

киноизкуство



кино
и изку
ство

8 август 1963

ОРГАН НА КОМИТЕТА ЗА
КУЛТУРА И ИЗКУСТВО,
НА СЪЮЗА НА КИНОДЕЙ-
ЦИТЕ И НА СЪЮЗА НА БЪЛ-
ГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

г о д и н а о с е м н а д е с е т а

СЪДЪРЖАНИЕ

Някои проблеми на игралния филм — Иван Руж	3
Повече грижи за кинолюбителското движение	18

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

„Колеги“ — Ивайло Знеполски. „Грешният ангел“, „Разрушеният мост“, „Последният пешеходец“ — Атанас Свиленов. „Парижката света Богородица“ — Пенчо Линов. За случайното, което виждаме, и закономерното, което трябва да видим във филма „Гангстери и филантропи“ — Христо Кирков. Само Фернандел не стига	25
---	----

ДИСКУСИЯ

Против Хубавата Елена, за мене — зрителя, за нашия общ приятел — киното — Пенко Гюров	36
---	----

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

Най-младият жанр търси себе си — Ивайло Знеполски	47
За увлекателността на учебния филм Л. Обретенов	55

СЪЮЗЕН ЖИВОТ

Кинодейците подкрепят призива на партията	59
Повече активност в разговорите	61
За боева, настъпателна, идеологически безкомпромисна критика	63

ПРЕГЛЕД

Вела Балаш и киното — Ервин Дертян	67
Куросава, монополи и зрител — Кадзуо Ямада	69

КИНОТО ПО СВЕТА

Теоретичен симпозиум по въпросите на съвременното буржоазно киноизкуство — Ст. Стоименов	71
Кан 1963 година — Неделчо Милев	73
Киноседмици и фестивали	82
Кинодебюти в Африка — И. Ицков	83
Из дебрите на Холивуд	84
ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО	86

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

Българският научно-популярен филм в миналото — Ал. Александров	90
ХРОНИКА	90

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

Сценарии за късометражни филми: Теню Казака — Плаващи домове, Любен Станев — Забранена скорост, Хаим Оливер — Разказ за бисквита	97
--	----

На първа страница на корицата Жоржета Чакрова във филма „Черната река“. На четвърта страница Богомил Симеонов във филма „Ивайло“.

Редакционна колегия

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ИГРАЛНИЯ ФИЛМ

Изкуството засяга душите, най-изтънчената сфера на човешката същност. Социализмът не може да укрепва и да се развива, ако хората чувствуват и мислят, мечтаят и действуват по старому, тъй както ги е възпитавал векове наред частнособственическият капиталистически обществен строй. Хората трябва да се превъзпитат да чувствуват и мислят, да действуват и мечтаят по комунистически. Това е необикновено трудно дело и в него на изкуството се пада много и много. Затова в социалистическото общество изкуството е могъщ фактор за комунистическо възпитание и превъзпитание на народа. Извън тая прекрасна цел то се обезсмисля.

Ръководителите и идеолозите на капитализма, като виждат каква голяма роля играе изкуството в социалистическото общество, се стремят по всички начини да активизират борбата срещу културата и изкуствата на социалистическия лагер по специфичните пътища на художественото творчество.

Б речта си на срещата на Политбюро на ЦК на БКП с културни дейци др. Тодор Живков приведе немалко примери и съображения за проникване на буржоазната идеология, за изостряне на класовата борба на фронта на културата и изкуствата. Няма никакво съмнение, че занапред тя ще се задълбочава, ще взема нови форми, ще се видоизменя и ще става все по-разпалена и напрегната.

На буржоазния натиск в областта на изкуствата ние следва да отговорим с укрепване на социалистическото и комунистическото в нашето художествено творчество. Аз умишлено не казвам на социалистическата и комунистическата идейност, защото смятам, че работата е много по-широка, че социалистическото и комунистическото може и следва да обхваща всички компоненти на художествената творба, като се започне от замисъла, материала, сюжета и се свърши с художествените решения, формата, изразните средства. Навсякъде — в използването, в употребата, в организацията на всичко, — може и следва да личи, да се чувствува художникът-творец, вдъхновен от великите идеи на комунизма, художникът-творец, който няма други интереси и стремежи освен интересите и стремежите на своя народ.

*

В изкуството всяка следваща година не носи задължително нови успехи. В неговото развитие се наблюдават интензивни и анемични периоди. Не твърдя, че периодът 1959—1960 г. е бил по-пло-

доносен от 1961—1962 г. Но едно младо киноизкуство, което трябва да печели бързи завоевания, за да изравни фронта си с европейското и световното киноизкуство, може да постига повече. При това през 1961 и 1962 г. игралният филм в производството, творческо и техническо отношение беше снабден по-добре, отколкото през предшестващите две години. Технически — количеството и качеството на базата се подобряваше, творчески — кадрите от 1959 и 1960 г. се запазиха и увеличиха. Следователно причините са субективни и трябва да се търсят във формата на организацията, в методите и стила на работата.

През 1961 и 1962 г. се проведе структурна промяна в студията за игрални филми; образуваха се творчески колективи и като всеки преход, той не можеше да не даде някои производствени и творчески задръжки, поне на първо време. Би следвало напред не само да се навакса пропуснатото, но да се направи решителна крачка към подобрение. Иначе проведената реорганизация и образуването на творческите колективи няма да се оправдае.

*

По какъв начин, с какви теми, сюжети, герои, конфликти, изразни средства нашият игрален филм през 1961, 1962 и началото на 1963 г. е решавал ония големи исторически задачи на нашето социалистическо обществено развитие, за които стана дума накратко в началото?

През това време няма нито един игрален филм — из съвременния живот или миналото — обърнал гръб на големите проблеми, които ни вълнуват. Тематичното разпределение на филмите не винаги ни ориентира правилно за идейно-художественото и възпитателното им значение. Един филм на историческа тема може да въздействува понякога много повече съвременно, да възбуди у нас много по-ярки патриотични и други положителни чувства и мисли, свързани със задачите, които сега решаваме в обществения и личния живот, отколкото един филм по материали из съвременността. Зависи какви са тия материали, как ги е обработил и осветлил авторът, какви мисли и въздействия предизвиква чрез тях в нашата душа и пр. Но винаги проблемите на съвременността интересуват по-живо зрителите в сравнение с въпросите на миналото. Затова и аз най-напред ще се спра на филмите из съвременния живот. Те са „Двама под небето“, „Хроника на чувствата“ и „Последният рунд“ — производство 1961 г. Действието на първите два стаза на строителни обекти, сред хора на физическия труд, представители на работническата класа и работническата младеж.

Много хубаво е, че авторите са се насочили към хора, които участвуват непосредствено там, дето най-ярко проличава новото. Какви проблеми са ги развълнували? Режисьорът на „Двама под небето“ Б. Шаралиев казва, че го привлича „не новото и старото в сюжетна линия, а проблемът, който поставя сценаристът Анжел Вагенщайн. Може ли днес човекът да бъде самотник, да съществува вън от обществото, доволен от своето „аз?““ (сп. „Филмови новини“ бр. 3, 1961 г.)

Нека да не спорим с режисьора, който е тълкувател на литературния сценарий при превъплътяването му във филм. Но очевидно е, че основната идея се преплита силно и с други идеи, подсказани от материала и от взаимоотношенията на героите, и не изпъква ясно между тях. А родопските мини са само фон, а не драматургически елемент. Действието може да се пренесе, където и да е другаде и да се разрешават пак тези въпроси. Може да се вземат герои с каквато и да е професия и да се поставят в същото положение от гледище на проблема. От друга страна, поводът, поради който самотникът се изолира във от обществото, е дребен: при младата жена, която той обича, идва нейната майка. И понеже той се е скарал с родителите на любимата си, сега възнегодува, скарва се и с нея, напуска своя дом и бригадата, в която работи, и се самоизолира.

Не е много по-различно положението и в „Хроника на чувствата“. Тук героите са младежи, строители от една комсомолска бригада за комунистически труд. Марето и Петьо се любят. Но тъй като тя има извънбрачно дете от друг, не смее да отричи чувствата си към Петьо. Той се измъчва, чува лоши слухове за нея, страда, нервничи, докато най-после надвива предразсъдъците си. Друг конфликт съществува между комсомолския секретар на обекта и жена му. Тяхното дете е неизлечимо болно. Майката е изтерзана от това. Когато той се връща късно в къщи, тя се нахвърля неспдържано върху него, кара се, че не си идва навреме, че не мисли за тях и пр.

Проблемът за правилните отношения между младите, които се обичат, проблемът за взаимното доверие и за преодоляване трудностите на живота е несъмнено много важен. Но и тук той не е намерил едно по-дълбоко и разгърнато решение, не е по-тясно свързан с противоречията, пораждани от строителството, противоречия не антагонистични, но големи и засягащи силно хорските съдби. И в „Двама под небето“, и в „Хроника на чувствата“ главните действащи лица са показани доста еднолинейно, с еднообразни и бедни изживявания.

„Последният рунд“ е филм из живота на спортната младеж. Третира проблема за спортната етика, за патриотизма на младия спортист. За съжаление поради шаблонни и познати от други филми художествени решения на редица важни моменти във филма, образът на главния герой не изпъква; по-ярки са само сцените, където го виждаме да се състезава на ринга като боксьор.

От 7-те филма, производство 1962 г., 4 са на съвременни теми. В „Слънцето и сянката“ се третира проблемът за атомната угроза и войната, проблемът за мира между хората от различен расов и национален произход. Проблемите се разискват под формата на разговор между двама млади — момче и момиче на морския плаж. Разговорът е жив, диалогът изискан, гъвкав, убедителен. Картините са наситени с много лиризм, нежност и поетичност. Ненавистта към атомната война, която филмът иска да ни внуши, обаче в немалка степен се обезсмисля, тъй като не сочи ония, които подклаждат студената война и заплашват човечеството с атомно оръжие — империалистическите главатари и техните многобройни копиеносци.

Поради това комунистическата нацеленост, хуманизмът на филма добиват отвличен характер. Отвращаваме се от атомната война, настрояваме се да се борим против нея, но не знаем срещу кого.

„Специалист по всичко“ ни отвежда сред студентската младеж. Проблемът е нежеланието на някои завършващи младежи да отиват на работа в село. Те се подлагат на многобройни унижения, стават смешни, само и само да останат в София. Филмът е комедиен. Образите обаче не са очертани ярко, размиват, но не ни засягат дълбоко.

В „Анкета“ героите са заводски инженери, проблемът — нравствената чистота на заводската интелигенция, борбата против онова примиряване с подлостите, до което неусетно може да се достигне в живота. Тук основните противоречия не са изяснени, разчитано е до голяма степен на различни модерни кинематографически хватки, а не на един ясно изведен дълбок конфликт и избистрена художествена идея, поради което образите не изпъкват, филмът не привлича.

По-ярък образ имаме в „Златният зъб“ — диверсант, завербувач с измама, която случайно разкрива и започва яростно да мъсти на господарите си. Поради това той и проблемът, на който е носител, ни въздействува по-силно, заживяваме с него, запомняме го.

Произведените през 1961, 1962 и началото на 1963 г. игрални филми на съвременна тематика и проблематика възпитават социалистически и комунистически зрителя, но в повечето случаи с недостатъчна сила и енергичност. Нито един от тях не ни въвежда в сърцевината на раздвижената и кипяща атмосфера, сред която живеем, не пресъздава нейното сурово многостранно лице, силния ритъм на динамичния ѝ пулс, не ни потопява в разочарованията и надеждите, в колебанията и дръзновените мечтания на младежта, на работниците и селяните, на целия наш трудов народ, не ни показва ярко онова ново и по-различно от всичко досегашно, което се ражда от социалистическите обществени отношения. Нито един от тия филми не ни обогатява с образи, които отдавна чакаме от нашата литература и кинематография, образи на героични мъже и жени на социалистическата ни съвременност, които преминавайки през горнилото на целия сложен процес на обществено и лично преустройство, издържат напрежението, понасят трудностите и вървят непрекъснато напред от връх към връх, все по-нависоко и по-нависоко в стопанско и културно отношение. Големите чувства и мисли, силните възмущения и страсти на хората от нашето време не са намерили внушително идейно-художествено изображение на екрана. На всички филми не достига дълбочина на проникването в отношенията между ония, които строят социализма, и яркост в обрисовката на техните характери.

Това е много сериозна слабост, която може да се отбележи за съжаление не само в кинематографията, но и в литературата, и в живописа, и в театъра.

*

Причините за това са разнообразни и сложни. Да се свеждат до една-две значи да се опростява работата и да не се обясняват явленията. В някои от тия филми личи недостатъчно познаване на

съвременния живот, в други — известна отдалеченост на кинотворците от ежедневието на народа, всеобща болест за нашите изкуства, в трети — недозрялост на идейно-художествения замисъл, недоизбистреност на проблематиката, недовгълбеност в реалността на конфликтите. Някъде философската обобщеност е съвсем повърхностна. Другаде художествените решения са бледи. Ала на едно от първите места в предицата на тия сложни и многостранни причини, струва ми се, е недостатъчната, слабата заинтересованост и на сценаристите, и на режисьорите, и на останалите творчески участници относно съдбовните проблеми, които народът, партията, държавата решават.

Ще се отклоня и ще дам пример из литературата. Чета Маяковски. Каква заинтересованост за всичко, което е съветско! Маяковски пише стиховете си в изключително труден период за младата съветска страна. Глад. Стопанска и морална разруха. Трудности, трудности — безброй. Но сред купината развалини на старото острият поглед на поета дири кълновете на новото, той ги разкрива, сочи с висок глас, радостен, горд, тържествуваш. Като скала той се изправя сред помията, с която дребните души го заливат, и брани тия кълнозе, защитава пламенно, възторжено всичко социалистическо, всичко съветско.

В нашите филми виждам убеденост и привързаност на творците им към социализма и комунизма, усилия да го бранят и утвърждават, но патосът им е някак съдържан и не е насочен ярко към днешното, ежедневието, малкото, в което се проектира утрешното, голямото, далечното.

Не мисля, че творците на нашите игрални филми са лоши патриоти или си имат някакви скрити резерви, утвърждавайки делото на социализма. Това би било в пълно противоречие със създадените от тях произведения на киноизкуството. Работата е по-друга. Когато гледам „Слънцето и сянката“ чувствам ми се вълнуват, мисълта за работа тревожно, започвам да крещя в себе си: Докога? Махнете тия атомни заплахи! Стига! Край на всичко мрачно! Осигурете ни слънцето, чистия морски въздух, красотата на пясъчния плаж, хубавите страни на живота!

И заедно с това поисква ми се да извикам с възмущение и гняв: Ето виновниците за нашите тревоги! Ето кой ни застрашава със смърт и унищожение! Поисква ми се не само да преживявам, но и да действам. Филмът обаче не ми посочва срещу кого трябва да действам.

Аз негодузам срещу самотника, който се опитва да се изолира от колектива, от любимата си и да се затвори в своето „аз“, когато гледам филма „Двама под небето“. Искам той да бъде порицан силно, страстно, тъй че да ненавижда осамотяването му и да воювам с подобни егоисти в живота, да воювам и със себе си, ако по някой път забележа, че настроения на бягство от хората се промъкват у самия мене.

*

Искам да кажа и няколко думи за филмите на историческа тематика, произведени през разглеждания период.

Към историята може да се пристъпва от най-различни художествено-творчески гледни точки. Сега, струва ми се, за нас е особено важно да търсим в нея ония теми и проблеми, които ни дават възможност с максимална широта и дълбочина да третираме проблема за патриотичното възпитание на народа. В тоя смисъл филми като „Пленено ято“, „Тютюн“ и „Царска милост“ из по-близкото минало и като „Калоян“ и „Легенда за Паисий“ из по-далечното трябва да се насърчават, без обаче да се омаловажават или недо-виждат слабостите в художественото им изпълнение. Отделно заслужава да се отбележи „Празник на надеждата“, голямо постижение на нашия документален дългометражен филм. Той мобилизира нашите чувства и мисли, изпълва ни с ненавист и омраза към империализма, със съчувствие към борбата и делото на африканските народи, които воюват за национална независимост.

*

Въпросът за литературния сценарий като основа на игралния филм може да се разисква от различни страни. От тематична и идейна гледна точка сценариите на филмите, производство 1961, 1962 и началото на 1963 г., имат отбелязаните вече слабости: не са насочени към големите и остри проблеми на съвременността, не ни въвеждат в центъра на нашия кипящ живот, образите не са ярки. Сценаристите по-малко търсят героичното, а предпочитат неустойчивостта, недоразуменията („Двама под небето“, „Хроника на чувствата“, „Анкета“). Не умеят да изтеглят напред новите конфликти. Не винаги търсят жанрово разнообразие (произведени са например два криминални филма, а нито един селски). С изключение на няколко автори, останалите слабо владеят особеностите на литературния сценарий или онова, което се нарича сценарна специфика. А тя съществува. Не следва да се преувеличава, но не бива и да се недооценява.

Да се напише интересен сценарий не е лесно. Сценарият трябва да е кинематографичен, както пиесата да бъде сценична.

Главната, макар и не единствената, причина за намаленото производство на игрални филми през 1961 и 1962 г. аз виждам в липсата на добри сценарии. Защо смятам така? Техническата база, която е осигурила производството на 19 филма през 1959 и 1960 г., не само не се е влошила, но се е подобрила през 1961 и 1962 г. Броят на творческите кадри (режисьори, оператори и т. н.) също така не се е намалил. Няма повод да мислим, че хората чисто и просто са желали да бездействуват. Остава да се приеме, че не е имало сценарии, към които творческите работници и преди всичко режисьорите да пристъпят с желание, да бързат да ги вземат, за да започнат работа. Сценариите, доколкото ги е имало, не са били такива, че да привличат режисьорите.

Нашата кинематография е правила опити с много писатели — и широко известни, и още неизвестни или съвсем начеващи. В 1961 г. сред част от творческите работници на кинематографията се смяташе, че нейните усилия следва да се насочат предимно към младите автори на сценарии. Резултатите също така не са кой знае

какви. Сценариите, написани от режисьори, не блестят с високи идейно-художествени качества. Личи известна рутина и чувство за кинематографичност, нещо напълно естествено, обаче не им достига художествена дълбочина, сила на образите, пластичност на диалога и пр.

Несъмнено когато кинорежисьорът има писателски талант, няма защо да го задушават. Ала зачестилите напоследък сценарии от режисьори не са белег за стремящи се към изява писателски дарования, а са показател за някои нездрави тенденции сред част от режисьорите.

Истинският творец-режисьор е заинтересован да привлече колкото може по-широк кръг автори да пишат сценарии за него, в тясно творческо общуване, при което той ще им внушава своите предпочитания, идеи, търсения, своя стил.

Ние говорим, че трябва да привличаме писателите, и направихме много опити с тях. Време е да се теглят и някои изводи. Много малко са ония зрели, опитни автори, майстори на забележителни творби в българската литература, които могат направо да напишат сполучлив сценарий. Обикновено претърпяват неуспех дори и когато екранизират собствените си литературни произведения. Младите писатели, които носят от живота свежи впечатления, интересни теми, нови настроения и чувства нямат рутина; нужно е време, докато я постигнат.

В сценариите на филмите, произведени през 1961, 1962 и началото на 1963 г., изпъкват някои често срещани „технически“ слабости, поради което накратко ще ги изброя.

Претрупаност, много действащи лица, сюжетни линии, събития и пр. („Тютюн“, „Царска милост“, „Калоян“). Наистина историческите филми изискват по-широка панорама, масови сцени, по-голям брой лица. Но претрупаността се отразява отрицателно върху качеството им.

Двукратие: авторът решава паралелно две или повече теми, без да ги степенува и постави в драматургична взаимоотношеност, поради което раздвоява вниманието си и не постига задоволително решение нито на една („Хроника на чувствата“, „Среща на тихия бряг“, отчасти — „Последният рунд“ и „Златният зъб“).

Незадълбоченост на конфликта и липса на яркост в очертаване на главните образи („Двама под небето“, „Анкета“, „Специалист по всичко“ „Легенда за Паисий“ и др.)

Сценарият не е лек жанр. Само трайна привързаност към кинематографията, редовно следене на филмопроизводството и тесен контакт с развитието на киноизкуството ще дадат възможност на талантливия писател, който желае да работи в областта на сценария, да шурмува с успех неговата крепост и да развее победно знамето си над нейните твърдини.

*

Нашият режисьорски кадър е млад — творчески (а не по възраст). Имам предвид броя на филмите, които всеки един е създал.

Положението от тази гледна точка е следното:

От 1950 г. до 1. VI. 1963 г.

5 души са произвели по 1 филм

4 души са произвели по 2 филма

4 души са произвели по 3 филма

3 души са произвели по 4 филма

3 души са произвели по повече от 5 филма

(не включвам документалния филм на Хр. Ганев)

Ето „голямата“ творческа практика на нашия режисьорски кадър, изразена в цифри. Разбира се, количеството на произведенията от един режисьор филми не е никаква гаранция за неговата дарба и за тяхното качество. Но дарбата не може да се изявява и развива извън творческата практика.

Значителен брой от нашите режисьори просто не са имали възможност да ни покажат на какво са способни. Защото от 2-3 филма мъчно може да се съди за таланта и творческата физиономия на режисьора освен в редките случаи на изключителна изява.

Цифрите, колкото и да не са сигурна опора в изкуството, разкриват и друга страна от състоянието на режисьорския колектив. В производството на 14-те филма през разглежданите 2 и половина години са взели участие 13 режисьори. Само един от тях (Сърчаджиев) е създал 2 филма. Няма да преценявам тоя факт от гледище интересите на народа и културата. Искам да отбележа само, че дарованието е като острието на ножа. Седи ли в ножницата, че става по-бляскаво. Нашето социалистическо общество е заинтересувано всеки талант да се развива, да покаже и даде онова, на което е способен. Няколко филма още не утвърждават таланта. Първият филм на Г. Генчев „Маргаритка“ бе посрещнат от критиката и публиката отрицателно. Във втория му филм — „Среща на тихия бряг“, въпреки сериозните слабости на сценария и някои незадоволителни режисьорски решения, личи несъмнено режисьорско дарование. Как ще се изяви по-нататък, ще видим. Но ако той не работи, ако не прави филми, талантът му ще заглътне. Същото може да се каже за режисьорите на всички филми, произведени през две и половина годишния период. Може би само Маринович, който отново показва своята опитност в „Златният зъб“ и който има зад себе си 7 игрални филма, вече е изявил определено творческата си физиономия. Да вземем друг — П. Василев — режисьор на 5 филма. Според мене творческата му физиономия все още не е изпъкнала с най-интересните си страни. „Специалист по всичко“ ни подсказва за някои предпочитания на художника, но не разкрива по-пълно оригиналността на дарбата му. Струва ми се, че сме в правото си да очакваме занапред тя да се разцъфтява и да ни зарадва с красотата си. По-сигурно досега се е изявил талантът на Б. Шаралиев, режисьор на 4 филма. По-значителният му успех е „Двама под небето“. Тук виждаме несъмнен режисьорски почерк, но все още неизбистрен напълно. Докато първите кадри ни пленяват с чистотата и на мизансцена, и на вътрешния монтаж, което говори за дълбока премисленост и ярко чувство за хармоничност и мярка, някои кадри, главно към края на филма, не са издържани в тоя стил. На това, мисля, се дължи впечатлението за известна

художническа неустойчивост и разнobaгреност на проведената във филма режисьорска линия.

Очевидно е, че интересните решения, до които се е домогнал Шаралиев в „Двама под небето“, не са случайни, като се има предвид и работата му в „Тиха вечер“, но тепърва с пълна сила ще изпъква дарованието му в по-нататъшните му филми. Съвсем несигурно засега се изявява и дарбата на К. Илинчев, автор също така на 4 филма. „Анкета“ е несполука; и като сценарий, и като режисура. Но ако от този филм съдим за възможностите на Илинчев ще бъде, струва ми се, прибързано. Някои кадри в „Анкета“ говорят за истинско художническо усещане на действителността. В „Слънцето и сянката“ много подкупващо се прояви дарбата на Р. Вълчанов, режисьор с оригинално киномислене и виждане, с тънък вкус, но все още повече търсещ, експериментиращ, отколкото решаващ големи творчески задачи. Как ми се иска да видя този неспокоен и много можеш творчески натураел да се разгърне в многолинеен голям филм със сложна философска мисъл, с повече герои, с дълбок драматизъм. Значително художествено майсторство ни показаха още с вторите си самостоятелни филми Д. Мундров и Н. Корабов, два съвсем различни творчески темперамента. Когато гледам „Пленено ято“, едно от най-значителните идейно-художествени постижения през разглеждания период, имам чувството, че влизам в досег с уравновесена, зряла, спокойна дарба, натрупала богат жизнен и творчески опит. А до преди този филм не бяха съвсем малко ония, които доста скептично се отнасяха към режисьорските възможности на твореца. Изведнъж той се разкри така, както никой не бе мислил. Сега от него се очаква много и никак няма да му бъде леко по-нататък, ако иска да се укрепи на постигнатата височина и да се издига още по-високо. Сериозна крачка, бих казал скок напред, направи и Н. Корабов с „Тютюн“ (след „Малката“). Мненията на кинокритиката за „Тютюн“ са доста пъстри. Преобладават резервираните. Като че ли филмът следва съдбата на романа, който също така най-напред бе посрещнат от критиката с немалки уговорки. Романът издържа проверката на времето и победи критиката. Бих желал и филмът да има тая участ. Независимо от слабостите, които критиците сочат, всички са единомдушни, че е налице жива, неспокойна, интересна и подчертана режисьорска дарба. За автор с две книги в литературата най-често бихме казали: надежден дебютант. За Корабов това няма да бъде вярно. Талантът му носи нещо много поопределено от онова, което обикновено влагаме в понятието дебютант. Но два филма са още малко, за да измерим неговата истинска величина. Друг режисьор, който през разглеждания период направи втория си филм — „Капитанът“, изявявайки също така несъмнена дарба, е Димитър Петров. Той не се стреми към открития, новаторства, изненади. Спокойно, плавно движи кинематографичния разказ, насочвайки усилията си да постигне топла атмосфера и ансамбъл в играта на своите герои-деца. И успява. Но и в неговия творчески път два филма са още много малко, за да можем със сигурност да характеризираме художническия му почерк. През тези 2 и половина години дебютираха Л. Шарланджиев с „Хроника на чувствата“ и Л. Кирков с „Последният рунд“. Шарланджиев проявя-

ва живо въображение, находчивост, неспокоен темперамент. Трябва по-скоро да го видим в следващи филми, за да разберем по-ясно възможностите му. Кирков е по-сдържан, по-обикновен, ала не е лишен от надеждни прояви. Твърде обещаващ е той в кадрите на боксовия мач, където проявява завиден усет към вътрешен монтаж и движение.

За да бъде тоя съвсем кратък ориентиrowъчен преглед пълен, следва да се спомене и за рутинирания театрален режисьор С. Сърчаджиев, който участва през разглеждания период в два филма: „Царска милост“ и „Легенда за Паисий“. Сърчаджиев изобилно пренася театрални решения във филма и чрез тях гони зрителен ефект. Не може да се каже, че не го постига понякога. Ала това е един вече изминат етап в развитието на кинематографичното изкуство и ако Сърчаджиев не го преодолее, няма да има големи резултати. Съдим ли по някои негови изказвания, той като че ли още не вижда опасността. Големият успех на „Царска милост“ го изпълни твърде много със сигурност. Но „Царска милост“ има силна драматургия като материал и тя заедно с някои сполучливи режисьорски решения във филма въздейства на зрителя. С „Легенда за Паисий“ обаче работата не стои така. Тук изобилните театрални решения не доведоха до същия резултат. Ние утвърждаваме патриотичната му линия, желаем да виждаме повече такива филми на киноекраните, но искаме те да бъдат високо художествени.

Киноизкуството се развива бързо. Неговите форми, изразни средства, поглед върху света непрекъснато се изменят. Кой от новите търсения ще се утвърдят, кои ще издържат проверката на времето, ще има да се види. Но несъмнено е, че кинематографията няма да остане на досегашните си постижения, нито ще се откаже от тях, както неправилно смятат привържениците на „антифилма“ и „прякото“ кино. Сюжетът, характерите, композицията са велики открития в историята на изкуството. Те не могат да бъдат самоцел. Те са средство да се прониква по-дълбоко в истината на живота, в правдата за човека. Тези средства се развиват. Сюжетът, обрисовката на характера, композицията днес вече съществено се различават от ония, които са преобладавали през XIX век. Сигурно ще се изменят и занапред, ще се обогатяват и с отделни елементи от „прякото“ кино, но няма да бъдат изхвърлени, тъй както човечеството не се отказа от нито едно свое откритие, което му е дало възможност да проникне по-дълбоко в тайните на човешката душа. Ние гледахме някои филми на новата френска вълна и виждаме, че наред с редица високи свои художествени качества те имат и редица неприемливи неща, че не могат да бъдат път за развитието на нашето киноизкуство. Те са далеч от живота на нашия народ, а не изглежда, че са близо и до живота на френския трудов човек. А аз споделям напълно мисълта на съветския изкуствовед и киновец А. Разумни, че „ние сме за такава кинодраматургия, която е свързана тясно с живота“ (сп. „Коммунист“, № 14. 1962, с. 71). От тази гледна точка разискваме и въпроса за новаторството.

Както изтъкна в споменатата си реч др. Т. Живков, партията е за новаторството в изкуството. Той подчерта това и в речта си пред конгреса на Комсомола. Пример за новаторски подход ни дава преди всичко самата партия. Но в своите новаторски търсения тя излиза само от интересите на народа, от интересите на комунизма. Тя не признава никакво новаторство, което няма предвид народните интереси, което не е от полза за социалистическото строителство. Ако така се пристъпва към новаторството в киноизкуството, може смело да се правят всякакви експерименти. Истинското новаторство започва още от замисъла на автора, обхваща идеята, съдържанието, авторската позиция, формата, изразните средства. Понякога авторът може съзнателно да се стреми да бъде новатор; друг път може да няма съзнанието, че новаторствува, и да иска да направи творбата си простичко, добросъвестно, изразявайки онова, което вижда в живота, а тя да излиза новаторска, щом правдиво е отразил нови явления от действителността. Когато обаче това ново не ни разкрива нови страни от живота, когато не ме въвежда по-дълбоко в неговите лабиринти, когато не ми помага да се ориентирам по-добре сред неговите плетеници, когато не събужда мислите и чувствата ми и не ги зарежда с воля за живот, с желание да преодолявам безбройните трудности от обективно и субективно естество, в които съм потопен буквално всеки миг от съществуването си, когато не ме свръзва с народа, аз се отказвам от това ново. За мене то е доста старо. Аз ще намеря негови предходни форми още в древността, както намирам предметни стихотворения още в „класическата“ китайска поезия, създадена пет хиляди години преди нашата ера, както намирам свободни, неримувани и неритмувани стихове още в древното африканско народно творчество. Но какво яде, какво облича, какво чувства, какво мисли нашият народ сега, след като обедини стародавните си дребни парчета земя, след като излезе да работи на общия блок, след като получи земеделска пенсия и осигурен минимален трудовен, след като очите му се отвориха и видя пред себе си разчистени възможности да се измъкне из тресавището, в което вековната частносопственическа робска, след това феодална и капиталистическа обществена система го беше натикала — ето това ново не може да ни го даде никаква справка в никаква история, защото никога досега то не е съществувало. И велик новатор в съвременното ни изкуство за мене ще бъде оня, който ми го посочи, който ми го възпроизведе в живи човешки образи. За мене ще бъде все едно дали това е станало със средствата на Иван Вазовата поезия или със средствата на Гео Милевия стих. Аз дори няма и да забележа какви са тия средства, щом действителността заговори с неподправената си истина. Разбира се, нещата са сложни и аз тука малко ги елементаризирам за нагледност. Вазовият, Гео Милевият стих са възникнали като изразни средства и форма на определено съдържание. И да се мъчи нашият съвременен поет да излее сегашното съдържание тъкмо в такива изразни средства, той няма да може, тъй като то ще му налага нещо ново. Но той може да се учи и след-

ва да се учи и от Вазов, и от Гео Милев на много. На любов към народа, на гневен патос към враговете му. Опитайте се със средствата, с формите, с новаторството на А. Рене в „Миналата година в Мариенбад“ или на Антониони в „Приключение“ да изразите новите отношения в кооперативното стопанство или в завод „Ленин“ — няма и да успеете, тъй като тия отношения не могат да се изразят в нея форма, с ония изразни средства, с онова новаторствуване. Те искат своя нова форма, свое новаторство, свои изразни средства и нашите творци следва да ги търсят, излизайки не от филмите на Рене и Антониони, а от живота на нашите селяни и работници, от живота на нашия народ.

Новаторството следва да търсим и във формата, и в съдържанието. Например „Слънцето и сянката“ се смята за експериментаторски филм. Той не е само експериментаторски, в известна смисъл той носи наред с експеримента и нещо ново — публицистично есенстичния, лирично-философския подход, отказването от обикновения драматургичен и сюжетен възел, от характери в развитие, от живи хора. Драматургията се търси с помощта на атомния визион, сюжетът се изгражда чрез острата съпоставка на идиличния разговор с атомната буря и студентското веселие.

Да вземем и друг филм — „Златният зъб“. Той не е експериментаторски, но и той носи нещо ново. Това е смесването на два жанра — криминалния и психологическия, от една страна, и от друга — един почти непознат в нашия кинематографичен криминален жанр образ — Липовански, осъзнатия диверсант, който, без да премине открито на страната на народната, на социалистическата власт, започва активно да мъсти на ония, които го карат да действа срещу народа и социализма.

Следователно по различни пътечки може да се върви към новаторство и ние няма защо да утвърждаваме една, а да отричаме друга.

Насърчавайки истинското новаторство, отхвърляйки фалшивото, формалистичното новаторство, следва да поощряваме оригиналните, свежите хрумвания и да предпазваме от сивота както на съдържанието, тъй и на формата, от бедност на мисълта, от еднообразие и скука в подбора и осмислянето на жизнения материал, в изразните средства, в художествените решения.

Нашето киноизкуство, колкото и да е младо и да се учи от съветската и други кинематографии, носи нещо свое. Това е радостно. Филмите от 1961, 1962 и началото на 1963 г. показват, че всеки добър режисьор се стреми по-плахо или по-определено към свой почерк, има свои идейно-художествени предпочитания. У едни личи склонност към завършена форма, очистена от претрупаност, ясна и изчерпателна. Най-ясно това тежнение засега се извява във филми като „А бяхме млади“ и „Пленено ято“, а като намерение е осъществено до известна степен в „Двама под небето“, „Златният зъб“, „Капитанът“ и др.

Към завършеност на композицията, към осмисляне на всеки епизод и детайл с оглед на главната сюжетна линия се е стремяла и режисурата на „Царска милост“, „Тютюн“, „Калоян“. Тя обаче допуска претрупаност — много герои, случки, конфликти, което ус-

ложнява изобразителното решение, налага ред ограничения, тъй като филмовото време не е дълго; много неща се казват, без да се доразказват. Създава се впечатление, че на места има ненужна филмова приказливост. Чисто зрителното внушение се поизмества от потока на разказа.

Подчертано тежнение към експеримент има в „Слънцето и сянката“, „Хроника на чувствата“, „Анкета“. То е съвсем различно и в трите филма, като стил и почерк, като резултат и постижение. В „Слънцето и сянката“ е търсено в три плана, така да се каже. Двойката на плажа, визиона, масовата сцена. Всеки план има свое изобразително решение, подчинено на единния замисъл на режисьора. В „Хроника на чувствата“ също имаме три плана — трите двойки. Но тези три плана не са споени достатъчно в единен режисьорски замисъл. В „Анкета“ се експериментира с двойни ретроспекции, с които до голяма степен се замества драматургичният конфликт.

Теоретически може да се търсят режисьорски решения във всяка една от тия посоки, стига да се навлиза дълбоко в съвременния живот, на екрана да се показва образът на човека, който строи социализма, филмовата творба да зове напред по неизминатите, по неизвестните, по трудните, но велики и неизбежни пътеки на социализма и комунизма.

Максималната изява на режисьорската дарба в коя да е насока предполага пълна творческа свобода, свобода в избор на проблем, тема, герои, конфликт, изразни средства и пр. Ала тая свобода е по неизбежност свързана със сценария и не може да се изяви извън него, доколкото филмът има за основа именно сценарий. Напълно погрешно е да се задължава режисьорът да работи по сценарий, който не отговаря на замислите и тежненията му. И в това отношение нашите режисьори са с развързани ръце. Самият факт, че през тия две и половина години е имало одобрени от художествения съвет сценарии, които стоят в портфейл и режисьорите не ги вземат, говори за режисьорската свобода. Но без да се посяга на нея, не бива да се премълчава и да се поощрява слабата дейност на някои режисьори в името на свободата, мотивирана с това, че няма сценарии, които отговарят на техните търсения. Важни проблеми и теми, към които се проявява обществен интерес, не се подемат от писателите, защото режисьорите не извяват желание да ги филмират.

Когато гледам игралните филми, произведени през 1961, 1962 и началото на 1963 г., понякога ми се струва, че в някои от тях най-доброто е операторската работа. Аз може би се лъжа, но искам искрено да споделя усещанията си в това отношение. Особено ярки операторски изяви не виждам, но няма и сива операторска работа. Може да се изтъкне по-специално операторската работа на Димо Коларов в „Слънцето и сянката“, „Анкета“ и „Последният рунд“ (боковите сцени). Не може да не се подчертае работата на Вълко Радев в „Тютюн“ и на Георги Алурков в „Пленено ято“. Надеждно дебютираха като оператори Тодор Стоянов в „Двама под небето“

и Емил Вагенщайн“ в „Хроника на чувствата“. Операторско майсторство личи в „Среща на тихия бряг“ — оператор Стоян Злъчкин, в „Златният зъб“ — оператор Емил Рашев, в „Калоян“ — оператор Е. Пангелов, в „Царска милост“ — оператор Георги Славчев. Немалко помага за създаването на топлата атмосфера в „Капитанът“ интимният операторски подход на Трендафил Захариев към децата. Струва ми се, че такъв опитен оператор като Васил Холиолчев би могъл да даде повече в „Легенда за Паисий.“ Редица кадри са заснети с живо графично чувство, но общо взето би могло да се постигне повече. Същото усещане имам и за работата на Георги Георгиев в „Специалист по всичко“.

Тук няма да се впускам в анализ на постиженията и слабостите на всеки един. Не мога да не погледна на въпроса от друга страна. Струва ми се, че операторите все още стоят някак в задния двор на кинематографията, когато се разискват наболените творчески въпроси на нашия игрален филм. Имам впечатлението, че малко ги търсят на творчески срещи, а също така, че и те самите малко вземат думата, дори и когато присъствуват. А няма да открия никаква истина, ако повторя едно всеизвестно положение, че операторското изкуство е голямо изкуство и от оператора много зависи художественият резултат на филма. Четох една статия за известния съветски кинооператор С. Урусевски, в която се изследва творчески майсторството на Урусевски, изтъква се голямата му заслуга за високото художествено равнище на филми като „Селската учителка“, „Четиридесет и първият“, „Летят жерави“ и други. Не е ли време по-отблизо и по-подробно да се разгледа в творческата среда на Съюза на кинодейците работата на нашите най-добри майстори на операторското изкуство?

У известния съветски кинорежисьор Сергей Юткевич намерих следната мисъл: „Не съществува изкуство без зрител, без слушател, без читател“ (Режиссерский замысел — „Вопросы киноискусства“, в. 4, с. 82). Според мене това е казано съвсем точно. Споделям и мисълта на видния френски кинорежисьор Рене Клер, че когато зрителят отделя два часа от живота си, за да ги прекара в тъмния салон на киното, той, като създател на филма, не може да не мисли за зрителя и се стреми да го накара да не скучае.

Не зная дали всеки режисьор, когато застане на снимачната площадка, мисли най-напред за зрителя или го забравя, мислейки за своите творчески търсения и задачи.

Обаче въпросът за занимателността (зрелищността) на нашите филми е много важен. На нея не следва да се гледа като на нещо второстепенно. Тъкмо напротив. Аз я схващам като своеобразна естетическа категория, чрез която най-достъпно от гледище на зрителя се изявява философската концепция, идеята, художествеността на режисьора. Благодарение на занимателността те стават обществено достояние и се превръщат в обществено полезен факт. От гледище на зрелищност и занимателност не ни удовлетворяват напълно

филми, като „Пленено ято“, „Слънцето и сянката“, „Хроника на чувствата“, „Анкета“, „Легенда за Паисий“ и др.

Българският зрител обича българския филм, гледа го. Повече от милион посетители са имали филмите „Двама под небето“, „Златният зъб“, „Калоян“, „Последният рунд“, „Специалист по всичко“, „Тютюн“, „Царска милост“; приближават милиона „Пленено ято“, „Слънцето и сянката“. Дори многокритикуваният „Анкета“, прожектиран едва от февруари насам, е гледан до края на април от 543,000 зрители. А „Легенда за Паисий“, чиято премиера се състоя през март, е гледан до края на април от 403,000 души.

