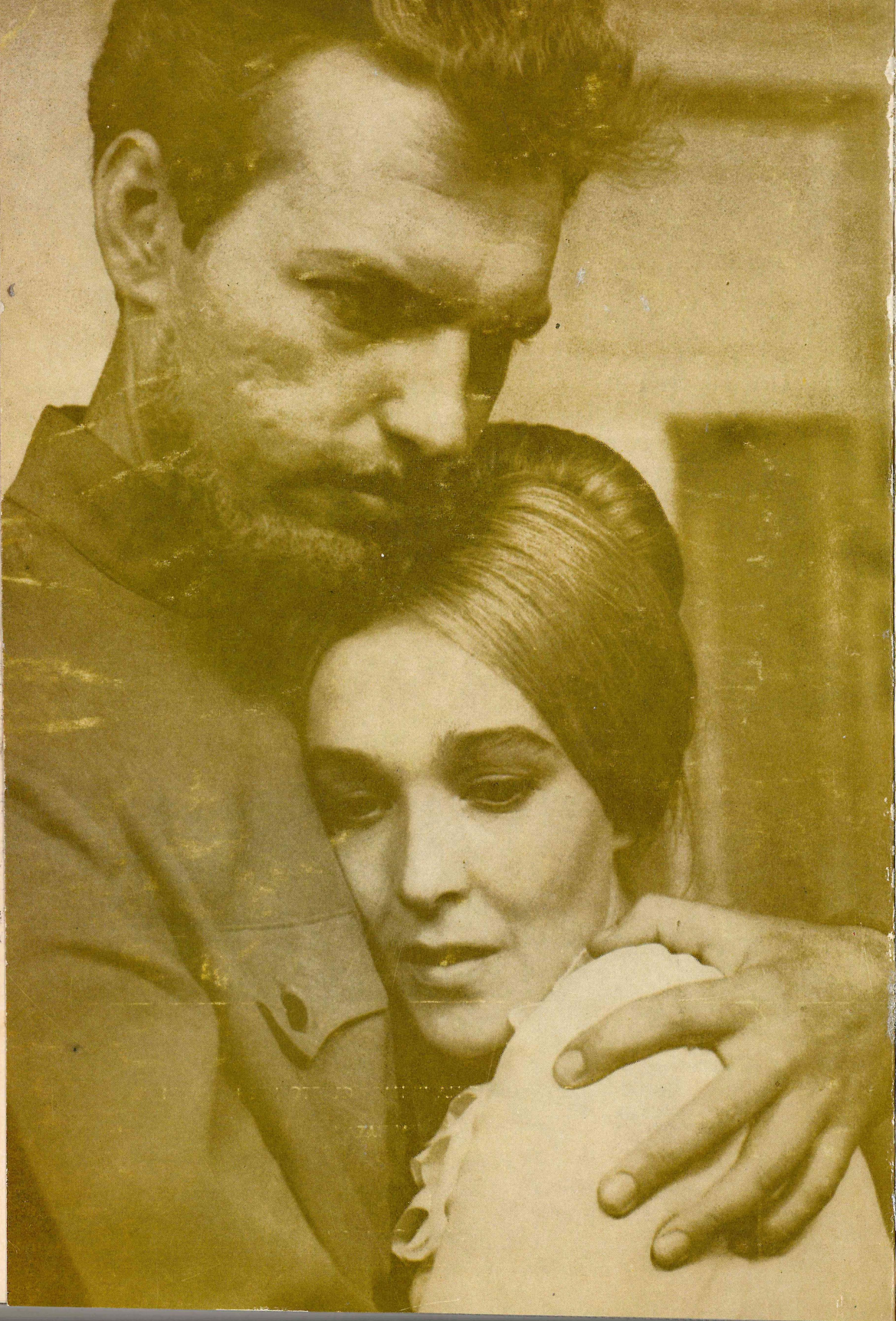
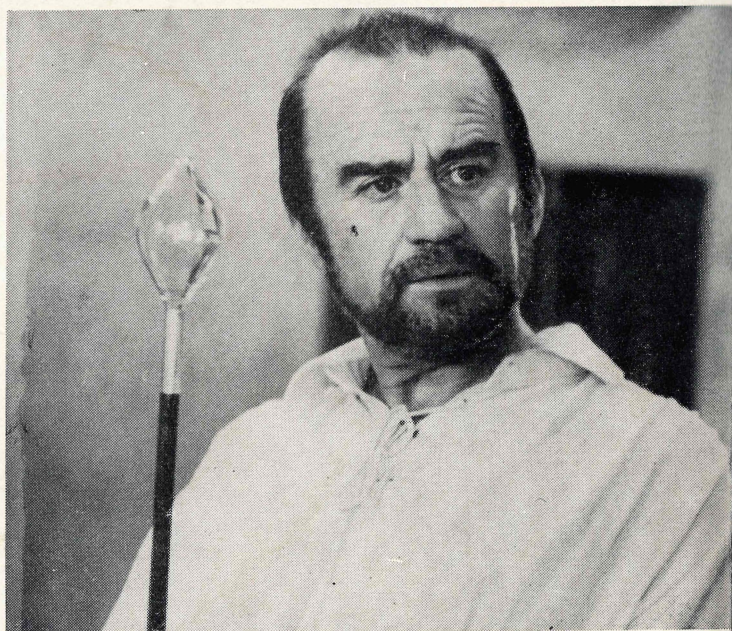


В ТОЗИ БРОЙ: КАРЛ МАРКС И СИНТЕТИЧНИЯТ ПОДХОД
КЪМ ИЗКУСТВОТО ● КИНО И ТЕЛЕВИЗИЯ ● ЕСТЕТИЧЕСКИ
ВЪЗГЛЕДИ НА ЛЕВ КУЛЕШОВ ● ФРАГМЕНТИ ● ТАЙНАТА
НА ХАЙНОВСКИ И ШОЙМАН ● „ХИЛТОН ХАНОЙ“



киноизкуство





**кино
изку
ство**

Година 23

бр. 6, юни 1968

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

КРЪСТЬО ГОРАНОВ — КАРЛ МАРКС И СИНТЕ-
ТИЧНИЯТ ПОДХОД КЪМ ИЗКУСТВОТО

ЕМИЛ ПЕТРОВ — КИНО И ТЕЛЕВИЗИЯ

ЛЕОНИД КОЗЛОВ — ЗА ТЕЛЕВИЗИОННИЯ ПРИН-
ЦИП И ЗА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЯ ПРИН-
ЦИП

АЛБЕРТ КОЕН — ЗА ТРУДНИЯ ЗАНАЯТ НА КИ-
НОКРИТИКА

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — „ПОЖАРЪТ“

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЗ-
ГЛЕДИ НА ЛЕВ КУЛЕШОВ

ЛЕВ КУЛЕШОВ — ФРАГМЕНТИ

СТАМЕНКА ХРИСТОЗОВА — ЗЛАТАН ДУДОВ

Д-р АЛ. ТИХОВ — ОБЕРХАУЗЕН-68

НЕВЕНА ТОШЕВА — ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ
И ЗА ДЕЦА

ХРОНИКА

ХАНС-ПЕТЕР МИНЕТИ — ТАЙНАТА НА ХАЙНОВ-
СКИ И ШОЙМАН

ХАЙНОВСКИ И ШОЙМАН — „ХИЛТОН ХАНОЙ“

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ХРИСТО КИРКОВ

ДУЧО МУНДРОВ

БОГОМИЛ НОНЕВ

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам. гл. ред.)

РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)

ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, III етаж

тел. 87-91-11, вътр. 60; от 14—18 ч. 88-37-97

каса — 87-64-01

Издателство „Български писател“

ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата **Бранимира Антонова** и **Иван Андонов** в сцена от филма „Пропесът“. На втора страница на корицата сцени от филмите „Прокурорът“, „Галилео Галилей“ и „Гибелта на Александър Велики“.



КАРЛ МАРКС

И СИНТЕТИЧНИЯТ ПОДХОД КЪМ ИЗКУСТВОТО

КРЪСТЬО ГОРАНОВ

В проучване, извършено неотдавна от ЮНЕСКО, беше установено, че една съвременна научна книга или публикация влияе продуктивно върху изследванията в дадена област най-вече до пет години след обнародването ѝ. Трайните дългогодишни влияния на отделни класически научни трудове са рядко изключение.

Даже само тази закономерност на научното развитие може да бъде убедително мерило за изключителното могъщество и значимост на научния гений на Карл Маркс, чиято рождена дата трудовите хора чествуваха наскоро.

Преди сто и петдесет години „човечеството стана с една глава по-високо“, както проникателно се беше изразил Енгелс. В рейнския град Трир тогава се роди новият Прометей на измъченото и борещо се човечество, който посочи верния път от „царството на необходимостта“ в „царството на свободата“.

А преди малко повече от сто и двадесет години Маркс и Енгелс провъзгласиха пророческата програма на комунизма, на революционното обновление на света. И до днес предназначенията на тази програма не само се сбъдват в хода на грандиозните преобразования и катаклизми на световната история, но и оплодотворяват всички оптимистични движения към бъдещето.

Сто и една година измина от първото издание — едва в хиляда елземпляра! — на „Капитала“, но и до днес нито методите, нито резултатите на тази удивителна книга не са загубили своята продуктивност, своето ефективно значение за съвременното обществено развитие, за главните насоки на съвременната наука. Става дума не само за философията, политическата икономия, историята, научния социализъм. Свързаните с работата над „Капитала“ математически ръкописи на Маркс документират пред изумените очи на съвременниците, че Маркс е стоял над люлката на най-модерните клонове на математиката. Определението, което намираме в книгите на Бурбаки, че математиката е не толкова наука за количеството, колкото наука за структурите, е по същество определение на Маркс. Нему принадлежи честта да бъде създател на структурния метод, без да носи отговорността за последвалите в наши дни едностранчиви извращения на този основополагащ научен принцип. Не са далеч от истината твърденията, че Маркс бил първият кибернетик. Теорията на знаковите системи, при цялото своеобразие на днешната ѝ терминология и методи, има в основата си някои от принципите, които издигна и разработи Маркс в своя главен труд. Естествознанието с шеметното си развитие, невиджаната в предишната история социална и научно-техническа революция не само потвърдиха основните Марксови прогнози, но и далеч още не са изчерпали техните евристични възможности. Материалистическото разбиране на историята, съвременната научна социология е едно от най-великите завоевания на Марксовия гений, а днешните перспективи за развитието на марксистката социология са практически безгранични. „Марксовото учение е всесилно, защото е вярно“ — беше писал в началото на века Ленин и това се потвърди от социалната практика, от победоносното социалистическо строителство, от възникването на световната социалистическа система. Името на „доктора на червения ужас“, толкова ненавиждано и хулено от всички и всякакви реакционери, днес е прието и от приятели, и от врагове като име на най-великия учен и хуманист на съвременността.

Тази нямаща равна в историята на човешката цивилизация продуктивност на единствената съвременна научна концепция за света органически засяга и сферите на художественото развитие, на естетическата дейност.

И днес можем да чуем съображението, че марксизмът няма своя естетика като завършена система. Това съображение се повтаря до втръсване от противниците на марксизма. На Атинския международен конгрес по естетика (1960 г.) Томас Мънроу се опита да предложи еклектическо съчетание на „най-доброто“, което е създала естетическата мисъл, и милостиво посочи, че може да се използват и отделни фрагменти от марксистката естетика в съчетание с фройдизма, томизма, екзистенциализма и пр. Наред с отричането на Марксовото разбиране за изкуството (като че ли работата е в това, че Маркс не ни е оставил академичен компендиум под заглавие „Естетика“), наред с откритата ненавист или клевета — благонамерени предложения за „допълване“, „обогатяване“ на Марксовата естетика чрез симбиозата ѝ с различни влиятелни буржоазни естетически школи.

Това е отдавна известен ход на буржоазната критика на марксизма, само че в естетиката той се проявява с известно закъснение. Навремето Маркс беше обвиняван, че не е оставил цялостна философия. А днес Бертрам Ръсел вижда в неговото лице единствения велик философ на съвременността. Сартр, от своя страна, смята, че след епохите на Декарт и Спиноза, Кант и Хегел, във философията сега е настъпила епохата на Маркс.

А що се отнася до синтеза на марксистката естетика с други естетически възгледи и учения — и това е закъснял повтор на опитите от миналото да се съчетае Марксовата философия, едностранчиво тълкувана само като материалистическо разбиране на историята, с различни (кантиански, позитивистически, ремкеански, екзистенциалистически и др.) концепции за света и познанието.

Марксистката естетика отдавна съществува и непрекъснато се развива. Тя не се нуждае от никакво съединяване с друга естетика по простата причина, че е единствената научна синтетична теория на изкуството и на човешката естетическа дейност като цяло. Без да е придобила школка систематичност (между другото, с оглед на известни цели и това би трябвало да бъде постигнато), марксистката естетика, обогатена по-сетне в трудовете на Ленин и съвременните марксисти, е стройна, логически непротиворечива система, която, наред със завоюваните научни истини, съдържа и широка програма за бъдещото развитие на естетиката, изкуствознанието, социологията и психологията на изкуството.

Маркс разглеждаше изкуството като висша форма на практически-духовната естетическа дейност на хората, като сложно социално отношение. Свободната изява на човешките същностни сили намира в него продуктивна творческа реализация. Изкуството се е родило върху основата на труда и оттам е заимствувало първия принцип на всяко естетическо отношение — постигнатата хармония между функция и форма. Но то е станало самостоятелна разновидност на общественото съзнание едва с разделението на обществото на класи.

Марксовата концепция за естетичното като обективно социално отношение на човешки ценности, като „родова мяра“ получи своята дълбока конкретизация в учението за класово-партийната активна насоченост на изкуството. Исторически съдържателно, на фона на отделните общественно-икономически формации, Маркс разгледа закономерностите на художественото развитие и специфичната структура на изкуството в най-тясна зависимост от развитието и структурата на другите базисни и надстроечни обществени явления.

Тук още веднъж изяви могъществото си знаменитият изследователски метод на Маркс, който съчета възможностите на дедукцията и индукцията с възсхждането от абстрактните определения към историческата конкретност на явлениято. Маркс като никой друг умееше да структурира относително самостоятелния обект на изследване и след това да го свърже с цялото реално богатство на връзки и взаимозависимости, в които обектът е включен. Този метод му помогна да създаде основите както на научната естетика,

така и на научната социология на изкуството. Естетиката на Маркс обясни тайните на изкуството като единствено, неповторимо, с нищо друго незаменяемо явление, а неговата социология определи точно мястото и причинно-функционалните връзки на художествената структура сред и с другите социални структури, с обществото като цяло.

Изкуството като социално отношение включва четири основни съотносими компонента: източника (отразената човешки значима реалност), особено надарения и особено продуктивен художник, художествената творба, притежаваща битие, независимо от волята и съзнанието както на твореца, така и на възприемащия и, накрая, адресанта, „потребителя“, чиито потребности диктуват в една или друга степен художествените насоки и чиито вкусове и интереси, съзнание и възпитание се изменят под въздействието на художествените ценности. Маркс посочи метода, пътищата, които позволяват да бъдат пълно и точно анализирани както отделните елементи на социалното отношение, наречено изкуство, така и тяхното цялостно и неповторимо взаимодействие.

Този метод оказва силно внушение върху един от основоположниците на съвременното художествено кино, Айзенщайн. Многократно изказвайки възхищението си от гениалната проникновеност на Марксовия научен метод, Айзенщайн¹ по-специално свързва с името на Маркс изходните съображения за обосноваването на концепцията за художествения монтаж. Мисълта на Маркс, че изследването на истината предполага не само верен краен резултат, но и верен метод за нейното достигане, проникновено е интерпретирана от Айзенщайн с оглед на родството, което съществува между творчески акт и акта на художественото съпреживяване, на художественото възприемане. Именно художественият монтаж, според Айзенщайн, осъществява динамичната взаимовръзка между двата творчески акта (вж. С. Эйзенштейн — Собр. соч., в четириех томах, т. 2, 1964, с. 171).

Киното е това съвременно изкуство, където най-пълно и очевидно се е изявил художественият синтетизъм, динамиката на художествения процес, живата диалектика, парадоксалността на прехода между създаващия и съпреживяващия художествен акт. Айзенщайн може би не само теоретически, но и интуитивно, като творец, е почувствувал родството си с Марксовото разбиране за социалната съдържателност на художествения синтетизъм, който обхваща в едно интегрално цяло процеса по създаване на художествената ценност (откъм неговите социални, психологически и технологически страни), структурата на готовата творба (анализ на социалното и индивидуалното битие, на „актуалния“ и „историческия“ живот на художественото произведение) и парадоксите на художественото възприемане. И ако Маркс създава едновременно естетика и социология на изкуството, очертавайки предпоставките за една научна психология на художествената дейност, то Айзенщайн приближи-

¹ Не бива да се забравя мечтата му да екранизира „Капитала“.

телно по същия начин строи своите теоретически търсения за природата на киноизкуството, своите основни творчески принципи. От „неравнодушната природа“ (такова е заглавието на най-зрелия му теоретически труд) към „поетическия патос“ на художествената творба — една сложна асоциативна структура, която действа като „киноюмрук“ (да си спомним критичните бележки на Айзенщайн към „киноокото“ на Вертов) върху съзвучното ней, също активизирано възприемащо съзнание (и подсъзнание, и цялостен емоционален и волеви живот на индивида и на масата) — ето логиката, с която Айзенщайн проследява природата на киноизкуството. Той отхвърля вулгарната представа за киното като механичен сбор от различни изкуства. Синтетизмът на кинотворбата е органичен, вплътен чрез една условност — съвършено оригинална и принципно нова, — която съединява параметрите и възможностите на пространствените и временните изкуства. При това условността на киното силно се различава от театралната условност. Няма я съотнесеността на живия актьор с илюзорните обстоятелства, образът на човека и образът на средата са върху еднотипна основа — киноизображението, художественият киномонтаж.

Художественият синтетизъм е многозначно понятие. Първоначалното му съдържание е било класическото единство на „мимезис“, „катарзис“ и „калокагатия“, най-добре изразено от Аристотел. Познавателната ценност на художествения образ е неотделима от специфичната естетическа наслада, която изпитва индивидът при интимния контакт с произведението на изкуството и от граждански-възпитателния ефект, програмиран в самата структура на творбата. Много по-късно, откривайки неизбродните целини на художествената диалектика, Дидро в „Парадокс за актьора“ и в други свои съчинения изтъква синтетизма на изкуството като неразделно единство на правдивост и условност, на изразяване и изобразяване. Художествената творба има парадоксална природа — тя е културно-историческа реалност, но не е вещ, нея я възприемаме и съпреживяваме, но не можем предметно да я обладаваме, ценността ѝ е в човешкия смисъл и значение, а не в материални измерения.

В друг план видя художествения синтетизъм Кант. За него съдната способност, т. е. естетическата дейност, е мостът, който съединява царството на чистия с царството на практическия разум, с други думи, силата на теорията с многостранността и действителността на практиката.

Това е необикновено дълбока мисъл, която само от позициите на марксизма може да получи правилно тълкование. Изкуството не е само познание, образно, картинно иновитие на понятието, както мислеше Хегел и както твърдят днес някои марксиста, не е и чиста, лишена от съдържателност, мистична активност, гола функция, безцелна формална игра на гения, както предполагаше Кант, а след него — Анри Бергсон. Изкуството е активен и продуктивен творчески акт. То се поражда от определени социални условия и потребности, отразява, съобразно тези условия и потребности, човешки значимата действителност. Айзенщайн обичаше да повтаря мисълта, че никакъв художник, никакъв режисьор не може да над-

хвърли богатството и многостранността на действителността. Но в същото време изкуството не е само отражение, не е само познание на това, което и без него съществува. То е преди всичко **деяние, създаване** на нови културни ценности, без които животът на човека все повече става невъзможен и които без оригиналната творческа сила на художника не биха съществували. Творчеството е социално-продуктивен процес, в рамките на който се създава неповторима, принципно нова ценност и който не подлежи на алгоритмуване, на предварително предписване. В него се съчетава сложна, многозначна социална и природна детерминираност с висша форма на духовната свобода.

В една от ранните си работи Маркс даде ново тълкуване на Бюфоновата мисъл: „Стилът — това е човекът“, защити свободата на индивидуалната изява, като се противопостави срещу лицемерното искане на буржоазните цензори истината да бъде „скромна“. „Истината е също така нескромна, както светлината... Аз имам правото да разкрия духовния си облик, но трябва преди това да му придам предписаната изразителност. Кой честен човек не ще се изчерви от такова изискване...?... Та нали не изисквате розата да благоухае като теменуга — защо тогава искате най-голямото богатство — духът — да съществува в един само вид... Същността на духа е изключително **истината сама по себе си**... Всеобщата скромност на духа — това е разумът, тази универсална независимост на мисълта, която се отнася към **всяка вещь** така, както това се изисква от **същността на самата вещь**“ (К. Маркс и Ф. Енгелс об изкустве, т. 2, „Изкуство“, 1967, с. 411—412).

Свободната изява на духовните възможности на индивида има корените си в „родовата мяра“ на човека, тя е собствена стихия и определение на човешката същност, конституиращ елемент на „законите на красотата“.

Това, което у Кант беше изказано в твърде абстрактна форма и се свеждаше до индивидуалната неповторимост на гения („изяшното изкуство е изкуство на гения“, разглеждан като стихийна природна сила), у Хегел получи историческо съдържание и относителност. Още Вазари и Джамбатиста Вико говорят за художествени периоди, но едва Хегел превъзмогна зоналните рамки, националните ограничения и разгледа изкуството като относително самостоятелен **световен** процес, като общочовешко изкуство. Върху терена на световната история Хегел разгърна **историческата типология** на художественото съзнание. Неговият опит има много недостатъци, които произтичат от пороците на идеализма, но принципът, който той избра като основа — историческата диалектика между съдържание и форма на изкуството, — е принцип верен и продуктивен. Едва ли са възможни сериозни корекции на Хегеловото разбиране за символическия и класическия тип изкуство. Неговата „триадичност“ става по очевиден начин несъвършена едва когато се докосва до съвременното изкуство. Наистина не може да се обединява с един неопределен термин — „романтизъм“ — изкуството на Средновековието, на Възраждането и Просвещението. Своеобразният плурализъм на буржоазното изкуство (особено от втората половина на XIX век

насетне) предполага друга типология, друг анализ на социалната съдържателност.

Хегел вешаеше края на изкуството като самостоятелна форма на човешки дух. То трябваше да се задоволи само със служебни функции по отношение на религията и философията. За разлика от Хегел, Маркс виждаше сложността, спираловидния характер на художествения прогрес, неговите безгранични възможности в навечерието и в условията на комунизма. Но Хегеловият историко-типологически синтетизъм твърде много съдейства за изграждането на Марксовата социология и историческа психология на изкуството. Не е случайно, че един от класическите трудове на марксистката естетика — „Писма без адрес“ на Плеханов — при разработката на проблема за генезиса на изкуството блестящо съедини възможностите на социологията и психологията на художественото творчество. Но с особена сила това се изяви в знаменитите статии на Ленин за Толстой. В тях Ленин обясни удивителната сложност на Толстоевото творчество не само чрез неговата детерминираност от политическите и икономическите противоречия на царска Русия през втората половина на XIX век, но и чрез особеностите на класовата психология на руското селячество. Синтетизмът на Марксовия подход към изкуството е дълбока и постоянна традиция на марксистката естетическа класика.

Многозначността на понятието за художествения синтетизъм, с която непрекъснато се сблъскваме в историята, беше преодоляна от Маркс върху принципно нова монистична основа. Преодоляна се оказа и едностранчивата концепция на Рихард Вагнер за разтварянето на основните художествени видове и родове в едно единствено изкуство — новата вагнерианска опера.

Крайностите на Вагнер се оказаха присъщи на всеки повратен момент от художествената история. Нима не с това се обяснява дългогодишният безплоден спор, дали киното ще погълне театъра и някоя от останалите изкуства? Както показва Димитър Гачев още през 30-те години на века, раждането на нов художествен синтетизъм, на ново синтетично изкуство, каквото безспорно беше звуковото кино, не отменя аналитическото развитие на отделните художествени видове и жанрове.

Синтетичната природа на изкуството е подвластна на също така синтетични методи. Такъв е един от първите принципи на Марксовия подход към изкуството, който, за съжаление, не винаги се прилага от съвременните изкуствоведи, естетици и социолози. Едва ли само на миналото принадлежат едностранчивите концепции, според които изкуството е или само пасивна еманация на социално-класовите фактори (вулгарен социологизъм), или пък само нагледна илюстрация на някои понятия, подражание на прототипи (вулгарен гносеологизъм). В станалите напоследък модни социологически анализи на изкуството (в които почти безразделно господства анкетата и в отделни случаи интервюто) отсъства идеята за синтетизма. Това най-вече се прояви в зачестилите изследвания върху киното. Статистическите съображения за представителност, които са еднакво необходими при всеки анализ на всяка социална структура, не отменят

изискването да се държи точна сметка за синтетичната природа на изкуството. Анкетните данни, даже когато са правилно събрани и обработени, са само суров материал. За да може социологическият анализ на изкуството да притежава някаква ценност, е необходима симбиозата поне на социологически психологически методи. Това за съжаление още не е постигнато. Отсъства също синхронията и диахронията при изучаването на художествения процес в една определена социална система. Като правило, не се съблюдава даже едно елементарно изискване: повтаряемостта на наблюдението. Преди три години например беше изследвано социалното влияние на кино-то върху българския зритель. Тази година едно по-общо изследване на града и селото частично отчете и ролята на киноизкуството в общата система на съвременното обществено съзнание у нас. Но бяха взети различни параметри, не се получиха никакви данни за динамиката на процеса. Не е ясно каква е структурата на съвременния български кинозритель и как той е еволюирал през последните три години, не се улавя реалната ефективност на съвременното киноизкуство.

