но в постоянния поток на времето има отделни моменти, които са особено изразителни, съществени или прекрасни и които понякога са ни много скъпи, но които за съжаление са съвсем преходни и ние съвсем не можем да ги задържим, тъй като времето непрекъснато тече и ги отправя безвъзвратно и завинаги в миналото. (Нека си спомним желанието на Гьоте: „О, миг, поспри! Ти си тъй красив!“ Именно тук ни се притичва на помощ живописиста. Тя „спира“ хода на времето и художествено съхранява изразителността и съдържанието на един важен съществен житейски миг, събитие, явление. Делакроа пише: „Живописиста разполага с един миг, но няма в него не се заключават толкова мигове, колкото са детайлите и фазите?“¹

Това е една много вярна и много справедлива мисъл. Нали в картината на Репин „Не очаквали“ е запечатан само един момент — мигът, когато в стаята влиза този, който е бил на заточение или може би на каторга. Но как великолепно художникът е „размножил“ изразителността му посредством пресъздаване на индивидуалната психологическа реакция на всеки участник в сцената. Лицата на присъстващите изразяват изненада, удивление, радост, уплаха и любов, но всички тия сложни душевни състояния, всяко лице от картината изразява по своему, със свой жест, с най-естествено движение. И не само лицата, но и всички, буквално всички подробности и детайли от картината са удивително верни на ситуацията и ѝ придават допълнителна изразителност и смисъл. Тази картина поразява не толкова със своята историческа, колкото със своята психологическа вярност, с правдоподобното пресъздаване на човешките емоции и душевни състояния. Навярно за такива и подобни живописни платна „старикът“ Хегел е изказал мъдрата и проницателна мисъл: „Пропресът на живописиста, благодарение само на който тя изпълнява своето специално назначение, се свежда към необходимостта да отхвърли изключително традиционните, статически типове, да отхвърли архитектурното поставяне и оформление на фигурите, да отхвърли концепциите в духа на скулптурата, да се освободи от това, което се намира в покой, което е недейтелно, да търси живото човешко изражение, характерната индивидуалност, да влага всяко съдържание в субективното своеобразие и пълнотата на неговото външно изражение. Затова на живописиста повече, отколкото на което и да е друго изобразително изкуство, не само се разрешава, но и се въвежда в дълг да се стреми към драматическа жизненост, така че групировката на нейните фигури да показва деятелност в определена ситуация“².

И след всичко казано, обърнем ли се към киното, веднага ни става ясно, че то не се стреми да опре и да запечата който и да било

¹ Э. Делакруа, „Мысли об искусстве о знаменитых художниках“, М. 1960 г., стр. 230.

² Гегель, Сочинения, том XIV, стр. 63.

миг, нещо повече — това е съвсем противоестествено за изкуство-
то на движените се изображения. Силата на киното е другаде —
посредством поставените в движение изображения то художествено
пресъздава живота в неговия реален ход. Всъщност всеки художе-
ствен филм е една повече или по-малко измислена и въображаема
история, която обаче винаги ни поражавя с житейската си правдо-
подобност. Киното пресъздава действителността с богата събитий-
ност, конфликтност, т. е. така, както протича самият живот.

Живописната картина е вярна на живота, но само посредством
един негов миг; художественият филм е верен на живота като про-
цес, като действие и като развитие. Следователно киното и жи-
вописиста, макар и в известна степен да притежават обща зрително-
изобразителна природа, като изкуства имат съвсем различни пред-
назначения и цели и затова те съвсем не се повтарят и дублират.
Границите на живописиста са определени статично, а на киното —
динамично и това вече подсказва самостоятелните и оригинални ас-
пекти, в които тия две изкуства могат и трябва да отразяват дей-
ствителността. Живописиста е единственото изкуство на илюзорната
статична пространствена нагледност и това е, което прави от нея
едно неповторимо и незаменимо изкуство и което определя нейните
самостоятелни граници. Киното е единственото изкуство, което фор-
мира своите художествени образи посредством динамиката на жиз-
нено-конкретни изображения и това е постоянният „източник“ на
неговата художествена самостоятелност. Едновременно съществу-
ване на тия две изкуства не бива да се помрачава от претенции за
изземване на някоя функция, по начало специфична за едно от тях.
Киното и живописиста трябва идейно и художествено да се развиват
като самостоятелни изкуства в границите, наложени от собствената
им специфика; само по този път те ще могат да следват една въз-
ходяща линия на естетическо развитие.

ТОДОР АНДРЕЙКОВ

„ДВАМА ПОД НЕБЕТО“

Историята на Стефан и Таня, които се обичат, простият разказ за двама наши съвременници, пропит с атмосферата на кипящото социалистическо строителство, е нов опит на нашето киноизкуство да завоюва позиции в отразяването на сложните и дълбоки явления на днешния ни живот. Опит от един малко по-особен ъгъл на зрение. Попаднали на колоритни характери, в чиито вътрешни противоречия ярко се очертават и старото, и новото в психиката на съвременника, създателите на филма са насочили главните си усилия към самия процес на изиявяване на тези характери, оставяйки на заден план развитието им и възможния морал от цялата история. В изпълнението на така схванатата основна задача колективът на „Двама под небето“ е постигнал значителни художествени резултати.

„Двама под небето“ е според мен най-зрялата творба на Борислав Шаралиев, един от най-интересните сценарии на Анжел Вагенщайн, много надежден дебют на оператора Тодор Стоянов и сериозен актьорски успех на изпълнителите на главните роли Виолета Донева и Апостол Карамитев.

ПРАВДАТА НА ХАРАКТЕРИТЕ

Тя е в реалната им сложност. Не може да не признаем, че Стефан и Таня са герои, извлечени от живота, а не съчинени от сценариста. Затова сложността им се съчетава с монолитност. И двамата носят черти на нови хора, елементи на социалистическа нравственост, които се утвърждават в борба с остатъците от стара, дребнобуржоазна психика: с прояви предимно на индивидуализъм при Стефан и на еснафство — при Таня. Сериозният успех на Вагенщайн се заключава в това, че е съумял да изяви тази сложност на характерите не като механично натрупване на различни и противоречиви черти, а като органическа сплав.

Сценарият има почти класическа композиция, с тази разлика, че експозицията и завръзката на действието отсъствуват от прекия разказ — по-нататък те се възстановяват косвено. Това са запознаването им във Варна, първите дни на любовта им и скандалът в Трявна. Той е завръзката на действието, защото импулсира решението им да отидат сами да търсят щастието си. Разказът започва с едно канализирано вече действие, което през многобройни перипетии отива логично към своята кулминация.



Сцена от филма „Двама под небето“

Избирайки тази композиция, Вагенщайн сам усложнява задачата си. Поради липсата на първите два елемента характерите не се експонират плавно и постепенно, а доста рязко, изведнъж — разбира се, в основното си русло на проявление, а допълнително се открояват известни нюанси. Обстоятелството, че образите далеч не са елементарни, изисква особена точност на характеристиката и правилно разполагане на акцентите още при първото им стълкновение. С това сценаристът се справя успешно в кратката сцена на шосето след слизането на Стефан и Таня от камиона. В нейното развитие се съдържа много, тя е сериозно премислена и умело изградена. Ако на първо време някои детайли от поведението на героите остават не съвсем ясни, това се дължи само на незнанието на предварителните обстоятелства.

Още в тази сцена се очертава известна противоречивост у Стефан — от една страна, противоречивост на самия характер, а от друга — противоречие между вътрешна същност и външна изява, което е блестящо разкрито в епизода с майката на Таня.

Тук правото е негово: поетият веднъж път трябва твърдо да се извърви докрай. При това той е убеден, че този път е истинският: пътят на упоритостта, на самостоятелността, на упованието в собствените здрави ръце, на открития поглед към живота, каквито и трудности да изправя той. Таня го оскърява със страха, който я овладява в момента, който е опит за капитулация пред живота и неверие в него, в Стефан. Сложността, диалектичката противоречивост на характера започва от превърнатото в себичност нежелание да допусне, че Таня може дори за момент да не мисли като него, да се откъсне от неговите мисли и пориви. Тук започват

да се преплитат и един малко болезнен индивидуализъм, и неизличените навици от досегашния му начин на живот — прекаленото упование на личното му обаяние, известни диктаторски наклонности спрямо жените и т. н. Като резултат на всичко това формата на обяснението му с Таня е доста груба, дори обидна. От съчетанието на тези толкова различни елементи Вагенщайн успява още в началото на сценария да изгради цялостен, органичен характер, който занапред ще се доразкрива в многобройни детайли. По този начин авторът е подходил и към образа на Таня — може би не със същата яркост и сила на художественото внушение. Таня безспорно се ръководи преди всичко от силните си чувства. Те са главният фактор, който формира у нея нов манталитет, който я кара постепенно да се освобождава от дребнобуржоазната психика. И все пак чистата им целенасоченост постоянно се смущава от задръжките на старото — на все още съществуващата духовна власт на родителите, от чиято физическа власт тя смело е решила да се освободи. Пък и трябва да признаем, че на Стефан му е по-лесно. Той е птица. От нейна страна стъпката и жертвата са много по-сериозни, по-революционни.

Сцената в тръбата разкрива нови черти, нови нюанси и у двамата. Може би най-много ги е свързал точно романтизмът им, който граничи с фантазиране и който взаимно се допълва: той обича да фантазира, а тя обича да поглъща фантазиите му. По-късно тази черта, освободена от стихийното си съдържание, канализирана, ще се превърне в една предпоставка за изграждане на истинско социалистическо съзнание у двамата герои.

Най-яркото проявление на правдата на характерите е забележителният във всяко отношение епизод с майката на Таня. Тук Вагенщайн се домогва до дълбоко проникване в същността на явленията и до намирането на ярка художествена форма. Един млад човек се държи недостойно с една възрастна жена. Той е нагъл и при това явно пиян. Той се подиграва с майката на любимата си, оскърява любимата си, обижда всичките си другари. Какво недостойно може да има? И все пак най-голямата грешка биха направили онези, които се заблудят по измамната видимост на нещата. Видимостта настройва против правдата. Всъщност Стефан воюва: воюва против стария морал, който си отива, в името на новия морал, който идва. И тази странна форма не е избрана от него, тя му е наложена. Таня за момент е загубила смелостта си, направила е отстъпка на стария морал, на морала на домашната си среда: устройва недостоен театър. И Стефан приема предизвикателството, приема го, за да разкрие недостойното и същевременно да изяви своите нравствени принципи. „Но аз като нов човек не искам да се заблуждава общественото мнение“ — заявява той и ние трябва да бъдем убедени, че в него в този момент наистина говори новият човек.

Правдата на характерите се засилва от диалога — едно от най-значителните достойнства на сценария „Двама под небето“. Точност и действителност на фразата, хубав, не прекален лаконизъм, филмова изразителност, колорит на речта — това са безспорни качества. Но най-големият успех на Вагенщайн в диалога е уме-

ло постигнатото съответствие между образния строй на речта и психологическия строй на действащите лица. В това отношение отново яркото постижение е Стефан.

ПРАВДАТА НА РЕАЛИЗАЦИЯТА

Тя е в режисьорската работа с актьорите, разбира се, не само там, но главно там. Режисурата на Шаралиев винаги е изтъквала на първо място основния създател на художествения образ — актьора. Но за „Двама под небето“ е малко да се каже, че работата му с актьорите е задълбочена, детайлна и т. н. Тя е проникновена. От подбора на изпълнителите до изработването на най-дребните подробности. Сигурно са съществували страхове — и за Виолета Донева — Таня, и за Апостол Карамитев — Стефан. За дебютантката — дали ще се получи търсеното, за опитния киноактьор — дали няма да се повтори. Резултатът е налице и е очевиден.

За Карамитев бих казал, че отдавна не е създавал толкова сполучлив образ. Той буквално е паднал на ролята. Необикновената живост и колорит на образа на Стефан (вече на екранния образ) се дължат колкото на литературния материал, толкова и на изпълнителя. Благодарение на темпераментното му, наситено с мисъл и пронизано от тънка ирония изпълнение, епизодът с майката на Таня добива своята пълноценна визуална и звукова стойност, превръща се в истинска кулминация на филмовата творба. Малко необузданият темперамент на Карамитев е майсторски регулиран от съдържащите рамки на режисьорската мисъл, в резултат на което се е получила строгата и последователна линия на образа.

Таня на Виолета Донева е не по-малък успех. Към естестве-



Виолета Донева и Стойчо Мизгалов

ните ѝ простота и чар, на които Шаралиев солидно се е облегал, трябва да прибавим и една изведена и подчертана пъргава мисъл. Със задоволство трябва да отбележим, че на младата актриса най-добре са се удали най-сложните места от ролята, там, където вътрешните противоречия на героинята най-рядко се очертават. Като пример можем да посочим първия диалог с Ореховска („Но аз го обичам“) и сцените с Вълчо. Не дотам сполучливи са по-спокойните места, където героинята няма много ярка действена задача. Обяснението, струва ми се, е липсата на рутина.

Шаралиев извънредно точно и сполучливо е подбрал изпълнителите на второстепенните и епизодичните роли и обединявайки ги майсторски с двамата главни изпълнители, е създал споен ансамбъл, от който се отделя малко само Цв. Николова с театралния си стил на изпълнение. Благодарение на режисурата и усилията на отделните актьори, обкръжението на двамата главни герои, средата, в която те действуват, е станала по-реална и по-плътна, отколкото в сценария. С удоволствие ще отбележим изпълненията на заслужилия актьор Ст. Гьдуларов — бай Иван и Д. Добрилов — Панайот бръснарчето, без с това да подценяваме останалите постижения. Трябва да се отбележат и похвалните усилия на Ст. Мазгатов да оживи, да придаде повече плът на служебната фигура на партийния секретар Вълчо.]

Шаралиев води филмовия разказ просто, без да търси особен монтаж, без изненадващи ракурси, без многозначителни композиции. Това винаги е било негов маниер. И това е един напълно съвременен маниер за организация на кинематографичния разказ. В „Двама под небето“ той се явява в най-изчистен вид, стилно най-завършен, без режисьорът да изпада в увлечението на всяка цена да избягва по-внушителни и обобщени съпоставки чрез елементите на изображението. Композицията на кадъра е много проста, даже опростена и същевременно динамична и винаги се определя от поведението на актьора и от неговото движение в пространството. В това отношение неоспорим е творческият принос на младия оператор Тодор Стоянов, който с особена грижа, прецизност и вярно чувство към актьорската игра е заснел средните и близките планове. Специално благодарен трябва да му бъде Карамитев, когото напоследък мнозина оператори засниваха по твърде непривлекателен начин.

Напоследък в произведенията на нашето киноизкуство се забелязва определен стремеж към едно по-модерно схващане за филмовата музика: разработка на един или два мотива, които отговарят на драматическата стойност на творбата. В този маниер е написана и музиката на „Двама под небето“. Струва ми се обаче, че в конкретния случай не навсякъде е било уместно звученето на единствената мелодия на филма. Ако например в началото и в края на филма тя е напълно подходяща, не би могло да се каже същото за първата сутрин на Стефан и Таня в града и по-специално за момента, когато Стефан се смесва с тълпата работници, а Таня го гледа от стълбището. Струва ми се, че музиката просто не отговаря на настроението на момента.

ВЪЗМОЖНОСТИТЕ НА СЮЖЕТА

„Двама под небето“ рязко се отличава от произведенията, в които образите се създават, само за да докажат предварителната теза на автора. И в сценария, и във филма образите са наистина живи, пълнокръвни, не бездушни пионки в ръцете на автор и режисьор, а истински хора с ярко очертани индивидуални характери. Струва ми се обаче, че тук се е стигнало до другата крайност: авторът на сценария малко е забравил, че произведението все пак трябва да има някаква теза, че освен да показва, то трябва и да казва нещо.

Като че ли пленен от ярката индивидуалност на прототиповете (а такива е имало), от това своеобразно смесение у тях на старо и ново, Вагенщайн е пристъпил към работа, без да си поставя по-далечна цел, просто със задачата да обрисува два интересни характера. Ето защо талантливата работа на сценариста — детайлната психологическа характеристика, майсторското използване на кинематографичните изразни средства — е останала донякъде в рамките на един интересен епюд.

В „Двама под небето“ героите не изминават *пътища*, въпреки че привидно това е така. Авторът е видял, че така, както се развива сценарият, героите няма да изминат определен път в своето развитие и след кулминационния епизод е изпаднал в схематизъм, съчинявайки една развръзка без особена мотивировка. Готовият филм е очистен от някои особено дразнещи моменти в сценария — на първо място историята с вагонетката, която блъсва Ичо. Но похвалните усилия на режисьор и сценарист да избяпнат този ненужен мотив на случайност не са довели до много голямо подобрение. Мотивировките за раздялата на Стефан и Таня, за отношението на бригадата към Стефан, за отношението на Вълчо към Стефан ни най-малко не са станали по-плътни, по-убедителни.

Главните герои и средата в сценария, а оттам и във филма живеят доста самостоятелно. Привидно са създадени връзки между тези два елемента, но в действителност те не си взаимодействуват сериозно. Изборът на тази среда задължава авторът да покаже неминуемото ѝ въздействие върху характерите на главните герои, измененията, развитието, което тя ще предизвика у тях. Но характерите си остават почти статични. Постъпките и на двамата във филма не са резултат на нови черти в характерите, както сценаристът иска да ни убеди. Стефан действа като Стефан, който дойде в Мадан. Същото може да се каже и за Таня. На промяната у нея — например желанието ѝ да не си отиват, а да останат в Мадан — трябва просто да вярваме, без да сме видели какви натрупвания доведоха до новото ѝ отношение към живота. Финалът за Стефан е резултат изцяло на проверената, издържала изпитанията любов и в никой случай — на ново съзнание. За Таня финалът е резултат и на ново съзнание, само че недоказано.

Ако можем да говорим за някаква тема в драматургията, това е темата за любовта — за силната, проверена любов. Тази любов вече се превръща в здрава основа за по-нататъшния живот на двамата герои. Тя е издържала изпитанията — лошото хорско отноше-

ние, еснафщината на родителите, преодоляването на разстоянията, лутането, дребните, но многобройни камъчета на ежедневието, даже болката на обидите. Всъщност финалът на филма е истинското начало на техният път в живота. Обаче и тази тема не е достатъчно акцентирана — и идеологически, и в художествената тъкан на творбата.

Мисля, че сюжетът на „Двама под небето“ щедро предлага възможности за поставянето и решаването на сложни и интересни етични проблеми, за по-дълбоки изводи за живота.

В центъра на вниманието на автора е психологическият интерес към противоречията между старото и новото съзнание. Струва ми се, че това би могло да се превърне в проблем на сценария и филма — при това в съотношение не само с образите на двамата главни герои, а и на останалите действащи лица — бригадата, Ореховска, Вълчо. Тоя проблем би могъл да бъде отсенен, нюансиран с мисълта за откриването същността на явленията, за недоверието към видимостта.

Самият материал съдържа богати и интересни възможности. В епизода с майката, за който вече говорихме, внезапно се оказва, че в някои отношения Таня трябва да се учи от Стефан, че тя е изостанала от него, че всъщност именно тя дълбоко го е обидила с недостойната комедия, която го заставя да играе (а пропо — точно това можеше да се изтъкне и обоснове като мотив за неговото бягство от къщи). А в сценария „справедливо“ обидената е само Таня. За Стефан остава непрекъснато да понася хули за лошото си поведение. А бригадата — тези мили и симпатични трудови хора — най-напред равнодушно, без да се замислят, приемат ефтината комедия с маскировката на стаята, а след това се подвеждат от видимостта на нещата, от инерцията, страдат много от нарушаването на „добрия тон“ от страна на Стефан, а не се замислят много за чия страна е правдата, кой всъщност изявява манталитет на нов човек. И този смешен философ, този примитивен диалектик въобще не се замисля за дълбоката диалектика на станалото събитие, а води сантиментални разговори с Таня през стената, утешава оскърбената. Като красен извод: Стефан е виновен и всички еднородно го осъждат за скандала. Никой не отчита, че даже грубата форма е до голяма степен предизвикана, че той е ядосан, обиден от цирка, който му предлагат да разиграва.

Всичко това е останало без акцент, бих казал дори във вниманието на автора. А според мен такъв поглед към сюжета би могъл значително да разшири проблемността на филма.

„КОГАТО НЕ ДОСТИГА АЛИБИ“

Заглавието на този филм вече под-сказва желанието на неговите автори да ни разкажат една криминална исто-рия. А тази история е разказана добре. Налице е едно познаване спецификата на жанра. Още от самото начало са създадени интерес и напрежение, които не угасват до края. Действието е изпъл-нено с интересни сюжетни хрумвания и неочаквани поврати. С майсторско наблягане на мимиката, жеста, на уж неволно изтърваните думи, авторите ни хвърлят в лъжливи следи и твърде лов-ко изграждат своя квадрат от заподо-зрени герои, непряно и неусетно въведени в действието. Но те запазват мярка. Не ни показват никакви свръх хора, не заплитат героите в невероятни сюжетни построения, което им помага винаги добре да мотивират техните по-стъпки.

Създадени са според специфичните изисквания на жанра и определени ха-рактери. Всеки от героите притежава черти, които го отличават от останали-те. Това откроява и техните съдби, по-мага ни да не ги губим в лабиринта на интригата. Напрежението е търсено не само във външната динамика, но и във вътрешния живот на героите. Особено богато и запомнящо се са разкрити об-разите на двамата детективи. Тяхната

човечност и добродушие са съчетани със суровост и с остър ум. Тези два образа са може би и най-голямото до-стойнство на творбата.

Филмът е решен в традициите на класическия криминален роман, макар че авторите му не могат да се похва-лят, че са достигнали най-доброто от Агата Кристи и Едгар По. Допуснати са някои логически неточности в дей-ствието и постъпките на героите. Преди всичко как този млад човек Зих е мо-гъл да стане такъв закоравял пре-стъпник. Показаните подбуди, макар и възможни, не са достатъчни за мотиви-ране на постъпките му...

Тези слабости са туширани от проми-слената, професионално-стабилна режи-сура на Владислав Чех. Той не се е опитал да изнася сюжета, прикачвай-ки към него някаква отвличена идея-ност и допълнителни подтеми. Той е постигнал своята непретенциозна цел. Създад е един лек, интересен и чове-чен киноразказ.

ВЕРИГИТЕ НА ШАБЛОНА

(За филма „Вериги“)

Пред нас е още една версия на из-вестната и много експлоатирана тема за моралното прераждане и израстване на човека, за съзнателното му приобща-



Из филма „Вериги“

ване към новото... Оформяването на новия човек не става отведнъж, по команда. Трябва да се преодолее редица пречки. Това са преди всичко неизживяната еснафщина, някои по-устойчиви срещу ударите на новото дребно-буржоазни тежнения (стремеж към тихо и доходно местенце, страх от трудностите...), които влизат в конфликт с новите етически норми на обществото и времето. Тук е изворот на душевната драма на героя. А прераждането се извършва приблизително по следния механизъм. Героят среща обичта и доверието на хората. Новото отношение към него го смущава, кара го да се замисли. След това редица фактори му помагат да прогледне. Обикновено се явява и голямата възпитаваща любов. След много колебания (а и не всякога много) героят захвърля всички стари предубеждения. Пренебрегва личното си добруване и заживява с един по-висш идеал. Разбира, че да живееш за хората, значи да живееш за себе си.

Темата за моралното прераждане на хората в новото, социалистическото общество напълно закономерно предизвиква едновременно интерес на художници от различни националности. Бедата е обаче, че при нейното третиране най-често се прибегва до елементарната външна видимост на нещата, че се експлоатират едни и същи, ординерни сюжети, едни и същи морални тезиси движат поведението на героите и предопределят изводите. Отделните филми твърде много си приличат, защото техните създатели механически прикачват на своите произведения тези общи белези, общата тенденция на развитие и по този начин стесняват, схематизират конкретното — свеждат го до общото. А изпускат индивидуалното, те изпускат и силата на общото, която се проявява изключително чрез него.

Това води и до откъсване на проблемите от конкретната среда (защото където и да се развива действието, общите белези, които го характеризират, ще бъдат пренесени по един и същ начин). Получава се така, че проблемът и неговото разрешение не се раждат от средата, а се прикачват към нея. Остават ѝ чужди.

Така в чешкия филм „Вериги“ действието се развива на село, но филмът е чужд на селото, чужд на неговите проблеми. Селото е било необходимо само за отлика от останалите подобни филми, за фон на действието.

Понякога този род филми не са лишени и от известни достойнства. Тях може да ги намерим в емоционалността, в правдивостта на един или друг образ или в намаляване резкостта при вземане на решенията, в намаляване на условността в постъпките на героите, както това е във „Вериги“. Но отделните моменти сами за себе си правдиви, в общия ход на действието се чувствуват приблизителни, немотивирани, познати; свежите чувства се свеждат до известното... Тежък данък плащат авторите на схемата. Тя убива една голяма част от стремежа за естественост в поднасянето на събитията, от човешкото в преживяванията. Другата част става жертва на предубеждението, което зрителят изпитва към тази компрометиран начин за разкриване на темата...

Още един път са разбити веригите на еснафщината, но веригите на шаблона са останали непокътнати от авторите на филма.

ПО ТОЛСТОЙ... НО БЕЗ ТОЛСТОЙ

Толстоевата повест „Казаци“ е преди всичко едно етическо размишление и после картина на нравите и обичаите на казакските казаци. Затова при екранизирането ѝ е необходимо дълбоко да се вникне в Толстоевите морални принципи. Правилното осмисляне на своеобразната философия на повестта е първото и основно условие за сполучливото ѝ пренасяне на екрана. Второ важно условие е обличането на авторския замисъл в подходящи кинематографични образи. По тези две линии трябва да се търси неуспехът в екранизацията на „Казаци“.

Впрочем не може да се определи точно дали авторите на филма не са разбрали Толстой, или са платили данък на нещо друго: не всичко във възгледите на Толстой е приемливо от наша, съвременна гледна точка. А са се стремели да направят филм със съвременни тенденции. По такъв начин всичко онова, с което не са съгласни в Толстой, се маха или притъпява.

Но такъв подход е неправилен. Ако мислите и внушенията на писателя бъдат предварителни резерви, по-добре да не се захващаме с него, отколкото да го изопачаваме и злоупотребяваме с името му.

В редица случаи екранизаторите се смятат задължени да спазват формалната, външната, видимата страна на действието. Такова привидно придържане към текста представлява своеобразна застраховка срещу евентуалните обвинения за отклонение от произведението. Но въпреки това измененията се получават, и то сериозни... Получили са се и във филма „Казаци“. Център на вниманието е станало външното действие. По този начин още от самото начало на филма е загубена Толстоевската задълбоченост в анализа на събитията. Оленин е представител на определена среда. Той бяга от нея, бяга от лъжата и лицемерието ѝ, нейната пустота го довежда до разочарование в живота. Но той продължава да бъде нейн представител. И такъв той попада в една коренно различна среда. От допира на героя с тази нова среда Толстой изгражда своята нравствена теза и своето внушение.

Но във филма всичко това не се чувствава. Тук на преден план е минала любовната интрига и всичко друго е подчинено на нея. Тя се посочва и като причина за бягството на Оленин. А друг е Толстоевият герой... Той е доведен в Кавказ от силен вътрешен стремеж към истински, смислен живот. Той не знае какъв трябва да бъде този живот и затова се лута, търси. Неговият образ е художествен израз на Толстоевите лутания и търсения. Създателите на филма не са могли да уловят дълбокия хуманизъм, властния стремеж към по-добър живот, които противопоставят противоречията на този велик и в своите заблуждения автор. Не е доволен стремежът на неговите герои да изплуват от жизнената тиня. А Толстой заедно със своите герои търси изход от тая тиня — и в това търсене най-добре се проявява трагизмът на неговото време... Не е видно, че любовното разочарование на Оленин е външен израз на разочарованието от живота изобщо.

Така, както ни е представен Оленин, той не се издига до представител на своята среда и по такъв начин смисълът на неговото отиване при казациите се губи. В резултат на това отношенията му с Мариана са сведени до едно обикновено увлечение, което благодарение на нейното странно държане се превръща в страст. В образа на девойката е загубена онази първичност и простота, непосредствеността в държането, в които Оленин намира част

от това, към което се е стремил. Загубено е от образа на Мариана това, в което се проявява въздействието на нейната среда, което е от значение за Оленин. По този начин не се осъществява замисленият от Толстой допир между двете различни социални среди, чиито представители се явяват те. А тяхната раздяла не може да прозвучи като художествена защита на Толстоевата позиция за пропастта между просветените дворянски кръгове и простия народ, за тяхната отчужденост.

Останал е неразбран и философският финал на повестта. Толстой не оставя своя герой при казациите. Той е разбрал, че това бягство не може да се осъществи, разбрал е тенденцията на времето и трагизма на образа. Оленин се стреми към нещо, без да знае към какво: бяга от предишния си живот, от средата си, а няма къде да отиде. Това не е лична драма, а трагедия на хиляди хора, затънали в безпътница, трагедия на тогавашната епоха.

Във финала вместо тази мащабност на мислите ни предлагат една опростена мелодрама; вместо трагичен — смешен образ.

Тези слабости се подсилват и от слабото познаване и използване на кинематографичния език. Създателите на филма буквално запазват хронологията в събитията в повестта, правейки им проста фотография. Режисурата е лишена от всякакъв замисъл. Там, където авторите са искали да предадат мисълта на Толстой, правят това чрез дълги разговори или монолози. Но изказаните по този начин мисли идват до зрителя без необходимата психологическа подготовка и прозвучават като просто наравоучение...

Това плъзгане по повърхността на събитията, без да се напипа техният истински пулс и значение, прави етичката позиция на създателите на филма фактически различна от позицията на Толстой. И тъй като мисълта в произведението — основното, водещото — не е предадена, ние с право можем да твърдим, че филмът се е превърнал в произведение, съвсем различно от повестта. Това не е вече Толстой. Това са Виктор Школски и Пронин. А пред нас стои филм, който вместо нравствени проблеми поставя единствено въпроса — трудност на екранизацията, или творческо безсилие на авторите на филма?

Ивайло Знеполски

ДА НАСТАНЕ ПРЕЛОМ В НАШАТА РАБОТА

Като анализираме дейността на колектива в Студията за научно-популярни филми, определено поставяме черта, предел в работата след Априлския пленум на нашата партия и Постановлението на ЦК на БКП за състоянието и задачите на българската кинематография. През този период бяха проведени извънредно важни мероприятия на равнището на високите изисквания, продиктувани от духа на XX конгрес на КПСС и Априлския пленум. Оттогава до днес бяха направени първите смели стъпки за преодоляване порочните методи на ръководство в цялата система на кинематографията, включително и в нашата студия. Сега, когато е изминал голям период, ние по-добре, по-пълно и зряло можем да преценим характера на нашата дейност по онова време. Този период освежи творческата мисъл на колектива, разкри и разгърна нови сили, които по-рано се криеха или бяха потискани...

Периодът след XX конгрес на КПСС и Априлския пленум е характерен с решително насочване на нашето филмопроизводство към проблемите на социалистическото строителство за сметка на увлечението по културно-исторически и изкуствоведчески теми. Нашият колектив от комунисти и безпартийни създаде хубави научно-популярни филми, които помогнаха на производствените колективи в предприятията и в ТКЗС да вникват по-дълбоко в научната същност на техническия прогрес, да овладяват най-новите постижения на нашата социалистическа наука.

Главно благодарение на партийната организация започна да се разгръща инициативата на комунистите и безпартийните. Все по-често на партийни събрания се поставяха не само въпросите на просветата, но преди всичко основните проблеми на художествено-творческата работа в студията. Студийният колектив като цяло заживя с въпросите на производството, утвърждаваше своето единство.