Отплащаме ли се ние достатъчно на нашия привързан към филмите ни зрител? Ние ядем неговия хляб не само защото киноизкуството, като всяко изкуство е надстроечна, а не пряка производствена дейност, но и защото нашите филми още не покриват разходите си. От 1950 г. досега са произведени 69 игрални филма. Само 5 от тях според данните на разпространението са погасили напълно всичките си разходи. Тези данни следва да ни накарат да се замислим много сериозно върху икономиката на киноизкуството, когато решаваме и чисто творческите наши задачи. Ще бъде дълбоко неправилно, ако отъждествяваме едните с другите, но надали ще е справедливо, ако напълно ги откъсваме едно от друго.

На любовта, с която българският кинозрител огражда своето младо киноизкуство, кинотворците следва да отговорят с удвоени и утроени усилия за създаване нови високо идейни и художествени, увлекателни, възпитателни, мащабни филми.

(Доклад, изнесен при обсъждане игралната продукция за 1961/62 и началото на 1963 г. Доклада предаваме със съкращения)

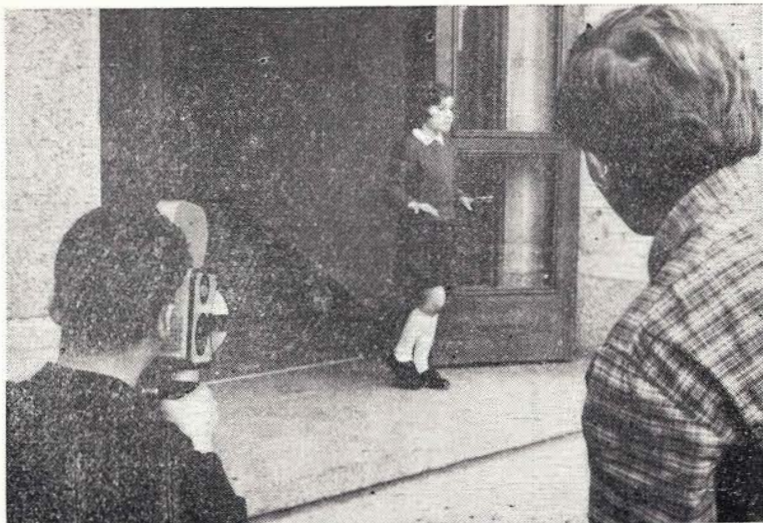
ПОВЕЧЕ ГРИЖИ ЗА КИНОЛЮБИТЕЛСКОТО ДВИЖЕНИЕ

В края на май т. г. в град Ямбол се проведеха Национално съвещание с представители на любителските кино клубове в страната и Петият национален преглед на българския любителски филм. От името на Съюза на кинодейците доклад за състоянието и задачите на кинолюбителското движение в светлината на последните партийни документи по идеологическите въпроси изнесе Борислав Пунчев. В доклада и станалите оживени разисквания бяха поставени и анализирани редица проблеми на най-младия вид художествена самодейност, набелязани бяха пътища за неговото развитие.

Целесъобразно и обществено полезно ли е кинолюбителското движение у нас?

Разбира се, на съвещанието в Ямбол такъв въпрос не беше поставен и не се дискутираше. За всички кинолюбители положителният стговор на този въпрос отдавна е даден и отдавна е свален от дневния ред на разговорите и съвещанията. И ако ние отново го поставяме сега, шест години след създаването на първите любителски кино клубове у нас, и извън въпросите, обсъждани на ямболското съвещание на кинолюбителите, не е за да убеждаваме убедените, а за да обърнем внимание на недостатъчно посветените или безразличните върху една още твърде млада, още недостатъчно популярна и утвърдена, но извънредно полезна обществена инициатива, която напълно заслужава и сериозно внимание, и най-широка подкрепа от всички, на които е близко и скъпо делото на националната ни социалистическа култура.

Почти всички, които участваха в работата на съвещанието, поставяха въпроса за недостатъчната обществена заинтересованост към кинолюбителското движение, за недостатъчната обществена помощ — значителен брой факти потвърждават това. Оказва се, че редица обществени институти едва сега започват да отчитат факта за съществуването на кинолюбителското движение в страната или дори, че все още не отчитат това. Даже на такива места като Управлението на кинематографията, кинематика и други звена от системата на кинематографията кинолюбителското движение не се ползува от необходимия морален кредит и активен интерес. Този вид самодейност все още е извън всякакви бюджети за подпомагане на самодейността. Търговските звена на кинематографията не правят възможното, за да облекчат кино клубовете при покупката на кинолента. Киноархивът настоява за наем от проекциите на филмите от своя фонд на мероприятията на кинолюбителите. Въпиющата нужда от получаване на елементарни кинознания от членовете на кино клубовете чрез лектори-специалисти,



Работен момент от филма «Виждам»

чрез специално изготвени материали и друга кинематографическа литература е силно затормозена от липсата на минимум средства за това. Помощта на трите филмопроизводствени студии е твърде случайна и неорганизирана — тя се изиявява главно в доброто лично желание на отделни работници от тия студии. Парадоксална е незаинтересуваността на редица местни органи на кинефикация от кинолюбителството, което по своите цели и характер е призвано да осъществява същите ония големи и отговорни задачи за повишаване кинокултурата на населението, които са най-важни задачи и на самата кинефикация. Кинолюбителското движение остава засега почти извън сферата на интересите и на българската телевизия, чието бъдеще, както показва опитът на редица други страни, предстои все по-плътено да се сплита с бъдещето на кинолюбителското движение в нашата страна. Въпреки големия брой любителски филми (само за участие в тазгодишния преглед киноklubовете бяха представили около 30!), въпреки очевидните идейно-художествени качества на някои от тях ДП „Разпространение на филми“ очевидно още не отчита истинската стойност и възможности на това ново явление. В противен случай по нашата киномежа досега би могло да се постави поне началото на движението и на любителски филми, а на отделни места в страната биха могли да се организират и специални програми на кината от подбрани любителски кинопроизведения. Освен всичко друго такива инициативи биха могли много сериозно да помогнат за популяризиране и пропагандиране на кинолюбителското движение в нашата страна, за заинтересуване на нашата общественост с неговите постижения и задачи.

Разбира се, фактите, които говорят за отсъствието на необходимия обществен интерес към българското кинолюбителство,

днес съвсем не се ограничават с изброените дотук, но и те са напълно достатъчни, за да докажат реалното съществуване на това положение. И доколкото в него се отразява неинформираността на нашата общественост относно призванието на кинолюбителството, налага се още веднъж, макар и в скороговорка, да се споменат някои от най-важните моменти на това призвание.

Възникването и развитието на най-младия вид художествена самодейност — кинолюбителството — в нашата страна е съвсем закономерно. То отразява съществени страни от характера на строителството на социализма у нас: високия интерес и всемерните грижи към изкуствата, огромната роля на социалистическото изкуство в процеса на формирането на човек от нов тип, възможността на все по-широки кръгове на нашата общественост да се занимават с изкуство и да реализират високите си граждански пориви и интереси на попрището на изкуствата. Развитието и растящата популярност на нашето национално кино, опитът и постиженията на другите страни в областта на кинолюбителството, опитът и постиженията на художествената самодейност у нас, появата на любителска кинотехника на нашия пазар — всички тия и други условия обясняват естественото възникване на българското кинолюбителско движение, обективните исторически мотиви на това възникване. Те определят и неговата все по-мощна бъдеща перспектива.

От друга страна, самото възникване на определена обществена дейност в нашата страна е възможно само при условие, че тая дейност удовлетворява и ще удовлетворява известни обществени интереси, че служи и ще служи на борбата за комунизъм, че е ново оръжие на тази борба. И разбира се, обществото е толкова по-заинтересувано и по-отзивчиво към новосъздаденото оръжие, колкото то се окаже по-действено, по-приспособено към съвремието.

Още в първия устав на кинолюбителството у нас — устава на Димитровградския любителски кино клуб — като основна задача на новото обществено явление се поставя задачата за повишаване естетическата култура на населението чрез различни форми за широко популяризиране на знания за киноизкуството. Като се има предвид, че в нашата страна днес има около 1400 екрана, че филмовият ни фонд разполага с хиляди заглавия и че годишният брой на кинозрителите достигна 140 милиона, не е трудно да се съобрази значението на една такава задача и общественият ефект от нейното последователно и все по-действено осъществяване.

В началния период от своето възникване кинолюбителското движение у нас силно подценяваше тази първа своя задача. Интересите на участващите в него се концентрираха и почти се изчерпваха в сферата на практическото упознаване и овладяване на основните филмопроизводствени процеси, във вълнуващата възможност да се направи филм.

Съвещанието в Ямбол показва, че нашето кинолюбителско движение днес много по-добре разбира своето основно призвание и своя пръв обществен дълг. На все повече места в страната се създават и действуват различни форми за разпространяване на кино-

култура сред населението и че в тях се включват все по-голям брой кинолюбители и граждани.

От друга страна, показаните през време на прегледа филми изненадаха приятно не само с някои постижения в областта на овладяване на кинотехниката и принципите на кинематографичното изображение, не само с бързото развитие на художественото кинематографично мислене, но преди всичко с верната си тематична ориентация, с неподправения си граждански патос. Повечето от тия филми носят характера на документални киноочерци, които имат за обект съществени моменти от процеса на социалистическото строителство в конкретни райони на нашата страна. Кинолюбителите от Лъвеч показаха например филм, посветен на ловчанския почин, хасковските — за миналогодишната селскостопанска изложба в Хасково, търновските — за строителството на огромния завод за захар в този район, пловдивските — за трудовия героизъм на една трудова бригада от един местен завод, кинолюбителите-военнослужещи от едно наше летище — за своето вълнуващо ежедневие и т. н. Киноklubовете в Стара Загора, Варна и Перник показаха филми, в които са отразени извънредно интересни етнографски моменти от съответните райони на страната, някои от които отмират, преди да са взети мерки за документирането им. Тясно свързани с живота на народа и съвременните проблеми на строителството на социализма в отделни райони на страната се оказаха и представените на прегледа новели, очерци, киносатири. Коларовградският киноklub например показва новелата „Ергюл“, посветена на отмирането на верските предразсъдъци у турското малцинствено население и съзнателното навлизане на турската младеж в средата на строителите на новия живот у нас. Ямболският, Плевенският и Софийският ученически киноklub „Дако Даковски“ осмиват остро и точно със своите филми нездравите прояви сред нашата младеж. Един от пловдивските киноklubове воюва със своя филм-сатира срещу нередностите в местните търговски организации.

След гледането на всички тия филми спонтанно и твърде категорично се ражда изводът, че в сегашния етап на своето развитие кинолюбителското движение у нас успешно решава задачата да свърже най-тясно любителския филм с актуалната практика и нуждите на социалистическото строителство по места, да се превърне постепенно в своеобразна кинолетопис на това строителство.

Като се отчитат реалните факти на постигнатото досега в областта на създаването на любителски филми, става ясно, че укрепването на кинолюбителството, неговото все по-широко разпространение сред нашето общество (особено в решаващите промишлени и селскостопански предприятия и участъци) неминуемо ще доведе не само и не просто до количествени нараствания в работата по пропагандиране постиженията и челния опит в строителството, в борбата срещу нередностите, в осъществяване задачата за изграждане на човек от нов тип, но и до сериозно качествено подобряване на дейността във всички тия сфери, доколкото в тази дейност ще се включи и могъщата своеобразна сила на киното, до-

колкото тя практически ще може да се реализира чрез кинолюбителството и там, където това е невъзможно или почти невъзможно за професионалното кино.

В годините, когато се създаваше почти на празно място, българското социалистическо киноизкуство и по-специално нашето игрално кино естествено потърси и откри своите бъдещи творчески кадри преди всичко в средите на самодейността около по-старите изкуства. Мнозина от тях, които сега създават фактите и авторитета на нашето киноизкуство, някога дойдоха именно от тия среди.

Днес у нас вече има киносамодейност, която, създадена около най-съвременното и най-масовото от изкуствата, естествено ще се развива и като най-масов вид художествена самодейност. Като се има предвид, че в нашата страна не съществуват специални институти за обучение на професионални кинокадри, както и все по-широката перспектива на развитие на българското професионално кино, става очевидна ролята, която неминуемо ще има да играе кинолюбителското движение при решаване на въпроса за бъдещите кадри на българското киноизкуство. Очевидно е, че именно в средата на това движение ще се осъществява естественият подбор на най-способното, най-талантливото в областта на кинотворчеството, на ония, които ще поемат щафетата от по-старите, които ще донесат на нашето кино здравите си и непосредствени връзки с народа и неговите вълнения, младата си амбиция и дързостта на творческите си планове. Съвременната практика на редица национални кинематографии всеки ден по-аргументирано и с повече примери доказва реалността на всичко това.

Съвещанието и особено прегледът на любителските филми в Ямбол предлагат вече доказателствата и на нашето младо кинолюбителско движение в смисъла на казаното по-горе. В някои от поканените филми ясно се забелязват творческите способности на техните създатели. Тия способности чакат времето и условията, които ще им позволят да заявят високо и със свой собствен глас за себе си. Във филма „Виждам“ например творческите качества на неговия създател Петко Петков от кино клуба „Космос“ в гара Искър са изявиени по твърде категоричен начин.

В принципите на националната ни политика към кадрите от всички сфери на нашия живот лежи подчертаното обществено внимание и грижи към тях. Този принцип трябва да започне да действа по-активно и в средата на кинолюбителите. При наличието на фактите бездействието в това отношение вече не може да се оценява като признак на разумно изчакване. Вниманието и грижите на нашата общественост трябва да задействуват още в процеса на израстването на най-способните измежду кинолюбителите.

Организираната художествена самодейност беше и е всепризната школа за възпитание на самодейците в комунистически дух. Подчертан интерес към социалистическото изкуство с неговата идеологическа платформа, чувство за обществена заангажираност и отговорност, чувство за колективизъм — това са само някои от добродетелите, които култивира тая школа. Съвещанието и прегледът в Ямбол вълнуващо доказаха наличието и жизнеността на



Кадър от филма „Виждам“

всичко това в средата на киносамодейността. Тук съществуваше дух на висока активност и разбиране на проблемите от днешния етап на развитието на нашето изкуство, на внимание и другарство между хора, които се чувствуват свързани с преданността си към едно обществено полезно дело, предполагащо взаимопомощ и общност на усилията.

Преди шест години кинолюбителите в страната бяха няколко десетки. Тази година те достигнаха 3000. В бъдеще техният брой непрекъснато ще нараства, в кинолюбителското движение ще се включват все нови и нови хора — предимно младежи, привлечени от една много интересна дейност. Правилно е следователно кинолюбителското движение да получи вече една по-заинтересувана оценка и като извънредно резултатна форма за комунистическо възпитание на нашата младеж. Необходимостта от такава оценка и отношение е толкова по-естествена, като се имат предвид партийните документи по идеологическите въпроси и документите от последния конгрес на ДКМС.

И така: целесъобразно и обществено полезно ли е кинолюбителското движение у нас. Дават ли основание реалните факти на това движение днес да се желае един много по-активен обществен интерес към най-младата художествена самодейност в нашата страна? Следва ли да се изисква и да се очаква една по-активна обществена помощ?

Като отчита последните радостни данни за състоянието и равнището на кинолюбителството у нас и отговаря отново и отново утвърдително на всички тия въпроси, списание „Киноизкуство“ намира за основателно да ги представи още веднъж на общественото внимание. Целесъобразно, реално и полезно е заинтересува-

ните обществени и държавни организации — на първо място различните звена от системата на кинематографията, телевизията, профсъюзите, местните народни съвети и др. — да проявят повече реален интерес, инициатива и грижи към самодейността, да се запознаят с неотложните нужди на сегашната фаза от развитието и да се ангажират със съответни мероприятия за задоволяване на тези нужди, за създаване на по-благоприятни условия за ентузиазизираното настъпление на българското кинолюбителско движение.

От своя страна кинолюбителите и занапред трябва да правят всичко за утвърждаване на тяхното дело, за получаване признанието на народа.

НАГРАДЕНИ ЛЮБИТЕЛСКИ ФИЛМИ

Журито даде следните награди на любителски филми, представени на Петия национален преглед, и за Конкурса на ЦК на ДКМС по случай X конгрес на Комсомола:

I. За филмите, представени на Петия национален преглед на любителските филми

Първа награда — „Златна Диана“ — за филма „Виждам“ на киноklubа „Космос“ в гара Искър; втора награда — „Сребърна Диана“ — за филма „Бит и обичай“ на киноklubа във Варна; три трети награди „Бронзова Диана“ съответно за филма „Новогодишна поема“ на киноklubа в Пловдив, за филма „Страхове“ на киноklubа в Ямбол и за филмите „Приатели“ и „Пълноводие“ на киноklubа в Плевен.

С грамоти бяха наградени: киноklubа на гръцките политемигранти — София за филма „Писмо от лагера“ — за добър репортаж и пропагандиране на идеите на интернационализма; киноklubа в Търново за филма „Скел и захар“ — за актуалност и значимост на темата; киноklubа „Космос“ — гара Искър — за музикалното оформление на филма

„Виждам“ и Славчо Стоилов от киноklubа във Варна за операторска работа във филма „Бит и обичай“.

II. За филмите, представени за конкурс на ЦК на ДКМС

Първа награда — 200 лева — за филма „Птиците излитат през пролетта“ на киноklubа „АВИА“ при ВНВУ „Г. Бенковски“; две втори награди — по 150 лева за филмите на киноklubа в Ямбол „Младост“ и „Налягане нормално“ и на киноklubа в Пловдив „Безсмъртна младост“ и „Идва утре“.

Поощрения от по 50 лева бяха дадени на филмите: „Докога тези нередности“ на киноklubа „Дако Даковски“ — София; „Художник-антифашист“ — на киноklubа в Сливен и „Ергюл“ на киноklubа в Коларовград.

Съвещанието и прегледът отразиха едно ново и по-високо равнище в процеса на бързото развитие на младото кинолюбителско движение у нас, ентузиазизираните усилия на близо 3000 български кинолюбители в борбата на народа за осъществяване на великата програма на социалистическото строителство.

„КОЛЕГИ“

Взискателният зрител вероятно би открил в този филм редица художествени несъвършенства, известна нестегнатост на сценария, неумение да се акцентират винаги необходимите места и несъразмерност между някои моменти (неправомерно е например голямото място, отделено на линията на селския побойник и превръщането му в почти първостепенен герой); неукрепналата режисура, която се проявява в преумереното търсене на механични преходи, в съзнателното навирание в очите на детайлите, необходими за охарактеризиране на средствата, в неравностойното разработване на отделните части, някои актьорски несполуки....

Но да се говори за всичко това, без да се улови духът на филма, би било наистина дребнаво. А точно общият дух се харесва в „Колеги“.

Авторите и артистите са могли да уловят и предадат обаянието на своеобразната атмосфера, която носи младостта.

Атмосфера, която се изразява ту с безгрижие или с големи приказки, ту с шеги или с внезапна скептичност, но винаги с чистота. Но младостта не е само сезон за шеги, а и време за първо сериозно срещане с живота. Време на проверка. За героите на филма това време идва със завършването на университетското образование и разпределението по работните места.

Една такава линия на сюжета наистина не ни донася нищо ново. Въпросите — да се отиде ли там, където те чакат, или не; ще бъдеш ли полезен на хората; готов ли си да изпълниш дълга си, ще издържиш ли... — и преди тридесет години са вълнували от екрана съветския зрител. Новото тук трябва да го търсим на друго място. То е преди всичко във вярно изразеното светоусещане на героите, в правдивото схващане на това, което те представляват. Това са в истинския смисъл на думата млади съветски хора. Нещо, което дава своето отражение върху техните мисли, чувства, отношения, разговори, облекло... Известното лекомислие, което проявяват, и склонността към „модерното“ не им пречи кой веднага, кой с малко лутане да намерят своето място в живота. И наме-



рили го веднъж, да стоят здраво на него.

Филмът представлява реплика и по нашумелия напоследък проблем за бащите и децата. Авторът ни дава едно умно и промислено решение. Би било наистина найвно да се твърди, че двете поколения напълно си приличат. Но съществуващата разлика е по-скоро външна. Победата във войната и последващият период на бързо развитие осигуриха на младите съветски хора нормални условия за учение и развитие, а наред с това са и причина за един „по-широк“ поглед върху живота. Младите започват да обръщат внимание на много неща, които в суровите години на лишения бяха излишен лукс в очите на техните родители. Този факт първоначално може би е предизвикал някаква реакция у възрастните (във филма това е показано в първата среща на ветерана от войната с колегите). Но след това не е трудно да бъде открито под новата форма същото

съдържание. Традициите на революционната романтика живеят своя живот и в сърцата на новото поколение. Наистина младостта изисква своето, но когато се дойде до дела, разликата между бащите и децата се стопява — остават само строителите на един нов живот, еднакво самоотвержени, ентузиазирани и ценни, с еднакви идеали (втората среща на ветерана с колегите). С това авторите на филма пряко влизат в спор с някои опити да бъде универсализиран и разпространен и върху нас съществуващият на Запад конфликт между бащи и деца — резултат на крушението на буржоазните идеали.

Светлите, оптимистични краски преобладават в този топъл, говорещ ни за красотата на дружбата и на изпълнения човешки дълг филм. Затова той се харесва, оставя ни един хубав и поучителен спомен.

Ивайло Знеполски

„ГРЕШНИЯТ АНГЕЛ“

Още един съветски филм, който ни връща към периода на култа към личността на Сталин.

Но за разлика от другите подобни произведения „Грешният ангел“ се отличава със своя ярък утвърждаващ патос. Той иде да покаже, без да замазва, трудностите и слабостите, че и през това тежко за народа и страната време ходът напред е продължавал, че е



имало нравствено устойчиви хора, че вярата не е напускала редиците.

Вниманието е съсредоточено върху образа на петнадесетгодишната девойка Вера, чиито родители са оклеветени и затворени. Тя е оставена сама. Но не може човек да бъде сам в едно социалистическо общество — в това искат да ни убедят създателите на филма. И именно това общество връща на обезверената девойка нейната любов към хората и страната, принуждава я с цялото си сърце и с цялата си душа да почувствува величието и справедливостта на социалистическия строй.

Във филма това осъзнаване, това достигане до правдата на живота не е показано по илюстративен, по тезисен път. Контактът на Вера с много хора, отношенията ѝ с нейните учители и другари, проверката на самия живот — ето пътя, по който тя достига до истината. Път, драматичен и сложен, а оттам и напрегнатите драматични ситуации в самия филм, оттам и богатството на образа. Ролята е почувствувана от младата актриса Олга Красина и е проведена с увлечение, с емоционален подем.

Впълнението на незагасващата гражданска съвест, на вярата в правдата на съветското общество е образът на стария педагог Симбирцев. Може би по сценарий има известна опасност той да е малко тезисен, но в зрялото изпълнение на Николай Волков няма и следа от съчиненост и схематизъм.

Един от най-големите съветски актьори, народният артист Борис Чирков, се явява за малко на екрана, в една почти епизодична роля, но създава ярък образ на хищник, скрит зад маската на християнско благодушие. Този образ показва хлъзгавия път, по който би могла да поеме девойката, но за съжаление тази предпоставка за разгръщане на по-сложно драматично начало в образа на Вера не е достатъчно подхваната и разработена от сценариста Михаил Берестински.

Режисьорът Генадий Казански е търсил да подчертае преди всичко положителните тенденции, които са заложили у съветските хора. Целият патос на филма се противопоставя на онова черногледство и онзи nihilизъм, с който някои искаха да зачеркнат цели десетилетия от историята на съветската страна. „Грешният ангел“ сочи здравите начала, които бяха извор на успехите и предпоставка за непрекъснатия победен ход напред. В това е неговото гражданско звучене.

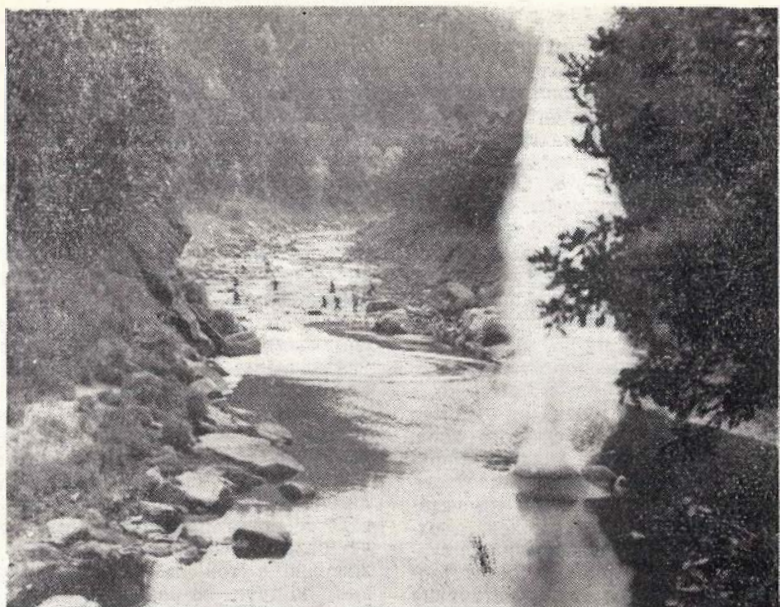
„РАЗРУШЕНИЙТ МОСТ“

Третираш една не особено оригинална тема, този филм на полския режисьор И. Пасендорфер е на твърде посредствено художествено равнище. Обяснението за неуспеха се корени очевидно в сценария, но това не оправдава и постановчика, чиито задължения започват — по известните думи на Рене Клер — още от избора на материала, който ще бъде обект на кинематографично претворяване.

Една банална история за промъкнал се в леговището на противниците разузнавач, за трудностите, които изпитва, за да крие истинските си чувства, за мъката, с която понася спонтанния народен гняв и презрение. На подобна тема са създадени немалко произведения — само съветски филми биха могли да се наброят поне пет-шест. И когато се пристъпва още веднъж към вече разработен сюжет, просто задължително е той да бъде претворен по нов, по-друг, по-различен начин. Началото на „Разрушеният мост“ дава известни надежди за такива очаквания — на зрителя му се струва, че интригата ще отстъпи на по-заден план, че ще бъде отдадено предпочитание на психологическия анализ, че ще проникнем в сложния свят на главния герой. Но това са само надежди, които се разсейват по-нататък.

„Разрушеният мост“ се очертава като произведение, в което е налице отсъствието на ясен авторов замисъл. Затова в последна сметка той не е творба нито на интересната и напрегната интрига, нито пък на човешката драма. Безпомощността да бъде осъществена психологическа интерпретация е особено очевидна в последната част на филма (подозрението, което тегне над героя) — зрителите са изолирани от преживяванията на инженера, авторите на филма не допускат до неговия вътрешен свят. Те уж ни поставят пред един предимно морален конфликт, а ни запознават единствено с резултатите на обстоятелствата, на следствието. Едно пълно противоречие между замисъл и реализация, чиито резултати не могат да се заплатят другояче освен с разочарование в киносалона.

Неяснотата, отсъствието на стройна последователност в сценария е наложило своя отпечатък и върху режисурата на И. Пасендорфер. Той е реализирал един филм предимно на обстоятелства, а не на проследяване на психологически състояния. Вървял е по външното, кое-



то е много по-лесно за изследване, без обаче и в тази насока да е постигнал особени успехи. Забавният, дразнещо мудар на места ритъм, лишеният от изобретателност монтаж, ненужното внимание към подробностите, особено към скалната маса, не са най-верният път за създаване на филм на интригата. А че Пасендорфер може да прояви богато въображение и находчивост в произведения от такъв род, ние не се съмняваме — точно с такива качества се отличава филмът му „Атентат“.

Към вътрешно изследване на образа показва наклонност в отделни моменти единствено изпълнителят на главната роля Тадеуш Лемницки. Но само в отделни моменти. Иначе интерпретацията му — вярна на режисьорската линия — върви по външното. И затова образът не е особена сполука за този иначе несъмнено голям актьор, убедил ни в дароваността си с участието му в други филми.

За да не постигнат особени успехи и другите изпълнители, „заслугата“ е в бедния на драматургични възможности сценарий. И Олга, и Алекс, и старият им баща въпреки усилията на актьорите бързо избледняват от паметта ни.

Така бързо ще избледнее и целият филм за разлика от много други творби на полската кинематография, които завинаги са влезли в паметта ни.

„ПОСЛЕДНИЯТ ПЕШЕХОДЕЦ“

На пръв поглед западногерманският филм „Последният пешеходец“ е едно обикновено развлекателно произведение — един добродушен пълен чичко и едно розовобузесто, жизнерадостно момиче обикалят Шварцвалд, пеят тиролски песни и се наслаждават на прелестите на природата. Цветни снимки, пейзажи с романтични мелници, малко музика, малко танци, малко смях... Всичко изглежда безобидно и като че ли създадено да задоволи не особено високите изисквания за приятно прекарани два часа.

Но всъщност „Последният пешеходец“ съвсем не е безобиден филм. Той е една творба, чрез която западната пропаганда провежда своята дейност. Наистина той не е открита апология на буржоазния начин на живот — методите отдавна са подменени, сега се пипа по-деликатно, действа се с по-голям такт и гъвкавост.

Обаче гъвкавостта не може да укрие рекламния подтекст на филма „Последният пешеходец“. И то реклама не на немските планински курорти и на бирата, а на обществения строй, на Германската федерална република.

Гледаш филма и виждаш, че неговите създатели са вкарвали в ход всички средства така да те настроят, та едно приятно усещане да се разлее по жилите ти



и с лека въздишка да кажеш: „Ех, ама живот си живеят тия хора от Западна Германия!“ Надали има друго по-индивидуално кътче на земята от тая щастлива страна!“ — това като че ли е лайтмотивът на цялата творба. Щастливи са всички, дори и последните бедняци. И ако тяхната кола — модел преди трийсет години — закъса нейде по пътя, всеки е готов да им помогне, дори и индий-

ският принц със своя „Шевролет“, като ги закача на буксир. . .

Но ние знаем истинското лице на Аденауерова Германия и малко мъчно можем да се поддадем на такава сладни кава филистерска реклама, да повярваме в пропагандата на „икономическото чудо“. Макар и обилен, макар и хитро поставен, гримът няма и не бива да ни заблуди.

Атанас Свиленов

„ПАРИЖКАТА СВЕТА БОГОРОДИЦА“

Това е една цветна френско-италианска продукция за широк екран, направена от известния френски режисьор Жан Деланоа и сценаристите Жан Оранш и Жак Превър по едноименния роман на Виктор Юго.

Всяка екранизация на роман крие априорната опасност да не се удовлетвори зрителят по простата причина, че трябва да разбива предварително улегнали в съзнанието му идеи, обра-

зи, картини, представи и т. н. Освен това киноекранизацията, колкото и вярно и майсторски да е направена, винаги стеснява голямото белетристично произведение в рамките на определено време и до степента на една субективна интерпретация на сценариста, режисьора и оператора. В този смисъл задачата на Деланоа, Оранш и Превър е била много трудна при реализирането на разглеждания филм.

Освен това геният на Юго, от една страна, благодарен на филмово претворяване, от друга страна, е твърде неблагоприятен, защото като всеки гений е подчертано индивидуален, неподаващ се на трансформиране.

Трудността в работата на авторите на филма е идвала и от обстоятелството, че по същия роман са създадени вече няколко филмови версии, които по-старите зрители помнят и което крие опасност от повторение. Тъй че новата екранизация би оправдала своето съществуване, ако наистина носи нещо ново и оригинално.

Трудността най-последва и от това, че в екранизацията на „Парижката света Богородица“ трябва в определени рамки да кумулира духът на няколко епохи: на мрачното феодално средновековие, в която се разгръща сюжетът; на просперирания капитализъм от средата на миналия век, когато живее Юго и е създаден романът, и на загиналия империализъм, когато се създава филмът с цел да изиграе определена естетико-политическа функция. И ако към тези три епохи прибавим и четвъртата — социалистическата, която определя гледната точка на нашия зритель, нещата стават съвсем сложни.

Със своя филм Деланоа, Оранш и Превер ни показват в духа на романа една епоха на духовен гнет, на мистика, суеверие и религиозен фанатизъм, епоха, в която църквата е пълновластен господар и в която машините и средствата за измъчване на човека са посъвършени и разнообразни от машините за производство. Но едновременно с това се появява и нещо ново в низините сред широките слоеве на народа, което иска да се изяви, и в този свой стремеж отрича и руши. Това е жизненото начало на човешката природа, което през различните епохи по различен начин е потискано, но винаги е побуждавало, защото се е стремяло към две най-възвишени неща: свобода и красота.

Този основен конфликт на епохата е станал основен конфликт и на филма. Но той е пречупен през призмата на писателя-хуманист от миналия век, стремящ се да осветли „моралните страни на историята“ и да подчертае онези особени събития от миналото, които имат значение и за настоящето. Той е пречупен и през призмата на създателите на филма, творчеството на които свидетелства за критично-реалистичен метод на отражение.

Юго написва романа си в период на подем и победа на демократичните течения над Бурбоните, а филмът се появява, когато капиталистическата църква и финансовата олигархия изостриха своите удари срещу нарастващия социален и политически протест във Франция.

В идейно, тематично и сюжетно отношение филмът следва романа. Неговите създатели обаче са съсредоточили вниманието си върху най-главното и осковното — конфликта между Фроло и Есмералда, между които се люшката единственият и неповторим в световната литература образ на Квазимодо. Но макар че този конфликт е залегнал в основата на изобразителното решение на филма, струва ми се, че не е разкрит докрай с трагичната сила и дълбочина, каквато е постигнал Юго в романа. Причини за това виждам главно в широкия екран и в интерпретацията на образите на Есмералда и Фроло.

Широкият екран, чиито предимства в зрелищно отношение са безспорни, се е оказал безсилен да надникне дълбоко в душите на героите. Режисьорът Деланоа, подпомогнат от живата и обективна камера на оператора Мишел Келбер, е проявил изключително майсторство при построяване на мизансцените в отделните картини, но струва ми се, че е успял само в ширината, което има своето зрелищно предимство. Врх в това отношение са сцените с танца на Есмералда на площада, лабиринтът на просящите и съдът над Гренгоар, малтретирането на Квазимодо на площада и най-вече последната батална сцена, когато тълпата просяци атакува вратите на църквата, които говорят за професионално майсторство, но и за известно увлечение на режисурата по външната показна зрелищност.

В разкриването на интимния свят на героите обаче широкият екран разсейва вниманието и изпуска главното.

Увлечението по външната зрелищност, която, разбира се, в известен смисъл има положително значение, е дало отражение и върху интерпретацията на образите на Есмералда и Клод Фроло. Начинът, по който популярната и позната на нашия зритель италианска киноактриса Джина Лолобриджиджа интерпретира Есмералда, не удовлетворява. Актрисата очевидно е разчитала повече на своето физическо обаяние, отколкото на тънкото и детайлно психологическо разкриване. Затова в първата част на филма зрителят я приема, а във втората половината, където трябва да нюансира и мотивира своето поведение и отношение към Фроло. Квазимодо, капитан Феб и към цялото общество, в което става жертва, тя е еднообразна и повърхностна. Затова и последната ѝ реплика: „Колко хубаво



нещо е животът“, която впрочем е прочувствено предадена, не прозвучава с необходимата емоционална сила на квинтесенция на жизненото начало на образа и на цялото произведение.

Малко по-интересна е интерпретацията на образа на алхимика Клод Фроло, осъществена от завърналия се след дълго отсъствие от киното Ален Кюни, макар че и той не успява докрай да разкрие и мотивира вътрешното противоречие на героя си. Фроло е образ на две крайности, между които се блъска една вътрешно противоречива човешка натура. Той е човек на науката, но в същото време и на религията. Той се стреми към велики открития, но целият е просмукан от мистицизъм, който го задушаваша. Той е горд и самоуверен и едновременно слаб да надмогне терзанията на безумно бликналата любов.

Фроло на Кюни същевременно се отклонява от образа на Юго. Той не търси физическата грозота, чрез която писателя-хуманист изрази своите антиклерикални настроения. Той е обърнал внимание на вътрешната душевна простота и жестокост на човека, носител на средновековния езуитски морал. И е убедителен, когато води борба с оплитащата го страст, но не достатъчно, когато трябва да изрази умирането на човека и учения в себе си, да покаже възкръсването на злия демон, който унищожава Есмералда.

Антони Куин обаче изгражда образа на Квазимодо по начин, който не тър-

пи възражения. Тук не се касае за някаква талантлива имитация на популярен урод, а за едно великолепно превъплотение, което разбива всякакви представи и се налага като нещо единствено възможно и неповторимо.

Всъщност този американски актьор има известна биография в изпълнението на подобни роли. Някога той започнал с ролята на едно грубо животно в неизвестния у нас филм „Ла Страда“, мина през ескимоса Игук от „Бели сенки“, за да стигне до Квазимодо. След него може с основание да се твърди, че в артистичния натюрел на Антони Куин съществува афинитет към духовния мир на нисшия човек и стремеж да търси и намира човешкото и в онези същества, които привидно не се различават от животните.

Квазимодо на Куин участва в конфликта между Есмералда и Фроло и политическата система, която стои зад него, по много драматичен начин. Достатъчно е да си го спомним в двете сцени: на развенчаването му като „папа на карнавала“ на шутите и в онази, в която с неповторим емоционален гняв защитава входа на църквата, за да разберем сложната еволюция на образа.

Но в същото време той носи в себе си една драма, която разкрива по много тънък и психологически нюансиран начин. Незабравими в това отношение са сцените на изтръгването на осъдената Есмералда от ръцете на палача или брането на цвета по стениите на църквата, или неподозирания

екстаз при биенето на камбаните, или оъзи бликнал отвътре бунт на неподчинение, които го изправят срещу алхимика в защита на Есмералда.

Квазимодо на Куин е една светла душа, едно голямо сърце, зад които изчезва неговият уродлив външен вид. Той е един човек.

От останалите образи най-интересни впечатления правят кайтан Феб на Жан Дане, представен, като един своеобразен комплекс на вътрешна душевна опустошеност и външна рицарска лакировка, и съчинителя на мистерии и соти Гренгоар на Роберт Хирш, който подсилва жизненото народно начало, изкристализирало в Есмералда.

Следва да се спомене и за широко застъпения образ на народните маси, за което широкият екран се е оказал много удобен. От средите на тези народни маси изпъква и образът на кучица, саркастичен и жезнерадостен Клопен Труйфу, интересно изпълнен от известния естраден певец и импровизатор Филип Клей.

Но има и още нещо, което наред с централните образи остава в съзнанието на зрителя. Това е образът на църквата, името на която е и заглавие на филма. Освен като архитектурен готически шедьовър тя се възприема и като „герой“, органически вpletен в големия двубой между мрака и

светлината, между живота и смъртта. Голяма заслуга за това имат режисьорът и операторът, чиято съимки са на високо професионално ниво, но най-голяма безспорно е заслугата на архитекта-художник Рьоне Рьону, който е построил в Булонската и Бианкурската киностудия катедралата в естествените ѝ размери.

Като специфични качества на филма трябва да се посочат: уметелата композиция на кадрите, което говори за тънък художествен усет и професионално майсторство на режисьора и оператора, и динамичният монтаж, който е помогнал за ритмичното изграждане на целия филм.

Интересно впечатление оставя и цвятното решение на филма. Жан Деланоа, който има вече дълъг опит в производството на филми, е успял да постигне стилово единство и символика в използването на цветовете. Неговата Есмералда например се явява в две цветови решения: червена в началото, когато кипи от жизнени сили, и бяла, когато е обречена на смъртта.

В заключение трябва да се каже, че суперпродукцията „Парижката света Богородица“, без да решава на равнището на голямото изкуство проблемите на съвременната екранизация на класическия роман на Юго, е едно приемливо произведение.

Пенчо Линов

САМО ФЕРНАНДЕЛ НЕ СТИГА!

Никак не е трудно да се отговори на въпроса, защо най-хубавите пиеси, опери и оперети се провалят на екрана. Разчитайки на тяхната популярност, предприемчиви „автори“ извършват един чисто механичен акт — пренасят спектакъла на лента. Но законите на възприемане на седмото изкуство влизат в противоречие с поднасяното. Спонтанен израз на възникналото неудовлетворение е появата на двата термина: филм-спектакъл и спектакъл на филм (на лента).

Авторите на „Мамзел Нитуш“ са положили старание да избягнат опасността от второто определение. Разбира се, те преди всичко разчитат на популярността на оперетата, на мелодичната музика и колоритните танци, но и се страхуват от статичността на оперетния

спектакъл. Затова те постоянно се стараят да поддържат динамиката, да разчупват действието, пренасяйки го от манастира в града, от операта — в казармата. Това, разбира се, е успех в рамките, които предварително са се определили — оперетата. Действията и отношенията между героите така се нагласяват, че винаги водят до ария. На чисто кинематографично ниво са само сцените в казармата...