Маркс спря вниманието си върху относителната самостоятелност и неравномерност на художественото развитие (нека си спомним неговия, станал христоматийно известен анализ на древногръцкия епос) и с това постави много задачи пред бъдните марксистки изследвания на изкуството. Изкуството беше оприличено от него като особен вид производство, което създава както своите ценности, така и своята публика. Но законите, по които се произвеждат художествените ценности и се формират обществените вкусове, са исторически. Едни са те в античното общество, други — в условията на средновековните занаяти, трети — при капитализма. Маркс анализира трите етапа на общественото развитие, в което се формират и три исторически отношения между изкуство и действителност. „Отношенията на лична зависимост (отначало съвсем първобитни) — такива са първите форми на обществото, при които производителността на хората се развива само в незначителен обем и на отделни места. Личната независимост, основана върху **вещна** зависимост, — такава е втората крупна форма, при която за пръв път се създава система на всеобщ обществен обмен на веществата, създават се универсални отношения, всестранны потребности и универсални способности. Свободната индивидуалност, основана върху универсалното развитие на индивидите и върху подчинението им на колективната обществена производителност в качеството ѝ на тяхно обществено достойние — такава е третата степен. Втората степен създава условия за третата“ (Маркс и Енгелс об изкустве, т. I, с. 203).

Маркс беше забелязал, че капитализмът като общество, построено върху вещна зависимост, е по природата си враждебен на литературата и изкуството. Тази Марксова мисъл не бива да се тълкува вулгарно, тя няма нищо общо с невежественото твърдение, че в условията на капитализма не се създават големи и трайни художествени ценности. Работата е другаде. Законът на стойността като количествено мерило на капиталистическата икономика е в рязко противоречие с качествената определеност на изкуството. Производство-

то на художествени ценности носи твърде незначителен процент принадена стойност и затова не е в състояние да влияе забележимо върху интересите на капитала. Художникът като производител противостои на количествените тенденции на закона за стойността. Той обикновено е самотен в тази си борба с едно себично и меркантилно общество и затова не са малко случаите, когато загива, смазан от социалните обстоятелства. Трагичната откъснатост на прогресивния художник от народните маси в условията на капитализма (нека си спомним горчивата констатация на Ленин, че даже в началото на XX в. девет десети от руския народ не познаваха своя велик художник Лев Толстой, това удивително „огледало на руската селска революция“) беше преодоляна само от социалистическата революция.

Още с идването си социализмът разруши преградите между народ и изкуство. Национализацията на издателското дело, всеобщата грамотност, превръщането на театрите, кината, библиотеките и т. н. в общонародно достояние, новите комуникативни средства (радиото, телевизията) откриха пътя на художествените ценности, техният достъп до всеки дом, до душата на всеки труженик. Социалистическата културна революция предизвика и огромен международен резонанс, измени културната установка на съвременния човек, принуди капитализма да направи някои отстъпки към демократизиране на културата. Елитарната концепция, получила нови форми след Втората световна война, само потвърждава засилването на демократичната, народностната линия в художествената област на идеологията. Днес всяко талантиливо или посредствено художествено произведение може да има като своя потенциална аудитория **цялото** човечество. Разбира се, тази възможност е колкото благо, толкова и опасност, защото средствата за масова комуникация са безразлични към социалната насоченост и съдържателност на художествения материал. Марковата концепция за изкуството подсказва принципи за гъвкаво, разумно, исторически целесъобразно стопанисване и ефективно използване на художествените ценности в наше време.

Но по-същественото значение на тази концепция е открояването на главната насока на творчеството. Марксизмът е чужд на художествения релативизъм. Далече не всички насоки в изкуството са равноправни дори когато са представени от талантиливи автори. И работата не е в личните художествени предпочитания на Маркс. Знае се, че той е закърмен с великото изкуство на гръцката античност и на Възраждането. Не случайно любими писатели са му Есхил, Шекспир, Сервантес. Много близки са му гениите на Просвещението — Дидро, Гьоте. Работата е там, че субективните предпочитания в случая съвпадат с обективната значимост на авторите и направленията. Но Марковата естетика е проникната от опита и на всички други значителни художествени насоки, на всички основни европейски, азиатски, американски нации. Това е съвременна теория на световното изкуство. Тя, разбира се, не е спекулативна схема, която се налага механично върху художественото развитие. Естетиката на Карл Маркс е всмукала в себе си законите и аромата на вечно живото и неповторимо прогресивно изкуство.

Тя е естетика на реализма, естетика на онзи нов велик синтез

на изкуството, който днес се именува социалистически реализъм.

Маркс дълбоко разбира и безразделно симпатизира на художествения реализъм като безкомпромисно верен метод за постигане на историческата правда. Може да се съжaliaва, че не винаги се помнят и отчитат забележителните му съображения за книгата на А. Шеню „Заговорници“. Маркс е враждебен и на официалната апологетическа идеализация на историческите личности („Във всички съществуващи описания тези лица никога не се изобразяват в техния реален, а само в техния официален вид, с котурни на нозете и с ореол на главата“) и на копаенето в частния живот на героите, на показването им „неглиже“. „Би било желателно — пише Маркс — хората, намиращи се начело на партията на движението — било преди революцията, в тайните организации или в печата, било в периода на революцията, в качеството им на официални лица — да бъдат, в края на краищата, изобразени със сурови рембрандовски бои в цялата тяхна жизнена правда.“

Колко пряко засяга тази проникновена Марксова мисъл днешното българско художествено кино! То прави прощъпулките си по богатите целини на нашата революционна история. Още не се е освободило от пороците на повърхностния сантиментален романтизъм, на „побългаряването“. По много причини образите на Ботев, Левски, Бенковски, Гео Милев, Дядото, Георги Кирков, Георги Димитров още не са намерили екранно претворяване. А другите титани на нашата революционна борба, на нашата култура и изкуство? Те още чакат — и не се знае докога — своето художествено претворяване. Колко са ни необходими сега „сурови рембрандовски платна“ за дейците на историческото минало! Може би това е един от пътищата, за да излезе нашата художествена кинематография от трудното безвремие, в което сега се намира? И дали е това основният път?

На Маркс принадлежи първоначалната и вероятно най-дълбоката формула за метода на социалистическото изкуство. Ако марксизмът е законен наследник на всички завоевания на човешката наука, то и социалистическото изкуство е наследник и продължител на най-високите постижения на световния художествен гений. Но то не консумира пасивно тези постижения, не ги запазва като музейни реликви, а открива нови хоризонти за човечеството. Социалистическото изкуство е новият тип на художествено мислене, новата ера на световното изкуство. То съчетава в себе си Шекспировата жизненост и богата човешка правда с Шилеровата висока тенденциозност, идейна целеустременост и хуманизъм. То е изкуство, чиято основна стихия е пълната и неограничена от нищо истина за човешкия живот.

Маркс беше безстрашен рицар на истината, която, както той обичаше да казва, не зависи нито от папата, нито от полицията. Рицар на революционната истина, на комунистическата правда. А тя е винаги на страната на прогреса, на страната на трудовете хора, на изолестите длани и дръзновените умове.

Маркс беше слял титаничната си личност с устрема на интернационалната пролетарска борба, изцяло беше се посветил на човечеството. Та нали нему нищо човешко не беше чуждо!

И затова ще остане безсмъртен в усилията, в мислите, творчеството и борбите на днешното и утрешното човечество.

КИНО И ТЕЛЕВИЗИЯ

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Като се има предвид колко вътрешно наситени са днес единиците за измерване на времето, явно е, че ние сме доста закъснели с разискването на проблема за отношението между киното и телевизията. Телевизията отдавна е завладяла света. Вече десетилетия тя заема мястото си сред останалите средства за масова връзка между хората, стреми се да се утвърди и като самостоятелно изкуство, да си изработи своя естетика. Нейното влияние специално върху киното е повече от очевидно. Става дума за влияние, което се изявява както в привличането, така и в оттласкването, както в абсорбирането от страна на киното на някои импулси, дошли от телевизията, така и в стремежа и на киното, и на телевизията да потърсят разграничителните линии, отликите, собствените си стихии. Процесите на привличане и оттласкване между киното и телевизията разкриват една извънредно сложна и интересна картина едновременно в областта на материалната база и в областта на естетическите факти и явления.

За съжаление у нас по тия въпроси или не се говори или се говори съвсем инцидентно. И това преди всичко се дължи на нестабилните и неразвити връзки между нашето кино и нашата телевизия. Връзките са неразвити както в сферата на материалното производство, където някои основни въпроси стоят неразрешени, така и в творческата плоскост, където всъщност въпреки отделните изключения по правило нещата протичат паралелно, едно до друго, а не в живо взаимодействие. Главната беда във взаимоотношенията на киното и телевизията у нас се състои не в това, че са се появили някакви (фактически твърде малко на брой) гранични инциденти помежду им, а в механическото съседство на тия две средства за масова връзка между хората. Твърде малко са съзнателните действия за тяхното използване като партньори — в сътрудничество, във взаимопроникване, в съревнование и — ако щете — в борба между тях. И затова започват да се появяват някои деформации и пустоти там, където би могла да циркулира творческа енергия и да се раждат богати плодове от съвместната работа.

Факт е например, че нашата кинематография все още не е осъзнала в пълния им обем ония изпитания и задачи, които поставя пред нея появата на телевизията. Телевизията доставя екранното изображение в дома на зрителя и това просто обстоятелство я въоръжава с едно несравнимо предимство.

Построяването на големи и удобни кинотеатри, широкоформатният екран, стереофоничният звук, пълноценното използване на цвета, в перспектива варисекранът и другите нови моменти, които донесе и продължава да носи техническата революция в кинотехниката — всичко това трябва да бъде внедрено нашироко в нашата кинематография, ако искаме тя да бъде жизнеспособна и в крак със съвременните изисквания.

А не е тайна, че сега нашата кинорежа е в твърде тежко състояние. Онова, което предлага телевизията като техника на екранния образ, е по-добро от мътните, с неясен звук и нечетливи надписи теснолентови прожекции на много от нашите селски (и не само селски) кина.

Проблемът става още по-остър и неотложен, като се има предвид реалната опасност от покриване на нашата страна от чужди, вражески телевизионни предавания чрез нови мощни земни станции или с помощта на спътници на земята с глобален обхват.

Белег за механическото съседство между киното и телевизията у нас е и неактивното отношение на Съюза на кинодейците към развитието на телевизията като изкуство, към проблемите на взаимодействието ѝ с киното, използването на киното в телевизията и създаването на телевизионните филми.

Съюзът живее с радостите и неуспехите на българското киноизкуство, той участва в обсъждането и решаването на основните творчески и организационни въпроси, свързани със съдбата на нашия филм. Но нашият филм вече има двойно битие — едното, на филмите, предназначени за кинотеатрите, и другото, на филмите, предназначени за малкия екран, телевизионните филми. Как се създават тия телевизионни филми, кои ги създават, какви са проблемите в тая област, кое е хубавото и лошото тук, какви талантиливи автори са изпъкнали, как да се помогне за тяхното израстване?... Тоя комплекс от въпроси трябва да влезе в орбитата на съюза. И неговата работа с държавните институти и ръководства в областта на телевизията се налага да бъде така съвместна, както и с държавните институти и ръководства в областта на кинематографията.

Ние говорим, че появила се на бял свят, телевизията започва да оказва сериозно влияние върху кинематографията. С основание се сочат цели кинотечения, които са изхвъркнали от огнището на телевизията. У нас обаче е валидно обратното — телевизията засега не оказва никакво влияние върху развитието на националния ни филм. Защо? Според мен, защото телевизията ни още не успява да разкрие главната си сила. А несъмнено е, че ако тя се развива интензивно по посока на своите специфични черти, там, където киното не може да навлезе и където телевизията е първенецът, инициаторът, много по-добре ще се чувства и нашето киноизкуство, защото ще получава неоценими творчески импулси от един стъпил на краката си съсед. Засага вибрациите, които изпраща телевизията ни към нашия документален филм, са твърде оскъдни. Всъщност може да се твърди, че документалният ни филм, и то с това, което е инертно, отживяло и примитивно в него, тегне върху телевизията и потиска изявяването на нейните специфични възможности. И затова нямаме тоя лъх на свежест, който би трябвало да извира от телевизионните предавания и да се почувства и в недрата на нашето киноизкуство, специално на нашата кинодокументалистика.

Киното, макар и по-рано развило се, не може така спонтанно, органически и цялостно да си служи с присъщите на телевизията оръжия. Някои от тях оръжия то използва частично или като белези на отделни свои стилове, но само при телевизията тях оръжия и тях белези изпъкват напълно и безпримесно, оживяват в истинската си стихия. Кolkото и да е млада, телевизията си има свой радиус на действие, свои параметри, свое място под слънцето. И тъкмо това за съжаление все още не е осъзнато и осъществено както трябва от нашите телевизионни дейци. Оттук и главният недъг в тяхната обща работа — прекаленото транспортиране на онова, което е открито и създадено в други съседни изкуства или области на масова култура. Разбира се, тази транспортна функция на телевизията е момент, неотделим от нейната природа. Той трябва да съществува и да се развива. Но наложително е нашата национална телевизия да осъзнае параметрите на своето специфично развитие.

В „Менделеевата таблица“ на изкуствата се появява едно ново изкуство, което е най-близък съсед на киноизкуството, защото и двете боравят с движещи се екранни образи. Но телевизията носи нови, собствени елементи, с които попълва, обогатява възможностите на изкуството изобщо в неговото отношение към действителността. И в тях нови елементи е скрито нейното право на съществуване, правото ѝ да извършва собствени открития в живота, а не само да представлява едно по-удобно транспортно средство „до вкъщи“ за онова, което вече е открито другаде.

В нашите телевизионни предавания е твърде неразвита и некултивирана блестящата способност на телевизията да отразява чрез движещи се екранни образи живота директно, в момента на раждането на неговите събития и явления. Оттук и „ефектът на присъствието“ и чувството за отсъствие на „четвъртата стена“, от които е обхванат телевизионният зрител. За „ефект на присъствието“ се говори и при киното, но тъкмо при телевизионните предавания той има най-големите си основания.

В директното разкриване на живота в момента на раждането на неговите прояви се крие оня лост, който дава възможност на телевизията да се утвърди като самостоятелно изкуство. И като една форма за връзка между хората, която не може да бъде заместена от никоя друга форма.

Твърде е разпространено мнението, че изкуство в телевизията са само телевизионните художествени филми и телевизионните спектакли и че останалото е публицистика, журналистика или пряк показ на живота, който не може да претендира да бъде изкуство. Това е ограничено и консервативно разбиране, което изправя бариери пред живия растеж на телевизията.

Прекият показ на живота, улавянето на жизнените явления в момента на тяхното раждане може да бъде високо изкуство, а не само технически акт, когато се извършва от творчески личности, които да съумяват в своя рефлекс, в своята импровизация, във високата си култура на общуване със зрителите да разкриват с блясък и талант същността на живота, неговия драматизъм, неговата мъдрост и хитрост, неговото богатство и многообразие.

За съжаление нашата телевизия като че ли най-малко прави именно в това отношение. Директните предавания са малко на брой (може би пречи липсата на никакви технически средства, но това е състояние на нещата, което задържа изиявяването на вътрешната, специфична природа на телевизията). Освен това, когато се правят директни предавания, в повечето слу-

чаи те са на крайно първобитно равнище. Телевизията ни трябва да обърне много сериозно внимание върху този свой недъг. Трябва да се набавят нужните технически средства, които да осигурят възможност нашата телевизия да завладее собствения си терен. Да се привлекат широк кръг от сътрудници с афинитет към телевизионното предаване, способни да предизвикват така присъщия на тия предавания „ефект на присъствието“. Нека посочим в този смисъл значението на такива афинитетни сътрудници на Московската телевизия като Иракли Андроников и Корней Чуковски. Нужно е да се създават майстори на импровизацията, майстори на директния репортаж, злотусти коментатори с великолепа реактивност — това именно ще стабилизира развитието на телевизията в сферата на нейната компетентност, на нейната същност. Докато това не стане, нещата ще куцат и транспортната функция на телевизията ще се хипертрофира, ще линее и няма да може да се изявява способността за собствено откривателство в живота. Възможностите за погрешно разбиране на нещата, за гранични конфликти с останалите области на изкуството ще се увеличават; процесите няма да протичат пълноценно и с необходимото темпо; ще се задържа развоят на нашата телевизия.

Разбира се, природата на телевизията не бива да се сковава в канонически дефиниции и брадванджийски да се определя кое е телевизия и кое не. Преди всичко ние знаем, че това е доста пъстра, комплексна област, в която се пресичат линиите от всички други изкуства и области на културния живот. На второ място, самата природа на телевизията е в бурно движение, тя се изменя динамично. Изменя се и нейното осъзнаване, изменят се и техническите предпоставки, които позволяват в даден момент тази природа да се изяви — екранът увеличава своя размер, появява се цветната телевизия, появява се видеомагнитофонът, снимките от монитор и т. н.

Когато изтъкваме голямото значение за телевизията на директните предавания, на „ефекта на присъствието“, които в значителна степен определят нейния особен характер, като едно от най-безусловните изкуства, в същото време не трябва да забравяме, че тя е изкуство (макар и все още не стъпило здраво на крака и търсещо своята естетика и своя език) и като изкуство има способността да съгъства боите, да си служи с подчертано-условни елементи и тая условност в отделни предавания да излиза на повърхността и да определя тяхната стилова физиономия. Успехът на такива наши телевизионни филми като „Карнавалът на животните“ и по-рано „Продавачът на надежда“ е твърде красноречив и поучителен. Нека впрочем бъдем предпазливи, да си служим внимателно с дефинициите върху един така подвижен терен.

Но не може, ако не искаме да се движим слепешката, да не си даваме сметка, че някои скъпоценни специфични черти са се вече изявили достатъчно категорично и продуктивно в природата на телевизията. И ние трябва да направим всичко, което зависи от нас, за да тласнем нещата към открийването на тези черти, за да бъдат открити и други нови специфични белези, които все още не са се изявили поради една или друга причина, дори — ако щете — поради недостатъчно развитие на техниката в тази област.

Телевизията ще играе в известен смисъл роля и на подготвителен курс в сферата на културата поради обстоятелството, че тя държи контакт с една гигантска аудитория, понякога със съвсем неподготвени, дори и с неграмотни хора. Телевизията има възможността да им оказва непосредствено благотворно влияние. Не трябва обаче масовостта да се третира като при-

митивност и нисък вкус. Колкото възможностите на едно изкуство за масов контакт и за масово влияние върху хората са по-големи, толкова и изискванията за качеството на това влияние трябва да бъдат по-високи и всепроникващи. Иначе съществува реална опасност плюсовете на телевизията да почнат да се обръщат в минуси. И да се появи и пред нас тоя апокалипсис на долнокачествените телевизионни предавания, който е завладял редица други телевизии. Телевизията може да се обърне в ужасно, антикултурно средство, в спирачка на културното развитие, в разрушителна стихия. Разбира се, когато се появи една нова форма за масова връзка между хората, когато още не е разгърнала и осъзнала силите си, когато не е навлязла в своята зрелост, винаги се раздават вопли срещу чудовището, което се задава, срещу заплахата, която е надвиснала над културата и изкуството. Това са вопли, които пречат дори на някои иначе много далновидни в своите области, културни и талантиливи хора да проявят истинска далновидност и в тези случаи. Подобен стереотип в отношението към себе си изживя и киното. Всъщност предубежденията, че киното е профанация на изкуството, все още не са изтлели. Подобни гласове сега се чуват и за телевизията. Те са неоснователни, доколкото носят прокобата за един неизбежен във всички случаи и при всички обстоятелства телевизионен апокалипсис. Но те са основателни, доколкото телевизията все още не е изявила с нужната убедителност и сила своите възможности, все още не е осъзнала диалектиката на хубавото и лошото в себе си, печалната възможност плюсовете много лесно да стават минуси.

За една млада телевизия, която иска да се намести сред своите понякога високомерни и неотстъпчиви съседи и често е изправена пред изкушението да си послужи с не винаги изящни средства, за такава телевизия е от съдбоносно значение да осигури единството на качествността и масовостта, което ще я предпази от апокалипсиса и ще ѝ даде възможност да стане действително високо-културен инструмент с огромно положително въздействие върху милиони и милиони хора.

Нека не забравяме мисълта на Ленин за разликата между популярното и вулгарното. „Популяризацията — пише той — е твърде далече от вулгаризацията, от играта на популярност. Популярният писател отвежда читателя до дълбоката мисъл, до дълбокото учение, като излиза от най-простите и общоизвестни данни, посочвайки с помощта на несложни разсъждения или сполучливо избрани примери главните изводи от тия данни, насочвайки мислещия читател към нови и нови въпроси. Популярният писател няма предвид читателя, който не мисли, който не желае или не умее да мисли — напротив, той има предвид в неразвития читател сериозно намерение за умствена работа и му помага да извършва тази сериозна и трудна работа, води го, помагайки му, да прави първите стъпки и учейки го да върви по-нататък самостоятелно.

Вулгарният писател има предвид читателя, който не мисли и не е способен да мисли, той не го насочва към първите начала на сериозната наука, а в уродливо опростен вид... му поднася „готови“ всички изводи на известното учение, така че на читателя не му се налага дори и да предъква тази кашлица, той може само да я погълне.“

Необходимо е критерият за единството на масовото и качествното въздействие да се спазва във всекидневните, практически усилия на нашата телевизия. Не трябва да се изработват никакви псевдотелевизионни жанрове,

които да означават прикритие на ниското качество. Не трябва, примерно, да се поддаваме на внушението, че многосерийните телевизионни филми си имат специфични белези, и то именно в тоя смисъл специфични, че могат да търпят ниското качество и да бъдат създавани как да е. Телевизионното интервю не трябва да е равнозначно на сковано и лошо проведено интервю. По императива на своята специфика то трябва да означава култура, изобретателност, неочакваност и спонтанност.

Нека напомним на ония, които поддържат становището за телевизията като синоним на примитивност и профанация, че тъкмо обратното е заложено в особената природа на телевизионното изображение. Малкият телевизионен екран изисква освобождаване от подробното изписване, от претрупаните с много елементи общи планове, той предполага съсредоточаване, насочване в дълбочина, търсене на вътрешните измерения на човека и живота. Телевизионни филми като „Дванайсетте разгневени мъже“ и „Марти“ показват колко дълбоки са творческите ресурси на телевизията. Създадени в първата нейна младост, тия филми доказаха, че тъкмо при разрешаването на главната задача на изкуството — разкриването на човека, телевизията има с какво да съперничи на останалите изкуства и да оказва влияние върху тях.

И у нас такъв телевизионен филм като „Васката“ бележи несъмнено верни посоки на развитие.

Киното и телевизията трябва да се превърнат в съюзници. Но ще бъде хубаво, ако телевизията стане съюзник на доброто кино и обратното, киното да стане съюзник на добрата телевизия. А не да бъдат съюзници посредствеността и ниското равнище, които еднакво ни досаждат и в едната, и в другата област. Ще бъде много лошо, ако долнопробните, слабите филми в нашето кино (като в случая имаме предвид естетическия и производствен менталитет, който стои зад тях) изведнъж намерят приют и дори защита под флага на някаква специфика в областта на телевизията. При това под лоши филми аз разбирам както открито примитивните, така и претенциозно слабите филмови изделия.

Най-важното е на практика, всекидневно да се води борба срещу разбирането на масовостта непременно като сдъвкана храна, като бедност, като елементарност, като лош вкус. Ония филми, които е създала телевизията и които защитават нейната марка, показват, че в тази област могат да се завоюват много сериозни постижения.

Нужно е загрижено да се помисли за положението на творческите кадри в нашата телевизия. Когато влизаш в играта по-късно, заварваш едно състояние, при което най-доброто е вече ангажирано от други и ти трябва да си пробиваш път, тепърва да натрупваш опит, да избистряш собственото си самоосъзнаване, да използваш хората, които са налице, които са останали така или иначе от другите изкуства. Всичко това е неизбежно. Но оттук нататък налага се нещата да протичат по-интензивно. По-сериозно трябва нашата телевизия да постави проблема за подготовката на нови кадри. Много са енергични и силни нейните искания за техника и помещения. И това е напълно основателно. Но в решаващата сфера на подготовката на творческите кадри очевидно не се прави необходимото. А въпросът за качеството е въпрос преди всичко на хората, които ще могат да осигуряват това качество.