Ние посрещнахме XXII конгрес на великата Комунистическа партия на Съветския съюз с укрепено партийно единство, с пораснал партийен опит, с несъмнени творчески постижения, получили добър прием от нашия народ, а също така и на международни фестивали. За нас е извънредно важно единството на организацията и студийния колектив, защото ни дава възможност да провеждаме с успех основните задачи на студията. Постигнатото единство е голям успех на партийните бюра, които поставяха в центъра на дейността си не въпроси от случаен характер, а най-главните задачи на организацията, свързани с най-главните задачи на студията като важен сектор на идеологическия фронт.

Но постепенно в нашата работа се открояваха някои недостатъци, които все повече се задълбочаваха. Неусетно на преден план изплуваха финансово-административните въпроси или по-точно — предявяваха се високи изисквания предимно за сроковете, а за качеството като че ли не оставаше време, а може би и не достигаха сили.

В някои заседания на Художествения съвет художествената критика не бе на висота. Така например има филми, които на художествения съвет са получили отлична бележка, а се приемат с безразличие от зрителите. (например „Панчо Владигеров“). И обратно, има филми, които едва си пробиват път през художествения съвет, а намират горещ прием от публиката (например „Зеленият прозорец“). Нашият народ има извънредно високи изисквания и ние трябва да се съобразяваме с неговата преценка като критерий за нашите филми! Ако пренебрегваме мнението му, трябва много сериозно да се замислим за кого създаваме нашите филми? Някои може би ще кажат — съобразяваме се с „фестивалните“ изисквания и вкусове... За отделен, съвсем ограничен брой филми ние действително трябва да се съобразяваме със своеобразния вкус на чуждия (особено на западния) зрител. Но нали преобладаващият брой филми отговаря по тематична постановка на назрелите потребности на нашето ускорено икономическо развитие. Ние сме задължени да се съобразяваме със зрителите на филма, за да помагаме за изпълнение на производствените планове. Това е не само задължение... Това е наша политика, наше призвание като борци на идеологическия фронт.

Неотдавна някои снимачни групи проведоха задушевени другарски срещи със зрители в предприятия и кооперативни стопанства. Работниците и кооператорите направиха умни забележки предимно по съдържанието на филмите. Но те засегнаха до голяма степен и въпроса за въздействието на филма върху зрителя. А това е вече разговор за формата, за изразните средства.

По немалък брой проблеми на научно-популярното кино се спори и у нас, и в Съветския съюз. Не се спори по очевидни неща, по основните принципи на нашата естетика. Но изкуството постоянно се развива, нуждае се от нови, оригинални решения, за да може по-успешно да се предаде съдържанието, да се въздейства по-силно върху зрителя с нови изобразително-изразни средства, с подходящ монтажен ритъм, със свеж, интересен, находчив коментар, с лирична, подкупваща музика, втъкана в съдържанието на филма.

Като говорим за качеството, не можем да пренебрегнем нерешения проблем за специалната, професионалната подготовка на творческите работници. Дълго време у нас съществуваше примиряване с ниската квалификация на голям брой творчески работници. Вземаните мерки имаха кампаниен характер. А организираните курсове, семинари и кръжоци се посещаваха от съвсем малък брой хора. За съжаление групите за самообразование се използваха като удобно прикритие на бездействието и пълната откъснатост от проблемите на теорията.

Ръководенето на сложния процес при създаването на фил-

мите също така има отношение към качеството, макар и косвено. Административното ръководство трябва да проявява гъвкавост, а не да се придържа механично към предварително набелязан срок. Необходимо е реално да се преценява изменящата се обстановка и съобразно новите положения да се вземат нови решения. Така ни учи нашата марксистка диалектика.

За какво говори например фактът, че почти цялата 1961 г. протече неритмично? Първо, несъразмерно бяха разпределени филмите по тримесечия: за първото — 9 филма, за второто — 14, за третото — 20 и за четвъртото — 24! Второ, активност се проявяваше предимно в края на месеца и тримесечието, а в началото се губеха дни и седмици на обмисляне, проучване, подготовка... Планът бе изпълнен, но се достигаше до вредно свръхнапрежение. Сега, когато преценяваме този период на стихийност и шурмовщина, ни се иска все пак да изкажем благодарност на комунистите и безпартийните за проявените усилия, за изпълненото с чест обещание пред ЦК на партията!

В нашата всестранна дейност трябва да настане прелом в истинския дълбок смисъл на това понятие! За този прелом на първо място ще съдействуват вдъхновяващите и мобилизиращи решения на XXII конгрес на КПСС и Ноемврийския пленум на нашата партия. Тези решения ни вдъхнаха смелост да разобличим докрай поточния, непартиен по същество метод и стил на ръководство. Те стават наше постоянно, непобедимо оръжие, наша боева програма за действие, смисъл и съдържание на нашия живот.

За осъществяване на прелом в нашата работа е необходимо решенията на XXII конгрес на КПСС, на Ноемврийския пленум, а също така и на Мартенското съвещание да станат общо дело на партийното бюро, на административното ръководство, на комунистите и безпартийните.

Особено сложен, труден проблем е решителното подобряване качеството на нашата разнообразна по жанр и характер филмова продукция. Едва ли е възможно скоро или дори за един етап да се извърши прелом в тази област.

Сложността и трудността се коренят в много причини. Тук се преплитат не само сценарни и тематични изисквания, но преди всичко режисьорски проблеми. За съжаление nerядко някои режисьори просто докладват литературната основа в раздробен, детайлиран вид, в подредени общи и други планове, спазвайки логиката на сценарния разказ. Много рядко се търсят нови изрази решения и нова разработка на епизодите, неподказана от сценариста.

Освен това при разработката на режисьорския сценарий не се търси квалифицираната помощ на операторите. Композицията на кадъра, намирането на гледните точки не е монопол на режисьора. Упоритото търсене на атмосфера в кадъра или в монтажната фраза трябва да бъде винаги общо дело и на режисьора, и на оператора. Не случайно се казва, че операторът е художник на филма. Нима без него е възможно да се намери най-подходящата композиция, която най-силно да въздействува върху зрителя?

Прелом в качеството на нашата творческа работа неизбежно

ще настъпи, ако овладяваме до съвършенство целия материал за сиределена тема и се ползуваме с лекота от всички изобразително-изразни средства, за да подбираме и прилагаме най-подходящите. Това ни доказват създадените напоследък силно вълнуващи научно-популярни филми „Азбуката на живота“ — реж. Л. Цолов, „Цената на безумието“ — реж. Я. Вазов, „Автобиография“ — реж. Н. Минчев и др. Неотдавна в студията постъпи сценарий по поръчка на Спортния тотализатор. И редактори, и режисьори очакваха, че сценарият ще страда от преднамереност, защото обикновено филмите по поръчка отговарят на определени тезисни положения, задължителни за сценариста. Поради това често сценариите и филмите не се приемат като художествени произведения. Но тук се случи нещо друго. Сценаристът А. Вагенщайн намери таква форма на сценария, която позволи за първи път в нашата сценарна практика да бъдат задоволени и ония, които поръчват филма, и кинематографистите. Разработен като игрална новелка-гротеска, сценарият дава извънредно богати възможности на режисьора да изгради един комедиен образ и същевременно да пропагандира определени задачи на Спортния тотализатор.

Сега нашата най-главна задача е да повишим идейно-художественото равнище на научно-популярния филм. Това означава да отговорим в тематично отношение пълноценно на повелите на нашето всестранно строителство и да се борим винаги за интересно, ярко и увлекателно разкриване на съдържанието. Творец, който подценява новите изразни средства, трудно ще се освободи от шаблона и няма да съдейства за издигане идейно-художественото равнище на нашето филмопроизводство.

*

Известно е, че в Програмата на КПСС са поставени и блестящо разрешени за пръв път в марксистко-ленинската теоретична мисъл изключително важни проблеми за придаване доброволен характер на някои държавни, служебни функции. Общественият начал, който се основават на комунистически принцип, постепенно ще изместват някои функции, основани само на закона. В светлината на тези извънредно важни теоретични положения у нас, в студията, започва настойчиво да се натрапва за решение в перспектива въпросът за премахване на многото административни и управленчески длъжности. Тук също е необходим истински прелом. С редица мероприятия на партията и правителството в студията бяха направени полезни съкращения на административно-управленческия персонал. Но в студията все още има длъжности, които недостатъчно оправдават съществуването си.

Тенденциите на нашето развитие по пътя на социализма и комунизма, осветлени в Програмата за построяване на комунизма, неизменно ще изискват в бъдеще и други реорганизации, за да поставяме все повече служебни функции на обществени начала. В такава светлина стои и пред нашата студия въпросът за създаване на творчески колективи, за една по-прогресивна организация на филмопроизводството, която ще реши допълнително много въпроси, свързани с работата на някои началнически длъжности. Изобщо

преминаването на много административно-управленчески длъжности на обществени начала е зародиш и основа на комунистическите принципи в нашия нов живот, нов бит и утвърждаващ се комунистически морал.

Едва ли можем да осъществим прелом във всички области на нашата разнообразна дейност без активното участие на безпартийните. И в Програмата на КПСС, и във всички документи на конгреса се изтъква необходимостта от най-активно участие на безпартийните в нашето общо, велико комунистическо дело. Необходимо е да се преодолее съществуващото тук-там неправилно отношение към безпартийните като към хора втора категория. Нашето отношение към безпартийните трябва да отговаря на лозунга, издигнат в програмата: „Човек за човека е брат и другар.“ Това е призив за всички членове на социалистическото и комунистическото общество. Всяко противопоставяне комунистите на безпартийните в студията би нанесло непоправима вреда на нашето дело.

Скоро ще бъдат разгледани молбите на някои безпартийни, които желаят да влязат в редовете на партията. Полезно би било да чуем и мнението на безпартийните за деловите качества на кандидатите. Тази мярка ще повиши авторитета на партийната организация, ще заздравя връзките ѝ с целия колектив. Освен това тя ще съдействува за комунистическото възпитание на безпартийните.

Всички изводи и мероприятия в светлината на решенията на XXII конгрес на великата Комунистическа партия на Съветския съюз и Ноемврийския пленум на ЦК на Българската комунистическа партия ще издигнат нашата работа на голяма висота, ще ни помогнат да внедрим напълно и без остатък ленинския метод и стил на работа в партийната организация и в студията и да изпълним обещанието пред Централния комитет на партията не само по финансово-икономически показатели, но преди всичко по качеството и идейно-художественото решение на нашите филми.

Само така ще осигурим действителен прелом във всеотдавателната дейност на комунисти и безпартийни, партийно бюро и административно ръководство.

Ст. Н. Стоименов —
редактор
партиен секретар на Студията за научно-популярни филми

ПО НОВ ПЪТ

В края на месец февруари след продължителна и прижлива подготовка в Студията за игрални филми бе дадена зелена улица на четири творчески колектива. Сложено бе началото на нова организация на творческата дейност на нашите кинотворци. Всички режисьори, сценаристи, оператори, редактори, директори на продукции, асистентрежисьори и асистентоператори — създатели на нашите художествени филми, намерили помежду си близък творчески език и афинитет, на основата на доброволния принцип се обединиха в четири отделни творчески звена. Всеки колектив е изграден като самостоятелно действащ организъм, който ще осъществява всички етапи, през които минава създаването на един филм. Колективите ще бъдат напълно самостоятелни в разрешаването на всички въпроси из областта на творческата им дейност. Договорите с писателите и сценаристите ще се сключват по предложение на колективите от самите колективи, а тематичните и производствените планове на студията ще се обсъждат от художествен съвет, който на края ще приема и окончателно завършените филми.

Засега в колективите са оформени основните състави, към които в бъдеще ще бъдат привлечени млади кинодраматурзи, режисьори и оператори.

При първите си събирания членовете на колективите избраха ръководители с временен мандат от една до три години. Този начин на ръководене подчертава дълбоко демократичния характер на живота в тези нови творчески семейства.

Сега нека представим на нашите читатели основните състави на четирите колектива и ги запознаем с предстоящата им работа:

Бончо Карастоянов, Владимир Янчев, Георги Георгиев, Ирина Акташева, Йордан Радичков, Николай Корабов, Неделчо Нанев, Петър Василев, Петър Донев, Христо Писков, Вълчо Йорданов, Мария Гамова, Димитър Гьошев. За ръководител на колектива е избран режисьорът Христо Писков, а за зам. ръководител — режисьорът Николай Корабов. През тази година колективът ще снима два художествени филма. Единият от тях е втората серия на филма „Тютюн“ по едноименния роман на писателя Димитър Димов, постановка на Николай Корабов. Другият филм е по сценарий на Радой Ралин „Невероятна история“ (отпечатан в брой 3 на сп. „Киноизкуство“), постановка на режисьора Владимир Янчев. В течение на годината колективът ще подготви за снимане и сценария на Тодор Монов и Христо Сантов „Смърт няма“, който ще бъде поставен от режисьора Христо Писков.

ПО НОВ ПЪТ

В края на месец февруари след продължителна и приживлява подготовка в Студията за игрални филми бе дадена зелена улица на четири творчески колектива. Сложено бе началото на нова организация на творческата дейност на нашите кинотворци. Всички режисьори, сценаристи, оператори, редактори, директори на продукции, асистентрежисьори и асистентоператори — създатели на нашите художествени филми, намерили помежду си близък творчески език и афинитет, на основата на доброволния принцип се обединиха в четири отделни творчески звена. Всеки колектив е изграден като самостоятелно действащ организъм, който ще осъществява всички етапи, през които минава създаването на един филм. Колективите ще бъдат напълно самостоятелни в разрешаването на всички въпроси из областта на творческата им дейност. Договорите с писателите и сценаристите ще се сключват по предложение на колективите от самите колективи, а тематичните и производствените планове на студията ще се обсъждат от художествен съвет, който на края ще приема и окончателно завършените филми.

Засега в колективите са оформени основните състави, към които в бъдеще ще бъдат привлечени млади кинодраматурзи, режисьори и оператори.

При първите си събирания членовете на колективите избраха ръководители с временен мандат от една до три години. Този начин на ръководене подчертава дълбоко демократичния характер на живота в тези нови творчески семейства.

Сега нека представим на нашите читатели основните състави на четирите колектива и ги запознаем с предстоящата им работа:

Бончо Карастоянов, Владимир Янчев, Георги Георгиев, Ирина Актасева, Йордан Радичков, Николай Корабов, Неделчо Нанев, Петър Василев, Петър Донеv, Христо Писков, Вълчо Йорданов, Мария Гамова, Димитър Гьошев. За ръководител на колектива е избран режисьорът Христо Писков, а за зам. ръководител — режисьорът Николай Корабов. През тази година колективът ще снима два художествени филма. Единият от тях е втората серия на филма „Тютюн“ по едноименния роман на писателя Димитър Димов, постановка на Николай Корабов. Другият филм е по сценарий на Радой Ралин „Невероятна история“ (отпечатан в брой 3 на сп. „Киноизкуство“), постановка на режисьора Владимир Янчев. В течение на годината колективът ще подготви за снимане и сценария на Тодор Монов и Христо Сантов „Смърт няма“, който ще бъде поставен от режисьора Христо Писков.

Друг колектив е съставен от кинематографистите Антон Маринович, Бурян Енчев, Васил Холиолчев, Владимир Голев, Генчо Генчев, Димитър Марчевски, Емануил Пангелов, Емил Рашев, Константин Янакиев, Коста Русаков, Любомир Тенев, Никола Вълчев, Продан Ортодоксиев, Първан Стефанов, Свобода Бъчварова, Симеон Шивачев, Стефан Сърчаджиев, Стоян Злъчкин, Христо Вълчанов, Иван Кордов, Дончо Тодоров. За ръководител на този колектив бе избран режисьорът Антон Маринович, а за зам. ръководител — операторът Васил Холиолчев. Засега пред този колектив стоят следните творчески задачи: режисьорът Антон Маринович работи върху постановката на филма „Златният зъб“ със сюжет из дейността на органите на разузнаването. Сценарият е написан от К. Спасов и А. Маринович. Режисьорът Генчо Генчев ще постави филма „Подозрение“ по сценарий на Бурян Енчев. До края на месец юли трябва да бъде завършен и филмът на внезапно починалия режисьор Дако Даковски „Калоян“. С останалата част от постановката на филма са се наели режисьорите Захари Жандов и Юри Арnaudов. Режисьорът Стефан Сърчаджиев ще постави филма „Звезда-кербанджийка“, посветен на живота и делото на атонския монах Отец Паисий. Сценарият е написан от Надежда Драгова и Първан Стефанов (отпечатан в бр. 1 на сп. „Киноизкуство“). Колективът ще подготви за снимане и новия исторически филм „Ивайло“ по сценарий на Евгени Константинов и Никола Вълчев. Вероятно Вълчев ще бъде и постановчик на филма.

Колективът с ръководител Захари Жандов и зам. ръководител Павел Вежинов има следния състав: Вълко Радев, Георги Алурков, Димитър Петров, Дучо Мундров, Димитър Гулев, Емил Манов, Кирил Илинчев, Любен Станев, Тодор Стоянов, Трендафил Захариев, Христо Сантов, Янко Янков. На този колектив предстои снимането на два филма: „Анкета“, съвременен сюжет по сценарий на Георги Марков и Кирил Илинчев, постановка Илинчев, и „Капитанът“ с детско-юношеска тематика по сценарий на Анастас Павлов, постановка на режисьора Димитър Петров.

Четвъртият колектив е в състав: Анжел Вагенищайн, Валери Петров, Бинка Желязкова, Борислав Шаралиев, Димо Коларов, Емил Вагенищайн, Иван Дечев, Иван Шулев, Исак Хеския, Любомир Шарланджиев, Людмил Кирков, Николай Попов, Рангел Вълчанов, Христо Ганев. За свой ръководител колективът избра режисьора Борислав Шаралиев, а за зам. ръководител — режисьора Рангел Вълчанов. За предстоящата творческа дейност на този колектив засега можем да отбележим, че Валери Петров и Анжел Вагенищайн пишат сценарии, които след одобряването им ще влязат незабавно в производство.

Досегашната практика на редица социалистически кинематографии, създали творчески обединения още преди няколко години, оправдава тази нова организация на художествено-творческия процес и затова създаването на колективи у нас ни дава голямо основание и надежди да вярваме в още по-доброто бъдеще и развитие на нашите творчески кадри и на българския художествен филм.

Нека им пожелаем на добър час!

В ДЪРЖАВНИЯ КИНОАРХИВ

Началникът на Държавния киноархив Г. Стоянов-Бигор в разговор със сътрудник на редакцията заяви:

Нашият Държавен архив притежава уникални екземпляри от филми, снети в началото на века. Това са драми, комедии и хроники, снети от старите филмови къщи „Пате Фрер“, „Гомон“, „Местер“, „Айко-филм“ и др. Неотдавна сътрудниците на архива успяха изцяло да реставрират тези ценни филми, от които в бъдеще ще бъдат съставяни специални програми за почитателите на киното.

Възстановени са и оцелелите български игрални филми от преди 9 септември 1944 г. Обогатена е значително колекцията на филмовата класика с редица ценни съветски и западни кинопроизведения.

През 1960 г. Държавният киноархив състави пълна филмография на българския игрален филм, а сега той изготви и пълна филмография на нашите документални, научно-популярни и мултипликационни филми.

Нашият архив оказва помощ на редакцията, съставляща съветския кинословар, който ще излезе наскоро в два тома като издание на Съветската академия на науките. Приключени са и изследванията за съветския филм в България през 30-те години. Преди известно време бяха проведени две мероприятия с голям успех: Седмица на българския филм в парижката синематека и Месец на съветския държавен филмов фонд у нас. Необходимо е да отбележим, че киноархивът оказва постоянна и методична помощ на нашите киноклубове и кинолектории.

Не е безинтересно да споменем и за някои от бъдещите планове на Държавния киноархив. Така например една от задачите на филмовия архив е създаването на нови филмографии и изследвания върху нашето и западното кино. Предвижда се още по-активно популяризиране на филмовата класика у нас. Ще гостуват със свои програми Държавният филмов фонд на Съветския съюз, синематеките на Чехословакия, ГДР, Франция, Белгия и Дания.

Напоследък бе постигнато споразумение с Румънската национална синематека за редовен обмен на класически архивни филми, необходими за текущата квалификация на нашите и румънските кинодейци. Вероятно такива споразумения ще бъдат постигнати и с други синематекки.

Ръководството на киноархива възнамерява да подобри още повече програмата на киното за архивни филми. В началото на тази година бе въведена абонаментна система и сега зрителите имат възможност да следят по-системно прожектираните тематични цикли. Занапред се предвижда към редовната програма на киното за архивни филми да се включат хроникални и документални филми, снети в началото на века.

МАРСЕЛ КАРНЕ



Марсел Карне е роден на 18 август 1909 г. в Батиньол. Детството му протича почти изцяло на улицата, всред обикновените хора. През 1929 г. печели конкурс за филмова критика и до 1933 г. е критик в „Синемагазин“. Работи като асистент на големия френски режисьор Жак Федер с филмите „Голямата игра“, „Пансион Мимоза“.

„Героична литургия“. Влиянието на Федер е много ярко в първите две самостоятелни творби на Карне. През 1929 г. снима заедно с един другар филмче от 550 м — „Нотан, неделното Елдорадо“. Това е документален филм за неделята на обикновените парижани, направен с много разбиране и ярко социално чувство. „Киното трябва да слезе на улицата“, пише той по това време. В буквалния смисъл на думата той е променил твърде много мнението си оттогава, защото всичките му филми са заснети в студиите и улиците, възпроизведени от декори. Карне притежава рядко по своята острота чувство за пластичност на кадъра и ето защо отдава толкова голямо значение на декораторската и операторската работа; много повече, отколкото на монтажа например.

Но в преносния, в широкия смисъл Карне остава почти докрай верен на думите си, че филмовото изкуство трябва да черпи сили всред обикновените хора. Героите от реалистичните филми на Карне са в голямата си част бедни, онеправдани, с истински скитнически сърца и вечна нужда да се изтръгнат от заобикалящата ги среда. Един от изпълнителите, които Карне използва често и много обича, е Жан Габен, възпламеняващ с рядко майсторство обикновената човешка простота. Забележително в творческия метод на Карне е, че той предпочита да покаже героите си в момента, в който ще ги разкрие на самите тях, за да ги унищожи след това. В неговия свят няма двойки; мъжете и жените са сами; любовта — къса и трагична. Липсват също и ситуации с продължително развитие или психологическа еволюция. Затова филмите му като че ли се приближават повече до новелата, отколкото до романа. Той естествено дотам, че остава само необходимото, една здрава ядка, твърде прилична на трагичния възел, както го създаваха класиците. Смъртта е единственият логически завършек в неговите филми. Рядко има кинематографически автор, в чието творчество да е застъпена толкова широко и с такава огромна сила темата за страшната духовна самота на човека в капиталистическото общество. Но това е и личната драма в живота на Карне.

Марсел Карне работеше в тясно сътрудничество с големия поет и сценарист Жак Превер. Двамата заедно създадоха едни от най-прекрасните филми във френското кино. Много спорове се водеха и продължават да се водят по въпроса, какъв е приносът на Карне и какъв е приносът на Превер. Едни твърдят, че Карне е майсторът-техник, а Превер — носителът на идеите; други — че само благодарение на Карне литературният свят на Превер е поносим на екрана. Нито едното, нито другото е вярно изцяло. Двете творчески личности, които имат много общи точки, създадоха заедно един свят, който сами нито Превер, нито Карне биха могли да сътворят. Точката, в която двамата се различават най-много, е във връзка с отношението им към живота. Карне е непоправим песимист, който не допуска никаква надежда, никаква вяра, затова и съчувствието му е по-скоро плод на разума, отколкото на сърцето. Докато Превер въпреки скептицизма си е пропит с оптимизъм. Той вярва в човека и е твърде солидарен с хората, които страдат и които се бунтуват, за да се чувства действително сам.

3 юни 1938 г.

Бих искала да разгледам тук малко по-подробно онези от филмите на Марсел Карне, които са най-характерни за творчеството му и които заеха важни места в историята на киното.

* * *

През 1938 г. М. Карне прави филмът „Кеят на мъглите“ по едноименния роман на Пиер Мак Орлан със сценарий и диалог от Жак Превер. Това е филмът, който за пръв път издига Карне като голям режисьор и майстор на киното, в който за пръв път се разкриват основните теми на цялото му бъдещо творчество. Цялото действие се развива в един краен квартал на Хавър и близките му предградия, вече разкъсани от седеметажни постройки, но пазещи все още железопътната линия и калните пътища — декор, който крие много обич и в който много често ще поставя героите на своите съвременни трагедии. Историята във филма е проста. През една мъглива късна есенна вечер един войник, Жан (Жан Габен), избягал от кървавата бъркотия на войната, пристига в Хавър с желанието да захвърли униформата и да отплува към Новия свят. Бездомно малко куче го посреща на пустото шосе и го следва докрая като някаква сянка на съдбата. Случайно срещнат скитник го отвежда в бараката на Панамата (Делмонт). Ярка, колоритна атмосфера — съдържателят с бял костюм в мъгливата нощ, мечтаеш за южните страни; художникът, който е решил да излезне от лицето на земята, защото не вижда смисъл да продължава да съществува; пияницата, чиято единствена мечта в живота е да може да опи веднъж в чисти бели чаршафи. Отношения на хора без престорена сърдечност и с пълно съзнание за безперспективността пред всеки един от тях. Те приемат гладния човек с войнишката куртка, без да задават въпроси. Край прозореца на кухнята стои една жена, едно момиче с моряшка мушама. Тя има чудни големи очи и се нарича Нели (Мишел Морган). Годеникът на Нели е внезапно безследно изчезнал, настояникът ѝ Забел (Мишел Симон), собственик на магазин за спомени, има прекалено почтена външност и неприятен поглед със скрита жестокост. Един тип със съмнителна дейност, Люсиен, преследва Нели, за да ѝ наложи любовта си. Но между нея и Жан мълчаливо се е зародило чувство. Момичето намира в избата в къщи едно копче от маншетата на годеника си и подозренията ѝ, че Забел го е убил, стават почти сигурност. Художникът оставя на Панамата кутията с боите, паспорта и дрехите си, за да послужат поне на Жан да отплува навътре в сивия океан, за да не се върне вече. Превърнал се от дезертър в художник, Жан успява да намери място на борда на един кораб, който на другата сутрин тръгва за Венецуела. Няколко часа само го делят от началото на новия живот. Но тези няколко часа ще бъдат достатъчни, за да му го отнемат.

Влюбени, Жан и Нели прекарват незабравима вечер сред веселия шум на панаира. Тя би искала да отплува с него; нищо не я задържа в родината. В един хотел двамата се радват на първата си и последна любовна нощ. Не си казват големи и патетични неща, но в отношенията им има много човешка топлина и искреност. Мал-

ко преди да тръгне параходът, Жан не издържа и се връща да каже още веднъж сбогом на Нели и че я чака отвъд океана. В магазина, в апартамента няма никой. В избата Забел е сграбчил Нели в прегръдките си, крещейки, че е убил от ревност годеника и иска да има любовта ѝ. Няколко освирепели удара на Жан му отнемат живота. „Бягай бързо!“, моли изплашена Нели. Жан се отдалечава по улицата, когато го застига куршумът на пристигащия ревнив Люсиен. Болезнен вик, изтръгнал се от гърдите на Нели, дотичала до трупа на Жан, последен зов на параходната сирена; и малкото куче, избягало от каютата, се връща на земята, за да търси своя другар.

Сюжет, третиран често през тази епоха — социална трагедия, хора изключени от живота. „Кеят на мъглите“ не отваря никакъв нов път, но издига на много по-високо равнище този вид филми.

Драматичната конструкция е проста и строга. Би могла да бъде още по-чиста, ако Превер не беше дал на някои от второстепенните образи значението на символи. От друга страна обаче, това създава интересна атмосфера. Влиянието на Превер тук е много голямо; филмът фактически е построен върху диалога, понякога прекалено избивен и ненужен на действието, защото Превер има обичай да превръща героите си в носители на неговите идеи. Има моменти, когато думите на героите са в разрез с психологията им; на места диалогът е твърде интелектуален. Но не може да се отрече, че той ръководи действието от край до край. При всеки друг режисьор може би това обстоятелство би довело до лош филм. Карне обаче се разбира прекрасно с Превер и успява да превърне думите в цял един свят.

Режисьорската работа е на завидна висота, въпреки че движенията на камерата все още не винаги са напълно обосновани. Има няколко статични планове, извънредно сполучливи — например когато художникът навлиза в морето, за да се удави, в левия край на кадъра стои неподвижен гърбът на Панамата, художникът е вдясно, свършва монолога си, излиза от кадъра, за да влезе в морето, и Панамата остава на мястото си, с голямо празно пространство вдясно, некоригирано от никакво движение на камерата и извънредно изразително.

Монтажът е сполучлив, бавен, там, където трябва да въведе погледа постепенно, и бърз другаде, за да ускори ритъма. Музиката на филма от своя страна играе извънредно голяма роля. Тобер е един от редките музиканти, схванал същността на филмовия композитор. Партитурата е върху популярни моряшки мотиви; не описва, нито обяснява, а по свой начин подчертава идеята на филма, понякога дори по-ярко от картината или диалога.

В „Кеят на мъглите“ Карне продължава да прилага принципа за трите единства, който ще остане характерен за почти всичките му творби. Действието се развива в 24 часа, обикновено на едно главно място. За своята работа той казва: „Преди да започна да снимам един филм, си приготвям палитрата. След това проверявам още веднъж дали всяка сцена, всеки детайл носи отпечатъка на неопходимия нюанс, имайки предвид основната идея на произведението.“

от първите филми, в който са употребени с такава сила специфични кинематографични средства. Картините не са естетически красиви, но притежават удивителна драматическа сила. Същото се отнася и за декора — самият той се превръща в действащо лице. В сюжет като този е почти неизбежно централният декор, стоята в хотела да се превърне в нещо натрапващо се и почти непоносимо, най-простите предмети добиват значението на символи.

Но в целия разказ, в целия филм най-ярка остава голямата реалистична правда.

През 1942 г. Карне минава към друга страна от своето творчество — старинната легенда, фантастичното, странното. Светлото слънце на Прованс идва да замести северната мъгла и отровния въздух на предградията. Младостта и любовта побеждават дявола и злото.

Филмът „Нощни гости“ е построен върху легенда от 15 век. „През този хубав месец май на 1485 година Господарят Дявол изпрати на земята две от своите създания, за да обезкуражи хората...“ Жил (Ален Кюни) и Доминик (Арлети), двама конниципевци пристигат в замък, където дъщерята на барона Ана (Мари Деа) се сгодява. Двамата пратеници на дявола притежават странната сила да притеглят хората. Рядко усмивката на Арлети е била по-загадъчна и по-иронична. Жил спечелва сърцето на Ана, Доминик си играе със страстта на годеника и на бащата. Но докато тя е подчинена на съдбата си, с горчива и насмешлива усмивка, уверена, че за нея няма щастие, а само удоволствие от рухването на чуждите илюзии, Жил прави нечовешки усилия, за да надвие собствената си природа и силата на съдбата, за да се остави на огромния поток от човешко щастие. За него играта на любов става действителност. Разтревожен от обрата, който вземат работите, дяволът (Жюл Бери) пристига лично, преоблечен като благородник. Действието се ускорява, от лирично става драматично. Дяволът влиза в конфликт с Ана, с нейната чистота и силата на чувството й към Жил. И докато Доминик уплита успешно в мрежите си годеника и барона, дяволът остава безсилен пред двамата влюбени. Жил е окован във вериги и хвърлен в затвора. Ана го следва. Годеникът, измамен от Доминик, е убит от барона във време на дуел. Обезкуражен, дяволът се появява в тъмницата със своето последно предложение към Ана — да изгори дотовора, който му дава власт над Жил, при условие, че той няма да може да си спомня нищо — нито Ана, нито любовта си към нея. Ана приема. Жил е освободен, очарован от непознатия замък, в който е попаднал, от красивата млада благородница. И в един миг обичта пробива през забравата и той промълвя: „Ана!“. Двамата отиват отново край извора в гората, където за пръв път откриха сърцата си. Гневът на дявола е безграничен. Един негов жест ги превръща в каменна статуя, чието сърце обаче продължава да тупти. Любовта е по-силна от дявола, но дяволът е по-силен от живота. В творчеството на Карне смъртта остава единственото убежище на влюбените.