Но и след направеното работата не тръгва. Ясно е, че има и нещо друго. Публиката, която изпълва оперните и оперетни зали, е привлечена не от сюжета, от това, което се разиграва, а от изпълнението. Само така можем да си обясним и факта, че едно и също произведение в изпълнението на различни певци е винаги ново и интересно за нас. Емоционалните преживявания идват от музиката и от личните качества на изпълнителя, но не и от действието. Действието тук е поводът, фонът... Ето защо, макар и създадени преди няколко

века, тези произведения въпреки своите остарели и банализирани сюжети все още ни вълнуват — кого повече, кого по-малко. Нещо повече — ние можем да присъствуваме на оперно представление и със затворени очи. Затова и тези изкуства издържат голямата условност на показването, която не е вече така близка до духа на нашето време.

Тази условност на героите е другата причина за неуспеха на спектаклите на лентата. Създателите на „Мамзел Нитуш“, успели да приближат динамиката на показването до динамиката на киното, са извършили само формалната работа. Но външната раздвиженост не е самоцел, а израз на вътрешната динамика на образите. А наличието на една такава динамика предполага преди всичко внимание към героя, към неговата съдба и средата, в която живее. В нашия случай това внимание можеше да се прояви по повод на неговата, но винаги интересната тема за двойнствеността на човешката личност в условията на лицемерния феодално-църковен морал и противоречията, в които влизат закостенелите норми с човешката природа... Това е тема, за която може да се говори сериозно, а също така позволява и шаржиране. Но така или иначе истинският филм предполага реални конфликти. Зрителя не могат да го развълнуват пеещи кукли...

Но за всичко това е необходимо повече работа и главно — повече душа, творчество. Тяхната липса не може да бъде компенсирана от талантливия Фернандел, който през цялото време ни кара да се смеем. Но това е комизъм на мимиката и жеста, а не на характера... Това е смях, който се забравя.

ЗА СЛУЧАЙНОТО, КОЕТО ВИЖДАМЕ, И ЗАКОНОМЕРНОТО, КОЕТО ТРЯБВА ДА ВИДИМ, ВЪВ ФИЛМА „ГАНГСТЕРИ И ФИЛАНТРОПИ“

Това е един от ония филми, които разкриват своите истински качества дълго време след финалния кадър и след спонтанната първоначална оценка за него. Това е един от филмите, които носят по-значителен идейно-художествен товар, отколкото това може да се види отведнъж под непосредствената светлина на проекционния лъч и докато този лъч осветява екрана.

Рекламата на този филм скромно обс-

щава една сатира и зрителят, който често не получава обещаното в рекламите, в известен смисъл сега е двойно възнаграден: оказва се, че в рамките на спектакъла освен обещаната сатира съществува и една доста интересна криминална история.

При това на пръв поглед като че ли наистина се касае за два филма под едно заглавие, тъй като всеки от тях има своя идея, своя тема, сюжет и образи и дори жанрово се различава от другия.

Явлението изглежда необичайно за практиката на киното.

Но именно тази натрапчива необичайност просто заставя зрителя да провери първоначалното си впечатление и при тази проверка нещата започват да се оказват съвсем не без връзка помежду си. Започва процесът на едно вторично усмиване и откриване на филма, в който неговите автори се разкриват с целия блясък на своята интелигентност.

В този начин за представяне на зрителя веднага прави впечатление интелигентският снобизъм на творците от полската филмова школа. Но в края на краищата възраженията срещу стремежа на една интелигентност да се покаже се лишават до голяма степен от значение, щом като самата интелигентност е факт. А в този и в много други полски филми това е именно така. При това интелигентността на авторите, без да пропуска възможността да пококетира, работи преди всичко и твърде целеустремено за изявяването на една находчиво намерена и обществено значителна идея.

И така — зрителят е видял две киноновели.

В първата е разказана историята на един феноменално обмислен, организиран и проведен гангстерски акт, който съвсем случайно не успява. А нима наистина несполуката е случайна?

Втората показва внушително обмислената, организирана и провеждана дейност на хора, които не употребяват pistols и взлом, които минават за редовни трудови граждани и все пак... Тия хора също стават „жертва“ на съвсем случайни обстоятелства. Но нима наистина всичко е така случайно, както изглежда на пръв поглед?

Ако това действително беше така — жалко за авторите. Жалко за тяхната интелигентност. Жалко за загубеното време в зрителната зала.

Но нещата стоят иначе.

Вярно е, че на пръв поглед великолепно обмисленият в най-тънки подробности гангстерски обир от първата новела

пропада уж случайно. Случайна е повредата на улицата, по която лети автомобилът на бандитите, случайна е срещата с милиционера и само с намесата на сляпата случайност може да се обясни буксуването на гангстерската кола тъкмо в ония фатални секунди, на които е разчетен успехът на акцията. Но тази поредица от случайности изведнъж започва да шокира зрителя, изведнаж се превръща в абсурд: какво е това — авторски примитивизъм или подценяване на зрителя? Или някакво съвременно възраждане на възгледите на Дюма за ролята на случайността?

Абсурд наистина има, но той съвсем не е в начина на мислене и в отношенията на авторите.

Абсурдно е самото съществуване на гангстеризма в обществените условия на социалистическа Полша.

Това е явление без обществени корени и без историческа почва. Явление, което предварително се е самоосъдило, защото греша в избора на мястото и времето си. При това положение най-баналните случайности водят закономерно, неотменимо до неговата гибел. Един обикновен полицейски своя строг и флегматичен формализъм, създаден в условията на непрекъснати срещи със съвсем друг вид закононарушители, се оказва непредвидено по-фатален за ус-

пеха на гангстерския план, отколкото всички грижливо предвидени в теорията и практиката на гангстеризма класически негови врагове. Редица алибити, изградени с невероятна находчивост, се превръщат в безсмислие при срещата с най-банално обстоятелство от съвремие на социалистическа Полша.

Ето къде е абсурдът.

А интелигентността и обаянието на авторите е както в способността им да открият този абсурд, така и в начина, по който го поднасят на зрителя. В този начин на поднасяне няма отношения на дребно, отричане оценката (освен при образите на близнаците, членове на гангстерската банда). Нещата изглеждат съвсем сериозни, дори драматични до самия край на разкриването им едва след което внезапно и като цяло те се оказват абсурд. И тогава до зрителя достига с цялата му обобщена сила и внезапност взривът на злъчната ирония на авторите, техният сарказъм. Тогава зрителят изведнъж разбира, че Професорът например по същество е просто гениален идиот, защото пласира цялата си свръхестествена находчивост, комбинативност, хладнокръвие и упоритост за постигане на цели, така абсурдни, както е абсурдно изстискването на вода от камък.

На пръв поглед една нелепа случай-



ност предизвиква банкрут и на внушително организираното грабителско дело на служещите от заведенията за обществено хранене във втория разказ: някакъв случаен човек случайно открива ефикасно контраоръжие срещу нарушителите на социалистическата законност и морал. По-точно — той случайно идва до най-ефикасното използване на това оръжие, всъщност твърде старо и известно. Без сам да разбира това, този най-обикновен човек става също такава фатална случайност за грижливо изградената организация на служещите от ресторантите, както и полицията — за акцията на гангстерите.

Но и в този случай зрителят, който е заставен от авторите да погледне зад баналната видимост на нещата, отново има какво да открие, над какво да възкликне.

Вярно е, че героят на втория разказ по случаен и личен път попада в заведенията за обществено хранене, вярно е, че случайно за себе си той става защитник на обществените интереси. Но от гледище на обществото, в което живее, от гледище на принципите, на които се изгражда това общество — няма нищо случайно. Защото на знамето на това общество е написан принципът на уважението между хората, а не на ограбването на хората и защитата на този принцип отразява закономерното развитие на това общество. Ако героят на разказа случайно се оказва вълпът на борбата на обществото срещу ония, които го мамят и ограбват, самата тая борба съвсем не е случайна, тя съществува, тя отразява една обществена закономерност. Единичният случай просто е действувал сяпало и несъзнателно в съ-

щата посока, в която действуват обществото срещу чуждите организми в неговата среда. Ако героят на разказа случайно открива ефекта на спиртомера и теглилката, оня, другият, когото среща в края на филма на своята маса, вече съвсем не случайно си служи с тия два уреда. И самата среща между двамата вече не е случайна: единият от тях случайно изпълнявал и изпълнявал за известно време функциите на обществена бдителност, трябва да се оттегли от пътя на съзнателните и организирани обществени сили за борба срещу закононарушителите. Случайният филантроп трябва да даде път на закономерно настъпващата филантропия на социалистическото общество. Благодарността на гражданите, която той получава, е благодарност за неговата, макар и неволна, но енергична и резултатна дейност в защита на принципа на социалистическия хуманизъм — най-живия и най-органичния принцип на социалистическото общество.

Един случаен човек случайно довежда внушително организираното грабителско дело до банкрут. А наистина ли това е случайно? Не, нищо случайно няма тук. Всякаква организация за ограбване на хората в социалистическото общество поначало е обречена от противодействащите сили на същото това общество, дошло по своя неотменим исторически ред именно за да ликвидира всякаво ограбване на човек от човека.

Ето какво открива зрителят зад забавната и комична видимост на случайните факти. И открито то не предизвиква вече безобиден смях, а смях злобен, саркастичен, загробващ. Този именно е смехът на авторите, тяхната оценка над гангстеризма от всякакъв вид, тяхната присъда над него.

В това е общественият патос на филма.

Един значителен филм.

Христо Кирков

* Сцен. и режисьори Иежи Хофман и Едуард Скужевски. В главните роли Густав Холубек и В. Михайковски.

Производство на колектив „Камера“

ПРОТИВ ХУБАВАТА ЕЛЕНА, ЗА МЕНЕ — ЗРИТЕЛЯ, ЗА НАШИЯ ОБЩ ПРИЯТЕЛ — КИНОТО

Ако киното е „изкуство на движещите се изображения“ (така поне разправят всички кинобуквари), най-кратката рецензия на филма „Троянската война“ би била финалът на оня стар, но малко известен анекдот за ловенето на бълхи в тъмна стая — много движения, малко постижения! Това наглед е безспорно.

Чудна работа! А публиката все пак продължаваше да пълни салоните. Тя се редеше на опашка за билети още четири-пет дни преди премиерата на филма. Тя и сега не изоставя салоните, където той се върти.

Защо отидох и аз на този филм? Сигурно и аз бях хипнотизиран или примамен както всички други. А може би вече са ни научили да харесваме такива филми? Гледах афиши, фотоси и всичко, което рекламата е предвидила за мен, за парите ми. Всичко знаех, бях осведомен предварително. „Чинечита“, цвят (някакъв „колор“), широк екран, четвъртити мускули, широки рамене, стройни мъжки крака, руси красавци. Царствени осанки и походки, и хватки „джиуджиц“, туники и шлемове и почти днешни прически. Хиляди статисти и стотици коне. Само бели и черни, разбира се. Вероятно тогава, през времената на Троянската война, други коне не е имало. А как падат само конете? Видяхте ли? Как ли е направено? Статистите пък се мушкат непрекъснато един друг, като не забравят да нададат предсмъртен вик. Горят грамадни декорации, късат се плащове и туники от скъпи платове. Страхотна точност на детайла и едновременно „вярност“ към оригинала — Ахил умира от ... ахилесовата пета, Елена е невярна жена! Жертвени клади, колесници! Потъват кораби, лъвове връхлитат върху Нещо започвам да се обърквам. Това не беше ли от „Одисей“, или от „Теодора“! Във всеки случай не е от „Човекът-амфибия“. Въобще винаги когато започвам да мисля за тези филми, те се смесват в главата ми. Споделих с други. Успокоих се — не е само с мен това!

„Троянската война“, „Одисей“, „Човекът-амфибия“ събират публиката, пълнят касите, правят опашки. А в същото време филми, големи филми, някои от тях носители на няколко международни награди, чудесни филми, с трясък или без трясък се провалят. Празни салони, случайни зрители. Такива филми с мъка изкарват седмица или я изкарват, подкрепени във вечерните прожекции от Лолита Торес или от някой храбър мъж от Мексико със сомбреро на главата и пищов в ръката.

Само зрителят ли е виновен? Да, доколкото е зрител и търпи.

Да се опитаме да си спомним какво видяхме на бялото платно: от една година насам. Най-напред трябва да помним, че и хубавото, и лошото дължим на „Разпространение на филми“. Видели сме около 150 нови филма. Това прави нов филм на всеки два-три дни, или приблизително всяка седмица по три премиери. Това може да бъде и доста, и малко — зависи какви са филмите. Вътрешното разпределение на тези 150 филма е следното (цифрите са приблизителни): 50 от СССР, 60-70 от другите страни на социалистическия лагер заедно с нашите филми и около 30 от капиталистическите страни. Срещу това няма какво особено да се възрази. Наистина бихме могли да предложим по-удобни за зрителите цифри. Премиерите да бъдат 4 седмично — две от СССР, една от социалистическите страни и една от капиталистическите. Така зрителите биха имали по-широк поглед върху световното кино. Но това е главно въпрос на валута. Най-важното не са цифрите, а качеството на представяните ни филми.

Шедьоври през годината на нашия екран минаха вероятно само 5-6. Да не ги изброяваме — ще избухне непременно спор. Да се опитаме от така представените групи филми да изберем по 10 хубави филма. Това ще бъде много лесно при съветските филми от тази година — съветската кинематография се представи бляскаво пред нас. По-трудно ще бъде при филмите на социалистическите страни, по-малко трудно ще бъде при филмите на капиталистическите страни. Десетката трудно ще може да бъде попълнена.

За всички тях можем да благодарим на „Разпространение на филми“, можем да се радваме, че можахме да ги видим.

Това обаче ще са все пак само 30 филма. Останалите 120? Какви са те? От всяка група отново можем да изберем поне по 10 филма, които можехме и да не виждаме, които можеха въобще да не излизат на екраните. Няма да ги изреждаме, това няма да бъде вече удоволствие. Очевидно е обаче, че тук непременно ще влязат „Човекът-амфибия“, „Артистът от Кохановка“, „Размишления“ от СССР; „Това беше само шега“, „Против боговете“ от другите социалистически страни и „Долината на орлите“, „Регулировчикът“, „Сонати“ от капиталистическите страни.

Какво можем да кажем за останалите, все още по-голямата част — 90 филма? За съжаление нищо особено хубаво. Може би е най-разумно да повторим след оня, който го е казал първи: „Има филми, чиито сценарии са задоволителни, постановката без грешки, чиито актьори са талантиливи, а самите филми нищо не струват. Не се вижда какво им липсва, но се знае, че е именно главното.“ Не е много ласкаво, но в замаяна на това пък е вярно.

Ето какво ни е било показано на нас, зрителите през 1962 г. Не е било по-добре и през другите години. Даже по-зле. Излиза, че всяка година трябва да гледаме 10—15% хубави филма, 15—20% филмови сурогати, филмов боклук и останалите около 70% — филми, които нищо или почти нищо не струват. Завидна участ.

Чета интервюто на директора на „Разпространение на филми“ пред сп. „Филмови новини“. „През 1963 г. в нашия план е предвидено да внесем 72 киноповести, 24 кинокомедии, 19 приключенски ки-

нопроизведения, 12 музикални ревюта, 4 новели, биографични и други филми.“ Мисля си — колко лесно било всичко. Точно запланувано било колко пъти ще се смея, колко пъти ще плача, колко пъти ще ми покажат голи крака и ще чуя джазова музика. Аз пък искам да знам колко пъти ще гледам хубави филми. „Внесли сме и ще внасяме филми от Италия, Франция, Англия, ГФР, САЩ, Австрия, Япония и от други капиталистически страни на базата на взаимна изгода и интерес.“ Аз пък си мисля: каква ни е изгодата от „Одисей“ или „Троянската война“? Ами от „Граф Монте Кристо“ или от виенските ревюта?

От филмите, които се внасят от СССР, едва ли можем да се оплачем. Почти всички най-хубави филми непременно преминават през нашия екран. Може би малко ни липсват по-старите съветски филми, но това е вече друг въпрос. Бихме желали само новите съветски филми, особено най-хубавите, да ги виждаме по-бързо, докато са още събитие, преди да отшумят, не десетки месеци след премиерата им в СССР и на международните фестивали, както обикновено става. За филмите от останалите страни на социалистическия лагер, като изключим Югославия и Полша, всичко, изглежда, е наред. Най-доброто, макар понякога и късно, успяваме да го внесем. За югославските филми може би това е въпрос на по-нататъшното задъбочаване на връзките между двете страни. Следователно въпрос на време. За филмите на Полша обаче нещата са почти непонятни. Ако трябва да бъдем точни, ще трябва да признаем, че в света са известни две социалистически кинематографии. На СССР и на Полша. Искат или не искат буржоазните киноведи това, но съветската кинематографическа школа съществува, създава шедьоври, които не веднъж са печелили големите международни филмови награди. Тази школа е създала пълния с взрив „Потемкин“, обаятелния „Максим“, пределно ясният „Чапаев“, поетичната „Балада за войника“, катарзиса на Вероника от „Летят жерави“, или пък самоотречението в „Комунист“, иронико-скептичната философия на „9-те дни“ и странната игра на сън и действителност в „Иваново детство“. Можем ли да отлъчим поне един от тези филми? Колко различни са и същевременно колко наши! С искрено съжаление трябва да използвам същия ход на мисълта (за кинокритиците и „Разпространение на филми“). Искаме или не искаме това, но полската филмова школа съществува, и то в рамките на социалистическия реализъм. Тя е спечелила не една международна награда и оказва силно влияние на много кинематографии в света, малко даже и на нашата. Тя е създала романтико-героичните „Забранени песни“ и „Улица гранична“, „Поколение“, трагедийния „Канал“, мъжествената искреност и откровението на „Пепел и диамант“, жестоката самоирония на „Ероика“, измъчения вик „Човек на релсите“. Нейни рожби са и реалистичната „Целулоза“, и по детски фантастичната „Ева иска да спи“. На нея дължим още психологическия етюд „Влак“, печалната история на Яцек и неговия президент. Може би отделно трябва да се споменат „Кръст за храброст“ и „Краят на лятото“, покорилата цял свят „Майка Йоана от Ангелите“. Кой от тези филми трябва да бъде отлъчен, да обявим, че нашият зритель не трябва да го познава

и защо? За някои от тях вече е късно. Например за „Човек на релсите“. „Чисто небе“ на Чухрай покрива по-плътно и по-майсторски темата, други вече видяхме, но това, което не сме видели, „Разпространение на филми“ трябва да ни покаже.

Още по-подробно трябва да се спрем на филмите, идващи от капиталистическите страни. Тук въпросите са вероятно далеч по-сложни и объркани, намесват се идеология и политика, валута и търговия. Но тук и претенциите ни към „Разпространение на филми“ са по-големи.

Например Франция е представена всъщност с два филма — „Пътуване с балон“ и „Черният Орфей“. Италия показва два-три филма, от които само „Чочарка“ заслужава вниманието ни. Другите можем и да не внасяме. Благодарим за „Момичето в черно“, а даже и за „Квартал мечта“. По-добре късно, отколкото никога. Не можем да не бъдем признателни на „Разпространение на филми“ за „Лято с Моника“ на Бергман, за „Моята борба“, за смелостта да ни завърти (макар и само в едно кино) „Голият остров“. За Америка или за Чаплиновите филми — знаем, че тук филмовите отношения най-трудно се изграждат, затова едва ли трябва повече да изискваме. „Лили“ и „Старецът и морето“, „Избрани роли на Чарли Чаплин“ — благодарим и за това.

Оттук отново започват неудовлетворените изисквания и въпроси. Само два френски филма? Нима няма друго, годно за нас? Даже и от по-старите им филми? Аз мисля, че трудно може да се намери филм на Рене Клер, който да е недопустим за нашия екран. „Кошарата“ на Гати от Московския фестивал, или пък „Толкова дълго отсъствие“ от Кан също така ли не бива да видим? Та това са антивоенни, антифашистки филми от висока класа! Забравихме вече Карне, а някои от нас не го и познават.

Също с присърбие трябва да говорим за представянето на италианското кино тази година на нашия екран. Това представяне е повече от бедно. Нима освен „Чочарка“ Италия тази година нищо не може да ни предложи? Не можехме ли да видим „Всички по домовете“, „Капо“, „Дългата нощ на 1943 г.“? Та това не са ли също антивоенни, антифашистки филми? Можем да бъдем благодарни за срещата с Фелини, за „Нощите на Кабирия“, но не бихме ли могли да видим „Път“ или отшумелия вече „Сладък живот“? Ние познаваме вече сценария на „Роко и неговите братя“. Ние пишем, а и в Италия пишат, че това е филм, който работи за нас! Съветските зрители вече го аплодираха. Докога ще го чакаме да дойде при нас? И ще дойде ли въобще?

След всичко казано едва ли е нужно да се казва, че от Англия е по-добре да се купят не „Долината на орлите“, а например „В събота вечер, неделя сутринта“ или „Вкус на мед“. Да споменаваме ли Куросава? „Голият остров“ само не може да ни представи Япония. От ГФР бихме предпочели например „Виденията в замъка Шпесард“ или „Роз Мари“ пред „Професията на госпожа Уорън“.

Най-малко от всичко бих искал написаното от мен да заприлича на каталог от филмови заглавия. Но по неволя трябва да бъда конкретен — кинореpertoарът винаги е конкретен.

Ако разгледаме по-внимателно списъка на проектираните през 1962 г. филми в Съветския съюз (публикуван от списание „Советский экран“ за традиционната му анкета между зрителите „Най-хубав съветски и чуждестранен филм през годината“), ще видим, че от общо проектираните около 220 филма 90 са съветски, 130 чуждо производство, най-значителната част от което принадлежи на страните с народна демокрация. От тези 130 филма, съобразявайки се с преценките на съветските кинокритици и зрители в печата, можем да приемем, че 25 — 30 са хубави, качествени кинопроизведения. Една голяма част от тях носи печата на последната година. Пак със съжаление трябва да констатираме, че сме видели само 7-8 от тези кинопроизведения, включително „А бяхме млади“. И тук, в тия 25—30 филма наред с „Толкова дълго отсъствие“, „Всичко злато на света“, „Кошарата“, „Бандити от Оргосоло“, „Ева иска да спи“, „Всички по домовете“, „Привиденията в замъка Шенсард“ блестят „Роко и неговите братя“, „12-те гневни мъже“ и „Майка Йоана от Ангелите“.

Очевидно сериозен упрек трябва да бъде отправен към „Разпространение на филми“. За филмите, които показва, за това, как ги показва, за рекламата, която им прави, за филмите, които не ни показва.

Аз мислех много върху това. Това не са прости и лесни неща. Намираме се на двата края на магистралата творец — зрител. Тук се намесва властно и времето. Да премахнем пречките по тази магистрала. Дружно. Зрители и творци. И посредници. Всеки, каквото зависи от него. Защото „по силата на въздействието върху чувствата и умовете на хората и по обхващане на най-широките народни маси нищо не може да се сравни с киноизкуството“.

Съществуват вероятно три гледища върху този проблем.

Първо. Киното не е единно. Съществува и кинозабавление, и киноизкуство. Това са различни неща. Не трябва да ги смесваме. Нищо, че са все на лента правени и цената на билетите, които плащаме, е все една. Нали и „Баскервилското куче“, и „Съдбата на човека“ са отпечатани от същите букви и все на хартия? Нещастие то идва, когато ги объркваме едно с друго. Оттук са всички беди. Да ги поставим на мястото им, да ги отделим и всичко ще се реши само.

Най-точно това гледище е изявено в една статия в сп. „Искусство кино“ от съветския киновед Иноверцева:

„Кинонеизкуство“ реално съществува. То е много. Количествено то вероятно преобладава. Художественият му потенциал е почти нула. Идеияният също. Това е зрелище. Забава. Начин за приятно прекарване на времето... И всеки път възниква жестоко несъгласие между възмущението на критиката и удоволствието на зрителната зала... Очевидно у човека съществува не само потребността от изкуство, но и потребност от „неизкуство“... Да, понякога на човек му трябва развлечение — най-просто развлечение, нищо неизискващо от него... Опасност възниква само тогава, когато тези две потребности започват да ги объркват. Да ги объркват и тези, които

правят изкуство, и тези които го разпространяват. Когато човек отива на театър, той знае, че не отива на футболен мач... В киното такова разделение няма. Всеки филм, който не е документален, е „игрален“... Произведенията и на киноизкуството, и на „кинонеизкуството“ се показват в едни и същи зали.

Оригинално, нали? Но дали е вярно? Най-напред трябва да ми се обясни къде ще бъдат Чаплин и неговите комедии? После кой ще прави „кинонеизкуството“? У нас, а не в Италия и Америка. Кой и как ще определя разликата между двете кина? Не рискуваме ли да оставим киноизкуството почти без публика за сметка на кинонеизкуството? А срещали ли сте някъде театър и не театър или живопис и не живопис? Не, нещо тук не върви както трябва. А и отгоре на това ми идват на ум Лениновите думи: „зрелища — това не е истинското голямо изкуство, а по-скоро повече или по-малко красиво развлечение... Наистина нашите работници, селяни заслужават нещо повече от зрелища. Те са получили право на истинско изкуство.“ — (Беседи с Клара Цеткин).

Второто гледище.

Никаква подялба, никакви компромиси. Публиката трябва да се възпитава внимателно, бавно, с такт и умение. Война на собствените и чуждите слаби филми!

Най-ярко, най-чисто, почти до опасната граница на снобизма това гледище е изразено в едно изказване на младия съветски режисьор Тарковский, автор на „Иваново детство“, в една организирана от съветския вестник „Литературная газета“ свободна трибуна „Екран и време“:

„В никакъв случай не бива да се поощряват вкусовете на изостаналите зрители и да се превръща киното в забавление. Киното е високо изкуство, а не забавление. За да го разбираш, трябва да се учиш. Тъй както се учат в училищата и в хуманитарните вузове история на изкуствата, театъра, изобразителните изкуства... Време е да се прекрати достъпът до екраните на киносурогатите, с чиято помощ кинопрокатът (Разпространение на филми) лесно изпълнява паричния план, но разваля вкуса на зрителя. Като резултат — моралният ущърб не може да се компенсира нито от годините, нито от милионите рубли... Да допуснем за миг, че от утре на екраните ще започнат да излизат филми само от най-висок художествен уровень. Но тази част от зрителите, която е приучена да харесва лошите филми, няма да ги посещава, тъй както тя не отиде на „Крадци на велосипеди“, както не отиде на „Голият остров“... Хубаво би било да се организират в различни градове специални кино клубове с правата на най-обикновени кинотеатри. Разликата да бъде само в това, че тези кино клубове ще се посещават само от най-хубавите филми на съветските и чуждестранните кинематографисти. Сеансите в тези клубове да бъдат два пъти по-малко за сметка на лекции, изнесени от кинодейци, и дискусии всред зрителската аудитория, които ще помогнат да се издигне и възпитава вкусът на зрителите. Притокът на кинолюбители ще се увеличава, аз съм уверен в това, и тогава ще се наложи да се разшири мрежата на кино клубовете, т. е. непрекъснато ще имаме дифузия на зрителите към страната на специа-

лизираните киноклубове. И в резултат ще изчезнат обикновените кинотеатри, ще изчезнат лошите филми, тъй като няма да има, кой да ги гледа. Ще изчезнат зрителите, които се отнасят лекомислено към киното. Ще се появи ново кино от неизмеримо по-висок идеен и естетически уровень.“

Картината е почти фантастична. Но мисля, че тук се крие истината, ако не цялата, поне главната част. Защо пък да не опитаме, макар и в началото с един киноклуб? Въпреки всичко аз мисля, че друг изход няма. Така поне ми се струва.

Трето гледище. Главното му достойнство е в това, че не настоява за никакви промени. То твърди, че зрителят винаги ще предпочете развлеченията пред художественото поучение. Да, нивото на публиката по малко ще се издига, но то винаги ще е под равнището на хубавите филми. Да искаме само шедеври е също така неразумно, както да искаме да се храним само с мед. Ако правим или гледаме два шедевъра от 10 филма, за да направим или видим 20 шедевъра, са необходими 100 филма. Ако ли пък е необходима и теория, тук като че ли най-добре подхождат думите на ранния Рене Клер: „Ние ще искаме непрекъснато шедеври... 30 секунди чисто кино на филм, който трае час, са достатъчно да не угасва нашата надежда.“ Достатъчни ли са наистина?

Иска ми се да кажа още някои други неща и да направя някои предложения, да помогна като зрител на нашето кино и на себе си.

Мечтая за това време, когато директорите на кината ще бъдат киноведи, ще спират лошите филми, ще ни бранят от тях.

Мечтая за времето, когато ще отида на кино, без да се блъскам, кината ще бъдат достатъчно, не като сега, ще има къде да оставя палтото и шапката си и прожекцията ще започва на време. Ще ми покажат и филм, и кинопреглед, и късометражен филм. Накрая ще ни позволят да излезем не през една врата и не само през задния вход. Нали ще бъде хубаво. Тогава ще има кина, в които се уреждат срещи със зрителя или анкети помежду им, всички ще знаем репертоара им, обявен във фоаетата им седмици напред. Ще знаем точно какво ще гледаме и кога. Към тези кина ще има зрителни съвети за приятелство и съдействие, където ще другаруват и зрители, и киноработници. Хайде по-скоро да накараме това време да дойде! Може би това не е толкова трудно?

Един от най-големите недостатъци на разпространението на филмите у нас това е изстрелването им почти от засада. Ако искаме да знаем какво ще гледаме от понеделник или през другия месец, отговорът е „Никой нищо не знае!“ Даже понякога и „Разпространение на филми“. Всичко се решава, а и променя в последния момент. До понеделник аз обикновено не знам какво ще видя и къде. Може би малко може да помогне в „Народна култура“, също и в „Вечерни новини“, но това не е сигурно. Обикновено в понеделник поне един от трите филма е друг, а понякога и трите ги няма. Веднъж ли не сме чели реклами върху и вътре в трамваите: „От... гледайте новия филм!“ После датата я поправят с мастило, а още по-после забравят и да я поправят.

Без подготовка, все едно без реклама бяха изстреляни докол-

кото си спомням и „Чочарка“, и „Иваново детство“, и „Мир на новороденото“, и още много филми. Виж „Троянската война“, „Човек-амфибия“, „Операция Кобра“ подготвихме, даже и рекламни листчета ми се струва, че пуснахме. Резултатът от всичко това е очевиден — губим зрителя, добрия, умния зрител, и създаваме оня, който бяга от хубавите филми или се смее там, където трябва да плаче.

Често се говори „нашата публика не харесва това, тя иска онова“. А откъде знаете това? От цифрите ли? Само те не са достатъчни. Питайте ни, може би ще се отзовем положително на опитите да бъдат завъртени някои стари хубави филми, неминали през нашите екрани — и съветски, и други, които сега струват значително по-евтино. Нали посрещнахме добре и „Максим“ на Козинцев и Трауберг, и „Великата илюзия“ на Реноар, и „Милионът“ на Рене Клер? Аз не мисля, че би било неправилно или неуместно да се проявява известна гъвкавост при прожекцията на някои хубави, майсторски филми, които не събират достатъчно зрители. Биха могли например дневните прожекции да са при намалени цени, би могло те да се прожектират с по-касови филми в двойка при една цена и възможно е накрая такива изключителни филми, с мощен идеен заряд да се прожектират лете на открито по площади или улици безплатно. Защо забравяме годините веднага след септемврийската победа? Бъдете сигурни няма да загубим от това!

Преди да заключа, искам да споделя една идея, едно предложение към ДП „Разпространение на филми“. Предлагам предприятието да отстъпи един от своите по-добри киносалони, например кино „Славейков“ или „Москва“ на Държавния киноархив, където най-после при човешки условия ще заработи киното за архивни филми. Там ще се изнасят лекции, ще се провеждат беседи, прожекции и други начинания на Държавния киноархив. Предложението ми не е толкова странно, колкото изглежда на пръв поглед. Сега съществуващото кино със своите един или два прожекционни дни извършва може би една стотна част от това, което може да даде един киноархив, една кинотека на зрителя. Даже обратно, при сегашните уловия това кино често се превръща в сборище на кинохулигани, които обграждат с презрение хубавите филми и превръщат в събитие слабите, пошлите. Очевидно за лекции, беседи, работа сред зрителя и дума не може да става. Аз мисля, че само за година-две публиката, която ще създаде при една нормална работа Държавният киноархив и неговото кино, оная умна и ценеща киното публика, която ще се роди особено сред младежта, ще покрие многократно загубите от отстъпване на едно кино от „Разпространение на филми“. Тази нова публика ще подкрепя хубавите филми с посещение и похвала всред близки, а публика за „Троянските войни“ и без това имаме достатъчно.

Сега няколко реплики към нашата кинокритика, нашите филмови дейци, към нашата кинообщественост. Много ли ни помага нашата кинокритика например за създаването и укрепването на добри, истински зрители, за върнатата им ориентировка? Страхувам се, че недостатъчно, даже много малко. Вижте изявите ѝ и ще разберете защо. Главният ѝ белег е липсата на оперативност. Тя не ръководи

публиката. Рецензиите в ежедневния печат излизат обикновено, когато съдбата на филмите е вече решена — най-напред от ДП „Разпространение на филми“, после от самия зрител. Рецензиите вече са безпомощни да му помогнат, ако е хубав, да съберат повече зрители, ако е лош, да отбият охотата към него на част от зрителите.

Написани много рядко талантливо, с критически блясък и образност, почти никога в полемичен тон, те се губят зад сиви заглавия и зад лоши фотоси от филма. Размерът им е винаги недостатъчен, за повече няма място. Гаранция, че ще прочетете рецензия за даден филм, никога не може да имате, ако ще да купите всички вестници през цялата седмица. Понякога сложни и противоречиви филми въобще не се рецензират. Така беше например с „Лято с Моника“, един чудесен повод за разговор върху тежкия и без светли идеали живот на младото поколение на Запад, даже и в страни с относително висок стандарт като Швеция. Зрителят беше оставен в неведение. Почти така стана и с „Троянската война“.

Не по-ласкави думи трябва да бъдат отправени и към двата културни седмичника — „Народна култура“ и „Литературен фронт“. Наистина трудно ни е да сравняваме първия с втория, защото на „Народна култура“ дължим един добре списван киноотдел и почти винаги зрителят може да се облегне на вкуса на нейните кинорецензии. Но и тук са характерни най-напред липсата на оперативност, а понякога и проблемност, и страх от полемичност, и критическа свежест. С истинско съжаление трябва да се констатира, че „Литературен фронт“ стои едва ли не извън проблемите на българското и световното кино. За една година появилите се статии за киното в него вероятно се броят на пръсти. За него чуждите, включително и съветските филми все едно, че не съществуват. И най-добрите, и най-лошите. Даже рецензиите на българските филми се появяват във вестника не на необходимото равнище и със закъснение. Рецензията за „Анкета“ например се появи почти 30 дни след премиерата на филма. Проблемите на кинодраматургията, свързването на писателската съдба с киноизкуството въобще не могат да се открият на страниците на вестника. А може би това не е случайно. Може би е резултат на оная отчужденост на нашата голяма литература и нейните творци от киното. Радиото почти редовно рецензира новите филми, обикновено в първите няколко дни на седмицата, обаче това едва ли е достатъчно. Най-напред това става в крайно неподходящи часове — на обяд, в една кратка емисия от 10 минути, и то само веднъж седмично. И тук рецензиите най-често страдат от същите недостатъци. Ако изключим филмовата музика, някое и друго полусензационно съобщение от културната хроника и може би не редовната годишна анкета за българските филми, радиото почти е забравило кинозрителя. Такива форми, като срещи на зрители и творци, интервюта с чужди кинотворци, теория и история на киното, репортажи от снимачните площадки или от премиерите, беседи със зрителите, четене на сценарни откъси и т. н. са му почти или направо непознати.

Идва ред и на нашите списания „Киноизкуство“ и „Филмови новини“. И ако упреците към първото са само няколко, към второто

едва ли имат край. Обемът и тиражът на „Киноизкуство“ са крайно недостатъчни. Едва ли не е необходимо удвояването, и то ако е възможно незабавно. След това, колкото и да ви е чудно, в него нашите кинотворци и кинозрителите много рядко имат думата. И после за филмите списанието заговаря обикновено след като са вече направени, когато вече не може да им се помогне с нищо. Що се отнася до художественото му оформление, изискванията ни са многобройни. Главният му недостатък е, че списанието непрекъснато тича подир фактите и месеците. Неореализъм ли? Има време! Филини, Антониони? Има време! А какво да кажем тогава за „Филмови новини“. Най-напред и тук, разбира се, много малък тираж и обем (може би 5 пъти по-малък от търсенето), където е да се абонираш, а двама по-голям, да го купиш от вестникарски щанд. Средно или повече от скромно художествено оформление, досадно и редовно закъснение в излизането му, едва ли не двумесечно, което го превръща винаги в набор от фотоси на гледаните вече филми, в приятен споменник вместо в разумен събеседник и пътеводител в негледаните още филмови творения. Зрителите обикновено тук нямат думата, кинолюбителите още по-малко. Главното ми недоволство обаче е от съдържанието на поместваните материали. Много често те имат рекламен или близко до рекламен характер. Не липсват и сензации. Острата критика, трезвият анализ, полемичният тон, обобщенията на явленията тук никога не гостуват. Даже бегло сравнение на „Филмови новини“ само с две от продаваните у нас „масови“ филмови списания — „Советский экран“ и полския „Film“ ще ни доведе до печални изводи. Между другото — защо това списание, което трябва да е главният ковач на филмовия вкус на зрителя, е орган на ДП „Разпространение на филми“? Това е даже нелогично. Даже в социалистическа страна! И не предопределя ли това характера му? Вероятно по-разумно би било то да е орган на Съюза на кинодейците.

Значително е огорчението ни и от двата най-тежки „калибри“ на нашата периодика — „Септември“ и „Пламяк“. Време е вече да срещаме по-често киното по техните страници. И то не само с кратки рецензии за българските филми. И не само там, където някога предприемчивите редактори на старите списания поставяха хумора или прочутата рубрика „За всекиго по нещо“. А както подoba на киното, за младия събрат на литературата — сериозно, дълбоко, с ясно съзнание за значителното място, което то заема в нашия живот.

Съветският опит, нашият, цял ред партийни документи, и на КПСС и на БКП, говорят, че важна роля в създаването на кинотворби, достойни за нашето съвремие, може да изиграе общуването между творец и зрител, онова взаимопроникване и другарска взаимопомощ, която бихме нарекли социалистическа кинообщественост, като едно неделимо цяло с общи интереси и общи стремежи. Но да бъдем правдиви — къде е тази връзка помежду ни? Къде са връзките на нашите кинодейци с мен, зрителя? Какво знаят те за мен? Само това, че се блъскам и дюлюкам в архивното кино, че правя безкрайни опашки пред нашумелите и не чак дотам чисти в помислите си филми? Или това, че провалих „Голият остров“, а ръко-

плясках на „Човекът-амфибия“? А колко знаят те за моите радости и скърби, за моя труд, за онова, за което аз търся в киното, и за това, което аз мога да дам на киното? Знаят ли те как съм зажднял за хубави филми, правдиви, оптимистични и най-важното — сегашни? А колко свежи впечатления би им донесло общуването с мен?

Неотдавна бяхме свидетели на повдигнатия между кинодейците от в. „Народна култура“ разговор „Вълнения за българския филм“. Хубави вълнения, но необходими са и вълнения за българския зрител. Необходимо е порочният кръг, който понякога се завърта около нас, да бъде счупен: много лоши филми по екраните — лош зрител — невзискателни творци — и отново лоши филми по екраните, но този път вече български.

Някъде Айзенщайн казва, че аналогите не трябва да се проследяват много далеч, защото тогава те губят своята прелест и убедителност. Мнозина от участниците във „Вълнения за българския филм“ си послужиха с ракетнофилмовата аналогия. Хубава, вярна аналогия. Но бих искал да кажа: Другари кинодейци, другари кинотворци, мислете и за нас, зрителите! Движението ни напред може да бъде само заедно. Но вашата помощ, вашата ръка трябва да е първата! Ние трябва да бъдем съучастници във вашето творчество, защото без умен зрител няма и хубави филми. Ние трябва да бъдем заедно с вас, с вашите мисли и желания и вие с нашите. Магистралата на възхода на българския филм е една — зрител-творец—зрител. Друг път няма!

Впрочем без песимизъм. Аз съм един от тези зрители, които смятат, че кинематографията, която е създавала „А бяхме млади“, „Звезди“, „Тревога“, „Пленено ято“, „Първи урок“, не може да няма сили да се обедини със зрителите, да тури ред в разпространението на филмите и да създаде нови, майсторски творби.

Пенко Гюров
електронинженер — София

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

НАЙ-МЛАДИЯТ ЖАНР ТЪРСИ СЕБЕ СИ

Петнадесет години нашето кино бойкотираше криминалния жанр. Не признавахме буржоазния криминален филм, а не бяхме създали свой; отричахме го, а нямаше какво да представим вместо него на изострения апетит на публиката. Стотици пожелатели книжки заместваха това, което ние трябваше да дадем на хората. Причините? Пред нашето раждащо се кино стояха трудните и отговорни задачи да отрече една действителност и да утвърди друга, да воюва, да бъде челно изкуство... Вниманието и интересите на нашите творци не достигаха до криминалния жанр, същността на чиито проблеми го поставяше малко по-настрана от въпросите на деня. Но има и още една причина — неподготвеността на нашата теория. Мълчаливо се отминаваха отговори на въпроси като: има ли право на съществуване у нас криминалният жанр? Не влиза ли в противоречие с етико-естетическите задачи на нашето изкуство? Може ли да защитава някаква идеяност? Какви са перспективите на развитието му?...