ЗА ТЕЛЕВИЗИОННИЯ ПРИНЦИП И ЗА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЯ ПРИНЦИП

ЛЕОНИД КОЗЛОВ

1. Увод

Съдбата на зрелищните изкуства в нашия век се определя чрез все по-задължителни връзки с техническия прогрес. Развитие-то на кинематографа, като средство за зрителна информация и като изкуство, исторически е най-показателно в тази посока. Историята на киното ни показва как „техническите революции“ (различни по мащаб) са пораждали всеки път нови основания и нови предпоставки за художественото развитие. Първа от тези революции бе самото откриване на кинематографа: като техника за репродуциране на света и като информационно средство. От този факт незабавно бяха направени естетически изводи, които по-късно се оказаха недостатъчно зрели и превратни: киното бе превърнато във фиксираща форма на примитивния, полупанаирджийски театър. Днес ние вече разбираме, че в тези превратни изводи и определения се е таило сериозно зърно истина: лошо или добро, но кинематографът бе осъзнат в своите функции като масово изкуство. Всички по-късни търсения на „чистото“, „безпримесно“, „абсолютно“ кино се оказваха по своята същност неплодотворни и достигаха до задънена улица, щом не се съобразяваха с тази истина. Вторият революционен жалон в развитието на киното бе осъществяването на синхронния запис на звука. И в този случай ние виждаме същото: примитивният разговорен филм се оказа не само „погрешен път“, не само „регресивна форма“, но същевременно и много поучителен за по-нататъшното развитие на истинското кино-изкуство. По същия начин е поставен въпросът и с „театрализирането“ и „белетризирането“ на кинематографа в ранните етапи на звуковото кино. Подобни, твърде тесни и твърде буквални сближения имаха не само отрицателно въздействие. Защото ако киното не бе преминало през тях, то едва ли би могло да завоюва с очевиден днес успех тези реалности, които традиционно се смятаха за предмет на литературата. Наистина е поучително да се наблюдава как възникването в техниката на нов „канал за информация“ влияе на вътрешното разпределение на изкуствата.

Но след тези два технически преврата настъпи третата „революция“, засега още далеч неизследвана. В течение на редица години тя се оказа не така ултимативна за естетическото „статукво“. Тя се разрази извън сферите на съществуващите зрелищни изкуства и, погледнато строго, не доведе до раждането на някакъв нов вид изкуство. И въпреки това от нея произтичат настойчиви (и сега достатъчно назрели) изводи за естетиката и за художествената практика. Става дума за раждането и разпространяването на телевизията.

Изкуството не се ражда от техниката и не възниква в самия процес на техническото развитие като такъв. Обаче нашето внимание трябва да бъде насочено към това, как техниката предоставя за естетическата дейност на човека нови възможности и, което е особено важно, как тя уточнява начините за функциониране на „същностните сили“ на човека, усвояващ естетически света.

От тази гледна точка телевизията налага редица изводи (или най-малко предположения), които имат значение както за намиране принципите на самата телевизионна естетика, така и за по-точното осъзнаване пътищата на киноизкуството.

Последното вероятно е било най-напред забелязано от Айзенщайн. Преди двадесет години той писа, че техническият феномен на телевизията със своите следствия и своите възможности е готов:

„... да взриви още недокрай усвояения и осъзнат опит на нямото и звуково кино.“

2. Айзенщайн за телевизията

Следващият обзор има не само историко-биографично значение: той е важен за конкретната постановка на общия въпрос.

С. М. Айзенщайн се занимава с проблема за телевизията в 1947 г., в последната година от своя живот. Може да ни се стори почти парадоксално, че това стана веднага след като той успя в творчеството си да се отдалечи максимално от телевизионната естетика, такава, каквато тя се представя в своите най-безспорни черти. „Иван Грозни“ — условно, изострено-постановъчно свърхзрелище — противостои по всички показатели на ония „ТВ-принципи“, които са общопризнати. И сам Айзенщайн писа: „На никого няма да дойде на ум да твърди, че камерата е „издебнала“ реалните събития от XVI век?...“ Въпреки това интересът на Айзенщайн към различните начини на непосредствено „вглеждане“ в действителността се оказва за него като теоретик закономерна отправна точка за навлизане в една качествено нова „територия“. Приключил изследването си за стереокиното, той замисля следващо изследване, посветено на телевизията. Него той едва успява да започне, но запазилите се в архива му кратки записки със забележката „tele“ вече дават представа за подхода към проблема и неговата интерпретация.

Исходен пункт за Айзенщайн е **хроникалността**. Него го занимава въпросът за „магията“ на хрониката, за природата на единственото по рода си въздействие, което упражнява от екрана безхитростният към неразигран живот — дори това да е най-обикновена картинка от бита през 190... или 192... година: Защо с течение на времето това започва да се гледа като изкуство?

Едно от най-важните условия за отговор на този въпрос е предложено от Айзенщайн в неговото изследване „За стереокиното“: „...действително жизнени са само онези разновидности на изкуството, самата природа на които отражава в своите черти елементите на нашите най-дълбоки стремежи.“ И започвайки работата над телевизията, той взима за епиграф старите и неувяхващи слова на Гьоте:

„Verbleibe doch, du bist so schön!“

— молбата към изтичащия миг да не напусне човека. Изследването е трябвало да започне с изясняване на „мемориалните“ начала, живеещи в изкуството и в естетическото съзнание на човека от незапомнени дни. Айзенщайн напомня не само за тайнствата и игрите като форми на пратеатъра, но и обръща внимание на своеобразния коммеморативен инстинкт, присъщ и на най-съвременния човек, който в разни форми, от възвишени до смехотворни, се проявява и в колекциониране на документи от миналото, и в страстта за сувенири, и в любопитството към музеите с въсвечни фигури. На страниците на изследването е трябвало да се появи и английската кралица Виктория с нейната безмерна страст да превръща всеки предмет в сувенир, и Гоголевиот Плюшкин, който вече наистина (ако употребим изразите на Андре Базен) „законсервира времето“ в своя дом. Експентризмът на тези персонажи е трябвало да подчертае колко сериозен и общозначим е стреме-

жът на социалния човек да не загуби миналото, а да се съприкосновява с него и, както пише Айзенщайн, в своите бележки, „да се приобщи към миналото — да стане съвременник и участник в изминалото събитие.“ Именно кинохрониката — според Айзенщайн — е „висшата форма“ на съхраняване на миналото. Иначе казано, тя открива за човека особени възможности да усвоява света чрез времето: разширява човешкото СЕГА.

Оттук — преминаване към телевизията. Това според Айзенщайн е поредната качествена степен на хроникалност; телевизионната култура включва в себе си културата на хрониката и ѝ придава ново качество. Прякото общуване и „съпричастие“ с времето отсега нататък се разпространява не само върху минали дни, но и върху текущите мигновения (звено, което липсваше). Телевизията по този начин разширява за човека не само неговото СЕГА, но и неговото пространствено ТУК. На 7 ноември 1947 година Айзенщайн записва:

„Пространствено-телевизионното е границата в хрониката като висша форма на съхраняване на миналото.

„Time and space interrelations again!“

Така се осмисля същата тази „едновременност“ на ТВ, която в сегашната критика се разглежда най-често само като желателен стилистичен ефект на телевизионното предаване.

Айзенщайн внимателно е търсил подобен ефект в най-различни зрелища, придавайки му най-сериозно перспективно значение като потенциален принцип на телевизионната естетика. В неговите записки се споменават театралните постановки на Фадеевата „Млада гвардия“, в които той е виждал преди всичко стойността на пресъздавания реален исторически факт, „инсценирания документ“. След като видал още една от тогавашните постановки — полудOCUMENTALНИЯ спектакъл за Сталинградската битка, — той записал: „...от спектакъла остават само сцените, видени „през ключалката“ — те сякаш са палеатив на това, на което е способно „теле-то“. Това е отново същото: възможностите на телевизията да приобщава зрителя към съкровения процес на зараждане на ония резултати, за които светът по-късно ще узнае така или иначе. Това се отнася, както вече е достатъчно ясно, еднакво и до стилистиката на телевизията, и до нейните методи. Да си спомним за успеха на такива телевизионни предавания като „12-те разгневени мъже“ (впоследствие направено на филм) или притегателната сила на директните предавания от спортните първенства. Може само да се добави, че когато на сцената или на екрана се пресъздава факт на миналото, незапечатан навремето си от кинохрониката — това е не само „палеатив“ на телевизионността, но и нейният реванш (макар и рядко сполучлив).

Човек — тук вече нищо не може да се измени — желае да гледа „през ключалката“: важно е само да се разбере как и какво. В Айзенщайновия „Октомври“, създаден дълго преди всякакви телевизионни проблеми, има поразителен кратък епизод; той явно излиза от общата стилистика на филма, експресивна и монументална дори в „хроникалните“ сцени, в които все едно неизменно се усеща дистанцията на художествения подбор и пресъздаването. В коридора на Смолни се отваря една от вратите; камерата се спира на прага на малка стая, в която край масата са седнали и разговарят Подвойски (в ролята играе самият Н. И. Подвойски), Антонов-Овсенко и Чудновски. За миг камерата сякаш поглежда по-внимателно към ошарената с мовив карта на градския център, а после продължава, „стойки на прага“, да наблюдава разговора, докато Антонов се обръща, един вид: „е, достатъчно, стига вече“, приближава до вратата и я затваря пред носа си... В този епизод е съвършено очевидно онова, което Айзенщайн впоследствие разбираше като телевизионност; само че тук то е реконструирано, по-точно — моделирано с художествени средства вътре в художественото цяло.

Тук допираме до проблема: телевизия и изкуство. Ключ към този проблем дава на Айзенщайн отново хрониката. От една страна, той внимателно разкрива в явленията на художественото (игрално) кино — и театъра — елементите на хроникалност: буквално взета и реконструирана. От друга страна, той припомня в своите бележки за телевизията, че именно хрониката от революционните години е била източник и оплодотворяващо начало за светското киноизкуство. Казано иначе, хрониката (хроникалното начало) — във формите на документ и реконструиран реален факт — живее в изкуството, изразявайки неговия стремеж непосредствено да се съприкосновява със „суровата“, неочистена, незастинала материя на

действителността, с нейното богатство и нейната първичност. (В потвърждение на това е достатъчно да се обърнем към опита на киноизкуството през последното десетилетие.) От друга страна, изкуството живее в хрониката — потенциално. В този смисъл хрониката е подложна и руда на изкуството, „ползността“ на която се увеличава с течение на времето.

Телевизията придава на тази взаимовръзка нов смисъл. Тя също е непрекъснатата проверка на живота чрез изкуството и на изкуството чрез живота. Но тук става вече дума за онези естетически възможности и открития, които се разкриват не със задна дата, не постфактум, а са заложили, скрити и открити в същата минута, в която става срещата на човека с реалността. Незаменяемата естетическа територия, която телевизията открива за себе си, се отличава с това, че върху нея не действа естественият за всички изкуства закон на дистанцията, законът за естетическото отдалечаване. Лесно е за обикновената кинохроника да почака, докато изтече необходимата „дистанция“ от години и несвършеното, претендиращо за нищо огледално изображение започне да се възприема като художествено произведение — и несравнимо по-трудно е за „едновременната“ телевизия да извлече естетическо въздействие от намиращия се пред нея материал.

От тук стават по-ясни в своята насоченост ония думи на Айзенщайн за телевизията, които са известни и отдавна се цитират:

„И ето пред нас като реалност стои живият живот в чудото на телевизията, готова да взриви още недокрай усвоения и осъзнат опит на нямото и звуковото кино.

Там монтажът например бе само повече или по-малко свършено следене на реалния ход на възприемане на събитията, пречупен творчески през съзнанието и чувството на художника.

А тук той ще отрази най-непосредствено този ход в момента на извършване на този процес.

Ще настъпи поразителен сблъсък на две крайности.

И първото звено във веригата на развиващите се форми на лицедейството — актьорът-лицедей, предаващ чрез непосредствено преживяване своите мисли и чувства на зрителя, ще протегне ръка на носителя на висшите форми на бъдещото лицедейство — киномагьосника на телевизията, който, бърз като поглед и мисъл, жонглирайки с размерите на обектива и точките на кинокамерата, ще предава пряко и непосредствено на милиони слушатели и зрители своята художествена интерпретация на събитията в неповторимия момент на тяхното извършване, в момента на първата и безкрайно вълнуваща среща с тях.“

Тези думи понякога се тълкуват като утвърждаване на монтажната природа на телевизията и се възприемат в далеч отиващи аналогии с Айзенщайновата теория за киномонтажа, метафорически значим по своята същност. А всъщност Айзенщайн разглежда тук монтажа не като изходен пункт, а само като област за съюставки. Изходен пункт е именно утвърждаването на това ново качество на хроникалност в природата на телевизията, за което вече стана дума. Монтажността в телевизията може да бъде повече или по-малко изразена. Като пример за това, което Айзенщайн нарича тук „киномагьосник на телевизията“, може да послужи финалът на „Потемкин“, който в своята монтажна структура освен всичко друго е и образец за многокамерен телевизионен репортаж за срещата на броненосца с ескадрата. Но работата не е в самия монтаж като такъв. Функциите на „телевизионния магьосник“ или, ние бихме казали, „телевизор“ се очертават в малко по-друг план.

Все пак думите на Айзенщайн се отнасят не само за човека зад камерата, но и за човека пред камерата. И тук отново имаме „сблъсък на две крайности“: от отдавна известната фигура на актьора, живеещ в ролята и образа на персонажа — до обикновения човек, проверяван от телекамерата в своята способност да живее в собствената си роля и собствения си образ.

В по-ранните записки на Айзенщайн — отнасящи се към началото на 30-те години, когато неговият монтажен кинематограф се оказва противопоставен на принципа за „живия човек на екрана“ — има забележка, че истинското решение на проблема за „живия човек“ е възможно само в телевизията, само с телевизионни средства. Какво е продуктувало подобно твърдение? Дали само желанието да се отстои за кинематографа любимият творчески принцип, насочвайки онова, което е „в повече“, в друга област? Не. Теоретическата сериозност на този тезис се потвърждава и от контекста на по-късните мисли на Айзенщайн за телевизията,

и от опита на самата телевизия. Главен обект на телевизионното изображение става именно „живият човек“ и неговата стойност в телевизията в крайна сметка превъзхожда стойността на всички останали предмети за изображение в такава степен, както в никое от останалите традиционни изкуства. Телевизията е областта на най-буквалните и най-преките форми на „човешко присъствие“. Тя наистина дава съществен портрет на говорещия човек.

Казано теоретически, в изказванията на Айзенщайн е набелязано точно разбиране на принципите на телевизионната естетика. Това е хроникалност в най-висшето й качество, свързано с непосредствено наблюдение и предаване на текущото време без всякаква временна дистанция. Това е принципът за извличане от предмета на онази естетическа стойност и човешка значимост, които този предмет може да излъчи от себе си в дадения миг (без външна „добавка“ на художника). Това е, най-сетне, предимството на „живия човек“, т. е. на човека в неговото единично своеобразие, на „човека-факт“ — некомпозиран в художествен смисъл.

3. Къде е границата?

Когато авторът на настоящата статия изложи в разговор казаното дотук на режисьора Андрей Тарковски, режисьорът забеляза: „Всичко това е хубаво, но защо то се нарича телевизия? Та това са принципите на съвременното кино“.

Действително. Киното за последните двадесет (а особено за последните десет) години е просто обхванато от страстта за непосредствено наблюдение на фактическата реалност. Това намира израз не само в стилистиката на игралното кино, но и в развилите се съчетания на киноизкуството с хрониката и въобще в сливане на границите между киноизкуството и документа. Най-силен импулс за това следвоенното световно киноизкуство получи от италианския неореализъм. Айзенщайн успя да стане свидетел на това начало. Той видя през 1947 година програмното произведение на неореализма — „Рим, открит град“ на Роселини и — колкото и пресилено да ни изглежда — той вмъкна този филм в своите телевизионни бележки: „Към телевизията се промъкват чрез хрониката“ — в доказателство за това той посочва и произведения, представляващи „инсцениран документ“ и като пример сочи „Рим, открит град“.

Айзенщайн се оказва в много отношения прав — преди всичко по отношение на Роселини като художник. Нека си спомним, че следващото негово произведение бе „Паиза“ — едва ли не най-високото постижение в световното киноизкуство в областта на документалния стил. Нека също си спомним, че в своя много труден път Роселини достигна до филма „Индия“ — това огромно кинонаблюдение, което, както си спомнят зрителите на Московския фестивал от 1959 година, бе трудно за гледане в кинозалата поради почти пълната липса на художествено вмешателство в реалността. Този филм — от гледна точка на традиционното киноизкуство неинтересен и почти безсъдържателен — самият Роселини посочва като принципа и му противопоставя своя „Генерал делла Ровере“ като компромис по отношение на собствената си програма, като дан на старите традиции. Скоро Роселини премина към телевизията, отдаде ѝ се изцяло и преживя своето второ творческо рождение, създавайки многосерийните телевизионни филми „Железният век“ и „Людовик XIV“.

Ако се обърнем към общите концепции на неореализма и към историята на това течение, ще видим там известна тенденция на търсения, която се оказва неразрешима или неразрешена за своето време. Чезаре Дзаватини, признат за водач и идеолог на неореализма, неведнаж е изказвал своята мечта за „чисто“ неореалистичен филм като филм без измислица, без предварителен сценарий, без каквито и да са художествени трансформации на реалността, за филм без фантазия, който трябва „да разкаже... за най-дребните факти, да се стреми да разкрие всичко хуманно, исторически обосновано, съществено, устойчиво, което се крие в тях“. Дзаватини мечтаеше за филм, построен върху простото наблюдение на живота на обикновения, реален човек. И още: „киното никога не трябва да се обръща назад... Днес, днес, днес. Като използваме киното като прожектор, трябва да изследваме онова, което виждаме пред себе си“. Независимо от всякакви външни причини Дзаватини не успя да направи такъв „филм без измислица“. Някои критици не без основание направили извода, че въобще проектът за такова произведение е неосъществим абсурд, противоречещ на самата идея, на самия принцип на про-

изведението. Но нека си зададем въпроса: а ако Дзаватини е поставял пред киното такива проблеми, които въобще не могат да бъдат решени вътре в кинематографа, а изискват съвсем други средства и предаващи канали? Един от най-забележителните лозунги на Дзаватини, изразяващ целите на неореализма, гласи: „Би следвало да се предава по радиото списъкът на всички италианци подред, за да се окрилят те духом“. Става дума за контакта между хората, налаган пряко и без всякакви художествени опосредствувания. Това не е ли по-близо до телевизията, отколкото до кинематографа? И може би една от бедите на неореализма бе това, че на разположение на неговите художници не се оказаха своевременно средствата на телевизията...

Днес проблемът за „филм без измислица“ е поставен на нови основания. През последните години киното, след като получи усъвършенствувани технически средства, както никога широко използва принципа на прякото наблюдение на реалността било като проследяване на хората с помощта на скрита камера, било като синхронно интервю на фактическия човек във фактическа обстановка. Родиха се произведения на „синема директ“ и „синема-верите“, привържениците на които твърдят, че именно това е истинският път за развитие на киното. Критиците на тези филми намериха в тях известна неразрешена проблема. Тя е двояка. От една страна: създавайки картина, построена на прякото интервюиране на живи хора, режисьорите се стремят към определен съдържателен и смислов ефект, който, ако сравним такива филми с най-добрите произведения на традиционното киноизкуство, се оказва непълен и неудовлетворяващ възискателния посетител на кинозалите; предлаганите изводи се оказват изводи без достатъчно основание; лишени от обобщаващата сила на образа, подобни филми се оказват в руслото на развитието на киното като някакво „полуизкуство“. От друга страна, авторите на такива филми, стремяйки се да концентрират материала в рамките на отделното произведение, волю-неволю прибегват до такива средства на подбор и организация, които контрабанда преминават границата, зад която подборът и организацията се превръщат в композиция и измислица, превръщат се в условност; и такива филми, поместени в рамките на своя метраж, се оказват някакви „полудокументи“. Уговорките на някои сериозни представители на „синема директ“, например Марио Русполи, че въобще такива филми могат да служат само като първичен материал за следващи смислови, опосредствувани и изследователски изводи отстранява проблема за прекия контакт с масовия зритель. „Синема директ“ и „синема-верите“, доколкото те преследват чистота на своя принцип и отхвърлят художественото вмешателство, се оказват в кръга на неразрешимото.

Изходът от това положение ни се струва, поне теоретически, също двояк. Едната възможност е: да се откажем от програмата за „чистото наблюдение без измислица и вмешателство“ и да осъзнаем хрониката като съставен материал на художественото произведение. Дзига Вертов, считан от представителите на „синема-верите“ като предтеча и родоначалник, е имал свободата да прибегва до такъв изход и по такъв начин е създал „Шестата част на света“ и „Три песни за Ленин“ (последният филм естествено е включвал в себе си синхронни интервюта, придобили в рамките на цялото образен смисъл). До този път е близък Крис Маркер, който прибегва до цялостен авторски строеж на своите филми по метода на есето. Има и път на възвръщане към изкуството, но той е по-труден за формулиране: тук вероятно работата е в това, че трябва да се намери такава реалност, която, след като бъде внимателно наблюдавана, дава „сама по себе си образ“, който по-късно се отделя в своите контури от пластове на заснетия материал — макар при това резултатът да създава впечатление за пълна непосредственост и невмешателство в материала. Образец за такъв вариант са филмите на Роберт Флаерти. Всичко това е възвръщане към изкуството, възвръщане към принципа на произведението.

Ние ще наречем това и **възвръщане към киното**.

Защото другата възможност води вън от пределите на киното: доколкото тя предполага освобождаване от рамките и законите на произведението като отделно цяло. Това е пътят на телевизията.

Да се опитаме да поясним това.

4. От гледна точка на зрителя

И киното, и телевизията са — ако използваме най-разпространените термини — не само „информация“. Те са също и определени „канални“ за предаване

на информация. А това означава също и определени условия за „приемане“ на информация. Поради всичко това съдържанието и формата на „информацията“ се намират в систематическа взаимовръзка и взаимозависимост. Техническият аспект на тази система, естествено, преминава в аспект социологически. Киното и телевизията се възприемат по различен начин. Те имат и различен зрител.

Кинозрителят влиза в салона на кинотеатъра, за да може, след като се изключи от ежедневието, да се съсредоточи върху нещо друго. В течение на затворения и единичен отрязък от време, потопен в тишината, той възприема върху черното кадри на мрака филма или програма от филми: нещо затворено в себе си, самостоятелно цяло. Това цяло трябва да бъде единично, както е единичен отрязъкът от време, който зрителят му посвещава и така обособено, както е обособен зрителят от битовото ежедневие; това цяло трябва да бъде в определен смисъл условно, както е условен самият факт на отиване на кино.

Телевизионният зрител възприема телевизионната програма, без да се откъсва от непрестанния поток на своето битие. Когато завъртва копчето на телевизора, той не постъпва условно. Той гледа предаването у дома си, като стопанин на дома си — гледа, както е вече прието да се казва, „в креслото, по пантофи и с чашка чай в ръка“. Той се намира в свободни отношения с телевизора и телевизията: той е свободен да преустанови потока на информация или пък да го възприема в течение на дълги часове, може да си отива и да се връща, да отклонява вниманието си и да го съсредоточава отново върху екрана. Липсата на празничност, обикновеността в обстановката не веднаж са водили до обръкване художествените критици: та тук се потъпкват законите на етикета, законите за уважително отношение към зрелището, към изкуството, зрителят се е отпуснал в креслото, пие чай, пуши, прави забележки на глас — а спомнете си как Художественият театър е възпитавал своите зрители, колко строго ги е държал още от гардероба... А може би тук, пред синия екран, има някакъв друг етикет и друга етика? Да си спомним, че дори в театъра Брехт е отстоявал за зрителя правото да се настани удобно в креслото и да пуши и мислено да се възвръща към своя бит, съотнасяйки с него даденото зрелище... Въпросът тук е в това, доколко зрителят е заинтересован и как; въпросът е в равнището на неговото общуване със зрелището; и делничността на телевизионното възприемане, несъизмерима дори с деловитата атмосфера в Брехтовия театър, може да бъде насочена както към нещо по-лошо, така и към нещо много по-добро. Така или иначе зрителят си е у дома, той не е изолиран от своята обстановка и съответстващи на това си и законите на телевизионното зрелище. Те са напълно „адекватни“ на условията на възприемане. Макар това съответствие за сега да се осмисля повърхностно. Най-важната страна в това съответствие, определяща по принцип структурните особености на телевизионното зрелище, е именно тази непрекъснатост на ежедневието, поток на живота, в който е потопен зрителят. От тази гледна точка и самото телевизионно зрелище е нещо течашо, многосложно, изменящо се, пълно с приливи и отливи, незатворено в себе си: някаква особено прекъсваема непрекъснатост, някакво прозрачно-ясно или замъглено огледало на потока на реалния живот, окръжаващ човека.

Проследявайки тези черти, ние виждаме, че „кинематографическата реалност“ е качествено различна от „телевизионната“. Първата е центростремителна и интензивна, втората — центробежна и екстензивна. Случайно ли е това, че принципът на многосерийния филм окончателно премина от киното в телевизията, където стана напълно естествен? За разлика от киното, което днес все повече тежнее към формата на цялостния, неразбит на две или на три сюжета, колкото той и да е разтегнат, търсейки винаги възприемане на единно зрелище.

Телевизионното зрелище не е предаване, колкото едно или друго предаване да се отделя от общия поток. Телевизионното зрелище е именно общият поток, наблюдаван в течение на много вечери, практически безкраен.

И ако допуснем за момент, че можем да говорим за „шедъври“ в телевизията, то критерият за това може да бъде прилаган само към нещо, далеч надхвърлящо рамките на едновременното и цялостно вътре в себе си отделно предаване.

Естетическата качественост на телевизията се състои в принципиално различна степен на съсредоточеност — а по-точно на разсредоточеност — в сравнение с всяко друго изкуство. Естетическата качественост на телевизията (разглежда се ка-

то поток от предавания или като отделно **пряко** предаване) съответствува на естетическата качественост на внимателно наблюдавания реален живот. Затова естетическото творчество в телевизията не е нищо друго, освен енергията на внимателното, естетически възприемчивото наблюдение. И от друга страна това е енергията на непосредственото човешко изразяване на човека върху екрана. Изглежда, че ако говорим за телевизията в нейната чиста, собствена форма — във формата на директното предаване, показващо човека или събитието — то самата постановка на целта „да се направи някакво произведение на изкуството“, ако не отпада, то поне принципиално се преосмисля. На телевизионния обект е противоположен всякакъв, даже и най-малкият „процент на художественост“, привнесен отвън, доколкото става дума за **директно** наблюдение и за **директно** предаване.