Този филм е произведение, в което за пръв път Карне се откъсва от действителността и създава стилизирани, едностранни образи, но в същото време много поетични, с някакво общочовешко

значение. Критиците твърдят, че това се дължи до голяма степен на епохата, в която филмът е създаден — Втората световна война и окупацията. Някои му приписват известен патриотичен подтекст — сърцето на Франция, което продължава да тупти. Режисьорът лично не е изказвал подобно твърдение. Във всеки случай при появата си „Нощни гости“ завоюва почти нечуван успех и в този тъмен период от развитието на френското кино вдъхваше най-светли надежди.

Техническото ниво е много високо и издържано. Карне се отличава с неимоверна точност в изработването на декупажа; всичко е предвидено до най-малките подробности. Декорът (целият замък е построен специално) заема място почти на действащо лице. Нарочно стилизиран, той напомня изцяло средновековните миниатюри. Карне отдава извънредно голямо значение на декорите, почти никога не снима натура, построява в студиите цели квартали и затова продуцентите го наричат „най-скъпия режисьор“. В „Нощни гости“ се чувства известно влияние на немския експресионизъм и на Фриц Ланг, но за разлика от последния Карне се интересува повече от картината, отколкото от дълбочината и триизмерното звучене на декора. Плановете са дълги, често статични, ритмът — бавен, но увеличащ. Няма трикове, въпреки че много режисьори биха се изкушили поради фееричната същност на филма. Карне е успял да запази чувството си за поетична мярка и трюкажите, които използва, никога не са безцелни. Затова зрителят има чувството, че всичко тече съвсем плавно.

След „Денят се ражда“ „Нощни гости“ затвърдява намерението на Карне да се противопостави на влиянието на американския филмов ритъм. Той усвоява един по-бавен и по-обмислен начин на виждане, напълно присъщ, от друга страна, на неговата творческа личност.

През 1945 г. излиза друг грандиозен филм на Карне, в две серии със сюжет от миналото — „Децата на рая“ („Булевардът на престъплението — I серия и „Човекът в бяло“ — II серия). Една част от критиците и публиката го провъзгласяват за гениално произведение, друга — за голям, но похабен филм. Истината е, че тук Превер е взел надмощие над Карне, въплотил е в героите своите мисли и идеи, наситил ги е с твърде много подтекст, отдал е цялата ръководна роля на диалога и думите, а Карне се е задоволил само да ги илюстрира с прекрасни артисти и извънредно издържани от естетическа гледна точка кадри. Филмът не е филмов, а твърде литературен и в резултат лъха известна студенина.

Историята е построена донякъде върху действителни факти. Париж от романтичната епоха; по Булеварда на престъплението гъмжи празнична тълпата. Ласнер, писател на обществени услуги, анархист от гордост, укривател при случай, ще стане убиец по призвание. Той нарича „ангел мой“ Гаранс (Арлети), която представява Истината в кладенеца на атракционната барака и която напуска мястото си, защото тази Истина, гола само до раменете, не задоволява вече зрителите.

Фредерик Леметър (Пиер Брасьор), актьор, който търси роля, ухахва Гаранс, съзрял я в тълпата. Думички, които се употребяват

навсякъде в такива случаи: „Как! Вие ме напускате вече! И как ще ви намеря?“ „Париж е толкова малък за огромна любов като на- шата“, шегува се в отговор Ларанс. Но може би тя дава сърцето си на Батист (Жан Луи Баро) заедно с едно цвете, благодарейки му, че я е спасил от едно неприятно положение. Батист е син на ак- тора Дебюро, негов срам, както казва бащата, за нищо неспосо- бен. Но на естрадата Батист показва с миники и движения целия случай на краквата така добре, че всички се любещават в невинността на младата жена. И отхвърлянето цвете Батист вдъх- ва любовта. Но от любов въздъшша Натали (Мария Казарес), която не може да се задоволи с обикновената дружба на Батист. Батист е станал звезда на театъра на фюнамбулентите, къде- то Фредерик също има роля. Първият обаче Ларанс е една млада любов — абсолютна, нещастна и твърде идеалистична. Фредерик прави по-малко фасони, но Ларанс, който му отдава тялото си, пази сърцето си.

Но има и трети. От много дни насам той погълща от локвата си Ларанс с очи и с монокъл. Най-накрая се представя, предшест- вуван от огромна кошница рози — граф Едуард де Монтре. Ларанс отказва. Любовта на Батист я задържа, любов споделяна, въпреки че не личи. Но Натали зашишаваша с всички сили своя шанс и своето щастие. Към всичко това се прибавя и едно ново престъпление на Ласнер, което неволно докарва на Ларанс неприятности, и от цялата история печели графът. Ларанс отива при него.

Няколко години по-късно Фредерик е станал най-известният актьор на булеварда. Батист е обезсмъртил името Дебюро, женен е за Натали, има малък син. Ларанс, превърнала се в светска же- на, завърнала се след дълги години шръстествия в чужбина, пре- карва тайно всичките си парижки вечери в театъра на фюнамбулти- те, за да гледа Батист. Там я открива Фредерик една вечер, случай- но както винаги. „Париж е съвсем малък за огромна любов като нашата.“ Тази голяма любов обаче не е за него, а за Батист.

Графът, със своята ревност на собственик, подозира Фреде- рик, че заема мислите на Ларанс и го предизвиква на дуел. Инци- дентът обаче е приключен от Ласнер, който убивайки Монтре, за- доволнява гордостта си на обиден и отмъщава за чувствата си към Ларанс.

Колкото за Ларанс и Батист, те ще имат само една нощ, за да запълнят празнотата на толкова години. Натали се появява отново и щастие тогава в шума на карнавала. Батист тича на- прясно след своята любима. Смешният се танц на маските увели- чават приятелствата и стира неговото безнадеждно тръсене в тъл- пата по Булеварда на престъплението.

Драматичната линия е дълга, тъкатушена и опитът да се тър- си кулминационна точка би бил напразен. Движешата сила е тек- стът, а не действието. Изключението правят двата прекрасни епизода с миническото изпълнение на Дебюро (Жан Луи Баро), но това е ве- че съвсем различно изкуство, просто филмирано и успешно вклю- чено в произведението като цяло. Липсва естественост, липсва и единство. Авторите са искали много да кажат, да си послужат едно-

временно с много символи и в резултат изчезва яснотата.

Актьорското изпълнение е на огромна висота, но заслужава специално да се отбележи Арлети в ролята на Гаранс, може би един от най-талантливо създадените образи в историята на френското кино.

Следват 13 години, през които Карне прави пет повече или по-малко посредствени филма, придържайки се към финансовите изисквания на продуцентите и към не особено добрия вкус на цензурата. Прави и единствената си комедия, цветна — „Страната, от която се завръщам“, с популярния джазов певец Жилбер Беко и Франсоаз Арнул. Всичките тези филми са високо издържани технически; майсторството на режисьора продължава да се задълбочава, но идеите, заложили в основата им, не успяват да достигнат общочовешкото значение на предишните.

През 1958 г. излиза филмът „Измамниците“. Рядко е имало по-оживени дискусии и по-противоречиви мнения. Защото този път Карне навлезе в сърцето на един съвременен въпрос — младежта. Какво става с френската младеж? Как живее и защо живее така?

Действието се развива в Париж, в кафенетата на Латинския квартал и в домовете на героите, под звуците на американски джаз, сред симпатични млади хора, които изглеждат много стари, защото очите им са като мъртви.

Жак (Жак Шарие), син на богат индустриалец, се запознава с Ален (Лоран Терзиев), малко бродяга, малко интелектуалец и чрез него — с цялата му компания. В нея има две девойки — Мик (Паскал Пети), от бедно семейство, чийто брат е гаражист. Предпочела в момента танците, забавите, пиенето и любовта пред занятията над книгите; Клод (Андреа Паризи) е дъщеря на богатш, отегчена от всичко, скептична и цинична, оставяща често на разположение на своите другари грамадната луксозна къща на родителите си. Жак обиква Мик и Мик също го обиква. Но в тази среда е недопустимо да се говори за чувства и героите крият чувствителността си под маската на скептичен цинизъм. Мик принадлежи на Жак, но и двамата си дават вид, че това е най-обикновен всекидневен факт. Тя спи също и с Ален, просто така, за да покаже на Жак, че не зависи от него. В цялата компания актът на любовта е нещо всекидневно като танците. Клод е бременна, но няма никакво понятие от кого — може би Жак, може би Ален, може би трети, четвърти... Жак и Мик разиграват ролите на отегчено безразличие; той — засегнат от постъпката с Ален; тя, решила, че трябва да брани свободата си. Но и в сърцата на двамата чувството продължава да живее. В ръцете им попадат парите от някаква тъмна спекулация на член от компанията, който забъркан зле с полицията, е принуден да замине за Лондон. От години насам Мик мечтае за открита спортна лека кола; парите стигат точно да я купи и да плати наема на стаята си за изтеклия месец.

Една вечер има голяма забава в дома на Клод; тя е решила да запази детето си, а семейството — да я омъжи за някакъв далечен братовчед, за да запази приличието. Тя пита другарски Жак би ли се съгласил да ѝ стане съпруг като естествено запази всич-

ката си свобода; братовчедът е дебел и грозен, непоносим в общество. Жак също така другарски отказва.

В един от салоните се играе на играта на Истината. Ален задава въпроси, Мик и Жак се кълнат, че ще отговарят само абсолютната истина. Усмивката на Ален е иронична, очите на двамата влюбени — сериозни до някаква трагичност. И двамата отговарят, и двамата лъжат, отричайки всякакви чувства един към друг освен безразличието. В това общество човек няма куража да произнесе истината.

Клод обявява весело и шумно новината за женитбата си. „Ето и съпруга!“, заявява Жак, заставайки до нея. Лицето му е мрачно; Мик през време на играта го е засипала с насмешки и обиди.

И същата тази Мик, гледайки двойката Клод—Жак, хуква навън, сяда в откритата спортна кола и профучава бясно в късната нощ. Жак е грабнал друга кола и бърза подире ѝ. Дватама са вече вън от Париж, по някакво пусто шосе, летят с огромна скорост. Погледът на Мик е втренчен безжизнено напред. „Мик, обичам те“, повтарят изсъхналите устни на Жак в другата кола. Фарове блясват на завоя. Колата на Мик се забива в грамаден идващ насреща камион. Една секунда още и Жак изскача от другата кола.

На сутринта момичето умира в болницата.

За Жак животът продължава самотен в кафенето пред чашата коняк. Други младежи поставят същите грамофонни плочи и изпадат в същия екстаз.

Целият филм представлява реалистична и вярна картина на една от страните на живота през 1958 г. Ето защо и критиките в зависимост от убежденията на критиците бяха толкова противоречиви.

Всъщност Карне продължава да се придържа към старите любими теми в един нов кадър — самота, писимизъм, невъзможност за щастлива любов. Само че вярното му око на творец и психолог е успяло да проникне до сърцето на тази обезнадеждана младеж. Хора, които сами по себе си са може би и добри, и честни, но които обществото превръща в забавляващи се автомати. Във филма на Карне героите изпитват истински чувства, но мамят, защото това е законът на средата им. Страхуват се, че в действителност те са престанали да изпитват дълбоки чувства; животът върви нощ за нощ и това е всичко. И то е още по-страшно.

Карне се опитва да даде обяснение на това явление — последиците от войната, несигурността, липсата на идеали. Но не посочва никакъв изход от задънената улица, в която тази младеж навлиза с бързината на леките спортни коли.

Кр. Радомирова

ПИСМО ОТ ЛЕНИНГРАД

Между първото ми и днешното, второто ми писмо изтече доста време, но аз се надявам, че читателите на списанието ще ми простят, когато узнаят каква е причината за това.

Както при кинематографистите от много други страни, така и у нас завършването на календарната година не съвпада с края на творческата година. Декември е само последният месец, когато се предават завършените филми, но тяхното гледане от кинематографическата общественост продължава обикновено не само през януари, но и през февруари. И тъй като ми се искаше да споделя с читателите на списанието впечатленията си за резултатите от изтеклата година, аз забавих това писмо.

Пиша тези редове след гледането на филма, който завършва списъка на произведенията от киностудията „Ленфилм“ през 1961 г. филми. И едва сега ми се иска да разкажа за всичко, след като имаме вече възможност да съдим за целогодишната продукция на „Ленфилм“.

През януари ленинградските кинематографисти гледаха „Човек амфибия“ на режисьорите Г. Казански и В. Чеботарев, „Кореяк“ на режисьора-дебютант В. Хамраев, „Най-първите“ на режисьора О. А. Граник, а през февруари — „Барьера на неизвестността“ на режисьора Н. Курихин.

Ако към изброените филми добавим и останалите осем и проверим на какво са посветени тези филми, можем да направим може би утешителен извод. От 12 пълнометражни филма 9 са посветени на съвременността.

Това означава, че работниците от „Ленфилм“ са се насочили решително към съвременната тема, а вече само това обстоятелство не може да не ни радва. Изнизаха се немалко години, в които съвременната тема отсъствуваше...

Ние се радваме на този обрат в „Ленфилм“, макар нашата радост да не е съвсем пълна. За съжаление далеч не всички тези филми стоят на висота по своите художествени качества. Между тях има и съвсем слаби, безпомощни филми. Такъв се оказа например филмът на режисьора Т. Радионова „Размисли“, в който много примитивно се подема разговор за младежта, за нейното място в днешния ден.

Спомняйки си сега филмите от миналата година, аз забелязвам, че повечето от тях са посветени на младежта. „Размисли“ — на младите работници; „Хоризонт“ на И. Хейфиц — на абитуриентите, които вкупом, целия клас, пристигат на целинните земи; „Делници и

празници“ на В. Шредел — на младите строители на магистралата в Сибирската тайга; „Обичам те, живот“ на М. Ершов — на младия комунист, на младите работници; „Най-първите“ на А. Граник — на младия летец-космонавт; а два филма — „Девојката, с която дру- жаж“ на Н. Лебедев и „Кореняк“ на В. Хамраев — разказват на де- цата за децата.

И всичко това е може би закономерно — младежта строи днес комунизма, тя ще живее при комунизма. Ето защо ми се струва, че такова внимание на кинематографистите към младежта е съвсем естествено.

Но като одобряваме и признаваме закономерността на обилие- то на млади герои по ленфилмовите екрани, ние не можем с одобре- ние да се изкажем за това, как са показани тези герои.

Сравнявайки персонажа на филмите с живите хора, известни ни и от живота, и от вестниците, ние стигаме до извода, че героите на екрана са по-малко интересни, по-малко привлекателни, отколкото героите на живота.

Единственото, което поддържа нашата радост при общата оцен- ка на филмите, произведени от „Ленфилм“, е отношението на самите ленфилмовци към своята продукция. Отношението е съвсем критич- но. Ако прибавим към това и обстоятелството, че в студията се из- вършва сериозно преустройство на творческия процес, че са създаде- ни и вече работят творчески обединения, можем да се надяваме, че 1962 г. ще бъде година само на много филми на съвременна тема, но и на интересни и оригинални филми, каквито зрителите в страна- та отдавна очакват от някога прославения „Ленфилм“.

Като много интересна и значителна следва да отчетем 1961 г. в творческата биография на колектива на студията за научно-попу- лярни филми.

Разнообразена е тематиката, увеличен е броят на учебните, технико-пропагандните и санитарно-просветителните филми, продъл- жава производството на филми от цикъла, започнат преди няколко години от ленинградчани като „Университет за родителите“. И на- края колективът на студията издържа сериозен изпит за производ- ствена и творческа зрелост като създаде два пълнометражни цвет- ни филма с актьори.

Единият от тях — „Василий Докучаев“ по сценарий на И. Ва- силков — е поставен от Андрей Чигински. Този филм с игрален ма- териал сериозно и дълбоко, а най-важно интересно разкрива пробле- мите на такава „скупна“ наука като почвознанието, създател на кое- то е бил Василий Василиевич Докучаев (неговата роля във филма се изпълнява от И. Переверзев). Този филм е интересен и с това, че макар и построен на исторически материал (да си спомним, че До- кучаев е живял на границата между XIX и XX век), е удивително съвременен. И това се дължи не само на обстоятелството, че сега в селското стопанство на нашата страна е направен решителен обрат към зонално водене на селското стопанство, родоначалник на което е бил Докучаев, но и на това, че и сценаристът, и режисьорът са на- мерили много точни и умни връзки на миналото с настоящето.

Вторият филм е фантастичен. Негов постановчик е П. Клушан-

цев, а сценарият е написан от него съвместно с писателя Казанцев. Филмът се нарича „Планета на бурите“. Това е Венера, на която преживява своите приключения една съветска космическа експедиция.

В миналото си писмо съобщих за възобновяване дейността на ленинградското отделение на Съюза на киноработниците в СССР след лятната ваканция. През последните месеци тази дейност стана още по-интересна и наситена.

Бурни спорове изникват почти на всяко обсъждане на новите филми. Това са спорове за творчеството, за грешките на майсторите, за техните постижения. Но нашата дейност не се изчерпва само със обсъждания. Секцията по теория, критика и драматургия например проведе дискусия за пътищата на екранизация на литературни произведения. При това тази дискусия се състоя след прочитането на сценария на Б. Чирсков „Ако ни повика другарят“, написан по разказа на писателя В. Конецки.

Разгорещена беше дискусията за полското кино, в която взеха участие режисьорите К. Куц и Т. Конвицки, гостуващи в Ленинград, които показаха своите последни филми „Хора от влака“ и „Задущица“. Не по-малко интересно премина и дискусията за взаимното влияние между литературата и киното.

Обикновено у нас окачествяват операторите като най-мълчаливи хора. Но ето че в „Разговор на екрана“ мълчаливите оператори говориха интересно, разпалено и самокритично, обсъждайки изобразителното решение на филмите, произведени през 1961 г. в „Ленфилм“.

Днес вече можем да назовем традиционен и „Денят на актьора“. Нашите актьори на всяко тринадесето число се събират в една от залите в Дома на киното на „чашка чай“. Чашка чай — това е второто наименование на тези традиционни дни на акторите от ленинградската студия на киноактьора. И ето на чашка чай, която поднасят актриси, редувайки се на тези дни като келнерки, се подемат нелицеприятни разговори за проблемите на актьорското майсторство, за живота и за творчеството. Поканени поети четат стихове, композитори запознават слушателите със своите нови произведения. На февруарската „чашка чай“ на гости на ленинградчани бе М. Ромм, който показва своя нов филм „Девет дни от една година“ и разказа за работата си над него, за работата си с актьорите в този филм.

Ето това накратко е нашият живот.

Сега у нас на дневен ред е много отговорна и сериозна работа — ние се готвим за ежегодните творчески конференции. На тях по традиция ще се обсъдят творческите резултати от изтеклата година, ще се анализират слабостите, ще се набележат пътищата към нови успехи.

Лев Горин

ДНЕШНИЯТ ДЕН НА УНГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

Унгарското кино има шестдесетгодишна история. Ако обаче търсим следите на тая история в чуждестранната кинолитература, у нас ще се получи впечатление, че възрастта на унгарското киноизкуство се изчислява едва на петнадесет години. И това действително е така. За предишните четиридесет и пет години на своето съществуване киното вписа нова глава в историята на развитието на унгарската кинопромишленост, но не оказа почти никакво влияние върху историята на унгарското изкуство.

Независимо от това в началото на нашето столетие, в периода на разцвета на нямото кино и особено през време на Първата световна война, младата унгарска кинематография беше в известна степен място, където се съсредоточиха радикалните и опозиционните сили.

През 1919 година, през дните на Унгарската съветска република, най-добрите представители на киноизкуството се обединиха и застанаха на страната на унгарската работническа класа, създавайки своя забележителна програма, която те осъществяваха в продължение на шест месеца.

Кинолентите, създадени през този период, за съжаление унищожени през времето на хорсиския режим, свидетелствуваха за невиджания подем на унгарското киноизкуство.

Дошлата на власт контрареволуция безжалостно отмъсти на създателите на „червените“ филми и нанесе върху „престъпното“ киноизкуство удар, който напълно го парализира.

Мнозина от майсторите на унгарското кино бяха принудени да емигрират. Именно през този период напуска родината Шандор Корда, който отива отначало в Австрия, където прави много за утвърждаването на австрийското кино. а по-късно се преселва в Англия и става пионер на английското кино. Също по това време са принудени да напуснат родината си Михайл Кертеш (Майкъл Кертиш), станал отпосле известен майстор на американското кино. Пал Фейеш работи във френското и американското кино. Принуден е да замине и един от крупните теоретици на киното Бела Балаш.

Дори и ако унгарското кино би се оказало способно да възстанови тази загуба известно време след това, цялата политика на хортисткия режим в областта на културата изключваше възможността от появяването в страната на истинско киноизкуство.

Представителите на старото поколение си спомнят киномакулатурата, която уж отразяваше „унгарския национален характер“ — филми, пълни с идилия и сладникава романтика, екранни варианти на най-безвкусните оперетки от XVII—XVIII столетие. Във времето, когато унгарската литература, музика и изобразително изкуство все пак се опитваха да запазят живата връзка с прогресивните течения на световното изкуство, унгарското кино с ужасяваща всеядност копираше най-лошата продукция на Холивуд и УФА.

Рязък прелом в съдбата на унгарската кинематография настъпи след освобождението на страната. Завинаги е премахнато отношението към киноизкуството като към средство за опояване или „развлечение“ на народа. Сега на него се гледа преди всичко като на изкуство, като на едно от най-важните средства за възпитание на народа. Този коренен прелом постави пред освободеното унгарско киноизкуство огромни задачи от най-различен характер.

В същото време, когато политиката в областта на социалистическата култура постави пред другите изкуства задачата за превръщане богатите прогресивни

традиции на буржоазното изкуство в социалистическо изкуство, пред киноработниците стоеше и стои задачата да създадат социалистическо киноизкуство.

За решаването на тази проблема извънредно много способствуваше запознаването с прогресивните филми на чуждестранното кино и преди всичко със съветските класически филми. Унгарските кинематографисти, които по-рано бяха напълно изолирани от съветското киноизкуство, след Освобождението получиха възможност да се запознаят с творчеството на Айзенщайн, Пудовкин, Ромм, Донской и много други съветски кинорежисьори, с такива забележителни произведения като „Броненосецът „Потемкин“, „Чапаев“, „Майка“, трилогията за Максим, „Цирк“, които разкриха пред унгарските киноработници свършено нов свят, нови перспективи.

Унгарските кинематографисти се учат на майсторство и от прогресивните западни майстори на киното, но само класическите произведения на съветското киноизкуство можеха да вдъхновят освободеното унгарско кино за създаването истински високохудожествени филми, тъй като само те можеха да служат като истински пример за дълбоко разкриване живота на народа и на действителността в нейното революционно развитие.

Веднага след Освобождението унгарското кино заживя пълнокръвен живот. Още до национализацията на кинопромишлеността бяха създадени няколко унгарски филма, които получиха световна известност — например антифашисткия филм „Някъде в Европа“. През 1948 година в Унгария бе проведена национализацията на кинофабриките и студиите. Това извънредно важно мероприятие и появяването на филма „Педя земя“ обозначиха принципен преврат в съдбата на унгарското кино. То излезе на широк път. Бяха създадени множество филми, ясни по своето идейно съдържание и прости по отношение средствата на художествения израз: „Лудаш Мати“, „Мечтата на актрисата“, „Необикновен брак“, „Еркел“, „Зовът на живота“, „Лилиомфи“, „Будапещенска пролет“, „Тайният знак“, „Въртележка“, „Пропаст“, „Професор Ханибал“, „Във войнишки мундир“, „Две признания“, „В полунощ“, „Железното цвете“, „Ана Ейдеш“, „Вчера“, „39-та бригада“, „Щастие на три етажа“. Ето далеч непълния списък на най-добрите филми, произведени досега.

Такива майстори от старото поколение, като Келети, Бан, Гертлер и др., които разбират изискванията на времето, израснаха като истински художници в условията на новото време. Техните редове се попълниха с талантиви режисьори от младото поколение; в наше време се оформиха талантите на Золтан Фабри, Феликс Мариаци, Карой Мак и други. Появи се цяла плеада съвсем млади майстори на киното като Михай Семеш и Янош Гершко. Сформира се отряд забележителни оператори, известни и зад пределите на страната: Барнабаш Хеди, Дерд Илеш, Ицван Пастор, Ференц Сечени и много, много други.

Няма да накръпим истината, ако утвърдим, че пътят на унгарското кино е бил и остава прав, свободен от грешки и заблуждения. Преди всичко е необходимо да се упомене вредата, нанесена на унгарското киноизкуство от схематизма, а по-късно от теорията за безконфликтността, която господствуваше в началото на 50-те години.

След юнското постановление на ЦК на партията (1953 г.) унгарското киноизкуство започна да се освобождава от вредното влияние на схематизма, но подемот беше спрял от развитието на ревизионистични идеи, а известно време след това — от контрареволуционния метеж през 1956 година. На смяна на схематизма, безконфликтността и лакировката на действителността в киноизкуството се появи тенденция да се очерна действителността, да се намалява значението или напълно да се отричат постиженията на социалистическото строителство. Започнаха да се чувствуват дребнобуржоазни настроения. Всичко това не можеше да не се отрази както на идейните, така и на художествените качества на унгарските филми от този период.

Обаче, укрепвайки своите най-добри, най-прогресивни сили, киноизкуството на Унгария започна ефективна борба против враждебните, чуждите на социалистическата култура течения и настроения. Този процес значително се ускори след публикуването през август 1958 година тезиси на партията по въпросите на политиката в областта на културата.

Сега един бегъл поглед върху тематичния списък на унгарските филми е достатъчен, за да се забележи, че „белите петна“ в него стават все по-малко и по-малко. Излязоха нелюши филми, разказващи за героичната борба на унгарската работническа класа, за историческите дни на унгарската съветска република, за

самоотвержената борба на комунистите в нелегалност, за освобождението на страната и т. н. Герои на филмите на съвременна тема станаха обикновените трудови хора из средата на работниците, селяните, интелигенцията.

Но все пак и днес графата „Необходимо е да се направи“ далече още не е закрыта. И преди всичко най-главният нейн пункт — създаване на филми, които с голяма художествена сила да отразяват събитията на днешния ден. Във връзка с тая задача стоят редица художествени проблеми, които и до днес не са решени от унгарските кинематографисти.

В дискусиите на унгарското кино самите създатели на филми често изказват мисълта, че сравнението между унгарските и чуждите филми не е така неизгодно за първите. Нека бъдем обективни, казват тия киноработници, унгарското кинопроизводство при своите скромни възможности пуска ежегодно дванадесет-четиринадесет филма. Нима това е лошо?

Унгарското киноизкуство действително няма основание да се „срамува“, ако се сравняват средните статистически данни. Но ако се помисли над това, че съветското кинопроизводство при наличието на голям брой посредствени филми ежегодно създава и такива забележителни произведения като „Летят жерави“, „Съдбата на човека“, „Балада за войника“, а италианските кинематографисти независимо от огромния поток нискокачествени комерчески филми дават на зрителя „Сладък живот“, „Роко и неговите братя“, „Капе“, японските, полските, френските, чешките и шведските кинематографисти периодично показват филми, които се ползват с голяма популярност на световния кинопазар, или, казано накратко, ако ориентираме критерия си по произведенията на голямото изкуство, унгарските кинематографисти не биха могли да изпитват задоволство от своите постижения.

За сторгата критика мерило за художествени ценности не може да бъде „средният показател“. Нашето мерило трябва да се определя от високите изисквания на социалистическата култура. Така и при оценката на перспективите за развитието на киноизкуството критиката няма право да понижава изискванията си, позволявайки се на специфичните особености на нашето кинопроизводство и вземайки под внимание, че пътят на изкуството никога и никъде не е равен и обсепа единствено с цветята на успеха. Ориентировка към средния показател ще обрече нашето киноизкуство на безнадежден провинциализъм.

От гледище на жанрово разнообразие, кинопродукцията, пусната от нашите киностудии през последните години, изглежда на пръв поглед напълно удовлетворителна. Сред тия филми ние ще намерим лирическа комедия, комедия и сатира на обществена тема, исторически и психологически филми, криминални филми, любовни драми. Ако обаче се вгледаме в тия произведения по-внимателно, изведнъж се оказва, че зад обществената, личната или психологическа тематика се крие сантименталната глупост, мелодрама, евтин фарс, психологическа мистификация — целият несложен реkvизит на дребнобуржоазното изкуство, който се прикрива под маската на съвременното, прогресивното, социалистическото.

Характерна черта на подобни филми е, че тяхното „идейно съдържание“ има твърде малко общо с тяхното действително съдържание, т. е., казано просто „идейността“ тук не е нищо повече от параван, който как да е прикрива действителното съдържание на филма. За да се придаде на филма видимостта на идейно произведение, в реалния конфликт изкуствено се вмъква някакъв „принудителен асортимент“ — банални образи, измислени епизоди, гръмки, но мъртви слова, дидактически поучения.

Най-чести в този „асортимент“ са образите на измислените герои, които се въвеждат във филма специално, за да изразят една или друга обществено значителна мисъл. Ако това е положителен герой, той е обикновено активист, ако е отрицателен, той обикновено е империалистически агент, чуждестранен милионер и т. н.

Бедата не е в това, че тия персонажи фигурират в унгарските филми, а че те често се появяват без всякаква естествена необходимост и разрушават художествената тъкан на произведенията.

В известен период кинематографистите така често прибегваха към импорти на отрицателни типове, че се създаваше впечатление, като че ли в това отношение възможностите на унгарската действителност са вече напълно изчерпани. В комедията „Дон Жуан“, за да се заклейми вятърничавостта и безотговорността, кой знае защо се наложи да се импортира образ на лекомислен милионер от Южна

Америка. Авторите на филма „Удобен човек“, воювайки против протекционизма, също взаимодействаха главния си герой от средата на южноамериканските милионери. Във филма „Нагоре по склона“, за да се покажат безполезни хора, които се стремят към лек живот, беше въведена цяла банда империалистически шпиони.

По такъв начин острите киносатири, насочени към усмиване на всички тия за съжаление все още битували в нашето ежедневие отрицателни явления, се оказаха твърде притъпени.

Втора, по-сложна форма на „принудителния асортимент“ — това е подменянето на истински прогресивните идеи с идеи, прогресивни само по своята видимост.

Героинята на филма „Червено мастило“ се влюбва в бащата на своята ученичка. Положението се усложнява и от това, че до влюбването героинята и нейната ученичка са били твърде привързани. Обаче тая нравствена проблема е решена от авторите на филма в духа на дребнобуржоазния морал. Като че ли в интерес на девойката те заставят влюбените да се разделят и мъжът се връща към жената, която вече не обича, към семейството, което фактически вече не съществува. И всичко това лицемерно се поднася като някакво „сурово благо“ за всички участници в драмата. Разбира се, има и случаи, когато подобни завръщания примиряват хората и сякаш разрушените отношения се възстановяват. Но нали в това трябва да се убеди зрителят? А само гръмки фрази за социалистическа нравственост никого и в нищо не могат да убедят.