При такива условия, неподготвени и изненадани, ни свари появяването на първия наш криминален филм. Неговото появяване беше резултат на необходимост, но не и на вътрешно уясняване на проблемите. Въпросите си оставаха независимо от това, дали ги забелязваме, или се правим, че не ги виждаме. Досега не е имало случай те да се разрешават сами.

Ние не обичаме да говорим много за слабостите, а още повече да слушаме за тях. Но самото нежелание да се застане лице с лице с тях не говори ли най-красноречиво за слабост? Предпочитахме външното спокойствие, макар да знаехме, че е безплодно. И после, нищо не намерили, се преструвахме подобно на рицаря от испанския филм „Лазарильо от Томпест“ на току-що изгладнели.

Основание за съществуването на криминалния жанр

Обикновено, когато се търси оправдание за съществуването на нещо, се търсят неговите основания в живота. Тогава разсъжденията ни вземат следния курс. Криминалните случки са част от нашата действителност. Безспорно те са по-скритата, невидимата част от тази действителност, съществуваща само за определен род хора. И като част от нашата действителност те имат право на претенцията да бъдат отразени в изкуството. Съществуващата борба между идеологичните неминувемо довежда до скрита война, изразена във вредителства и в изпращането на разузнавачи и контраразузнавачи; война на нерви и дебене, която е погълнала съществуването на тази група хора; война, която за тях е всичко, целият им живот. Изобразяването на техните усилия от изкуството е един вид обществено признание на своеобразния им труд.

Всичко това е важно, но едва ли само обективната случка определя характера на жанра. Не са малко случаите, когато един и същ жизнен факт става предмет на пресъздаване в различни жанрове. По един жизнен случай Олшански и Райзман направиха своя филм „А ако това е любов?“, а Виктор Розов написа комедия. На борбата между старото и новото в единия случай е даден трагичен, а в другия — сатиричен отенък.

Дюренмант, верен на своя девиз „Животът е страшен, изкуството занимателно“, изгражда „Франк V“ на основата на голяма криминална афера, която,

попаднала в ръцете на Едгар Уолес, би се превърнала в блестяща серия от криминални романи. Но тя е само поводът, който швейцарският драматург използва, за да заговори за сериозни неща. Хиперболизираната до крайност престъпност на хората напуска рамките на пародията и зазвучава с подчертано трагичен тон.

Може би тогава същността на жанра зависи от творческата индивидуалност на автора? Това преди 25 века е твърдял и Аристотел, разделяйки поетите според техните предпочитания на сериозни и несериозни. Сериозните според него пишели трагедии, а несериозните — комедии. Но в своята „Поетика“ мъдрият стагирит поставя и началото на съмнението в това схващане. Това начало било формално-логическото противоречие, в което изпадна първият голям логик, отбелязвайки заслугите на великия Омир и в епоса, и в комедията... По-късно историята на литературата прави в лицето на Шекспир едно блестящо повторение на древния случай.

И на края не може да не се види, че и „сериозните“, и „несериозните“ автори са решавали и решават сериозни проблеми...

Хегел, говорейки за драматичната поезия, казва, че тя „може да извлече принципите на своите различни жанрове само от това отношение, в което индивидите стоят към своите цели и тяхното съдържание“. Така че жанровите разновидности се определят не само от обективната действителност сама по себе си и не само от индивидуалността на художника, а от тяхната диалектическа взаимовръзка. Художникът (продукт на действителността) се поставя в отношение към действителността. Това негово отношение се изразява в намеренията му към тази действителност, в целите, които си поставя. А когато кажем, че този художник не е сам, а неговото отношение е материализирана в художествени обарзи идеология на класата, която седи зад него, тогава вече твърдението, че жанрът се определя от задачите, които си поставяме, ни отправя към общоприетото марксистко положение за социалния ангажимент на изкуството.

Тука възниква и един друг въпрос: не можем ли в тези извънестетически основания за съществуването на криминалния жанр да намерим и някакво естетическо оправдание. Сигурно ще можем, ако имаме предвид, че част от отношението на човека към действителността е в сферата на естетичното.

Естетическият идеал на древните гърци е бил човешката физическа сила и красотата. Този идеал се изгражда на основата на факта, че човек все още твърде малко е бил отделен от природата. На тази степен от развитието на човешкото общество в противопоставянето си на природата и себеподобните човек разчитал изключително на собствените си сили.

Но постепенно човешкото ежедневие се изменя. Силата на човека постоянно растяла, но той бил вече силен с друга сила. Силен с техническите успехи на обществото, чиито член се явява. Когато обиденото рицарство се оттегли в историята заедно с неувяхващата му слава, увехна и преклонението пред грубата физическа сила. В изкуството физическият човек е сменен от чувстващата, а след това и от мислещата личност, от хора, печелищи уважение с характера си, с ума си, с целта си... често с парите си и все по-рядко с мускулите си. Мускулите, придобити в уроците по езда и фехтовка, започват да служат в най-добрия случай за печелене възхищението на салонните дами.

И колкото и парадоксално да звучи, естетическият идеал на древните, „погонен“ от духа на новото време, намира приют в два жанра — приключенския и криминалния. В приключенския това става на базата на едно преднамерено връщане към природата, към суровите времена, които донесоха славата на Ахил и Одисей, а много векове по-късно — на невръстните деца на Капитан Грант. Тези векове са стойността на усилията, които е употребило човечеството, за да премести местодействието на своя жаден за приключение дух от стените на Троя и развълнуването от сирени Йонийско море в екваториалните джунгли и пиратските острови, загубени във вълните на двата могъщи океана. Приключенският жанр е възможен преди всичко на основата на едно отдалечаване от конкретната историческа действителност. Това се обуславя и от факта, че той почти не е претърпял изменения от възникването си до наши дни...

Силно модифициран срещахме естетическия идеал на древните и в криминалния жанр.

Човек е станал бръз със своя Мерцедес и силен с качествата на ума си,



Георги Георгиев и Жоржета Чакрова във филма "Черната река"



Динко Дончев, Иван Енчев, Доля Попова в сцена от филма „Незавършени игри“

които сега струват повече от всички мускули на ахейците. Силата на човека намира нови способности за изява.

Но проявата на същия този интелект намираме и на много други места. Ние не се възхищаваме по един и същ начин от Ботвиник, изобретателите на космически кораби и детектива. Налага се едно уточняване. Това, което ни привлича в криминалния жанр, е силата на интелекта, проявена в една област на двуборство, т. е. тогава, когато в определени отношения съдбата на човека зависи от неговите умствени качества. Това уточняване ни помага да разпознаем естетическия идеал на древните и под неговия нов костюм от двайсти век...

Нещо за общите закони на жанра

Спецификата на жанра — обикновено това е едно много често употребявано словосъчетание. Намираме го и там, където е нужно, и там, където седи като надеждно уверение за доброто боравене с терминологията. Често зад него наред със справедливите изисквания се скриват и творческа оплуснатост, инертност, примирение. Мнозина, грешно разбрали същността на жанра, ни поднасят някакъв сурогат на мисълта, неумело скривайки творческата си леност под широката мантия на добрия вълшебник — жанра. За щастие или нещастие спецификата на жанра не се изчерпва само с владее на терминологията.

Не се изчерпва и с популярното третиране на жанра като тип художествена форма. Още Хегел се обявя против едно такова схващане и определи жанра като категория, която има отношение както към формата, така и към съдържанието на художественото произведение. Неразбирането на това довежда до редица несъобразности и грешки, изразяващи се в повърхностното отношение към съдържанието. Намалените изисквания към него се „компенсираха“ в „изключителното внимание“ към формалното му организиране. Нищо чудно, че в една такава постановка в символ на криминалния жанр се превръщат именно тези външни формални страни. Когато се говори за криминалния филм, мнозина, дори и от хората, които го правят, имат предвид заплетеното действие, напрежението, създадено с бързите и неочаквани преходи, тайнствеността, полусенките...

Разбира се, връзката между форма и съдържание е много по-сложна от това, да се каже само, че е диалектическа. Така Хегел, използвайки за обективна основа факта, че различните страни на художествената форма се характеризират с по-голяма или по-малка близост до съдържанието, въведе термините: външна и вътрешна форма. Тези две страни на формата имат различни функции, но и двете имат отношение към съдържанието. Понякога (това е особено ясно силно в разбирането за криминалния жанр) същността на жанра се търси изцяло във външната форма (като се изхожда от нейната задача да организира възприятието на зрителя). Оттук и възможността за подражаване на различните жанрови разновидности („На тихия бряг“ — истинската същност на конфликта съвсем не изисква криминалната интрига, която авторите въвличат с цел да създадат липсващата им занимателност).

Но освен външната форма ние различаваме и такива компоненти на художествената форма, които са устойчиви и непроменими за даден жанр. Жанровата специфика е тясно свързана с тях и тяхното разрушаване би довело до разрушаването на самия жанр. Тези непроменими компоненти съставляват структурата на произведението и се наричат вътрешна форма (организираща и конструираща съдържанието).

Да видим кое е онова съдържание, с което вътрешната форма на криминалния жанр е най-тясно свързана. Структурата на всяко криминално произведение е въпрос — отговор. И схемата на криминалния филм изисква такива черти от съдържанието, като загадка и конфликтност, чрез които самата тя се осъществява.

Но далеч не всяка схема „въпрос — отговор“ има криминален характер. Да вземем разказа на Едгар По „Продълговатият ковчег“. Тук също има един въпрос. Той е продиктуван от любопитството на героя да узнае съдържанието на ковчега. В неговия край загадката се превръща в задоволено любопитство, — любопитство, което със същия успех изобщо можеше да не се проявява. Дюпен в разказа „Откраднатото писмо“ по силата на свой метод решава загатката, без да излезе от стаята си. Това ни навежда на мисълта, че не само наличието на нещо неизвестно и търсенето на неговия отговор по индуктивния метод, който

същият този Дюпен в „Убийството на ул. Морн“ така превъзходно демонстрира, съставляват същността на криминалния жанр.

Посочените разкази се различават от това, което обикновено ние наричаме криминална литература. В тези първи творби на младия жанр липсва абсолютната необходимост от решаването на задачата. Това е така, защото основното в тях е не поставяне на задачата и отговора, а само търсенето на отговора, в което се проявява методът на Дюпен.

Но работите не се изчерпват само с отговора, от значение е и характерът на този отговор. Понякога се налага действието да продължи и след откриването на виновника („Краят на пътя“, „Ношта сръщу 13“). Тогава двете страни са уяснени и борбата от сферата на мисълта се пренася в действителността. Но защо действието продължава и след намирането на отговора? Не се ли е изчерпал нашият интерес към него? Не, защото произведението има да изпълнява и една друга задача — да произнесе и изпълни присъдата, за чието узряване у зрителя е помогнало предишното действие. Така че отговорът на загатката съдържа винаги морална присъда, носи елемент на етично-оценъчен характер. Това е отговор-възмездие. Друг е въпросът, че тази присъда може да бъде направена от различни позиции. (Нещо, което ни обяснява и малко по-различната съдба от тази на другите престъпници на любимия противник на Шерлок Холмс — Арсен Люпен, крадеца-джентълмен). В тази светлина прозвучава и изказването на Хичкок, че всеки криминален филм свършва с наказване на бандитите, действува възпитавашо. И наистина, ако се спре само до отговора, изкуството не би спазило своя обществен ангажимент...

Така че криминалната интрига, намерила своето решение в морално-етичен и обществено-политически аспект, съставлява другата страна на жанровата същност — специфичното жанрово съдържание.

Същността на криминалния жанр се изразява във връзката на това специфично жанрово съдържание и външната форма. Чрез тази връзка той придобива онази нюансировка, която е строго присъща само на него.

Същността на жанра изисква такава фабула, която след множество прегрادي по пътя към отговора съдържа в края си присъда и поука, така както Аристотел изисква от фабулата на трагедията да внушава страх и състрадание.

Подробното съпоставяне между криминалния жанр и трагедията неминуемо би носил изкуствен характер. Така че, без да се впускаме в подробностите на това съпоставяне, ние трябва да кажем, че известната прилика между тези два жанра не трябва да води до приравняване както на възможностите им по отношение на изразяване на определено идейно-емоционално съдържание, така и на изискванията към тях. Това би довело до заместване на втория с първия и в случаи, когато тази замяна може да бъде само неравностойна („Златният зъб“).

Не е трудно да открием, че това, по което двата жанра си приличат, емоциите (страх и състрадание), имат различни източници и различни начини на преодоляване. Наистина необходимо условие за съществуването и на двата жанра е героите да са действени; но тук те са действени по различен начин: едните — против обстоятелствата, другите — използвайки обстоятелствата.

Впрочем същият този проблем има отношение и към въпроса за

определянето на жанра

Не от всеки жизнен материал може да стане произведение от криминалния жанр. А само от този, който притежава такива страни и признаци, които съответствуват или показват родство на жанровата специфика. От личната история за първата любов мъчно би могло да стане криминален филм. Друг е въпросът, че авторите могат да заемат формата му. Но полученото произведение няма да бъде криминално в истинския смисъл на думата поради една по-чужда причина — липсата на структурата на криминалната интрига.

Авторите определят жанра, в рамките на който ще се роди тяхното произведение, още в художествения замисъл, преди да започнат да пишат. Според някои схващания процесът на определяне на формите не подлежи на самостоятелно обмисляне. Определящото в художествения замисъл е значимостта на това, което авторите са искали да кажат, т. е. съдържанието. А съдържанието само спонтанно ражда формата си. Авторите възприемат действителността откъм дадена нейна страна и това е формата — начин на възприемане, респективно на художествено изразяване на явленията от действителността.

Независимо от уточняването, от което се нуждае тази теза, неправилността на обратния процес е повече от очевидна — в предварително изработената представа за формата насилствено да се внесе съдържание, което е характерен друг начин на художествено възприемане. Струва ми се, че авторите на „Златният зъб“ на собствен гръб са изпитали несъобразността на този метод. Първично в техния замисъл е било решението да направят криминален филм. На помощ им идва интересният материал от архива на МВР. И те, без внимателно да проучат всички предлагани им от него възможности, са побързали да осъществят своето първоначално намерение. Но бидейки определен жанрът — едновременно с това се определя и жанровата форма (външна и вътрешна). И тъй като структурата на криминалния филм е загадка—отговор, до който се стига с различни перипетии, авторите започват да търсят нещо, което биха могли да скрият от нас. Случаят е такъв, че единственото нещо, което може да мине в „нелегалност“, е психиката на героя. Неизвестното във филма стават подбудите за постъпките на героя. А когато тези постъпки са убийства...?

Но това не е всичко. Веднъж определена формата, според Хегел тя ще се проявява като относително самостоятелна (главно вътрешната). Тази й самостоятелност се проявява в нейните „изобразителни“ способности. Тя ще проявява афинитет само към онези страни от жизнения материал, които съответствуват на нейната структура. Така че първата отстъпка е само началото на отстъплението. Постепенно авторите са принудени да заменят обрисовката на характера с външните действия на героя. Неговите човешки преживявания, които заслужават внимание, са жертвувани в името на техните разбириания за жанра. Би трябвало обаче, преди да направим такава жертва, да се запитаме дали „целта оправдава средствата“.

Правилното определяне на жанра е първата гаранция за художествен успех.

Разбира се, в рамките на определения жанр могат да намерят място и такива страни от жизнения материал, които не съответствуват на спецификата на жанра. Но не бива да забравят тези, които обичат твърде много да говорят за смесването на жанровете, че тези елементи при всеки случай ще останат на заден план. В подкрепа на това свидетелствува и фактът, че въпреки наличието на такова смесване жанровете не са се разтворили един в друг, а продължават ревностно да съхраняват своята качествена специфика.

Разграничаване от западния криминален филм

Развитието на криминалния жанр отразява фактически историята на престъпността и деградирането на човешката личност в рамките на различните общества, а също така и борбата на тези общества против тези тенденции в тяхното развитие. В този факт криминалният жанр вижда възможността за изпълнение на своя социален ангажмента. А перспективите на тези възможности се увеличават, когато бъдат показани и социално-политическите причини на престъплението. Непосредствен израз на това изпълнение е моралната и юридическата присъда.

В характера на тази присъда можем да намерим подходящ критерий за разграничаване на криминалния филм в различните етапи на неговото развитие — в буржоазното и социалистическото общество.

Наличието на „самия проблем“ — разграничаване — свидетелствува за това, че много нещо в тях е общо. Това е преди всичко формата — външна и особено вътрешна (структурата: въпрос — отговор), нещо, което води и до общност в съдържанието: онова специфично жанрово съдържание, което остава почти неизменно и се съдържа в загадката, чието разрешаване носи присъдата. Разликата е в областта на конкретното съдържание, което ни показва определени герои и техните отношения, поради което можемо да изразява една или други идейности. Това различие е обусловено от разликата в предметите на художествено отражение, а в последна сметка — от различните обществени строеве. Различни подбуди принуждават различните общества да издават еднакви присъди.

И така нашият криминален филм произхожда от буржоазно „семејство“, някога богато, сега намиращо се пред разорение и изпитващо нужда да прикрие своята нищета с външен блясък. Ние често в своята практика ще се сблъскаме с рожените белези на средата, от която е излязал... Най-боднено ще

стане преодоляването на онова наследствено предубеждение, според което криминалният жанр не е сериозен жанр и има за единствена задача да забавлява и развлича скучаещата публика. Предубеждение, което с лека ръка оправдава липсата на характери в криминалния филм. Така например в „Нощта срещу 13“ дълбоката анонимност на вредителите не само е пречка за изграждането на техните характери, но и причина зрителят твърде колебливо да изгради своето отношение към тях и към останалите герои, всеки от които по неизменно правило на жанра може да бъде заподозрян (в криминалната литература има и такива курйози, когато самият детектив се оказва търсения престъпник).

Извън съмнение е фактът, че самото наличие на присъда изисква внимание към консуматорите на престъплението. В противен случай ефектът от нейното произнасяне и изпълнение намалява или изчезва напълно. По простата причина, че зрителят не е почувствувал необходимост от нея. При такова положение зрителят започва да схваща неизменната победа на детектива като някакво досадно задължение. А в неизменно еднаквия край разпознава критикувания още от Аристотел, но твърде жизнен принцип *dens ex machina* — този път облечен в милиционерска куртка. Това задължава авторите на подобни филми заедно с хора от Еврипидовата „Медия“ да изпеят: „По волята на боговете невъзможното става възможно. Такава е развързката на нашата драма.“

Тази постановка на въпроса ни довежда до извода за необходимостта от характери в криминалния жанр... Така че разграничаването на нашия и на западния криминален филм минава през разграничаване на характера на героите и техните постъпки, за да намери своята най-ярка изява в присъдата накрая.

Героите на нашия криминален филм не са вече старите герои от романите на почитания англичанин и неговите не така славни колеги. Не че детективът е престанал да бъде главен герой. Разликата идва, както казахме по-горе, от неговия характер и подбудите, които го карат да действа. В разграничителната характеристика ще използваме интересните разсъждения на Жан Марсенак по този повод. Ето как той характеризира детектива от класическата криминална литература: „Покаяни престъпници, джентълмени-шахматисти, функционери със специални мисии, всички те, повече или по-малко, са на дистанция от конкретната криминална реалност. Те действуват като полицаи понякога, защото това им е занимателно (понякога и по дълг), но тази им дейтелност не е за тях професия, а е винаги игра... Той (детективът — И. З.) определя себе си чрез вкусове, страстите, странностите си, със склонностите си към отлежал уиски, към висшата математика, към орхидеите или пълничките блондинки, но никога с това, което обикновено най-напред определя хората — занаята.“

Именно тази неотменна иреалност на главния герой е довела до пренебрежителното отношение към криминалния филм, до поставянето му като жанр на второстепенно място. Мъчно може да се повярва на драма, чието решение е в ръцете на призрак. А доведената до крайност изобретателност засилва това чувство.

Необходимостта от показване на човешки съдби и характери безспорно се схваща и от творците на Запад — и ако те избягват да правят това, не е случайно. Тъй като на практика това би значило да се напуснат границите на криминалната литература и да се премине в социалната критика... Ето защо те остават в сферата на абстрактните стойности, нещо, което впрочем е забелязал още Бодлер в своя етюд за „Клетниците“. „Жавер — казва той — е непримиримо чудовище, жадно за правда, както свирепото животно е жадно за кръвящо месо. Казано накъсо, като абсолютен враг.“

Всичко това не означава, че западният криминален филм не е психологически. Понякога в центъра му минава дори психологическата характеристика на героите, и то нерядко много тънко изобразена. Трябва да се разбере обаче, че психиката тук винаги е конкретизирана в дадено душевно състояние, свързано със силно емоционално преживяване — най-често опасение, страх. Това са психически състояния, свързани с моментното действие, и тяхната значимост не надхвърля рамките на единичния случай.

У нас криминалният филм е и идеен (в съзнателния смисъл на думата, които приравнява идейността до партийността). Психологизмът се развива именно на тази основа. Нашите герои са: показани и като членове на едно общество.

Но показването и анализирането на жизнената среда не означава ли напу-

скане границите на криминалния жанр? Струва ми се, че на класическия криминален филм — да. Ние обаче имаме нужда от скъсване със старото му разбиране. Необходимо условие за правилното развитие на жанра е той да забрави лошото в своето минало и да не мисли за бъдещето си. И доколкото тази тенденция е осъществена в нашите филми, дотолкова ние сме осъществили и реабилитирането на този жанр; извоювали сме му правото да изразява сериозни неща.

Какъв беше конфликтът в буржоазния криминален филм? Някой си Арсен Люпен откраднал синия смарагд на еди коя си маркиза и на някой си Шерлок Холмс му е платено да върне доброто настроение на обезателно красивата особа... Тази постановка очертава едно действие, в което героите са водени от древния принцип *bellum omnium contra omnes*. Наистина станала е кражба, но когато научи за това пристанищният носач, ще се усмихне безразлично. Сензационно, но не го засяга...

Така се разсъждава обикновено... Но да видим дали наистина социалният фактор е изключен от сферата на западния криминален филм, както твърдят неговите теоретици. Струва ми се, че независимо от тяхното субективно желание да покажат криминалната случка като нещо, нямащо никаква обществена стойност, обективно същото това общество, чиято компания им е така неприятна, изгонено през вратата, тихомълком се вмъква през прозорците. Ние го откриваме всред суетата на един благотворителен бар, прикрило своя социален шрав под безобидния наглед конфликт: човек — човек.

Но и в западния криминален филм зад действията на героите стои обществото. И тук сблъсъкът е човек — общество. Разликата идва от позициите, от които се разглежда този сблъсък, което в последна сметка е и разлика в схващанията за ролята на изкуството. Това е разлика не само в социалните мотиви на престъплението, но преди всичко в позицията, от която се произнася присъдата. Едно засящава детективът на Запад, друго тук...

Енгелс в „Произход на семейството, частната собственост и държавата“ пише, че държавата, която е възникнала като необходимост от една привидно стояща над обществото сила, която да притъпява класовия конфликт и да го държи в рамките на „реда“, постепенно се отчуждава от обществото, от което е произлязла и на което трябва да служи. Същото става и с нейните полицейски функции. Държавата е инструмент за господство на една класа и нейното отчуждение е фактически отчуждение на господстващата класа от обществото. Почетната длъжност на детектива в цялата тази работа е да бъде крепител на това отчуждение. На тази база и откъснатостта му от конкретната криминална реалност.

Докато, да кажем, дори и в един незадоволителен филм, какъвто е „Краят на пътя“, не е мъчно да се забележи включването на един друг фактор — обществото. Социалната основа на конфликта се разширява. Постъпките на бандита засягат цялото общество (в случая разрушаването на мината), в това число и детектива в качеството си на член на това общество. Така че детективът тук е човек, който върши своя занаят, така както миньорът. И двамата се стремят към една и съща цел, но по различен начин способствуват. Всеки на мястото на контраразузнавача би извършил същото, защото „социализмът е научил хората, че делото на справедливостта е дело на всички“. Това, което превръща полиция в човек, а криминалния жанр в жанр с литературни достойнства, е наличието на „едно общество, така устроено, че престъплението в него не търпи извинение“ (Ж. Марсенак).

Практиката обаче показва, че ние не винаги си спомняме теоретическите си принципи.

Привидно се търси връзка с живота и неговите проблеми. Често даже се намират благородни теми, както това е станало в „Златният зъб“. Но в едно психологическо действие авторите практически предпочитат криминалното начало. Реалната психика на героя се свежда до неубедителна декларация. Това е резултатът от вътрешната неподвижност на характерите, от застиналостта на идеята. Формално ние заради нея правим филма, но при съществуващото откъсване от обществената среда, от проблемите на ежедневието и поставяне в центъра изключително криминалното начало тя увисва във въздуха. Разкъсвана от изстрелите, камите и предсмъртните викове на детективи и бандити, идеята се превръща в безплътна абстракция, която не само че не действа, но често със своето предизвикателство и лековерно подхвърляне има дори обратен ефект. Излиза,

че по същество нашите досегашни криминални филми не се различават от западните. Излиза, че ние вмъкваме идеята в действието, сякаш за оправдание пред самите себе си, че не правим самоцелно занимателни филми.

Необходимо е едно осмисляне и прилагане на диалектиката между занимателност и идейност. Няма място за избиране. Нещата стоят — и т. н. Неразбирането на това и недостатъчното съобразяване с нашата действителност се изразява в един стремеж към изключителна занимателност.

И ако занимателността става все по-трудно постижима и неестествено звучаща, ние би трябвало да се запитаме защо. Работата не е толкова в предпочитането на идейността, колкото в изчезването на ония обществени условия, които лежат в основата на чисто обстрактивната занимателност на криминалния филм.

Как да си обясним това? В класическия криминален филм действието можеше да се затвори в потъналите в прах зали на изоставен замък или да се пренесе от Сити във вертепите на Хон конг. У нас възможностите за зрелищна занимателност са много по-ограничени. И това е във връзка със същността на нашия живот, във връзка с неговата трудова насоченост. Вследствие на което вредителите, гангстерите са принудени да надяват маската на обикновени, трудови хора и да се слоят с ежедневието. Успешността на това тяхно сливане е право пропорционално на евентуалния им успех...

Ето защо прав е Неделчо Милев, когато в своите „Мисли за криминалния жанр“ стига до извода, че в нашия криминален филм „основен критерий си остава голямата правда на живота, а основна предпоставка за успеха — разкриването на съдържателни и значителни човешки съдби... А така настойчиво търсената динамика на жанра в последна сметка е динамика на времето, в което живеем“.

Така ние стигаме до въпроса за перспективите за развитие на криминалния жанр.

Почитателите на жанра виждат опасност за неговото съществуване в отпадането на жизненото основание. Криминалните случки все по-рядко ще бъдат част от нашето ежедневие и все повече ще се превръщат в наше минало; а конфликтите, поставени в тях — в конфликти, възникнали на определено стъпало от развитието на нашето общество. Съдейки по това, ние би трябвало да направим извода, че криминалният жанр е обречен. И този извод щеше да бъде напълно основателен, ако не продължаваше да съществува естетическото основание за неговото съществуване.

ЗА УВЛЕКАТЕЛНОСТТА НА УЧЕБНИЯ ФИЛМ

Трябва ли да бъде учебният филм увлекателен? Опитвайки се да решават този въпрос, творческите работници допускат немалко грешки.

Преди всичко трябва да сме наясно по въпроса, справедливо ли е това изискване, което ние така безапелационно поставяме като необходимо качество на учебния филм. Може би грешим и това изискване за занимателност няма място в учебния филм.

Всред педагозите могат да се чуят възражения срещу това изискване, които се свеждат до следното: „Учението не е игра, която обезателно трябва да бъде увлекателна, а е сериозна работа, към учението трябва сериозно отношение. Учащите се овладяват знанията не затова, че те са интересни, а затова, че съзнават необходимостта и ползата от учението. Те са длъжни да се подчиняват на чувството за дълг. Освен това има теми, които по силата на особеността на материала не могат да бъдат увлекателни...“

Ако разбираме понятието „увлекателност“ в онзи смисъл, който му се придава в изкуството, разлика с тезата на горепосочените педагози няма да има. Ние също сме съгласни, че учебният филм в много случаи не може да бъде интересен за всички и не следва да се прави такъв. Но ние трябва да се стремим към другото — да направим филма интересен за специалната аудитория, която изучава дадения материал.

Специалистите освен деловата оценка на работата за това, че тя е направена правилно, бързо, евтино и т. н., всякога дават и естетична оценка. — негативна, ако тя ги оставя равнодушни, и позитивна, ако тя им харесва. В този случай математикът говори, че задачата е решена изящно, инженерът — че техническият проект е направен остроумно. Естетическата оценка, разбира се, не противоречи на деловата — тя възниква в резултат на самата делова оценка, но представлява от само себе си нещо, отличаващо се от деловата в качествено отношение.

Естетическата оценка — това е показател за дълбоко усвояване на предмета и път към това усвояване. С нейна помощ предметите се схващат не само с разума, но, както се казва, извътре, със собственото аз, т. е. оказват се преживени и усвоени в личния опит.

Ето какво значи „увлекателно, интересно“...

Изискването културните и материалните ценности да предизвикват естетическа оценка в пълна сила се отнася и към педагогиката. Педагогиката е неразривно свързана с възпитанието, а естетическата оценка се явява в този случай също един от решаващите фактори. Отдавна е забелязано, че усвояване на знанията и поведението на учащите се е по-добро в класа, в който педагогът предава интересно урока.

Следователно и за учебния филм тази проблема има огромно значение и трябва да се стремим да направим интересен всеки учебен филм.

Как да направим учебния филм интересен?

Преди всичко трябва да изберем удачно темата на филма. Тук изниква един основен въпрос — следва ли всяка тема да се екранизира?

Много от темите са за практическата работа на учениците, за възпитанието на производствени навици. Тези теми не се нуждаят от екранизация, понеже екранът не може да създаде навик. Напр. при практическото обучение в техникумите по обществено хранене огромно значение имат вкусът и обонянието. Съвършено ясно е, че тук екранът е слаб помощник.

Но и в по-малко очевидни случаи за възпитание на навици, там, където вкусът и обонянието не играят роля, също така не всякога следва да се прибягва до екранизация.

Да вземем някоя друга тема от практическото обучение — напр. подготовката на шофьори за потегляне от място. Голямо значение тук има моторната (движателна, мускулна памет) и възникващите на нейна основа навици — координация на действието на ръцете и краката. Всъщност това е една проста работа — натиска единият крак, ръката придвижва лоста на скоростите и кракът се вдига. Тя може да се покаже на екрана, но не допринася никаква полза. Ученикът трябва да привикне да координира движенията на ръцете и краката, а това става само с личното упражнение. Тук филмът е безполезен. А ако филмът е безполезен за учениците, той неизбежно е и безинтересен. Такъв филм предизвиква у учащите се само досада и разочарование.

По същата причина е нецелесъобразно да се екранизират и теми, напълно достъпни за обяснение в обикновена беседа или лекция. Филмът трябва да спестява време на учащите се, да задълбочава техните знания, да облекчава процеса на възприемането в сравнение с обикновените средства на обучение. Ако филмът не оправдава тези изисквания, неговото съществуване е неоправдано.

По какви признаци следва да избираме темата на учебния филм, за да бъде тя интересна?

Преди всичко тя трябва да бъде съществена за изучавания предмет. Филмът се показва на учащите се не при всеки урок. Филмовата прожекция е все пак особено събитие във всекидневните занятия. Учащите очакват от филма много повече. Не следва да ги разочароваме. Ползата от филма трябва да бъде голяма, а това е възможно само в случаите, когато е поднесена съществена тема, която действително обогатява знанията.

Предпочитаните следва да се отдава на тези теми, които могат да бъдат разкрити със средствата на киното по-добре, отколкото с помощта на другите учебни пособия. Ако напр. имаме предвид техниката, трябва да спрем вниманието си главно на скритите явления — действието на механизма, топлинните и химически процеси във вътрешността на машината и т. н. Принциплът на действието е невидим. За ученика той се явява отвлечено понятие, абстрактно от конкретното устройство. Но ако абстракцията би могла да се онагледя, това съществено би подобрило условията на обучението. Точно тук учебният филм може с успех да прояви своите преимущества.

Към числото явления, недостъпни за обикновеното наблюдение, се отнасят също така твърде бързите и твърде бавни движения. Благодарение на това, че снимката може произволно да бъде забавена или ускорена, тези явления стават на екрана видими. Ето защо е желателно темите, боравещи с бързи и много бавни движения, да се екранизират. Това за учащите се е било винаги много интересно и полезно.

Нестъпни за непосредствено наблюдение от учениците са също така и много процеси от сложните производства — химически, металургически, атомна енергия и др. Подобни теми също така е целесъобразно да се екранизират.

Всичко гореказано за техниката в известна степен се отнася и към много други предмети, но разбира се, съобразно специфичната особеност и изискване на предмета. Напр. в занятията по география и етнография филмът дава възможност да се изучат отделни страни и да се запознаят учениците с народите, които ги населяват, в биологията — да се изучат особеностите в поведението на животните, да се разкрие животът на най-малките организми и т. н.

Но тези възможности на филма, помагач да се изучи далечното, невидимото, се покриват от възможностите и на други нагледни пособия — картини, рисунки, фотографии, диапозитиви. В този случай трябва да се има предвид, че филмът се отличава от статичните нагледни пособия главно по наличното на движение в кадъра и в това се състои неговото главно преимущество.

Много спорове са се водили у нас за ползата от учебните филми по география и по-специално по обобщителните филми за географските райони. Наистина изработените досега филми за България — югозападен район (режисьор - Розев) и Южноцентрален район (режисьор В. Динов), решени статично с бавен монтажен ритъм, имат много общо с диапозитивите и с право може да се постави под съмнение нуждата от тяхната екранизация. Но ако филмът се раздвижи, ако във всеки кадър се чувствава движение, ако се ускори монтажният ритъм, тогава тези обобщителни лекции биха могли да принесат много по-голяма полза от една диалента.

Учебният филм по силата на своите специфични средства помага да се

изследват явленията в действителността и може да застави зрителят заедно с автора да следи хода на тези изследвания. В това се заключава неговата главна сила. Възможностите в това направление се включват във взаимната връзка на кадрите, звуковете и другите. Логиката на изследването добива вещественост. Търсещата мисъл на човека получава възможност да се прояви не абстрактно, но в процеса на изследването. Тя вече се явява овеществена. Ето защо тя придобива изключителна сила на доказателственост.

И ето защо за учебните теми трябва да се предпочитат трудно усвоими явления, изискващи от учащите се при обикновени условия голямо умствено напорежение. Филмите, осъществени на такива теми, се оказват най-интересни.

След правилния избор на темата огромно значение за увлекателността има правилният подбор на материала.

Основният материал, чрез който се разкрива научното съдържание на учебния филм, е експериментът и примерът.

Материалът трябва ярко и находчиво да изразява същността на изучавания въпрос, за да могат зрителите лесно да отделят и да усвоят основните признаци на това или онова явление. Следователно материалът трябва да притежава свойството да позволи на зрителя лесно да премине от конкретните факти към обобщенията.

Естествено това не се постига лесно. Сред огромното количество факти трябва да се отберат тези, в които определените черти на изучаваното явление биха били по-добре наблюдавани и по-добре усвоени.

Голямо значение за увлекателността на филма има и начинът на изложението на материала. Но това е от значение не само за учебния филм, но и за всяко публично изложение.

Техническите показатели на снимките (експозиция и др.) несъмнено имат голямо значение, но все пак те са второстепенни. Безспорно снимките трябва да бъдат винаги добре технически издържани — това е елементарно изискване. Майсторството на оператора в учебния филм обаче се определя от други показатели — как той ще съумее да подчертае чрез снимката съществените черти на изучаваното явление; да ги отдели чрез съответните ракурси и едрина на плана; да ги осветли характерно при черно-белия филм и да подбере боите — при цветния.

За тази цел служи линейната композиция на кадъра при разпределение на движението в него, но с това навлизаме в компетенцията и на режисьора. Така че работата на оператора и режисьора са взаимнообусловени и неразривно свързани. Тук вече помага и монтажа на филма.

Монтирайки материала, режисьорът от всеки метър на заснетия филм подбира именно тази част, в която най-ярко се проявяват съществените страни на изучаваното явление. Свързвайки кадрите, режисьорът се стреми към изява на най-важните черти на явленията, за да може тяхната същност да стане най-ясна на зрителите.

При учебния филм монтажът също има творчески характер. С негова помощ режисьорът разкрива до голяма степен съдържанието на темата, понеже процесите не винаги се подчиняват на предварително уточняване и често пъти протичането на един процес се монтира въз основа на заснетия материал, резултат на случайно протичане на очакваното събитие (напр. фагоцитозата при белите кръвни клетки).

Приомите на монтажа са разнообразни. Той определя мястото и времето на действието, паралелното развитие на няколко взаимосвързани процеси, определя последователността на събитията, спира протичането на един процес, за изучаване дадени мигове от него, отделя съществените черти на явленията, дава възможност за акценти, епитети, сравнения и др.

В монтажа на филма се проявяват присъщите качества на режисьора като учен и педагог — неговата наблюдателност, степента на логичното му мислене, широтата на асоциациите и темперамента му.

Монтажът създава сложното съотношение между звук и картина, които се допълнят едно с друго и по принципа на контрапункта се създава нещо единно, цялостно — зрително-звуковият образ. Режисьорът трябва по времето на снимките да има готова, предварително обмислена зрително-звукова партитура на филма.

Казваме „трябва“, защото в практиката на учебния филм обикновено такава партитура няма. Това се вижда от факта, че дикторският текст по правило

се доизработва след заснемането на филма, шумовете се поставят главно като фон, а музиката е случайна, компилативна. Монтажът на значителен брой учебни филми носи технически, а не творчески характер и това, разбира се, снижава качеството им, прави ги по-малко увлекателни и нахичиви, отколкото могат да бъдат; материалът в тях е снет добре, а монтажните решения се осъществяват сиво, неизобретателно.

Филмовото изложение във всичките си части трябва да се гради от простото към по-сложното. Това не значи, че действието на учебния филм трябва винаги да се изгражда праволинейно. В такъв случай бихме стигнали само до стандартно и шаблонно решение и във филма не би имало индивидуален авторски подход. Изложението на добрия оратор и урока на добрия педагог се отличават с изобретателност в общата композиция. В същата степен това се отнася и към учебния филм. В добрия филм действието може да започне и с края на явлението. Но този негов край трябва тогава да бъде използван от автора на сценария за постановка на въпроса.

В учебния процес стройността на плана има голямо значение. Да се разбере, да се усвои — това е главната задача, а стройността на плана в голяма степен обезпечава нейното решение. Филмът не може да се спре на онези места, където ученикът не може да разбере явлението. Лентата „бяга“. В това отношение другите форми на обучение, т. е. лекцията, беседата, работата с книгата и работата в лабораторията имат значително предимство пред филма. Те дават възможност да се отчетат индивидуалните възможности и особеностите на аудиторията, а даже и индивидуалните особености на всеки ученик.

Филмът няма тези възможности. Той трябва да превъзмогне този свой органически недъг с пределно ясно, жлезно-логично изложение. Ходът на изследването трябва така да се построи, че никъде да не остане ни най-малка неяснот и разбира се, да не възникнат никакви противоречия.

За съжаление много сценаристи на учебни филми малко мислят за общия план на изложението, поради което сценариите им се получават сиви, неизразителни. Това е обща болест на сценарния въпрос в учебното кино. По искане на Министерството на просветата и културата за сценаристи се привличат самите учители-специалисти. Те дават добро научно и педагогическо описание на съответния урок, но понеже не познават спецификата на киното сценариите им са сухи, скучни, монотонни. Това налага режисьорът отначало да реорганизира материала, да търси кинематографичен подход, т. е. да пише нов сценарий. Това го обременява със задачи, които стоят извън неговите задължения и затормозват работата му по бъдещия филм. Другата крайност да се възлага изработването на сценария на самия режисьор също се оказва не особено целесъобразно. Тук вече качеството на бъдещия филм като кинопроизведение е значително по-високо, но сценарият страда от непълноти в научното познание и педагогическите норми. Работата с външни автори се оказва още по-некачествена. Хонорарите за учебни сценарии са много ниски и те не могат да стимулират външния автор да вложи максимални усилия за задълбочено проучване на материала и изграждане на оригинален, научно-издържан филм. А добрите външни сценаристи въобще отказват да работят сценарии за учебни филми.

Считам за най-целесъобразно сценариите на учебните филми да се работят колективно от специалиста — учител, инженер, агроном, лекар и пр. — и бъдещия режисьор. Тази практика на сътрудничество, въведена в документалния филм и игралното кино, даде добри резултати и тя трябва да се въведе като метод в работата на сценарната комисия за учебните сценарии.