И ако един или друг „жив човек“, „човек-факт“, появяващ се в дадена минута на екрана не е художествен образ и не дава пълнота на художественото възприятие, то това се овъзмездява в същата минута от човешката истинност, неповторимост, от физиономистичната характерност на обекта, умножена по незабавността на неговото възприемане. А по-нататък тази непълнота се овъзмездява и от нещо друго: тя се допълва в течение на много дни от безконечната смяна на човешки лица на екрана, предаващи — при известно натрупване — и пълнота на социалната информация за човека, и пълнота на образното усещане за това, какъв е човекът на нашата съвременност.

5. Някои заключения

От казаното до тук следва, че тенденцията на киното към „филм без фантазия“, изразена най-ясно в произведенията на „синема директ“ и „синема-верите“, не е нищо друго, освен фиксирана телевизия, изпълнена със средствата на киното и затворена във външните рамки на отделен филм, предназначен за единично възприятие, т. е. за кинематографично възприятие. Принципът на „филм-интервю“, принципът на „синема-верите“, ако не се разглежда и превръща в принцип на завършено произведение, съсредоточено в себе си, налага да се излезе от рамките на отделния и отделно възприемащия се филм и тогава намира своето оправдание само в сферата на телевизията.

Телевизията, нейната техника и естетика се развиват — както може да се види — не само в телевизионните студии и не само върху сините екрани, разположени в милиони жилища. Тя се ражда, развива и си пробива път и в недрата на кинематографа. Съвременното кино е наистина бременно с телевизия като принцип на непосредствено наблюдение на света. Не е нужно да търсим незабавни практически мерки за ускоряване на този обективен процес и неговото най-бързо разрешаване. Такива процеси не възникват и не продължават без сериозна необходимост за това и видимо има достатъчно причини телевизионната естетика да продължава да се развива и усъвършенствува, да намира изход и да упражнява определено социално въздействие именно в такива променящи се форми в лоното на старата (вече стара) и сравнително усъвършенствуванa и развита област на културата, като киното.

Обаче в теоретически план за киното е вече време да се освободи от бремето на телевизията, за да определи по-точно общите принципи на своето по-нататъшно развитие и самоопределение: преди всичко в художествено отношение.

Нека подчертаем, че става дума именно за принципа на произведението — за филма като значим образ на реалността. Това трябва да се има предвид, доколкото съвременната кинотеория трябва и ще трябва да си разчисти сметките с някои концепции, отричащи на киното образната значимост.

Да се обърнем към историята. В продължение най-малко на половин век историците и теоретиците на киното се натъкват на необходимостта от някаква съотносителна двойна мярка за определяне вътрешната двойственост в развитието на киноизкуството. Правеха се предложения за такъв вид мярка и всеки път в предлаганото съотношение се влягаше нов смисъл. Най-старата двойна мярка е знаменитата дихотомия „Люмиер-Мелиес“. Иначе казано — „възпроизвеждане на живота такъв, какъвто е“ и „създаване на възшебно зрелище“. В съветската киноестетика от 20-те години изключително актуално е било противопоставянето на „документ“ и „изкуство“, на „неигрално“ и „игрално“. Споровете около всичко това с най-голяма острота са се водили именно в кръга на новаторите на кино-

изкуството. Следва да се отбележи, че привържениците на всяка от съотносимите тенденции са били за себе си прави и — нещо повече — са дали принос от своя страна не само в утвърждаване на едната тенденция в противовес на другата, но и в техния синтез (такива са художествените произведения, създадени от „врага на изкуството“ Вертов и завоеванията в областта на специфичната хроникалност на Вертовия антагонист Айзенщайн). В същото време на малко по-друга основа — главно вътре в сферата на игралното кино — възниква противопоставяне, определено впоследствие от киноауката като „проза“ — „поезия“. Още по-късно Андре Базен става широко известен със своето разделяне на киноавторите на „художници, вярващи в реалността“ и „художници, вярващи в образа“. Най-сетне, сравнително неотдавна, Арнолд Хаузер предложи да различаваме „фотографическото кино“ от „кинематографическото кино“. (Има се предвид филмът като „движежа се фотография“ на реалността и филмът, създаващ някаква нова реалност.)

Нека се спрем на това последно съотношение. Това е важно, доколкото неговият автор е склонен да вижда истинската, „немистифицирана“ природа на кинематографа именно в неговия „фотографически“ клон. И доколкото освен това този възглед може да служи като въведение към теорията на Зигфрид Кракауер, съгласно която истинската същност на кинематографа е в „спасяване на физическата реалност“, противопоставена на всякакво образотворчество. И доколкото, накрая, в руслото на този възглед се оказаха становищата на достатъчно много съвременни кинематографисти, едностранчиво провъзгласяващи „кинематографа във формата на факта“, „кинематографа на чистото наблюдение“, виждащи в образната значимост на киното само мистифициращ „символизъм“ и утвърждаващи принципа на плоското огледало като истинския принцип на развитието на киноизкуството (разбира се, само в този случай, когато допускаме, че в киното е възможно изкуство).

Арнолд Хаузер пише: „Киното е единственото изкуство, което предава известни късове действителност без изменение; то, разбира се, ги обяснява, но това обяснение остава фотографическо“.

Това положение елементарно противоречи на самата същност на възникване и развитие на киноизкуството. Съществува стар въпрос: как да си обясним, че най-високите естетически постижения на фотографията (а те са огромни!) я поставят в най-добрия случай на границата на изкуството, но не я правят пълноправен вид изкуство, докато кинематографът естествено се превръща в пълноправно изкуство? Един от възможните отговори е следният. Фотографическата реалност по принцип не може да стане **сътворена** реалност в пълния смисъл на тази дума. Това не е сътворяема реалност, а в най-добрия случай реалност на естетическото възприятие. Макар характерът на това запечатващо възприятие да може да бъде в най-висша степен творчески — възможността за „творчество“ е ясно ограничена. Активността по отношение на обекта трябва да приеме формата на пасивност, което се запечатва в огледалния характер на изображението. Даден обект е показан в определен момент от времето във външно ограничено, огледално — непрекъснато плоскостно изображение. Това изображение — фотографическа реалност — може още и още да се ограничава, да се свежда към все по-малък фрагмент — към „парченце от огледало“ — но то не може вътрешно да се прекъсва, не може да се продължава и да трае. Това води към неговото разрушение: към това, фотографическата реалност да престава да бъде фотографическа — било при определена степен на външна аранжировка на изображението или при създаване на фотомонтаж. Това е монтаж, но това вече не е фотография, а някаква друга приложна форма на изобразителното творчество. Единственият път, който води от фотографията в областта на пълноправния художествен „опус“, в областта на изкуството като такова и творчеството в неговата пълнота е пътят на кинематографа.

Кинематографическата реалност, възникваща от движещата се фотография, по своята същност дава възможност да се превърне в сътворяема реалност. Тук става дума преди всичко за кинематографичния монтаж. Въпросът е в това, че той вече не се явява чисто външен, страничен по отношение на материала принцип на претворяване: именно в това киномонтажът се отличава от монтажа на статичните елементи на фотографията. Защото след като е станала движеща се, фотографията вече носи в себе си възможността да бъде прекъсвана и продължавана. Именно в самия принцип на вътрешното движение, в хода на което обектът се премества, неизбежно се изменя и започва да не прилича на себе си, е заложен (потен-

циално) онзи път на сътворяемо изменение, онзи път на фиксация на реалното движение на ново, мислимо и във въображението равнище, който се осъществява в пълна мяра от художествения монтаж. „Обяснението“ на действителността, за което говори Хаузер, не е обречено да остане фотографично, то естествено става кинематографично: при определени условия, които правят в киното необходим принцип на художественото произведение. За тези условия говорихме вече по-горе.

Най-авторитетна и разгъната защита на „фотографичното кино“ е теорията на Зигфрид Кракауер. Фотографизмът като условие за вярност на киното към реалния свят, като залог за липса на лъжлива идеологизация, като гарант за пълнота и чистота в характеристиките на реалността — това е най-важната идея на тази теория. Обаче в самия девиз „спасяване на физическата реалност“, провъзгласен от Кракауер, се съдържа сериозна теоретическа опасност. Защото фотографизмът сам по себе си в еднаква степен може да стане и „спасение“, и извращение на физическата реалност. Фотографизмът вече е неизбежна условност и неизбежна редукция на физическата реалност. Това е имал предвид Айзенщайн, подчертавайки, че в киното.

„... Условността е примесена в самата предпоставка:

... Ние можем да правим, каквото искаме, но в обстановката на едно задължително условие: ние боравим с елементи от изображението на реалността, а не с елементи на физическата реалност. Това създава възможност и предпоставка за съизмеримост на всички елементи на тонфилма.

... И след като е разчистил веднаж завинаги сметките си с условността в самата си предпоставка — условната екранна реалност на каквото и да е — тонфилмът по този начин също веднаж завинаги сам се освобождава, снимайки противоречивостта между различните елементи вътре в себе си.

... И само в тонфилма се снима тази противоречивост, защото в него всичко се снима (вече във фотографически смисъл!).“

Такъв, според Айзенщайн, е принципът на кинематографа: принципът на кинематографичното претворяване и съизмеряване на елементите от фотографическата реалност вътре в художественото произведение.

Кинематографизмът не е неизбежен. Съществува и възможност за фотографическо отражение и „обяснение“ на елементите на реалността. Възможността за „обяснение“ се реализира чрез безкрайно допълване на едни елементи от фотографическата реалност с други, трети и т. н.

Но тази възможност на фотографията (в широкия смисъл на тази дума!), намираща се зад пределите на принципите на художественото произведение, естествено се осъществява именно в телевизията.

На съвременния етап „фотографическите“ теории за киното, отричащи или поставящи под съмнение образното претворяване и „моделиране“ на реалността, могат да бъдат разглеждани в най-добрия случай като потенциално телевизионни теории.

С това не поставяме под съмнение плодотворността на хроникалните начала в киноизкуството, необходимостта от преките му контакти с документа и репортажа. Въпросът е в това, че в произведението на киното всичко това неизбежно се подлага на претворяване, преобразяване, превръща се в елементи на затворената структура на произведението.

Но кинематографистите, утвърждаващи в своята теория и практика фотографията като единствено верен път за развитие на киното, като изчерпателен път, изключващ принципите за образна значимост и моделиране на света, изглеждат като странни подражатели на циклопите: те като че ли се стремят да се самоослепят в едното око и да загубят способността да виждат света в дълбочина.

В телевизията, в каквито и форми тя да се развие, има неоспоримо, специфично, незаменяемо и с течение на времето все по-ясно определено естетическо достойнство, което не се нуждае от „Олимов комплекс“ и от художествен снобизъм. Това е особена естетика, излизаща вън от границите на системата от изкуства като такива.

Наред с това за киноизкуството става все по-важно да осъзнава принципа на образа и принципа на художественото произведение като свой принцип. Киноизкуството трябва да се осъзнае като традиционно изкуство. Днес то изцяло престана да бъде „ново“ и неговата естетика също престана да бъде „нова“. Младостта на киното отмина.

ЗА ТРУДНИЯ ЗАНАЯТ НА КИНОКРИТИКА

АЛБЕРТ КОЕН

Нямам намерение да се оплаквам: кинокритиката, както и всяка друга художествена критика, е поприще, което човек избира по вътрешна подбуда и склонност. А когато следваш гласа на сърцето си, на кого да се сърдиш освен на себе си? Всеки отстранява ще ти каже: откажи се, брат... Това, разбира се, е най-простото решение, но като че ли и най-невъзможното...

Тогава за какво е тази статия? Бих казал, че това са разсъждения на глас на един журналист, който след няколкогодишен труд в полето на кинокритиката се опитва да си изясни някои от съществените условия, изисквания, ако щете, и парадокси на своя „занаят“. Един опит за осмисляне на собствения опит, както и на наблюденията върху дейността на „сърловието“. Той няма претенцията за дълбоки теоретически обобщения, нито за първооткривателство на някои нови истини. Но ако съдържа поне систематизацията на някои основни положения на кинокритическата дейност у нас, струва ми се, че този опит не би бил безполезен. В края на краищата, след като пишат непрекъснато за работата на всички други дейци в областта на филма, нямат ли кинокритиците право да пишат понякога и за своята работа.

* * *

Кинокритиката, както всяка друга дейност, има своята „работна площадка“. В случая тази площадка се състои от два сектора: екран и издания. Активността и равнището на кинокритиката не могат да бъдат разглеждани и обяснявани извън тези два основни координати: екранът предлага предмета на кинокритиката, изданията — мястото за нейната изява. Тук действа, съответно модифициран, простият биологичен закон на Ламарк: функцията, дейността определя развитието на органа. В зависимост от това, какво и колко предлага екранът като материал за критическа дейност — в зависимост от тези обстоятелства се определят в много важна степен продуктивността, богатството и качественото равнище на кинокритиката. Нужно ли е да се доказва, че бедният екран и ограничената възможност за публикуване не съдействуват за развитието на кинокритическата дейност?...

Но тъкмо тук, струва ми се, нашата кинокритика среща едно от първите и най-големи свои затруднения. Нашият екран не се отличава с богатство и разнообразие. От една страна, той предлага съвсем ограничен брой български филми — 8 до 10 годишно. А не подлежи на никакво съмнение, че една национална кинокритика може истински да остри и калява перото си преди всичко в анализа на произведенията на националното киноизкуство. Защото тук тя намира своите присъщи, неповторими и неразгледани още от никого преди нея проблеми, а заедно с това — и своите специфични отговорности. Защото тук най-вече тя може да надхвърли своята „информативна“ (в широкия смисъл на понятието) функция и да навлезе в истинската сфера на своето призвание, т. е. да упражнява известно влияние върху развитието на изкуството, с което е свързана. Когато обаче тази най-пълноценна задача на кинокритиката ѝ се предлага само няколко пъти в годината (естествено, аз имам предвид само игралния филм), когато повечето от тези и без това малобройни филми са на равнище, което доставя съвсем хилав материал за художествен анализ? ...

От друга страна, вносната част на нашия екран също не предлага особено „питателна храна“ на кинокритиката. Бройката — 150 вносни филма годишно — само на пръв поглед звучи внушително. Същественото е, че между тези 150 филма малко са онези, които могат да представляват по-значителен обект на критически анализ и размишления. Още по-същественото е, че поради причини от различно естество голяма част от по-ярките произведения на световното кино не достига до нашия екран. По този начин кинокритикът е лишен както от достатъчно освещеност (това понятие също използвам в широк смисъл), така и от достатъчно сериозни обекти за своята дейност в областта на чуждестранния филм.

Нека се обърнем към втория сектор — изданията. У нас те са многобройни, но като изключим няколко специализирани издания (две месечни кинописания и един общокултурен седмичник), къде другаде е утвърдена постоянна кинорубрика, в която редовно да се коментира текущият екранен живот? Справедливостта изисква да признаем, че напоследък два-три ежедневника възприеха практиката да се отзовават с къси, често хроникьорски бележки за филмите, които се появяват всяка седмица. Това е добра крачка напред. И все пак тя е съвсем недостатъчна да очертае едно наистина широко поле за системна изва на нашия кинокритически отред. А нали — да се позова отново на Ламарк — орган, който работи недостатъчно, закръпнява?

Излишно е да удължавам разсъжденията си в тази насока, защото мисля, че вече се откритиха ясно стеснените граници на „работната площадка“, където кинокритиката трябва да разгръща силите си и следователно — където тя трупа опит, знание, майсторство, където изработва и утвърждава мерника си. В същност тук аз припомних елементарни истини, които кой знае защо се забравят, когато критиката сама стане обект на критика, справедлива или незаслужена...

* * *

Все пак, ако трудностите свършваха дотук... Но колко сложни проблеми поставя самата природа на филмовото произведение! Някои от тях са общи за всяка творба на изкуството, оттам — и за всяка художествена критика. Ала киноизкуството има и специфичните си особености, които не могат да не си кажат думата.

Всичко би било далеч по-опростено, ако можем да съдим за всеки филм като за отделен, индивидуален творчески факт, към който остава да приложим нашите ясни и утвърдени марксистко-ленински естетически критерии. В последна сметка нали всяка творба живее и има място със своята самостоятелна стойност и значение? Тя е едно завършено и неповторимо дело, което отговаря само за себе си.

Но така може да се подходи, когато погледнем на произведението абстрактно-теоретически, когато се опитаме да го оголим от неговите жизнени връзки и да го поставим в някаква стерилна, херметически изолирана обстановка. В действителност това е невъзможно и в нашите критически съждения ние априори изключваме такъв излюзорен и безпочвен подход. Ние не можем и не бива да се освободим от някои най-съществени източници и връзки на кинематографичната творба.

Преди всичко в нашите оценки се намесва авторът. В случая имам предвид не само и не толкова неговата личност, колкото неговата целокупна творческа дей-

ност. Всяко произведение на този автор съществува само за себе си и в същото време не съществува така: то е брънка в едно творчество и само чрез изкуствена операция може да бъде откъснато от онова, което го предшества. Този факт влияе, съзнателно или несъзнателно, върху нашите преценки като източник на неточности в посока на незаслужена снизходителност или строгост — според автора, който е обект на разглеждане и според творчеството, което е създал досега. Този факт тежи върху нашия анализ още и с това, че понякога налага един сравнителен подход от рода на: „този филм е по-добър или по-слаб от предшестващия...“ А подобен метод в анализа на естетическите факти има, според мен, ограничено значение, доколкото е добре известно, че пътят на твореца не може да върви по някаква изпъната възходяща права и че докато едно творчество не е завършено, преждевременно е да се подрежда стълбицата на съставящите го произведения.

В това вътрешно диалектическо противоречие — всяка творба да бъде оценявана сама за себе си и в същото време да бъде разглеждана като звено в един дълъг, при това незавършен и непредвидим в по-нататъшното му развитие творчески процес, — в това именно противоречие се крие една от най-големите и парадоксални трудности на всяка художествена критика, значи и на кинокритиката.

Авторът... Но в киното кой е в същност той? Филмът е колективно дело, основните творчески фигури на което са режисьорът, сценаристът и операторът. Как да подценим обаче ролята на актьорите, на композитора, художника? Да вземем един най-скорошен пример: какво би представлявал английският филм „Бекет“ (написан превъзходно и режисиран отлично) без изумителната игра на Питър О'Тул? В едно произведение, заангажирало таланта и вдъхновението на много творци, е трудно да се прецени какъв е приносът на всеки един, на кого какво филмът дължи. Тази трудност е особено голяма в рамките на взаимоотношението сценарий — режисура. Вярно е, че без солидна драматургия не може да се направи добър филм, но също така е вярно, че сценарият е само една основа, върху която режисьорската разработка ще изгради живата тъкан, битието на филма, вярно е още, че в същност драматургията на филма е нещо, което се доизгражда и добива плът в самия процес на кинематографичната реализация; най-сетне безспорно е и това, че за един филм съдим не по изходните данни и заложените намерения, а по получения резултат. При тази сложност на истината на мен ми се виждат не съвсем мотивирани и плодоносни усилията на някои колеги да разпределят точно вината за неуспеха или успеха на даден филм между сценариста и режисьора, или между актьорите и режисьора и т. н. Мисля, че тук действа още един от източниците на неточности в критическите оценки.

Не е чудно, че и досега не е заглъхнал спорът — кой е истинският автор на филма? Антониони, Фелини, Бунюел и други от този ранг са „обсебили“, поради мащаба на своите творчески личности, всички „права“ върху режисиранието от тях творби. Това е напълно закономерно и заслужено в ерата на „авторското кино“. И същевременно в това сигурно има и нещо несправедливо, ако помислим за вложения труд на сценаристи, диалогисти, оператори и много други участници в подобни филми. При всички условия филмът остава едно колективно дело и ако това обстоятелство няма никакво значение за зрителя, на възните на кинокритиката то поставя тежестта на един затрудняващ проблем.

“ “ “

Кинокритикът вече се вижда обкръжен от достатъчно сложни обстоятелства, които тежат на съжденията му, но „обсадата“ не свършва с тях. Всеки филм трябва да бъде разглеждан не само в рамките на творческата биография на своя автор, но така също и в много по-широките рамки на националното киноизкуство. Защото като остава факт на индивидуалната творческа биография, той е същевременно и факт от „биографията“ на националното киноизкуство. За това трябва да се държи сметка всякога и навсякъде, но особено в страна като нашата, в която киноизкуството е относително младо, надхвърлило неотдавна 100 игрални филма. Кинокритиката в такава страна има по-голяма отговорност за съдбините на киноизкуството, отколкото другаде, на нея в много по-голяма степен лежи задължението да се отнася грижливо към всяка стъпка и изява на филмовото изкуство, да открива и насърчава кълновете на напредъка. Особено важна нейна задача е да съдейства и потиква за утвърждаване на неповторимия национален облик на родния филм.

Струва ми се, че нашата кинокритика общо взето е проникната дълбоко от тази грижа. Спомнете си, до неотдавна някои критици не пропускаха заключение, че едн-коя си творба е крачка напред в развитието на българското кино. Разбира се, с времето такива „динамични“ преценки стават все по-трудни за обосноваване и все по-произволни. Но ред особени черти на развитието на нашето киноизкуство и филмопроизводство продължават да се отразяват — може би неосъзнато от нас и може би косвено — върху оценките на критиката за някои произведения.

Бих посочил преди всичко изтъкнатото вече обстоятелство, че малък е годишният брой на българските филми и че сред него слабите или посредствени филми преобладават. В продължение на месеци на екрана дефилират един след друг слаби филми, които оставят в душите ни утайката на недоволството и огорчението. Но ето че изведнаж след тях се появява нещо по-смислено и по-свежо, нещо, което носи белези на изкуство (аз говоря за много редките филми с безспорно високи качества). Простата психологическа реакция в такъв случай е разкрасяването, преувеличението. На фона на слабите филми, които са ни огорчили, такова по-смислено и свежо произведение добива чертите на някаква особено интересна, дори пълноценна творба, на някакво радостно явление. Критерият се огъва пред атаката на една психологическа и оптическа измама.

Това е човешко. Но критикът трябва да има силата да надмogne „психическата атака“ на обстоятелствата и да застане на една по-обективна и справедлива гледна точка. Да съотнесе „радостното явление“ не към предхождащите го в последно време безцветни филмови изделия, а към онези наши творби, които отдавна са се утвърдили като показател за сериозно равнище. Не бива да се отказваме от правилната позиция на благожелателност, когато става дума за творба на нашето кино, но не бива също така тази благожелателност да води до принижаване на критерия и следователно — при най-доброто намерение да помагаме на нашия филм, фактически да му вредим.

Необходимостта от устойчив критерий, който не се поддава на психологическите отражения на някои наши домашни обстоятелства, става още по-очевидна, ако към правилната и възискателна национална мярка за качествата на филмовите творби прибавим и международната мярка. Тази международна мярка също е неотменима — за произведенията на всички видове изкуства, но особено за киното. Защото киното, оставяйки в дълбоката си същина еманация на националния творчески гений, е същевременно най-интернационализираното от всички изкуства. Международната циркулация на филмите е сферата на най-интензивния културен обмен, филмите имат нужда от международен пазар и се произвеждат със сметката да преминат границите на своите страни. Този характер на киноизкуството и филмопроизводството отдавна наложи многобройните международни кинофестивали, и то не само като търговски средища, а и като творчески форуми, на които се оглежда равнището на киноизкуството в световен мащаб, съпоставят се постиженията и се разкриват новите, по-прогресивни тенденции и придобивки в областта на филма. Постиганията в сферата на киномисленето и киноизказа, изковани и утвърдени от големите филмови майстори независимо от националността им, добиват силата на международен еталон, с който нито една национална кинематография не може да не се съобразява, ако иска и у дома си, и навън да бъде въздействаща, търсена, уважавана. Кинокритиката също не може да се ограничава с „домашния таван“, сиреч да оценява и степенува качествата на родните филми само на фона на постигнатото от националното киноизкуство, без да държи сметка за това, къде е стигнало вече киното в световен мащаб. Терминът „световно равнище“, който ние охотно и справедливо прилагаме в областта на техниката, науката и икономиката, има своята валидност и за киното.

Струва ми се обаче, че този важен „аршин“ за нашата оценъчна работа понякога липсва в критическите ни произведения. Така както „сивият поток“ в нашето кино принижава по психологически път мерника ни, в същата посока действа и недостатъчната ни осведоменост за това, което става в световното кино. Да, ние не правим филми заради фестивалите, а за да отговорим на духовните потребности на нашето социалистическо общество. Но ние трябва да правим такива филми, които като задоволяват най-пълноценно тези потребности, да са силни да излязат на международната арена и да отнесат там яките светлини на нашата комунистическа правда, истината за нашата страна, доказателствата за творческите способности на един малък, но талантлив и окрилен от социализма народ. Филмът „Отклонение“ не бе произведен заради някакъв фестивал, но колко ни зарадваха

наградите, които той получи на Московския фестивал, както и радушния прием, който намери в много страни!