Натъкването с външни черти, с помощта на които авторите на някои филми се опитват да им придадат видимост на високоиндустриални произведения, понякога така увлича драматурга и режисьора, че в крайна сметка се получава съвсем обратен резултат. Именно за това някои филми фактически изкривяват нашата действителност.

Във филма „Соленият стълб“ се разказва как един интелигентен човек с добри намерения, но политически неграмотен, е доведен от ония, които го преследват, които безпричинно го обвиняват за смъртта на един комунист, до душевна криза. Вярно е, че в края на филма преследването прекъсва, но авторите на този филм не правят що-годе решителен опит да заклеймят тия, които без да помислят и без да проверят своите обвинения, напразно преследват невинен човек; не са се опитали да покажат, че самата процедура на това преследване е чужда на социалистическото общество, на самия дух на народната демокрация.

Във филма „Дълъг е пътят до дома“ една занимаваща се с търговия съпругеска двойка, загубила сина си, взема при себе си, за да го възпитава, момченце от работническо семейство, останало сирак след Втората световна война. Съпрузите са добри към момчето. По-нататък създателите на филма показват как по решение на чепелските работници момчето е взето от неговите приемни родители. Вместо да разкажат, как всичко това е било замислено, вместо да разкажат за хуманизма на работническата класа, филмът разказва за нещо съвсем друго, не твърде приятно.

„Принудителният асортимент“ не е нищо друго освен самоизлъчване на художника. Външните прийоми никого не могат да убедят. Идейността в изкуството се унищожава не само от лъжата, но и от механичността на художествените прийоми, от рутината, от отсъствието на вътрешна обоснованост. За нас няма нищо по-неприятно от това, художникът да ни говори за най-главното, без да се опитва да проникне в дълбочината на явленията, подменяйки показана на правдата за живота с ефектно многоглаголство.

Трябва да се каже обаче, че типичната за нашето киноизкуство от преди две-три години проблема за „принудителния асортимент“ сега в голяма степен е изгубила своето значение. Но за съжаление се проявява друг източник на грешки — скритата безконфликтност. Създателите на филми често улизват правилно една или друга проблема и в началото на филма я разкриват напълно правдиво. По-късно обаче, когато конфликтът трябва да се усложни, да се прояви с цялата си дълбочина и острота, те внезапно се уплашват и по различни начини започват да го изглаждат. С това те едновременно умъртвяват и образите на героите, които иначе биха изглеждали напълно достоверно и убедително, ако до края биха се развивали според собствената си жизнена логика.

Героят на филма „Прозорец в небето“ е юноша, чийто брат съвсем се е отпуснал и го примамва в лоша компания. Някъде в средата на филма обаче хо-

дът на събитията внезапно променя направлението си и на зрителя е съвсем ясно, че този образ е направен изкуствено. В споменатия вече филм „Червено мастило“ младата учителка се съгласява да я изпратят на работа в провинцията, за да „реши“ по този начин любовната драма. Но нали много по-важно би било да се разкаже друго — какво би станало, ако героят на филма „Прозорец в небето“ (именно в това е истинската проблема) докрай беше вървял по погрешния път, от който го извеждат добрите чичовци — режисьора и сценариста; или какво би направила учителката от филма „Червено мастило“, ако нейният любим — това логически произтича от чувствата, които преживяват — би тръгнал след нея в провинцията.

Героиня на филма „Порой“ — едно произведение в много отношения напълно успешно — е обикновена селянка, която през годините на съвместния си живот със своя мъж е загубила своето индивидуално лице. Тя се запознава с нов за нея човек, вижда съвсем ново отношение към себе си и се влюбва. Около тая лична история като че ли и би трябвало да се разгърне картината на нравствения живот в съвременното унгарско село, да се покаже как у хората се разгръща борбата на новия морал със стария. Именно тая проблема обаче авторите на филма решават твърде просто: селото без всякакво колебание, дружно застава на страната на влюбената двойка. Ако авторите на филма биха показали цялата сложност и противоречивост на процеса на установяване на новия бит в село, техният филм би могъл да има още по-актуално и нужно за съвременния зрител значение.

Обръщайки се към един или друг конфликт, кинематографистите понякога избягват разкриването на причините, които са го предизвикали. Главната проблема, повдигната във филма „Пешком из рая“, е отказът на някои младежи от своите заветни мечти за лесно постижим успех. Така или иначе, но поставяйки тая проблема (и тук героят спира на сред път и в края на краищата осъзнава своята грешка), авторите все пак не отговарят на най-важния въпрос: защо някои младежи смятат, че животът трябва незабавно да ги възнагради със своите богати дарове? Откъде е дошла тази странна представа, заради която отделни професии упорито се отричат от тия младежи, а много длъжности по периферията остават незаети?

В кинокомедията отстъплението от конфликта приема малко по-друга форма. Сред една част от унгарските кинематографисти се е утвърдило мнението, че комедията може да критикува явленията на обществения живот само в буржоазното общество, а социалистическото общество като че ли изисква от нея изключително апологетически функции.

Ето например комедията „Каква нощ!“. Главният персонаж на филма е човек егоист, разочарован от хората. Но това, че педагогът Тере се интересува само от себе си, създателите на филма не показват в хода на самото филмово действие. В действието този егоист, който постоянно повтаря, че него го интересува само математиката, а хорските грижи не се отнасят до него, взима активно участие в търсенето на лекарства за едно болно момче. Това търсене е съвсем неподходящ материал за комедийния жанр. Борбата за живота на детето вълнува, трогва, но не дава основание за смях. И за да стане комедията все пак комедия, авторите прибавят към смешни трюкове (и много от тях са успешни), но тогава започва да страда „сериозното“ съдържание на филма.

Комедията задължително усмива някакви отрицателни явления в живота на обществото. Социалистическата комедия се отличава от комедиите на миналите времена не с това, че в нея законите на жанра се поставят надолу с главата, а с това, че критиката се провежда от позициите на социализма и в съответствие с това се избират и обектите на критиката, и нейните методи.

Особено внимание, отделено дотук на грешките, съвсем не означава, че в Унгария няма добри комедии (такава е например комедията „Щастие на три етажа“), или че няма отделни успехи в упоменатите вече филми. Има добри мисли, режисьорски находки, истински комедийен темп. И дори тогава, когато всичко това по причини на драматургически и концепционни грешки не придобива достатъчно дълбочина и острота, много филми карат зрителя да се смее искрено, дават му възможност да се отмори и това не е малко.

Няколко думи и за още една слабост.

Страхът от драматична острота, стремжът да се покаже социалистическата действителност в произведения от някакъв „среден вид“ води до разпадане на жанровете. Комедията се превръща в идилия, а трагедията въобще се оказва прогонена. Оттук и оная бедност на емоции, теснота на мислите в много филми. Зна-

чителните характери и големите стълкновения отстъпват място на безинтересната сивота на ежедневието. Както в драматичния, така и в комедийния жанр катарзисът, пречистващият огън, който формира човешкия характер и представлява главният източник на възпитателната сила на изкуството, се подменя понякога с не-ефективен, дидактичен материал.

Историята на съветското киноизкуство и на социалистическия реализъм въобще свидетелства, че значителните произведения се раждат, когато има силни, ярки характери и смели решения на жизнените конфликти.

В сравнение с онова, което беше преди няколко години, днешното унгарско киноизкуство се намира в положение, когато идейно-мирогледните проблеми са превърнати в идейно-художествени. Създателите на унгарските филми ясно виждат пред себе си великата цел и задача на социалистическото киноизкуство, и дори ако при осъществяване на тия задачи има отделни провали, все пак няма никакво съмнение, че целеустременият творчески труд на киноработниците ще доведе до нови успехи в създаването на високохудожествени произведения за съвременния живот на унгарския народ.

Дерд Хамош, Ервин Дъртян
Превод със съкращения от
сп. „Искусство кино“,
кн. 1, 1962 г.

ЗА НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ПОЛСКОТО КИНО

Изглежда безспорно, че полската кинематография през последните години се развива особено бързо. Затова говорят успехите на такива филми като „Канал“ на Анджей Вайда, „Майка Йоана от манастира на ангелите“ на Ежи Кавалерович и други, които получиха широко признание в Полша и в чужбина. За същото говори и непрекъснатият приток в киното на млади талантиви режисьори и оператори, както и постоянното нарастване на филмовото производство.

Естествено е, че толкова бурното развитие не може да мине без трудности. Налага се да се решават редица проблеми, издигнати както от всекидневното творчество, така и от перспективите. Невъзможно е да се предвиди пускането на определен брой шедеври. Никой не може да направи така, че всички, които завършват института по кинематография, да бъдат толкова талантиви, колкото нашите най-добри кинорежисьори и оператори. Но може и трябва да се създават всички условия за написване на добри сценарии и за развитието на талантите. Може да се помогне на способните режисьори и оператори да встъпят в творческия си път.

От тези изходни позиции аз ще си позволя да споделя с читателя някои бележки за проблемите на полската кинематография, като използвам своя опит на критик, тясно свързан с киното.

Безспорно е, че най-благоприятната атмосфера, която съдейства за развитието на киноизкуството, както и на всяко изкуство, е атмосферата на взаимно доверие в творческата среда. Мисля, че това се отнася за две области. Първо, за областта на така нареченото „художествено виждане“, или формата на киноразказа. Второ, аз съм убеден, че само темата, която авторът устоява, може да послужи като основа за създаване на високо художествено и дълбоко идейно кинопроизведение.

Като член в комисията за оценка на сценария аз участвах в заседанията, когато се обсъждаше сценарият на „Канал“. Някои членове на комисията се бояха дали няма филмът, чието действие се развива в тъмни вонещи водосточни тръби, където отчаяно се борят за своя живот и загиват всички герои, да отблъсне зрителя. Но, както е известно, филмът излезе сполучлив и получи широко признание от зрителите.

Няма нищо чудно, че темите на най-добрите полски филми се въртят около последната война. За сегашното поколение възрастни хора войната беше най-дълбоко преживяване и разтърсване. Пък и днес темата на миналата война е една от най-важните, най-злободневните.

Но разбира се, главната тема на всяка здрава кинематография трябва да бъде съвременността. Зрителят има пълно право да види на екраните своя собствен живот, своите грижи и своите мечти. А за художникът изобразяването на света, в който живее, всякога ще си остане много съблазнителна и почетна задача. Опитът показва, че съвременността е най-сложната тема. Много трудно е да се изобразят още незавършени явления, които се намират в непрекъснато развитие. Във всеки случай обаче може да се каже, че съвременният живот и особено животът в социалистическото общество, където се извършват непрестанни преобразования, е така богат и разнообразен, че никакви замръзнали схеми тук не са приложими.

В полската кинематография, както и в изкуството на другите социалистически страни, се води упорита и трудна борба за дълбоко осветляване на съвременната тема. Трябва да се признае, че у нас в тази област досега още няма постигнати забележителни резултати. Липсва все още филмът, който бихме могли да наречем ярко, пълно огледало на нашия съвременен живот.

Но на мене ми се струва, че страстното „настъпление“, ако мога така да се изразя, на полските кинорежисьори срещу темата на съвременността буди големи надежди. У нас се появиха няколко филма, които представят камерни опити на днешния ден. Наистина в тези филми атмосферата на нашето време не е показана като мощен вихър в историята, но веенето на този вихър пронизва всичко, което ние виждаме на екрана. Благодарение на тези филми ние познаваме моралния образ на обществото и всекидневието на обикновените хора.

Напоследък в полската кинематография се появиха няколко експериментални филма. Към тях принадлежат „Влак“ на Кавалерович, където действието се развива в коридора и в купето на влака; „Последният ден на лятото“ на Конвицки — филм за двама хора, срещнали се случайно на празния плаж, които преживяват кратка любов и неизбежна раздяла. Тук трябва да се постави и „Никой не вика“ на Куц където на пръв план изпква изобразителната страна, която служи сякаш за основа за предаване на вътрешните преживявания на героя.

Такива експерименти ми се струват целесъобразни, за да може кинотворчеството постоянно да се обогатява с нови средства. Признавайки правото на експеримент, не бива да се забравя, разбира се, и зрителят, за когото се създават филмите. Зрителният салон е най-добрата проверка на експеримента. И ако експерименталният филм не успее да спечели известен брой привърженици, той е може би безполезен. Опитът с полската кинематография показва, че на такъв зрител с определен вкус може напълно да се разчита.

Щом става дума за зрителите, ще кажа още няколко думи за проблема, който се обсъждаше широко в полския кинопечат. Неотдавна беше взето решение, което поставя в известна степен заплатите на кинопостановчиците в зависимост от доходите, които се получават от техните филми. Някои участници в дискуссията съзряха в това „търговска“ тенденция и заплахата от поощряване на художествено непълноценни филми, предназначени за невзискателни вкусове.

Въпреки някои преувеличения тези спорове засягат много важни проблеми на социалистическата кинематография. По своята същност социалистическото киноизкуство поставя на първо място идеологически и художествени задачи, които, както при капитализма, не могат да се измерват с доходите на човека. Този въпрос е твърде сложен. Но не може да се говори за идеологическо и художествено въздействие на филма, който хората не желаят да гледат. И това е може би решаващ аргумент. Оттук възниква необходимостта от разумна, умерена и обмислена оценка на филма според успеха му пред зрителите. Това приб-



„Последният ден на лятото“

ва да засили чувството за обществена отговорност у създателите на филми, да заздравя връзките им с хората, за които се снимат филмите — с гражданите на народна Полша.

Вниманието към хората и съзнаването на своя дълг към тях са много важна страна в проблема на свободното творчество.

Полската кинематография с всичките си постижения и поражения, успехи и недостатъци, противоречия и спорове е жив и развиващ се организъм. Упоритите търсения ще помогнат да се намерят средствата, които ще позволят на кинематографията да служи по-пълно на съвременния човек, да го придружава и поддържа в големия му поход по трудните и победоносни пътища на нашата епоха.

Иежи Теплиц, кинокритик
(Из „Советская культура“)

ДИКЕНС И КИНОТО

Цялото прогресивно човечество отбелязва 150-годишнината от рождението на великия английски писател Чарлс Дикенс, която се чествува по инициатива на Световния съвет на мира тази година. Ярък представител на критическия реализъм на деветнадесетия век, Дикенс разбули пред света истинското лице на капиталистическа Англия, изобличи нейните вълчи представители. Той пръв изтри сълзите и погали тъжните и угнетени лица на децата; накара да се стресне обществената съвест. Затова не случайно Карл Маркс определи Дикенс като пръв между най-бележитите писатели на Англия, „чийто нагледни и красноречиви описания изобличиха пред света много повече политически и социални недъзи, отколкото това са могли да сторят всички политици, публицисти и моралисти на времето, взети заедно“.

Като разглеждаме успеха на Чарлс Дикенс като писател, който притежава блестяща дарба да разказва, ние като кинематографисти проявяваме интерес към неговото творчество и за това, че то утвърждава един начин на писане, много близък на киното. Когато четем негова творба, пред нас като на филмова лента се редуват героите и средата, в която те живеят. Макар и на пръв поглед този стил да изглежда много достъпен, непосредствен и лек, той е бил резултат на упорита работа и дълго усъвършенстване.

Мнозина са смятали, че за великия писател е било необходимо само да се впусне в потока от тъжни спомени за своето детство, когато още невръстен е бил принуден да лепи от сутрин до вечер етикети в една работилница за приготвяне на вакса, когато е скитал, окъсан и гладен, из бордеите на лондонските предградия, и под влиянието на това вдъхновение да започне да пише. Това е неточно. Чарлс Дикенс е бил преди всичко упорит писател, ясно съзнаващ трудностите, пред които е бил изправен. Той най-напред е търсил упорито за себе си

свой стил, а след това се е решавал да го предлага на своите читатели. Дори един бегъл поглед върху творбите му ще ни увери в разнообразието от похвати и техника на водене на разказа, от които след това се е възползвало и киното.

С този въпрос най-обстойно се е занимавал бележитият съветски кинорежисьор Сергей Айзенщайн. В своя труд „Дикенс, Грифит и ние“ Айзенщайн например доказва убедително, че американският режисьор Грифит не е измислил така наречения „паралелен монтаж“ в киното, както са твърдели дотогава киноведите. Грифит не е направил нещо повече от това, да използва в своите филми един приём, вече приложен от Чарлс Дикенс в литературата много преди да се е ро-



Зад камерата Дейвид Лин — постановчик на филма „Оливер Твист“ и „Големите надежди“

дило киото. Още по-убедителен е Айзенщайн, когато говори за близкия план в киото, за който също неправилно се е твърдяло от киноведите, че е бил измислен от Грифит. Айзенщайн привежда редица примери из творчеството на Дикенс и Грифит и доказва, че този приѐм също е бил заимствуван от Дикенс. В своята „История на киноизкуството“ Жорж Садул пише, че сам Грифит бил отговорил на директорите на фирмата „Биограф“, уплашени от неговите сериозни отклонения от дотогавашните театрални приѐми, така: Дикенс е писал по същия начин, по същия ред, по който работя аз; разликата е само тази, че това е един картинен разказ...“ Тези думи на Грифит достатъчно убедително показват правилността на твърденията на Айзенщайн.

Интересно е да се знае, от друга страна, че Грифит, никога не е използвал за своите филми литературни творби на великия английски писател, когото безспорно той е познавал много добре. В творчеството и на двамата големи майстори има само близост в стила на изразяване, но никога не е имало близост в сюжетите. Това, че Грифит добре е бил запознат със стила на Дикенс и успешно го е приложил за

първи път в киото, е заслуга, която изиграва голяма роля в развитието на киото като изкуство.

Но обстоятелството, че най-близкият по стил на Дикенс кинорежисьор не е екранизирал негови творби, не означава, че неговото литературно наследство не е намерило място в киото. Напротив, почти всичките новели на великия писател са намерили превъплъщение върху екрана. Но въпреки вече споменатата простота в неговия стил, така близък до кинематографната техника, екранизирането на неговите творби не е било лесна работа. Да се екранизира Дикенс означава преди всичко да се вникне в дълбочината на неговото творчество, да се вникне в епохата, която той отразява в своите романи, да се „прочете“ и онова, което стои извън написаните страници, т. е. да се разберат не само намеренията на писателя, но и причините, които са го вдъхновили. Да се пресъздава неговото творчество, без да се пресъздаде върно епохата, която той така умело е описал, би означавало да се изопачава Дикенс. Такива случаи, както ще видим, има в опитите на американската кинематография да спекулира с огромната популярност на великия писател.

Дикенс е привличал кинодейците още от първите моменти, когато киото се отърсва от детския си период и уверено застава на своите крака като изкуство. И разбира се, най-естествено е било този чисто английски писател да намери за първи път своето място върху екрана в своята собствена родина.

Към 1908 г. в английската кинематография се забелязва известен подем и успех предимно в драматичните филми, снети по произведения на класиците на английската литература и на първо място произведенията на Шекспир, Валтер Скот, Шарлота Бронте, Роберт Стивънсън, Томас Харди и Чарлс Дикенс. Първата екранизация по Дикенс от тоя период, за която има сведения, е романът „Оливер Твист“. Филмът е производство на фирмата „Витаграф“ през юли 1909 г. Успехът на тази първа екранизация е причина още през 1911 г. да се появи втора версия на „Оливер Твист“ на фирмата „Чинес“, а през 1912 г. — и трета екранизация на същия роман, този път на фирмата „Хепуърт“.

„Коледна радост“ е бил екранизиран също три пъти — през 1911, 1913 и 1914 г.; „Магазин за вехтории“ — два пъти, през 1912 и 1914 г.; „Давид Ко-



Работен момент от филма
„Оливер Твист“



„Оливер Твист“

перфилд“ — два пъти, през 1912 и 1913 г.: „Мартин Чъзълуит“, „Николас Никълби“, „Записките на клуба Пиквик“, „Щурецът на огнището“ — по един път. Макар че тези филми представяват най-доброто, което английските кинематографисти са дали през периода до Първата световна война, те са кинопроизведения, изпълнени с много наивитет и с неизбежната театралност. Всъщност не може да се каже дори и че са били пълни екранизации, защото по-голямата част от тях са били само късометражни постановки на отделни епизодчета от популярните творби на Дикенс. Зрителите все пак били доволни да видят върху екрана своите любими герои, което осигурявало голям успех на филмите. Произведенията на Дикенс безспорно оказват положително въздействие и за развитие на киноизкуството, и най-вече за неговото доближаване до реалистичните тенденции на литературата. Самите кинодейци все повече и повече се стремели вярно да пресъздават реалистичната атмосфера от произведенията на Дикенс. Много често всред заглавните надписи на Дикенсовите екранизации от онова време можело да

се прочете и следният: „Филмът разкрива една страница от книгата на живота...“ Това, разбира се, е било явно преувеличение, но така или иначе не може да не се подчертае, че сред потока от измислици и фантазия, който се е изливал от екраните в онази епоха, екранизацията на Дикенс наистина са били свежа, реалистична струя в световната кинематография.

Повече от половината от тези филми са снети от фирмата на Сесил Хепуърт. Определено може да се каже дори, че тази сравнително слаба финансово фирма е могла да устои на конкуренцията на укрепналите крупни филмови компании в чужбина само благодарение на авторитета на Дикенс. Общо взето, фирмата „Хепуърт“ се е отнасяла с необходимата сериозност към задачата да се пренесе върху екрана творчеството на Дикенс. За сценарната разработка тя е ангажирала най-добрите литератори на Англия за времето си, използвала е най-добрите английски актьори. Особено голям е бил стремежът към вярно пресъздаване на английската атмосфера на Дикенсовите творби. Много прецизно са били избрани местата на натурните

площадки, както и специалните декори. Най-значителните от тези екранизации са поставени от режисьора Томас Бентли, когото кинокритиката признава единодушно като най-добрия интерпретатор на творчеството на Дикенс върху екрана. Неговите най-добри филми са: „Магазин за вехтории“ и „Давид Коперфилд“. Макар че филмът „Магазин за вехтории“ е получил по-широко разпространение по света, като художествено решение и техническа прецизност на много по-голяма висота стои филмът „Давид Коперфилд“.

Филмът „Давид Коперфилд“ е сравнително дълъг за времето си — около 1800 м, разделени на шест части. Всяка ролка отговаря на един отделен епизод и сама за себе си има отчетлива завършеност. Филмът е черно-бял, но в него е направен сполучлив опит някои от нощните снимки да се тонират в синьо, с което се е постигнал интересен нощен ефект. Изобразителната страна на филма е на завидна висота, с явен стремеж към такава разработка на сюжетното развитие, която да не се нуждае от много обяснителни надписи. И наистина във филма има само 45 надписа, почти два пъти по-малко, отколкото при другите филми от същата епоха. Освен това текстът на надписите е в първо лице, нещо също ново за времето. Обръщението в първо лице в надписите дава значително по-голяма топлина на разказа. То позволява да се оправдаят и някои скокове в действието и в развитието на образите. Надписите никога не се използват, за да се предаде разговорът между героите — нещо различно, отколкото при другите тогавашни филми. Тъй като във филма участвуват много герои, чиято съдба не е възможно да бъде проследена така подробно, както в романа, надписите са използвани много умело, за да се дадат някои допълнителни обяснения и характеристики на героите, с което се спестява значителен метраж от филмовата лента. Удачно са използвани надписите и като преход за изминало време. Такова драматургическо използване на надписите в немия филм говори за сериозното отношение на авторите към развиване на кинематографния език и към екранизирането на произведенията на Дикенс. Актьорското изпълнение във филма с на значителна висота. Много удачен е подборът на актьорите, които преиздават образа на Давид Коперфилд

в трите различни възрасти: Ерик Дезмонд, Лен Бетел и Кенет Уер.

Освен като ревностен екранизатор на творчеството на Дикенс върху екрана пионерът на английското кино Сесил Хепуърт е известен в историята на киното и с опитите си да синхронизира някои от тези филми със звук, възпроизвеждан с помощта на грамофонни плочи. През 1921 г. той е направил последната си екранизация по Дикенс — „Приключенията на Пиквик“, която не надминава предишните му постижения в тази област.

Успехът на филмите, снети по произведения на Дикенс, привлякъл вниманието и на американската кинематография към неговото творчество. Първите опити били направени още през 1915 г. когато американската фирма „Универсал“ открила в Лондон свой клон под наименованието „Транс Атлантик“. Тенденцията била явна — да се приамат най-изтъкнатите английски кинодейци да работят за американските фирми. И наистина те успели. Известният вече със своите филми по Дикенс режисьор Томас Бентли заснел за тях филма „Тежки времена“. Във филма участвували много известните актьори Брансби Уилямс, Лئون П. Лئون и др. и филмът бил на нивото на дотогавашните английски филми по Дикенс. През 1918 г. се правят още два опита за екранизация по Дикенс — на „Домби и син“ и „Студеният дом“. И двата филма са слаби, но особено блед бил „Домби и син“, в който режисьорът Морис Елвей се опитал да направи постановката в модерно облекло.

След края на Първата световна война в Дания режисьорът В. Сандберг реализира цяла поредица от филми по Дикенс. Най-известни от тях в историята на киното са: „Големите надежди“, „Давид Коперфилд“, „Малката Дорит“ и др. В своя труд „История на киното“ видният италиански теоретик на киното Франческо Пазинети твърди, че филмът „Давид Коперфилд“ е бил едно сериозно постижение, особено по отношение на хармоничната актьорска игра.

Към творчеството на Дикенс е проявила интерес и дореволюционната руска кинематография. Така например е известно, че през 1915 г. младият театрален режисьор Борис Сушкевич е снел няколко филма по класически литературни творби, между които и „Щурецът на огнището“ по Дикенс. Филмът е бил с дължина 710 м и е



Валерия Хобсон в „Големите набежди“

ямал голям успех.

След Октомврийската революция младите съветски киноработници също са проявили интерес към Дикенс. В началото на 1919 г. Държавният кинокомитет обявил конкурс за написване на най-добрите сценарии на „Разбойници“ от Шилер, „Деветдесет и трета година“ на Виктор Юго и „Историята на два града“ от Дикенс. Това решение е било взето като противомярка на илюстративно-безидейните инсценировки, които все още продължавали да се появяват по инерция върху екраните и в първите години след ре-

волюцията. Необходимостта от ярки революционни филми, които да мобилизират съзнанието на народните маси в разгара на Гражданската война, изглежда, е довела до отлагането на тези екранизации.

Когато във филма „Хлапакът“ на Чарли Чаплин се появява един малък велик актьор — Джеки Куган, веднага у американските бизнесмени възникнала идеята да го използват в американска екранизация на „Оливер Твист“ (1922 г.). Филмът бил реализиран от режисьора Франк Лойд. Освен забележителната игра на Джеки

Естела, Джагърс, Хавишам и др., ние имаме чувството, че току-що са излезли от страниците на Дикенс.

Друга отличителна черта на тази прекрасна екранизация е вярното пресъздаване на атмосферата във всеки отделен епизод. Достатъчно е само да споменем уводния епизод на срещата между Пип и каторжника Мягуич край гробовете, за да се убедим в творческото търсене на режисьора Дейвид Лин и на оператора Гай Грин. Те ни показват страшното лице на каторжника така, както го вижда в момента малкото момченце, карат ни да го възприемем така, както момчето го възприема в тоя момент. И затова тръпки полазват зрителите, така както те са полазили и по малкия Пип. Не случайно кинокритиката отбелязва, че първата половина от филма „Големите надежди“ е едно от най-ярките постижения, които английската кинематография е давала досега. Онова, което ни пленява най-много във филма, е вярно предадената жизненост на творбата на Дикенс, нейният вълнуващ патос, който завладява зрителя още от първите кадри и не го напуска до края на филма. Наистина „Големите надежди“ е екранизация, която прави

чест на своите създатели и на английската кинематография въобще.

Същото бихме могли да кажем и за филма „Оливер Твист“ — втория голям успех на Дейвид Лин, в който той още веднъж се изявява като неповторим познавач на творчеството на Дикенс. Сценарият на филма, написан от самия Дейвид Лин в сътрудничество със Станлей Хайнес, е образец на кинематографна разработка. Вълнуващите мисли на Дикенс са притворени с голямо майсторство, като са използвани всички изразни средства на киното, които режисьорът владее до съвършенство.

Верен на своя творчески метод, още в началото да грабне вниманието на зрителите и да възбуди техния интерес към съдбата на героите, и тук Дейвид Лин създава вълнуващ начален епизод. В тъмната бурна нощ майката на Оливер Твист бърза към къщата, където трябва да роди своето дете. Тъмните облаци се гонят и закриват луната. Гръмотевици раздират небето и обилен дъжд започва да облива дребната, приведена фигурка на жената. Една светкавица за миг ни показва нейното ужасено лице — една жена се гърчи от болка и няма кой да ѝ помогне в тоя миг. Нито един от



„Записките на клуба „Пиквик“

тъжните епизоди от живота на малкия Оливер Твист по-късно не може да се сравни по своята драматична сила с трагичния епизод на неговото нежелано раждане.

По своето кинематографично решение „Оливер Твист“ е много по-издържан филм, отколкото „Големите надежди“. По-добре е разгърнат композиционно, епизодите са по-свързани, линията на развитие на действието е по-праволинейна. Затова пък в него липсва топлотата на човешките образи, която беше характерна за предишния филм.

Малкият актьор Джон Хоуард Дейвис убедително създава образа на Оливер Твист. Неговото изпълнение на трудната отрицателна роля говори за умелото ръководене на играта на детето-актьор от страна на режисьора, за неговия стремеж да отрази върно върху екрана един от най-трудните образи в творчеството на Дикенс. За разлика от „Големите надежди“ тук образите не са предадени от гледна точка на момчето. Актьорите се стремят навсякъде да предадат вътрешната същност на своите образи, да оставят зрителите сами да вземат отношение към тях. Такъв е например образът на крадеца Бил Сайкс. Актьорът Роберт Нютон по-скоро играе по начин, всяващ ужас, отколкото да се стреми да създава образ, който да е символ на ужаса. Както по своята актьорска интерпретация на образите, така и по своите режисьорски решения „Оливер Твист“ е филм, който се доближава най-много до творчеството на Дикенс.

Преди няколко години нашите зрители имаха възможност да видят филма „Записките на клуба Пиквик“ на режисьора Ноел Ленгли. Засега това е последната екранизация по Дикенс. Филмът е заснет през 1952 г. Общо взето произведението на Дикенс е загубило много при прехвърлянето му върху екрана. Макар и да се чувствуваша искреният стремеж на режисьора

Ленгли да се придържа близо до произведението на Дикенс, върху екрана се е получила само една добросъвестна екранизация. Главната беда според нас е в това, че се е разчитало извънредно много на диалога и не е било направено достатъчно за изобразителното решение на филма.

Успех на филма е, че авторите са запазили най-характерната особеност на това произведение на Дикенс — смесицата от безобиден хумор и язвителна ирония. Голяма сполука е също и образът на мистер Пиквик, талантливо пресъздаден от актьора Джеймс Хейтър. Въпреки слабостите нашата критика справедливо отбеляза, че филмът е едно интересно произведение, в което хуманизмът на Дикенс прозвучава убедително.

Както видяхме вече, Чарлс Дикенс наистина е един от онези писатели, които киното може да нарече свои. И ние няма да сгрешим, ако кажем, че ако Чарлс Дикенс беше творил по времето на киното, той положително щеше да пише за него.

Творчеството на Дикенс и неговото отразяване върху екрана още веднъж, ни доказват, че ярко националните писатели като него могат да бъдат най-върно пресъздадени върху екрана само в своята родина. Нещо повече дори, определено можем да кажем, че самата английска кинематография е постигнала своите най-големи международни успехи само тогава, когато се е обръщала към здравето реалистично творчество на своите класици в литературата. Всички етапи на подем в английското кино са били винаги неразривно свързани и с името на Дикенс.