КИНОДЕЙЦИТЕ ПОДКРЕПЯТ ПРИЗИВА НА ПАРТИЯТА

Като отклик на жизнено важни събития за нашия идеен и културен живот — срещите на ръководителите на КПСС с творческите работници в СССР, речта на др. Н. С. Хрушчов, срещата на Политбюро на БКП с дейците на културата и изкуството и речта на др. Т. Живков от 15 април т. г. — бе свикан разширен пленум на Съюза на кинодейците на 5 юни т. г. Доклад, отпечатан в книжка 7-а на списанието, изнесе председателят на съюза др. Емил Петров. Изчерпателно, аргументирано, принципиално и другарски загрижено — напълно в духа на речта на др. Т. Живков — др. Емил Петров разгледа състоянието на нашето киноизкуство в светлината на критиката, отправена от др. Т. Живков към кинематографията. Спирайки се на отделни филми от игралната и късометражна продукция, др. Е. Петров постави въпроса за проникването на буржоазно влияние в нашето киноизкуство, за увлечения по формата на художествената творба, за отклонения от изпитания метод на социалистическия реализъм. Около големия въпрос за яснотата на позициите и точния прицел на нашето изкуство се проведе широк разговор, в който взеха участие петнадесет души, представители на основните творчески звена в кинематографията.

Най-характерно за това сериозно начинание на нашия съюз бе, че то разкри категорично пълното единодушие на кинодейците в подкрепа на призива на партията за укрепване на комунистическата идейност, за народност в изкуството. Младото и жизнеспособно наше киноизкуство показва, че е възпитано от партия с революционни традиции, че се движи въпреки някои отклонения и че се движи винаги само в руслото на социалистическия реализъм.

Самите разисквания подказаха, че трезвата преценка на досегашната работа е въпрос на процес. Но нашите творци са сериозно развълнувани от предупредителните сигнали в речта на др. Т. Живков, вглеждат се внимателно в своето творчество и неизбежно ще открият и отстранят всички слабости и грешки, които са в състояние да отклонят нашето киноизкуство от вярно начертания от партията път. Бе подчертано, че въпросът за комунистическата идейност в нашето изкуство не е кампанийен, а е въпрос на творческо ежедневие, който не се решава с резолюции на събрания, а в резултат на дълбока лична убеденост на отделния творец.

При един общ дух на самокритичност, на трезво констатиране на тенденции, несъвместими с генералната идейна насоченост на нашето изкуство във всичките му отрасли, разискванията разкриха, че в редица случаи тези тенденции са се появили като реакция срещу схематизма и шаблона, сковавали дълго време при култа киноизкуството, и че тези тенденции не могат да се разглеждат изолирано от състоянието на другите сродни изкуства. Същевременно бе изтъкнат новият дух в партийното ръководство на изкуството, който, като дава голям простор пред твореца, го призовава към партийност, но не към плакатност, към народност, но не към битовизъм. Във връзка с това бе посочена и опасността някои другари да схванат новите партийни документи за изкуството като връщане назад към отречени методи и схващания, като зелен семафор за примитивизма. Бе подчертано, че е необходима борба както за повече комунистическа идейност и партийна страст, така и срещу опростенчеството и пошлостта на формата. Почти всички изказали се обърнаха внимание и на голямата роля, която може и трябва да изиграе кинокритиката при решаване на всички тези проблеми. Досега тя не особено сполучливо е влияела върху творческия процес и е допуснала редица съществени слабости в отделни оценки.

Въпреки общата оживеност и активност на разискванията не може да не се отбележи, че редица кинодейци проявиха известна, с нищо неоправдана инертност, поставиха се в ролята на странични наблюдатели на работата на трети

лица и не взеха участие в разговора. Това се отнася главно за някои творци, автори на критикувани филми, които предпочетоха да не дадат да се разбере дали считат отправената им критика за оправедлива или не. Неправилно би било да се изисква от тях прибързано и формално съгласяване с критиката без вътрешно осъзнаване на сторените грешки, но също така е неправилно и поведението на тези другари, които отпуснаха възможността за публичен откровен разговор върху тяхното творчество, изпаднаха по този начин обективно в естетски аристократизъм, оставяйки глухи към чуждите мнения. Хубаво изключение в това отношение направи режисьорът на филма „Хроника на чувствата“ Любомир Шарланджиев, който откровено разкри как и защо патосът на филма е влязъл в противоречие със субективните намерения на авторите, с техния патос, с патоса на нашата съвременност.

Разискванията на пленума, пропихи от спонтанно изявеното желание на кинодейците да се чувствуват активни бойци в борбата за народно, комунистическо киноизкуство, разкриха, че речта на др. Т. Живков е намерила най-жив отклик в техните сърца. Ръководейки се от критиката и указанията в тази реч, пленумът набеляза редица конкретни мероприятия като предстоящи задачи на Съюза на кинодейците. Готовност за работа бе изразена от всички. Сега предстои тази готовност чрез видъhoven творчески труд да се превърне в действителност, да се въплъти в ярки и трайни комунистически страсти и майсторски по форма произведения.

ПОВЕЧЕ АКТИВНОСТ В РАЗГОВОРИТЕ!

Обсъждането на игралната продукция за 1961/1962 г. имаше всички предпоставки да се превърне в сериозен и задълбочен разговор по най-важните проблеми на нашето киноизкуство — тематкия брой филми, твърде разнородни по жанр, стилово решение и проблематика, и речта на др. Т. Живков пред дейците на културата и изкуството от 15 април т. г. Но нека веднага кажем, че такъв разговор фактически не се състоя. Проявената още в заседанието на разширения пленум на Съюза на кинодейците инертност от страна на редица творчески работници даде своя отпечатък и върху това съвещание. Макар то да бе свикано в съвсем тесен кръг с надежда, че в своя, интимна среда кино-творците ще проявят повече активност при оценката на своята работа, към съвещанието бе показан много слаб интерес. Наистина за това имаше известни обективни причини. Първоначално предвиденият доклад не бе одобрен и се наложи в кратък срок да се изготви нов доклад от др. Иван Руж. Написан добросъвестно и старателно, докладът все пак остана без живец и не бе в състояние да провокира кинотворците към активни и оживени разисквания. Редица произведения, като „Пленено ято“, „Тютюн“, останаха в доклада без достатъчен анализ, докато в други случаи конкретният анализ звучеше откъснато от общите проблеми. Самите обобщения не произтичаха органично от фактите на нашето киноизкуство и бяха формулирани повече в организационно-технически, отколкото в естетически аспект. Възможно е за всички тези слабости в доклада обективна причина да е бил много краткият срок, с който е разполагал др. Иван Руж, възможно е в последно време пред нашия съюз да се струпаха повече сериозни задачи във връзка с последните партийни документи, но всичко това не оневинява нито съюза, нито Студията за игрални филми, нито партийната организация, а още по-малко всеки един кинотворец поотделно за проявеното недостатъчно внимание към това начинание, за недооценяване неговото значение.

Трябва наистина да се съжالياва за всичко това, защото и в малкото изказвания — всичко осем — имаше някои, които доказват, че при малко по-голям интерес и по-голямо желание за публично разискване на нашите проблеми много от нашите кинотворци има какво да кажат в мисли и съображения за нашето киноизкуство. Така например др. Анжел Вагенщайн, сценарист, сподели редица свои мисли за новаторството и за западното влияние върху нашето

изкуство. С някои от тези мисли може да се поспори, но не може да не се подчертае пълната искреност и откровеност, с която те бяха изказани. Според др. Вагенщайн речта на др. Т. Живков съвсем не ликвидира новаторските търсения и напразно някои другари, може би поуплашени, се занимават само с яростно доказване опасностите от лъженоваторството, без да желаят да вникнат и в положителните страни на експериментаторството. Многобройните резерви около новаторството, според др. Вагенщайн, смущават. Не трябва да се забравя, че при новаторството съществува винаги риск да се среши, а трябва да се научим да прешим без паника; не „да стреляме по всяка реплика“, защото това ще скоче творците и ще бъде в разрез с духа на речта на др. Т. Живков. Резервите около филмите „Невероятна история“ и „Смърт няма“ са доказателство, че ние никак не сме склонни да включваме в сметките и неизбежните главоболия, когато напускаме спокойните води на стабилното, но консервативно изкуство. Хубаво е, че има и винаги ще има творци, които ще създават такова изкуство, но нека те не нервничат, когато други от същите комунистически позиции се насочват към новото, което е крехко и изисква грижи. Що се отнася до влиянието от Запад, др. Вагенщайн посочи, че според него напоследък неправилно се оформя възглед за чисто географски, а не идеологически подход към тази проблема. Не всичко, което идва от срещуположната на Изток посока, е непременно враждебно. Ако разсъждаваме така, рискуваме да се лишим сами от ценни понякога оръжия, с които бихме могли отлично да стреляме по враговете. Опасността отядно е реална и срещу нея обезателно трябва да се воюва, но не кампанийно и не за сметка на борбата срещу дребнобуржоазната еснафищина, която понякога като океан залива изкуството. Нужна е борба едновременно и на двата фронта за партийно, комунистическо изкуство.

Интересно изказване направи и режисьорът И. Корабов, който подчерта, че сега, след публикуване на партийните документи, у творците фактически се извършва процес на размисъл, на една преоценка, но процес, който неизбежно тласка към все по-съвършено мислене. Настъпило е според др. Корабов ново време, с което творците трябва да се съобразяват. Не в естетически лаборатории, а у самата публика се ражда протестът срещу лошия традиционализъм. Днес зрителят изисква интелигентно изкуство, защото също така интелигентно той строи например машините, необходимите за нашия живот. И драматургията, и режисурата са длъжни да се съобразяват с този процес у зрителя, длъжни са да разказват мъдро, умно и с финес. Нашето комунистическо изкуство трябва да има пробивна сила; а за това са нужни най-съвременни и съвършени изразни средства. Да не забравяме, че съвременната тема е най-трудната в нашето изкуство и при евентуални несполуки да не поставяме веднага под съмнение гражданската съвест на творците. Историческата тема в никакъв случай не дава някому патент за патриотизъм.

Може би обстоятелството, че разговорът се провеждаше толкова късно, след като филмите, предмет на обсъждането, са отдавна вече известни и разисквани поотделно, стана причина в разискванията да преобладават повече общите въпроси вместо конкретната оценка на една или друга творба. Изключения направи филмът „Слънцето и сянката“, към който се върнаха главно другарите Г. Йовков, Б. Петров и Е. Петров. Др. Г. Йовков изтъкна, че слабостите в този филм са от художествен характер, но че с него ние не правим концесия на буржоазната идеология. Той е дело на талантиливи творци и ние имаме право на такъв експеримент след III конференция на социалистическите кинематографии през 1960 г. в София, когато се дискутира въпросът за пробиване от нашите филми на Запад. Филмът не е натрапван никому като еталон, но не може да се премълчи, че той получи пет международни награди и проникна в редица страни. По същество филмът произнася строга присъда над подпалвачите на нова война и от това нашата кауза не губи нищо. С тази цялостна положителна оценка за филма не се съгласиха другарите Б. Петров и Е. Петров. Др. Б. Петров посочи, че филмът страда от слабости и в идейно отношение, че в него се широкрадват пацифистични нотки.

За трудностите пред съвременната тема, за необходимостта най-напред от патрулни схватки, които постепенно ще доведат до генералното овладяване на съвременната тема, говори режисьорът Г. Генчев. За сатирата, за това, че дейният положителен патос е в яростното отричане на старото говори режисьорът В. Янчев. Той сподели, че неговият филм „Невероятна история“ има редица слабости, но счита за неправилна тенденцията да се предявяват към филма

прекомерни изисквания, защото това не би довело до разведряване на атмосферата около сатирата.

За работата на редакторите и някои страни на сценарния въпрос говориха Вл. Голев и П. Донев. Бе посочено, че сега след създаване на колективите се търси определено възможност за съавторство от страна на режисьора и че в това се крие една от добрите перспективи за разрешаване на сценарния въпрос. Редакторите следва да проявяват повече интерес, а и да бъдат търсени и след приемане на сценария от художествения съвет до окончателното завършване на филма.

Не ще мине много време и ние отново ще се изправим пред задачата да обсъдим продукцията за 1963 г. Струва ни се, че тазигодишното обсъждане задължава организаторите да направят сериозни изводи за догодина. Нужно е не само навреме да се възложат и започне с подготовката на доклада, но и да се анализират причините, които още сковават желанието на творците да разискват публично своите проблеми и да се отстранят тези причини. Нужно е да се повишат и дисциплината, и културата на това важно начинание — обсъждане на годишната продукция, за да може то, давайки в своеобразна рекапитулация оценка за изминатия през годината път, да чертае и насоките напред, в бъдещето.

ЗА БОЕВА, НАСТЪПАТЕЛНА, ИДЕОЛОГИЧЕСКИ БЕЗКОМПРОМИСНА КИНОКРИТИКА

Неотдавна в продължение на два дни, бе проведено обсъждане на списание „Киноизкуство“ в светлината на последните партийни документи по идеологическите въпроси.

Обсъждането правилно и плодотворно се насочи към констатации, анализ и оценка преди всичко на сериозните слабости и грешки, които допуснаха в своята работа през последните няколко години редакторите и сътрудниците на списанието.

В хода на извънредно оживените дискусии изкристализира изводът, че най-съществените от тях грешки и слабости са от сферата на ония отрицателни явления на нашия съвременен идеологически фронт, които станаха обект на неотдавнашната партийна критика.

Това са слабости и грешки на гражданската и идейно-художествената позиция на списанието.

Имайки за единствена своя програма партийните предначертания в областта на киноизкуството и кинокритиката, списание „Киноизкуство“ в редица случаи недостатъчно енергично, проникновено и вечно е защищавало и разбирало тях предначертания, недостатъчно ревностно е бдяло за чистотата на нашето идеологическо оръжие.

Отречените от партията и народа прояви на администриране, догматизиране и схематизиране на изкуството и на оценката за създаваните от него факти през периода на култа към личността естествено и правилно са насочили сътрудниците на списанието към търсене на една творческа самостоятелност в оценките за произведенията на нашето киноизкуство. В този стремеж към самостоятелност, към разкрепостяване и нелицеприятност на оценките на почвата на социалистическия реализъм списанието е проявило положителна активност. За съжаление обаче тази активност е била твърде недостатъчна при решаване на задачата за дълбоко навлизане на списанието в творческата практика на нашата кинематография, за своевременно откриване и реагиране срещу отрицателните явления, които регистрира в последно време развитието на нашето киноизкуство. Списанието недостатъчно енергично, определено и последователно е използвало своето право и задължение да води борба срещу такива остри недъзи на нашето филмопроизводство като сивотата и примитивизма. Подчертано слаба активност

е проявило то при разкриването, анализирането и оценяването на ония явления и факти в нашето изкуство и специално в киноизкуството ни, които станаха обект на критика в доклада на д-р. Тодор Живков по идеологическите въпроси — увлеченията по формотворство, по псевдоноваторство, по абстрактно поставяне и решаване парливите въпроси на съвременността. Нещо повече. В някои материали, публикувани на страниците на списанието, редакторите и сътрудниците сами са допуснали недоглеждане на качествата на идейното съдържание на някои наши филми за сметка на засиленото внимание към техните формални качества. Предпазливостта на редколегиата пред опасността да се повторят някои грешки от периода на култа към личността е ограничавало широкия и поглед върху проблемите, родени от съвременността, или я е довеждала до позициите на изчакване пред проникването на веяния, чужди на социалистическия реализъм в сегашния етап на неговото развитие. Практически тази недостатъчно активна позиция на списанието най-ясно се е отразила във влятите уводни статии, в отсъствието на редакционно отношение към някои твърде дискуссионни, а в отделни случаи очевидно неправилни и вкусовски възгледи в отсъствието на оценка на някои спорни явления в световната кинематография, и дори в процеса на възпитание на младото поколение кинокритици.

Списанието е допуснало и сериозни грешки в оценката на факти на нашето киноизкуство през последните години. Филми като „Хроника на чувствата“ и „Анкета“ са получили твърде снизходителна оценка на неговите страници, докато „Царска милост“, „Хитър Петър“, „Тютюн“ са станали обект на неоснователно висок отрицателен патос. По такъв начин нещата обективно са излезли извън сферата на отделни грешки и са се появили вече като една волно или неволно родена линия, като линия, чието развитие води до субективизъм и груповщина в отношението към фактите на нашето изкуство.

С този недостатък може да се обясни до известна степен и отношението на игнориране на списанието от някои наши творчески работници, нежеланието им да сътрудничат в него. От друга страна, списанието отново е проявило недостатъчна енергия, недостатъчна находчивост при търсене на формите и средствата за активизиране творческата мисъл на основните кинокадри, за привличането им към сътрудничество. Разбира се, проблемите и задачите на кинокритиката, кинознанието и историята на киното сега и в бъдеще ще се решават главно от хората, които специално се занимават с тях, но участието на сценаристи, режисьори, оператори и др. на попрището на кинокритиката и кинотеорията, използването на техния опит и знания особено когато у нас още няма висши учебни заведения за подготовка на кинокадри и специални киноведчески институти, е извънредно целесъобразно и необходимо. Целесъобразно е привличането и използването и на кадри от други сфери на изкуството и изкуствознанието — например от театъра, от литературата и т. н. при решаване задачите на кинотеорията и кинокритиката, което списанието също не е правило в задоволителна степен досега.

Обсъждането подчерта, че основните слабости и грешки на списание „Киноизкуство“ не са изолирано явление. Те могат да бъдат правилно разбрани само като се разглеждат като своеобразна проява на ония общи слабости и грешки, които се отбелязаха през последно време на идеологическия фронт във всички социалистически страни, в това число и в нашата страна. От това именно гледище трябва да бъде водена преди всичко и борбата срещу тях.

БЕЛА БАЛАШ И КИНОТО

След като през 1924 г. беше публикувана широко известната работа на Бела Балаш „Видимият човек“, трудно е да срещнеш някой повече или по-малко значителен труд по въпросите на киното, в който под една или друга форма авторът да не се позовава на книгата на Балаш, на неговите изследвания в областта на теорията на киното. Основите на теоретическите определения, формулирани от Балаш, възпитаха и днес продължават да възпитават в много страни в света цяла плеада критици, а в редица случаи са вдъхновявали и към създаване на най-добрите образци в кинизкуството. Името на Бела Балаш стана символ по знамената на всички и всякакви начинания, поставящи си за цел утвърждаване самостоятелността на киноизкуството, завоюване права и признание за киното, като пълноправна, неотменна част от изкуството. Теоретическите трудове на Балаш по киното се ползуваха с най-голяма популярност в страните, където е разпространен немският език. Обяснението за това е, че след падането на Унгарската съветска република през 1919 г. Балаш бе принуден да емигрира и по-нататъшното развитие на неговото творчество в областта на теорията на киноизкуството протече на първо място в обстановка на австрийската, а после и на немската кинематография, и то в период, когато в киноизкуството господствуваше великодържавието на Америка, даже в смисъл на висока художественост. Така се обяснява обстоятелството, че дълго време с оглед на езика и мястото на изданията считаха Балаш за немски автор, докаго той още много преди своята кинодеятелност бе вече известен с поетическото си творчество като един от значителните представители на тъй наречената група „Запад“ на революционните унгарски писатели. Със своята дейност Балаш допринася за развитието на унгарската култура не само като автор на много либрета към произведенията на Барток — отличен драматург, очеркист, автор на приказки и др., но както това се изясни в резултат на последните изследвания в историята на киното, Балаш е продължител и завършва първите начинания в областта на зараждащата се в началото на столетието теория на киното, един от пионерите на която е бил и тогава още младият Александър Корда. Тези му трудове са били публикувани в началото на нашия век в унгарските периодически киноиздания. Многообещаващите изследвания в областта на теорията на киното бяха прескъснати с падането на Унгарската съветска република, тъй като, както е известно, най-добрите сили на зараждащото се младо унгарско киноизкуство — Александър Корда, Михайл Кертес, Пал Фейеш и други — бяха принудени да емигрират, за да станат по-късно видни фигури в американското, английското, немското и австрийското киноизкуство. Бела Балаш бе също принуден да замине в чужбина, където именно стана класик на киноестетиката, дори според мнението на някои той е основателят, положил първите основи в систематизацията на този отрасъл от науката. И макар Балаш отдавна да си е спечелил международно признание на крупен теоретик на киното, творческата му дейност в областта на киноестетиката бе абсолютно неизвестна в родината му чак до 1948 г., когато излезе последната му и най-значителна работа по естетика на киното — „Кинокултура“.

Разбира се, претендиращото за научна точност изследване обяснява значението на Бела Балаш не с неговото „първенство“. Въпреки широко разпространеното мнение Балаш също е имал предшественици и още преди излизането на „Видимият човек“ са били направени опити да се обяснят, разработят и систематизират законите на естетиката на киноизкуството, това ново явление на човешкия разум, нов вид духовен продукт. Родоначалник, „баща“ на киноестетиката в хронологически ред и до днес е прието да считаме французина Рисиото Кану, който пръв издигна глас в защита на киноизкуството, бранейки правото му на



Сцена оц филма „Смрт нјама“
На другата страница Инокенти Смоктуновски в ролята на Хамлет



самостоятелен вид изкуство. Предшественици на Балаш са и американският поет Вечел Линдсей, написал своя труд за киното още през 1914 г., писателите Глен Рашварм и Г. Ч. Честертон, театралният режисьор Гордон Крейг, именитите кинорежисьори Урбан Гел, Рекс Иргрем, Сергей Айзенщайн, Давид Грифит, Дзига Вертов, Паул Вегнер и други, които бяха вече изложили своите сериозни възгледи по въпросите на киноестетиката. Тук не споменаваме представителите на френската школа в областта на кинотеорията, които разглеждат същите проблеми, както Балаш. Вероятно това е причината французите да обрънат внимание на Балаш късно, едва ли не в наши дни. В Съветския съюз, където от 1931 до 1945 г. (до своето завръщане в родината) Балаш бе преподавател в Московската киноакадемия, неговите теоретически трудове бяха изместени на заден план от появилите се трудове на Айзенщайн и Пудовкин, които, макар и излезли малко по-късно, разглеждаха редица близки проблеми много по-дълбоко, отколкото Балаш.

И все пак ще се съгласим с Аристаркон — първия историк по киноестетика, който в своята излязла през 1951 г. книга „История на теорията на киното“ нарича Бела Балаш пионер в систематизацията на теорията на киното, и с всички онези, които наред с Айзенщайн, Пудовкин и Архайдм почитат в лицето на Балаш един от най-видните основоположници на кинотеорията. Защото Балаш по право е първият, чиято дейност в областта на киноестетиката оказва непосредствено влияние върху ръста и развитието на киноестетиката и надхвърли далече тясно професионалните рамки, оказвайки пряко влияние и върху високата културна публична.

Киното съществуваше още само в ембрионално състояние, когато Бела Балаш видя в него голямо бъдеще. Наистина, когато неговият новаторски по отношение на киноестетиката труд излезе на бял свят през 1924 г., бяха изминали от появата на първите заснети три хиляди метра лента едва десетина години. Още тогава Балаш откри в киното самостоятелно изкуство, следващо свои собствени принципи, закони, естетически норми, защото както от литературата, така и от театъра него го отделя ясна и съществена теоретическа граница. За разлика от литературата и театъра изобразителният ефект в киното се въздига до художествено равнище: същността на киното, силата на неговата изразност и художественост се съдържат в неговата зримост. В епохата на немия филм явленията на киното „трябваше да бъдат формирани от самородния материал на чистата визуалност“. Оттук произлиза и вторият основен извод в киноестетиката на Бела Балаш, съгласно който „киното е изкуство на движението и органическата непрекъснатост“. Визуалност и движение — ето крайните камъни на киноестетиката на Бела Балаш.

Тези два основни принципа, към които в по-голяма или по-малка степен се насочват междувременно всички опити на киноестетиката, послужиха на Бела Балаш като основа за разработване системата на киноестетиката и кинодраматургията. Той определи характерните особености на киното, разликата му от повествователното изкуство, от традиционните форми на театъра и литературата, даде точно описание на разликата в актьорската игра в театъра и в киното (в немия филм), разликата между визуалното и словесното повествование, и след това, след подробен анализ на разликата между театъра и киното пристъпи към разработка на собствените художествени и технически проблеми пред киноизкуството. Той убедително показва, че най-важните своеобразни методи за художествена изразност на новото изкуство, като едрия план и монтажа, са средство за подчертаване, за оценка на съдържанието на филма; те направляват вниманието на зрителя, ръководят го. Изпреварил блестящите изследвания на Айзенщайн, Балаш отделя голямо внимание на темпото на кадрите, порядъкът на следването им един след друг, съотношението между реалното и филмовото време, аналогията в асоциацията на картината и идеите и др.

В това кратко изследване няма възможност да запознаем читателя с целия богат теоретически материал във „Видимият човек“, тъй като Балаш е разпрострял своето внимание и върху най-малките проблеми на кинодраматургията и художествената техника. Би ни се искало обаче да отделим три фактора в неговата теоретична дейност, които по наше мнение придават на киноестетиката на Бела Балаш характер на ключова позиция, ако можем да се изразим така.

Преди всичко в сравнение с предишните изследвания, които в по-голямата си част бяха или съвършено отвлечени теоретически, или пък носиха тясно професионален, практически характер, Бела Балаш видя в практиката на киноизкуст-

вот и разкри своеобразната философия на новото изкуство и оттук направи своите изводи за особеностите на неговите практически прийоми и изразни средства. В неговата теория отвлеченото и конкретното се сляха в такова тясно диалектично единство, че той убеди и покори всички онези, които не считаха самата теория за достатъчно убедителна и намираха практиката за интересна, носеща достатъчно общ философски характер. За всичко това в немалка степен съдействуваша и фанатичният ентузиазъм, едва ли не пророческата страст на пропагандист, с който Балаш застава на страната на киноизкуството и които се проявяват в много остроумния, привлекателен стил, многочислените афоризми и боевия полемичен дух и тон. Още по-убедителен ставаше този ентузиазъм от обстоятелството, че прокламирането на независимостта на киноизкуството по отношение на литературата и театъра се извършваше от известен писател и драматург. И накрая за добрия ефект от труда на Балаш съдействуваше оная всеобхватна и систематизираща пълнота — за разлика от частичността на предишните изследвания, — с която Балаш се стремеше във всяка своя работа да отговори на всички проблеми пред съвременното му киноизкуство и да обхване цялото му многообразие.

Всичко това, взето заедно — дълбочината и последователността на мисълта, сугестивната сила на убедеността, нагледната систематизация — обяснява защо на Балаш се отдаде това, в което предшествениците му в най-добрия случай постигаха половин успех: да се пробие през онова интелектуално равнодушие, безразличие, даже отрицание, които независимо от масовостта и популярността на киноизкуството го обкръжаваха като естетическо явление, да се създаде обществено мнение и лагер на привържениците на киното като изкуство.

Днес никого не учудва обстоятелството, че проблемите на киноизкуството се обсъждат устно или в печата. Но през 1924 г., когато Бела Балаш обяви, че на небосклона на художественото познание се е родила нова звезда, това се считаше за революционна постъпка. Балаш видя сформирането на новото изкуство в момент на неговото раждане, тогава, когато образованото общество мнение виждаше в него само техническо откритие, нов процес на репродуциране и размножаване, нещо подобно на грамофона, задачата на което се ограничаваша с консервиране на наблюдения и впечатления, добити с окоето. Но че това е изкуство — тази мисъл пораждаше изумление и вихър протести. Наскоро ми попадна статията на Томас Ман от 1930 г., посветена на киното, в която той шест години след появяването на „Видимият човек“ и много успехи на киното в света категорично отказва да счита киното за изкуство. Може да се посочат десетки изявления на видни писатели и художници от това време за илюстрация на това, каква наистина Коперникова смелост е била необходима, за да се обяви киното за изкуство.

Дори ако Бела Балаш беше направил само това, заслугите му и пак щяха да бъдат безценни в историята на културата. Но той отиде по-нататък. Той разкри възможностите за развитие на новото визуално изкуство, създаването на нова художествена форма, на нов художествен език, отгатна криещата се в динамиката на картините сила, различаваща се по своята изразителност от всички други художествени ефекти.

Този успех той повтаря отново шест години по-късно в „Духът на киното“ във връзка със звуковото кино. Бела Балаш не е могъл да предвиди по-рано новата проблематика на звуковото кино. Но неговата заслуга е, че при новото положение, създадено от революцията на звуковия филм и характеризиращо се с почти пълното отказване от резултатите, постигнати в епохата на немия филм, с нечувано спадане на художественото равнище на киното, с разпространение на концепцията за фотографияния театър, за механичното репродуциране — именно в този нов етап той отново издига глас сега вече в защита на изкуството на звуковия филм и се залавя с разработката на неговата естетика, по-точно с по-нататъшното развитие на естетиката на нямото кино. Той влиза в борба с тези, които сега именно от позициите на Бела Балаш, отнасящи се за нямото кино, отричат звуковото кино като изкуство; художественият анализ на движещото се изображение той свързва с разработка на художествените проблеми на звуковото изображение, на възможностите за шумови ефекти, за диалози.

Балаш доказва, че звуковото кино „възпроизвежда нашето акустично обкръжение, интерпретира гласа на вещите, интимния език на природата. То ни осъбождава от какафонията на шумовете, защото превръща шумовете в изразно средство“. Но, подчертава той, звуковият филм ще стане само тогава из-

куство, когато режисьорът ще насочва нашето звуково възприятие точно така, както режисьорът насочваше в нямото кино нашето зрително възприятие.

Докато първата му книга, както той сам пише, е била „запознаване и любовно признание“, а „Духът на киното“ — „теоретически дневник на свидетеля и участника“, появилата се през 1948 г., книга „Култура на киното“ Балаш характеризира като „систематическа изкуствоведческа естетическа работа“. Ние нямаме причина да се съгласим с такава оценка на Бела Балаш и да дадем както много негови поклонници предимство на „Видимият човек“ пред „Култура на киното“. Нямаме причини да оценяваме неговите естетически трудове в противоречие с него самия. „Култура на киното“ е най-зрялата, най-систематичната от киноестетическите работи на Балаш. Отличието ѝ от „Видимият човек“ се определя отчасти от разликата в жанра между уместното на времето си и при онези обстоятелства „любовно признание“ и принципиалното естетическо изследване, построено на строго теоретическа основа. От друга страна, това различие се определя от новите особености и успехи, свързани с раждането и успехите на звуковото кино. Третата отличителна черта е богатството на материала: в предишните книги по напълно понятни причини авторът е ползвал предимно западен илюстрационен материал; тук той прибавя към богатството и значителния опит на съветската кинематография, към успехите, постигнати от Айзенщайн и Пудовкин. Често например се основават на такова различие, че към числото на истинските творчески художници в киното, към които през 1924 г. той причислява режисьора, оператора и актьорите, през 1948 г. отнася и автора на сценария, като му приписва решаваща роля. В действителност това „противоречие“ логически произтича от самата същност на звуковия филм, който е по-многообразен, по-синтетичен, съставен от много фактори и изобразяващ живота по-диференцирано и всичко това съвсем не означава, че Бела Балаш се е отказал от принципа на автономията на киното и че е приел концепцията за фотографирания театър. Естествено ролята на визуалността, превърнала се от единствено средство за художествена изразност в нямото кино във водещо средство на художествената изразност в звуковото кино, малко се е променила. Бела Балаш е видял тази проблема и я формулира по следния начин в „Култура на киното“ и в появилите се преди това труд „Мисли върху естетиката на киното“: „в своята първа работа върху естетиката на киното, във „Видимият човек“, излязла през 1924 г., фактът, че киното е нямом, аз считам не само за същност и стилистически принцип на новото изкуство, но и го приветствах като най-големия преврат в историята на културата. През 1929 г., когато се появи звуковото кино, влизайки в спор със своята първа книга, аз твърдях, че навремето си погрешно съм абсолютизирал „немотата“ на немия филм, тъй като не можех предварително да предвидя появата на звуковото кино (Духът на киното, 1930). Сега аз именно разбрах, че първата ми теория е била вярна. Аз разбрах, че всичко, което съм казал за естетиката на нямото кино, важи и днес. Всички изкуства в по-голяма или по-малка степен редуват функциите на нашите сетивни органи. Картината на света само така се превръща в хомогенна картина, че аз само виждам, само чувам, само чета и т. н. Немият филм не е началната и тремава форма на звуковото кино, който от своя страна не е висша степен на немия филм. Точно така, както живописиста не е висшата степен, върхът на графиката само поради това, че рисунката е била „допълнена“ с цветове. Тук става реч за два различни вида изкуство. Така и звуковото кино не е висша степен на нямото кино. Това е просто друг вид изкуство, който само временно е извадил от модата нямото кино.“

Жалко, че тази много важна мисъл се губи за киноестетиката на Бела Балаш, жалко, че „другото изкуство“, което той така точно открива, не попада в центъра на неговите аналитични изследвания. Оттук и чувството сякаш в неговата естетическа система, в нейната окончателна разработка в „Култура на киното“ нещо недостига. Тук Бела Балаш в по-зряла форма, освободил се, макар и не напълно от своите първоначални възторжени преувеличения, описва удивително богатите художествени възможности на творческата камера, света на визуалността, подробно разкрива арсенала на изразните средства на звуковия ефект, отдава дължимото на проблемите на сценария, музиката и т. н. И все пак той сякаш механически натрупва един върху друг тези компоненти на филма, не ги разглежда в тяхната взаимовръзка, анализира елементите на ефекта от кинокамерата, без да засяга загадъчните проблеми на синтеза на родствените изкуства. Естетиката на Балаш в своята окончателна форма носи върху себе

си печата на своя произход: естетика на нямото кино плюс естетика на звуковия ефект в киното. Това е неорганическа химия на филма, естетика, която остава длъжна към органическата химия на филма и не дава отговор на въпроса: какво тук е общото, какво независимо от различията свързва в едно цяло, в неразривно естетическо единство различните видове филми — немия и звуковия?

Киноестетиката на Бела Балаш независимо от историческите ѝ заслуги не е окончателна, завършена и свободна от заблуждения система. Неговото първо и голямо впечатление е било нямото кино и макар той да проявява голяма гъвкавост и по отношение на звуковото кино, техническите условия на киноизкуството, тогавашният му технически уровень неизбежно са ограничили теоретическите изследвания на Балаш. Използването на нямото кино за отправна точка е причина визуалността да се проявява в неговата теория в абсолютизирана форма, дори мистифицирана, а човешката и психологическата превзетост, с които той се отнася към „любимото си откритие“, към филма, го довежда до преувеличения, нарушаващи принципа на равнопоставеността в изкуството. Като абсолютизира правилния принцип на относителната самостоятелност на киноизкуството, той пресича и онези корени на новото изкуство, които в действителност го свързват с общата за всички видове изкуство почва. Истината, че киното не е тъждествено нито на литературата, нито на театъра, нито на изобразителното изкуство, нито на музиката и т. н. се видоизменя у Балаш по такъв начин, че киноизкуството няма никакво отношение нито към литературата, нито към другите изкуства. Под знамето на автономията той създаде своеобразен вакуум около киното. Но не трябва да забравяме, че в годините, когато Бела Балаш излиза със своята теория, дори тези негови преувеличения и заблуждения са били полезни и необходими, защото развитието на киноизкуството е било застрашено именно от „монопола“ на литературата и театъра. При това тези принципиални преувеличения и заблуждения не са от такъв характер, че да повлияят отрицателно правилността на практическите изводи на Балаш. Положенията и изводите, до които Бела Балаш достига по отношение отделните изразни средства в киното, особеностите на кинозиката, едрите и далечни планове, ролята на монтажа и др., издържаха изпитанието на времето и до ден днешен са основна и действена част на всякаква научна киноестетика. Именно затова е нужно да се учим у Бела Балаш на всичко онова, с което се занимава киноестетиката; именно затова историята на киноестетиката от времето на Бела Балаш стана история на развитието на неговото учение или оспорване на неговото учение, като и едното, и другото са едновременно необходими. Бела Балаш засегна най-острите проблеми на киното, когато подложи на изследване неговата художествена материалност и даде такъв естетически анализ на киноизкуството, който стана основен камък за всеки друг анализ.

Ервин Дертян

КУРОСАВА, МОНОПОЛИ И ЗРИТЕЛ

От японските филми през 1962 г. най-голям търговски успех се падна на филма на режисьора Акира Куросава „Дубаки Сандзюро“. Героят на този филм се появи за първи път във „Иодзимбо“, създаден от същия режисьор преди една година. Това е самураят Сандзюро, облечен небрежно, със затъкната в пояса сабя. Под воя на зимния вятър той се появява в една пощенска станция. Тук той скарва две враждуващи шайки. Бандитите се избиват един друг, а Сандзюро, довършвайки тези, които са останали живи, отново заминава да търси приключения. Филмът не случайно създава у зрителя асоциации с ковбойските филми „вестерни“, с техните герои, индивидуалисти. Тези асоциации са толкова силни, че на международния кинофестивал във Венеция, където беше представен този филм, по аналогия с „вестерн“ се появи нова дума — „истерн“.

Разбира се, Куросава, автор на такива забележителни филми, като „Да живея“ и „Седемте самурая“, не се ограничава само с изображението на батални сцени. Той не преминава покрай човека, покрай характерите. Неговите гангстери парадират своята сила, но зрителят вижда и тяхното малодушие, вероломство, глупост. Но въпреки това психологията на човека остава на заден план.

Същите пороци са свойствени и на филма „Дубаки Сандзюро“, с тази само разлика, че тук даже и от втория план изчезва реалистическата окраска и чувствително се засилва стремежът към развлекателност...

Героят на филма, Сандзюро, разобличава корупцията на едно феодално семейство, убива престъпниците и отново изчезва. Най-увличащият епизод е боят на Сандзюро с главатаря на злодеите. Те стоят неподвижно един срещу друг. И двамата не оголват сабите си. Когато напрежението у зрителя е достигнало кулминационната си точка, мигновено движение решава изхода на борбата. Героят разсича със сабята гърдите на престъпника и от тях блик-

ва като фонтан кръв. Противникът на Сандзюро пада в кървава локва.

Реализмът на Акира Куросава тук се показва като най-пошла тривиалност. Когато Сандзюро поразява врага от звуковата пътечка се чува ужасяващият звук на разсичано човешко тяло. За да запишат този звук на кинолентата, са разсичали със сабя свиня. Как да не си припомним „реализма“ на някои американски и западноевропейски филми, възбуждащи зрителя с кървавите картини на жестокост и насилия.

Характерно е, че в „Иодзимбо“ и „Дубаки Сандзюро“ отсъства народът. Недоволните от корупцията млади самураи се явяват само като безволни изпълнители на волята на Сандзюро. Изходът от борбата се решава винаги от „свърхчовешката“ сила и хитрост на Сандзюро. Такива тенденции във филма на Куросава могат да се характеризират само като недоверие към народа.

Защо един режисьор, създал по-рано блестящи реалистични произведения, е отстъпил към толкова деградирания натурализъм?

Мисля, че някои примери ще ми помогнат да обясня това.

Нашата кинопромишленост произвежда ежегодно над 500 пълнометражни филма. Разбира се, масовостта на производството не винаги означава ниско качество на продукцията. Обаче в Япония производството на един филм е десет пъти по-евтино, отколкото в САЩ, и три пъти по-евтино от Англия, Франция и Италия. С това до известна степен се обяснява фактът, че на нашите кинематографисти им се случва да изразходват своя талант, работейки в най-трудни условия.

Но най-важното се крие другаде. Тези 500 филма се произвеждат и разпространяват от 6 филмови монопола, които постоянно укрепват своите връзки с господстващите в Япония американски империализъм и японски капитал. Ето защо масовото производство на филми е равнозначно на тяхното

ниско качество. Ето защо все повече пада престижът и се снижават достойнствата на японската кинематография. В „Бялата книга“ за кинопромишлеността, публикувана в края на миналата година, японското министерство на външната търговия беше принудено да признае кризисната ситуация в кинематографията.

Но киномонополите не искат да търсят изход по пътя на правдивото отразяване на нашата действителност, не искат да дадат отговор на тези изисквания, които народът справедливо отправя към киноизкуството. Въпреки след Холивуд и ползувайки се от влиянието на американските филми върху японските зрители, те в стремежа си за по-високи печалби все по-често натрапват на кинематографистите и на зрителите американизирани „супер-продукции“.

През миналата година бяха пуснати само 375 филма. Може би във връзка с това да се е подобрило тяхното качество? Съвсем не. Даже такъв режисьор със световно име като Акира Курасава е принуден да се занимава днес с производството на чисто комерчески филми.

И въпреки това много японски майстори на киното се борят и се стремят да застанат в защита на интересите на народните маси.

Един от тях е Масаки Кобаяси, автор на филма „Харакири“, отбелязан с премия на фестивала в Кан през 1963 г. Героят на филма Хансиро, също както и героят на „Цубаки Сандзюро“, е самурай. Но това не е „супермен“, откъснат от обществото и историята. Това е безработен самурай, задъхван се под тежестта на феодалния гнет и протестиращ против него. Съзнанието на Хансиро е класово съзнание. Неговият протест е протест на индивида и той естествено търпи поражение. Трагедията на неговото поражение е исторически закономерна. В това ни убеждава филмът.