Ярко национална и социалистическа линия в развитието на нашето кино, но с курс към световното равнище на филмовата продукция — такъв е правилният път на българското киноизкуство; от него трябва да се определя и мерникът на нашата кинокритика

“ “ “

Не знам как ще прозвучи всичко казано дотук. Критика на критиката? Самокритика на критиката? Оплакване или самозащита? Може в статията да има такива интонации и нюанси, но намерението ми бе онова, което заявих в началото: струваше ми се, че отдавна се налагаше да кажем нещо за някои от условията, които влияят съществено върху дейността и развитието на нашата кинокритика, които определят във важна степен равнището на нейния критерий, на нейната професионална компетентност и задълбоченост. За тези условия трябва ясно да си даваме сметка преди всичко самите ние, за да се стремим съзнателно да парираме неблагоприятните им отражения в нашата работа. Но за тях трябва да си дават сметка и читателите на нашите критически статии, както и всички, които имат роля в развитието на киноизкуството и кинокритиката.

«ПОЖАРЪТ»

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Има събития, които остават в историята с първоначалната си стойност — годините не отнемат, нито прибавят нещо към тяхното значение; свързани единствено с времето, когато са възникнали, те остават да съществуват само в миналото. Има събития, напротив, които историческата оценка е безсилна да обгърне отведнаж. Времето не се разделя с тези събития, защото те са част от настоящето и неделими от бъдещето.

Една фашистка диктатура търси и намира повод за терористически поход срещу революционния пролетариат. Един провокационен процес трябва да реабилитира пред световното обществено мнение нацистките палачи, да оправдае масовите погроми, убийствата, варварското унищожение на културни ценности. С този процес хитлеризмът трябва да излезе на международната арена като „спасител“ на европейската цивилизация от световния комунизъм.

И търпи провал, търпи безпрецедентно морално поражение. Пред мракобесието с неподозирана сила се възправя непреодолимата преграда на интернационалната работническа солидарност. И това фокусира в една изумителна личност. Обществото търсеше този, който най-добре ще изрази историческата необходимост в гигантския класов сблъсък. И го намери в лицето на комуниста, чиято несломима воля, беззаветна преданост на революционния дълг и колосална вътрешна енергия го правеха достоен за това дело.



Георги Димитров, Танев и Попов — кадър от документалния филм „Пожарът“

Изминаха тридесет и пет години от процеса в Лайпциг — най-големия процес в най-новата политическа история, а всичко онова, което е станало тогава, днес придобива все по-голямо значение. Повече от всякога събитието е свързано с нашата съвременност, с най-острите проблеми на историческия процес.

Съзнаваме го ние, съзнават го и „оттатък“. И създават филм не от любов към архивните стойности. В изострящата се идеологическа борба между двата свята, на тях е практически необходимо, именно на съвременния етап, да омаловажат подвига на Димитров, да фалшифицират истината, да оневинят тези, които носят отговорност пред историята и човечеството.

Затова интересът на нашето документално кино към пожара в Лайпциг е повече от оправдан и необходим. Повелята да се защити историята е същевременно участие в битката за сегашния и утрешен свят.

Заслужава уважение и признание колосалният труд, който е извършил Нюма Белогорски, сценарист и постановчик на „Пожарът“, по издирването и подбора на многобройния и разнороден документален материал, част от който се използва за първи път. Кадрите от кинохрониката и фотоснимките, факсимилетата от дневника на Димитров и медицинските заключения на психиатри, отнасящи се до здравословното състояние на Ван дер Лубе, извадките от европейската преса и отпечатъците от пръсти, откъсите от оригиналната фонограма и геометричната схема „Дяволски кръг“, съставена от Димитров по време на процеса и разкриваща разпределението на ролите между свидетелите на обвинението, личните писма и схемите на подземния вход на райхстага и пр. и пр. . . въздействуват с неподправената убедителност и несъкрушима логика на фактите. Към неопровержимата стойност на документа Белогорски прибавя достоверността на живото свидетелско показание. Интервютата са взети от лица, които са имали пряко или косвено отношение към процеса: Изабела Браун, бивш секретар на комитета за борба против войната и фашизма в Лондон, видните английски юристи Денис Прит, Нил Лоусън и Бентън, Благой Попов — единствения останал жив от тримата българи обвиняеми, Руди Бернщайн, свидетел-комунист, лежал в нацистки концлагер, Лили Кайт, кореспондент на в. „Известия“, Жан Дюкло и др.

Прави впечатление съдържаният, спокоен тон, с който режисьорът — впрочем съвсем съзнателно — води разказа. Отсъствието на външна полемична страст и развълнуваност обаче ни най-малко не означава незаинтересованост. Напротив, обективността на автора е само привидна; неговото пристрастие се чувства и в спокойната му увереност в силата и правотата на фактите, и в категоричната убедителност на докуметалния материал, който не се нуждае от допълнителна емоционална опора. И най-страстната и патетична оценка би била безсилна да достигне значението, заключено в събитието и в документа, който го отразява.

Но това пристрастие още не удовлетворява големите изисквания, които докуметалното кино днес предявява към съвременния художник — да отрази личния си духовен свят, да защити свое отношение към това, което е провокирало неговия интерес. В голямата историческа тема кинодокументалистът трябва да навлезе със свой собствен кръг от въпроси, със своя авторска идея.

Но в този смисъл филмът не разкрива присъствието на творческата индивидуалност на автора. Неговият замисъл се изчерпва с хронологическия подход към материала — излагане на събитията с добросъвестна изчерпателност и строга последователност във времето. Белогорски е избрал такава вътрешна конструкция и организация на материала, които му позволяват (и улесняват) да използва възможно повече документи, да излага възможно повече факти. Нещо повече, ако не са съществували естествените ограничения за метраж и разпространение, той би могъл при този подход да навлезе в нови и нови събития и факти, без с това да измени ни най-малко на своя замисъл. И тъкмо защото значителният материал е обединен не от оригинална художествена идея, не от единна въ-

трешна логика, а от най-общата връзка на хронологическия ред, оставаме с убеждението, че едни подробности е могло спокойно да бъдат заменени с други, без това да накърни художественото единство на цялото — стига да не се наруши последователността на „частите“ във времето.

Чувството за отсъствие на оригинална творческа личност в „Пожарът“ не изчезва и от факта, че режисьорът сам чете написания от него коментар. Този коментар изобщо допълва или дублира изображението на екрана, дообяснява, илюстрира го; самият той на места се нуждае от подкрепата на картината, която освидетелствува една или друга мисъл. Тази мисъл разказва много точно за събития, излага добросъвестно факти, подрежда, обединява, „кодифицира“ прилежно богатия и разнообразен материал, оценява честно — но в крайна сметка преоткрива известни истини, без да изразява при това личността на автора, без да излага негово и само негово, неповторимо отношение към темата. Чрез коментара режисьорът не се издига до творец, остава диктор, четец на текста.

Бихме искали да избегнем сравнението с „Обикновен фашизъм“, но доколкото „Пожарът“ сам провокира такова сравнение, ще припомним, че Михаил Ром, на основата на познат документален материал, взет главно от официозната хитлеристка кинохроника, създава изумително по дълбочина филмово есе, преосмисляйки миналото, същевременно излага свои съкровени мисли за нашето настояще и бъдеще, общува със зрителите като съвременник със съвременници, обсъжда с тях съдбините на планетата.

Откъсите от личната защита и заключителната реч на Димитров пред съда се четат от Ст. Гецов. Колкото и овладян и непатетичен да е, гласът на артиста внася във филма съвсем неоправдано актьорско присъствие; това присъствие руши неотразимото впечатление, което носят автентичните кадри с Г. Димитров, противоречи на логиката на жанра, на замисъла на режисьора.

„Пожарът“, такъв какъвто е на екрана, има своята безспорна стойност. Тя се определя от непресъхващото значение на документалния материал, събран и организиран от сценариста и режисьора. Но като художествено качество филмът не е това, което Белогорски навярно е можел да осъществи и това, което ние имаме правото да очакваме.

„ТОМАС БЕКЕТ“

Актьор и образ*

Сценарист — Е. Анхалт, режисьор — П. Гленвил, оператор — Дж. Ънсурт. В главните роли: Питър О'Тул, Ричард Бъртън, Д. Гилгууд, Дж. Черви. Производство — „Парамаунт“.

В драмите „Томас Бекет“ на Жан Ануи и „Убийството в катедралата“ на Елиот, по които е написан сценарият на филма „Томас Бекет“, сблъсъкът на идеите и политическите проблеми несъмнено доминират над човешката отличителност. Съвсем очевидно е, че и във филма при участието на добри, даже на посредствени актьори силата на произведението щеше да си остане пак в разкриване на най-високите сфери на човешкия дух. Заслугата на двамата талантлив изпълнители на главните роли — на първо място Питър О'Тул и после Ричард Бъртън, обаче се състои в това, че скъсяват разстоянието между живата човешка природа и най-висшата ѝ проява на духовна дейност, стоплят и оживяват абстрактно звучащи тънкости на една далечна държавническа политика с много корени в съвременността, материализират идеи и внушения, които много често сме били принудени да възприемаме отделно от физическата и психическа осезаемост на човешкото присъствие. Великолепните и необхватни по замисъла си превъплъщения на Питър О'Тул и Ричард Бъртън приземяват и очовечават високите страсти, обличат ги в извечната и неразгадаема човешка плът, включват в драматургическата постройка на характерите психофизическата определеност и неповторяемост на индивида. И в непримиримия двубой на живот и смърт не можеш да разбереш докъде свършва борбата за идеята и откъде започва дивото отмъщение и възмездие на кръвта и нервите, намесват се и се сцепкват непредвидени особености и загадки на човешкия темперамент и нрав.

Художественият резултат от интерпретацията на тези два образа е един парадокс: морално и идейно тържествува Бекет, но ние сме увлечени много по-силно от стихийната неударжливост и пълнота на преживяванията на Хенрих, от неговата емоционална щедрост и всеотдайност, които обаче не се отразяват в бездушните очи на Бекет. В поведението на този лишен от пламенност човек, с неуютна и угаснала душа моралният триумф губи от блясъка си, обезсмисля се и изглежда като нещо обикновено и незадължително.

В историята на идеологията и абстрактната правда печели Бекет, но в одухотворената и сложна човешка игра, в безкрайните и неуловими оттенъци на човечност и вътрешно съдържание той не е равностоен конкурент на Хенрих. В името на избраната от него свещена жертва той се лишава от яркостта на чувствата си. Бекет е лишен от огромното богатство и великия дар на природата да вижда цялата вселена в един човек, всеотдайно да обича или мрази, палещо да усеща болката и студената тръпка на самотата. А Хенрих обича и боготвори своя студенокръвен приятел така, както по-непълноценният човек боготвори и издига в собствените си очи по-съвършения от него. В това неравностойно и странно приятелство кралят е „робът“, готовият на всякакъв, дори и най-унизителни компромиси, за да подхранва и отглежда непостоянния и слаб пламък на приятелството.

В задъхан и нервен ритъм, стигащ до истерия, Питър О'Тул разкрива драмата на човек с изтънчена остра мисъл, с болезнено честолюбивото сърце на пре небрегнат. Цялото му изпълнение може да бъде оприличено на един вопъл, един отчаян вик на останалия сам човек, заобиколен от тъпа глупици и властолюбци. Страстният му и невъздържан нрав го кара отчаяно и трескаво да воюва за свое място в сърцето на Бекет. Неговата негласна молба е обрната единствено към Бекет. Отначало тя е по-спокойна и очакваща взаимност, за да премине след това през всичките степени на несигурността, съм-

* В кн. 8 от 1966 г. на списанието е поместен отзив от Н. Попов за филма „Томас Бекет“. Във връзка с излизането му на екран тук се разглежда по-специално два централни образа в изпълнение на Ричард Бъртън и Питър О'Тул.



Thomas Hobbes

Питер О'Тул в ролята на крал Хенрих

нението и отчаянието. Тя е във всеки жест и поглед на актьора, тя е във всяка негова мисъл и движение. Безбройните детайли, характеризиращи техните взаимоотношения, О'Тул е претопил в една сложна и непозната амалгама, която залива и опожарява неговия герой, разпъва го на кръст и не му сочи изход.

В една естествена непрекъснатост актьорът проследява развитието на съдбовното влечение у своя герой. В началото той вярва, че на доброто разположение и приятелство се отговаря винаги със същото. Тази вяра се подхранва и от самочувствието на по-силния, на покровителя, на спасителя, комуто пленникът е задължен. О'Тул изразява всичко това с една детска настойчивост и непредубеденост, подхвърлена така, уж между другото. Като капризно дете той се любовва на своя хубав пленник, възхищава му се, но при най-малък опит да се покаже независим кралят гупва с крак и затваря вратата на златната клетка. В това е и неговата непоправима грешка. Тази инфантилност и детски възторг от приятеля, придружени с изтъкване на своето всесилие и кралски сан, осъждат на невъз-

можност това приятелство. Защото колкото и великодушен и благороден да е господарят, колкото и да е лишен от предразсъдъците на сана си, той винаги ще напомня на роба, че е роб. Макар и умен и проникателен, Хенрих не може да проумее това, което става в душата на Бекет; тя е затворена завинаги и даже предаността и жалбата на краля не може да я приласкае и отключи. Кралят не е срещал такива мъже като него. Тези, които той познава, са винаги готови да се възползват от най-малкото му благоволение, необразовани и диви, чиято мъжественост се изчерпва с участието във войни и грабежи. В хладната и безстрашна душа на приятеля-плебей има много повече аристократизъм, неуязвима гордост и чувство за собствено достойнство, отколкото у неговите потомствени благородници. Неудържимо го привлича магнетичното свойство на Бекет да бъде близък и доверен приятел и едновременно да си остава чужд и далечен. Да го приближава и допуска до себе си, но дистанцията, скриваща най-сърковените гънки на мисълта и чувствата, да си остава неизменна. Защото за него няма по-голяма тайна от тази, която се намира



Ричард Бъртън (вдясно) — Томас Бекет

в безстрастната душа на Бекет. И Хенрих е готов на всичко, за да изтръгне от него поне една въздишка или съжаление за нещо, да го види гневен да защитава някакво свое пристрастие или горешо да отстоява своето право. Стова той търси доказателства и потвърждение, че не всичко още е угаснало в неговия приятел, че все още е способен да се вълнува, да усеща простата мъжка радост от едно силно и вярно приятелство. Но този порив, тази енергия на любов и приятелство не откликват у Бекет. Някакъв пожар е буйствувал в него, нещо го е пречупило и му е отнело способността да мрази или обича, осъдило го е на някаква принудителна самота, в която като че ли е неговата сила...

В тези тънкости на отношенията Питър О'Тул в същност доизгражда образа на Бекет, казва ни за него това, което Ричард Бъртън не е успял да ни подсказва. И ние в повечето случаи възприемаме Бекет през очите на Хенрих. Той ни убеждава в изключителността и обаянието на неговата личност, а не Бъртън, чието изпълнение не винаги е на висотата на изпълнението на О'Тул.

С нарастващо напрежение и проник-

новеност Питър О'Тул стига до главо-замайващи тънкости в поведението на изобразявания характер. Тъжното и пренебрежително мълчание, с което Бекет отминава неизкусните уловки, го сразяват повече от всичко. Поразен от величието на духа и красивата самотност на този мъж, той е готов да го моли, да плаче, да крещи, да му запояда, да се притиска като дете в него, само и само гордият самотник да му вдъхне частица от своята неуязвимост срещу страха. А кралят е страхлив като всеки обикновен човек. Той се страхува от всичко: от войнствено настроените лордове, от детрониране, от смъртта и най-много от самотата, на която ще го обрече загубата на Бекет. Безнадеждно разяден от страха да остане сам в огромния и неуютен свят, той ще опита всички средства, ще заложи и на най-слабата карта, с отчаяния жест на губещ играч, за да го изтръгне от ръцете на бога. Заради този фанатик Бекет, който без да се двоуми, предпочита метафизическата преданост към бога пред топлината на човешката привързаност, той ще влезе в дръзко единоборство с всевишния отец. Отричането от всичко земно и човешко, огром-

По нашите екрани



Из филма „Четири дни на Неапол“

ната пустота в душата на Бекет, побрала в себе си само бога, вместо да отблъснат Хенрих, го привличат още по-непреодолимо и неосъзнато.

Огромният трагически темперамент и остра интелектуална сетивност на Пи-

тър О'Тул намират своя върховен израз в сцената на срещата край морето. Погледът на Хенрих издава едновременно нечовешко страдание, молба и радост. Разумът му подсказва, че Бекет завинаги си е отишъл, но неспо-

койният ритъм на сърцето не може да се съгласи и търси свои, малко вероятни доводи. Кралското величие е захвърлено като дрипа в краката на Бекет. Една след друга падат и всички крепости, охраняващи кралската му гордост и достойнство. Кралят няма вече какво да предложи, всичко е захвърлил и пратил по дяволите заради чудовището с ангелски криле, което стои насреща му. Остава му сила само да моли за съжаление и пощада...

Искра Божинова

„ЧЕТИРИТЕ ДНИ НА НЕАПОЛ“

Сценарий — В. Пратолини, П. Кампаниле, М. Франчиоза, Нани Лой, Карло Бернари; оператор — Марчело Гати; режисьор — Нани Лой. Продукция „Тиганус“, 1962 г.

Самите италианци говорят, че неореализмът е умрял, че в съвременното италианско кино не съществува едно обединяващо направление. Има кино на Фелини, на Антониони, на Пазолини, на Висконти... В тези твърдения има много истина и все пак трудно бихме се съгласили, че неореализмът, едно от големите достижения на художествената култура в нашия век, е мъртъв. Жив е неговият хуманизъм. Неговият демократичен дух и днес владее произведенията на прогресивните италиански кинематографисти. (Тук трябва да изключим комерческото италианско кино, подчинено изцяло на американския вкус и на американските пари.) В традициите на неореализма, облечени в нови форми и обогатени с по-широки обобщения, бяха създадени остро публицистичните филми на Франческо Рози, сатиричните комедии на Пиетро Джерми, антифашистките филми на Джузепе де Сантис, Луиджи Коменчини, Нани Лой. В търсенето на нови пътища някои режисьори се обърнаха към митологическите и древноисторическите сюжети — старата слабост на италианското кино, други останаха верни на своето пристрастие към близкото минало и по-специално към героичната съпротива на италианския народ срещу фашизма. Така се роди „Четири дни на Неапол“.

Филмът пресъздава с документална точност събитията в гр. Неапол през 1943 г. Кадрите сякаш са заснети през ония съдбоносни четири дни. Конкретността на оделния факт и мащабността на общата картина не се изключват, а взаимно се доразкриват. Намерено е точното съотношение между документалност и художественост. Жителите на Неапол и актьорите, които са се снимали анонимно, правят платното по-широко, без да се лишават от възможността за самостоятелна и пълна изява. Не само актьорите нямат имена във филма, безименни са и героите. Това е разказ за хилядите неаполитанци, чиято оскърбена чест спонтанно се пробужда, за да ги направи герои. За обикновените граждани на Италия, които без организация, без ръководство, въстават в защита на своята свобода. В този смисъл „Четири дни на Неапол“ е продължение на традициите на неореализма. Той не е само филм против германците или против италианските фашисти. Неговата цел е по-широка — да разобличи и осъди безсмислието на войната, нейната жестока античовешка природа.

Истинското, значимото съдържание е помогнало на Лой в откриването на нови форми, в намирането на нови пътища. И все пак този филм си остава в сферата на традициите на неореализма; той е свидетелство, че неореализмът не е само хубаво минало, не е извървян вече път, а богатство, от което още много ще се черпи и което винаги ще подсказва в каква посока трябва да се развива прогресивното италианско кино.

Дора Монова

„МОМИЧЕНЦЕ НА КЪЛБО“

Сценарист — В. Драгунски, режисьори — Л. Шенгелия, Г. Комаровски, оператор — Л. Крайненков. В главните роли: И. Циргиладзе, О. Рябцева, М. Кисляров. Производство „Мосфилм“, 1967 г.

Има детски филми, направени изключително само за малките зрители. Има и такива, които се гледат с еднакъв интерес и от децата, и от възрастните. За съжаление, съществува и трета категория, която не може да задоволи нито едните, нито другите. Филмът

„Момиченце на кълбо“ се приближава повече към нея. Трудно може да се каже, че на авторите липсва професионално майсторство. Напротив. Ако механично отделим и оценим работата на оператора, художника и актьорите — ще се убедим, че всички те поотделно имат своите безспорни качества. Въпреки това цялостният резултат е неуспешен. И сценарият, и режисурата страдат от една прекалена разхвърляност. Във филма има много неща — цирков спектакъл, сцени от живота на цирковите артисти, от бита на съвременен московско семейство, панорамни снимки на Москва, картини на големи художници и пр. и пр. ... Няма най-важното — центърът, обединяващата тема, която да оправдае присъствието на толкова подробности. Постановчиците са се увлекли по външно изобразителната страна. (Единият от тях, Шенгелия, е и художник на филма). Снимките са направени майсторски, в чудесни цветове, но това би могло да бъде качество поскоро на един документален филм. За детския свят на героя, разбуден и развълнуван от срещата с момиченцето, което танцува върху кълбо, е отделено непостижимо малко място. А това е същността на историята. Поне като намерение на авторите. Белите коне, жонгльорите и клоуните са изместили Дениска и неговите преживявания. Циркът е заменил приказката за чувствителната детска душа и богатото въображение на момчето. Онова, което остава в паметта на зрителя, е очарованието на малкия Циргиладзе и неговата непосредствена игра.

Д. М.

„ДАЙ СИ ЛАПАТА, ПРИЯТЕЛ“

Сценарист — Ю. Герман, режисьор — И. Гурин, оператор — Б. Манастирски, главен дресьор — Острцова. Производство на Централната студия за детски и юношески филми „М. Горки“, 1967 г.

Деца се срещат с животните най-напред в приказките. От тях те ги познават още преди да са ги виждали. Добрите животни, които помагат на юнака да намери златната ябълка, да стигне в далечната земя, да се ожени за красивата принцеса; умните приятели на човека, справедливи и безкористни.

Да се направи филм за най-малките, в който кучето да бъде главен герой, е чудесна идея. Деца ще се учат на приятелство и в същото време ще им бъде забавно. Не е нужно историята да бъде сложно и хитро измислена. Напротив. Простичкият, непретенциозен разказ ще постигне повече. И ако кучето е очарователно като Приятел, успехът е почти сигурен. Почти! На филма „Дай си лапата, Приятел“ не липсва нищо



Сцена от филма „Момиченце на кълбо“

за това „почти“ — отлично дресирано куче, добре направен сценарий, хубави снимки. Едно му е в повече — прекаленото многословие на авторите. По начало филмът е без диалог. Съдържанието е разкрито посредством изображение. Всичко е ясно. Но ето че задкадровият глас е решил да доизяснява. Той излишно коментира всяка подробност и сковава въображението на децата, а някъде преминава дори в монолог на кучето. Кучето получава заплатата си от магазина, в който е пазач, гласът зад кадър съсем неудачно се шегува: „Не-

виат глас е решил да доизяснява. Той излишно коментира всяка подробност и сковава въображението на децата, а някъде преминава дори в монолог на кучето. Кучето получава заплатата си от магазина, в който е пазач, гласът зад кадър съсем неудачно се шегува: „Не-

що малко ми се виждат. Ясно, удържа-ли са ми за бездетност... Все пак това е по-евтино, отколкото да се възпитава кученца..." До малкия зрител тази „шега“ няма да достигне. (И слава богу!) На големия ще му бъде обидно за нея.

Бъбривият глас зад кадъра, нетактичен и без чувство за мярка, проиграваша успеха на филма. Удоволствие е да се гледа великолепеното куче Буран, но и това удоволствие намалява след безкусните и безкрайни монолози. Непосредственото въздействие, което обещава началото, постепенно се оказва изместено от фалшивия тон на коментара. Лошият вкус проваля добрите намерения.

Д. М.

„ПОЖАР, МОМИЧЕТО МИ“

Сценаристи — Я. Папоушек, Ив. Пасер, М. Форман, режисьор — Милош Форман, оператор — М. Ондричек. В ролите: Ян Востърчил, И. Колб, Фр. Дебелак, И. Шебанек и др. Производство — киностудия „Барандов“, Прага.

Този трети поред дългометражен филм на известния Милош Форман е свидетелство за стремежа му да доведе до краен предел търсенията си по посока на създаването на игрално кино чрез изразните средства на документалното, а от друга страна — да не отстъпва от разработката на постоянната си тема — остра, ангажирана атака срещу проявите на еснафство, пошлост и конформизъм в ежедневието. В този филм темата присъствува конкретно чрез една доста стриктна фабула, разказваща за бала, организиран от противопожарното управление в едно малко градче. Формализмът, повърхностността, с която някои подхождат към задълженията си, стремежът към самоизтъкване и грандомания, дребнавостта и фалшивият морал в отношенията между хората — всичко това става обект на умела и откривателска сатира, чиято острота и оригиналност не намаляват през целия филм.

Тук характерната за Милош Форман стилистика е доведена до съвършенство. Филмът няма главен герой и няма главна сюжетна линия. Форман изследва група хора с тяхното колектив-

но и индивидуално поведение, чрез техните действия и прояви търси очертанията на еснафския им манталитет и душевната им бедност.