Творчеството на Дикенс е велико, непреходно, в него има слънце, което греє и топли сърцата на милионите читатели. Затова то винаги ще представлява неизчерпаем източник за създаване на вълнуващи кинопроизведения върху екрана.

Христо Мутафов

БЕН ХЕХТ

ИСТИНСКИЯТ ХОЛИВУД

В своята автобиографична книга „Дете на столетието“ известният американски сценарист БЕН ХЕХТ хвърли нова светлина върху „филмовия рай“ Холивуд.

Бен Хехт е роден през 1894 г. и принадлежи към най-изтъкнатите холивудски сценаристи. Той е един от създателите на филмите: „Юг против Север“, „Сбогом на оръжията“ и много други. Написал е повече от шестдесет сценария.

В настоящия превод са избрани някои глави от неговата книга „Дете на столетието“, поместени в книжка 3 на „Ешкото списание“, *Film a dola*

Б. П.

КАКВО ПРЕДСТАВЛЯВАТ ФИЛМИТЕ?

Филмът е един от пороците, които засегнаха нашето столетие. Между многото негови грехове поставям на първо място влиянието му върху умственото равнище на американския народ. Пиша за филма главно като за наводнение от брак, който осакати американския дух и забави културното развитие на американците.

Днешният американец е човек, така свързан с определени шаблони, какъвто в миналото не можем да намерим. В сравнение с още необработения чрез филма американец от 1910—1920 г. той изглежда като душевно малоченен. Не твърдя, че само филмът унищожи американския дух. В тази насока работеха повече сили. Обаче филмът винаги е вървял в първите редици и никога не се е спирал в изпълнението на своята незавидна роля.

Преди филма търговията с измами беше разпокъсана и неорганизирана. С нея се занимаваха евтините списания, булевардните романи и празните политики. Всички те с общи усилия покриха страната с детски залагалки. Заразата обхвана голяма част от населението, обаче въпреки това някои останаха здрави. Това бяха интелектуалците — част от гражданите, които никога не бяха чели булевардните романи, евтините списания, нито пък се бяха поддали на политическите и църковните глашатаи.

И точно тази част беше скалпирана чрез филма. Културни хора, които биха се червели, ако някой ги видеше да държат в ръцете долнопробен криминален роман, масово и без най-малко чувство на срам започнаха да гледат същия брак, само че изобразен върху филмовия екран.

Четиридесет години филмът обработва американския характер. Подхранва го с наивности и безсмислици в такива дози, каквито още никой народ не е получавал. Филмите насаждат в американската мисъл за една вечер повече лъжи. Отколкото мрачното средновековие за 10 години. Ежедневно в 15 000 кина се появява един и същ мотив: победата на почтеността и поражението на покварата.

Две генерации американци всяка вечер са научавали, че жена, невярна на своя съпруг (или мъж неверен на своята съпруга), не може никога да постигне щастие, че момиче, което има връзки с мъж само за удоволствие, завършва като проститутка или перачка; че всеки мъж, който на младини е бил полово активен, загубва единственото момиче, което действително е обичал; че мъж, който безогледно си е пробивал път в живота, завършва в мизерия, отхвърлен

дори и от собствените си деца; че всеки, който наруши човешкия или божия закон, трябва да загине в каторга, да стане калугер или да върне откраднатите пари и след това да се отдаде на пост и молитва; че почитеният мъж винаги се спасява от влаковата катастрофа или от дъжда от куршуми, след което спечелва любимата девойка; че и най-големият злосторник е безсилен лице срещу лице с малкото дете, селския свещеник или младите девизи с невинен поглед; че несправедливостта може да причини много несгоди, но накрая в последната част на филма правдата побеждава; че несъществува нито един обществен, политически, личен проблем, който да не може да бъде щастливо разрешен с една единствена християнска мисъл или мъдра народна поговорка.

Не само че основният мотив е бил непрестанно един и същ, но и героите на филма никога не са се променяли. Тези герои трябва да бъдат всеки път или добри, или лоши и никога не трябва да бъдат човешки типове, за да не объркат разказа за всепобеждаващата добродетел. Тази развръзка може най-добре да се постигне чрез шаблони, съвсем малко отличаващи се от тези в комиксите.

Милиони са американците, които със своите склонности принадлежат към киното, както и към спиритическите салони. За тези милиони филмът представлява някаква утеха, някаква по-пъстра религия. Пред техните очи се демонстрира правилният начин на живот, примесен в истории за гангстерски битки, земетресения и хиляда и едно изнасилвания, отблъснати винаги в последния момент. Тези хора само са сменили евтините романи за евтини места в киното, така че върху тях филмът не е оказал особено влияние.

Обаче до тези простодушни поклонници на пошлостта седат в кината и гражданите, които преди това са били интелигентни. Днес те се отличават съвсем малко от обикновения филмов запалняк. Поради това, че ходят на кино, те забравят, че някога са имали вкус, че тяхната интелигентност е изнасилвана, че се връщат на уровен на предучилищната възраст. Забравят дори и това, че всъщност в киното те скучаят.

П Л Е Н Е Н А Т А М У З А

Непрестанната посредственост на филмите е резултат на „вкуса“ на техните производители. За производители не считам сценаристите или режисьорите. Тези отрудени надничари не са нищо повече от ординари между офицерите на филмовата армия. Заповедите идват от шаба, където са се настанили дузина невидими генерали. И аз имам предвид именно техния „вкус“. Техните схващания се опират на предположението, че колкото е по-лошокачествен „забавният продукт“, толкова повече хора ще го купят.

Още от самото начало филмът е бил в ръцете на едни същи хора. Някои от тях умряха, но бяха заместени от други, също така безразлични към всички етапи на филмовото производство с изключение на един единствен — печалбата. Тези дванадесет крале на филмовата промишленост нямат нищо общо с производството на филми. Занимават се само с това, какъв вид филми трябва да се произвеждат, и то доходни филми. При това не се чува ни най-слаба проява на несъгласие. Филмовите писатели-роботи пеят само хвалебствени песни.

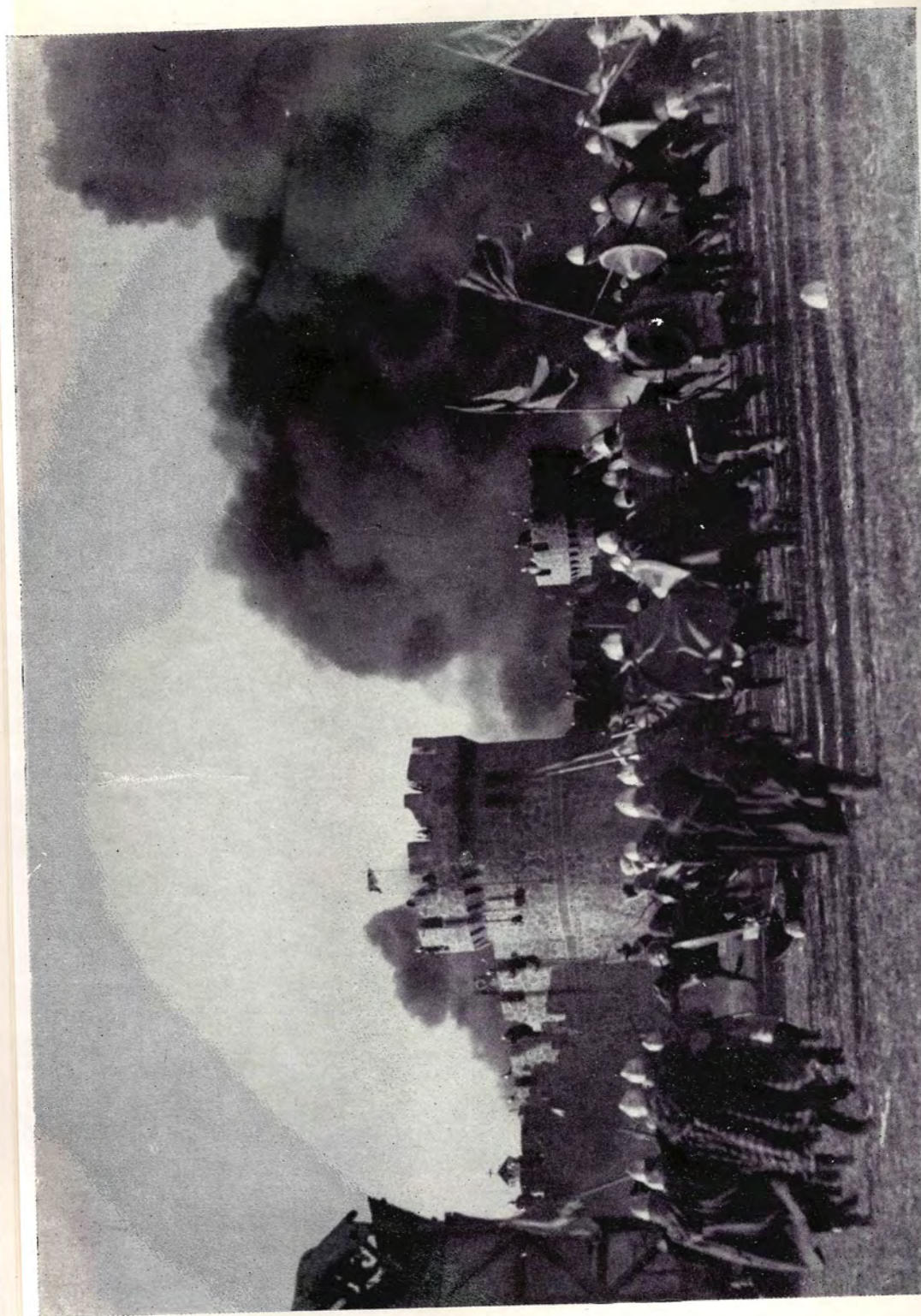
В нито един друг промишлен отрасъл, с който съм имал възможност да се запозная, не съм срещал такова подлизурство към шефовете, каквото съвсем нормално съществува в сред филмовия свят. Горди и интелигентни хора не се срамуват да пълзят публично пред големия шеф с празна глава — пред Собственика. Притаяват дъх от въодушевление над най-глупавите му забележки, а в мудните му опити да се ориентира в заобикалящата го среда виждат безспорни признаци на гениалност. Никога не съм виждал работник, който така да се страхува от шефа си, нито пък слуга, така напласен от своя господар, както са филмовите слуги, когато се приближат до златния трон на Собственика на филмовата компания.

Корените на страха, който е причина за това подмазвачество, са така дълбоки, както и корените на набожния страх. Източникът е един и същ: чувство за виновност. Почти всички, които взимат участие в производството и дори в продажбата на филма, непрестанно деформират своето мислене и по един или друг начин изнасилват своя вкус, своите природни инстинкти и това е тяхното провинение.

Единствената личност, която не е съгрешила, е Собственикът на филмовата



Васил Стойчев и Богомил Симеонов в сцена от филма „Калоян“. Постановка Даво Давовски



компания. По принцип това е човек, който няма въобще вкус, вкус, който би могъл да бъде изнасилен, нито пък интелигентност, която би могла да бъде деформирана. С цялата си душа се възхищава на долнокачествените филми, които неговите подчинени произвеждат във фабриката му.

Страхът пред шефа е най-характерното явление във филмовия свят. От срещите си със собствениците на ателиетата и техните везири, които ръководят ателиетата заради тях, много скоро разбрах, че това са в болшинството त्याци на уровен на политици втора категория, с които преди това съм се срещал в качеството си на репортер. При това всички са заобиколени с ореола на величието и мълвата за тяхната гениалност би засенчила и славата на Микел Анжело.

Освен че изнасилват собствената си образованост, която тези дворяни пренасят в жертва на господарите си, явява се и друг грях — парите. Колкото поголеми хонорари получават тези подчинени, толкова по-напласнени са пред шефа. Те знаят, че качеството на тяхната работа не оправдава получаването на такива големи суми. Резултатът от това е, че значението на шефа вече не е само икономическо, а направо свръхестествено. Шефът става по-скоро благотворител, а не работодател. Да го критикуваш би значело да извършиш светотатство, а да се съмняваш в него се равнява на ерес.

В двора на филмовия Собственик никой не критикува, никой не се съмнява. За изкуство също така никой не се осмелява да говори, защото в мисълта на Собственика изкуството е синоним на финансов упадък. Истинският артист е съботър, който трябва да бъде задраскан от ведомостта за заплатите със същата бързина, с която се задраскват комунистите.

Винаги когато в краката на Собственика са трима или повече негови служители, той заявява: „Аз съм производител на зрелища — „showman“, и докато съм такъв, вие, гениите, няма за какво да се страхувате; ще имате работа и високи заплати.“

При това Собственикът на филмовата компания е толкова „showman“, колкото е и богомолец, тръгнал за Мека. Неговият единствен интерес като собственик е филмите да му носят печалба. Нищо повече не изисква. Той твърди, че публиката има нужда от „свястно забавление и затова, Бен (обръщение към автора Бен Хехт — б. п.), не пробутвайте тия свои идеи във филма. Нали искате в края на краищата да се снима хубав филм? Такъв, какъвто хората биха гледали с удоволствие? Тогава недейте напада нещата, в които хората вярват. Дайте им възможност да осъзнаят колко е прекрасен животът, какъв знаменит мъж е този ваш герой, за да бъдат после всички доволни, когато видят, че той става сенатор.“

Собствениците на филмовите компании образуват единствената група хора, които никога не са били привличани от атмосферата на ателиетата, нито пък им е идвало някога на ум да забавляват хората с нещо, което би било „малко похубаво“ или по-ново“. Това, че те упорито търгуват с долнокачествени филми, има много причини. Една от тях е, че те са по-отдалечени от „производствения процес“ в сравнение с който и да е друг производител на забавления. Техните колеги от театъра четат ръкописи, занимават се с артистите, а пиесите, на които поставят и своето име, избират според вкуса си. Колкото и да са непристъпни, те все пак надникват в бохемската атмосфера и макар че са алчни, биенето на театралния звънец става за тях също така привлекателно, както и звънът на парите. Обаче филмовият „showman“ не чете никакви сценарий, не се среща въобще с артистите, нито пък има някакви идеи, които би могъл да предложи. С една дума няма никакъв принос в творческия процес на работата. В неговата счетоводна канцелария не се чува звънецът от салона, където точно в този момент е представлението.

„Произведението“ му при това е по-скъпо в сравнение с начинанията на който и да е друг „showman“. Тук вече не става въпрос за стотици хиляди долари, а за милиони. Хората, които инвестират милиони, трябва да се откажат от ентусиазма и да се посветят само на парите. Артистите могат да се любоват на статийте и рецензийте по вестниците, докато Собственикът може да се любовва само на печалбата, която му носят филмите.

Триумфът на Собственика се състои в това, че наводнението от лошокачествени филми принуди обществото да приема само такива филми. „Отличаващи“ се филми американците посрещат по-правило с присмех. На такъв филм в повечето случаи се подиграват, свирят с уста и излизат от киното, ругайки, че били измамани.

достъпът до него е също така труден, както до далайлама. Това е шеф, назначен от самия Собственик на студията, и макар че хилядата подчинени го уважават, той всъщност е най-голямата кукла сред филмовия свят. Той трябва да подчини мисълта си напълно на философията на Собственика — философия на парите. Трябва да пренесе този стремеж на Собственика към печалба в производствените програми на ателиетата. Трябва да провери всеки сценарий или филмова новела от едно единствено гледище — дали те са достатъчно стандартни и банални, за да „подействуват“ на публиката.

Ако не се справи с тази си задача, извикват го в нюйоркската канцелария на Собственика на филмовата компания и там бива така наруган, че дори и последният негов роб не би търпял такова унижение. Показват му равностметка на приходите в присъствие на озлобените собственици на кината, оплакващи празните места в салоните. Върху главата му се сипят доказателства, че не е оправдал голямото доверие на Собственика, че подкопава филмовата промишленост и че е или идиот, или разбойник.

Разстроен и съсипан, шефът на ателиетата се връща на своя трон и отново започва да преследва своите подчинени.

Неговите непосредствени подчинени са продуцентите. Те са наети от шефа, за да ръководят действителното производство на филми заради него. В края на краищата никой в света не може да провери, да обсъди и произведе петдесет филма наведнъж. Трябва да имаш помощници — хора, които запазват хладнокръвие лице с лице с шумните сценаристи и режисьори и които никога не се оставят да бъдат увлечени от изкуството в каквато и да е негова форма.

В ателиетата има различни продуценти: от направо неграмотни чак до философи и естети. Обаче всички имат една и съща функция. Тяхната задача е да стоят на страж срещу всичко необикновено. Те са верни привърженици на шаблона. Може да се случи така, че сценаристът или режисьорът да бъдат завладени от някаква нова трактовка, но продуцентът — никога. Продуцентът е сянката на Собственика и тази сянка пада върху всички произведения на филмовото ателие.

Спомням си няколко умни продуценти и около петдесет глупави. Неприятното чувство, че трябва съвместно да работя с такива глупаци и че моята работа е зависима от тяхното одобрение, никога не ме напущаше. Никога не се примирих с това, че трябва от тях да получавам поръчките за моите сценарии. Често пъти съм се подготвял за конференциите с продуцента, гълтайки два праха за сън.

Винаги когато получавах хонорар за написването на сценарий, си казвах, че половината сума е за това, че понасям продуцента и че слушам неговите заповеди. Това е самата истина, защото в Холивуд плащат за послушание толкова, колкото и за творческия труд. На способния човек се плаща повече, отколкото на по-малко даровития, но способният получава тези пари в повече само за да не уплътни своето по-голямо дарование.

Често пъти съм печелил борбата с продуцентите. Успях да ги убедя, че техните забележки са съвсем неуместни или съвсем детински. Обаче моята победа траеше само в мое присъствие. В момента, когато напуснех ателиетата, моята победа изчезваше. В сценария се връщаше до последната сричка всичко, което беше измислил продуцентът.

И когато няколко месеца по-късно гледах в киното „своя“ филм, винаги се убеждавах, че всъщност това не е толкова голяма загуба. В същината си филмът беше така банален и лигав, че притурените половин дузина безсмислици не можеха да го осакатят. Филмът бълва своите шаблони и само неговият автор знае, че можеше да бъде още по-лош.

достъпът до него е също така труден, както до далайлама. Това е шеф, назначен от самия Собственик на студията, и макар че хилядата подчинени го уважават, той всъщност е най-голямата кукла в сред филмовия свят. Той трябва да подчини мисълта си напълно на философията на Собственика — философия на парите. Трябва да пренесе този стремеж на Собственика към печалба в производствените програми на ателиетата. Трябва да провери всеки сценарий или филмова новела от едно единствено гледище — дали те са достатъчно стандартни и банални, за да „подействуват“ на публиката.

Ако не се справи с тази си задача, извикват го в нюйоркската канцелария на Собственика на филмовата компания и там бива така наруган, че дори и последният негов роб не би търпял такава унижение. Показват му равностметка на приходите в присъствие на озлобените собственици на кината, оплакващи празните места в салоните. Върху главата му се сипят доказателства, че не е оправдал голямото доверие на Собственика, че подкопава филмовата промишленост и че е или идиот, или разбойник.

Разстроен и съспан, шефът на ателиетата се връща на своя трон и отново започва да преследва своите подчинени.

Неговите непосредствени подчинени са продуцентите. Те са наети от шефа, за да ръководят действителното производство на филми заради него. В края на краищата никой в света не може да провери, да обсъди и произведе петдесет филма наведнъж. Трябва да имаш помощници — хора, които запазват хладнокръвие лице с лице с шумните сценаристи и режисьори и които никога не се оставят да бъдат увлечени от изкуството в каквато и да е негова форма.

В ателиетата има различни продуценти: от направо неграмотни чак до философи и естети. Обаче всички имат една и съща функция. Тяхната задача е да стоят на страж срещу всичко необикновено. Те са верни привърженици на шаблона. Може да се случи така, че сценаристът или режисьорът да бъдат завладени от някаква нова трактовка, но продуцентът — никога. Продуцентът е сянката на Собственика и тази сянка пада върху всички произведения на филмовото ателие.

Спомням си няколко умни продуценти и около петдесет глупави. Неприятното чувство, че трябва съвместно да работя с такива глупаци и че моята работа е зависима от тяхното одобрение, никога не ме напушаше. Никога не се примирих с това, че трябва от тях да получавам поръчките за моите сценарии. Често пъти съм се подготвял за конференциите с продуцента, гълтайки два праха за сън.

Винаги когато получавах хонорар за написването на сценарий, си казвах, че половината сума е за това, че понасям продуцента и че слушам неговите заповеди. Това е самата истина, защото в Холивуд плащат за послушание толкова, колкото и за творческия труд. На способния човек се плаща повече, отколкото на по-малко даровития, но способният получава тези пари в повече само за да не уплътни своето по-голямо дарование.

Често пъти съм печелил борбата с продуцентите. Успях да ги убедя, че техните забележки са съвсем неуместни или съвсем детински. Обаче моята победа траеше само в мое присъствие. В момента, когато напуснех ателиетата, моята победа изчезваше. В сценария се връщаше до последната сричка всичко, което беше измислил продуцентът.

И когато няколко месеца по-късно гледах в киното „своя“ филм, винаги се убеждавах, че всъщност това не е толкова голяма загуба. В същината си филмът беше така банален и лигав, че притурените половин дузина безсмислици не можеха да го осакатят. Филмът бълва своите шаблони и само неговият автор знае, че можеше да бъде още по-лош.

началото на антиимпериалистичната и българския кинематографичен живот. превърща в славна традиция в България филмът „О, война, проклета бди!“ е поставен от режисьора на най-голямата тогава в света френска кинофирма „Пате Фрер“ Алфред Машен. Той е снет изцяло в Белгия, заръшен през май 1913 г. и се смята за най-знаменитото произведение на Машен. Филмът се създава в един исторически момент, когато по думите на киноисторика Ж. Садул „всеки се създава в един исторически момент, когато по думите на киноисторика Ж. Садул „всеки се страхуваше от приближаването на конфликта и народното безпокойствие расте“. До- колко в него са намерили израз, макар и недостатъчно пълен и ярък, тревожните настрое- ния на широки слоеве кинозрителите, свидетелствуват и фактът, че само няколко дни преди атентата в Сараево, през май следващата година, са били издадени нови копия от него и филмът се появява отново по европейските екрани. Навсякъде прожектирането му се посрещало с най-жив интерес от публиката. Съдържанието на филма не отговаря напълно

за укрепяването на антифашисткия съюз, който ще ни поднесе усилено подготвяната вече „жестока война“.

„О, война, проклета бѣди!“ е бил на времето си едно изключително рядко, да не кажем уникално произведение на киноизкуството. Едновременно с него и в продължение на дълги години след това по българския екран прешаваха десетки милитаристични филми, които раздухват шовинистични страсти и прославят „военните добродетели“.

филми, които раздухват пошмистичните страсти и прославят съветите през 1923 г. великага се съпротивлява на установяването на военно-фашистката диктатура у нас през 1923 г. великага се съпротивлява на установяването на сурова цензура не само срещу съветските, но и срещу антивоенни филми. Близо две години тя не пропуска на екрана съветския известния шедьовър на Абел Ганс „Аз обвинявам“ (проектиран впоследствие от съветските държави се мчат да намерят Към края на 20-те години, когато империалистическите държави са мчат да намерят изход от задушаващата ги световна икономическа криза чрез нови войни и усилено разпалват милитаристичните настроения, прогресивни кинорежисьори в редица страни създават хуманистични кинотворби, насочени против войната. Тяхното проникване в България е всеячески пренеприемливо от фашистката цензура. Кинорежисьора забранява внасянето у нас на знаме-

[illegible]

никога ново" (по един от двете варианта на заглавието на филма).
Големите фашистки изстъпления са съпроводжани прожектирането на антивоенния филм „Аз убих" в столичното кино „Феникс" през януари 1931 г.
Няколко месеца по-късно цензурният комитет скулпоумно решава забраняването на още един пацифистичен филм — „Отровният газ" по романа на германския писател Петер Мартин Ламлер. Официални обяснения за мотивите на забраната, както винаги, не се дават, но както отбелязва кинокритиката, в подобни случаи възбращенията срещу пацифистичните филми се свеждат до общата фраза:

„С подобни филми се насаждат пораженски чувства и противодържавнически идеи у обществото...“

Зачестилите през този период забрани на антивоенни и съветски филми предизвиква буря от негодувание не само в партийния, но и в целия прогресивен печат. Една след друга се появяват гневни статии, разобличаващи цензурния произвол: „Гротна фашисткия терор“ на Н. Николов в „Поглед“ по повод забраняването на „На западния фронт нищо ново“.

„Забраненият филм „На западния фронт нищо ново“ в същия „Поглед“, „Движението за мир и противодействието на филмовата цензура в България“ на П. М. Карасимеонов в „Мисъл“ във връзка със забраняването на „Четирмата от пехотата“ и „Огровният газ“ и др. Разобличени пред очите на прогресивната общественост, цензорите са принудени да бъдат отбой. След дълги колебания и пазарлъци, кои от най-шокиращите ги сцени и реплики от филмите да бъдат окастри, те преразглеждат решенията си и в силно осакатен вид някои от забранените филми се появяват на екрана. Публиката и кинокритиката ги посрещат с възторг.

За големия обществен резонанс на антивоенните филми свидетелствуват многобройни отзиви в тогавашния печат. Така например вестниците съобщават, че въпреки натиска на властта да не се прожектират такива филми от читалищното кино в Казанлък, „това не уплаши читалищната управа. Даде се филмът „На западния фронт нищо ново“, който биле масово посетен дори и от селата“.

В дописка от читател до в. „Работническа мисъл“ от 6 октомври 1932 г. се дава ярка и типична картина на атмосферата при прожектирането на тези филми:

„Берковица. „Да живее свободата!“ Понякога лакеите на фашизма в шуговските си напъни да заглушат всичко, което е от свободния дух на човека, изпадат в доста глупави положения.

Един пример.

„На берковския екран представят филм, в който между другите думи се срещат и такива: „Ние не искаме да воюваме срещу нашите братя“, „Долу войната“, „Да живее свободата!“ и пр. Когато тия лозунги блеснаха на екрана, първите редове на салона, които са заети от пролетариата и учениците, гръмнаха от бурни аплодисменти. По едно време, когато едва беше затихнала бурята от одобрения, пред лозунга „Да живее свободата!“, гласът на околийския началник Цанко Попов зарева: „Господа, забранява се провокацията, която се цели с тия ръкопляскания. Тия, които въпреки предупреждението продължават да ръкопляскаат, ще се намерят в участъка.“ Той даде строги нареждания до своите подчинени и си отиде.

Напразно, господа властници, Вие не ще убиете стремежа на отрудения и подтиснат народ към мир и свобода. Бродяга.“

Години по-късно в прогресивния вестник „Кинопреглед“ един селски читател оповестява какво силно влияние му е оказал антивоенният филм „Вердюн“: „Спомням си, гледах като малко дете филма „Вердюн“. Аз още живея с впечатленията, които добих тогава от този филм. И днес се ужасявам от страхотните на войната, които видях. Един такъв филм според мен е за предпочитане пред сто любовни и авантюристични, защото ще ни научи да живеем в мир... ще ни накара повече да мислим и да работим, за да намерим начин за разбирателство, а не да се убиваме, да се самоизтребваме и с това да туряме кръст на културата и прогреса, създадени с векове непосилен труд, да насаждаме глад, мизерия, нищета.“

По-късно, след 1934 г., когато фашизмът укрепва окончателно позициите си и слага още по-здрав намордник на печата, филмовата цензура развихря дейността си напълно безконтролно. Десетки прогресивни, особено съветски филми, се забраняват или обезобразяват. Но прогресивният печат до неговото окончателно премахване полага големи усилия да популяризира няколкото противовоенни филма, промъкнали се по чудо в кинотеатрите. Така например шедьовърът на Жан Ренуар „Великата илюзия“ е имал изключителен успех сред българските кинозрителите и лявата кинокритика е съдействувала за широкото му пропагандиране сред трудещите се. Съчувствено е бил посрещнат и разгласен от прогресивната критика и френският антивоенен филм „Адът на земята“ („Ничия земя“) на Виктор Трива.

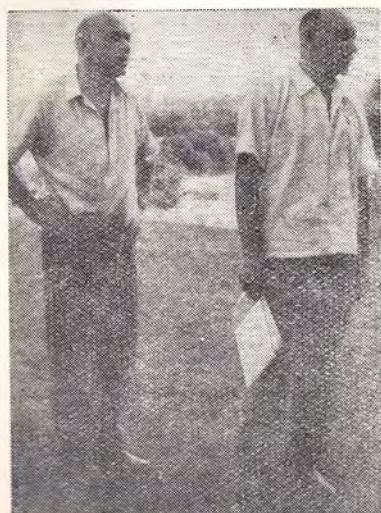
След вмъкването на България във войната на страната на фашистките сили всяка пацифистична пропаганда чрез филма е изрично забранена и екраните са запълнени с ултра-милитаристични и реакционни филми.

Макар и малко на брой и въпреки че повечето от антивоенните филми, проектирани в българските кина страдат от абстрактен пацифизъм, те все пак са представлявали ефикасно противосредство срещу всячески култивирания от фашистките власти милитаристична и шовинистична психоза. Филми, като „На западния фронт нищо ново“, „Великата илюзия“ и някои други, са допринесли немалко за хуманистичното и революционното възпитание на борческата младеж и трудовия народ в България.

Ал. Александров



В края на месец януари почина талантливият кинорежисьор Дако Даковски. Внезапната смърт му отне възможността да довърши своята последна творба — историческия филм „Калоян“. На снимката Дако Даковски в Созопол при снимането на епизод от филма.



Съветският кинооператор Владимир Рапопорт и режисьорът Сергей Герасимов по време на снимането на филма „Хора и зверове“ (съвместна съветско-източноевропейска продукция).

СССР

За новия си филм — „Когато дърветата бяха големи“ — режисьорът Л. Кулиджанов разказва: „Основната идея, легнала в сценария, е хуманизмът. Това е една от най-важните проблеми в изкуството на нашите дни.

Героят на филма Кузма е човек със сложна психология. Някога и той е бил, както всички хора — със силни работни ръце и ясна душа. Но случва се така, че неговият живот тръгва стремително надолу. Неудачно се оказва семейството му, не му провървява и в други работи. И ето че се намират приятели, които му „помагат“. Научил се Кузма да пие, подхлъзнал се човекът, не може да се изправи. Отпуснал се, почти не работи. Веднъж той случайно научава историята на една девойка, загубила във войната родителите си. Тя не вярва, че са загинали, все се надява, че ще ги намери. Кузма решава да се представи за нейн баща и да живее от заплатата ѝ. Разбира се, измамата не може да продължава дълго. Но измамата разкрива не друг, а сям Кузма. Неговата „дъщеря“ е такъв чист и добър човек, че той не може, не е по силите му да приема повече грижите и нежността ѝ, а в същото време да живее като паразит и нищожество. Не така лесно е на героя да се измъкне от блатото, но той чувствава до себе си добрия, близкия човек, който ще му помогне. В трудната роля на Кузма играе артистът Ю. Никулин.

*

Повестта на Н. Евдокимов „Грешницата“, отличаваща се с психологическа острота, напрегнат драматизъм на събитията, актуалност на повдигнатите въпроси, е послужила за сюжет на новия филм под същото название на режисьора Ф. Филипов.

Ксения — прекрасната чиста девойка от повестта на Евдокимов — е прекарала целия си живот в малко глухо село. Нито войната, нито страданията на хората, нито полетите в космоса, нищо не е нарушило обикновения тих живот в нейния дом, където още от дете са ѝ внушавани мисли за бога.