Един млад режисьор получава обикновено за производството на филм крайно малък срок от 3 седмици, а отпуснатите парични суми са два пъти

по-малко от обикновено. И въпреки това младите прогресивни режисьори независимо от диктатурата на монополите се опитват да създават реалистични произведения, проникнати от патоса на борбата против засилването на американския и отечествения капитал.

Сценаристът Сусуму Садаи и режисьорът Киндзи Фукаса в своя филм „Гордо предизвикателство“ разобличават интригите на американския империализъм. Те са искали да покажат съпротивата на японския народ, да покажат, че той не може да бъде победен. Смелият филм предизвика маса отзиви. Ръководителите на компанията „Тоей“, изплашени от реакцията на обществеността, решиха да накажат младия художник. В течение на половин година Фукаса не е имал възможността да снима филм. След това той беше заставен да направи филм в чисто американски дух.

Но борбата на младите прогресивни кинематографисти в Япония не може да бъде задушена. Режисьорът Горо Ураяма, който работи в киномонопола „Никкацу“, е създал филм за живота на работническата младеж. В своя филм „Градът, където се лее чугун“, признат като един от най-добрите за 1962 г., той е възпял дружбата на народите на Япония и Корея. Кинокомпанията, поразена от успеха на филма, беше принудена да измени своя производствен план.

Независимият продуцент и режисьор Кането Шиндо след „Голият остров“ само с помощта на зрителите успя да създаде филма „Човекът“, който се прожектира сега по цяла Япония.

Творчеството на тези режисьори отразява волята на нашия народ. А народът ни днес се бори за коренно изменение на положението, тласнато Акира Курасава към създаване на изключително търговския филм „Цубаки Сандзюро“. И в тази борба на художниците и зрителите ние виждаме утвърдения ден на японската кинематография.

Кадзуо Ямада

кинокритик

Из в. „Советская культура“

ТЕОРЕТИЧЕН СИМПОЗИУМ ПО ВЪПРОСИТЕ НА СЪВРЕМЕННОТО БУРЖОАЗНО КИНОИЗКУСТВО

(От нашия постоянен кореспондент в Москва)

В Москва се проведе симпозиум, посветен на някои явления в буржоазното киноизкуство. В работата на симпозиума участваха най-изтъкнатите киноведи на Съветския съюз, а също и философи, научни сътрудници от Института по история на изкуствата към Академията на СССР, кинорежисьори.

На симпозиума се анализираха увлеченията по модните, по същество упадъчни течения в буржоазното изкуство, които по някога намират отзвук в отделни произведения на творци от социалистическите страни. Бяха посочени филми на кинематографисти от Полша и Унгария, бе спомената, макар между другото, България. За българското киноизкуство не бяха посочени конкретни примери. Но през време на почивката, когато разговарях с някои изказали се другари, узнах, че имат предвид „формалистични увлечения“ и „подражание на западни образци“ във филма „Слънцето и сянката“.

Отбеляза се, че отделни съветски кинодейци са изпаднали също под влияние на модернистични, декадентски схващания за сюжета и жизнената основа на кинодраматургията.

Най-подробно бяха разгледани теориите за „дедраматизация“, „дегероизация“, „пряко кино“, „киноправда“, „камера-перо“. Това не са само понятия, а цяла система от своеобразни естетически категории, които отричат принципите на реализма в изкуството. В какво се изразява например дедраматизацията?

Отричат се всякакъв сюжет и характери. Произведението се създава произволно. Отрича се определена авторова концепция. Авторът не трябва да дава преценка и присъда на жизнения материал. Всеки може да тълкува филма, както желае. Отрича се всякаква тенденция, авторът е без позиции.

Формата е всичко, съдържанието — нищо. Например някои полски кинокритици, изпаднали под влияние на тази теория, смятат, че филмът не трябва да дава преценка, тълкуване на действителността. „Не е важно — казват някои — какво се изразява, а как се изразява.“

По такъв начин се пренебрегва съдържанието, а формата става самоцел. Но това не означава, че се усъвършенствува художествената форма. Напротив, дедраматизацията води до разрушаване на формата. Липсва не само сюжет, фабула и композиция: кадрите и епизодите нямат рационална и емоционална връзка.

Главното за твореца е не съзнанието, а подсъзнанието, интуицията.

Във всичко дотук казано за дедрамотизацията не е трудно да се открие философската ѝ основа. Изобщо упадъчното буржоазно изкуство е най-тясно свързано с фройдизма и екзистенциализма. В книгата си „Аз и то“ Фройд пише, че „аз“, т. е. разумът, се подчинява на „то“, т. е. подсъзнанието, и човек се превръща в животно и звяр.

Някои западни кинорежисьори говорят, че човек е непознаваем. Не съществуват реални човешки взаимоотношения. И затова в своите филми те изобразяват егоцентрични типове, които се страхуват от контакт с други хора. Това е безграничен песимизъм, пълно откъсване на човека от колектива и обществото, потъпкване моралните норми на човешките взаимоотношения. В редица свои филми Мекеланжело Антониони, Жан-Люк Годар, Ингмар Бергман, Клод Шаброл, а в някои последни филми Ален Рене („Миналата година в Мариенбад“), Франсуа Трюфо и др. показват безсилието на човека, издигайки като идеал страха, отчаянието, песимизма. С това някои от тях отстъпиха от позициите си в по-ранните си филми, където се проявиха като гневни разобличители на капиталистическата действителност.

Съвременните американски абстрактни филми вместо актьори „разиграват“ копчета, иглички и др. предмети, предадени хаотично и съпроводени от „конкретна“ музика.

Разобличавайки остро упадъчното западно киноизкуство, симпозиумът същевременно посочи, че отделни кинорежисьори в западното киноизкуство, особено от школата на италианския неореализъм, макар че допускат формалистични увлечения, не са далеч от реализма. Те са наши съюзници, за тях трябва да се борим, за да служат на народното изкуство. Съвременното западно изкуство е пълно и не отговаря на схемата „реализъм — антиреализъм“, както прозвуча в някои изказвания. Има, разбира се, определено антиреалистични филми, но също така има филми, които съдържат „рационално зърно“. Не бива да се преценяват като вредни филмите, в които има отделни формалистични увлечения, но в основата се разобличават капиталистическите порядки и се прилагат действени изобразително-изразни средства.

Ст. Стоименов

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

КАН 1963 ГОДИНА

Не може да се каже, че артистичното ниво на най-популярния измежду западните кинофестивали беше особено високо през тази година. Но не по-малко вярно е, че въпреки това той съвсем не беше безинтересен.

Парадоксът е само привиден.

Твърде голяма част от филмите свидетелстваха за дълбоки кризисни явления в кинематография с изтъкнати и безспорни традиции. Хаотичност и безпътница на формалните търсения, откъсване от реалните и важни проблеми на живота... Или най-малкото — чувство на безпомощност те да се поставят ясно и художествено убедително! В това отношение „палмата на първенството“ заслужиха американското и френското кино, макар че, уви, те не бяха единствените.

Но от друга страна, в тази сложна и неизбистрена обстановка се чувствава по-скоро кипез, отколкото самодоволно успокоение. Най-вече това ни дава основания въпреки всичко да гледаме с оптимизъм на нещата и при цялата им противоречивост да не губим вяра, че ще бъдат намерени правилните пътища към голямото и дълбокото народно изкуство. Разбира се, не от всички! Нямам предвид търговията и маниерния блясък, които остават встрани от действителните проблеми на филмовото изкуство, въпреки че значението им на този представителен световен фестивал за съжаление не може да бъде подценявано. На „Кроа-зет“ рекламата и парадният блясък заемат не по-малко важно място от сериозните творчески проблеми, които вълнуват почитателите на седмото изкуство.

А може би е глупаво и необосновано да се противопоставят талантът и търговията като взаимно изключващи се величини? Кой би се наел да отрича и двете у американския режисьор Алфред Хичкок, на когото беше предоставено правото на тържественото откриване — своеобразната визитна картичка на фестивала? При това и талантът, и търговският му усет са развити в най-висока степен... Не, такова „съжителство“ е напълно възможно! То дори се покрива с идеала на повечето от продуцентите. Но наистина може би е необходимо човек да присъства поне на един крупен западен фестивал, за да види с очите си как в това привидно идилично съжителство търговията убива таланта с прелъстителна и очарователна усмивка, подобно на героинята на Марина Влади в италианския филм „Брачното легло“... И ако Хичкок е идеалният пример за съжителство между таланта и търговията, неговият последен филм „Птиците“ е не по-малко красноречиво доказателство за невъзможността да се намерят допирни точки между търговията и истинското изкуство.

Кризис на идеите

Дори вестникарите, виртуози на сензацията и рекламата, се оказаха безсилни да предадат пълноценно с думи съдържанието на „Птиците“ — първият филм, с който американското кино започна своето печално шествие на кинофестивала в Кан. Причината, разбира се, далеч не беше невъзможността да се намери словесен еквивалент на една виртуозна кинематографичност (както например при „Осем и половина“ — последния филм на Фелини). Тъкмо напротив: тук разпадането на сюжета е израз на безсилие или нежелание да се анализират както трябва реалните, социално обусловени отношения между хората, да се анализира човешката психология от позициите на една ясна и класово определена идеологическа платформа.

Това съвсем не означава, че във филма липсва класова позиция, но тя е изявена опосредствувано. Новата аранжировка на една прастара тема е заета



„Генардът“

от новелата на Дафне, според която птиците, възмутени от терора и униженията, на които хората са ги подлагали хилядилетия наред, се събират в една далечна и мистична страна, за да организират ужасното си отмъщение. Първата половина от филма е направо отегчителна, изпълнена с отвъстен и усложнен психологизъм. Тягостното напрежение се създава от усещането на някаква фатално неотвратима катастрофа, която неумолимо се приближава: това е ужасният и свиреп набег на птиците срещу хората. С кинематографическа виртуозност е изградена втората половина, където монтажът, използването на трикови снимки и движението на камерата показват и талант, и въображение. Но човек неволно се пита, недоумявайки: „За какво служи всичко това?“ Тук ексцентризъмът и натурализмът са се съюзили, сякаш за да нанесат непоправими щети върху нервната система на зрителя. Ефектни кинематографични решения подчертават педантично създаваната илюзия, че действителни човки и нокти късат и ръфат жива човешка плът... Каквато и гледна точка да приемем — трудно е да се съгласим с тази вакханалия на садизма, с този необуздан патос на опустошението. Може би в последна сметка цялата тази атмосфера на приближаваща се

катастрофа на човечеството, на всеобща пибел не е съвсем далеч от светоусещането на исторически обречената класа. Това не може да не даде пряко отражение и върху идейната концепция на художника, свързал съдбата си с нея... А невъзможността да се види историческа перспектива от буржоазни идеологически позиции в случая е довело до едно хипертрофиране на кинематографичната форма, намерило израз в подбора на всички съставки на филмовата творба: от екстравагантността на темата до самоцелното жонглиране с изразните средства при конкретните кинематографични решения. В цялата обръквана и противна със своя садизъм творба е ясно само едно — невъзможността да ни се внушат други мисли и други усещания освен истерични комплекси на ужас и отвращение.

Вторият филм, който Съединените щати показаха, изяви друга страна от дълбоката и непреодолима криза на идеите в съвременното буржоазно общество. Кризата в етиката и морала. Филмът на режисьора Роберт Алдридж „Какво се случи с Беби Джейн“ е по-скоро констативен, отколкото анализиращ и критичен; в него също самоцелните ужаси изместват в твърде голяма степен действителния социален и психологически анализ.

Но тук нещата са поне по-ясни.

Сюжетът очертава конфликта и старото съперничество между две възрасни сестри — Беби Джейн и Бланшет, — изпльнявани от двете бележити филмови актриси Бет Дейвис и Джоана Крауфорд. Беби Джейн е била „вундеркинд“ — една остаряла, истерична Шарлей Темпл... Нейната популярност е забравена; по-късно сестра ѝ Бланшет е станала прочута, но някакъв трагичен инцидент я е осакатил и приковал неподвижна за цял живот. Двете сестри са изолирани и сами. Те изживяват далеч от хората своите неудовлетворени амбиции и взаимна ненавист. Със садистична наслада Беби Джейн подлага своята сестра на всевъзможни мъчения. С нечовешки усилия сакатата Бланшет се мъчи да уреди изпращането на Беби Джейн в психиатрична клиника. Накрая Беби Джейн убива Бланшет...

Трудно е да се измисли по-убедителна зрелищна илюстрация към максимата „човек за човека е вълк“ от този филм. На нея е подчинено цялото поведение на двата централни образа. Тя лежи и в основата на всички конфликти. На времето Бланшет е завидявала на успехите на Беби Джейн. По-късно родите се сменят. На времето Бланшет е провокирала от завист инцидента, за да премаже сестра си, но сама се е осакатила... Сега Беби Джейн използва неподвижността ѝ, за да я измъчва.

Истината тук психологическата линия на развитие е цялостно и последователно проведена, но концепцията на филма едва ли печели от това, защото авторите са били далеч от намеренията да критикуват... Алдридж разказва сюжета като съсредоточава вниманието си върху неврастеничната психология на сестрите и с непонятно за един сериозен и голям режисьор разточителство се мъчи да ни шокира със садистични ефекти. Бет Дейвис също достига до крайности в подчертаването на неврастеничните комплекси в пресъздавания образ. Човеконенавистничеството, което лъха от този филм, отрезви дори най-разпалените буржоазни критици и журналисти. Може би именно това го лиши от предполагаемата награда за най-добра женска роля въпреки авторитета и таланта на Бет Дейвис. И ако е така — прави чест на журито на фестивала!

На третия си филм (вторият, ако се съобразяваме с факта, че „Птиците“ беше показан извън конкурса) американците разчитаха най-много. В идеологическо отношение това беше един програмен филм. В момента, когато световният печат гърмеше за расовите изстъпления, САЩ се опитаха да използват авторитетната международна трибуна на фестивала, за да влияят върху общественото мнение. Те се опитаха да оправдаят расизма с... демокрацията и историческите традиции на народа в своята страна.

В „Мълчание и сенки“ на режисьора Роберт Мюлиган остро е поставен проблемът за расовата дискриминация. В малко южно градче един негър е невинно обвинен в изнасилване на бяла жена и народът (белите) желае да го линчува. Черните живеят в страх и очакване. Равновесието се поддържа от шерифа и местния адвокат Финч.

Финч е убеден в невинността на негъра и пламенно го защитава от своите бели съграждани, но се оказва в пълна изолация. Драматизъм, или по-точно казано, мелодраматизъм на обстоятелствата се подсилва от факта, че той е вдовец, че двете му деца много често са сами, че те много по-болезнено изживяват ненормалните отношения, създали се между жителите на градчето. Властта бди

и осуетява всякакви безредици: недвусмислен намек в това отношение е сцената в която Финч прекарва цяла нощ с пушка в ръка пред килията на негъра. Това се оказва достатъчно да отрезви обезумелите расисти, защото адвокатът е известен като най-точния стрелец в градчето...

В съда предразсъдъците вземат връх. Адвокатът недвусмислено доказва невинността на негъра и демаскира лъжесвидетелите. Но въпреки очевидността на фактите дванадесетте бели съдебни заседатели „по съвест“ признават негъра за виновен. И отгук започва поголовно заобикаляне и замазване на остро формулираните конфликти. Дори ако условно приемем за възможен открито тенденциозният намек, с който официалните власти пилатовски си измиват ръцете, обявявайки, че расизмът е пуснал твърде дълбоки корени сред народа, че демократизмът на американските закони ги обвързва преди всичко в това отношение — последвалото развитие на сюжета води до пълно объркване и идейна безпомощност. Един от най-отявлениите расисти се опитва да посегне на децата на адвоката но... сам се логубва в необузданото си желание за лична разправа. Адвокатът Финч е убеден, че ще получи справедлива присъда във Върховния съд, но и етичният проблем за правосъдието остава нерешен, защото негърът бива застрелян при опит за бягство. И тук тенденциозният намек прозира твърде открито: най-добрата рецепта е пасивното подчинение и търпеливото изчакване на върховната справедливост. Всички други пътища не водят към добро разрешение... Централният образ на адвоката Финч, изпълняван от Грегори Пек, също остава повече в сферата на схематизма и преднамереността. Главно поради явната си преднамереност, съчетана с липса на значителни художествени достойнства, този филм предизвиква дълбоко разочарование. Наградата, която получи, може да се обясни с няколко причини: с факта, че въпреки всичко това беше най-приемливият от американските филми; с големия международен престиж на американското кино, особено на западните фестивали; с доброто, макар и само декларирано намерение да се осъди расизмът... Но именно изграждането на конфликтите във финала е най-убедителното доказателство за криза в идеологията, за невъзможност да се посочи действено разрешение в рамките на съвременната американска действителност. Стига се до пълно объркване, когато киното се отърси от мистификациите, индивидуализма и садизма, за да се насочи към действително актуалните проблеми.

Тук, разбира се, става дума за криза в официалната, буржоазната идеология, която в случая представлява американското кино. Далеч съм от намерението да считам, че именно тя продължава традициите на голямото американско кино. Това обаче е насоката, която се дава: мистификациите и обречеността



„Оптимистическа трагедия“



„Осем и половина“

на „Птиците“, маразмът на „Какво се случи с Беби Джейн“, казионността на „Мълчание и сенки“! И тази насока съвсем не обещава добро бъдеще... Остава да се разчита, че отклоненията от нея и борбата с нея ще защитават честта и славата на американското изкуство — традициите на Чаплин и Грифит.

Подобна криза изживява и френското кино. Според общото мнение повечето от големите имена, които носеха славата на френското кино, са се заключили в рамките на търговската традиционност. „Новата вълна“ не оправда възлаганите ѝ надежди; много от представителите ѝ легенерираха и се отдадоха именно на тази търговия в киното, срещу която така кресливо възроптаха с появата си. Всъщност това беше закономерно. Би било наивно да се очаква повече от едно течение без единна идейно-естетическа платформа. Всъщност това дори не беше течение, а своеобразен конгломерат. Единственото, което формално обедини това поколение от кинематографисти, толкова различни в идейните си и професионални разбирания, беше едновременността на дебюта им. След това всеки по своя път. „Новата вълна“ се разби на многобройни пръски в суровия прибой на живота.

Затова тази година френското кино беше представено от три филма, които не само че не си приличаха по нищо (това би могло да бъде и много радостно явление), но и с нищо не напомняха за стабилните артистични традиции на една от най-старите и художествено утвърдени кинематографии в света.

„Дълбочините“ (може би по-свободният превод — „Бездните“ би изразил по-точно символичното съдържание на филма) беше напълно издържан в стила на ужасите, познати ни от „Птиците“ и „Какво се случи с Беби Джейн“. Една натуралистична и мрачна провинциална история, в която две сестри-прислужници прибегват до всякакви хитрости и престъпления, за да осуетят продажбата на старото имение, където работят. Постановка, която Нико Папатакос е подвел по линията на маниерна театрализация. Драматургия с преднамерена и усложнена символика, която се дави във водопад от скучни многословия... Цялото действие се върти около продажбата на имението. Въз френската преса се появиха тълкувания, че това е намек за алжирската история и свързаните с нея жестокости, които въпреки всичко не осуетиха освобождаването на Алжир, така както престъпленията на сестрите не попречат имението да бъде продадено... Но дори ако авторите действително са имали намерението да правят подобен намек, той

е така умело замаскиран, че е необходимо поне пророческо прозрение, за да бъде открит. Всъщност филмът поражда далеч по-други чувства и мисли. Даже едно повърхностно и конвенционално списание като „Синемонд“ го характеризира като „спускане в дълбочините на ада...“ Само най-маниерната и превзета критика се опита да търси в неговото достойнство по линията на провокирането на силни усещания и шокове у зрителя. Подобни „похвали“ сами по себе си са достатъчно красноречива и убедителна характеристика.

В съвсем друга насока се изяви идейната и художествена безпомощност на „Карамболаж“, един плитък и безцелен филм на режисьора Марсел Блювал. Едно „изследване“ на човешките взаимоотношения, основано върху егоистичната и човеконенавистна философия на Беби Джейн, но решено в комичен план върху основата на пълен и абсурден кретенизъм. Един дребен чиновник решава да направи кариера в своето предприятие и организира система от интриги, като убива генералния директор, но ловко хвърля съмнения върху всички, следващи го в служебната йерархична стълба. Накрая амбициите му са задоволени, но... в сянката на партера нов дребен чиновник обмисля своята бъдеща кариера. Подобен сюжет потенциално крие богати възможности за остър и целенасочен критицизъм, но във филма няма и следа от подобни намерения. Тук идейната безпътница се изразява в елементарния и самоцелен биологичен смях, който в последна сметка води до своето отрицание и лишава комедията от елементарни художествени достойнства.

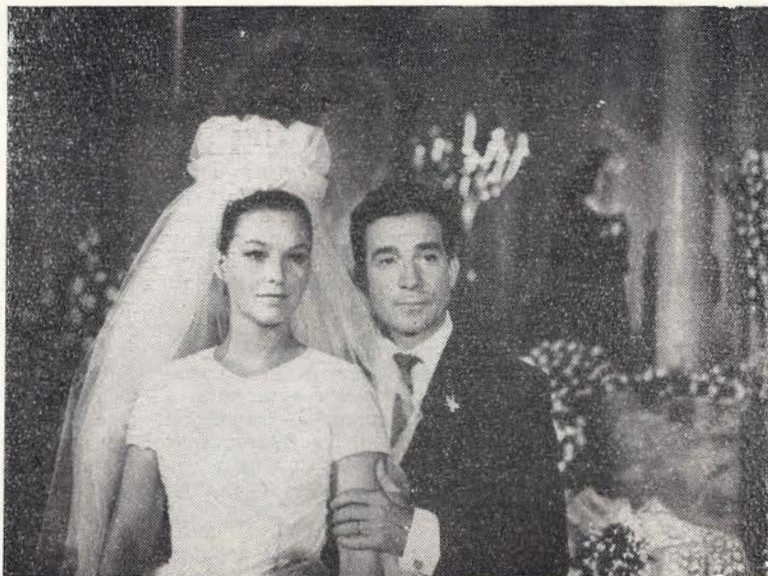
„Плъх от Америка“ е екранизация на едноименния роман на Жак Ланзан. Литературното произведение дава широка и епична панорама на живота в Южна Америка. Един пришелец от Франция изминава тежък път през тропически гори и вечно заснежени планини, за да се спусне на брега на Тихия океан със своята любима и да търси отново път към родината, щастието и голямата любов. Но от всичко това е останала само зрелищността на тропическите гори и Андите, превъзходно одухотвореният пейзаж от точната и подвижна камера на Албиноко. В този филм Шарл Азнавур и Мари Лафоре са добра двойка, но играта им не блести с особени качества. Това най-вероятно се дължи на посредствената режисура: филмовият разказ е изграден съвсем събитийно и формално. Така творбата фактически е изпразнена от значително идейно съдържание.

В този порядък биха могли да се посочат и редица други филми — от най-инвната „Шега“ на Габонската кинематография, в която не без значение се е оказало и френското сътрудничество, до „Дяволската императрица“ на чанкайшистите... Но хронологията едва ли е най-добрият способ да се предаде атмосферата на един фестивал. И едва ли е необходимо да се претоварва паметта на читателите със заглавия на филми и имена, които се забравят още преди отново да е блеснала светлината в голямата фестивална зала.

Добрите традиции на критицизъм

В разрез с упадък на френското и американското кино италианската кинематография доказва свежестта на своите здрави народностни традиции. Естествено и тук нещата не бива да се абсолютизират, но е твърде важно, че от сивото ниво на общата продукция са могли да се отделят блестящи творби. На първо място между тях следва да се постави „Гепардът“ на Висконти. Спокойната традиционност на формата му не попречи той да влезе в полемика с общия тон на фестивала.

На първо място — широкият епичен замах на повествованието подчертано спореше с преобладаващия тон на индивидуализъм и камерност, който витаеше над Кам през тази година. Това не идваше само от белегистичната творба на Лампедуза — още беше твърде свеж примерът с „Плъх от Америка“, където епичността ловко беше подменена с външна занимателност и мелодраматизъм. Концепцията на Лукино Висконти се отдели рязко от мътния поток на идейна безпътница с историческата си конкретност и социалната си заостреност. С високо и изцяло художествено майсторство, но без всякакви самоцелни формалистични увъртания беше обрисувана цяла епоха. Своеобразието на народното въстание в Сицилия, дегенерирането на аристокрацията, измътаната на буржоазията и съюзяването им в последна сметка срещу народа — всичко това е видяно от стабилната гледна точка на художник-марксист. Висконти води многопланово филмовия разказ и отделя изключително внимание на детайлите, кои-



„Брачното легло“

то характеризират социалната среда. Доколкото действието се развива в аристократичните кръгове — обстановката е пищна и богата, но не претрупана. Слаконици шрихи големият режисьор-реалист търси ярки епизодични характери, колоритна и наситена атмосфера, загатва сложно преплетени, но винаги социално обусловени отношения... Със замах и въображение е използвано дълбочинното многопланово построяване на кадъра, за да се постигне максимален лаконизъм и синтетичност на изложението.

Това естествено съвсем не означава, че индивидуалността на главните образи е убягнала от вниманието на режисьора и е останала на втори план. В степенуването на режисьорските акценти се чувствава уравновесеност и художническа зрялост. Тук на първо място се отделя дон Фабрицио, принц де Салина, в изпълнението на Бърт Ланкастер. За мнозина това беше изненада и разкриване на актьорския му натюрел от съвсем нова страна. При таланта му, съчетан с високата ерудиция и ясната идейна концепция на режисьора, който го насочва, това е логично. В интерпретацията на Бърт Ланкастер принц де Салина е авторитетен и внушителен — проникновен представител на своята класа, който умело анализира обществените взаимоотношения. Издигнал се над своята класа, той умело и тънко я иронизира, вижда и нищожеството на буржоазията. Аристократичното му отношение към народа също е нюансирано внимателно, но фиксирано точно. Ален Делон в ролята на Танкреди и Клаудия Кардинале — Анжелика избледняват в сянката на този внушителен образ, а колоритността на Паоло Стопа на места леко прехвърля художествената мярка. Но това са второстепенни подробности, които не определят облика на кинотворбата. Главното е усещането на един пълноценен живот — историческия живот на цели класи и съсловия, възпълтен в ярки и запомнящи се образи.

Твърде сложен за възприемане и в някои отношения спорен е „Осем и половина“ — последният филм на Фелини. Тук също се сблъскваме с настоячиви, но не всякога избистрени формални търсения по линията на безсюжетната кинодраматургия, но за разлика, бих казал — коренна разлика от Хичкок, поне философското светоусещане на твореца е пределно ясно. В случая йероглифната сложност на формата според мен е тясно обусловена от вътрешните противоречия в душата на художника. Той се надсмива над старите си етични идеали, но още не е чамерил нови. Това болезнено усещане е предадено с потресаваща

откровеност и сарказъм, в който Фелини не прощава на никого, дори на самия себе си...

Тук също е невъзможно да се предаде сюжетът, защото той въобще липсва. Филмовият режисьор Гвидо е изпаднал в душевна депресия. Причините за това са много: общественият му живот на творец и артист го е довел до конфликт с църквата, до разочарования от продуцентите, от семейството, от любовниците, от любезностите на кинозвездите, от професията, от всичко, което е представявало съдържание и смисъл на досегашния му живот. Той трябва да снима нов филм, но не знае какво да каже на хората, няма свой сюжет и което е още по-страшно — няма идейна отправна точка. Но тази безсюжетност спори с „Птиците“ на Хичкок главно поради целенасочения си критицизъм, който въпреки всичко успява да обедини доведената до болезненост о свобода на асоциативните връзки между отделните епизоди. Гвидо си припомня епизоди от своето детство: конфликти с висши църковни чиновници, любовни авантюри, неразбории с жена си, истеричната професионална среда, но цялата тази калейдоскопична картина е обединена от една спонтанна неудовлетвореност, която е на път да се самоосъзнае и да прерасне в качествено нов протест. В това отношение може би се намираме пред етапен момент в творчеството на Фелини, но би било твърде претенциозно да се пророкува отсега — никой не може да предугада кривулиците, го които би могла да свърне една така своеобразна творческа индивидуалност... Филмът на Фелини спори и с отчайващия песимизъм на „Птиците“: въпреки неудовлетвореността си от живота големият италиански творец не престава да е оптимист. Финалът на неговия филм е едно импозантно шествие на всички така мразени и обичани от него хора. И чрез главния си герой, режисьора Гвидо, Фелини възкликва, че именно тези хора ще дадат новите сюжети в неговото творчество. Наред с вътрешната противоречивост на „Осем и половина“ е присъща професионална виртуозност, на която биха могли да завидят немалко кинотворци.

„Брачното легло“ на режисьора Марко Ферари предизвиква противоречиви оценки. Някои го причислиха към линията на остра критика, насочена срещу догмите на католицизма, и го обявиха за достоен продължител на традицията на „Развод по италиански“ на Пиетро Джерми. Други считат, че това е конвенционална комедия на нравите. Както обикновено, истината е някъде по средата. Във филма не липсва целенасочен присмех срещу фалшивите норми на брачен живот, изобилствуват свежи комедийни находки, изплъква талантът на изпълнителите и особено на Марина Влади, която заслужено спечели с този филм наградата за най-добра женска роля. Но на места хуморът е твърде мрачен, а прицелът му — недостатъчно изяснен. В общия критичен план заслужава да се спомене и италианският филм „Годениците“ на Ермано Олми, една чиста, малко отвлечена критика на трудните условия на живот, които разделят двама влюбени.

В съвсем друга плоскост е критическата насоченост на японското кино. Това много определено се чувства във филма „Харакири“ на режисьора Масаки Кобаяши. На пръв поглед филмът може да изглежда скучен и демодирен. По чувствителност той е твърде далеч от европейца. Но една съвсем традиционна за японското изкуство тема е разработена от неочаквано смела и нова гледна точка. Освен антимилитаристичния патос, който е присъщ на твърде много японски филми, тук се сблъскваме със смелото развенчаване на един обряден култ, което прозвучава в далеч по-широк и обобщителен план. Фактическото съдържание на филма е „антихаракири“, защото развенчава безсмислената и нелепа смърт в името на грубия и жесток религиозен фанатизъм и утвърждава като върховна добродетел мирния, градивен труд. Постановката се отличава със своеобразна ритуалност, с търсена средновековна тежест на ритъма и сурова стилизация на актьорската игра.

Освежаването, което се чувства от няколко години насам в твърде консервативното английско кино, намери своето интересно и съдържателно развитие в „Спортен живот“ на Линдсей Андерсон. Това е многообещаващ режисьорски дебют. Разобличавайки нравите на професионалния спорт, авторът на филма надниква в ежедневието на хората през неофициалния вход и сурово критикува английската действителност. Централен образ е младият работник Франк, който става професионален играч на ръгби, привлечен от възможността за лек и охотен живот, но същевременно тласнат по пътя на спортен авантюризъм от лошите условия за съществуване. Централен проблем е неговата самота. Изпълнението на Ричард Харис се отличава не само с високо професионално майсторство — от



„Един ден, една котка.....“

него лъха една строгост и реалистична съдържаност, на каквато далеч не винаги бяхме свидетели на този фестивал дори при актьори от най-голяма величина, например Бег Дейвис. Присъдената му награда за най-добра мъжка роля е напълно заслужена.

Ако дълбоко съжалявам за нещо на този фестивал, това е, че закъснение-то, с което пристигнах, ми попречи да видя два от филмите, които донесоха най-свежия полъх на фестивала и разкриха действително богатите възможности на социалистическото изкуство, ако човек може да се довери на възторжените отзиви на печата — румънския „Кодин“ и чехословашкия „Един ден, една котка...“ Може би възможността да ги видя по-късно у нас, както успех да видя някои от незабавно пуснатите фестивални филми на обикновена прожекция, ще ми позволи по-всестранен и пълен анализ на проблемите, които повдига фестивалът в Кан през 1963 г. Засага се ограничих върху най-важния му отличителен белег — кризата на буржоазната идеология и единствения възможен изход от нея за демократично мислещите творци, принципното и критично вглеждане в действително актуалните страни на живота. Борбата между двете тенденции в съвременното западно кино е пределно ясна, ясни са и перспективите независимо от всички възможни перипетии. И в бъдеще тя все повече ще се изостря. Все по-дълбоки ще бъдат объркването и безизходицата дори на несъмнени таланти, а единственият изход ще сочи пътя на реализма и внимателното вглеждане в живота на народа.

Киноседмици и фестивали

В Делхи в навечерието на III международен московски кинофестивал се състояла седмица на съветския филм под надслов „Хуманизмът в съветското киноизкуство“. Почитателите на съветското изкуство и кинолюбителите чак индийската столица са гледали с голям интерес произведенията на световната филмова класика „Броненосецът Потемкин“, „Майка“, „Чапаев“, „Александър Невски“. През седмицата на съветския филм са били проектирани и филмите „Чисто небе“, „Балада за войника“ и „Летят жерави“.

*

Във Венецуела, в столицата Каракас, ще се състои седмица на съветския филм, през която ще бъдат проектирани филмите „Чисто небе“, „Мир на новороденото“, „Девойки“ и още няколко популярни класически и съвременни съветски филми. Обществеността на Каракас очаква с голям интерес откриването на фестивала. Вестник „Национал“ пише, че венецуелци добре помнят първия фестивал на съветските филми през 1958 г., преминал с огромен успех

*

Израелският актьор и композитор Шимон Израел е показал на западноберлинския кинофестивал филмът „Зимникът“, в който той играе три роли. Сюжетът на това произведение е историята на един еврейин, който седем години след края на Втората световна война се завръща в Дахау, в който лагер на смъртта е посрещнал края на войната. В Дахау той установява, че неговият смъртен враг, нацисткия палач, който го е измъчвал в лагера, е жив и се е оженил за неговата годеница. Проблемите, които поставя филмът, са предизвикали особено голям интерес и остри спорове.

*

В Душанбе се е състоял фестивал на художествените филми, създадени от кинематографите на Казахстан, Таджикистан, Узбекистан, Киргизия и Туркмения. Създателите на филмите са имали

многобройни творчески срещи и дискусии със зрителите.

Журито на фестивала е раздало дипломи за най-добър художествен филм, за литературен сценарий, за най-добра мъжка и женска роля, за режисьорска и операторска работа и общо техническо оформление.

*

Във френското градче Анеси се е състоял фестивал на мултипликационни филми под покровителството на Международната организация за мултипликационни филми, в която членуват и социалистическите страни. На тазгодишния фестивал са взели участие 26 страни с общо 100 филма.

Според френските вестници показаните филми са оставили впечатление, че „деветото изкуство“, както е наричан мултипликационният филм, не се задължава вече само с ролята, определена му от американската традиция — да буди смех и да забавлява, а се стреми да каже нещо сериозно за човека и за неговите вечни истини. Между примерите в подкрепа на тази мисъл се посочват „Малка хроника“ на югославския режисьор Ватрослав Мимица — „най-трагичният мултипликационен филм, създаден досега“, разказващ за един слепец и едно куче, попаднали във водовъртежа на големия град.

Главната награда на фестивала в Анеси е спечелил филмът „Галина Вогелбриде“ — чешки рисуван филм на режисьора Иржи Брдечка, представяващ сатира срещу натуралистичната живопис. Специални награди са получили японският филм „Човешката градина“, френският — „Концертът на г-н и г-жа Кабал“.

Като филми, събудили голям интерес през време на фестивала, се сочат съветският „Историята на едно престъпление“, чехословашкият „Романс“, един филм от рязана хартия, изпратен от Китайската народна република, и др.

Според френската преса фестивалът в Анеси е доказал още веднъж, че чисто формалните търсения не се ко-

тираг вече. Минала е модата на рисуваната абстракция върху лента. В момента последното превъплотение на естетизма е другаде: в прекаленото увлечение по гравюрите от XIX век.

*

Съветският телевизионен филм „Три часа път“ спечели голямата награда на европейската телевизия — главна награда на Четвъртия международен фестивал на телевизионни филми, който се състоя преди известно време в Кан. В състезанието участваха 26 страни с 40 игрални и документални филма, снети специално за телевизията. Журито призна за най-добър игрален филм творбата на младия московски режисьор Едмон Кеосаян „Три часа път“. Неговата ВГИК-овска дипломна работа е била телевизионният филм „Стълба“, който на тазгодишния фестивал на телевизионния филм в Монте Карло получи „Златната нимфа“. „Три часа път“ е снет по сценарий на Вадим Кожевников по повестта му „Силни хора“. Във филма е показан съветският характер, волята на съветския човек и

неговата целеустременост — източниците на неговия оптимизъм.

Втората награда е дадена на френския филм „Куба — 63“, документален кинорепортаж, снет в Куба.

*

Неотдавна в Белград завърши своята работа Деветнадесетият конгрес на Международната федерация на филмовите архиви (ФИАФ), на която организация е член и Българската национална филмотека. В работата на конгреса взеха участие представители на тридесет и девет страни. Бе приет правилник за сътрудничество с телевизията и размяна на класически филми. Съставено бе бюро за исторически проучвания, в което бе избран и директорът на нашата национална филмотека др. Гергил Стоянов-Бигор. Конгресът прие за редовни членове на федерацията Куба и Израел и допусна като кандидат-членове филмовите архиви на Албания и Гърция. Следващият конгрес на ФИАФ ще се състои през 1964 година в Москва.

КИНОДЕБЮТИ В АФРИКА

Доскоро жителите на малийските села се страхуваха суеверно от киното. Сенките, които се движеха по белия екран, им се струваха въплътение на отдавна умрелите предци. Едва в последно време в Мали — отначало в столицата, а после и в селските райони, се появиха първите киноclubове. По пътищата на републиката се появиха популярни „синебуси“ — подвижни кина, които показват първите късометражни документални филми, създадени в националния киноцентър в Бамако.

Сега се снима първият художествен филм — „Аз съм нигериец!“ Режисьорът на новия филм Иса Камара играе и като изпълнител на главната роля на Сундиата Кейта — националният герой на Мали. Известният писател Бубакар Батили отбелязва, че новият филм е „африканско произведение за африканския живот, създадено от африканци на африканска земя“. Филмът се снима на френски език, а също на езиците малинка и бамбара.

Темата на африканското минало вълнува и младите кинематографисти на Уганда. В кампале Джеймс Хюги завършва екранизирането на пиесата „Черният отшелник“. През миналата година участниците в това представление получиха специални дипломи от ЮНЕСКО „за висока артистичност и благородство в творчеството“.

Сюжетът на „Черният отшелник“ е прост: млад ловец напуска родния си край да търси по-добър живот. Но далече от съплеменниците си, откъснат от радостите и скърбите на приятелите, той изпитва дълбоки страдания, търси уединение и не намира щастие. И едва когато се връща при близките си, той намира любов и общо уважение. Джеймс Хюги смята, че пренасяйки действието от сцената на екрана, трябва да се откажат от снимки в павилиона. „Нека самата африканска природа — казва режисьорът, — стане фон за развитието на събитията“.

И. Ицков

Из „За рубежом“ № 13

Из дебрите на Холивуд

„ЗВЕЗДИ“ НА СПЛЕТНИТЕ

Холивуд е населен със „звезди“, но малцина ги познават така, както Луела Парсънс и Хеда Хопър ги познават. Двете заедно, тези царици на сплетните, са на сто години. В Съединените щати и в чужбина те разпространяват сензационни „новини“ за известни актриси, истории за разводи и любовни приключения с „пикантни“ подробности и намеци.

Четвърт век Парсънс и Хопър водят помежду си безпощадна война за първенство в сплетните. Но недоволни вече от разгласата на лични тайни из частния живот на холивудските актьори в страниците на повече от двеста вестници, напоследък те са се заели да пишат книги.

Преди няколко месеца се появи книгата на Луела Парсънс „Разкажи това от Луела“, съдържаща над триста страници. В нея „фейлетонистката“ се мъчи да докаже, че тя е царицата на кинематографската журналистика „въпреки Хеда и всичките нейни шапки“. Хопър не остана длъжна и издаде книгата „Само истина и нищо освен истината“.

Началото на враждата между двете царици на „холивудската сплетня“ датира от 1938 г. Ръководителите на кинокомпанията „Метро-Голдуин-Майер“ решили да ограничат влиянието на Луела Парсънс, спечелено от нея още когато Хърст-старши я назначил кореспондент на своите вестници. Монополът на Парсънс ставал все по-обременителен, понеже Хърст смятал себе си за най-големият кинопромишленник, а своята приятелка Марион Девис — за голяма актриса. Тогава Луис Майер и други кинопромишленници възложили на журналистката Хеда Хопър да завежда киноотдела в някои вестници. Сега Хопър завежда този отдел в 130 всекидневни издания, а нейната конкурентка Парсънс — в 70.

Хопър разказва в книгата си, че Луела е създала собствена шпионска мрежа. Тя държи на служба работници

от различни кинокомпании, портиери, камариерки, телефонистки, дори фризьори и лекари. Но въпреки това тя много често „греша“.