Като замисъл „Пожар, момичето ми“ е много интересна творба. Като реализация — също. Но тя не ни задоволява колкото „Черен Петър“ и „Любовта на русокосата“. Не ни пленява с инвенцията и смелостта на констатациите си, както това ставаше в предишните филми (не че констатациите са по-малко категорични — те са просто същите!). И тук възниква въпросът: дали този метод, доведен до съвършенство, не губи част от своята експресивност и сила? Съдбата на индивидуалния герой — младия Петър и доверчивата Андулка — вълнува зрителя, защото той се е привързал към него, съчувствува му и възприема околния свят през неговите очи. Защото в бунта на Петър и Андулка срещу конформизма има нотка на трагизъм и патос. Осмиването на гългите пожарникари, наивни момичета, ограничени родители, склерозирани патрон — всичко това повече ни забавлява, а по-малко провокира нашето обществено мислене и отношение. А може би по-слабото въздействие на третия Форманов филм се дължи и на известно „оглаждане“, успокояване на ярката изразност на Формановия стил. Защото, въпреки твърденията на световния печат, че Форман не е направил никакъв компромис със себе си, той не може по време на реализацията да не се е съобразявал с факта, че филмът се финансира от продуцента Карло Понти (смяя да твърдя, че цветът само вреди на стила на „кино-истината“, който е типичен за Форман).

Така или иначе, това е един приятен и професионално много издържан филм, но не е онзи Форман, когото познаваме от „Черен Петър“ и „Любовта на русокосата“.

Мария Рачева

„ЕДИН ИДИОТ В ПАРИЖ“

Сценарист — Мишел Одиар, режисьор — Серж Корбе, оператор — Жан Рабие, композитор — Бернар Жерар. В ролите: Дани Карел, Жан Льофевр, Бернар Блие, Робер Далбан и др.

В приятната и непретенциозна песничка, с която започва филмът, авто-



Жан Л  о и Дани Карел във филма „Един идиот в Париж“

рите предварително ни разкриват своята „програма-минимум“. Ще присъствувате на веселия и едновременно малко тъжен, малко лиричен, малко сантиментален, малко... киноразказ за приключенията на бедния провинциален идиот Губи, неочаквано попаднал в огромния Париж, сякаш направо от Луната. С една дума — от всичко по малко.

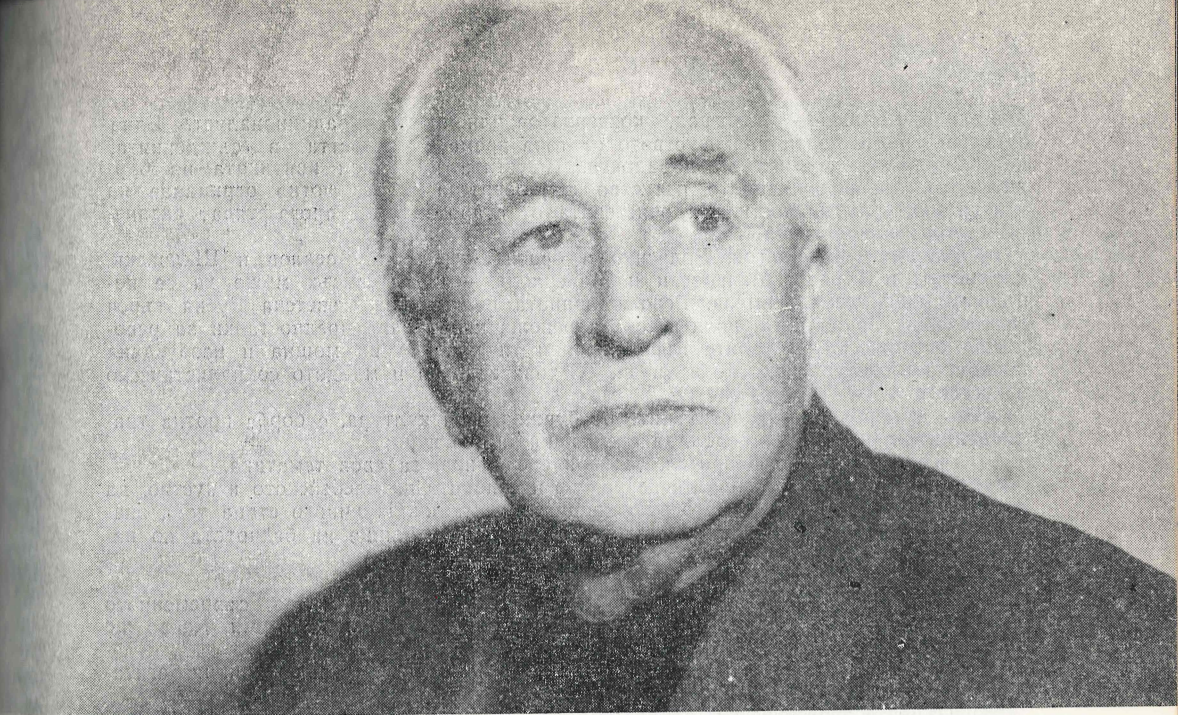
А ето ви и една сцена, която бихме могли да приемем за ключ към „идейния“ заряд на филма. На брега на Сена към нашия мил, добродушен и безпомощен малоумен с „мефистофелски“ смях се приближава странен човек — един от многочислените обитатели на еднотипните панелни жилища в Париж (а очевидно и не само в Париж). Избягал далече от ужаса на „цивилизования“ бит, той споделя с героя своето отвращение от светската суета и взема твърдото решение никога да не се върне към нея, да започне всичко отначало.

Ако приемем, че зад тази донякъде добродушна ирония над „изкушения“ от фалшивите прелести на града човек се крие „критическото“ отношение на аторите към онези „преимущества“ на цивилизования свят, достигнали до своето самоотрицание, лесно можем да си отговорим на въпроса, кой в същност е този малоумен идиот Губи и какво е неговото предназначение във филма. Тук претенциите са значително по-големи. Става въпрос за един външно смахнат, но с богата, чиста и поетична душа човек, попаднал в света, в който „другите не обичат нищо и никого“. Оказва се обаче, че това скептично отношение към живота и безверие в неговите добродетели не е чак така повсеместно. Ето например новата позната на Губи — проститутката Цветето, се опитва не само да мечтае за невинността и чистотата на патриархалния селски бит, но и сама в собствена-

та си квартира си урежда една малка селскостопанска „менажерия“. Още по-интересен е случаят с втория покровител на Губи — бившия възпитаник на сиропиталището и днешен преуспяващ магнат в колбасарската индустрия. Очевидно богатата на живота са в ръцете на този ударно пробил си път в обществото индустриалец, за когото морето вече е до колене. Нещо повече, той се заканва „да види сметката“ на всички, които по един или друг начин могат да му се противопоставят. В този смисъл нашият Губи е „щастливата“ жертва, на която случайността дарява неочаквана милост и още по-неочаквана... любов.

Впрочем „случаят Губи“ би могъл да стане повод за една нежалеща жлъчни краски сатира на буржоазното общество, безотказно смилащо многолюдния човешки поток и възпроизвеждащото по свой образ и подобие. Но може би претенциите ни към филма, поставил си много по-скромни задачи, са твърде големи. Затова нека излезем от сферата на „идеите“ и да навлезем в областта на забавния, развлекателен жанр, към който той очевидно предявява права. Не можем да отречем наличието на някои остроумни реплики и коментари, които донякъде освежават не особено удачните сцени и епизоди. Те обаче не могат да спасят филма от постепенно прокрадващата се скука и отегчение. И може би зрители без време биха напусkali салоните, ако не ги задържаше присъствието на тримата актьори, изпълнители на главните роли: таланта на големия френски комик Жан Льофевр, миловидната физиономия и добре очертаните форми на Дани Карел и доста своеобразното превъплъщение на известния Бернар Блие. Наистина звездите понякога спасяват филмите, но не винаги...

Калина Стойновска



ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА ЛЕВ КУЛЕШОВ

С името на Лев Владимирович Кулешов е свързана цяла епоха в развитието на киноизкуството. Нито един сериозен труд по история или теория на киното не може да отmine с мълчание големия принос, който той внесе в теорията и практиката на модерното кино.

Често пъти съдбата на първооткривателите е странна. Защото историята бързо се движи напред и вчерашните открития днес предизвикват само снизходителни усмивки.

Лев Кулешов е един от малцината първооткриватели в истинския смисъл на думата. И няма нищо преувеличено в известното заявление на неговите ученици Пудовкин, Фогел, Оболенски и Комаров: „Ние правим филми — Кулешов създаде кинематографията.“

Не е лесно да се нагърбиш с мисията да „създаваш кинематография“, когато си на 20 години и зад гърба си имаш само няколко години стаж като декоратор и актьор!

Кулешов дръзна да направи това, защото то се диктуваше от времето, от историята, от природата на неговия талант — талант на експериментатор.

Началото на 20-те години, което съвпада и с началото на творческите търсения на Кулешов, преминава под знака на експеримента във всички области на културата и изкуството.

Тогава всички бяха експериментатори, новатори, реформатори.

А всеки противник — ретроград, консерватор или просто традиционалист. Една от характерните черти на изкуството от това време е дързостта в съжденията, която понякога достига до парадокси. В устата на някои критиката на буржоазното, дореволюционното изкуство се превръща в абсолютно отрицание на всички културни ценности. На очистената от старото почва процъфтяват различни школи и направления.

Таиров и Вахтангов, Родченко и братя Стерибург, Мосалов и Шкловски, Айхенбаум и Туркин, Маяковски и Майерхолд — този списък може да се попълни с още десетки имена. Революционната култура на Съветска Русия търси своето лице. Социалната, политическата революция създава предпоставки за революция естетическа. В своите първи прояви тя прилича на мощна и необуздана лавина, помитаща всичко по пътя си. С това започва и младото социалистическо изкуство:

— с борба против остатъците от буржоазната култура, с борба против традиционните представи за герой, за прекрасно, за трагично;

— с борба за свой зрител, за своя специфика, за своя тематика.

Тази борба не можеше да не разтърси основите на плебейското изкуство, да не направи от него знаме на революционната агитация. И киното стана това знаме. Може би защото беше презрено, защото беше зрелище на беднотата по пазири и покрайнини.

Може би...

Лев Кулешов пише: „В този си вид, в който съществува, съвременното изкуство, или трябва да изчезне, или да се преобразува в нови форми. Какво ще стане с него — не мога да определя.“

И то се преобразува, роди нов кинематограф — революционния, агитационния, въздействащия, достоверния.

Първите теоретически статии на Лев Кулешов се появяват през 1918 година. Те носят характерните белези на младостта, на първичното желание за самоутвърждение. Та тогава Кулешов е само на 19 години! Но в патоса на младежкия нихилизъм и максимализъм може да се видят рационалните зърна, които с течение на времето ще се превърнат в академически истини.

За да изгради някаква стройна естетическа концепция за киното, Кулешов трябва преди всичко да определи ясно и точно границите на кинематографа като вид изкуство. От тази необходимост произтича и неговата знаменита формулировка: „Идеята на кинематографа е идея кинематографическа“. Подобни заявления не са новост за бурния културен живот по това време — Таиров със същата настоятелност се бори за „театрализация на театъра“. Кулешов вижда спецификата на киното (същата тази специфика, която години наред ще бъде предмет на солидни академически дискусии и изследвания и която до днес за мнозина си остава „тера инкогнита“) в „неговата кинематографичност“. И пояснява по-нататък: „...средство за изразяване на художествена мисъл... е ритмическата смяна на отделни неподвижни кадри или неголеми късове с изразено движение...“

Това е откритие с голяма ценност, защото до Кулешов никой теоретик или практик не поставя принципно въпроса за спецификата и не вижда новото естетическо качество на киното. Кулешов пръв осмисля теоретически монтажа като изразно средство. За него заснетият кадър престава да има самостоятелно естетическо значение, той е само част от определен впечатляващ порядък от заснети кадри. „Същността на киното е монтажът“ — декларира Кулешов през 1922 година.

Съвременници на Рене и Годар, Тарковски и Ром, ние не можем да си представим огромната важност на тези формулировки, защото за нас монтажът надхвърля рамките на киното. Той е нещо повече — особен начин на мислене, на светоусещане.

А в онези пионерски години киноиндустрията (киното е вече индустрия!) залива екраните със своята продукция. Занаятчийски филмират песни, романи, „оживяват“ картини на известни художници. Това са парчета лента, заснети в определена сюжетна последователност, без да се вземат под внимание елементарните изисквания на филмовата специфика. Разбира се, има и гениални практики — Грифит например, но той по-скоро интуитивно, под влияние на литературата създава шедевъра си „Нетърпимост“.

Лев Кулешов противопоставя своя монтажен метод на литературно-театралния метод за построение на филма.

Теоретиците до Кулешов се занимават с най-различни проблеми. Те също се стараят да определят спецификата на седмото изкуство, но търсейки общите допирни точки на киното с другите изкуства въз основа синтетическата природа на кинематографа. Нищо чудно тогава, че в представите на мнозина киното е „филмирана пиеса“ (Чайковски и Вознесенски). За тях проф. Иезуитов казва: „Те се откъсват от старото, но не се присъединяват към новото.“¹

Новото течение в кинематографа е представено от няколко значителни фигури. На първо място трябва да споменем В. Туркин. В книгата си „Искусство екрана“ той вижда законите на киното в неговите изобразителни възможности. Според Туркин главната задача на кинематографа е да осъществява движение в пространството. Тук авторът засяга и въпроса за ритъма, но не е в състояние да го осмисли като монтаж. Друг теоретик, В. Шкловски, изхожда от общо-литературни позиции. За него естетиката на киното е в поетиката на „чистия сюжет“: сюжета той разглежда изключително като форма.

Очевидно е, че Кулешов не може да изходи в теоретичните си възгледи от позициите на своите колеги. Това ни кара да търсим отправна точка за неговата монтажна теория в естетическите програми на левите течения в съветското изкуство от 20-те години: конструктивизъм, пуризм, функционализъм, неокласицизъм. На младия Кулешов импонират идеите за „организираност на пространството“, „функционалната целесъобразност“, култа към машините, към техническите конструкции. Той заимствува част от терминологията, а идеята за „организираност на пространството“ преработва в монтажна теория — „кинематограф, разпределен във времето и пространството“.

Качеството, което Кулешов прибавя, е новото измерение в кинематографа — временното. До този извод той стига след продължителни емпирически наблюдения. Основа за тях му дава богатият материал на американското кино от 20-те години. Сравнявайки монтажното построение на „руския психологически филм“ с неговите дълги и неизразителни планове и бързия ритмичен монтаж на „американския детектив“, Кулешов заключава: „Кинематографическите измерения се възприемат и във времето“.

Това е революция в естетиката на киното, защото установяването на пространствено временното съществуване на кинообраза с примат на временните функции на монтажа означава първата стъпка към модерното кино.

Обикновено първите крачки донасят повече болка, отколкото радост, но често пъти проходите са заразен, зашеметен от новото усещане.

Откритието увеличава Кулешов-художника. Той бърза да провери на практика силата на формулирания от него закон. И наистина — „монтажно може да се създаде дори нова земна повърхност“, може да се създаде „съвършено нов човек въпреки наличието на напълно реален материал“! Неговите експерименти във филма „Проектът на инж. Прайт“ (1918 г.), прочутата сцена с Хохлова и Оболенски, монтажният образ на момичето пред огледалото се превръщат в триумф на монтажната теория. Дори съвременното киноведение използва специален термин за обозначаване на тези експерименти — „ефект на Кулешов“.

Кулешов-теоретикът е в плен на Кулешов-практика. Увлечението по новия принцип на монтажа изразителност се превръща в принцип с всеобщо значение. Оттук до формалистическото обобщение пътят е много къс. Кулешов обявява: „Не е важно как са направени кадрите, важното е как те са монтирани. Нека материалът бъде лош, важното е той да бъде добре организиран“.

В по-късните си работи (Искусство кино — 1929 г.) Кулешов избягва крайностите в тази формулировка. Той обяснява причините за хиперболизацията на монтажа в своята теория с редица фактори — борба за определяне спецификата на киното, борба срещу неверния подход към него, практически трудности от административен характер.

Не е тук мястото да оспорваме и проверяваме правилността на тези уверения. Пък и не е необходимо. Увлечението по монтажа е естествено явление за този период, без което киното не би направило и крачка напред в развитието си. Но точно това не могат да разберат някои критици и Кулешов е обявен за ... формалист. Този етикет ще съпътствува личността му на различни етапи от него-

¹ Иезуитов, „Курс истории кино СССР“, ръкопис, М., каб. „Советское кино“, ВГИК, стр. 28.



ната театрална биография, ще бъде обект на особени „грижи“ и „доброжелателна“ критика. Но никога не ще успее да сломи духа на Кулешов-експериментатора.

Между другото — Кулешов, Вертов и Айзенщайн се ползват с най-голямо „внимание“ от страна на РАПП-овската критика. Техният „формализъм“ е прицелна точка на почти всички дискусии и полемки в този период.

Първото и най-важно звено в естетиката на Кулешов е монтажният принцип на построение. На тази основа се развиват и останалите положения в неговата теория.

От монтажната структура на филма произтича изискването за ясна и точна композиция на кадъра. „Ако филмът е построен монтажно, всеки кадър се показва определено, много кратко време. За да се разгледа, съобрази и осмисли всичко, което се показва на екрана, съдържанието на дадения кадър трябва да се подава в конкретни изрази.“ За Кулешов понятието „конкретни изрази“ об-

хваща много неща — композиция на кадъра, посока на движение в самия кадър, актьорска пластическа изразителност. Напълно естествено, защото той изхожда от принципно нова концепция за кадъра.

До Кулешов кинокадър и „оживяла“, „движеща се фотография“ са почти идентични понятия. Основната функция на малкото целулоидно квадратче е да показва, да информира. Единствено Луи Делюк в знаменитата си книга „Фотогения“ се опитва да отдели киното от фотографията върху основата на техния синтез. Той пише: „Фотогения — това е сливането на кинематографа с фотографията, защото киното е едно нещо, а фотографията — съвсем друго.¹

Кулешов подхожда към проблема от осъзната и строго аргументирана позиция — „кинематографът не впечатлява с всяка своя отделна сцена“, т. е. кадър. Следователно изображението, което е включено в границите на заснетия кадър, може да се тълкува единствено като елемент от монтажната фраза. Сам Кулешов дава много точно определение на функциите, които кинокадърът трябва да изпълнява — той е „знак, буква... при това сложна буква, китайска например. Кадърът — това е понятие“. Вече става ясно защо ударението пада върху четливостта на отделния кадър. Всяко объркване при дешифриране на елементарното изображение-кадър води до неправилна интерпретация смисъла на монтажната фраза, в която кадърчето е отделна буква. За Кулешов това е от огромно значение, защото той цени своя контакт с потребителя. „Кадърът не изпълнява своята роля, ако зрителят се обърква.“

Кулешов създава своя оригинална теория за композицията на кадъра. Той взема за основа тезиса на конструктивистката естетика, според която „човек вижда окръжаващата го действителност единствено посредством правия ъгъл и линия“ (Корбузи — 1924 г.) и разделя на квадратчета и техните диагонали пространството на кадъра. Тази система от линии и ъгли Кулешов нарича „пространствена мрежа“. Според него всяко движение в кадъра трябва да се строи по права линия или диагонал, за да бъде ясно и четливо.

Математическата терминология и категоричността в ранните теоретични работи на Кулешов са причина за остри нападки и обвинения във формализъм. Някои негови опоненти се мъчат да докажат връзката му с идеалистическите концепции на Г. Фехнер, един от основателите на психофизиката, който твърди, че всяко отклонение на движението от линиите, образуващи прав ъгъл, причинява физическо страдание на зрителя. Други обявяват теорията на Кулешов за „естетика на числата и пергела“. Дори съвременните историци не са особено точни в преценките си. (Н. Лебедев пише: „... Кулешов пренебрегва напълно емоционалната, естетическата функция на изображението²). Подобни обобщения са пресиления защото в своите изказвания Кулешков неведнаж подчертава, че понятието „нечист кадър“, т. е. недостатъчно ясно композиран, той свързва със стара, дореволюционна Русия. Той се бори с идиличните представи за руския бит, доказвайки, че градският пейзаж или жп мост доставят на зрителя несравнимо по-голямо естетическо удоволствие, отколкото „пейзаж с облачета, дървета, поточе, трева и къщи“, т. е. типичните атрибути на „ханжонковската“ киноизразност.

Кулешов не се увлича в истинския смисъл на думата от идеите на конструктивизма. Той е далеч от крайностите на техните формалистически търсения. В нито един от филмите му няма дори и най-слаб намек за остри ракурси, подчертано необикновени гледни точки — нещо, което е много характерно за конструктивизма във фотографията (Родченко). А нима следната мисъл свидетелства за пренебрежение към „емоционалната, естетическата функция на изображението“? — „Гордият човек може да се снима отдолу — ракурсът ще подчертае това качество. Унижен, подтиснат човек може да се снима отгоре. Подтиснатостта ще се усили от снимачната точка на апарата. Пример — работата на Пудовкин в „Майка“.

Актьорът заема последно място в естетическата концепция на Кулешов за киното. Това не е случаен факт, защото той вижда в актьора сумарен резултат

¹ Делюк Луи, „Фотогения“, М., 1924, стр. 24.

² Лебедев Николай, „Очерк истории кино СССР“ (немое кино), М., 1965, стр. 214.

на своите възгледи за цялостната природа на киното, в които монтажът има подчертан приоритет. Много често Кулешов пише, че „кинематографически материал са преди всичко реалната действителност, предметите, които ни окръжават“. Естетически осмислената любов към хроникалния материал, към достоверността на кинематографическото изображение заставят младия теоретик да търси спецификата на киноактьorskото майсторство в тази област. И понеже Кулешов ненавижда „бездарно психологическите“ филми, които „фиксираат театралното действие“, той с особена радост провъзгласява края на ерата, в която тъмнооки неврастенички заливат кинозалоните с глицеринови сълзи. „Долу руският психологически филм!“ — обявява Кулешов.

По същото време той пише: „На нас ни е нужен натурщик, който да бъде най-съвършеното техническо произведение. Нашите хора трябва да бъдат като машини, като инженерни конструкции“. Конструктивистката естетика надделява у Кулешов. Той като че ли забравя за живия човек, измества го с хладни технически конструкции. Но колко често полемическият стил на манифестите се различава от сериозната практическа дейност! Така е и с Кулешов.

В действителност той създава своя актьорска школа още през 1920 година. И нека не ни смушава фактът, че там се подготвят „кинонатуршчици“. В по-късните си теоретически работи Кулешов пише: „В кинематографа всичко се основава на определени взаимоотношения между хора с различни характери“. Противоречието между натурщика-техническо средство и натурщика-характер е непреодолимо, ако не се обърнем към работите на Кулешов-режисьора. „Необикновените приключения на м-р Вест в страната на болшевиките“ (1924) и особено „Според закона“ (1926) ярко показват за каква грижа Кулешов пристъпва към извайването на човешките образи и характери. Както забелязва проф. Йезуитов: „... все пак в неговите очи натурщикът си остава киноактьор...“¹

Да не забравяме, че Кулешов възпита такива забележителни актьори и „актьорски“ режисьори, като Вс. Пудовкин, Б. Барнет, М. Долер, А. Хохлова, М. Чекулаева, П. Подобед и др. А ето какво пише С. М. Айзенщайн за Хохлова в самия разгар на поредна кампания срещу „формалиста“ Кулешов: „... тя е единственото актьорско дарование днес“.

Да разгледаме по-подробно възгледите на Кулешов за актьорското майсторство в киното.

Самото название „натурщик“ говори за желанието на Кулешов да разграничи актьорския труд в театъра и киното. Терминологията веднага предизвиква спорове, защото натурщик може да се тълкува двояко. Едни автори подозират Кулешов, че той „приравнява актьора към натурщика, който позира на художника“.² Трудно можем да се съгласим с подобна интерпретация. Кулешов никъде в теоретичните си работи не дава указания за това — напротив, навсякъде той говори за „натурността“ на кинематографа. Според него материал за създаване на художествен образ е движението на кадрите във времето, т. е. движение на натурата. В тази система човек е част от „натурата“. Ако приемем, че тук са корените на термина „натурщик“, трябва да признаем: натурщик — това е човек, който не играе пред камерата. Още повече, че сам Кулешов пише: „Киното не търпи бутафория и грим“. Натурщикът изпълнява основната си функция, като дава информация, или казано с кулешовска терминология, той „работи“, участва в своеобразен трудов процес, където „наливането на чай, дори целуването са трудови процеси, защото в тях се съдържа определена механика“.

В театралния актьор Кулешов вижда опасен враг на киното, защото той е възпитан според каноните на театралната условност, която е в противоречие с достоверността на кинематографа. Но Кулешов е и против човека от улицата, който за пръв път застава пред кинокамерата. А тъкмо в обратното се стараят да ни убедят повечето от неговите критици! Кулешов се стреми да създаде с вой особен тип актьор, съобразно изискванията на кинематографа.

За целта той създава специална система за обучение и възпитание на натуршчици. Характерното за нея е, че в основата ѝ е заложено точното познание на човешката физиология. Кулешов основно изучава най-срещаните движения

¹ Йезуитов, цит. работа, стр. 84.

² „Очерки истории советского кино“, М., Искусство, 1956, т. I, стр. 115.

у човека и съставя специална таблица, в която са систематизирани неговите наблюдения. Той използва и някои положения от системата на Делсарт, която представлява опит за класификация на външните движения и положения на човека като определен израз на неговите вътрешни състояния. Кулешов я преработва и внася нов момент — той разграничава движения по три оси в пространството, и не както Делсарт — три посоки. Оттук и прекомерното значение, което се дава на изразителността на ръцете, тялото и крайниците за сметка на ограничените възможности на лицето.

Анатомическата сухост и рационализъм на кулешовската система предизвикват многочислени възражения сред кинематографистите. Една част от тях не разбира смисъла на подобна класификация. Критично настроените смятат наивно, че работата на кулешовския актьор се състои в това — при показване на едно чувство да прави движение встрани, при показване на друго — назад и т. н.