Но ето че Ксения обиква тракториста Алексей. Любов изпълва душата на девойката, разколебава верността ѝ към „ненарушимия закон на религиозната секта на петдесетниците“. Тогава ревностните служители на бога се намесват в съдбата на девойката, искат да потъпчат нейното чувство. Протест се надига в душата на Ксения. Обезумяла от мъка, през една студена мрачна нощ тя побягва от селото, от проклятията на фарисеите, за да отиде при хората.

Ролята на Ксения се изпълнява от Ия Савина (позната у нас от филма „Дамата с кученцето“).

*

„Партията гледа на младежта като на съзидателна творческа сила в борбата на съветския народ за комунизъм“. Тези думи от програмата на КПСС служат като мото на новия документален филм „Нашите съвременници“ (режисьор Е. Вермишев). Филмът е снет на строежите на Красноярската ГЕС, в пасъците на Кара-Кум, в един от колхозите на новгородската област, при черноморските водолази и далекоизточните моряци. „Нашите съвременници“ — това са няколко киноновели, няколко прости истории, типични за живота на младежите в СССР.

Герой на киноновелата „Той повярва в себе си“ е водолазът Владимир Тищенко. Веднъж той допуснал в своята работа под водата някаква грешка и едва не загинал. След този случай Тищенко започнал да се бои от дълбочините на морето, но неговите другари му помогнали да преодолее страха и отново да се върне в семейството на водолазите. Филмът избилствува с много интересни подводни снимки: А ето и друг герой от „Нашите съвременници“ — Тамара Бубнова, която мечтаела да работи в безкрайните степи на целините, но била избрана за председател на изоставащ колхоз. В новелата „Тя бе на деветнадесет години“ се разказва за работата на младата председателка, която заедно с помощта на добри хора издигнала стопанството.

Авторите на филма „Нашите съвременници“ разкриват най-добрите черти на характера на младия човек, строителя на комунизма: преданост към родината, сила на духа, другарско чувство.

*

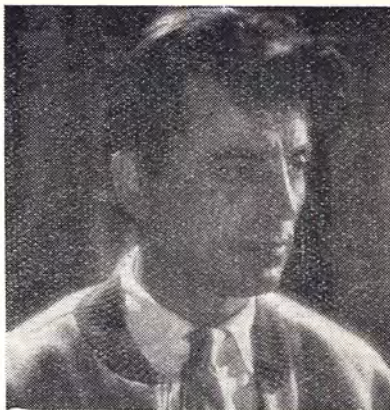
Двама забележителни майстори на сцената — народните артисти на СССР А. Борисов и Ю. Толубеев — през тази година ще се появят заедно на екрана във филма „Душата зове“. Това е киноразказ за двама приятели, стари ленинградски работници. Филмът ще бъде постановка на М. Руф и А. Борисов.

*

В Талинската студия е започната работа над новия панорамен филм „Синята антилопа“. Този филм, както и първият панорамен филм „Опасни завои“, е спортна комедия. Нейни герои са млади естонски велосипедисти. Постановчик на филма е Ю. Кун.

*

В Киевската студия „А. П. Довженко“ се строят три нови павилiona. С тях цялата площ на студията ще обхване повече от шест хиляди квадратни метра. Това ще даде възможност значително да се разшири производ-



Кинорежисьорът Кирил Илинчев започна постановката на новия български художествен филм „Анкета“. Сценарият за филма е написан от Георги Марков и Илинчев.



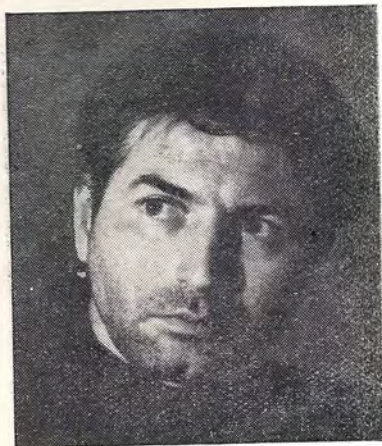
Йордан Матев в ролята на Борис Морев от филма „Тютюн“ (I серия) по едноименния роман на Димитър Димов. Постановка Николай Корабов.



Из новата съветска филмова комедия „Възрастни деца“. Сценарист И. Стаднюк, режисьор Г. Липшиц.



Актрисата Невена Коканова в ролята на Ирина от филма „Тютюн“.



Актьорът Кирил Ковачев дебютира в киното в ролята на Христо Велинов от филма „Пленено ято“. Режисьор Дучо Мундров.



Вьетнамската филмова актриса Фи Нга изпълнява централната роля в новия художествен филм „На една река“.

стенната база и да се удвои броят на бъдещите филми.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Известният западногермански режисьор Курт Хофман („Ние, децата-чудо“) е пристигнал в Прага, където ще снима филма „Домът на улица Капрова“ (по романа на Бен Габриел). Филмът ще покаже събития от първите месеци на окупацията на Чехословакия от хитлеристите. Една от новелите на бъдещия филм разказва за преживяванията на двама млади студенти във връзка с трагичните дни на ноември 1939 г., когато погребението на убития от фашистите медик Ян Оплетал се превръща в демонстрация на цялото пражко студентство.

По сведения на печата новият филм ще излезе из рамките на досегашното творчество на Курт Хофман и ще представлява първият опит на режисьора да пробва своите сили в областта на психологическата кинодрама.

В най-близко време ще започне снимането на дългометражния игрален филм „Божена Немцова“. Той ще бъде посветен на 100-годишнината от рождението на голямата чешка писателка. Филмът ще се поставя от Отокар Вавра по сценарий на Франтишек Павличек.

По романа на Ладислав Мначек „Смъртта се нарича Енгелхен“ режисьорите И. Кадър и Е. Клос ще снимат филм под същото название. Действието на романа се разиграва през Втората световна война в средата на партизани.

ПОЛША

Какви нови филми работят полските документалисти? Йежи Босак и Вацлав Казмерчак завършват монтажа на своя филм за варшавското гето „Реквием за 500 хиляди“.

Йежи Хофман и Едвард Скожевски също монтират пълнометражния филм „Кубинска революция“ за политико-обществената основа на революцията и проблемите на младата кубинска държава.

Ян Ломницки е завършил два филма, посветени на рисунките на деца от целия свят: „Пъстър свят“ показва един ден, видян с очите на младите художници, а „Цветна хроника“ — различни страни, нарисувани от деца.

През месец февруари по екраните на стра-

ната ще бъдат пуснати три нови полски филма: „Комедианти“ (режисьор Мария Каневска), „Диви коне“ (режисьор Казимеж Кутц) и „Битка за кози двор“ (режисьор Вадим Берестовски).

*

По лиричните новели „Елисейските поля“ на Станислав Дигат ще бъде снет филм, постановка на шестима режисьори. Главни герои на всичките новели са хора, които са минали покрай своето щастие, хора, несъумели да се възползват от редкия случай, предложен им от живота. Започнати са вече снимките на новелата „Час близък, час далечен“. Тя ще бъде режисирана от Густав Холоубек, който ще изпълнява и една от главните роли.

КУБА

Първият кубински филм „Разкази за революцията“ е дело на младия кубински режисьор Томас Алеа. Сега режисьорът работи върху постановката на филм по романа на Илф и Петров „Дванадесетте стола“. Както е заявил Томас Алеа, много от положенията и събитията в романа имат общо с днешната обстановка в Хавана. Действието на филма ще бъде пренесено в Куба.

*

Киностудията „Мосфилм“ съвместно с кубински кинематографисти ще постави филм, посветен на революционна Куба. Постановката е поръчана на режисьора Михаил Калатозов, поета Евгений Евтушенко и оператор Сергей Уросевски. Филмът, който сега носи условното название „Аз съм Куба“, е замислен като лирико-публицистична кинопоема за революционните борби на кубинския народ срещу режима на Батиста и колониализма. Главният герой е народът, главната героиня — революцията.

Всички роли ще се изпълняват от кубински артисти. Снимките ще започнат през лятото.

ИТАЛИЯ

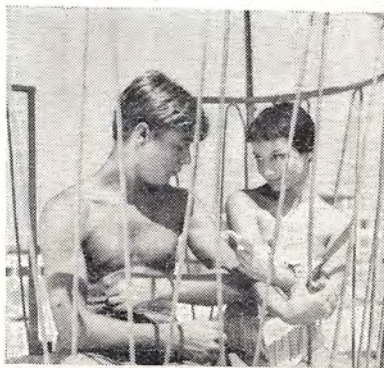
Алберто Латуада отново ще снима своя нов филм в Югославия (там бе снет и филмът „Буря“ по Пушкиновата „Капитанска дъщеря“). И този път той е избрал тема из руската класика — ще филмира Чеховата повест „Степ“. Във филма ще участвуват френски и югославски артисти.

*

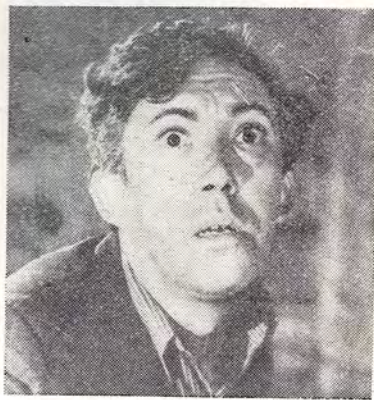
След „Сладък живот“ Федерико Фелни си почива. Той е снет само един епизод от филма „Бокачио 70“ (сценарий Чезаре Дзаватини). Но както съобщава италианската филмова преса, още през пролетта режисьорът ще започне работа над нов дългометражен филм. Названието на филма не е още



Магдалена Мирчева в ролята на Чичек (жената на Калоян) от цветния историческия филм „Калоян“.



Сцена от филма „Слънцето и сянката“, който наскоро ще бъде пуснат по екраните на кината



Съветският актьор Ю. Никулин в ролята на Кузма от новия филм на режисьора Л. Кулиджанов „Когато дърветата бяха големи“



Олег Стриженов, един от най-популярните и талантливи актьори на съвременното съветско кино.



Във Франция е издадена юбилейна марка в памет на именития филмов актьор Жерар Филип.

известно. Сега Фелини търси артистка за главната роля, която трябва да бъде висока, добре сложена и красива. Били се направени вече пробни снимки със сто кандидатки. В главната мъжка роля ще играе Марчело Матроияни.

Италианският документалист Франко Чиуза е създал от досега непубликувани архивни снимки среднометражен филм за антифашистката борба в Италия през Втората световна война.

Новият филм на Марио Камерини се нарича „Италиански бандит“ — сатира, насочена срещу съвременните нрави. Главните роли се застъпват от Виторио Гасман и Росана Скиафино.

ФРАНЦИЯ

Все повече и повече нараства броят на американските филми, които се работят във френските студии, и все по-драконовски стават действията на цензурата. Това е принудило немалко френски режисьори да снимат филмите си в чужбина.

Жюлиен Дювие работи сега в ГФР, където поставя филма „Прашната стая“ с участието на Надя Тилер и Жан Клод Бриали. Един от най-старите френски режисьори Жан Реноар снима във Вiena „Ефрейторът кървица“. Франсоа Трюфо работи своя нов филм „Любов на двадесет години“ в ГФР, Италия и Япония. Марсел Камю е отишъл още по-далеч. Неговият нов филм „Райска птичка“ ще бъде снет в Камбоджа и Цейлон.

Известната френска артистка Симона Синьоре изпълнява главната роля във филма на италианския режисьор Антонио Пиетранджели „Изгладняла за любов“. Нейни партньори са италианският артист Марчело Матроияни и френската артистка Емануел Рива.

Франсис Бланш, популярен френски комик, ще играе знаменитият Тартарен от Тараскон в екранизацията на забележителния роман на Алфонс Доде.

Рене Клеман („Жервез“) ще започне в скоро време снимането на филма „Утре ще бъде отново ден“. „Това е прост, но дълбоко драматичен разказ за съдбата на една жена, която през време на окупиранията от нацистите Франция се заема с опасната мисия да преведе един американски пилот от Париж до испанската граница. Главните роли ще бъдат застъпени от Симона Синьоре и Антони Перкинс.

Западногерманският режисьор Волфганг Шаудте ще снима в една от парижките студии пиесата на Бертолт Брехт „Опера за пет гроша“ с участието на Ив Монтан и Паскал Пети.

„Офелия“, новият филм на Клод Шаброл, е построен по мотиви на „Хамлет“. Това е историята на един младеж, чиято съдба е близка и аналогична до съдбата на датския княз. Чувствителният и романтичен Иван (така се нарича героят) загубва баща си. Неговата майка, още млада и красива жена, се омъжва повторно за брата на починалия. Иван, преживявайки тежко случилото се, си внушава, че го очаква участието на Хамлет. По-нататък събитията се развиват, както в драмата на Шекспир. Умира внезапно и бащата на Лучия, другарка и довереница на Иван, а по-късно — и неговият чичо. Иван се опитва да убеди Лучия, че съдбата и ще бъде същата, както на Офелия. Но младата девойка не се поддава на болезнените настроения на своя приятел. Тя иска да живее нормално и да бъде щастлива. Под нейно влияние Иван се освобождава от кошмарните си мисли и животът отново става за него желан и привлекателен. В ролята на Иван играе Андре Жослен, в ролята на Лучия — Жулиет Менил.

*

Следващият филм, който Клод Шаброл ще даде, е екранизацията на известната пиеса на Арман Салакрон „Булевард Дюран“. Тази пиеса е възобновена отново и се ползува с голям успех в Париж и Хавър. Пиесата е изградена върху действителни събития. През 1906 г. в Хавър избухва работническа стачка. Нейн водач е Дюран. Той бива неоснователно обвинен в убийство и въпреки протестите на френската общественост и липсата на доказателства е осъден на доживотен затвор. Освобождават го и го реабилитират едва след петнадесет години. На негово име е наречен един от централните булеварди на Хавър.

АНГЛИЯ

Участникът във Втория международен кинофестивал в Москва английският режисьор Кен Хюз ще постави филм, посветен на вожда на английската буржоазна революция Оливер Кромвел. По думите на самия режисьор идеята за създаването на такъв филм е възникнала у него след запознанството му със съветските историко-революционни филми. За ролята на главния герой Хюз смята да покани изпълнителя на главната роля на неговия предишен филм „Процесът на Оскар Уайлд“ лауреата на московския кинофестивал Питър Финч.



Обаятелната Наталия Фатеева изпълнява една от централните женски роли във филма „Битка по пътя“, който предстои да бъде пуснат по екраните на кината ни.



Режисьорът Ив Чиампи („Героите са уморени“) е започнал постановката на първата френско-сенегалска продукция „Свободата“. Централните роли изпълняват френският актьор Ронис Роне и сенегалката Нанет Сенгор.



Из филма „Бандити в Оргосоло“ на италианския режисьор Виторио де Сета.



Полските актьори Тереза Тушинска и Збигнев Цибулски във филма „До-виждане до утре“. Режисьор Мор-генщерн.



Из филма на Ален Рене „Миналата година в Мариенбад“.

Известната английска артистка Вивиян Ли неотдавна се е завърнала в родината си след дълъг престой в Австралия. Тя е поела ръководството на Лондонския театър „Уоркшоп“, отличаващ се със своя прогресивен репертоар. Сега тя подготвя постановката на пиесата „Най-дългият ден на годината“ от австралийския писател Алан Сеймур.

Алек Куин ще играе ролята на Махатма Ганди в биографичния филм „Девет часа до Рама“. Филмът ще се поставя от режисьора Марк Робсон.

САЩ

Американският продуцент Е. Ландау е решил да екранизира всички пиеси на известния драматург Ю. О'Нийл. Тази своеобразна киносбирка от произведенията на американския драматург трябва да бъде пусната в продължение на три години.

Група американски киноартисти, между които Мей Брит, Бърт Ланкастър, Тони Къртис е учредила специални награди за най-добър филм, насочен срещу расовата дискриминация.

ИСПАНИЯ

Испанската кинематография е една от най-малко познатите в Европа. Вън от Испания са известни само филмите на Бардем или Берланга. Споменава се често и името на Бунюел — един от най-забележителните творци в историята на киното, но той работи повече в Мексико и Франция.

Голям брой от филмите, които се произвеждат в Испания, са „търговски“ филми или в полза на режима на Франко. През 1960 г. са били създадени 73 филма. Всред тях преобладават филмите с историческа тематика, прославящи миналото на Испания като „Зората на Америка“ (за Христофор Колумб), „Августина от Арагон“ (за героите от войната с Наполеон), „Книга в окови“ (за Алфонс XII). Голяма група съставя също така и филмите с религиозна тематика, и то главно за мисионери и мисии в бившите испански колонии. Значителен дял заемат и антикомунистическите филми, като например „Капитан Паладиос“, възхваляващ дейността на прочутата „синя дивизия“ на западния фронт през Втората световна война.

**СЦЕНАРИИ
ЗА
КЪСОМЕТРАЖНИ
ФИЛМИ**

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

ЛАДА БОЯДЖИЕВА, ПЕТКО ТЕОФИЛОВ

БАЛАДА ЗА СРЕДНА ГОРА

Сценарий за документален филм

„... Настане вечер, месец изгрее,
звезди обсипят свода небесен,
гора зашуми, вятър повее,
Балканът пее хайдушка песен...“
Хр. Ботев

Тази история я разказа вятърът.

Момичето и момчето вървели ръка за ръка по тихите улици.
Копривщица. Градът — топъл като бащина къща и суров като нея.
Вървели покрай белите зидове, покрай портите, заключили годините,
покрай дървените къщи... Отеквали стъпките им по калдаръма,
докато напуснали града.

Средна гора.

Лист по лист изпращали буките слънцето.

Капка по капка блестяла Тополница.

Накланял се Богдан към Буная.

Вървели момичето и момчето, два сулета ръка за ръка, докато...
лумнал огънят, мъничък, топъл...

Облегнало се на скалата момичето. Край него върху горския мъх
почивало момчето. Зад близкия хълм изгряла луната. В тишината
светлеела нощта и бавно горял огънят.

Момчето: ... и както във всяка детска история, сърца-
та ни се свиваха от страх, но винаги оставах-
ме да спим тук. Като големите мъже...

Момичето: Тук никак не е страшно. Тихо, спокойно...

Момчето: Ще видиш колко е тихо, ако излезе вятър...

Тогавя появил вятърът. Разбъркал косите на момичето и се понесъл
между клоните на дърветата чак до връх Богдан. Спуснал се на
хайдушкото сборище. Полюшвал се здравецът върху скалите на Де-
телиновата грамада. Блестели на лунната светлина двете имена,
издълбани в скалите: ДЕТЕЛИН ВОЙВОДА... ДОНЧО БАТАХ
ВОЙВОДА... А вековните дънери, дето, опрени някога говорели
войводите, стояли като на стража.

ОСТАНЕШ ЛИ НОЩЕМ В ГОРАТА, ПОСПРИ И ПОСЛУШАИ
ЗА НЕЙНИТЕ ПОБРАТИМИ. ПОБРАТИМИ НА ВЯТЪРА, НА
СЛЪНЦЕТО, НА БУРИТЕ...

ХАЙДУТИТЕ ПЪРВИ ПОВЕЛИ ЮНАЦИТЕ. ЗА РОБСКИТЕ
СЪЛЗИ МЪСТЕЛИ ДЕТЕЛИН ВОЙВОДА И ДОНЧО БАТАХА...

Огъвали се клоните на буките. На поляната, където някога обичал да почива Каблешков, не спели цветята. Гледали как лунната светлина разпръсква тънките облаци...

... ПОСЛУШАЙ, ТУК ТОДОР КАБЛЕШКОВ ОТ ДЕТСКИ ГОДИНИ СЕ ОБРИЧАЛ ДА СЛУГУВА НА СВОБОДАТА...

Впуснал се вятърът по пътеките, дето някога летял Бенковски. Прокънтят конски тропот като в ония потайни нощи, когато Апостолът препускал от село към село...

... ПО ТЕЗИ ПЪТЕКИ АПОСТОЛЪТ ГЕОРГИ БЕНКОВСКИ ЛЕТЯЛ С ТАЙНИ ПОРЪЧЕНИЯ. НА ВЪСТАНИЕ ВДИГНАЛ НАРОДА И НИКОИ НЕ ЗНАЕЛ ОТКЪДЕ ИДЕ И НАКЪДЕ ОТИВА...

ПОСЛУШАЙ...

Огъвали се клоните на буките. Свирел вятърът, свирел... Край каменната колиба светлото небе откроявало силуетите на момчето и на момичето.

Момичето: Страшно е, когато свири вятърът...

Момчето: Така е нощем в гората. Дори сега... ето аз се превръщам в горски дух и мога да изпълня три твои желания. Започвай!

Момичето: Първо... първо...

...и момичето се наклонило към момчето, сигурно да му прошепне онова първо желание, което може да има едно младо момиче към едно младо момче и което почти винаги започва със „завинаги...“ А клоните на буките все се люлеели и сенките им танцували върху тесния вход на партизанската землянка. Вътре лунният лъч се плъзгал по наровете, по пирамидата за оръжие, по библиотеката, по огнището.

НА МЛАДОСТТА ПЪРВОТО ЖЕЛАНИЕ Е ЗА ЛЮБОВТА...
А В ТЕЖКИТЕ ГОДИНИ НА ФАШИЗМА ТЕ ПЪРВО ПОЖЕЛАЛИ ДА ИЗВОЮВАТ СВОБОДАТА. ЗА ТОВА НАПУСНАЛИ ДОМ И ЛЮБИМИ И ДОШЛИ НОВИ ПОБРАТИМИ НА ГОРАТА — ПАРТИЗАНИ...

Вън сенките на буковите клони се плъзгали по плочата, сгушена между здравеца: „Тук през 1943 — 1944 г. намирали убежище партизаните от бригадите „Георги Бенковски“, „Васил Левски“ и „Чавдар“. Малко по-нагоре обраслите в мъх огромни камъни на Барикадите изглеждали като оживели в сред гонещите се тъмнина и лунна светлина. Като оживели в сред долитания сякаш от много далеч звук от подковани обувки, тракане на оръжие и сподавен шепот...

Така както било, когато тук живеели партизаните.

Понесъл се този звук между клоните на буките, чак до върха на петстволата, страшната бука. Някой някога ѝ отсякъл шестия ствол. Там на неговия дънер като на гилотина клали фашистите шестнайсетте младежи. Повдигани от вятъра, лятошните мъртви листа кръжели около дънера. Някъде като из под земята се чували глухи удари на брадва. А на поляната на Столоватото краище луната била спряла точно над високия каменен отломък, върху който са издълбани имената на шестнайсетте...

ШЕСТНАЙСЕТ БИЛИ. ТРЪГНАЛИ ДА СЕ БОРЯТ ЗА СВОБО-

ДАТА. ТУК СРЕЩНАЛИ ВРАГОВЕТЕ ...
ДАЛИ ЖИВОТА СИ ЗА СВОБОДАТА ...

Тревата е ниска, едвам прораства между камъните. Скалите са малки и пръснати на купчини. Имат чудновати фигури и връхчета, разкривени на всички страни. Скалите са голи, пусти като смъртта. На една от тях е издълбан надпис: „Тук на 31 март 1944 г. бе зверски убит от фашистите ятакът Иван Кривиралчев.“

Такава е Розова поляна — страшна!
ВЗЕЛИ ГО ОТ УЧИЛИЩНИЯ ЧИН... ДОВЕЛИ ГО ТУК, ЗА
ДА КАЖЕ КЪДЕ СА ПАРТИЗАНИТЕ.
НЕ КАЗАЛ.
ДАЛ ЖИВОТА СИ.
ВЗЕЛИ ГО ОТ УЧИЛИЩНИЯ ЧИН...
БИЛ НА ШЕСТНАЙСЕТ ГОДИНИ...

Свирел вятърът в клоните. Мъждеел огънат край скалата. Трепнало от нощния хлад момичето.

Момичето: ...на шестнайсет години е трудно да из-
мислиш три желания...

Може ли второто да бъде за успех в учението?

Момчето: Разбира се! А третото?

Замислило се момичето. Момчето протегнало ръка, хвърлило съчки в огъня. Вятърът го раздухъл, разпилял искрите, високо... висо-
ко... И като че ли на глас помислило момчето...

Момчето ... Колко са блестящи искрите. Малки, а
светят...

...Въртели се искрите и светели...

Момичето: Намислих!

В живота си да направиш нещо, което да
свети като искра...

...Огъва вятърът клоните на буките. Запяло ехото...

СТРАХИЛЕ Е Е Е...

СТРАХИЛЕ Е Е Е...

После станало съвсем тихо край скалата с надпис: „Тук в 1943 г. почина Страхил“. И вятърът спрял. След миг бързо се вдигнал по дънера на буката, израсла край скалата, ударил се в разперените ѝ клони и отново запяло ехото...

СТРАХИЛЕ Е Е Е...

СТРАХИЛЕ Е Е Е...

Поело ехото до оня хълм, дето на червенеещото небе изгрявало слънцето.

Край каменната колиба лежала приготвена за път раница. Загаснал огънят. Малко в страни, под издълбания в камък надпис: „Тук през 1923 г. лагеруваха четите на Кискинов, Икономов, Тумангелов, а през 1944 г. се подслоняваха ранени партизани“, ръката на момичето поставила китка горски цветя. После останали само цветята. Средна гора.

Лист по лист посрещали буките слънцето.

Капка по капка блестяла Тополница.

Наклонял се Богдан към Буная.

В утрото вървели момичето и момчето, два силуета ръка за ръка, весели, щастливи.



Сцена от филма „Кавоян“

ХРИСТО КОВАЧЕВ

ХОРА И БУРИ

Сценарий за документален филм

1

Ясна зимна нощ е обгърнала нашата родина. Долу, някъде между тъмните оклонове на планината, са заспали градовете и селата, а горе в звездните висини са забили чела планинските върхове. Между тях, гигантски и величествени, се откриват двата най-високи върха. Ботев връх и връх Мусала. Но какви са тези светлини, които като маяци проблесват и изгасват ту от единия, ту от другия връх? Нима тези горди великани не спят? Кому изпращат загадъчните сигнали и защо?

Като че ли някакъв невидим въртолет понася погледа ни напред, напред... И ето вече е близко връх Мусала, съзираме и наблюдателницата, на чиито покрив е „кацнала“ човешка фигура. Ето кой праща светлини! Ние сме съвсем близко. Снажен мъж, с гъста брада, съсредоточено работи с прожектора. С поглед, впит в далечината, той дава сигнали — дълги... къси... дълги и пак къси.

Далече, далече в мрака едва се открива фигурата на Ботев връх. Трепти светлинка. И само по нейното ритмично просветване и изгасване я различаваме от звездите. Погледът ни се понася нататък към светлинката. Ето го и върха, все по-ясно очертан, ето наблюдателницата, ето го и „кацналия“ човек до прожектора. Усмивнат, вперил поглед в насрещната светлина, той отговаря, сигнализирайки със своя прожектор.

2.

Огненият диск на слънцето се показва зад старопланинските хребети. Неговите пурпурни лъчи са огрели снагата на покрития в сняг и преспи Ботев връх. Наблюдателницата на върха е забулена в скреж. Срежът е отрупал и дългогодишния метеоролог Благой Янев, който прави наблюдения по уредите и ги записва в дневника. Бронзовото му лице е изгоряло силно от слънцето и ветровете. Борбата с бурите и снеговете е отпечатала дълбоки бръчки на неговото чело. Белите кичурчета коса не могат да се видят от скрежа, който е нависнал по косата и мустаците.

*Благой Янев. В бури, вие-
лици и студ вече трийсет*



години.
30 години борба!
30 години героизъм!

Силна буря вдига снега от склоновете на връх Мусала и го хвърля в скалите на дълбоките циркуси. Метеорологичната наблюдателница едва се вижда сред виелицата. Но бурята не може да попречи на Илю Гичев да прави наблюдение по уредите. Фъртуна-та вие и хвърля снега в заскреженото му лице.

*Илю Гичев. Човекът, който
проходи едва на 5 години,
от 12-годишна възраст е в
планините, сред техните
красоти и несгоди.*

3.

Благо е седнал пред радиопредавателя и предава сведения за времето за метеорологичната служба в София.

— Ало, „Роза“, „Еделвайс“
те търси. Ако ме чуваш,
обади се!

— „Роза“ те чува, предавай!
— 93233 — 90717 — 21759

Предава сведение Илю от връх Мусала.

— Ало, „Лястовица“,
„Орел“ те търси. Ако ме
чуваш, обади се!

— „Лястовица“ те чува,
предавай!

— 96317 — 27558 — 93230

Шифърът се слива с гласа на радиоговорителя, който предава сведение за времето...

*Утре времето над страната
ще бъде слънчево и топло.*

4.

Вали пороен дъжд. Тревички и цветенца клюмват, натежали от капките. Погледът ни се придвижва нагоре и се спира на градинар, който оросява парк. Тук всичко сияе — и слънцето, и цветята, и възрастните, дошли да се полюбуват на пролетта, а най-много, разбира се, сияят децата. Колко приятни и весели са игрите под топлите милувки на слънцето!

Трактор е навлязъл в широк кооперативен блок. Кооператорки прекопават пролетници. Овчари изкарват стадата си на паша. Кипи трудовият ден.

5.

Наблюдателницата е обвита в мъгла. Силен вятър носи снежната покривка. Входът е затрупан почти догоре. Илю излиза, про-

бивайки с ръце преспата, и отива на наблюдение. Фигурата му едва се забелязва. Брадата му е покрита със скреж. Очите едва се виждат. Прилича на побелял старец. Снегът навлиза в устата, очите, той едва диша, но непрекъсва наблюдението си. Бурята се усилва. Илю тръгва към наблюдателницата. Среща го брат му Кътю, който се доближава до ухото му.

— Обадиха... От хижата...
Тръгнаха...

Бурята заглушава думите на Кътю.

...Към върха се придвижва група от 7—8 туристи. Силуетите едва се виждат през виелицата.

Бързо и тревожно забива камбаната на наблюдателницата. Нейният звън се заглушава от все повече засилващата се буря. Кучето Вихър тревожно вие.

Илю и брат му тръгват надолу и търсят туристите. А те почти не могат да се движат от силната буря; падат и едва стават, хванали се един за друг, за да не се изгубят. Вятърът свири през железните въжета, затрупвайки туристите със сняг.

Двамата с всички сили се придвижват надолу, пропадат целите в дълбоките преспи.

Краката пропадат в снега.

Лицата се закриват от бурята.

Краката пропадат още по-дълбоко.

Лицата се засипват още повече.

Вървейки по въжето, те срещат групата туристи, подават им ръце и ги измъкват нагоре. Водени от метеоролозите, всички тръгват към наблюдателницата.

Ураганът бучи през железните телефонни стълбове и ги затрупва с преспи. Телефонните жици свирят от силния вятър като сирени.

6.

Ръка бързо върти индуктора на телефона.

...Ало... София... Прогноза, извънредна телеграма.

Илю продължава да говори по телефона, но звук не се чува. Телефонната линия е прекъсната. Въпреки железните стълбове ураганът е огънал един от тях и е прекъснал кабела. Илю и Кътю са тръгнали по стълбовете, за да отстранят повредата. Те се завират под снега, за да търсят линията. Със сетни сили, отрупани в скреж, те изправят стълба. По брадата и мустаците са натежали ледени шушулки. Ръце с голямо напрежение съединяват двата края на кабела. Изведнъж се чува шифровано предаване...

...21759... 9 X — O — XX
— 59713...

От северозапад нахлува студена вълна...

Предаването заглъхва в тревожното биене на камбаните и звъненето на телефоните из страната.

Бият барабани.

Звънят телефони.

Барабани.

Телефони.

Камбани.

Ръце сграбват слама.

Други поставят сламата под овощни дървета.

Ръка запалва сламата.

Хората тичат с факли в ръце из овощните градини.