Веднъж тя разказала на читателите си, че един писател приготвя бързо за екранизиране една от своите книги и че главната роля щяла да изпълнява Долорес дел Рио. Както се уяснило впоследствие, въпросният писател умрял десет години преди това съобщение. Луела имала навик също да събърква фамилиите имена на актьорите и актрисите. Затова кинокомпаниите след нейното интервю веднага изпращат в редакциите специален списък с имената, които се споменават в разговора.

Колкото се отнася до Хопър, тя се слави със своето невежество. Но затова пък тя познава Холивуд като петте си пръста. „Когато Хеда се заеме да разказва за Холивуд — забелязва един от нейните стари приятели, — излизат на яве такива противни неща, в сравнение с които описанията на Рим от Светоний изглеждат нравоучителни разкази“. „Хеда не умеє да пише, но безусловно умеє да разказва, и то е каква жлъч!“ — говорят в Холивуд.

Тя разказва за невероятната алчност на актьорите към парите, за тъмните сделчици в Холивуд, за невежеството, подкупите и разпуснатостта.

Когато затвориш книгата, имаш чувството, че си прочел илюстрирана енциклопедия на седемте смъртни гряха.

Хеда Хопър и Луела Парсънс внушават ужас в Холивуд дори между „звездите“ и едрите магнати, понеже тези дами притежават голяма сила и от тях зависи успехът или неуспехът. Затова всеки, който иска да се промъкне на големия екран, се старає непременно да спечели тяхното познатство и тяхната благосклонност.

Из „Еспreso“ — Рим

ВЪРЗАНО ПЕРО

Отдавна е известно, че господарите на американското кино се опитват да

наказват кинокритиците за неугодните им рецензии. Киномагнатите са станали цензори и наблюдатели на нюйоркските всекидневници, които биха могли, ако поискат, да разкажат за тяхната дейност много интересни неща.

Така например именно на киномагнатите приписват изгонването от „Ню Йорк хералд трибюн“ на кинокритика Уилям Зинцер, а постоянните хвалебни рецензии в „Джърнал-Американ“ и в други вестници се смятат също за резултат от техните усилия.

Негодуванието на кинокомпаниите е особено силно, когато неблагоприятните рецензии са насочени срещу филми, на чийто търговски ефект се възлагат големи надежди, или когато филмите са поставени от самите господари на фирмите.

Кинонаблюдателят от провинциалния вестник изпитва особено натиск от кинокомпаниите и получава значително по-малка поддръжка от своя редактор. Много провинциални вестници изобщо не дават кинопрегледи. За да избягнат неприятностите и да не предизвикат неочаквано гнева на някого, те препечатват рецензии от нюйоркските вестници. А мнението на големите наблюдатели се смята за универсално и никой не го оспорва. Ако филмът е обруган в Ню Йорк, в провинцията няма да го похвалят.

Из „Филм ревю“, Ню Йорк

КОИ ПОЛУЧАВА НАГРАДИ?

В Холивуд наричат премията Оскар „надпревара за Оскар“. За съжаление това е напълно точно определение. Премията, която преди 35 години беше замислена като обективно признание за „забележителни постижения в областта на киноизкуството“, се превърна в предмет на яростна конкуренция. Основание за получаване на награда не е вече признанието за заслуги (то дори не играе решаваща роля), а печеленето на пари.

Наистина в Академията за киноизкуство преобладаването на гласовете се извършва при пълна тайна и се смята, че никой не знае имената на наградените до вечерта преди връчване на премията.

Но покрай официалния апарат, който в продължение на три месеца избира кандидатите, а после и победителите, е възникнала цяла система за въздействие, която унищожава всяка обектив-

ност при избора на наградените. В Холивуд гледат на премията Оскар съвсем не така, както гледа на нея публиката. Тази премия дава преди всичко пари в банката и гигантски скок в кариерата. В Холивуд казват: „Оскар струва милиони долари.“ Дори самото посочване за кандидат за наградата дава ларична облага.

Когато такъв голям режисьор и постановчик като Мървин Лера предлага на академията да обнародва имената не само на наградените, но и на тях, които заемат второ и трето място, той има предвид икономическата изгода. „Ако те обнародват резултатите — казва той, — това ще даде ларична изгода и ще увеличи сборовете при прожектирането на филми, които заемат второ и трето място.“

Всеки път, когато се присъждат наградите, започва бясна рекламна кампания. Рекламните обяви, за които плащат и студиите, и отделни лица, упражняват сериозно влияние върху гласуването при присъждане на наградите. Ловът за гласове взема толкова откровен характер, че дори академията беше принудена да протестира. Наистина този протест беше много слаб и всичко си остана непроменено.

Рекламните издания поместват всеки ден по цели страници реклами, които възхваляват един или друг филм.

Членовете на академията не гледат всички филми или дори повечето от тях. Мнозина не преглеждат дори всичките избрани за обсъждане филми. Затова може да се смята, че рекламата играе важна роля. Поради рекламния шум на талантливия, но малко известен постановчик е много трудно да организира преглеждането на своя филм.

През тази година в Холивуд се учудваха по какви белези бяха избрани за премиране три филма, когато нито играта на актьорите, нито постановката, нито сценариите на тези филми не заслужаваха да бъдат отбелязани. Това са филмите „Най-дългият ден“, „Бунтът на Баунти“ и „Музикалният човек“.

Известният кинокритик от „Ню Йорк таймс“ Мъррей Шумах смята, че това е резултат от сделката, наричана „размяна на гласове“. Работниците от студиите и агентите по рекламата са се споразумели да гласуват за филмите по принципа: аз ще гласувам за твоя филм, ти — за моя.

*Из „Кричън сайенс монитър“
Бостън*

Литература по въпросите на киното

ГЕРАСИМОВ, С. За киноизкуството. Очерк за младежи. Прев. от рус. Елка Хаджиева. София, Наука и изкуство, 1963. 140 стр., с илл. 0.32 лв.

Тази книга, която излиза за пръв път в български превод, представлява популярен очерк за развитието на киното като изкуство, за неговите особености, за същността му и специфичните му художествени изразни средства. В очерка авторът, известният съветски кинорежисьор и теоретик Сергей Герасимов е отразил взаимоотношението между зрители и кино, показал е силата на филмовото въздействие върху емоционалното възприятие.

В своя труд авторът третира и проблемата за взаимоотношението между сценарист, кинорежисьор, киноактьор, оператор, художник в творческия процес на създаването на филма. Очеркът е разделен на 3 главни тематични дела: — Изкуството на кинематографа. — Кино и зрител. — Борба на идеите в световното изкуство. Очеркът е написан специално за младежта, но е предназначен и за най-широк кръг читатели — кинозрители и кинолюбители, както и за професионалните кинодейци.

ЗДРАВКОВ, Петко. Киното и възпитанието. София, Наука и изкуство, 1963. 100 стр.

Брошура, посветена на възпитателното въздействие на киното и значението му като най-мощно средство за обществено възпитание.

ТОТЕВ, Георги Хр. Късометражните филми и работата с тях. София, Наука и изкуство, 1963. 60 стр.

Брошура, която запознава читателя със значението на късометражните филми, с различните начини на тяхното разпространение и др. Специално място авторът отделя на ролята и значението на късометражните филми в лекционната пропаганда.

*
* *
*

ВОПРОСЫ кинодраматургии. Сборник статей. Сост. и общая ред. И. В. Байсфелд. Москва, Искусство, 1962. 440 стр.

Вып. IV. 44 стр.

Четвърти лореден випуск на периодичния сборник „Въпроси на кинодраматургията“, посветен на всички проблеми, свързани с кинодраматургичния жанр в миналото и в наши дни.

В четвъртия випуск на сборника са включени 20 студии, статии, изследвания и научни съобщения, разпределени в 3 основни дяла: I. Изразителни възможности на сценария. Изследвания. Poleмика. II. Сценарий и филм. Анализ на съвременните опити. Обзори. III. Живо е миналото. В творческата лаборатория на майсторите. Накрая на сборника е поместена особено интересната дискусийна статия на звукооператора на киностудия „МОСФИЛМ“ Я. Харон „Към въпроса за „Въпросите на кинодраматургията и откритата страна на дискусията“.

КНИГИ о кино. (1917—1960.) Анотированная библиография. Сост. Ю. Рубинштейн. Ред. М. Зак. Москва, Изд-во Восточной литературы, 1962. 183 стр.

Това библиографско издание се явява първият публикуван обзор, който включва книги и брошури по идейно-творческите проблеми на киното, излезли в периода 1917—1961 г. в Съветския съюз.

Книгите и брошурите са дадени по раздели, като включването им в един или друг раздел е съобразено с основните и решаващите проблемно-тематични признаци. Всяко описание е снабдено с кратка анотация за характера и съдържанието на книгата. Четирите указателя, дадени в края на книгата: именен, тематичен, указател на сценариите и на филмите, спомагат извънредно много за по-бърза и точна ориентация на ползвателя на справочника с поместения в него материал. В библиографията не е включена само художествена литература за киното — разкази, очерци, фейлетони и т. н.

БЪЛГАРСКИЯТ НАУЧНО-ПОПУЛЯРЕН ФИЛМ В МИНАЛОТО

Август, 1910 г. Столичното кино „Модерен театър“ снима филма „Български селски живот“ и на 2 септември с. г. го прожектира на своя екран. Сериозни основания ни навеждат на твърдението, че с това се поставя началото на родния научно-популярен филм.

Всеизвестно е, че по онова време чисто научно-популярните филми в днешния смисъл на думата са рядко явление в световното кино. Макар че във всяка програма на кинотеатрите, състояща се тогава от 8—12 късометражни филма, са били включени и по 3-4 неигрални филми: хроникални, документални и „научни“, последните са имали доста условен „научен“ характер. Най-често това са били географски филми или „изгледи“, както са ги наричали, фолклорни филми и филми за разни производствени процеси, обикновено с екзотични сюжети. Във всички случаи те са се доближавали по съдържание и форма до днешните документални филми с подобна тематика. Независимо от това някои от тези филми съдържат и специфично изявени научно-познавателни елементи, което дава основание на авторитетни киноисторици, да ги причисляват към жанра научно-популярни филми. Класирането в този жанр на „Български селски живот“ при липса на каквито и да е сведения за съдържанието му се оправдава, струва ни се, от самото заглавие на филма. Евентуален опор за приоритета във възникването на научно-популярното кино у нас може да възникне само във връзка с предшестващия го с месец и половина филм „Столица София“, чието заглавие е по-двусмислено относно жанра му.

В сравнение с поредицата филми, произведени през същата година, „Български селски живот“ най-вече се доближава до представите ни за научно-популярен филм от епохата и затова го поставяме в началото на нашето леточислене.

Колебанията ни в жанровото определение на българските филми ще бъдат остри още цяло десетилетие след тази дата, а в редица случаи и до края на развитието на дореволюционното ни кино.

Така например поради липса на други сведения освен заглавията на филмите ние само с необходимите уговорки причисляваме към научно-популярния филм и следващите произведения на нашето киноизкуство, като „София и околността“ (1910), „Ръченица“ (1917), „Изглед на Варна и пристанището“ (1921); „Изгледи от шосето за Самоков с двете инсталации при Панчарево“ (1921) и „Розовата индустрия в България“ (1922).

През втората половина на 1920-те години под влияние на вече развитото световно кино се оформява по-определено и нашето научно-популярно и документално киноизкуство. Трябва все пак веднага да добавим, че поради крайно неблагоприятните икономически и политически условия у нас българският научно-популярен филм продължава да влечи жалко съществуване. Известно е добре, че в чужбина основен стимул за развитието на този жанр филми представляват поръчките на държавата, на обществените организации и на големите учебни заведения и индустриални предприятия. У нас използването на научно-популярния филм за пропагандни цели от държавата и от отделните институти и организации е слабо. Главни поръчители на „културни“ филми, както ги наричат тогава, са отделни министерства, разполагащи със специални фондове за целта — министерството на земеделието, на просветата и др., а също така столичната община, Червен кръст, Български морски сговор и някои други.

Освен това някои големи кинотеатри като „Модерен театър“, „Одеон“ и „Балкан“ купуват или сами снимат културни филми за своите програми, които след това дават под наем и на други кина. Изпълняват се и поръчки за чужбина: Германия, Чехословакия, Италия и др.

Изработването на филмите се извършва както от отделни професионалисти и любители, така и от кинематографски фирми, притежаващи собствени кино-

ателиета: Луна филм, Сердика филм, Бекефилм и др. Културни филми са снимали почти всички наши режисьори и оператори от игралния и документалния филм. Особено плодотворна дейност в тази област развиват В. Бакърджиев, С. Симеонов, К. Петров, М. Балкански.

Резултатна дейност в областта на културния филм развива Дирекцията на народното здраве. На нея дължим между другото научно-популярните филми: „Слънцето, въздухът и водата“, „Жилището като здравен фактор“ и „Гроздот“, а вероятно и други филми, за които още нямаме документирани сведения. Тези филми се проектират на специални прожекции, илюстриращи здравни беседи, чрез подвижното кино на дирекцията, което непрекъснато обикаля селата и малките градове, в които няма електричество. Понякога те се изпращат да бъдат проектирани и от местните лекари, там, където има киносалони. Вероятно те са били прикачвани и към програмите на частните кина. Значението на тези филми за повишаване здравната култура на нашия народ е несъмнено.

На здравни теми са посветени и няколко филма от частни организации — „Грижи за здравето“, „Горите като източник на здраве“ и др.

Ветеринарната медицина е представена само с филма „Митилът“ на М. Балкански.

Специфични селскостопански процеси виждаме в „Обработката на конопа“.

Значително по-добре са представени историко-културните филми. На общо исторически теми са посветени два филма: „България в миналото“ и „България през вековете“ (1934). Не е изключено да се касае за един и същи филм, тъй като за „България през вековете“, с подзаглавие „историческа карта“, ние знаем само, че е проектиран в Държавното ученическо кино през указаната година.

Сведенията за първия са по-подробни. Той е проектиран едновременно с игралния филм „Беловърха Витоша“ като шпиртурка към програмата и вероятно е сниман от същите режисьор и оператор. За кинематографичните му качества никъде не се споменава, но вестниците съобщават следното за неговото съдържание.

„От най-древни времена и до днес пътят от Запад към Изток води през България: Ниш — Сердика (София) — Пловдив — Византия, днешния Стамбул. Ето защо разни племена и разни култури са оставяли по пътя си своя отпечатък в България. И затова историческите паметници на България са и паметници от значение за историята на цялото човечество.“

Един от най-ценните паметници на среднобългарското изкуство се намира в Софийското поле: това е черквата на с. Бояна, построена от севастократор Калоян, управител на Боянската крепост. Крепостта Батил, построена от Батил, вожд на печенежкото племе голи, прадеди на днешните шопи, и разрушена от византийския възстановител Ксифияс през времето на Василий Българоубиец. Планът на църквата е предаден с трикова рисунка, а от стенописа се дават шест от най-добрите картини, вероятно изписани от търновския майстор Драган. Един малък преглед на боянската околност включва и проба на покойната царица Елеонора, проявила жив интерес към тази старобългарска ценност.“ (Заря, 21—6—29).

Вероятно този малък по метраж филм все пак ще да е имал известно познавателно значение въпреки монархическия му привкус.

По случай 50-годишнината от смъртта на Христо Ботев е снет един курioзен филм „Ботевата епопея“ на К. Петров. В него е направен наивен и съвършено примитивен опит да се възстанови историческото събитие чрез инсценировка на главните му моменти. Така съответно преоблечени и гримирани статисти изобразяват завладяването на „Радешки“ от Ботевата дружина, слизането на Козлодуйския брэг и първите сражения с турците. Голяма част от обаятелните надписи, съпровождащи отделните епизоди, са строфи, взети направо от „Тих, бял Дунав“. Макар и подобен род филми да са правени другаде, например „Октомври“ на Айзенщайн, тук се облъскваме не с никакво кинематографично претворяване на събитията, а с банално и безпомощно илюстраторство. Филмът произвежда силно комично впечатление, вместо да настройва на романтично-трагедийна нота зрителите.

По същия начин е снет и другият среднометражен филм на К. Петров „Априлското въстание“ (1926 или 1933), в който са „филмирани всички исторически места и участващите във въстанието революционери“. В идейно отношение филмът се придържа в официалните тезиси на казионната буржоазна историография за характера и движещите сили на въстанието. Съзнателно е заобиколен въпросът за неговия демократичен и републикански дух.

Изглежда, че по същите идейно-творчески принципи е създаден и още един филм на К. Петров — „Прослава на българския Картаген“, посветен на трагедията на Батак.

Слабо са застъпени биографичните филми. Начало на този жанр поставя късометражният филм „Сцени из живота на Стоил Стоилов“ (1930), посветен на дейността на известния режисьор.

Голям исторически интерес представлява изчезналият филм за толемия демократ и хуманист, професор Асен Златаров. За него са запазени само две кратки съобщения. Първото гласи, че е вече готов филмът, в който е представено погребението на покойния, снимки, представляващи разни моменти от неговия живот. (Зора, 29—1—1937). Две години по-късно се появява второто съобщение-реклама на прогресивното кино „Глория“, което известява, че към редовната му програма се прожектира и „филмът, посветен на живота и смъртта на проф. Ас. Златаров“ (Зора, 7—2—1939). Създаването и прожектирането на този филм е несъмнено едно от най-значителните събития в българското дореволюционно киноизкуство. Филмът ще да е изипрал безспорна възпитателна и мобилизираща роля сред кинозрителите.

Не са се запазили до наши дни и два битово-етнографски филма: „Нестинарките в с. Вургари“ (1932) и „Седянка“ на Мишкович.

Немаловажно културно значение има научно-популярният очерк на Б. Карастоянов „Крепости на българщината“ (1941), показващ забележителностите на Зографския манастир в Атон. За съжаление надхваната с шовинизъм дикторски текст и присъствието в целия филм на група германски офицери силно понижават неговото възпитателно въздействие.

До 9 септември у нас не е произведен нито един научен или учебен филм. По този въпрос е писано често в печата в миналото, обаче държавата е останала глуха към апелите на културната общественост да се използва киното и за научно-изследователски и учебни цели. В това отношение нашата страна е далеч изостанала от европейските страни. Ако през последните години на буржоазното господство са били внесени известен брой научни филми, тяхното използване в училищата и научните институти е било крайно ограничено и недостатъчно.

За отбелязване е, че почти всички наши културни филми имат повърхностен пропагандистки характер. В тях няма дълбоко осветляване на големи научни проблеми. При създаването им рядко се привличат научни консултанти и сценаристи. Професионално-художественото равнище на повечето от тях не е високо: неизразителни снимки, примитивен монтаж, бедност в изобразителните средства (например комбинирани снимки, мултипликация и т. п.), беден и сух, а често пъти и неграмотен дикторски текст или надписи и пр.

Трудно е засега да се установи даже приблизителният брой на културните филми, произведени до 9 септември 1944 г. Във всеки случай той надминава доста внушителната цифра от повече от стотина заглавия. За отбелязване е, че това са предимно късометражни, една или двучастни филми. Дългометражните и среднометражните кинокартини са изключителна рядкост.

Тематиката на тези филми е доста ограничена и еднообразна: из областта на географията, историята, селското стопанство и медицината. Липсват редица важни тематични раздели, които съставят тръбнака на чуждестранния научно-популярен филм: физика, механика, химия, биология, физиология.

Не е трудно да се определят главните причини за изоставането ни в тези области: общата икономическа и културна изостаналост на страната ни, отсъствието на добре обзаведени ателиета за създаването на такива филми, недостатъчната професионална подготовка на нашите кинорежисьори и пр. и пр.

Александър Александров

СССР



Режисьорът Дучо Мундров след „Пленено ято“ ще постави отново филм по сценарий на Емил Манов, този път на съвременна тема.



Маргарита Володина в ролята на комисаря от съветския художествен филм „Оптимистическа трагедия“.



Грузинската филмова актриса Л. Абашидзе всред свои почитатели в едно московско кино

На Алексей Баталов е поверена една от главните роли във филма, който сега се поставя в студията „Ленфилм“ от режисьора Йосиф Хейфиц, под условното название „Вечният огън“. Това ще бъде филм за Ленинград и ленинградци. Той е замислен като разказ за верността на човека към делото, на което служи, разказ за любовта. Алексей Баталов играе ролята на Шура Березкин, лекар от бърза помощ, който разбира човешкото страдание не само за това, че всеки ден се среща с него. Той самият е имал тежка съдба и въпреки това е останал честен и праводивен.

Сценарият е написан от Ю. Герман и И. Хейфиц. Във филмите на режисьора Хейфиц А. Баталов е играл неведнъж. В тях той е постигнал и първите си успехи.

*

В „Мосфилм“ режисьорът Манос Захариас снима филма „Край и начало“ по сценарий, написан също от негов сънародник — писателя Г. Севастикоглу. Филмът разказва за тежките години на хитлеровата окупация в Гърция, за съпротивителното движение в страната. Част от действието на филма се развива в Крит, единствената свободна тогава гръцка територия. Във филма играят предимно артисти, дебютиращи пред камерата. Главната роля се изпълнява от Алексей Сафонов.

*

По решение на Световния съвет на мира цялото прогресивно човечество през март 1964 г. ще чествува 150-годишнината от рождението на големия украински поет, художник и революционер-демократ Тарас Шевченко. За празнуването на тази забележителна дата украинските кинематографисти ще пуснат филм, посветен на живота и творчеството на техния велик сънародник. Сценарият за филма е вече готов. Той е дело на режисьора от Киевската студия В. Денисенко и на поета Д. Павличко. За основа на сценария е взет кратък, но наситен със сложни и значителни събития период от живота на Тарас Шевченко. Филмът ще покаже как вече известният поет и художник е бил все още крехък и как Брюлов, Венецианов и Жуковски са го откупили през 1838 г. Във филма ще влязат също и епизоди, изобразяващи нечовешките условия на живот на сестрите и братята на поета.

Публикуваният в сп. „Новий мир“ „Дневник на Нина Костерина“ бе посрещнат с голям интерес. Нина пише за себе си, за своите другари, за момчето, което е обикнала, за института, в който се е учила, за всички значителни и незначителни събития в своя кратък живот. Но всичко това — от първата ѝ любов до решението ѝ да отиде на фронта — е свързано с живота на страната, пронизано с дишането на епохата.

„Дневникът на една обикновена девойка“ — както сама Нина нарича своята тетрадка, е заинтересувала кинематографистите. В 3-то творческо обединение при „Ленфилм“ се водят подготовителните работи за снимането на филм за Нина Костерина.

Старият комунист, скромният служещ Римша, и младият учен Венцкус са герои на новия филм „Хроника на един ден“, който сега се снима в литовската киностудия. За първи път те се срещат в съда, където Римша е народен заседател, а Венцкус — свидетел по дело за убийство. След това двамата се срещат случайно на летището, готвейки се да отлетят с един и същ самолет.

Развитието на сюжета се определя не от някакви външни събития, а от острата полемика между Римша и Венцкус.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

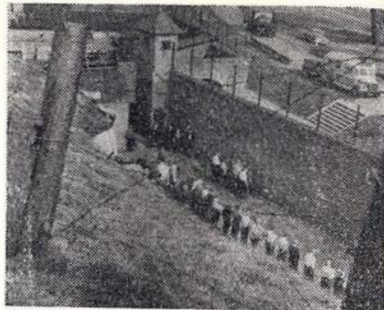
Пражкия филмов творчески колектив с ръководител Карл Феихс и главен драматург Милош Брож тази година ще създаде шест филма. Два от тях вече са готови: „Смъртта се нарича Енгелхен“ и „Крал на кралете“. На младежите е посветен лиричният филм „За първи път сами“ (режисьор Мирослав Хабачки). За селото от петдесетте години ще разкаже филмът „Път с гъсти гори“ (режисьор Штепан Скалки). Режисьорът Антонин Кахлик ще филмира новелата „Щастието ги поръси“, а Йозеф Мах ще снима филма „Три момчета в колибата“.

Режисьорът Бретислав Пояр е снел нов куклен филм под названието „Романс“. Това е разказ за една девойка, която сменя постоянно обекта на своите чувства. Когато героинята остава сама, решава да потърси отново своите предишни обожатели, но всички вече са я забравили, а първият, когото истински е обичала, е успял вече да се ожени.

ПОЛША

„Моят нов филм „Мълчание“ — е заявил режисьорът Казимеж Куц — засяга сложна и болезнена за Полша проблема — проблемата за религията. Не е тайна, че у нас е още силно влиянието на църквата.“

Действието на филма протича в малко про-



Работен момент от латвийския филм „Крачка в нощта“.



Джузепе де Сантис в ателиетата на „МОСФИЛМ“ по време на снимането на съвместната итало-съветска продукция „Те дойдоха от изток“.



У нас предстои премиерата на съветския игрален филм „Ледоход“.



Лукино Висконти и Марина Влади с наградите, връчени им на тазгодишния кинофестивал в Кан.



Из филма „Големият път“, посветен на крупния чешки писател Ярослав Хашек“, автор на безсмъртния сатиричен роман „Приключенията на храбрия войник Швейк“.



Сцена от филма „Хроника на един ден“ с участието на Н. Викирайте и Б. Бабкаускас. Производство на латвийската киностудия.

винциално градче, в първите месеци след войната. Дванадесетгодишен хлапак случайно намира на улицата граната. Тя избухва в ръцете му и момчето загубва зрението си. В момента на нещастieto наблизко минавал свещеникът на градчето. И колкото и странно да изглежда, но между жителите плъзва мълвата, че малкият е искал да хвърли бомбата върху свещеника. И той, който най-добре знае, че това не е истина, мълчи. Упорито мълчи, като се старае да внуши мисълта, че случилото се с момчето е божие наказание.

Г Д Р

В студията на Дефа се работи телевизионен филм за последния период от героичния живот и борбата на съветския поет, класика на татарската литература Муса Джалил. Пламенният съветски патриот е бил тежко ранен в бой с хитлеристите и взет в плен, а покъсно през 1944 г. екзекутиран в берлинския затвор Моабит. Мъжеството на съветския човек и своята гореща любов към родината поетът е изразил в стихове, написани от него във фашистките затвори.

Ролята на Муса Джалил изпълнява немският артист Халмар Тате.

Герой на филма „Резерва в смъртта“ (този филм се снима сега в студията „Дефа“ от режисьора Хайнц Тил по сценарий на Герхард Бенгт) е човек, окончателно заплел се в паяжините на бонското разузнаване. Някога той честно е работил в Източна Германия, а след това вече като наемен убиец отново се връща там със задачата да залови и „достави“ в западната зона един от видните конструктори на ГДР, зает в строителството на важен отбранителен обект в Румъния. В случай на провал шпионинът ще заплати с живота си.

„Филмът ще носи камерен, психологичен характер — е заявил Хайнц Тил. — Никакви готови разрешения не ще бъдат натрапвани на зрителя. Ние ще дадем пълен простор на неговата фантазия и свобода да прави изводи от виденото.“

УНГАРИЯ

„Това ще бъде съвършено несериозен филм, с много забавни фарсови ситуации и неправдоподобни събития“ — шегувайки се е заявил Д. Палаши, постановчик на филма „Голият дипломат“, който скоро ще бъде завършен в будапещенската студия „Хуния“. По форма „Голият дипломат“ представлява пародия на американските гангстерски филми, а по съдържание е и остра сатира срещу порядките в капиталистическото общество.

Популярният унгарски артист Имре Шинкович ще изпълнява главната роля във филма „Ние живеем всеки ден“, където играе

бригадир на група автобуси. Героят на пръв поглед изглежда добър човек, но всъщност е дребна душа и еснаф. Действието протича сред работниците на един автомобилен завод.

*

Завършена е кинокомедията „Двата живота на леля Мици“. За завръзка на сюжета на този весел филм служи срещата на старееша вече „кинозвезда“ с нейния отдавнашен, още от годините на младостта, поклонник, прост шофьор на такси. Главните роли се изпълняват от популярните унгарски артисти Маниа Киш и Антал Пагер.

*

Филмът „Предпоследният човек“ поставя сериозната проблема за взаимоотношенията на обществото и отделната личност. Действието се развива в средата на спортисти-летци.

ИТАЛИЯ

Режисьорът Луиджи Коменчини снима филма „Момичето на Бубо“ по едноименния роман на Карло Касла. В ролята на партизанина Бубо, осъден след войната на четиринадесет години затвор, играе Ален Делон. Ролята на девойката Мара, която през тези дълги години успява да запази чисто и непроменено чувството си към своя любим, се изпълнява от Клаудия Кардинале.

*

Известният италиански сценарист Чезаре Дзаватини завършва сценария на филма „Сензация“. Филмът ще се снима от Виторио де Сика. За изпълнителя на главната роля е поканен Алберто Сорди. Дзаватини участва също и в написването на сценария на филма „Убийци“. Това ще бъде „филм-анкета“ за тези, които в продължение на няколко десетилетия са убивали и продължават да убиват хора.

*

След големия успех на „Салвадоре Джулиано“ новият филм на Марио Моничели („Родният град“) се очаква с голям интерес. Режисьорът, верен на съвременната тематика, демаскира дейността на спекулантите, които се занимават с построяването на жилищни блокове в големите градове.

ФРАНЦИЯ

От класическата литература на миналото столетие идва ред на произведенията на Жорж Санд. Нейният роман „Дяволското блато“ ще бъде филмиран от Клод Отан-Лара.

*

Петдесет и пет хиляди тона тежи „героят“ на новия филм „Любов, хумор и Франция“ — един от най-големите океански параходи „Франс“. Във филма има много действащи лица — хилядите пътници, които правят голяма екскурзия из Бахамските острови, Мартиника, Рио де Жанейро. Постановчик на филма е Франсоа Райшенбах.



Унгарската филмова актриса Тери Тордай във филма „Дъждовна нелепа“.



Последният филм на Фернандел е „Шеа на въгъла“.



Лукино Висконти и Бърт Ланкастер — режисьорът и изпълнителят на главната роля на филма „Гепардът“, който на фестивала в Кан получи Големата награда.

през месец август, ще бъдат прожектирани по екраните на кината:



корейският филм „Учителка“,...



румънският филм „Небето няма рещетки“....



съветския филм „Двойници“

Френският вестник „Светът“ съобщава, че Грета Гарбо след двадесетгодишно отсъствие от екрана е решила отново да се върне към киното. Артистката е сключила договор с продуцента Жак Левин за снимането на филм, който ще бъде поставен от Дейвид Лийн. Тъй като вече много пъти се писа за връщането на Грета Гарбо на екрана, сегашното съобщение трябва да се вземе под резерва.

*

Френският писател и режисьор Арман Гати, автор на премирания на Втория московски международен фестивал филм „Кошарата“, е завършил неотдавна филма „Другият Кристобал“. Този филм е резултат от пътуването на Гати в Куба. Ето какво разказва Гати за филма. „Това е реалистична алегория. Умира диктаторът на някаква латиноамериканска страна. Той се възнеса на небето, успява да направи там държавен преврат и става господ-бог. В това време на земята министрите скриват смъртта на диктатора, защото добре знаят, че ако се открие истината, държавният режим, ненавистен на народа, ще бъде пометен. В селото, откъдето е родом диктаторът, живеят Кристобал, Хуанита и Хулио, хора, обичащи безкрайно свободата. И ако в името на свободата те трябва с пристъп да превземат небето, не биха се побояли да го направят. И това става. Кристобал, Хуанита и Хулио се изкачват на небето, сражават се там със силите на злото и вземат в плен диктатора.“

Аз се постарях в моя филм да се чувства радостното, ликуващо дишане на революцията. Постарях се също да докажа, че не е задължително от сериозната тема да се правят само „тъжни“ филми и че поезията не е чужда на жанра на политическата сатира“.

*

„Реалистична измислица, осенена с крилата на поезията“ — така е охарактеризирал Марсел Камю („Черният Орфей“) своя бъдещ филм. Той ще разкаже историята на ангел, който е слязъл от небето, за да помогне за брака на двама влюбени. В ролята на ангела, оказал се съвършено неподготвен за изпълнение на своята деликатна мисия, ще играе Антони Куин.

*

„Те убиха Жорес“ — това е названието на документалния филм на Ж. Б. Белсолел, създаден по книгата на М. Оклер „Животът на Жан Жорес“.

31 юли 1914 г. Напрежението в столицата на Франция расте. Жорес призовава към „необходимото хладнокръвие“, към обединение на силите в борба с милитаризма. В този ден пламенният глашатай пада жертва на разюзданата военщина.

Разстрел на комунисти; зараждане и раз-

растване на работническото движение във Франция; стачки, въднения в колонии; революционен поход в Европа; началото на военната истерия; делото „Драйфус“; срещи на Жорес с немски социалисти; убийството в Сараево и редица други събития са включени в този документален филм.

Рене Клеман е започнал работа над сценарий за своя следващ филм под условното название „Порядки“. Това ще бъде историята на една жена, укриваща своя любим, извършил престъпление. Главните роли ще бъдат поверени на Ален Делон и Натали Уд.

Документалният филм на Фредерик Росиф „Да умреш в Мадрид“, посветен на испанската война, след дълги перипетии се е появил по екраните на парижките кина.

През февруари, миналата година френското министерство на външните работи по настояването на испанското посолство бе забранило прожектирането на филма. Под натиска на общественото мнение това решение не отдавна е било ревизирано и сега филмът се представя с голям успех по парижките кина. Авторите на филма — Росиф и Мадлен Шапсал са показали на широко платно героичната борба на испанския народ с международния фашизъм. Година 1931 — изборите, в които побеждават републиканците, по-късно абдикацията на Алфонс XIII. Веднага след това Росиф показва политическия въоръжен метеж на генерал Франко, помощта на Хитлер с легион Кондор, помощта на Мусолини — черните ризи в акция, а също и ролята, която е играла в испанската трагедия западната дипломация. По отзиви на френската преса филмът „Да умреш в Мадрид“ е най-добрият монтаж на исторически документ, реализиран през последно време, надминаващ даже известния филм на Лайзер „Моята борба“.

КУБА

В центъра на Регли, малък град в областта на Хавана, се издига хълмът „Ленин“. Той бил наречен така през януари 1924 г., когато местните работници се научили за смъртта на Ленин. На хълма жителите на Регли посадили маслиново дърво — символ на мира. Ежегодно тук работниците празнували Първи май. След революцията на хълма израства детско градче. Тези факти са послужили на двамата кубински кинематографисти режисьорът Алберто Ролдан и сценаристът Амаро Гомес за създаването на късометражния филм „Хълмът на Ленин“. В него са запечатани преобразованията, внесени от революцията в живота на Регли. Филмът ярко съпоставя условията на живот на трудещите се преди и след революцията. Той говори за сърцето на Регли — хълма на Ленин като за символ на борбата на работниците.



Сцена от филма на „ДЕФА“ „Гол сред вълци“ с участието на известния германски актьор Ервин Гешьонек.



Сцена из съветската музикална филмова комедия „Ех, че пътуване!“



Сцена от новия филм на прогресивния френски режисьор Андре Мишел „Като отрова във вода“.



Илона Берес в унгарския художествен филм „Златен човек“.

ЗАПАДНА ГЕРМАНИЯ

Ролф Тийл и Надя Тилер, режисьорът и главната изпълнителка на филма „Момичето Роземари“, ще работят отново заедно във филма „Морал 63“. Надя Тилер ще изпълнява в тази филмова сатира ролята на дама от „доброто общество“, заподозряна в убийство. За да се изтръгне от ръцете на съда, тя дава показания, които се разрастват в сензационен процес, засягащ ръководещи лица в ГФР...

*

Известната немска артистка от немия филм Елизабет Бергнер след 30-годишно прекъсване отново ще застане пред камерата. След завръщането си в Европа (тя дълги години е живяла в Щатите) артистката ще се снима във филма „Миленият лъжец“ (екранизация на преписката на Бернар Шоу с артистката Патрик Кемпбел). Елизабет Бергнер ще играе и във филма „Щастливите години на семейство Торвалде“ ролята на майка с шест деца.

ПОРТУГАЛИЯ

Арестът на португалския режисьор Жозуе Ернесто де Суза, който е бил заловен от Салазаровската полиция и хвърлен в един от лисабонските затвори, когато е трябвало да замине на кинофестивала в Кан, е предизвикал вълна от протести в Италия.

СЦЕНАРИИ ЗА КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

ТЕНЮ КАЗАКА

Плаващи домове

Тихо, лъчезарно утро. Пурпурно сияние залива небосвода, изпъстрен с неподвижни перести облаци. Тук-там се обаждат птичи гласове, отеква звънката песен на захласнат славей.

Пролет е. Над тихите черешови води на Дунава се плиска зората. Навред е тишина и царствен покой. Само равномерен шум на дизелов мотор и плисък на вода достигат до нас. По вълшебната слънчева диря като видение в ранния утринен час се вестява носът на мощен влекач, който постепенно открива своя метален корпус с въртящия радар, мостика, мачтите и родния тришвет. Зад него в далечината пъплат, повлечени от буксирните въжета, многобройни шлепове, групирани в строен ред.

Гордо и тържествено носът на моторния кораб „Хр. Ботев“ се носи напред и пори тихите води на реката, които се раздиплят като гриви край него. На мостика, загледан в далечината, с моряшка униформа и нахлупена фуражка, задимил цигара, капитанът Нино Кръстев следи за посоката. Той е среден на ръст, широкоплещест, с обгоряно от слънцето и вятъра лице. Неговите очи и изразът на лицето му сами говорят за себе си.

Корабът се носи по талвега на Дунав. От острата предна част на палубата ние обгръщаме двата бряга на реката: единия — висок и стръмен, а другия — нисък, блатист, потънал в тръстика, храсти и буйна растителност. А водата, тиха и спокойна, пропита с нови багри и отблясъци, се мъкне едва доловимо по вечния си път — така, както отколе, от памтивека, е носила мъките и страданията на хората от двете ѝ страни. Нейният виолетов цвят и тихият шепот сякаш отново напомнят за воплите и обилната кръв, погълнати от дълбините ѝ. Колко тъга и печал! И колко вяра и надежди в наши дни! Една велика река, която с векове е разделяла и противопоставяла и която днес съединява народите, населяващи бреговете ѝ.

Още по-гордо и тържествено се носят остриетата на многобройните шлепове, обгърнати от шепота на вълните. На опашката на последния шлеп огромното стоманено перо непрестанно мени своето положение, надига и пени водата и направлява целия ход на групата шлепове. Горے се намира кабината за управление. Тук на пост е застанал старши бригадирът Йордан Минчев, който ловко и умело манипулира с огромното кормило, за да бъде сигурно и безопасно сложното движение на конвоя. И неговият профил, и неговият поглед, и целият израз на лицето му, забулено от задимената цигара, сами говорят за себе си. Сякаш това е символ на човек, избрал Дунав за своя съдба, за свой живот.

Белоснежен петел, размахал криле, с проточен глас възвестява настъпването на деня. Започва трудовото ежедневие на хората от плаващите домове. Едно интересно оживление ни завладява още от първия миг на деня. По палубите се вестят ранобудни жени, заети с най-различни домакински задължения. От дома на първия шлеп се показва млада невеста с малко коритце в ръце и тутакси се захваща с прането на своя другар, отишъл на смяна през деня. Това е младият шлепчия-циганин Дури. На друго място между два шлепа две жени се надвигват, за да се разберат. Ютията, за която се води разговорът на две съседки върху други два шлепа, но един зад друг, се плъзга по въжето към жената от предния шлеп. Едно момиче с кана в ръка се навърта около малка градинка, изпъстрена с нежни цветя. Пред големия, добре подреден кафез са се струпали дечурлигата, за да хранят и се полюбуват на кокошките и лакомите зайци, които хрупкат и повдигат дългите си уши. Встрани от тях мургаво момченце на пет-шест години разтяга до скъсване малкия мх на детска хармоника.

Най-младият шлепчия непрекъснато мъкне малка кофа на дълго въже от

реката и плиска вода по палубата — мие я. Останалите служители се заемат със своите задължения. Изпробване якостта на буксирите: сигурността на въжетата, които държат в пакет групата шлепове; боядисване и привеждане работните места в образцова чистота. Старши бригадирът Йордан Минчев е навсякъде. Той дава нарежданията си и заповедите му се изпълняват веднага. С ловки, пъргави движения помощниците му откриват бездънните хамбари, препълнени с тежки товари. Механизмите се задействуват и последователно огромните излъскани капаци се плъзгат един над друг и пред очите ни блясват кулища концентрати, руди и зърнени храни.

Проверката на котвите, на макарите с дебелия стоманени въжета и на уредите за предпазване от пожар е извършена. Йордан Минчев ни повежда към своя дом, където се намира служебната книга, в която следва да отбележи състоянието на изтеклото дежурство.

Времето ни е достатъчно, за да хвърлим поглед по непрестанноменящата се пред нас панорама. Пленени сме от чудния свят, който се разкрива от плаващите домове. От лявата ни страна преминава голям пътнически параход, напобяващ огромен лебед. Нейде в далечината се задава конвой, воден от влекач, развял на червения си флаг златист чук и сърп. Сред набраздената и силно разлюляна вода става разминаването на приятелските конвои, огласено от сирени и поздравни на двата екипажа, които размахват шапки над главите си. Край румънския бряг като огромни пеперуди са накацали бели платноходки и малки лодки, от които изпечени рибари мятат тежките си мрежи. Навред крѳжат, спускат се до водата и отлитат белокрили чайки. Погледнат отстрани, нашият конвой е величествен, а околната гледка — приказно живописна.