Кулешов разглежда методиката на упражнения, построени на движения по оси във въображаема пространствена мрежа, само като метод на предварителна подготовка на натрушките. В производството натурщикът трябва да забрави този метод, както поетът забравя при творческия процес техниката на стихосложение.

Теорията за натурщика в известна степен се доближава до „типажната“ теория на Айзенщайн в своята негативна програма — отричане на театралщината, отричане на преживяването, подбор на актьори с характерна външност. Но това не е достатъчно основание да слагаме знак на равенство между тях, защото те се различават в основната концепция за същността на монтажа. Кулешов разработва повестувателно-епичния кинематограф, а естетиката на Айзенщайн се гради на интелектуално-поетически основи. Под влияние на кулешовските концепции за актьора се развиват и възгледите на Козинцев и Трауберг в периода на тяхната съвместна работа във ФЕКС.

Интересни са възгледите на Кулешов и за природата и задачите на киносценария. И днес актуално звучат неговите мисли: „Най-голямата грешка на нашите сценаристи се заключава в това, че те пишат сценарии, без да изхождат от дадения материал“. Кулешов пръв въвежда репетиционния метод в киното, активно се бори за висока режисьорска култура, против дилетантството и занаятчийството в кинопроизводството.

В историята на киното Лев Кулешов ще остане като основоположник на съвременната кинотеория, талантлив експериментатор и педагог. Революционна в своята основа, неговата естетическа платформа дълги години подхранва споровете относно кинематографическата форма. Отначало те се водят не по съще-



ство. Това е етапът, когато Кулешов и неговите сътрудници се мъчат да дискредитират стария „традиционен“ кинематограф и изпитват неговото съпротивление. По-късно, когато споровете се изразят в безапелационно осъждане на Кулешов като формалист, полемиката загубва своето значение и смисъл. В тази си форма тя не би могла и не можа да помогне за отделяне на прогресивните моменти в теорията на Кулешов от действително формалистичните му заблуждения.

Теоретическото наследство на Лев Кулешов заема своето законно място в историята на световната кинотеория. А фигурата му се нарежда сред пионерите на седмото изкуство, за които „експериментът беше по-важен от хляба“. Без тези пионери, вече позабравени от мнозина, е трудно да си представим пътя към модерното киноизкуство.

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Поместените по-долу фрагменти отразяват развитието на Лев Кулешов като теоретик. Естествено е те да обхващат най-пълно 20-те години, когато Кулешов формулира основните си естетически позиции и е най-активен.

С незначителни съкращения се печата текстът на първия манифест на Кулешов, който е публикуван в 1918 година. По-нататък фрагментите са подредени в строго хронологичен порядък. Основното ударение пада на книгата „Искусство кино“, издадена през 1929. В нея Лев Кулешов е систематизирал, развил и изчистил от някои погрешни постановки своите цялостни възгледи за естетическата природа на кинематографа. Трудът представлява важен етап в историята на кинотеорията. По-късно книгата става обект на най-яростни обвинения във формализъм от прораповската критика. Затова другите книги на Кулешов „Практика кинорежисури“ (1935) и „Основы кинорежисуры“ (1941) носят повече характер на беседа за режисьорското майсторство, отколкото задълбочено теоретично изследване.

Подборката показва възможно най-пълно противоречивото теоретично наследство на Лев Кулешов. Неговите заблуждения и действително сериозни концепции, увлечения по преходни течения в естетиката и задълбочен анализ на филмовия език са свидетелство за първите стъпки на младата кинотеория. Лев Кулешов разработи основата, азбуката, на един модерен киноезик, с който по-късно „заговориха“ Айзенщайн и Пудовкин, Балаш и Арнхайм.

Погледнати с очите на съвременника, някои моменти изглеждат наивни, дори смешни, други явно не издържат задълбочена критика, но теоретичното наследство на Лев Кулешов безспорно пленява с неукротимия си дух на първооткривателство, на новаторство.

ФРАГМЕНТИ

Като самостоятелно изкуство кинематографът по своята художествена структура не може да има нищо общо с драматическата сцена. Плюсовете в светотворчеството са минуси в театъра и обратното. Затова нито един режисьор, нито един художник, нито един запоз-

нат със светлините на рампата не трябва да работи в киното.

Ругаят нашето изкуство за неговата специфичност: „Вие не сте драматични. Вие не сте литературни.“ Целият смисъл на кинематографа е в неговата кинематографичност. Актьори, ре-

жисьори, художници. напишете на своя флаг с големи букви най-важната заповед на светотворчеството!

Идеята на кинематографа е идея кинематографическа.

Един от кинематографическите принципи на светотворчеството е неговата нестереоскопичност, съкращаване дълбочината при безцветен и плосък екран. Струва ми се, че трябва да се използва не стереоскопичността на светописта, а да се превърне плоскостността на изображението в средство за предаване художествено впечатление, както характерността на кинематографическото мълчание е превърната в средство. Трябва да мечтаем за отделни кадри от филма, които да се приближават до примитивната плоскостна декорация на античните вазни.

Средство за изразяване на художествена мисъл в кинематографа е ритмическата смяна на отделни неподвижни кадри или неголеми късове с изразяване на движение, т. е. това, което технически наричаме монтаж. Благодарение на необикновената техничност — квинтесенция на машинната и електричеството — и удивителното значение на монтажа актьорът отива на последно място. Понеже светотворчеството е длъжно да основава своето художествено въздействие върху публиката изключително външно и визуално, кинематографическият артист трябва да се научи да създава определено впечатление не само с игра на лицето, но и с игра на цялото тяло, изразителността на неговите линии.

„Светотворчество“, в-к „КИНО“, бр. 12, 1918 г.

Съвременното изкуство няма органична връзка със съвременната действителност. Опитите да се установи някаква връзка на изкуството с живота посредством различни заседания, колегии и комисии е просто нелепо. Комисиите могат да потвърдят само това, че подобни опити не бива да се правят.

Съвременният човек е винаги неудовлетворен от театъра, от литературата, от поезията.

Това е така, защото съвременното изкуство не е нужно на нашия живот и той не се нуждае от него. Съвременният нормален човек ще бъде удовлетворен от съвременното изкуство само тогава, когато той предяви към него вкусови изисквания; тогава, когато той култи-

вира в себе си един или друг „естетизъм“, както сега е модерно да се говори.

Вкусовете са разни. Разните вкусове изискват различна стока.

Така изкуството не може да бъде извадено от задънената улица. Кризисът е неизбежен.

В този си вид, в който съществува съвременното изкуство, или трябва да изчезне, или да се преобразува в нови форми. Какво ще стане с него — аз не мога да определя. Но безусловно всичката енергия, всичките средства, всичките знания на законите на времето и пространството, предназначени за използване в изкуството, трябва да бъдат насочени в руслото, което най-органически е свързано с живота на нашето време.

План за работа:

1. Точност във времето.
2. Точност в пространството.
3. Реалност на материала.
4. Точност в организацията. (Спойка на елементите помежду им и тяхното разпределение.)

Какво е това?

Това е кинематографът.

Кинематограф, не бездарно психологически, фиксиращ театрално действие, а кинематограф закономерен, разпределен във времето и пространството. Кинематограф, който фиксира човешкия и натурен материал и организира посредством монтажа вниманието на зрителя. Ето най-важната работа засега.

Долу руският психологически филм. Приветствайте американските детективи и трикове. Очаквайте филми, които са снети по закономерен сценарий, с предмети, закономерно конструирани във времето и пространството и с участието на необходимите хора — натуршчици. Денят, в който бъде показан този филм, ще бъде забележителен за много хора, защото те ще намерят в него това, което са загубили завинаги в изкуството.

сп. „КИНОФОТ“, бр. 1, 1922 г.

Камерният мащаб не е свойствен за природата на кинематографа.

Много често големите кинофирми правят грешка, като използват гигантски театрални мащаби. Спомнете си „Кабирия“ и историческите части на „Нетърпимост“. Ако се увеличи големината на театралния аршин 25 пъти, може би ще се получи грандиозна вещь, но

нейната величина ще се възприема преди всичко пластически, т. е. пространствено. Кинематографическите измерения се възприемат във времето, а не в пространството.

Камерните възможности при снимки трябва да се използват за експерименти. Сега те са крайно необходими за кинематографа. Това е най-ценното и съществено.

За честния кинематографист експериментът е по-важен от хляба.

сп. „КИНОФОТ“, бр. 2, 1922 г.

На нас ни е нужен натурщик като най-съвършеното техническо произведение. Нашите хора трябва да бъдат като машини, като инженерни конструкции. Частите на техните тела трябва да правят целесъобразни движения, както са целесъобразни движенията на съвършените машини. Кионатурщикът трябва да бъде „тейлоризиран“ и да работи по инструкционна картичка.

сп. „ЗРЕЛИЩА“, бр. 1, 1922 г.

Повърхностните хора и дълбокомислите чиновници ужасно се плашат от американщината и детектива в киното и обясняват успеха на подобни филми с необикновената развратеност и лошия вкус на младежта и треторазрядната публика.

В кинематографията никога не е имало толкова тънки художествени построения и сложни търсения, които да са били непонятни за по-малко културната публика.

Успехът на американските филми се крие в кинематографичността, в примитивния героизъм, в ограничената връзка със съвременността. Те снимат в сложните сцени само този елемент на движение, без който не би се получило необходимото в дадения момент действие. Снимачният апарат се поставя на такова място спрямо натурата, че самата тема на движение да достигне до зрителя най-бързо и в най-проста и разбираема форма.

Кинематографът не впечатлява с всяка своя отделна сцена.

Средство за преодоляване на кинематографическия материал, същността на киното лежи в композицията, в съзнателната на отделните кадри.

Важно е не това, което е заснето на дадения кадър, а това, как те се сменят във филма, как те са конструирани.

Организиращото начало на кинематографа трябва да се търси не в графичните на заснетия кадър, а в съзнателната на тези кадри.

При всяко построяване главен момент е организаторският, в който се изясняват съотношенията на частите и материала, тяхната органическа пространствена и временна връзка. Съпоставянето на различни елементи най-ярко и убедително изявява същността и значението както на всеки елемент поотделно, така и на цялото построение. Подобен метод технически се нарича снимане на американски планове, а съединяването на кадрите, които съставят филма — монтаж.

Истинската кинематография е монтаж на американските планове; същността на киното, неговия начин за достигане на максимално впечатление е монтажът.

сп. „КИНОФОТ“, бр. 1, 1922 г.

За да се покажат на екрана нови идеи, трябва да се знаят всички свойства и особености на кинематографа.

„КИНОГАЗЕТА“, бр. 48, 1924 г.

По-рано ние обяхме: съдържанието на кадрите само по себе си не е важно; важно е съединяването на два кадра с различно съдържание и начините за тяхното комбиниране. Монтажът е средството, над което ние трябва да работим преди всичко, оставяйки за известно време всички други кинематографически елементи — може би за няколко години напред.

Оттук става ясно, че отделните кадри още не са кинематограф, а само негов материал. При създаване на този материал трябва да се поставят високи изисквания и трябва много работа, за да се получи материал от най-високо качество. Но тогава ние нямахме достатъчно време, защото всичко беше до такава степен с театралност, с неверен подход към кинематографа, че трябваше временно да оставим настрана работата над самия материал, да я признаем за ненужна в дадения момент, а всичкоото си внимание да насочим към организацията на филма, т. е. към монтажа.

Затова ние провъзгласихме не съвсем вярната постановка: не е важно как са направени кадрите, а важно е как те са монтирани. Нека материалът бъде лош, важното е той да бъде добре организиран.



Етюд на актьорска изразителност — Всеволод Пудовкин, 1921 г.

Тогава това беше определена политическа крачка. Иначе не бихме могли да пробием тези мозъци, от които зависеше нашата работа, защото те не можеха да обхванат изведнаж мащаба на нашата работа. Не бихме могли и да победим на всички фронтове изведнаж. Основната война на нашата кинематографическа партия, която ние обявихме — това беше войната за монтаж; за това, че той е основата на кинематографа, а не за отделните кадри, не за материала, който стои на второ място и с който трябва да се занимаваме после.

Първото свойство на монтажа, което сега е абсолютно ясно на всички и което трябваше да доказваме с невероятна енергия, се заключава в това, че той дава възможност за паралелни и едновременно действия, т. е. едно действие може едновременно да произтича и в Америка, и в Европа, и в Русия; че паралелно могат да се монтират 3—4—5

сюжетни линии, а във филма те да бъдат събрани на едно място. Това са елементарни неща, но преди 10 години трябваше борба за тяхното утвърждаване.

Монтажно може да се създаде дори нова земна повърхност. Направих такъв експеримент — сних следната сцена с Хохлова и Оболенски:

Хохлова се движи на ул. „Петровка“ около магазините на Мосторг, а Оболенски — край Москва река, т. е. те са на разстояние 3 версти един от друг. Те се виждат, усмихват се и се насочват един към друг. Тяхната среща се снима на Пречистенския булевард, който се намира в съвсем друга част на града. Те се здрависват на фона на паметника на Гогол и гледат. Тук монтирах кадър от американски филм — Белия дом във Вашингтон. Следващият кадър — те решават да тръгнат и се изкачват по стълбите на храма „Христос — спасител“. Снимаме ги,

монтираме. Показахме ролката и на всички беше ясно, че Мосторг се намира на брега на Москва река, че между тях се намира Пречистенският булевард, където е паметникът на Гогол, а срещу него — Белият дом. При това не беше направена нито една двойна експозиция, нито един трюк. Дадената сцена доказва невероятната сила на монтажа, който се оказа действително толкова могъщ, че успя коренно да измени материала.

По-нататък: когато снимахме тази сцена, ни липсваше кадър — ръкостискането на Хохлова с Оболенски, които в този момент отсъстваха. Тогава взехме палтата им и снемех в тях на фона на паметника две чужди ръце, които се здрависват. Когато монтирахме тези кадри, преди да бъдат показани Хохлова и Оболенски, замаяната се оказа абсолютно незабелязана.

Това ме насочи към втори експеримент. В първия случай ние създадохме произволна земна повърхност; при една линия на действие ние създадохме произволна декорация. При втория опит ние оставихме фона непроменен, но прекомбинирахме самите хора. Аз снем момице, което седи пред огледалото и се гримира, обува ботушки.

Монтажно ние показахме така това момиче, както в действителност то не съществува. Ние заснехме устните на една жена, краката на друга, гърба на трета, очите на четвърта. Ние монтирахме кадрите и се получи съвършено нов човек въпреки наличието на напълно реален материал.

Преди това се спореше дали зависи от монтажа преживяването на актьора в дадено психологическо състояние. Смяташе се, че това не може да се постигне чрез монтажа.

Тогава монтирах един и същ кадър на човек, който седи в килия, с кадри, изобразяващи чиния със супа и слънчев пейзаж. Получи се различен смисъл при различните комбинации: в първия случай лицето на актьора изразяваше чувство на глад, а във втория — копнеж за свобода. Колкото и да разглеждахме кадрите, никой не забеляза никаква промяна в мимиката на актьорското изображение. При правилен монтаж актьорската игра, която е насочена и предназначена за съвсем друга сцена, все едно — ще достигне до зрителя така, както е необходимо на монтажиста, защото зрителят доработва този кадър и вижда това, което му е в н у ш е н о от монтажа. Работата на

актьора, неговите движения и поведение се оказаха възможни за изменение в една или друга посока чрез монтажа.

За да може зрителят да чете ясно и просто от екрана, това, което му се предлага, посоката на движенията и самото движение трябва да се показва в определена организирана, а не хаотична форма. При това материалът трябва да бъде не само реален, но и организиран в дадения четириъгълник, който е постоянен в кинематографа.

В киното винаги има плоскост с определено съотношение на страните и за нея много лесно могат да се изведат закони. Ако те се изведат и спазват, всичко, което става на екрана, ще се чете леко от зрителите.

Представите си, че в плоскостта на екрана произтича примитивно движение. Ако то се построи по основната права, която е успоредна на горната и долната страна на екрана, и по основната права, успоредна на неговата лява и дясна страна, т. е. перпендикулярно на предишната, а също така и по диагоналите, то всички посоки са напълно ясни и лесно читаеми. Ако в получената мрежа се впишат криви на основата на даденото движение, те също ще се възприемат така добре. Колкото повече се усложнява строежът на мрежата, толкова повече време и енергия ще са необходими за възприемане показаното на екрана. Кадърът трябва да действа като знак, като буква, за да може веднага да се прочете, а на зрителя веднага да е ясно казаното в кадъра. Кадърът не изпълнява своята роля, ако зрителят се обърка. Повтарям, отделният кадър трябва да работи така, както отделната буква, при това сложна буква — китайска например. Кадърът — това е цяло понятие и то трябва да бъде прочетено веднага от началото до края.

За да се придаде максимална изразителност на кадъра, трябва с максимална икономия да се използва дадената плоскост на екрана. Той трябва да не съдържа излишни предмети, всяка негова клетка трябва да работи организирано, в прости, ясни и изразителни форми.

Кинокадърът не е фотография. Кадърът това е знак, буква от монтажа. Промаяната на нормалната зрителна точка трябва да се използва от режисьора в зависимост от работата на кадъра като знак. Гордият човек може да се снима отдолу — ракурсът ще подчер-

тае това качество. Унижен, подтиснат човек може да се снима отгоре — подтиснатостта ще се усили от снимачната точка на апарата. Пример — работата на Пудовкин в „Майка“.

Излишните предмети и пространство в кадъра трябва да се махнат.

Кинематографически материал са преди всичко реалната действителност, предметите, които ни окръжават. Да заснемем работата на човека. Например работа на актьор от Камерния театър или театъра на Майерхолд. Освен това да заснемем работата на обикновен човек. Съдържание на сцената: хамалин товари чували с брашно на парад. Значи имаме късове свършено различни по своя човешки състав, но еднакви по съдържание.

Когато видим тези кадри на екрана, ще установим, че работата на актьорите не се възприема като реална, защото в нея има такива неестествени за кинематографа движения, които сами по себе си са условни и не дават тази достоверност, към която се стремим. Ако анализираме внимателно работата на актьорите, ще забележим как единият максимално се приближава до реалните, жизнените форми, а другият — отдалечава се от тях. Независимо от това и в двата случая работата като такава не е реален жизнен материал.

Работата на простия човек, който няма нищо общо с театъра, изглежда поддостоверна на екрана. Но ако снимаме организиран трудов процес, то само този кадър и само той ще даде истински кинематографичен резултат.

Кинематографическият материал трябва да бъде необикновено прост и организиран. Ако филмът е построен монотажно, всеки кадър се показва определено, много кратко време. За да се разгледа, съобрази и осмисли всичко, което се показва на екрана, съдържанието на дадения кадър трябва да се подава в конкретни изрази.

Защо работата на театралния актьор, която е също така в определена степен организирана, не може да се използва в киното? Защото тя се свежда до съсем други, абсолютно противоположни на киното движения. В театралната зала зрителят вижда актьора от различни точки. За да достигне неговата работа до всеки зрител, у актьора се създава особен стил на жеста, така нареченият „широк жест“. На това се строи театралната култура в течение на много години. Който и актьор да взе-

мем, независимо от това, дали неговата работа се приближава до реалността, все едно — законите на театъра оставят отпечатък на неговата техника.

Кинематографът е построен по друг начин. Всеки зрител наблюдава действието само от една точка — гледната точка на обектива, т. е. от мястото, където режисьорът е поставил снимачния апарат. По този начин режисьорът прехвърля през цялото време зрителя от едно място на друго, приближава го или го отдалечава от предмета. Театралният актьор, колкото и културен да е той, е абсолютно непригоден за работа в киното, защото неговата техника е построена на свършено обратни принципи, противоположни на кинематографа. За да покажем в театъра дадено събитие, необходимо е то да бъде разиграно, изобразено. За да покажем същото нещо в киното, даденото събитие трябва да е просто кло реално.

Необичайната любов на кинематографа към реалния материал обяснява защо в последно време имаме такава влечение към хрониката. Защо става така? Защото хрониката дава максимално реален материал и всичко произтича абсолютно реално и достоверно.

В кинематографа трябва да работят не актьори, а натуршцици, т. е. хора с характерна външност, с определен, ярко изразен характер. Човек с обикновена, нормална външност, какъвто красавец да е той, не е нужен като кинематографически материал.

В кинематографа всичко се основава на определени взаимоотношения между хора с различни характери. Не можем да заставим добрия актьор да се превъплоти, да се превърне в друг тип, защото киното не търпи грим и бутафории. Натуршчикът може да се превъплотшава дотолкова, доколкото това се прави на основата на реален материал. Всичко, което натуршчиците правят, техните трудови процеси трябва да бъдат точни, ясни и прости, максимално убедителни и организирани, защото в противен случай няма да бъдат прочетени добре на екрана.

За да се изпълни дадено музикално произведение, е достатъчен определен ограничен диапазон — система от звукове, на чиято основа то може да се построи. Точно така може да се създаде и някаква единна система на човешките движения, на чиято основа може да се построи всякакво упражнение за движение.

Ние разделихме човека на основните му стави.

Движението на елементите на ставите ние разглеждаме като движения, които се извършват по три оси, в три основни посоки. Ако човек се движи по всичките основни оси на своите стави и техните комбинации, неговите движения могат да се запишат на хартия. Ако движенията му изразяват ясно комбинацията на тези оси, през цялото време на работа човек ще може да контролира своите движения, а от своя страна ще се четат добре на екрана.

Средата, в която работи натурщикът, представлява пирамида, върхът на която се опира в центъра на снимачния обектив. Това пространство може да бъде разделено условно на клетки, квадратчета, които съставляват основа за движение при условие, че заемат ясно и леко читаемо положение спрямо четириъгълника на екрана.

За да възпитае човек да действа по осите и дадената мрежа, без да размисля, съществува своего рода гимнастика, определен вид тренаж. Работейки така, необходимо е да се помни, че кинодействието представлява ред трудови процеси. Секретът на сценария е — авторът трябва да дава трудови процеси. При това и наливането на чай, дори целуването са трудови процеси, защото в тях се съдържа определена механика.

Работата на кинонатурщиките трябва да се построи така, че тя да представлява сбор от организирани движения при минимум превъплъщение. Сценарият трябва да дават рефлексите на действащите лица според произходящото събитие, които се проявяват в отношението на човека към вещите и хората посредством движения.

Когато натурщикът постигне елементарна яснота, трябва да се премине към временните категории в неговата работа, към метриката и ритъма. Недостатъчно е да се правят ясни и размерни движения, те трябва да се правят във времето. Продължителността на движението, това време, което е необходимо за неговото извършване, трябва да се вписва в основния метрически ритъм.

С особена внимателност трябва на се премине над работата с минимална на лицето. Кинематографът не търпи подчертана, груба работа на лицето. Театралната техника е неизползваема на екрана. Тук и най-незабележимите движения на лицето излизат много груби — зрителят няма да по-

вярва на тази игра. Лицето се тренира с цяла поредица аупражнения, като се взима под внимание метрическото и ритмическото време на работа. Системата на Делсарт е много полезна, но само с образена с основните изменения на човешкия механизъм, а не като начин на игра.

Актьорската част на тази система е неприемлива за кинонатурщика, на основният смисъл на системата, заключен в разделянето на всички телодвижения на нормални, ексцентрически, концентрически, и техните комбинации трябва да бъдат изучени от натурщика.

Разбира се в производството не може да се мисли за този метод (движение по оси в пространствено-метрическа мрежа — А. Г.). Той трябва да се просмуче в кръта и плътта в школата. Натурщикът трябва подсъзнателно да работи ясно и точно, т. е. той да не би могъл да се движи по друг начин. След преминаване на пълния курс на обучение кинонатурщикът придобива необходимата увереност в движенията, които са съединени с естествена простота.

Основа на кинематографическия сценарий е чистото действие. Движението, динамиката са материал на кинозрелището. Разговорите, надписите са сякаш чужди и противоестествени елементи на сценария. При всичката своя понятност това утвърждение не е вярно. Разбира се, надписът като предаване на разговор, предаване на това, което не е кинематографичен материал, е противоестествен във филма. Безпомощността на киноизкуството не бива да се подменя със сурогати — надписи. Хубавият надпис работи като кдър. Надписът е също такъв киноматериал, както и заснетите кадри на филма.

Първите крачки в чистата кинематографическа работа над сценария естествено са се свеждали към насищане на филма с максимално количество действие. Оттук се раждат детективните сюжети с преследвания, борба, гоненици и пр. Производството на огромно количество такива филми насочва режисьорите и сценаристите към други сюжети — от битов и психологически характер. Подобни теми се оказват много трудни за добросъвестно кинематографическо оформление. Вътрешната динамика — състоянието на човека в неговия обикновен живот с минимално количество елементарно кинематографическо движение, се вмества лошо в кинодействието, което изисква преди всичко чисто движение. Основната греш-



„Необикновените приключения на мистер Вест в страната на болшевиките“ — 1924 г.

ка при работа над психологически сценарии се свежда към това, че различните състояния на действащите персонажи се изразяват само чрез преживяването на техните лица.

Грифит работи ту на чиста кинодинамика, ту на чисто преживяване от страна на натуршчиците, заставяйки ги да предават психологически състояния чрез сложни движения на своя механизъм. Прехапване на устни, чупене на пръсти, преплитане на ръце, докосване до предмети и т. н. — това са характерните признаци на Грифитовия маниер на игра. Не е трудно да се досетим, че те са подходящи за моменти, които достигат истерика.