Едни се появяват, други изчезват в димната завеса.

Дими цялото поле.

Димните кълбенца се превръщат в огънчета.

Блещукат хиляди огньове в нощта.

7.

Едва се очертават върховете на Стара планина и Рила. Високо са настръхнали Ботев връх и Мусала. Но сега блещука прожекторът само от наблюдателницата на най-високия връх. Илюдава сигнали с прожектора. Ботев връх не отговаря. Сигналите стават бързи и тревожни. Ботев връх е черен, навъсен и мълчалив. Наблюдателницата като че ли е изоставена. Стаята за наблюдение. Часовникът отмерва времето, барометърът показва лошо време. На бюрото се намира написано последното наблюдение. Температурата е отбелязана — 29°. До сведението — написана набързо бележка: „Христо, като се събудиш, предай сведението до София. Аз излизам в село Острец да изпратя дневниците“ — Благо.

8.

Човешки следи излизат отвътре и се изгубват в снежната буря. Някъде встрани се появява една забележима фигура на човек, която се подхлъзва, пропада надолу по склона и изчезва в снежната фъртуна. Тялото на Благо се търкаля по стръмния рид. Пред погледа се появява земя, небе, тъмнина, небе, тъмнина, небе, тъмнина! Тъмнина. Погледът несигурно се изправя от земята. Планината се завъртва около нас. Земята се катурва! Върти се небото! Бурята вие през зиналите зъбери и засипва дълбоките бездни.

Чува се вик, втори, трети...

Охо... хо... хо... о... о,

о... ооо... ооо... оо... о... о...

Ехото подема вика и го слива с урагана. Стреля се във въздуха, но никой не отговаря. Започва страшна борба с виелицата, Ръце забиват пикел в дълбокия сняг. Дясната ръка разгъва лявата

ръкавица. Показва се часовникът, който сочи 10 часа. Нагоре, само нагоре, защото Благо знае, че отдолу зеят непрестъпни пропасти. Чува се дълбокото му дишане, в което се долавя обратното изкачване нагоре към билото. Дишането се усилва и заглушава виенето на бурята. Дишането става все по-често. Чува се биенето на сърцето му. Туп туп, туп, туп! Няколко крачки нагоре, подхлъзва се и пак надолу. И пак нагоре по лавината. Усилва се дишането, ускорява се сърцебиенето. — Дум, дум, дум, дум! Слънцето като черна топка се промъква през дупките на небето. Падат буреносни облаци и го закриват. Нощта забулва следите от бурята, която все повече се засилва. Светещият циферблат на часовника показва 7, 8, 9, 10, 11 часа. Бързо се въртат стрелките на часовника. Ударите на времето отекват в бурята. 30 м. той ги изкачва за повече от 12 часа! Но приближи се най-страшната! Бялата смърт! Намалява дишането, намаляват и ударите на сърцето. Борбата започва и с бурята, и с бялата смърт. Чуват се удари с пикел, влачене и драскане по заледения сняг. Разсъмва се. Благо започва да слиза надолу. Той се мъчи да върви, но не може. Сякаш краката вече не са негови. Влачейки се по корем и гръб, стига река Тъжа. А оттук до хижа „Тъжа“ са само 200 м. Той вика, но силите са го почти напуснали.

Охо... хо, ооо...

Но сега ехото е тъпо и глухо. 6 часа героична борба! Плъзгане надолу и пак нагоре, дишането и сърцебиенето стават все по-глухи. Силите напускат мъжественото тяло на Благо. Показва се фасадата на хижата. Тя се обръща надолу с покрива. Върховете на вековните буки сплитат клони от силния вятър.

Дишането става все по-бавно. Ударите на сърцето — откъслечни. Върховете на буките ту просветват, ту се затъмняват. Погледът слиза от върховете и спира на краката, от които се разбира, че Благо е легнал по гръб. Той събира последните си сили. Постепенно дишането се усилва. Покривът на хижата се обръща в нормално положение.

И пак слизание напред...

Пуши коминът на хижата...

Погледът лази напред...

Бумти печката...

Кипи чайникът...

Ето вратата на хижата...

Бавно, несигурно изкачване по стъпалата, блъскане на вратата. За миг се вижда кухнята с печката. Падане на пода.

9.

Красив изгрев над рилските върхове. Толкова е тихо, сякаш тук няма бури. Високо в синьото небе са забили чела върховете на Рила. Всред тях като бели лебеди плават красиви пухкави облаци. Дълбока е снежната покривка. Снежниците блестят по нейната повърхност като разпръснат нафталин. Наблюдателницата цялата е в скреж и преспи. Почти целите прозорци са закрити от дълбокия

снят. През малката дупчица на прозореца виждаме Илю, който е седнал пред бюрото си и пише писмо на Благо. На масата фотоснимка, от която двамата близки приятели, Благо и той, се усмихват. От снимката погледът ни спира на ръцете, които пишат писмото. На него ясно се прочита обръщението: „Мили братко, Блажко...“!! Погледът на Илю е съсредоточен и замислен, спомняйки си своя прекрасен побратим. Постепенно се появява образът на Благо, плеяващ със своята усмивка. И пак снимката с двете усмивки.

10.

Пълна тишина. Болнично легло. Благо се е облегнал на двойна възглавница и чете книга. Той поглежда през прозореца и вижда буйно настъпващата пролет. Една забъркала се пчеличка жужука по стъклото на прозореца и се мъчи да изхвъркне навън. Благо взема подпирения до леглото бастун и с него отваря прозореца. Пчеличката литва навън, към цъфналите ябълкови градини. А каква гиздава пролет е тази година! Пчели летят във въздуха и кацат по ябълковия цвят. Може би между тях е и спасената пчеличка.

11.

Две очи, втренчени и замислени, гледат навън! Очите стават едри, много едри, докато се замъглят!

Пеленаче се изправя плахо, за да направи първата си крачка. Първата крачка — тя е толкова несигурно и страхливо направена!

Сянката на детенцето с разперени ръчички се движи напред. В нея се появяват крачета на деца от детския дом.

Пак в сянка — деца са се хванали едно за друго и вървят.

Дете кара колело.

Колоездач върти бързо педалите.

Крака на много хора въртят.

Юноши тичат крос.

Само сенките на тичащите.

Танцов състав изпълнява динамично хоро.

Публиката ръкопляска.

Краката на танцьорите.

Публиката ръкопляска.

Краката на танцьорите.

Танцът става все по-динамичен.

Публиката ръкопляска.

Краката.

Публиката.

Краката.

Публиката.

Краката.

Публиката.

Краката.

И пак пълна тишина! Пред нас едро и неподвижно стоят два крака. Една... две... три... крачки! Бавно и несигурно пристъпват двата крака. Фигурата на Благо, клатейки се, върви напред. Отстрани се виждат два бастуна. Пред него се открива красивата Стара планина, препасана от белия пояс на цъфналите градини. Благо се е спрял и гледа любимия си Ботев връх. А може би вече никога той няма да се изкачи на планината!

И пак напред, подпрян на двата бастуна. Малката му фигура чертае дълга сянка по гладката ливада... и пак тая дълга сянка, но сега е по снежен планински склон и фигурата е пак малка, но сега високо, високо някъде върху билото на планината. А двата бастуна са се превърнали в две щеки. Благо се плъзга със ските по гърба на планината, докато стигне до наблюдателницата. Той е пак на своя връх, при своите уреди. А колко красива е гледката от планината. Долу някъде на юг се къпят плодородните полета в топлото слънце, а горе — дълбок сняг и скреж. Благо сякаш е застанал на брега на развълнувано море. От върха нататък облаците са се наредили като морски вълни. От време на време „вълните“ се разкъсват и се показват широките кооперативни блокове на тракийското поле. Над главата му прелита малко пухкаво облаче. След него още едно, две. От всички страни летят облачета към върха, може би те носят „поздрав“ на Благо от планинските върхове.

13.

Хелиографът, ветропоказателят и другите уреди на наблюдателницата са затрупани със скреж. Ръка изчиства скрежа от хелиографа. И пак започва суровото ежедневие. Скрежът е отрупал и Благо, който прави наблюдение по уредите. Бронзовото му лице е изгоряло силно от слънцето и ветровете. Борбата с бурите и снеговете е отпечатала дълбоки бръчки по неговото чело. Белите кичурчета коса не могат да се видят от скрежа, който е нависнал по косата и мустаците. Силната буря хвърля снега в лицето му, но той не прекъсва наблюденията.

Кабината за преработване сведенията и предаване на наблюденията; часовникът отмерва времето; барометърът показва хубаво време. Благо е седнал пред радиостанцията и започва да предава сведение за времето:

— Ало, „Роза“, „Еделвайс“
те търси. Ако ме чуваш,
обади се!

— „Роза“ те чува. Предавай!

— 93233 — 90717 — 21759...

Бързо погледът ни слиза под стола, на който е седнал Благо. Виждат се два празни крачола, които се поклащат от помръдващето на тялото! Отстрани се виждат две зловещо зинали протези и над тях, горе на стената, портрет на жизнерадостно усмихнатия Благо...

За кой ли път вече Илю търси с прожектора своя приятел? Съсредоточен, с поглед, впит натам, към Североизток, Илю дава сигнали, къси... дълги... Като светулка мига прожекторът в мрака. Някъде далеч, далеч едва се откроява Ботев връх. Светлинката там е мъничка като звездичка. И само по нейното ритмично просветване и изгасване я различаваме от звездите.

Бързо се приближаваме натам и виждаме Благо, застанал зад прожектора, да отговаря на сигналите на Илю. Две светлини блещукат в мрака. Двамата неразделни приятели стоят до късно през нощта, за да си кажат от двеста км разстояние на своя език „ДОБРЕ СЪМ, БРАТКО“.

Нашият поглед се носи назад на невидим въртолет. Далеч и високо някъде остават двете блещукащи светлини от двата върха.

Тъмният воал на нощта е забулил спящите градове и села. Само двамата приятели още не спят, тези, които първи посрещат изгрева на слънцето.

БОЯН БОЛГАР

МОЯТА ВИТОША

Сценарий за научно-популярен филм

Носи се проста и ярка мелодия, свирена с уста: мотивът на Витоша. Отваря се прозорец. Зад него отвъд улицата над покривите на къщите през зелените върхове на дворните дървета се вижда Витоша.

Откакто се помня, Витоша е пред очите ми. Тя е неделима от моя живот. И не само от моя. Животът на целия град тече под нея.

Булевард „Витоша“. Корпусът на Съдебната палата. Човешко множество снова по плочника. Профучават леки коли, минават трамваи. Перспективата се затваря от купена на Витоша.

— Витоша — отликата на София!

ТЕЦ София. Високите комини пушат. Охладителните кули бълват пара. По шосето громолят камиони. Из плетеницата от релси на гарата маневрират влакове. Далеч отвъд влаковете и над фабричните комини се простира Витоша, приклепнала край града като овчарско куче край стадото.

Витоша — стражът на София!

Спортна площадка. Младежи и девойки играят на волейбол, на тенис. Над площадката зад кичур зеленина — диадемата на Витоша.

Витоша — дъхът на София!

Паметникът на съветската армия. Около него в парка тичат деца. Майки бутат детски колички. Като кадифен екран зад паметника тъмнее масивът на Витоша.

Отдушник, щит и декор, за който много други столици ни завиждат. Като хилядите софиянци и аз често прекарвам почивния ден на Витоша.

Туристи чакат на опашка при автобусната спирка. Младежи и възрастни, жени и деца, пъстро облечени, с раници на гърба, с еднородни през рамо.

Автобусът бавно ги поглъща, но вратите му се затварят и той потегля. А опашката е още доста дълга.

Позакъснял съм тоя път. Може би ще бъде по-лесно да взема трамвая.

Трамвайните влакове се разминават по правата линия за Княжево. Булевард „Девети септември“ с дългата си тополова алея сякаш се опира на Витоша.

От прозорците на трамвая през гърбовете на пътниците Витоша ту се открива, ту се скрива зад къщите.

Планината е все по-близка, по-внушителна. В подножието ѝ се тулят сред зеленина множество вили, катерят се по склоновете.

Коя посока да хвана? Всички са еднакво примамливи.

По стъпалата под гранитния паметник на партизанина в Княжево пристъпят нагоре излетници. Подет е отново, свирен с уста, мотивът на Витоша.

Боровата гора. През мрежата на дърветата се цедят слънчевите лъчи.

Млада гора. Помня годините, когато беше по-ниска от човешки бой. Някога тук е имало вековен дъбов лес, през който „нито стрела, нито куршум не прониквали“ — разказва пътешественикът Евлия Челеби, минал оттук през XVII век.

Стар дъб сред боровата гора.

Едничък свидетел от времената на турското владичество, когато за нуждите на самоковите и маданите, които витошкото рударство е поддържало, са били изсечени безогледно горите в подножието на планината.

Пътека между храсти и млади дървета. По нея се нижат излетници. Носи се свирнята на витошкия мотив.

Поляна, оградена с лещак, изпъстрена с цветя. Две момиченца тичат из поляната, гонят пеперуди. Едното момиче се спира очаровано пред кичур лалета, притулени в тревата. Понечва да откъсне едно стръкче.

Не бива, момиченце!

Момиченцето се извърща гузно и оставя цветето.

На Витоша е събрана половината от цветната растителност на страната. Много видове цветя биха изчезнали, ако не ги пазим.

Кичур жълт божур край един храст.

Витошкият божур е вече рядкост.

Перуники и анемонии покрай скокливо поточе.

Вместо да ни радват, перуниката и анемонията се боят от нас и се спотайват в мъчно достъпните места.

Под един балван — кандилки, ведрица, жълт петров кръст.

Тихата и нежна кандилка! Може би нямаше да бъде на изчезване, ако притежаваше бодли, за да се брани.

Ето други балвани, покрити с резедав мъх. Пред погледа се простира могъща каменна река. Нахвърляни една връз друга морените се спускат от хребета, сякаш са изсипани из исполински рог.

Златните мостове! Златни заради златоносния пясък, който селяните са промивали през много поколения. Витошките реки са златоносни.

Разлив на река Струма към Димитрово. Над седефената повърхност на язовир Студена тъмнее туловището на Витоша.

И дългата Струма, която отвежда витошките струи чак в Бяло море...

Вирвете на Владейската река над село Райко Даскалово.

И прозрачните води на Владейската река, в която скача пъстърва...

Стремителният бяг на Бистришката река сред боровата гора. Поглед към село Бистрица откъм Хайдушки чукар.

И бързите потоци на Бистришката река...

Бистришкият пейзаж се прелива в панорамата на местността Златните мостове, видена откъм завоите на шосето за почивния дом на ВВС.

Възлово място. Стотици излетници се стичат тук, за да се отправят към пръснатите още по-нависоко хижи и почивни домове.

На шосейните площадки при Златните мостове са паркирани много леки коли. От спрелия там автобус слизат множество туристи, оправят раниците си, събират се на групи и весело потеглят нагоре.

Накъде да тръгна? Към гласовитата хижа Фонфон?

Хижа Фонфон. На терасата са насядали младежи, свирят на китари и тананикат витошкия мотив.

... или към закътаната като приказка в гората Боерица?

Почивен дом Боерица с басейна, в който деца пускат миниатюрни лодчици и платноходки.

... или към Средец, възправена на скалата като средновековен замък, пазител на две полета: Софийското и Граовското?

Хижа Средец. Погледът се катери по скалата, издига се до хижата. Оттам се обръща, спуска се по урвата, обхваща Софийското поле и после Граовското.

... или да се възползувам от ясения ден и да се кача на Черни връх?

Пътека, засводена от борове. По нея крачат планинари, приведени под тежестта на раниците.

Слънчева пролука, пейка, скована от дялани клони. На нея, полупрегрнати, седят младеж и девойка.

Поотдръпват се един от друг, поглеждат смутено.

Не се смущавайте! Планината е усилие, но е също притома и нежност!

Влюбената двойка ни се усмихва, докато се отдалечаваме.

Платото под Черни връх. Игра на облаците. „Колците-показалци“. „Гол лоб“. Боровете са останали по на ниско.

Пристъпът на боровете свършва. Борът никога не може да превземе върха. От две хиляди метра нагоре единствен клекът покрива сиенитния лоб на планината.

Скалите на върха.

Милиони години застиналата магма стои безмълвна пред небето.

Скалният гребен на Резньовете.

Резньовете! Само още няколко метра извисяване и щяха да бъдат първи! Навеки загубено първенство! Върху картата завинаги ще бъде посочван Черни връх!

Обзор от върха. Като втвърдени облаци се мяркат в далечината Рила, Пирин, Стара планина.

Завеси от планини! Сякаш сме в някоя от ерите на

сътворението. Ето връх Мусала, връх Руен, връх Ботев. Върховете другаруват...

Каменната сграда на метеорологическата станция. Уредите: ветромерът, кълбото на хелиографа, ветреното динамо, дъждомерът, барометрите...

От станцията излиза засмян Гошо Черновръшки, подава ръка за здрависване.

Метеорологът. Ако Черни връх можеше да има владетел, това е той. Зная го от четвърт век. Все тук — неотменно! Някога е носил бащиното си име. Но отдавна вече всички планинари го наричат Гошо Черновръшки.

Гошо кима добродушно и ни кани да влезем в станцията. В станцията. Оглеждаме наредбата, уредите, радиоприемателния и предавателния апарат...

Уредите, с които върховете се разговарят помежду си. Хората наричат този разговор „прогноза за времето“.

От прозореца на станцията се вижда залезът. Апотеоз от багри. Дипли от планини. Облаци като палитра, от която багрите се разливат.

Денят гасне.

Утро. Ръка открехва пердето на моя прозорец. По стъклото като прозрачни червейчета се плъзгат дъждовни струи. Листата на дворните дървета са жълти. Много листа са окапали и дъждът ги облива. Из улицата се движат минувачи с отворени чадъри и с найлонови наметки.

А там в дъното Витоша е сякаш ръждива. По нея лазят мъгли.

И в неприветни дни Витоша крие прелести.

Автомобил се възкачва по панорамното шосе. При ритмичния ход на стъклочистачките се виждат през стъклото някои красиви кътове от село Бояна.

Дворът на Боянската църква.

Дъждът вали, планината е самотна и човек по-лесно се пренася в ония времена, когато тук се е славил крепостта Батил.

Погледът се издига към урвения скат. Водопадът. Пропастта при Момина скала. Над падината като призрочни видения плуват мъгли.

Какви тайни за подвизи, коварство и гибел крие Момина скала?

Развалините върху Момина скала. Оттам погледът се насочва към Боянската църква.

От някогашното величие е оцеляла само църквата.

В църквата пред изображението на светеца-воин.

Такива ли са били бранителите на Батил?

Изображението на севастократор Калоян.

Един от владетелите ѝ: севастократор Калоян... Владетелите отминали, Витоша останала...

През стъклото на колата при танца на стъклочистачките се

разкриват извивите на панорамното шосе. Откриват се полянки, канари, пазви, увити в мрежата на дъжда.

Преди половин век бяха нужни дни на Алеко Константинов, за да преброди с кон Витоша. По панорамното шосе, изработено от студентите, ние се покатерваме на хиляда и седемстотин метра за половин час.

Дъждът е спрял. Ведрина. Сред боровете есенните багри на широколистните дървета са като светнал полилей.

Елен и сърна на пътя. Колата спира. Млада жена слиза от колата и гони сърната.

Мило е, когато животните, които наричаме диви, другаруват с нас. Да се късат цветя, да се лови риба, да се гони дивеч не е позволено на Витоша, нали сърничке!

Сърната клати глава и сякаш кима.

Но да берете гъби можете. Колкото искате.

Мъж, облечен в яке, бере гъби наблизко, пълни торба.

Надникваме през гърба му. Той държи в ръка гъба-маматарка. Разглеждаме я.

Пазете се от двойниците!

Чуват се откъси от мелодия, изпълнена на пиано: вариация върху мотива на Витоша. Там на една полянка, облегната на горист склон, се открояват няколко постройките.

Планинският дом на композиторите.

Един от прозорците е осветен. Мелодията спира и пак се повтаря. Приближаваме се към правоъгълника от светлина.

Облечен домашно, седнал пред пианото, мъж на средна възраст пише ноти.

Мокрите есенни дни са удобно време за творческо уединение. Тихо! Тихо!

Отдалечаваме се.

Пътека през гората. Жълтият пламък на брезите, ръждивочервеният огън на кленовете се сливат в пожар от цветове. Изсъхнали листа се откъсват от дърветата, лъкатушат във въздуха и се стелят по пътеката.

Мелодията се чува отново, подета в джазов ритъм.

В мрачината блясват светлините на хотел-ресторанта при Копитото.

Да влезем! Тук няма да безпокоим никого.

В ресторанта. По масите — пъстри групи. Келнери прислужват. Джазът свири. Млади двойки танцуват.

Отвъд стъклената стена на салона долу в низината трептят светлините на София.

В опраната от дъжда атмосфера София блести като разкрито имане, като обрулен небосвод. Къде ли е моят прозорец?

Спускаме се. Светлините се приближават, докато се очертаят къщи и улици.

Моят прозорец. Стъклата му са покрити с ледени цветя. Пръст изчегъртва дупчица в леда. През кръгчето се вижда Витоша — засмежена.

Покривите на къщите са натежали от сняг, комините димят. Над тях — сребърното сияние на планината.

Обичам Витоша, когато нахлузи бялата си гугла и стане рай за скиорите.

Дълга редица от скиори, младежи и девойки, чака при лифта над село Драгалевци.

Седалките на въжената линия поемат скиорите двама по двама и ти понасят нагоре.

Проследяваме техния полет над заснежената стръмнина.

Там на хълма от другата страна на потока се гуши Драгалевският манастир.

Драгалевският манастир. Основан е от Иван Александър. Но виденията от миналото не ни блазнят сега...

Увисналите на въжето кошници със скиори хвърчат нагоре. Пак долита мотивът на Витоша, свирен с уста.

Зъберите на Комините са се впили в чистото небе.

Хижа Алеко. Пред нея — гъмжило от скиори. Някои носят ските на рамо, други ги затягат на краката си, трети, облегли на стената, ги мажат с вакса, четвърти, седнали на пейка, се припичат на слънце. Някои влизат в хижата или излизат от нея.

Хижа Алеко — скиорски кошер, снежно пристанище. Някога бащите строиха тая хижа, като носеха тухли в раниците. Знаят ли за това синовете?

Девойки и младежи се замерят със снежни топки и се заливат от смях.

По лифта със ски на краката неколцина скиори един след друг възкачват Стената. Надолу се спускат стремглаво други скиори. Пистата блести като гледжосана.

Черни връх. Скалите са нахлупили високи снежни калпаци. Уредите пред каменната станция са сковани в ледена броня, въжетата, които ги крепят, са превърнати в ледени триони, а самата сграда е цялата заскрежена, като че ли е леден блок. Снежна виелица бушува и лудо върти ветромера.

Друг е сега върхът: зъл, мрачен, оправдава своето име.

Из виещата се мъгла ту се подава, ту се скрива зданието, ту изплуват, ту потъват в нея скалите.

Открояват се фигурите на скиорите. С качулки, стегнати на главата, из които се подават само носът и очите, скиорите са като в скафандри.

Пристятат ски на краката и почват да се спускат един след друг по наклона. Вятърът издува анорациите, дига снега изпод ските.

Върховете на чифт ски порят снега.

Нашите кораби в снежното море!

Бялата безбрежност на склона и платото под Черни връх. Със слалом скиорите се спускат по стръмнината. Фигурите им, които преди миг бяха близо до нас, сега са дребни точки върху бялата пустиня.

Шестнайсет километра спускане до Княжево! Каква несравнима наслада!

Скиорите профучават между борове.

Току пред нас един скиор пада, заравя се в снега. С непохватни движения се изправя, цял овалян в сняг.

Това съм аз. Позволете да не ви се представя в
тоя вид.

Падналият скиор се изгърбва гърбом.

Повей поклаща бор и от него (също като от скиора) се свлича
снежен прах.

Борът ми се надсмива...

Същият гръб на мъж. Облегнат е на отворен прозорец: моят
прозорец. В далечината оттатък покривите на къщите — Витоша,
окъпана в светлина.

Зарад всичко това и зарад всичко друго... неизказано
обичам Витоша.

Свирен с уста, се носи мотивът на Витоша.

Д-Р СВЕТОСЛАВ СЛАВЧЕВ

НАШИЯТ ПРИЯТЕЛ — СТУДЪТ!

Сценарий за научно-популярен филм

Надписите се появяват върху фон от ледени цветя. Вали сняг. Буквите блещукат, посипани със снежинки. От време на време превалиява повече и тогава надписите се заместват един с друг.

Режисьор... Сценарий от... Научен консултант... Редактор...
Оператор...

Последният надпис е:

И един обикновен герой

Камерата се изтегля малко назад. Сега виждаме, че сме пред прозорец, покрит с ледените цветя. На преден план е площадка, отрупана със сняг.

Звънлива мелодия.

От ляво влиза малка забавна фигурка — кукла, облечена топло. Стъпките ѝ се отпечатват по снега. Тя се обръща към зрителите и казва:

— Необикновеният герой съм аз, Студът!

ДИКТОРЪТ: Тук сигурно има грешка, ние не снимаме детски филм.

Камерата се задвижва вдясно, искаме да се отдалечим от фигурката. Тя обаче прави бързо няколко крачки, застава в центъра на кадъра и маха с ръка:

— Не, нямате грешка, аз наистина съм вашият приятел Студът.

ДИКТОРЪТ: Студът — наш приятел? Трудно ще повярваме. И какво изобщо е „студ“?

Фигурката се обръща, запътва се към прозореца, приближава до него. Камерата я следва.

С бързо движение куклата начертава върху стъклото малко кръгче. В него триково изчезват ледените цветя.

Куклата се пресяга, хваща една снежинка от въздуха и я залепва в кръгчето. Приближаваме до кръгчето. Все по-близо и по-близо. Снежинката расте. Кръгът заема вече голяма част от екрана. До него вляво е нашата фигурка.

— Какво е студът? Това е едно условно понятие. Ето някога тази снежинка беше капка в морето...

Снежинката изчезва. В кръга се появява морето. Вълните се бият о брега. В далечината — спокойна морска шир. На мястото на снежинката се появява една малка, добре очертана капка. В нея се виждат малки частици, които са в непрекъснато движение.

Енергията на частиците, от които беше съставена, не беше голяма. Един ден...

над морето огрява слънце.

Това изглежда познато. Слънчевата светлина придаде на частиците по-голяма енергия.

Капката е на повърхността. Частиците в нея са в бързо движение. След това излитат. Капката се изпарява.

Следим частиците в простора. Облак. Частиците са в облака. Звуков ефект — вятър. Облакът става сив, той се носи над сушата. Частиците се събират на едно място.

Но облакът, донесен от топлото море, среща хладен въздушен поток. На частиците беше отнета тяхната топлинна енергия.

От облака започваме да слизаме към земята. Слизат и частиците от капката, събрани вече на едно място. Това е снежинка. Частиците са пак в нея, но много слабо се движат. Пред нас е кръгът-прозорче. Една едра снежинка се залепва за него. Тя е същата, със същите слабодвижещи се частици.

И така със „студ“ се означава силното намаление на топлинната енергия на частиците, от които са изградени телата. Всъщност когато кажем енергия,...

На екрана се появява огненият отвор на локомотивна пеш. ...мислим за огнената жерава на локомотивната пеш...

Пешта прелива в ослепителната светлина на волтова дъга.

...за енергията на волтовата дъга, която стопява всички метали...

Волтовата дъга прелива в слънчево затъмнение. Короната на слънцето сияе.

...или за хилядите градуси на слънчевата корона.

А и ниските температури съвсем не се получават лесно.

Поглед към куклата, която е малко встрани. Тя вади от вътрешния си джоб някакъв предмет. Отблизо — това е термометър. Куклата го хваща за двата края и го опъва.

— Докато за високите температури нямаме ограничение...

Трикутермометърът се удължава.

Ниските температури имат граница. Тя е — 273.16° по Целзиевата скала.

Трикутермометърът се скъсява наново. Поглед към него отблизо. Живакът бързо спада към ниските деления.

Тук още отначало се каза, че студът бил наш приятел. Вярно ли е това? Никой не обича студа и особено животните, които имат постоянна телесна температура.

Камерата се отклонява вдясно. Сега на екрана-кръг виждаме хубаво опитно куче, което стои спокойно. Куклата Студ допира термометъра до кучето на екрана. Живакът пълзи бързо и застава на 38°C.

Куклата вади от джоба си ключ, пхва го в резервоара на термометъра и започва да го навива.

*Звук от
пружина.*

С въртенето на ключа живакът спада. Животното на „екрана“ става неспокойно. То трепери, движи се.

Ако температурата на тялото падне под определена граница, животното ще загине.

Приближаваме до екрана. Минаваме през стъклото. Сега сме в стаята, където е самото куче. Над него са наведени двама лекари. Единият от тях току-що довършва инжектирането на кучето и остава встрани спринцовката.

Но ако кучето бъде предварително упоено, то няма да умре.

Поглед върху обстановката. Експериментално операционна маса за животни, блестящи прибори. На стената — светлинен надпис: „Внимание, опит“.

Кучето се унася, ляга. Встрани — вана с лед.

Преливане. Кучето е върху леда. Двойни снимки. Отпред се появява термометърът на куклата Студ. Живакът е на 20°C. Кучето спи дълбок сън.

Ще се получи това, което наричат изкуствен зимен сън. Какво е станало в организма?

Трик. Контурите на кучето. Появява се кръвообращението му. Сърцето е забавило своята дейност, то почти спира.

С понижаване на температурата нуждата на тялото от кислород намалява. Кръвта се движи много по-бавно в организма.

Кръвообращението спира. Дишането, макар и бавно, продължава.

Така за малко време може да се спре кръвообращението. Този метод се прилага при тежки операции на сърцето и мозъка.

Преливане. Операция, снимана по оригинален начин — отдолу нагоре, от операционната маса. Така в четирите ъгла на кадъра са разположени лицата на четирите хирурзи, които през екрана си подават инструментите. В центъра на кадъра — празно място.

Двойни снимки. На фона хирурзите продължават да работят, а в празното място в центъра се появява сърце с ясно видим дефект на междукламерната преграда. Игла и конец триково зашива отвора.

Сърцето изчезва. Трикът прекъсва. Поглед над хирурзите към огромния рефлектор. Той се движи. С него се движи и камерата.

Стъклената врата е малко открената. Зад нея изведнъж се показва куклата Студ и се скрива. Приближаваме малко. Куклата пак се подава и ни вика с ръка.

*Звънлива мелодия —
мотив на студа.*

Камерата се движи и през отворената врата отиваме в съседната стая. Лабораторна маса с микроскоп, до нея столче. Куклата

подскача на столчето — оттам на масата.

Но има и други живи същества, които също не обичат студа — микробите.

Микроснимки. Десетина бактерии се движат бързо из зрителното поле на микроскопа. След това се забавят и постепенно спират движението си.

Студът забавя силно жизнената им дейност.

Върху неподвижните микроби триково се изписва думата „Мраз“. Преливане. Това е надписът върху български хладилник. Отваряме го, вътре светва скрита лампичка. Продукти.

Хората са се научили да използват това обстоятелство и чрез студ се борят с гнилостните микроби. Отблизо — термометърът в хладилника. Той показва 2°C .

Тук не е нужно температурата да е много ниска, защото храната остава за кратко време. Но в големите хладилници...

Живакът спада постепенно на 1°C , след това — на 0°C .

...е нужна температура под нула градуса по Целзий.

В перспектива се явява голям хладилен тунел. Вървим по коридор. От двете страни висят замразени стотици бутове месо. Двойни снимки. От долния дясен ъгъл се наслагат върху кадъра пакети масло. От долния ляв ъгъл — замразени зеленчуци, яйца.