В „дома“ си Йордан Минчев е сам. Той е приведен над масата и разгънатия работен дневник на шлепа. Неговият почерк е прост, но четлив. Ние ясно разбираме точния текст на записката му. От него ясно личи с каква грижа се отнасят той и другарите му към толкова отговорните си служебни задачи. Отдолу четем датата. Старши бригадирът оставя писалката и повдига очи към стената, на която е окачена малка рамка. Оттам ни гледат големите черни очи на млада жена и миловидното лице на момченце. Камерата ни запознава подробно с образите на майката и детето. Йордан Минчев опипва с очи заобикалящата го обстановка. Всичко е тъй скъпо и мило за него, всяка вещ, всеки предмет е скъпан в сърцето му. Той поглежда още веднѳж към стената, въздѳхва тежко и излиза навън.

С бавни тежки стѳпки, които отекват след него, той отива на любимото си за отмора място, пали цигара и сяда, отпуснал глава и рѳце над разтворените колене. Той е мѳлчалив, замислен и тѳжен. Неговите очи са втрѳнчени в отминаващите води. А тежката въздишка сякаш го връща към страшното минало. На този ден преди две десетилетия, когато бошуваше войната, той пак е плавал по Дунава. Тогава с него били жена му и първородният им син. Намирали се на югославска територия. Изведнѳж над конвоя се чула тревога. Ала всичко станало мигновено. Няколко бойни самолета се спуснали ниско и отпразвили смъртоносните си куршуми. Чува се картечна стрелба. Първият откос пронизал майката, а вторият облял в кръз момченцето, което държал в ръцете си. И сякаш изпод водата, от която Минчев не откъства очи, се вестяват портретите им. Тук, на братска земя, те били погребани.

Йордан Минчев става прав и овала шапка. Вятърът поява побелелите му коси. Очите му са отправени към печалния, далечен гроб. Натам гледа и младият шлепчия с празна кофа в ръка. Едно бяло цвете и малка розова пъпка трепват върху водата. През цветята в градинката виждаме скръбния профил на момичето, насочен в същата посока. Безмѳлвна виси хармоничката в ръцете на натѳжения малѳк хармонист. Без шапка към същата посока е загледан и капитанѳт. Това трае още един миг.

Откъм влекача се разнася заповед. Целият екипаж се раздвижва. И хората от шлеповете заемат местата си. Командата връща в работна обстановка и старши бригадир Минчев. Конвоят приближава пристанището Турно Северин, намиращо се в преддверието на Железните врата. Тук пред очите ни се извършва сложна и трудна маневра. Силен шум от команди, викове, трясци на стоманени въжета и свличане на котви. Маневрата на шлеповете се ръководи от Йордан Минчев, а разформируването на пакета се извършва от кораба „Хр. Ботев“ и други помощни влекачи от пристанище Турно Северин. Композирани са два състава от по три и шест шлепа, поети от „Ботев“

и местен, мощен влекач, тъй като преминаването на Катарактите в пакет е невъзможно. Ние сме с „Христо Ботев“ и с три пълни шлепа, на единият от които е Йордан Минчев и младият шлепчия Дури. Постепенно влизаме в теснините на реката. Отвесни, оголени и покрити със сипеи скали сякаш се канят да притиснат „върволицата“. Насочваме се по Сипския канал. Течението става бързо и опасно, а движението несигурно. Водните гриви се надигат до носа на шлеповете и едва не нахлуват върху тях. Имаме чувството, че движението е толкова затруднено, едва ли шлеповете, облени с пенлива вода, не спират. И колкото отиваме напред, толкова по-тежко и мъчително става движението. Шлеповете постоянно се отклоняват ту наляво, ту надясно, изопнали до скъсване потъналите във водата стоманени въжета. Напрежението сред хората е необикновено. На всеки команден пункт бдят и работят по двама шлепчин. Йордан Минчев е заедно с Иванов. Ръцете им не се откъсват от грамадните обръчи за управление. По лицата им личи умора и крайно напрежение. Думите им са кратки и ясни. Разговорът им се води повече с мимики и жестове.

Напред „Ботев“ бавно и упорито настъпва срещу лудия талвег на реката. Капитан Кръстев зорко следи за движението и непрестанно дава своите нареждания. Целият екипаж е на крак. На помощ е дошъл крайбрежният локомотив за теглене. От него се изповат две стоманени въжета, които се впримчват за влекача и шлеповете. Всички мощности са пуснати в ход.

Най-сетне теснините са преодоляни. Но сложността на работата не свършва дотук. Навлизаме в пристанище Олшава. В неговите води изчакваме останалите шлепове. Времето е предостатъчно, за да огледаме и се запознаем със заобикаляния ни свят. Около нас се намират многобройни шлепове, развени флагове на много дунавски страни. Другарски поздрави, приятелски разговори изпълват десетките подиуми от плазащите домове. Стари познанства и ново приятелство след всяка среща на вода. На нашите шлепове идват румънци, чехи, руси, австрийци. Едни предпочитат сливова ракия, други мастика, всички с весел смях отиват към буренцето с домашно вино на бай Йордан. Жените бързо подкрепят другарска трапеза върху платформата: мезета за ракия, малки чашки и пълни кани с вино.

— Норок!

— Наздраве!

— За дружбу!

— Фриден!

Започва още по-сложна и трудна маневра. Дошли са и останалите шлепове. Екипажът на „Ботев“ и шлепчите се заемат с формирането на регулярния пакет. Заповедите, движенията са още по-бързи и пълни. Влекачът непрестанно обикаля около конвоя. Буксирните въжета са затегнали носа и раменете на страничния шлеп, който леко и внимателно се придвижва напред, за да се подреди според новата форма на групата за път. Един по един и останалите шлепове се наместват в желания пакет. От палубата на „Ботев“ рупортът на помощник-капитана разнася откъслечни, но ясни заповеди. На задната палуба под наставленията на боцмана Торас кипи напрегнат труд. Моряци и техници следят и контролират за точността и сигурността на движенията.

На борда на предния шлеп неизменно следи за сложната маневра Йордан Минчев. Под неговите разпореждания тя се води безупречно. Машините, които освобождават стоманените въжета, отведнъж и с грохот се изправят на стабилно положение. Ауспуховите гръби изхвърлят с трясък недогорелите газове. Моторите гърмят и въртят със сила огромните витла, които обръщат водата и я надигат като гейзери. С оглушителен шум се набират веригите, които изтеглят тежките котви. Конвойт пак е готов за път.

„Ботев“ отново застава напред и поема внимателно плаващия строй. Буксирните въжета постепенно се отпускат и отдалечават групата от влекача. Дълго време, и то в движение, става нагаждането между влекача и шлеповете, докато се заеме точното положение според правилата за пътуване.

Нашият конвой отново плува по широките открити води на Дунава. Нови живописни места и любопитни срещи откриват пред нас плаващите домове. Някъде по височините се очертават старите крепостни стени на Белград. Преминаваме край югославската столица. И още сме под нейното очарование, когато залезът хвърля своето фантастично наметало върху широката прегръдка на Дунава, поела в бреговете си уморените платинени води на Сава.

Навред е нощ. Тържествена тишина и тъмнина. Едва се усеща, тъй неуловим е шепотът на водата, шумът на моторите, съсъкът на метала. Светлини, фенери, сигнални знаци, светещи шамандури и фарове за ориентирване. И си-

луети на хора, заети в работа. На носа с димяща цигара, загледан в далечината, пак следи за посоката капитанът, а най-отдире е Йордан Минчев с кормчията от нощната смяна.

Изгревът ни пробужда в унгарска земя. Надалече от бреговете, докъдето погледът ни достига, се зеленят нивите и градините на прочутата Пуста. Наближаваме Будапеща. Отдалече блести в ясното синьо небе знаменитата статуя на Свободата, кацнала върху раменете на историческия хълм Гелерт.

Следим за движението на конвоя отстрани и от палубата на влекача. Тъй хубава и примамлива като че ли маджарската столица не е била никога. Промъкваме се последователно под седемте моста, съединяващи двата бряга на реката и забележителните сгради на Буда и Пеща.

Въпреки съблазните ние не оставаме в този чуден град. Графикът на движението диктува съкратени срокове и затова наложителната маневра се извършва на открит път. С нова бърза маневра предвидените за Будапеща три шлепа са откачени и поети от малък влекач, отведени в местното пристанище. Тази маневра няма да се развива подробно, за да се успокои зрителят пред финалния епизод на филма.

Носът на влекача бразди срещу течението и гордо пори напред. На палубата капитанът пак е загледан в далечината. На последния шлеп, в кабината за командване, на кормилото е Йордан Минчев, също така съсредоточен, но с горящ поглед и ведро лице. Конвоят непрестанно плава напред. Жените, заети с работа, и децата, струпани край тях, са насядали по платформите на шлеповете. Малчуганът разгъва до скъсване хармониката, вдигнал глава нагоре, застанал тъй, че светът сякаш е негов.

Тихо, но неуморно бумтят моторите, шуми водата, раздиплена като гигантско пъстро ветрило в залеза. На екрана, повят от вятъра, трепти родният трицвет, напомнящ за вечния път на хората, за които Дунав е дом, съдба и родина.

ЛЮБЕН СТАНЕВ

Забранена скорост

Една малка светла кола леги из града.

Ние не виждаме кой седи в нея, защото тя се носи с вихрена скорост из оживените улици, провира се умело сред потока от превозни средства, прави опасни завои и осморки.

Привечер е. Пролетният здрач все повече се сгъстява, тук-там трепват бледи светлинки.

Колата прекосява улици и площади и най-после се устремява по широкия булевард, който води към изхода на града. Учудени лица се обръщат след нея, милиционер вади от чантата си бележник.

На този фон изниква заглавието на филма:

ЗАБРАНЕНА СКОРОСТ

Следват и останалите надписи. През това време колата излиза извън града и с шеметна бързина поема към близката планина.

Скоро шосето навлиза в дълбоко сумрачно дефиле с много завои. Блесналите снопове на фаровете скачат от единия склон над другия.

И ето изведнаж колата се скрива от погледа ни и ние чуваме остро изскърцване на спирачки. Всичко утихва. Пред нас е само близкият завои, обвит в полумрак. Надписите са свършили.

Сега всъщност започва и нашият разказ.

Две детски ръце поставят красива кукла върху някаква възглавница

Това е любимото кътче на шестгодишната Юлия. Тук, в ъгъла до балконската врата, е нейното малко царство.

Оттук тя има възможност да гледа какво става в големия, модерно обзаведен хол, който има формата на буквата „Г“.

Едното отделение на хола е устроено като кабинет — с библиотека, кокетно бюро и чертожна маса до прозореца, а в другата чупка е спалнята. Когато баща ѝ и майка ѝ са в различните отделения, Юлия може да наблюдава и двамата, докато те не могат да се видят един друг.

Ето и сега е така. Баща ѝ се е навел над чертожната си маса и преглежда някаква архитектурна скица, а майка ѝ е отворила малко куфарче и го пълни с вещи, които взема от нисък гардероб.

Юлия мести очи ту към единия, ту към другия, а заедно с нея и ние следим действията на родителите ѝ в зависимост от хода на детските мисли.

Гласът на Юлия: Татко пак ще заминава в командировка. Жалко, че трябва да тръгне още следобед и няма да ни изведе с колата. Той каза, че много бърза.

Кирил поглежда часовника си и отправя очи навън.

Гласът на Юлия: А мама винаги му приготвя куфарчето. Тя знае да прави много неща — да готви, да чертае, да кара кола. Ние с татко за нищо не се грижим и тя ни нарича „жуци прасета“... Аз не съм виждала кучо прасе.

Напълнила куфарчето, Лора поглажда с ръка пижамата на мъжа си и затваря капака.

— Имаш ли да слагаш още нещо в куфара? — обръща тя глава към другото отделение.

Юлия поглежда баща си. Той се сепва.

— Моля? ... Не, нямам... Ще обядваме ли?

Юлия се облизва, следейки с очи майка си.

— Както искаш. Яденето е готово — казва Лора и тръгва към вратата. —

Юлия, ела да си измиеш ръцете.

Юлия се затичва към кухнята.

Тримата седят на масата и се хранят.

На врата на Юлия е вързана бяла кърпа, ръчичката ѝ с лъжицата бързо се движи между чиниите и поизцапаната ѝ вече уста. Това не ѝ пречи да наблюдава родителите си и да внимава в техния разговор.

— Докато отсъствуаш, мисля да изчертая фасадата — казва Лора. — Страх ме е, че ще пропуснеш срока.

— Няма! — отвърща той.

Юлия обръща глава към чертожната маса.

Гласът на Юлия: Татко е цар на конкурсите и печели много парички.

— Все пак това ще ти спести поне осем часа — продължава Лора.

Кирил се усмихва и я погалва по бузата.

— Добре, добре.

Юлия ги гледа с доволен, ласкав поглед.

Гласът на Юлия: Той казва, че като нашата майка няма друга в целия свят. И мама казва същото за него. Затова те никога не се карат.

Кирил избързва устата си, поглежда часовника и става.

Тримата са на улицата. До тротоара стои гълъбовосиво Рено. Зад стъклото му виси малко плюшено мече.

Гласът на Юлия: Ето го и лакомото мече! То винаги пътува с татко.

Кирил отключва колата, мята куфарчето на задната седалка и прегръща жена си.

— Пази се! — прошепва Лора. — И моля те не карай бързо. Нали ми обещаващ?

Той кимва, после вдига Юлия на ръце.

— Да слушаш майка си! — казва той ѝ и прошепва нещо на ухото.

Юлия радостно поклаща глава.

Баща ѝ сяда в колата и я подкарва. Юлия и майка ѝ махат с ръце, докато Реното се загубва зад завоя.

Гласът на Юлия: Какъв ли подарък ще ми донесе?...

В тъмната зала на Младежкия театър седят Лора и Юлия. Наоколо са притаили дъх стотици деца. А отсреща, на сцената, се вижда някаква чудна горска поляна. Юлия е втренчила очи в приказно облечените герои.

Гласът на Юлия: Колко е красиво! И всички са много добри. Особено горската фея.

И ето друга сцена от пиеската — богата дворцова зала с голяма маса в средата.

Очите на Юлия искрят от възхищение.

Със същия светнал поглед тя крачи до майка си по оживените улици, окъпани от слънце.

Навярно това е един от първите истински пролетни дни, защото тротоарите и градинките са пълни с хора. Навсякъде се срещат бебета в колички, тичат деца, бодро пристъпват старчета.

Юлия се спира пред витрините, зяпа любопитно наоколо и често поглежда с благодарност майка си.

В бърз ритъм виждаме как Юлия яде шоколад, подскачайки весело на един крак...

...как гледа надбягване с лодки в езерото...

...как лети на голяма люлка-въртележка, стиснала с две ръчички синджирите...

...как тегли майка си за ръка след малка маймунка, която едно момче води за дълга каишка...

Ето ги на друга улица.

Маймунката се катери по оградите, подскача по дърветата, издава смешни пискливи звуци.

Гласът на Юлия: Татко казва, че едно време хората били маймуни. А тази маймунка дали ще стане някога човек?

Юлия се обръща към майка си, навярно с намерение да я пита нещо, но изведнаж се спира учудена.

На десетина крачки от нея, в късата напречна уличка стои до тротоара малко, гълъбовосиво Рено. Зад предното му стъкло виси познатото плюшено мече.

Това мече неочаквано е привлякло погледа на Юлия.

Тя изтичва до колата, повдига се на пръсти и поглежда през стъклото. На задната седалка се вижда куфарчето на баща ѝ.

Радостна, Юлия се връща при майка си, която се е спряла пред една витрина, дръпва я за ръката и посочва към колата.

Лора влива очи в Реното. На лицето ѝ се появява недоумение, примесено със смътна тревога. Тя пуска ръката на Юлия и бързо се отправя към колата. Наднича през стъклата, оглежда околните къщи, все по-объркана и неспокойна. И изведнаж тя бръква в чантата си, изважда ключ и отключва предната вратичка. После сядат зад кормилото и се заглеждат втренчено пред себе си.

Юлия изтичва до другата врата и зачаква да ѝ отворят.

Но майка ѝ сякаш е забравила за нея.

Юлия долепва после до стъклото и почуква с пръст.

Майка ѝ не я чува. Юлия чука по-силно.

Най-после Лора се пресяга и отваря механично вратичката. Юлия се вмъква при нея.

— Нали ще ме повозиш, мамичко?

Лора пак не ѝ отговаря. Тя се е облегнала на волана и гледа пред себе си, дълбоко замислена.

Юлия също се замисля.

Гласът на Юлия: Щом колата е още тук, значи татко не е заминал. Не може той да замине, а пък колата да остане.

И тя се обръща към майка си.

— Мамо, къде е татко?

Но и този път не получава отговор. Лора седи като вцепенена зад кормилото. Лицето ѝ е бледо и разстроено.

Юлия я наблюдава няколко секунди, после вдига рамене.

Гласът на Юлия: Сигурно се тревожи за него. Че той не е дете да се загуби. Големите хора дали могат да се загубват?...

Разбира се, тя не се замисля дълго върху това. Заиграва се с мечето, отваря и затваря щепелника, спуска целулоидната козирка над стъклото и слънцето, което грее право насреща, става зелено...

Но ето слънцето вече се е скрило зад къщите. Лора продължава да седи зад кормилото, заглеждана в една точка. Мястото на Юлия е празно.

Ние я откриваме недалеч от колата, където се е заиграл на „куци крак“ върху разчертания с тебешир тротоар.

По едно време, когато взема от земята плочката и се изправя, лицето ѝ радостно просиява.

От вратата на отсрещната къща излиза баща ѝ. Той е извърнал главата си назад, косата му лъщи, току-що намокрена.

След миг на същата врата се показва и една красива русокоса жена.

Загледани усмихнати един в друг, двамата слизат от тротоара и тръгват към колата.

Гласът на Юлия: Ура, ето го милото татенце!... Колко красива е тази леличка! Тя хвърля плочката и се затичва към баща си.

— Татко, ние вървахме след една майmunка — бърза да му се похвали тя.

Усмивката на Кирил в миг замръзва. Той се дръпва като опарен назад. Жената го поглежда уплашена и приbledняла.

Но Юлия не забелязва това. Тя хваща баща си за ръка и го повлича към колата.

— Хайде, по-скоро, мама ни чака.

Кирил пристъпва като спянал напред, а непознатата прави няколко неуверени крачки след него. Когато стигат до автомобила, Юлия бързо се вмъква вътре, пресяга се над облегалката и освобождава секретата на задната вратичка.

Настъпва пълна тишина. Над главата на Юлия се кръстосват като саби два остри мигновени погледа — натезалият от гняв и обида поглед на Лора и гузният, неприязнен поглед на Кирил.

— Защо не се качваш? — обръща се Юлия към баща си и като излиза отново вън, отваря гостоприемно задната вратичка.

Но Кирил не се помръдва от мястото си.

Тогава Юлия поглежда непознатата, позамисля се и добавя великодушно:

— И ти можеш да дойдеш с нас, леличко.

И тя започва да бута и двамата към отворената кола.

Лора мълчи, следейки всичко с крайчеца на очите си.

И ето на Кирил не му остава нищо друго освен да помогне на спътницата си да влезе отзад и сам да се вмъкне след нея.

Радостна, Юлия изтичва на мястото си. Зад гърба ѝ се чува тракването на вратичката.

— Готово! — извиква тя. — Карай, мамичко!

Няколко секунди Лора седи като зашеметена зад волана, невярваща на очите си, потресена от постъпката на мъжа си. Но когато среща в малкото огледале неговото жалко и безпомощно лице, тя стисва ядно устни и рязко включва мотора.

Колата подскача и се устремява напред. Няколко деца, играещи наблизко, изхвъркват с писък встрани. Уплашена котка профучава току пред колелата.

На първия ъгъл Лора завива и поема по една широка права улица.

— Почакай!... Ще ти обясня — казва тихо и умолително Кирил, навеждайки се към нея.

Лора натиска още по-силно газа.

Започнало е да се здрачава. Тук-там трепкат бледи светлинки.

Известно време ние следим малката кола отблизо. Тя лети по оживените улици, провира се сред потока от превозни средства, прави опасни завои и осморки. После отново надзъртаме вътре.

Никой от четиримата не говори.

Лора е вперила трескавия си поглед напред, сякаш за нея не съществува нищо друго освен волана и широкия път.

Кирил е впил пръстите си в облегалката и гледа уплашен жена си.

Непознатата се е свряла в ъгъла, прехапала силно начервените си устни.

А Юлия? Тя е все още далеч от преживяванията на възрастните. Широко отворените ѝ очи поглъщат пестрото движение навън, спират се ту на едно, ту на друго и ние чуваме откъслечните ѝ радостни мисли.

Гласът на Юлия: Ех, че е хубаво! Ще си направим чудесна разходка... Карай още по-бързо, мамичко! Сега ще задминем и този камион... Хоп, задминахме го... Ей, конче, пази се! Ще те смачкаме. Я, каква смешна къщичка — на колела. Къщите уж нямат колела, а пък могат да бягат. И все назад бягат... Дърветата също... А планината идва към нас. Татко казва, че тя е направена от земя, но тогава защо е синя?... И леличката има синя рокля като горска фея... Къде ли отиваме?... Сигурно ще вечеряме в ресторант. Аз много обичам да вечерям в ресторант...

Тя се обръща към майка си и я пита нещо. Ние виждаме движещите ѝ се устни, отгатваме дори въпроса ѝ, но глас не се чува, защото майка ѝ не я слуша.

Тогава Юлия се обръща към баща си. Устните ѝ отново се раздвижват, но ние пак не чуваме никакъв глас, защото баща ѝ не чува нищо. Той продължава да се визира напред, стиснал с ръце облегалката.

Позачудена, Юлия измества очи към непознатата, но и тя не я забелязва. И едва сега Юлия осъзнава, че всички се държат малко особено. Тя ги оглежда отново един по един и изведнъж на лицето ѝ се изписва учудване — леличката намира ръката на баща ѝ и я стисва силно.

Юлия преглъща обръкана, поглежда въпросително майка си. Лора продължава да мълчи, стиснала здраво кормилото, сякаш е забравила за нея.

Гласът на Юлия: Всички мълчат, като че са сърдити... Мама никога не е била такава... А пък леличката... Не искам да държи ръката на татко...

Те са вече извън града. Насреща се изправя тъмната стена на планината. Вятърът свиря в стъклата, гумите свистят по паважа, заросаните дънери на дърветата се сливат в безкрайна бяла лента.

А кракът на Лора натиска все по-силно газа. Стрелката на километражното табло показва 100.

— Лора, послушай ме... — прошепва глухо Кирил, но тя дори не трепва.

Юлия се е свила в ъгъла, тревогата ѝ се усилва. Тя върти глава ту към майка си, ту към баща си, после поглежда бегло навън и още повече се свива. Скачащите по склоновете снопове на фаровете я плашат.

Лети бялата лента на дърветата, идва насреща тъмната планина, полюлява се главата на Юлия.

И от тази унасяща гледка, от бързината, с която се носят, от здрача и потискащото мълчание в колата, пред очите на Юлия започват да изникват някакви странни видения, редуващи се с ритъма на летящите зад стъклата дървета. Това са откъслечни, трескави спомени и представи, преливащи се едни в други, нелогични и неоформени, каквито са и мислите на Юлия в този момент...

Ето върти се пред очите ѝ люлката, а тя се е свила на столчето и стиска уплашено синджирите.

После от полумрака започват да изплуват лица, които върхлитат върху нея с бясна скорост:

Лицето на майка ѝ... на баща ѝ... на леличката...

Лицето на маймунката... на феята от приказката... И пак лицето на леличката.

За миг се почвява някакъв приказан ресторант, напомнящ дворцовата зала от пиеската. Четиримата седят на голяма маса и вечерят.

И ето леличката грабва ръката на баща ѝ и започва да я дърпа към себе си. Идват насреща преплетените пръсти на двете ръце, после отново политат към Юлия лицата — изопнати и страшно сериозни:

Лицето на майка ѝ... на баща ѝ... на леличката.

Но лицето на леличката кой знае защо вече не е красиво като на горската фея, а грозно и разкривено. Неочаквано то прелива в лицето на маймунката. Това е уж леличката, а пък има чертите на маймунката. Тя скача по белите дървета, издавайки някакви неприятни пискливи звуци...

И изведнъж съвсем отблизо долита задъханият шепот на непознатата.

— Направи нещо! Тя ще ни убие.

Виденията изчезват. Юлия се обръща назад. В полумрака тя вижда обезумялото от ужас лице на баща си. Той се навежда напред и сграбчва рамото на Лора.

— Спри, глупачке! Ти си полудяла.

Юлия трепва и поглежда към майка си.

По лицето на Лора, осветено от таблото, се стичат сълзи. Тя тръсва рамото си и още повече усилва скоростта. Стрелката на километража отскача на 120 и затрептява там, сякаш всеки миг ще изскочи от скалата.

Смаяна и потресена, Юлия гледа обляното в сълзи лице на майка си. И неочаквано до слуха ѝ започват да достигат странно деформирани думи, които някога е чувала:

Гласът на баща ѝ: (реверберация) Нашето майче е най-добричкото в света.

Гласът на майка ѝ: (реверберация) Трябва винаги да слушаш татко си.

Гласът на баща ѝ: (реверберация) Това е лоша дума. Не бива да я казваш.

Гласът на майка ѝ: (реверберация) Татко никога не лъже...

Гласовете се смесват и преливат един в друг, стават все по-силни и ние започваме да долавяме само отделни думи: Глупачка... Да слушаш... Лоша дума... Ти си полудяла... Татко не лъже...

Настъпва пълна тишина. И в следния миг един отчаян детски писък процепва нощта. Остро изскърцва спирачка, после всичко утихва.

Колата е изчезнала от погледа ни. Пред нас е само завойат, обвит в полумрак. Тръгваме бързо нататък и когато завиваме, виждаме малкото Рено.

То е спряло на една педя от ръба на дълбока пропаст. Фаровете са загасени, лампичките вътре светят.

Приближаваме се и надничаваме през стъклата.

Лора е стиснала глава с ръце и се е захлупила на волана.

Кирил и непознатата са навели глави.

Никой не говори. Ние обикаляме бавно лицата, търсейки напразно погледите им.

Тримата седят в малката кола, смазани от своята лудост, а в краката им зее зловещата пропаст.

Няколко пъти ние се връщаме от пропастта към възрастните, сякаш искаме да им покажем безумието им, но те продължават да стоят с наведени глави.

Тогава откриваме Юлия. Лицето ѝ е бледо и измъчено. Тя е захапала пръстчето си и цяла трепери.

И ето това лице започва да идва бавно към нас, става все по-едро и близко, докато на екрана останат само очите ѝ — две широко отворени, питащи детски очи, в които още личи преживеният ужас...

Очи, които толкова често забравяме.

ХАИМ ОЛИВЕР

Разказ за бисквита

I.

1. Скалата на върха, огромна и могъща, се е сякаш впила в пламналата от изпрева небесна синева.

С тържествените ритми на зората слънцето облива с пурпур обширната верига от височини, простряла се между Витоша, Рила и Осогово.

Лъчите бързо се спускат надолу и откриват малкото, сгушено в долината и утринния здрач селце и просналите се край него овощни прадини, потънали в снежно розов цвят.

Диктор-мъж: Враня стена — тъй наричат тази странна скала, извисила се недалеч от Земен. Тъй наричат и селцето под нея. По тия места някога е бродил партизански отряд. По тия места е загинала Виолета Якова.

2. Скромна фирма, малко отрязана от камерата, така че да прочетем само първите два реда: „ПРОГИМНАЗИЯ ВИОЛЕТА ЯКОВА“.

С варно бързо се оттегляме, за да открием скромната двуетажна ограда на училището.

От две години тук има едно училище...

Междучасие. В двора на училището са наизлезли ученичките. Вглеждаме се: между тях има момичета, почти деца, и девойки, почти жени. В страни стоят някон от преподавателите и възпитателите, директорът Грънчаров.

...в което се учат и живеят 56 ученички от 12 до 18-годишна възраст. За тях се грижат 22 души. Миналата година тук се случи едно малко събитие.

3. Звънец. Ученичките се отправят към класните стаи.

Те минават през едно предверие-салон, където са наредени няколко щанда със стоки. Едва когато всички момичета са минали, ние се приближаваме и разглеждаме щандовете: тук има тетрадки, моливи, писалки, мастила, бои, разни тоалетни принадлежности, после — шоколад, локуми, сладкиши и бисквити, кутии бисквити.

До тях лежи неговолямо, дървено, боядисано в червено сандъче с надпис КАСА.

Горе, над щандовете, е закачена фирмичка, изписана на ръка: „КООПЕРАЦИЯ КОЛЕКТИВНА ЧЕСТ“.

По тоя час магазинът е съвсем празен. Няма продавач, няма каснер.

Тук достигат смесените шумове на училищното всекидневие, със смеховете и песните, с гласовете на учителите и ученичките, с репликите от репетицията на училищния художествен колектив, с трещението на апаратите по физика...

Дълго в магазина няма никой. После вратата се отваря, влиза едно момиче. То се спира пред щанда, оглежда се някак си неловко, взема една тетрадка и пуска в касата няколко монети. Преди да си отиде, то поглежда в сандъчето. Да, парите са там.

И отново вратата се отваря. Влиза девойка, взема един сапун, пуска в сандъчето една банкнота и прибира рестото.

После влиза още една девойка и купува... И още една... И още една...

Някои от тях с бързи стъпки, резки движения, решително.

Други — плахо, с разширени очи, едва ли не малко гузни.

Трети — след като пускат парите в касата, дълго се вглеждат в нея и може би с буря от неясни чувства шъхат ръка в сандъчето и ровят в парите. Ръце... Ръце... Една взема паста за зъби и пуска пари.

Друга взема локум и пуска пари.

Трета прибира шоколад и пуска пари.

Пауза.

Появява се една ръка, една дълга, с грапави пръсти ръка. Един миг тя се колебае, после бързо, крадливо взема кутия с бисквити и...

...не пуска пари в сандъчето.

Леко затъмнение.

4. Вечер. С тетрадка в ръка в салона влиза председателката на кооперацията, която ще наречем Ваня. И както всяка вечер, тя започва проверка на стоките и парите. Спокойно, почти професионално, тя брои парите, после започва да описва стоките. Ръката ѝ се плъзга по кутиите шоколад, локум, бонбони, достига до кутиите бисквити и озадачено се спира пред празното място.

Гласът на Ваня (вътрешен монолог): Не, навярно съм сбъркала...

Ръката ѝ отново започва да брои кутиите и отново, когато достига до празното място, безсилно се отпусна надолу.

И все пак — липсва една кутия... Една кутия бисквити, която някой не е платил!

Тя прибира сандъчето, пълно с пари, и замислено излиза.

Затъмнение.

5. На другия ден. Всички ученички и учители са сред овошните градини, където сред игри, разговори и смях почистват, прекопават, пръскат дръвчетата... Само Ваня, подтисната и мълчалива, бавно крачи между момичетата и очите ѝ шарят по техните лица.

Кой е направил това?

В трапезарията, където момичетата се хранят, Ваня едва отхапва от хляба и очите ѝ продължават да търсят.

Кой?

В клас. Ваня разсеяно слуша учителя, който чертае на дъската геометрична схема. Очите ѝ продължават да се спират на лицата на съучениците ѝ.

Кой?

6. Нощ. Ваня мълчаливо крачи в двора, заглеждана в прозорците на спалнята.

Тя минава покрай шандовете и поглежда стоките.

Кой е откраднал?

Тя тихичко влиза в спалнята, където момичетата вече спят. В полумрака погледът ѝ изпитателно се плъзга по лицата им.

Лица... Лица... Хубави и нехубави, строги и миловидни, на деца, на девойки, но всички те сякаш носят белега на неизвестно страдание.

Ана?... Цонка?... Василка?... Дребосъчето?... Лесно е да бъдат обвинени всички. Много е лесно. Но не! Само една! Но коя?

Ваня си ляга. Но тя дълго не може да заспи. Очите ѝ, широко отворени, са забити в тавана, където играят отраженията на минаващите по шосето коли.

Тишина.

И неочаквано тишината се нарушава от някакво хрускане. Сякаш гризе мишка. Ваня се ослушва: хрускането продължава. Озадачена, тя се изправя, оглежда се: всички спят. Това личи от откритите им лица.

Но не, не всички спят, не всички са открити. Ето там, на третото легло до вратата, едно момиче се е закрило през глава с одеялото. А хрускането идва тъкмо оттам.

Ваня става и на пръсти се приближава до него. Стои няколко секунди неподвижно, после с решителен жест дръпва одеялото.

Писък.

Под одеялото се показва момичето, което ще наречем Стефка. Будна. С кутия бисквити в ръце. С бисквит между зъбите. Ококорила големите си черни очи.

Някой запалва лампата. Момичетата се събуждат и сънливо се изправят. Забелязали изправената Ваня, те също стават и мълчаливо заобикалят трегото легло до вратата, където лежи с бисквити в ръце Стефка.

...Стефка!... Новачката!...

II.

7. Нош. Фасадата на училището. Светят само прозорците на спалнята. Но ние влизаме в съседния, тъмен прозорец. Това е кабинетът на директора. Две обикновени бюра, две железни легла, два стола и библиотечка, в която непременно ще съзрем дебелиите томове на Макаренко.

На едно от леглата е полулегнал директорът Грънчаров и в слабата светлина на нощна лампа се опитва да чете. Но вниманието му е отвлечено от шума, който долита от съседната спалня на момичетата. Той оставя книгата и се замисля.

Диктор-мъж: Тази вечер директорът Грънчаров дълго не можа да заспи... „Правилно ли постъпих, като оставих решението на проблема в ръцете на момичетата? Няма ли опасност от увлечения? Та те са тъй буйни и непримирими към всяко нарушение...“

Излизаме от кабинета на директора и покрай фасадата и през прозореца влизаме в спалнята на девойките.

Атмосферата е нажежена: съдят Стефка!

Момичетата са насядали по леглата, върху шкафчетата, на пода, настръхнали, зли.

Почти притисната до стената стои Стефка, уплашена и надменна, смачкана и малко дръзка... До нея се е изправило Дребосъчето, което едва достига до гърдите ѝ и в чиито очи личи подчертано състрадание.

В този момент с гневни ръкомахания говори Слабичката.

Глас: Никаква милост за крадлата! Тя наруши колективното обещание, опетни колективната чест. Тя потъпка доверието към нас!

Всички внимателно слушат, повечето с одобрение. Стефка, стиснала зъби, мълчи.

Глас: Разбираш ли какво си направила? Та магазинът е НАШ! Наш, собствен...“

Чрез дълго преливане се връщаме към миналото, към откриването на магазина.

В червеното дървено сандъче, което държи директорът, учители и възпитатели пускат пари;

пускат пари ученичките;

директорът разрязва лентата пред щандовете, всички ръкопляскаат.

„Голямата“ презрително маха с ръка:

Глас: Ти ограби учителите... ограби нас... ограби себе си!

По лицата на девойките ние четем колко различни чувства ги възбудват: гняв, презрение, тук-таме учудване, изненада, тук-таме омраза, някъде съчувствие. И само Дребосъчето гледа Стефка със състрадание. В очите ѝ има дори съзли.

Но Стефка продължава да упорствува.

Сега се изказва Дебелата. В нейните жестове, в израза на лицето ѝ се чете мекогата:

Глас: Нима може да се иска тежко наказание за нов член на колектива? Та тя доскоро беше навън...

Нейните думи предизвикват бурна реакция. Момичетата започват да викат, някой заплашително се хвърлят напред. Ваня вдига ръка, иска да говори, но шумът се засилва...

...достига до кабинета на директора. Грънчаров все още не спи, заслушан загрижено в това, което става в душата на ученическия колектив.

Затъмнение.

III.

8. Дворът на училището. Привечер. Ученичките са построени в две редици, встрани стоят преподавателите и директорът. Пред строя е поставена масичка, на масичката бисквити, пред нея стои Стефка с наведена глава.

Диктор: Присъдата на колектива гласеше: Ученицката Стефка, която заради лакомството си открадна и с това наруши колективната чест, да изяде всички бисквити пред строя!

От строя се отделя Дребосъчето, взема кутията и важно, със съзнанието за сериозността на положението и задачата, която изпълнява, я подава на Стефка.

Една дълга минута Стефка държи кутията неподвижно, заглеждана с умоляващи очи в строените пред нея другарки. Но в отговор тя ореща 56 чифта твърди очи.

Тогава тя с треперящи пръсти отваря кутията, вади един бисквит и с огромно усилие на волята започва да го дъвче.

И сякаш дъвче не бисквит, а отрова...

Вади втори бисквит и бавно изяжда и него.

При третия волята я напуска, ръката ѝ неволно се отвърща от устата и кутията пада на земята. Тя започва да хленчи.

През строя минава шумолене. Някой пристъпва напред, но ръцете на съседа го задържат. Отново настъпва тишина, нарушавана само от хленченето на Стефка.

Директорът внимателно наблюдава. Какво ще стане по-нататък? Как ще реагират неговите възпитаници, неговите обични деца?

Дребосъчето, под напора на неосъзнат импулс се навежда, вдига кутията и я подава на Стефка. Но Стефка истерично я блъска, кутията пада, а дребосъчето се търкулва на земята.

Нова вълна на съдържано негодувание минава през строя. Директорът се намръщва. Не е ли време да се намеси?

Дребосъчето с укор и сълзи в очите гледа към високата Стефка.

Отново тишина. Стефка вдига глава и среща стената от неodobителни погледи, които са се изпречили пред нея. Очите на нейните другарки! Неумолими!

В този момент настъпва пречупването. Стефка изведнъж решително тръсва глава, избърсва сълзите с юмрук, вдига кутията и започва да дъвче бисквитите с такава ожесточеност, сякаш ръфа най-злия си враг.

През строя минава въздишка на облекчение. Очите на девойките омекват.

Директорът се мъчи да съдържи радостната си усмивка.

А Стефка яде... яде... Един, втори, трети бисквит. Но кутията е голяма, половинкилограмова и преглъщането на сухите, твърди бисквити става все по-трудно. Стефка едва гълта вече, устните ѝ са се подули, езикът ѝ е заграпавал като тухла. Но тя, с яростна злоба към себе си, продължава да яде.

И съвсем неочаквано, от полумрака се подава Ваня, с чаша вода в ръка. Тя минава напред и поставя чашата на масата пред Стефка. После, без да каже дума, се прибира в строя.

Потресена, Стефка престава да дъвче. Удивено поглежда напред, вижда усмивки. Поглежда наляво — усмивки, надясно — усмивки. Директорът, възпитатели, учители — всички насърчително се усмихват.

Тогава Стефка бавно взема в двете си шепи чашата, вдига я към устните си, но преди да започне да пие от очите ѝ рухват сълзи...

Понесена от широка мелодия, камерата се издига над строя, над селцето, над околните височини и се понасят към величествената Враня стена, впила чело в небената синева, пламнала от пожара на залеза.

От този ден в училището не бе отбелязана нито една кражба.

Нито една кражба в...

9. Отново фирмата на училището, но този път цяла:

ПРОГИМНАЗИЯ ВЮЛЕТА ЯКОВА
ТРУДОВО-ВЪЗПИТАТЕЛНО УЧИЛИЩЕ В СЕЛО ВРАНЯ СТЕНА,
ПЕРНИШКО.

От фирмата преминаваме в класните стаи, но сега те са заснети така, че да не виждаме никакви лица. Децата са снимани откъм гърба, вижда се само лицето на преподавателя.

В час по рисуване,
по аритметика,
по гимнастика.

Преди две години те дойдоха тук, измъчени, изстрадали, отстранени от обществото като опасни... Много от тях имаха присъди...

Спалнята. Но сега тя е празна. Камерата пълзи по опретнатите легла, като за малко се спира на всяко от тях.

...присъди за измама... за скитничество... за кражби!
От леглата камерата се издига към стената, където са окачени портретите на първенците на училището. Погледът ни се спира на комсомолските значки.

Но за по-малко от две години всичко това бе заличено и те станаха отново това, което са били и ще останат: хора! Защото към тях се отнесоха като към ХОРА!
Защото към тях се отнесоха с доверие и любов.

Все тъй в движение — от портретите камерата излиза през прозореца навън и поглежда към шосето...

...откъдето се задава един милиционер, водещ пред себе си едно момиче с бохчичка в ръка.

Момичето, настръхнало, поглежда бялата сграда на училището, към което го водят. Едно училище, което то взема за затвор...

Милиционерът влиза през пътната врата, но в този момент към новодошлите изтичват девойки: Ваня, Руска, Дребосъчето, Слабата, Голямата, Дебелата... Те заобикалят момичето и бавно го повеждат към училището. Милиционерът, останал на вратата, се почесва по тила и си тръгва.

А горе, пред входа, стои усмихнат директорът.
Момичето плахо пристъпва напред. Но в разширените му очи има вече по-малко страх, има дори надежда...

ПОПРАВКА

Снимката върху последната страница на корицата в брой 7 е кадър от филма „На тихия бряг“.