Продължаваме по тунела. Ние сме пред хладилната инсталация.

Всеки би запитал: „Как се получават тук ниските температури?“

Трик. От хладилната инсталация се запазва само контура.

Камерата се насочва към компресора на инсталацията.

Комбинация. В контура се появява разрез на компресора във време на работа. Буталото се движи.

Тук, в този компресор, амоняк във вид на газ се подава на налягане от 15 атмосфери.

Трик. Газът се появява като много движещи се кълбца-молекули. Те вървят по охладителната система. Отляво идват все нови кълбца.

След това се охлажда с текуща вода. При голямото налягане и охлаждане амонякът се втечнява.

Ресиверът в разрез. Течността се излива в него.

И вече като течност се събира в един приемник.

Пътят към дроселния вентил. Втечненият амоняк след изливането му от вентила се разпръсква в пара. Кълбцата се разделят едно от друго и изпълват хладилните тръби.

Оттам минава през един вентил и попада във вакуум, създаван от компресора. Тук течността се изпарява мигновено, като отнема много топлина от окръжаващата среда.

Компресорът, гледан от мястото на постъпването на газа.

А газът наново влиза в компресора.

Контурите преливат в хладилната инсталация във време на работа.

Такъв е общият принцип в тези амонячни хладилници. Те се употребяват на много места.

Последователни снимки на различни хладилни инсталации — в ДИП „Въгледвуокис“ — от по-стар модел, и под хокейната площадка — по-нов модел.

Камерата се вдига от хладилната инсталация. Тя върви нагоре, минава през пласт разрязан лед и попада върху хокейната площадка. Вечерно представление под прожектори. Фигурно пързаяне на двойка. Прожекторът следи красивите пируети.

И когато гледаме красивите танци върху леда, не мислим, че тук първата работа е свършил студът.

Смяна. Феерия върху леда. Камерата обикаля около танцьорите. Неочаквано забелязваме на парапета куклата Студ.

Куклата ръкопляска. Отблизо. От джоба ѝ се подава термометърът. Тя го изважда и поглежда, след това го тръсва.

Но е време да продължим нашето пътуване по термометъра. Надолу, все по-надолу...

Поглед върху живака. Той слиза бързо надолу: -8°C , -10°C .

Сега навлизаме в истинските владения на студа. Може би смятате, че тук той няма с какво да е полезен?

Прожекторът на сцената се отмества. Наоколо е тъмно. Лъчът на прожектора върху завеса от полиетилен.

Лъжете се. Тук ще срещнем неща, за които и не сме предполагали.

Завесата се нагъва на десетки дипли.

Ще видим и пластмасите.

Двойни снимки. Опаковки от пластмаси. Отгоре спирално се спускат тръби. Изтеглят се ленти от пластмаси. На фона се издува голям балон от пластмаса.

Не се учудвайте! Изходните продукти за получаване на много от пластмасите...

Предметите биват пометени настрани.

Камерата също се отклонява. На хоризонта — взривове. Строителство на язовир. Реките се отбиват, като се вдигат големи количества пръст във въздуха.

...и експлозивите се добиват с помощта на студа от нефта и земния газ.

Скални маси се сриват от планината. Грамадни блокове падат от височините.

Принципът е такъв:

Трик. От ляво на дясно по екрана започва да тече като река смес, съставена от кръгчета, различни по големина. Най-малките са черни, средните — сиви, най-големите — бели;

Земният газ представлява смес от различни съединения, които имат различна температура на втечняване.

От дълбочина се появява една цифра — 15°K . Тя бързо расте и заема центъра. От потока смес се отделят най-тъмните кръгчета и се стичат встрани.

От общата смес със студ се втечняват последователно различните газове и така ги отделяме един от друг.

Цифрата изчезва. Веднага след нея се появява нова цифра. От потока се отделят сивите кълбца.

Получените съставки са ценни суровини за химическата промишленост.

Тригът прекъсва. Реката прелива в истинска река. Красив пролетен пейзаж. Нацъфтели дървета. Безкрайно синьо небе с облаци.

Някой би казал: „Но и въздухът представлява смес от газове! Така бихме могли да получаваме направо от него кислород и азот. Каква безкрайна мина!“

Стоп камера. Облаците спират да се движат. Върху къс синьо небе триково се изрисува един кръг.

Разбира се. Получаването на кислород и азот от въздуха е едно от най-важните приложения на студа.

Остава само кръгът със затвореното в него небе. Останалата част от небето изчезва. Приближаване към кръга.

Трик. Вляво се появява колба. Кръгът се сплесква, влиза в колбата и я изпълва като огромна капка.

Колбата се вдига и излива в стъклена тръба, която продължава надолу.

Но за това е нужно да продължим нашето пътуване по термометъра.

Тръбата е в ръката на куклата Студ, която кима и сочи надолу. Камерата започва да се движи по тръбата.

Вдясно се появява една градуирана скала: -50° , -80° , -120°C . Ние я следваме. Вляво стъклената тръба върви с нас.

Встрани на стената малка табелка: „Тук се втечнява кислородът -183°C .“ Малко по-надолу друга табелка: „А тук — азотът -196°C .“

От стъклената тръба се появяват разклонения, съответно за всяка от табелките.

По тръбата се спуска кръгчето въздух. То стига по средата между двете разклонения и се превръща в голяма капка. Сега, като се вгледаме по-внимателно в нея, виждаме, че тя е съставена от триъгълничета и квадратчета, които се движат, блъскайки се едно в друго. От капката се отделят триъгълничетата и потичат по първото разклонение, а по второто се спускат квадратчетата.

Такъв е принципът на получаване на кислород от въздуха.

Тръбата се изтегля вляво. От разклонението за кислорода продължават да текат триъгълничетата. Вдясно, като постепенно заема целия екран, се появява Химкомбинатът в Димитровград.

Тук кислородът ще се подчини на труда...

Камион, натоварен с торби, излиза от входа на завода. Същите торби в товарни влакове.

...и ще ни помогне да създадем химически торове.

Далечина. Безкрайни кооперативни полета. Те са прясно разорани, браздите се губят в безкрая.

Браздите преливат в безкрайна шир на море.

„Корабостроителни заводи“ във Варна. По обшивките на голям кораб работят монтьори с оксигени.

Една част от този кислород ще отиде да захранва оксижените, които свистят по строителните обекти... Оксиженът пилее поток от блестящи искри. Искрите прелитат в други искри. Те хвърчат като огнен поток, който изтича от отвора на доменна пещ. Лее се чугун.

Ще влезе в доменните пещи, за да повиши качеството на чугуна и производителността на пещите.

Следим огнената змия. Фабрична обстановка. Инсталация за получаване на течен азот. В съд се излива течен азот.

А искате ли да видите как изглежда течният азот? Не пипайте! Студът изгаря като огън!

Показва се пресова сглобка. Един вал се потопява в течния азот.

Течният азот е добър охладител, прилаган в промишлеността и в машиностроенето. Валът и лагерът...

Валът остава на екрана. С бърз пунктир се показва съкращението на диаметъра. Лагер, в който валът се вмъква.

...могат лесно да бъдат сглобени след охлаждането.

От тръба на инсталацията — преливане в тръбата, откъдето се показва получаването на кислород и азот. Сега капката е станала съвсем малка. Приближаваме към нея. Тя е съставена от малки кръгчета, различни по вид: тъмни, сиви, бели.

Но в капката въздух като че остава още нещо.

Тръбата се разклонява още на четири места с малки тръбички. Кръгчетата се разделят едно от друго и всеки вид тръгва по една от тръбичките.

Това са благородните газове, които също ни подава нашият приятел Студът.

Затъмнение. Светлина. Булевард „Руски“ при нощно осветление. Разноцветни светлинни реклами, които се наслаждат една върху друга.

Тези газове сияят в светлинните реклами.

От рекламите слиза на силно осветена витрина. Това е една от витрините на „Детмаг“, наредена като зимен пейзаж: борчета, затрупани със сняг, пътека, къщичка.

Зад едно от борчетата излиза куклата Студ. Тя кима с глава.

Да, всичко може да изглежда като приказка, но Студът действително е ваш приятел. И много тайни ще ни разкаже в бъдеще, когато науката овладее напълно и най-ниските температури.

Надпис

„КРАЙ“

АТАНАС СЛАВОВ, ХРИСТО ТОПУЗАНОВ

КИТАРА И КЛАКСОН

Сценарий за куклен филм

София — юли — 1961 година

Тя е млада дама от времето на кринолините. Перилата на балкона ѝ са ажурни и всичко подсказва за онази епоха на китари, романски и плетени виенски столове, към която ние се обръщаме с усмивка на добродушна снизходителност.

Ще дойде ли принцът на белия кон?

Едва ли. От балкона се виждат калдъръмената улица, фенерите по тротоара, бавно лезещият здрач, т. е. една от онези улици, по които принцове не идват. Но затова със здрача идват романсите, идва нежната мелодия на неизживените блянове.

Идва и фенерджията. Нашият филм всъщност започва оттук. Фенерджията крачи по пустата улица; фенерите светват един подир друг и хвърлят светлите си кръгове на плочника. Ние вървим с крачката на фенерджията и ето че се озоваваме край пъстрата тента и кръглите масички на някакво заведение. Тук фенерджията спира, защото не издържа на изкушението.

Той щраква с пръсти. На масичката край него се появява огромен ригал. Фенерджията надига ригала, мята глава назад и изведнъж се ококорва. Вдигаме поглед нагоре и ние и за пръв път виждаме нашата героиня.

Едно малко балконче под самата стряха и... един кринолин, който се белее в здрача.

Фенерджията зяпа безцеремонно нагоре.

Какъв нахал. Нашата героиня възмутено тръшва балконската врата. Засрамен, фенерджията нахлупва козирка и продължава напред.

А горе, зад пердетата, се открива изящният силует на младата дама и се разнасят нежните звуци на клавесина. Мелодията изпълва тишината, трепти в синкавия полуждрач... Това е сякаш нейната моминска изповед, толкова надежда и тъга дъха от нея.

Бодро дрънва велосипеден звънец и прекъсва излиянията на нашата героиня. Долу на улицата животът си тече. Един мустакат юначога с черно бомбе и кариани панталони се втурва енергично в кадъра на своя музеен велосипед. Няма вече романи. Поетичната атмосфера за миг се изпарява и улицата се превръща в акробатическа арена. О, той владее до съвършенство фокусите на занаята — този кариан велосипедист.

Вратата на балкона широко се разтваря и нашата очарована героиня увисва на перилата. И не само тя. Трещят жалюзи и щори. В миг като с магическа пръчка всички околни прозорци се разтварят и от тях се подават множество дамски глави — блондинки, брюнетки... от всички възрасти.

Кариерният жъне успех след успех. Той вече напето мустак; прави смела осморка всред масите и пресушава в движение цяла редица ригали.

Браво! Букет от аплодисменти.

По стълбите на заведението слиза шикозна дама в розов кринолин. Тя застава в светлия кръг на фенера и велосипедистът удря ловко спирачките пред нея. С отмерен жест той сваля черното си бомбе и звънецът дрънва в синхрон с поздрава му. Дамата отвърща с реверанс и кокетно сяда на рамката. Мустакатият натиска педал и изчезва. С него отлита и една илюзия.

Отново хлопва балконската врата и зад пердето се разнася стонът на клавесина.

— Тру-тууут...

Този път дрезгав клаксон прекъсва песента и обявява появата на новия герой. Клаксонът лъщи на капрата на автомобила, който заковава спирачки в светлия кръг на фенера. Това е един от онези внушителни автофайтони, които преди шейсетина години са смаявали със своите недостижими 15 км в час.

— Тру-туууут...

Хлопат врати и прозорци и дамската публика отново заема местата си.

— Тру-тууут...

Победителят на бързината и разстоянията натиска клаксона и като с магическа пръчка под тентата се появява келнер, който крепи на ръката си огромен поднос с ригали.

Клаксонът дрезгаво грачи, автомобилистът властно сочи с ръка и пред смаяната публика малиновият сироп се излива на потоци в радиатора на колата. И ето че каруцерията постепенно почервянява, а шофьорът вече доволно мустак.

Публиката е омагьосана. Публиката е напълно пленена. По стълбата на заведението слиза величествена дама във виолетов кринолин и застава в светлия кръг на фенера.

— Тру-тууут...

Автомобилистът сваля сламеното си шапо и клаксонът приглася на квадратния му поздрав. Дамата отговаря с изящен реверанс и сяда на капрата.

— Тру-тууут...

Щастливата девойка отлетява всред облак синя пушилка.

За трети път хлопва балконската врата и клавесинът на нашата героиня издава само един отчаян стон. Един вопъл... и после мълква. И сякаш цялата сграда потръпва от нейните въздишки.

Но каква е тази мелодия? Неиде отдалече долита познатата песен на героинята, само че в нова гама, топло и нежно, мъжествено — по-ясно и по-сигурно от преди.

Откъде се е появил на улицата този пешеходец? Той върви по

тротоара с бавна и спокойна крачка, спира под фенера и песента му кънти в тишината.

Този път няма публика. Този път прозорците остават глухи и само горе, под стряхата, тихо хлопва балконската врата.

А долу на улицата една самотна фигура дрънка на китара в светлия кръг на фенера.

Песента се удря в каменните стени, в плътно затворените капаци на прозорците и... чудо — започва да резонира. Все по-често и все по-осезаемо... Едно нежно ехо повтаря акордите на китарата и ги връща облагородени в ушите ни.

Пешеходецът се оглежда в почуда, отпуска китарата. Ехото продължава да звучи. Пешеходецът вдига поглед нагоре... още по-нагоре... и вижда малкото балконче под стряхата и кринолина, който се белее в полуздрача.

Китарата звънва в тишината и фигурата отговаря със съзвучието на ехото. Китарата звъни... и белият кринолин резонира.

Ехото става все по-близко. Бялата фигура изчезва от балкона и последователно светващите прозорци очертават зигзагообразна линия по стената на къщата. Светлият зиг-заг слиза все по-ниско и по-ниско, докато...

В осветения кръг на плочника се появява самата героиня. И ехото престава да бъде ехо. То се слива с песента. Пешеходецът сваля шапка, китара дрънва в синхрон с поздрава му и ето че се ражда мелодията на един от онези свенливи танци, които нашият век е забравил.

Светлият кръг на фенера е вече тесен и танцът понася нашите герои по улицата. Те се въртят унесени по плочника — ту попадат в светлите кръгове на фенерите, ту отново навлизат в синкавия здрач. Навлизат между кръглите масички на заведението, очертават изящни фигури, стъпките на танца стават все по-задушевни и в този миг...

Дрънва познатият велосипеден звънец и прекъсва звънливата мелодия на китарата. Край нас прелита като стрела карираният велосипедист, който вози на рамката своята дама.

Белият кринолин и пешеходецът не са вече долепени един до друг. Те са застинали по местата си — така както ги е заварила последната стъпка на прекъснатия танц. И прекъснатият акорд на китарата резонира още в ушите ни. Сякаш ехото отново се е откъснало от песента. Наистина това впечатление трае само миг, но в тоновете на вълшебното съзвучие се е промъкнал вече първият дисонансен акорд.

Танцът продължава, но нещо куца; очарованието се е изпарило. Танцът продължава, но...

— Тру-тууут...

Край нас профучава величественият автофайтон с виолетовата дама, която се мъдри щастлива на капрата. Нашата героиня извъръща меланхолично глава след глъхнещия клаксон.

Няма вече танци. Тихо е и двамата се отпускат разочаровани на плетените столове. Пешеходецът поглежда плахо към нея, опитва се да улови ръката ѝ, но тя се отдръпва настръхнала. Той щрака с пръсти към невидимия келнер и на масата се появява висока ча-

ша с малинов сироп. Пешеходецът я избутва към нея, но тя я отблъсква с ръка и отечено се обляга на стола.

Моментът е решителен. Героят въздъхва като локомотив и в ръцете му се появява вярната китара. Той я настройва внимателно и дръпва струните, но... мелодията отеква в дрезгави дисонанси.

Дамата нервно запущва уши. Изпарило се е като дим съзвучието. Тя се надига рязко от стола. Пешеходецът тръгва след нея и дръпва отново струните.

— Тру-туут...

Не, този път не е китарата. На заден ход в кадъра се втурва величественият автомобил. Виолетовата дама я няма вече на капрата и шофьорът заковава спирачки пред кръглата масичка. Още не сме се опомнили и той се кланя със сламеното си шапо на нашата героиня.

Тя се обръща нерешително назад. Пешеходецът отчаяно протяга ръце към нея.

Тя обръща отново глава към автомобилиста и внезапно познатата обстановка изчезва. Няма я вече пъстрата тента. Няма китари. Няма го пешеходеца. Гръмва оркестър и в него напират динамиката на чарлстона.

Тя обръща глава назад и отново се появяват кръглата масичка и пешеходецът, който отпуснат на колене, протяга към нея червена книжна роза.

Обръща глава напред и изчезва. Пращи и модулира оркестърът и в неговия ритъм тя поема унесено ръжката на автомобилиста. С квадратните движения на новия танц те се упътват към колата, седат на капрата и...

— Тру-ууут...

...полетяват напред.

За миг пред очите ни се появява старата обстановка. Проплаква китарата; пешеходецът е застанал в поза на отчаяние и протяга книжната роза към нас. Но само за миг. И отново виждаме...

...колата, която фучи по пътя. Автомобилистът дава газ и фенерите се сливат в едно общо, мътно петно.

Колата лети, но шофьорът внезапно удря спирачки. В светлия кръг на фенера ние виждаме една нова дама, която кокетно върти глава към нас. Автомобилистът сваля сламеното си шапо, дамата отвърща с реверанс и се качва в колата. И отново колата полетява напред.

Но пътят е пълен с изненади. Вакантните дами сякаш извират. Автомобилистът удря спирачки, сваля учтиво шапо и... колекцията му непрекъснато се увеличава. Колата се носи по пътя и спира, и спира, и се носи... и в колата вече няма място, но тя продължава да се пълни... Новите пасажерки накацват по калниците, трупат се в появилото се като с магическо махане на пръчка ремарке.

И още и още...

Автомобилистът спира при поредната дама, слиза, сваля шапо, хваща я през кръста и я слага на единственото празно място, т. е. своето място. А къде да седне той?

Автомобилистът я натиска да се смести, тя се плъзга по седалката, натиска я още, още... най-сетне. Отваря се сума ти място и той сяда.

Нищо че от другата страна на седалката се е изтърсила в праха нашата героиня.

Тя възмутено вдига глава, но... едно елегантно сваляне на шапото и новият автомобилист я успокоява. Изящният кавалер я вдига през кръста и я плъзга на седалището. Нейната предшественица тупва на земята от другата страна точно като нея.

Оттам я подемат...

Нашата героиня вдига поглед и о, ужас... Безкраен конвейер от коли се стеле към хоризонта и от него като някакъв електрически импулс светкавично се сменят от седалка на седалка избутваните дами.

Самата тя се задържа само за миг и отново я избутват, после избутват с нея следващата дама и... след миг отново бива избутана и тя...

Като кошмарен гигантски механизъм работи безкрайната верига седалища и дами. Тя отчаяно извърща глава назад и там, пред автомобилите, по безкрайния ред на фенерите, никне цяла опашка от дами, които чакат реда си. Тракат врати и прииждат нови, хлопат капаци и надничат нови и нови... Приветствуват своите герои, струят, гълчат...

Нашата героиня, ужасена, покрива очи. Разноцветните кринолини изпълват кадъра, завъртат се в шеметен танц пред очите ни и всичко потъва в едно общо, мътно петно...

Отново пред нас е пъстрата тента, кръглата масичка, плетените виенски столове. И само пешеходецът го няма.

Нашата героиня се навежда и взема от земята падналата книжна роза. Дрънват познатите акорди на китарата. Но песента е тиха, тиха, сякаш е отминала далеч напред.

Пред нас се белее дългият път. Минава фенерджията и ние отминаваме с неговата крачка. Фенерите гаснат един след друг.

ЖАК ШЕМТОВ

ФУТБОЛНАТА ТОПКА

Сценарий за рисуван филм

Небето е съвсем синьо и слънцето няма никакво основание да не блести. И то действително си блести най-делнично, но ето че се навежда леко, поглежда към земята и се усмихва. Защо се усмихва слънцето? Трябва да е видяло нещо забавно? Да, то е видяло един обикновен, а може би и необикновен градски стадион. Че какво забавно има в туй? Трибуните са почернели от народ. И пътеките са пълни с правостоящи. И зад пейките има хора. Просто няма къде кибритена кутийка да хвърлиш. А от входа напират една лавина хора, които едвам дишат от притеснение. Е, това забавно ли е? За нас не е, но за слънцето... кой знае, може би? Едно обаче е сигурно — мачът ще е предельно интересен. На игрището са се подредили вече двата отбора. Единият е с червени фланелки и черни гашета, а другият — със сини фланелки и бели гашета. Краката им са страшно дебели, с чорапи от съответния цвят, а главите — мънички. Някъде към центъра се вижда една черна фигурка, облечена в черна фланелка и черни гашета — това е съдията.

Отдавна ли стоят тези футболисти неподвижни по местата си, или не, не знам, но ако се съди по неясния вой, който постепенно се засилва, трябва нещо да се е случило. Откъде иде тази врява? Кой крещи и защо крещи? И защо всъщност не започва големият мач? А-ха... Поглеждаме към един сектор от трибуните и виждаме, че зрителите си задават именно горния въпрос, но крайно възбудено, с крясък и подсвиркване; те са станали на крака и раздражено ръкомахат. И всъщност цялата публика е едно море от кряскащи и ръкомахащи хора, а на игрището футболистите си стоят по местата, унили и неподвижни, и само съдията, хванал главата си в ръце, нервно подтичва напред-назад. Но защо?

Бързо влизаме в съблекалнята на стадиона, която е порядъчно разхвърляна. Личат разтворени шкафчета, на чиито врати са прехвърлени панталони и ризи, по пода се ваят обувки, на скамейките висят пешкири, а на едно малко столче е седнала нова футболна топка. Именно нея чакат на стадиона; тя е виновницата за недоволството и нетърпението на публиката, чийто заглушен вой прониква и в съблекалнята. Но тя не подозира, че е закъсняла, че само нея чакат, и продължава да се приготвя за своя дебют. Днес е първият ден от нейния живот. Какво я очаква? Ще си поиграе на свобода! Тази мисъл предава весело изражение на лицето ѝ. С двете си ръ-

чички тя държи една помпа и се помпа. И колкото повече помпа, толкова повече се издува и толкова по-весело става кръглото ѝ лице. От време на време тя спира помпането, потупва с ръчичка издутия си корем и очите ѝ блестят от радост, че е тъй кръгла и тъй хубаво надута. Накрая, доволна, тя оставя помпата на пода: бързо завързва с канапче цицката на плондера и я мушва под кожената обвивка, сетне взима шилото и служейки си с него като с гребен, сръчно притяга с висиящия кожен ремък отвора на върха на главата си. И тъкмо е свършила тази последна операция, в съблекалнята се втурва един човек в сини панталони и бяла риза. Лицето му е изкривено от гняв; той яростно маха юмруци към топката и нещо крещи; топката го гледа изненадано. Той се спуска към нея, грабва я, изфучава през вратата...

...И в следния миг той изхвърква изпод главната трибуна и стига страничната бяла линия на игрището. Публиката реве. Той хвърля топката на съдията, който я улавя с две ръце. За миг съдията я поглежда навъсено. Гъстите му вежди играят нагоре надолу, топката пък го гледа стресната, но в следната секунда съдията я залепва в бялото кръгче на центъра и наведен над нея, пронизително изсвирва със съдийската си свирка. Топката премигва обидено — може би иска да протестира, защото никак не е очаквала, че така грубо ще се отнасят с нея, но в настъпилата тишина след съдийския сигнал на бузата ѝ се залепва върха на футболна обувка и тя полита към дясното крило. О небеса! Тя лежи ужасена и с прострени ръце се приземя върху главата на червен играч. Отчаяно се хваща за косата му; той тръсва глава веднъж, дважд; тя пада на земята; той я ритва и тя полетява към синята врата. Тя пак е във въздуха... Ой, какво правят с нея тези хора, какво ще стане сега? Топката вече пада, прави болезнена примаса и си закрива очите. Пред вратата група сбутващи се играчи от двата отбора скачат едновременно, но един червен играч се покатерва върху раменете на син играч, посреща я с глава и я отправя към врата. Ой! — тя си чуква носа о страничната греда, която се огъва от удара. Топката отваря уста да викне от болка, но гредата мигновено пружинира и я отправя в средата на наказателното поле, където попада между четири чифта крака, обути в червени и сини чорапи. Краката ритат топката; ритат се и помежду си; спъват се; вижда се как телата на играчите падат върху топката и я скриват от нашия поглед; други играчи притичват към купчината и се валят върху нея и всичко това се превръща в едно кълбо омотани крака, ръце, глави, изпод което с мъка се измъква нещастната топка. Тя прави няколко плахи стъпки, поглежда към купчината и се хваща за главата, но изотзад върху нея връхлитат един син крак, който я ритва високо в небето...

Топката е потресена. Всред какви хора е попаднала! В тях няма никаква милост! Как грубо се нахвърлят те върху нея! Наистина тя е съвсем млада; няма никакъв житейски опит, но никога не си е представлявала, че именно така ще „играят“ с нея, че толкова горчив ще е нейният дебют в живота...

И колко високо са я ритнали! Просто свят ѝ се вие... Ето тя вече пада от тази главоломна височина. Топката е уплашена. Тя

затваря очи и защипва носа си с пръсти, сякаш плонжира от висок трамплин в морето, и вятърът така свири, сякаш тя е приземящ се снаряд. Най-сетне тя пада с трясък върху зеления терен, близо до наказателното поле на червения отбор; отскача няколко пъти и побягва към десния ъгъл. Един син играч се впуска след нея; подир него тича червен играч и тъкмо синият да я догони, червеният го спъва и синият се просва на земята. Червеният играч настига топката, друг червен се присъединява към него, но отсреща вече тичат двама сини играчи; те се сблъскват с червените и всички падат на земята. Топката е съвсем объркана и не знае накъде да бяга. След миг колебание тя поема сила към вратата на червения отбор, а подир нея като глутница тичат разноцветни играчи. Топката стига вече вратата на червения отбор, а глутницата е по петите ѝ. Тогава тя се покатерва по страничната греда, стига върха и продължава да тича по напречната греда. Глутницата я следва по земята, като чака да слезне по другата странична преда, но топката съзира тази опасност и изведнаж рязко тръгва назад. Също така рязко тръгва назад и глутницата, но те се сбутват и падат всички един връз друг. Топката бързо слиза по страничната греда и едвам е направила няколко крачки по земята... вратарят на червения отбор прави акробатически плонжон и я захлупва. Вратарят става; станали са и изтъркалините играчи; тупва няколко пъти топката и с отмерен шут я праща пак високо в небето. Подучена от опита, този път топката слиза с парашут близо до наказателното поле на синия отбор. Освобождава се от парашута и тича направо срещу вратата на синия отбор. Пак я догонва глутница разноцветни играчи; вече я настигат като хала, но точно на поллинията топката рязко се измества и глутницата нахълтва във вратата и се оплита в нейната мрежа. В този миг съдията, който през време на играта се е мяркал тук-там на терена, надува свирката, дига пръст нагоре, с което иска да каже, че е отбелязал гол. Част от публиката скача на крака и по кръгчето на устата им личи, че викат „гол“! Междувременно съдията е хванал топката, но около него се натрупват играчи, нещо ръкомахат, оспорват гола; идват всички играчи. Те усилено ръкомахат, побутват се, ето вече и удари се разменят. Става едно генерално сбиване, при което топката изпада от ръцете на съдията. Публиката крещи. Ето едната половина се изсипва на терена; в миг и другата половина изчезва от трибуните. Цялото игрище е пълно с ръкомахачи и биещи се хора... и изведнъж на празните трибуни се появява топката, единственият вече зрител, и надула буза, освирква това безобразие на терена...

СТРАХЛИВИЯТ ГРЪМООТВОД

Сценарий за рисуван филм

Имаше едно време един гръмоотвод. Това време не ще да е било твърде далечно, тъй като не е могло да бъде преди Вениамин Франклин, тоест преди средата на 18-я век. Но всичко това няма особено значение за нашата история. Важното е, че въпросният гръмоотвод стоеше върху покрива на една висока къща и беше много горд с отговорната задача, която му беше поверена: да пази къщата от гръмотевици. Той се пъчеше наляво и надясно, кръстосваше ръце и дори заемаше поза на Наполеон. На главата си нашият гръмоотвод имаше три шипа с платинени върхове, които представляваха главната му гордост. Той пъдеше от тях врабчетата, които ги намираха удобни за кацане, и постоянно ги чистеше, за да блестят, колкото може по-ослепително. Това той вършеше, като откъсваше влажни фъндаци от малките облачета и ги търкаше с тях, а после ги сушеше с вълма от слънчеви лъчи. Какъв блясък се получаваше, просто беше истинско удоволствие да гледаш такъв гръмоотвод.

Но веднъж, когато посегна към едно облаче, то започна да пиши и отнейде се дочу заплашително ръмжение. Един голям тъмен облак — баща на облачето — се надвеси от небето. И започна бурята. Брам! — една мълния се спусна ослепителна към него. Нашият гръмоотвод се отклони малко и я остави да мине край него, тъй като това беше само една мълния от трета величина и не заслужаваше да ѝ се обръща прекомерно внимание. Браммм! — една втора, по-голяма, се отправи към него. Той се отклони в другата страна и успя да я избегне, тъй че тя се заби в покрива и остави малка дупка. Все пак това не беше тъй страшно и гръмоотводът можеше да се преструва, че взима всичко това на шега. Но изведнъж — Браммммммм! — някакво огнено кълбо се завъртя над покрива. Гръмоотводът прибра прите си върха като рогца на охлюв и целият се сви като пружина. За щастие тази мълния се разнесе, но след нея последва друга и още една, и още една. И гръмоотводът не можеше да се отървава само с леки движения, а започна да тича насам-натам по покрива в ужасен страх. Брам! Брам! — мълниите се сипеха върху покрива и проникваха в къщата, но гръмоотводът успяваше да се отърве, докато и мълниите не се изхитриха. Една от тях се престори, че ще падне на едно място, но се спря и се сгромоляса другаде, съвсем близо до гръмоотвода. Друга повтори същия номер, но в обратна посока и гръмоотводът беше на косъм от смъртта. Трета пък се разклони като корените на дърво и всяко нейно раз-

клонение дебнеше да види къде ще се спре гръмоотводът. Положението беше така безизходно, че гръмоотводът намери за благоразумно да скочи в комина, като издърпа след себе си жицата, която го свързваше със земята. Светкавиците се повъртяха още малко около него, но като не можаха да го стигнат вътре в комина, колкото и да се пресягаха, седнаха да го чакат, като барабанеха с пръсти по покрива от нетърпение. Гръмоотводът надникна от комина, но ги видя и пак се скри. Тогава те, ядосани, се забиха в къщата. Бурята потихна. Баштата-облак отмъкна нанякъде малкото облаче. Небето отново стана синьо. Гръмоотводът се измъкна от комина и сякаш нищо не беше се случило, извади отново трите рога на короната си и заблестя с тях. После закрачи напред-назад по гребена на покрива като караул. Там-та, там-та, тарадаратам-та! На края на марша той се спря и пак зае наполеоновската си поза. Хубаво е да си гръмоотвод и да имаш поверена отговорна задача! Лошото беше само в това, че от къщата, която той трябваше да брани от гръмотевиците, беше останал само димящ, овъглен скелет. Трам-та, там-та, тарадаратам-та!