Чаплин почти премахва елементарното показване на преживявания чрез лицето. Той разкрива поведението на човек в различни ситуации на неговия живот посредством общуване с вещите, с предметите. В зависимост от състоянието се изменя и взаимодействието на човека с окръжаващата го обстановка и хора, изменя се и неговото поведение.

По този начин въпросът се свежда до определяне на различни процеси, защото с предметите се върши нещо, нарушава се тяхното обикновено състояние. Занимавайки се с тях ту безсмислено, ту рационално, кинонатуршчикът демонстрира трудови процеси. Трудовият процес е механика, следователно абсолютен материал за кинематографията. Работата на сценариста се свежда до изясняване на фабулата чрез взаимодействие на хората с предметите, чрез поведението на човека и неговите рефлексии.

Най-голямата грешка на нашите сценаристи се заключава в това, че те пи-

шат сценарии, без да изхождат от дадения материал. Всеки иска да бъде „идеологичен“ и всеки с удоволствие прикача към любовната драма едно или друго производство. Сменете фабриката, да речем от текстилна на консервна, все едно — любовта ще си остане една и съща. Защо, по какви признаци се избира това или онова производство? Нима е трудно да се проумее, че в салоните се разиграват салонни драми и същите ситуации не могат да се променят от костюмите заводския фон? Самото производство трябва да диктува сюжета. А у нас често пъти се възхищават от подобни филми.

Ако се създават филми по поръчка, без да се изхожда от удобния материал, а само от темата, тези филми ще бъдат много скъпи и неудачни в художествено отношение.

От книгата „Киноизкуство“, 1929 г.

За да говорим по-точно за кинематографическия материал, трябва да кажем, че материалът на киното — това не е само реалността въобще, не просто жизненото движение, както то бива в природата, а изразителна реалност, изразително движение. Оттук — режисьорът избира от действителността най-изразителните елементи, постъпки, положения.

Тук имаме работа не толкова с разновидностите на материала, колкото с отношението на художника към него. „Изразителният материал“ — това са тези жизнени явления, които най-ясно изразяват миогледаната художника.

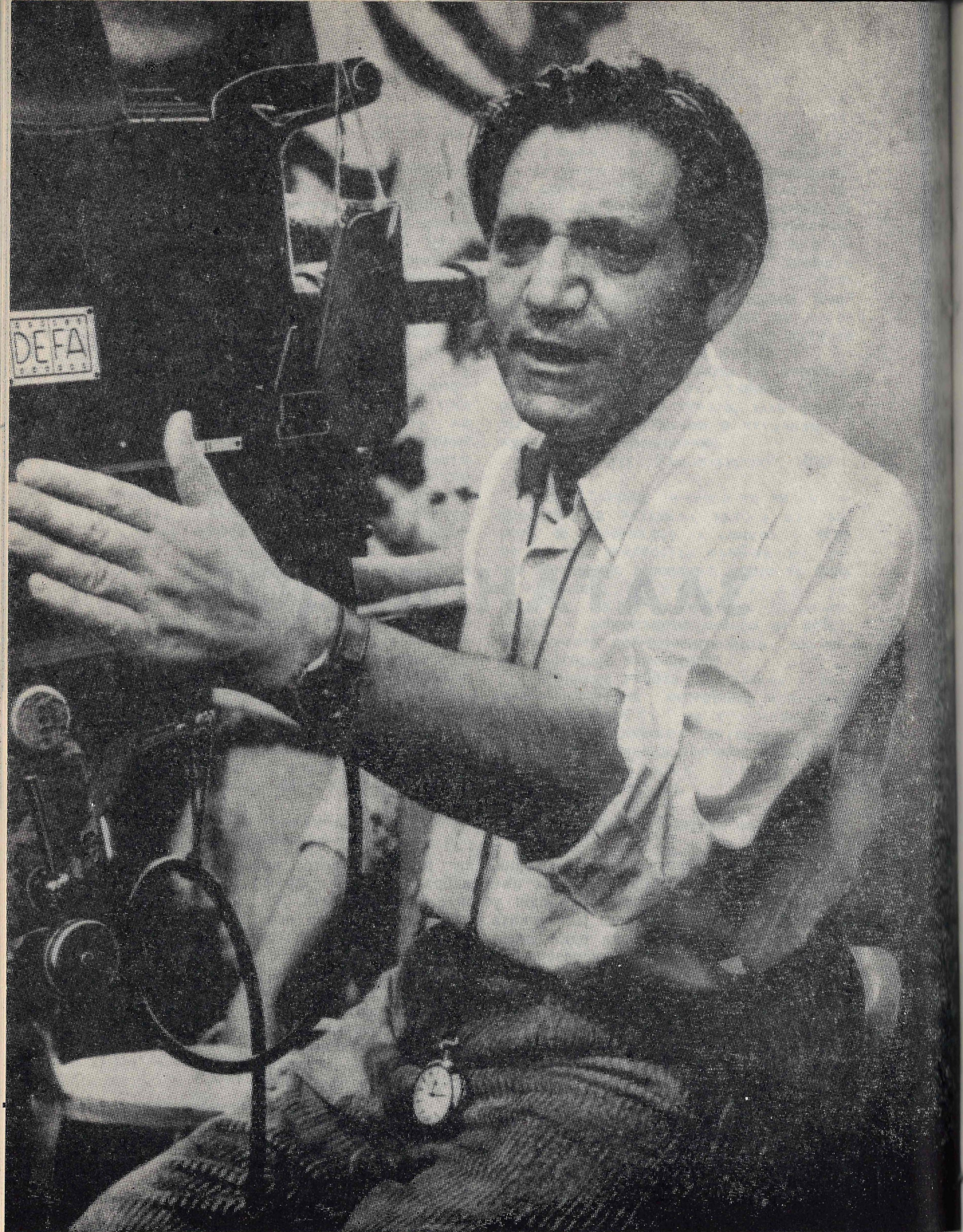
От книгата „Практика на кинорежисурата“, 1935 г.

Б. Р. Навсякъде разредката е на редакцията.

ЗЛАТАН ДУДОВ

В 1932 година цензурната инстанция на правителството на Франц фон Папен в Германия два пъти забранява един филм като опасен за обществото, подриващ устоите на държавата, застрашаващ обществения ред. Цензурната забрана не е нещо необикновено в биографията на един филм. Необикновеното е масовата защита на този филм, изразена в протестното движение, организирано от берлинските работници — комунисти, социалдемократи и представители на работническата младеж. В знак на протест против забраната на филма работниците носят специални значки, а Лигата за правата на човека организира в Берлин голям митинг. Филмът, който развълнува германската общественост по онова време, а по-късно влезе във всички киноречници и трудове по история на киното, беше „Куле Вампе“ — дело на българина Златан Дудов.

Как успя филмът „Куле Вампе“ да си извоюва място в историята на една кинематография, чиито върхове бележат имена като Роберт Вине, Георг Вилхелм Пабст, Фридрих Вилхелм Мурнау, Фриц Ланг, Карл Майер? Не е възможно да се намери отговор на този въпрос, без да се изяснят идейните и естетически позиции на неговия създател.



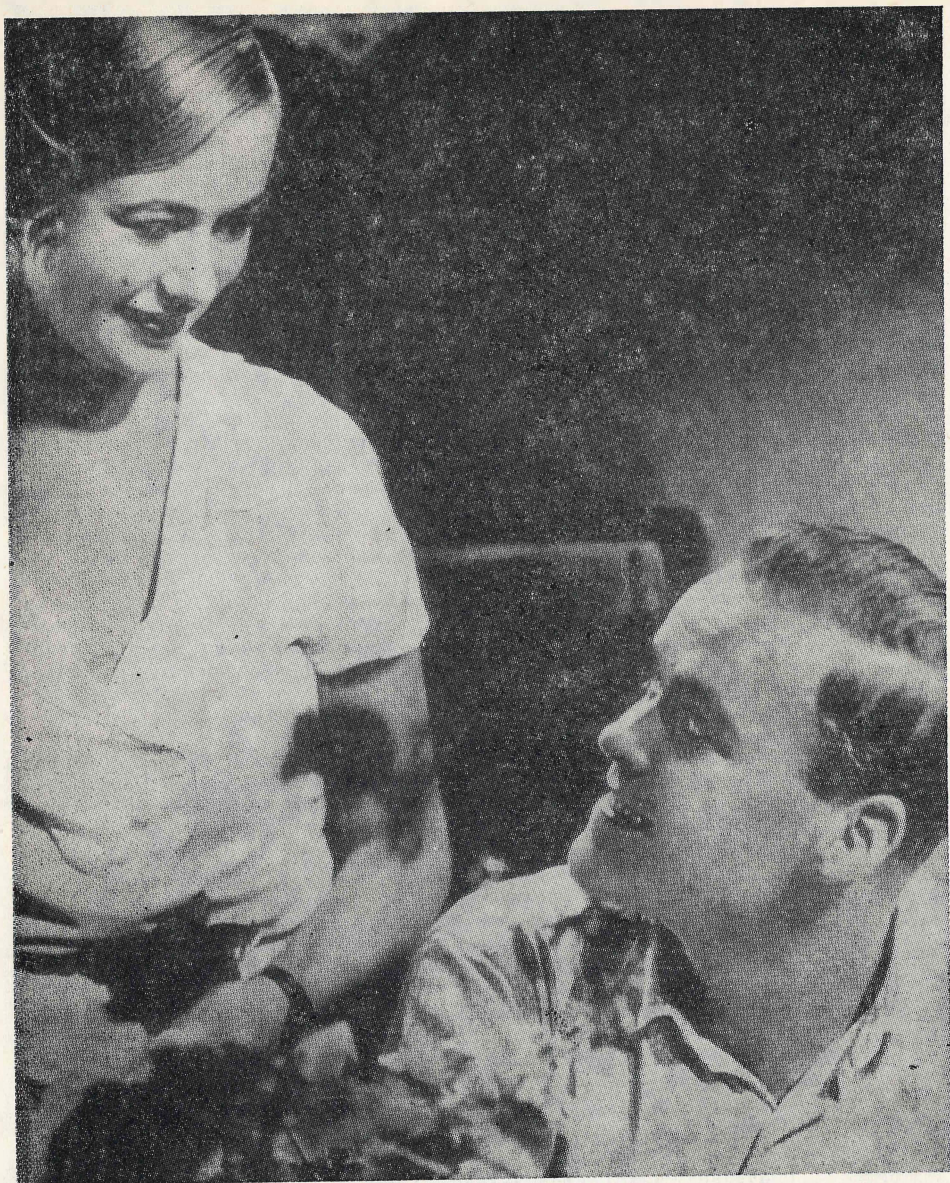
За разлика от голям брой творци, чието творческо съзряване става успоредно с мъчителното търсене на елементарни понякога политически и идеологически истини, Златан Дудов винаги се е отличавал със своята политическа последователност и целеустременост. Син на железничар, симпатизиращ на тесните социалисти, Дудов твърде рано се сблъсква с политическите проблеми. Победата на руския пролетариат в революцията, предложението на Ленин за мир, въстанието на българските войници, опълчили се против династията на Кобургите, многобройните митинги и стачки — това са събитията, определящи съгъстената политическа атмосфера, в която израства и се оформя като личност Златан Дудов.

Когато в 1922 година заминава за Германия да следва архитектура, той вече е преминал школа по марксизъм в полулегалните клубове и кръжоци на комунистите и е горещ привърженик на Българската комунистическа партия. Студентските години, прекарани в Берлин, са тежки, изпълнени с лишения и грижи, но същевременно вълнуващи поради контактите на бъдещия режисьор с изтъкнати творчески личности, поради срещата му с разнообразни и интересни прояви на театралния и филмов живот. Това са години на упорити търсения, на набираене сили за предстоящия творчески старт. Много скоро младият Дудов изоставя заниманията си по архитектура и насочва интересите си изключително върху театъра и киното. В 1923 година той се записва в театралното училище на Емануел Райхер, където по това време учи станалата световно известна Бригита Хелм. Две години по-късно е на учебна практика при Фриц Ланг, който снима в киностудията на УФА филма „Метрополис“. В 1926 година се включва в агитационно-пропагандните групи за работническа помощ, свързвайки се по този начин непосредствено с немското работническо движение. Същата година той постъпва в Института за театрално изкуство към Берлинския университет, слуша лекции върху режисурата на немския театър от 18 век, участва в драматургични упражнения върху Клайст, Гьоте и Хелбел и същевременно изучава на немски трудовете на Маркс, Енгелс и Ленин. Благодарение на своята необикновена упоритост и амбициозност Дудов успява да съчетае заниманията си в университета с посещенията в театъра, работата си като носач и работник-надничар с изучаването на експресионизма и натурализма в изкуството.

Чувствайки остро необходимостта от творческа изява, Дудов устремява усилията си в търсене на пътища, които биха разкрили пред киноизкуството нови хоризонти. Той разбира много добре, че немският експресионистичен и камерен кинематограф е изгубил своята жизненост. Неговите най-изтъкнати представители са казали вече своята дума в изкуството и не са способни да се задържат на завоеваните позиции. Фридрих Мурнау напуска Германия, Роберт Вине не успява в нито един от своите следващи филми да достигне успеха на „д-р Калигари“, Карл Майер заявява, че е изгубил вяра в кинематографичния стил, създаден от самия него. Как да се преодолее безплодието на немското кино? Какъв трябва да бъде творческият метод на един нов кинематограф? Отговор на тези въпроси Дудов намира, след като вижда великото творение на Сергей Айзенщайн „Броненосецът „Потемкин“. Революционният патос на „Броненосец“, неговият напрегнат монтажен ритъм, величественият образ на масите, извикали на живот революцията — всичко това прави поразяващо впечатление на Дудов. Творбата на Айзенщайн влиза в активен контакт със зрителя, заразява го с революционна емоционалност. Тя става пътеводител на младия Дудов, дава посока на творческите му търсения.

Убеждението на бъдещия режисьор, че изкуството — било то филмово или театрално — оправдава своето съществуване само ако успее да активизира съзнанието на зрителя, се затвърдява особено силно след краткия му престой в Москва. Дудов идва тук, за да събере материал за своята експериментална работа върху формите на проява на съветския театър. Той посещава спектакли, творчески вечери и тържества, присъства на дискусиите на московските дейци на изкуството, слуша изказвания на обикновени зрители и остава изненадан от популярността на театралното изкуство, от необикновената чувствителност на публиката, от творческия контакт между обикновените зрители и сцената.

Освен творчеството на Айзенщайн и непосредствените впечатления от съветския театър за оформянето на естетическите възгледи на Дудов изиграва голяма роля и съвместната му работа с Бертолд Брехт, която започва с постановката на дидактичната пиеса „Мяра за мяра“. С тази пиеса Брехт се опитва да



Марта Волтер и Адолф Фишер в „Куле Вампе“

изобрази типичните прояви на класовата борба според основните закони на марксистическата диалектика, за да достигне непосредствено политическо въздействие върху зрителя. Схващанията на Брехт за воюващо изкуство, предизвикващо активно и самостоятелно мислене, са в пълна хармония с естетическите възгледи на Златан Дудов и дават тласък на неговите търсения като драматург и режисьор.

Първата самостоятелна творческа изява на Дудов е в областта на документалния филм. Получил подкрепата на Виктор Блум, продуцент на докумен-

тални филми за работническото движение, Дудов замисля да създаде серия филми под общото заглавие „Как живее берлинският работник“. Първият му филм, третиращ жилищния проблем, е опит да се заговори сериозно и откровено за социалното положение на работническата класа. Въпреки че филмът е спрял от цензурата, Дудов продължава да работи като кинодокументалист. Контактите му с неподправената реалност стават по-късно изходен пункт и за игралните му филми.

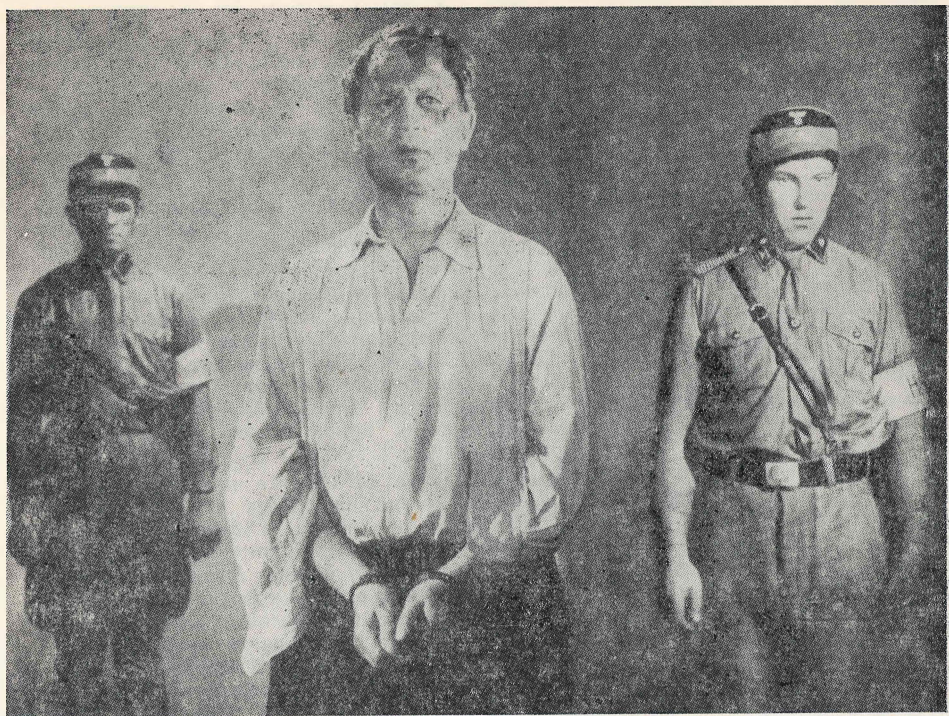
Стремежът на Дудов към документалност се проявява още в първия му игрален филм „Куле Вампе“ (1932 г.). Повод за замисъла на филма дава една кратка бележка, поместена през 1930 година в един от берлинските ежедневници: „Млад безработен се е хвърлил от прозореца на четвъртия етаж, като е свалил предварително ръчния си часовник и го е оставил на перваза на прозореца“. Развълнуван от това съобщение, Дудов стига до идеята за създаване на филм, в основата на който трябва да стои призивът за революционно преобразование на обществото. Той скицира сценарния проект и през пролетта на 1931 година го предлага на Бертолд Брехт. Привлечен от актуалността на сюжета (по това време 42% от немските индустриални работници са безработни), Брехт написва сценария за филма съвместно със Златан Дудов и писателя Ернст Отвалд, който познава добре живота на берлинските безработни.

Създавайки „Куле Вампе“, Дудов успява да се издигне над обикновеното съчувствие към пролетариата. Безплодното търсене на работа от безработните, самоубийството на младия Бьонике, картините от живота в бедняшкото предградие „Куле Вампе“ са показани без всякаква сантименталност като факт, който цели да предизвика размисъл, а не съзливо съчувствие. Дудов преодолява трагизма, като показва, че самоубийството на безработния не е израз на слабост, а рационален протест против жестоките закони на буржоазната действителност. Със смъртта на работника Дудов поставя въпроса: Какво да се прави? Как да се живее? Пластичен отговор на този въпрос са картините на спортния празник. Дудов и Брехт искат да внушат на зрителя необходимостта от сплотяване на силите, необходимостта от борба и воля за победа. Цензурните ограничения обаче им пречат да изразят директно своите идеи. Затова именно политическата демонстрация на работническата младеж се ограничава в рамките на спортния празник. Но това, което авторите са били принудени да премълчат, се внушава твърде убедително от действената, мобилизираща музика на Ханс Айслер и от текста на песните: „Напред! Не забравяй солидарността! Учи се да се бориш! Учи се да побеждаваш!“

Във финалния епизод на филма работниците, завръщайки се от спортния празник, влизат в словесно стълкновение с представителите на буржоазията. Пределно пестеливо — с подходящо подбран типаж и няколко реплики — Дудов се опитва да характеризира всички социални слоеве, да покаже непримиримостта на мненията и невъзможността да се намери общ език с дребната буржоазия. В този епизод той подсказва и коя ще бъде силата, която ще промени обществото. На въпроса: „Кой може да измени света“, един от спорещите работници отговаря: „Тези, на които той не се харесва.“

„Куле Вампе“ ясно и недвусмислено посочва, че има само един път за работническата класа — борбата. Този факт не убягва от зоркото око на цензурата. В статията си „Малък принос към реализма“ Брехт цитира думите на цензора, който между другото казва: „Във вашия филм има тенденция да се покаже самоубийството като нещо типично. Не като нещо, присъщо на един или друг, а като съдба на цяла класа! Вие се придържате към тази гледна точка, че обществото застава младите хора да извършат самоубийство, защото не им предоставя никаква възможност да намерят работа. Вие също не сте стеснявате да намерите по-нататък своите препоръки към работниците — как трябва да се измени съществуващото положение. Не, господа, в дадения случай вие не сте действували като художници, вие не сте преследвали целта да покажете трагичната съдба на един човек, за което никой не би ви упрекнал...“

Под натиска на общественото мнение цензурната забрана е отменена и филмът излиза на екран на 30 май 1932 година, предизвиквайки яростни нападки от страна на буржоазната преса. Но работническият печат и прогресивните буржоазни критици дават висока оценка на филма и подчертават неговата активна роля в борбата за антифашистка солидарност. През септември 1932 година бер-



„По-силни от нощта“

линската кореспондентка на известното английско списание „Клоуз-ъп“ пише: „Филмът, който предизвиква сега най-голям интерес, е „Куле Вампе“.

„Куле Вампе“, както подчертава кинотеоретикът Зигфрид Кракауер, е първият и същевременно последният немски филм преди идването на фашистите на власт, който открито застъпва комунистически възгледи.

След като в 1933 година в Германия идва на власт Хитлер, Дудов е зачислен в черния списък на „опасните елементи“. В натегнатата атмосфера на масови преследвания и арести, с пълното съзнание за евентуалните последствия, Дудов започва да снима тайно филма „Сапунени мехури“ — сполучлива сатира срещу политическата слепота на немския дребен буржоа, който вярва, че Хитлер е способен да създаде една нова Германия. Когато цензурната комисия при киностудиото на Райха узнава за филма, снимките са вече завършени. Дудов успява да прехвърли с един холандски самолет монтажното копие в Белгия и емигрира в Париж, където монтира окончателно филма. Той понася суровите условия, при които живее емиграцията в Париж, с присъщата за него жизненост. Тук Дудов работи като асистент-режисьор, поставя пиесите „Оръжието на госпожа Карар“ и „Ужасът и мизерията на Третия райх“, написва сатиричната пиеса „Страхливецът“, но опитите му да създаде филм по своя сценарий „Ръката, която не можеше да поздравява“, остават безуспешни. В този сценарий Дудов разкрива в гротескно-драматичен аспект съдбата на един човек, чиито неуспехи в живота се дължат на факта, че той не може да вдига ръката си за хитлеристи поздрав.

Париж поставя непреодолими бариери пред замислите и амбициите на емигранта Дудов. Подложен отново на политическо преследване, той е принуден да емигрира в Швейцария, където написва комедиите „Лековерният Томас“, „Раят на глупците“, „Залезът на света“. По повод на тези комедии Дудов пише: „Въпросът, който си поставях отново и отново, беше „Защо се смее човек?“ Трябва да призная, че съвсем нямях настроение, когато писах пиесите. Навън бушуваше вой-

ната, град след град се сривах в пепел, милиони невинни хора намираха жестока смърт, а аз седях нейде в трепереща Европа и пишех комедии, като че ли не забелязвах това, което ставаше. И все пак бях поразен от страшните събития. Самият аз се намирах често пъти в голяма опасност, познавах грижите на другите от собствен опит, нито една от безбройните трагични съдби не ми остана чужда — но аз пишех комедии... Посред най-големите събития на нашето време, почти смачкан от тях, аз търсех смисъла и целта на комедията.“

В 1946 година Дудов се завръща в Германия. Немската действителност, носеща белезите на една дълбока национална трагедия, го поразява със своите развалини — материални и морални. В продължение на две тежки години Дудов търси да открие механизма на зараждащия се сред руините живот. Първият му филм в ДЕФА е „Хляб наш насъщни“ (1949 г.), създаден по сценарий, написан съвместно с Ханс Байер и Лудвиг Турек. Замислен като драма на определени хора, филмът разкрива същевременно драмата на нацията. Политическите и моралните принципи на неговите герои се сблъскват на фона на едно социално и национално бедствие. Убедително и психологически вярно Дудов разкрива света на дребния буржоа Веберс, който мъчително и болезнено се разделя със своите политически илюзии — неговите стари представи за бъдещето влизат в остър конфликт с убежденията и практическата работа на неговия син. В края на филма старият Веберс маха развълнувано на първите трактори, които излизат от завода и тръгват направо по полята. Въпреки целия наивитет на финала не може да се отрече, че той е символ на една перспектива както за отделния човек, така и за цялата нация.

Филмът „По-силни от нощта“, осъществен през 1954 год. по сценарий на Жана и Курт Шерн, завършва тематичния кръг, започнат с „Куле Вампе“. Ако в „Куле Вампе“ беше показана потенциалната сила на работническата класа, а в „Хляб наш насъщни“ в лицето на младия Веберс нейната жизненост и способност да даде ново направление на живота, в „По-силни от нощта“ Дудов показва жертвения път на немските комунисти през 12-те години на фашистката диктатура. Това са хора, запазили своята политическа трезвост в годините на всеобщо национално безумие. Живеещи на ръба между живота и смъртта, те успяват да превърнат своите идеи в действия, насочени към осъществяването на тяхната благородна цел.

Филмите „Хляб наш насъщни“ и „По-силни от нощта“, и двата получили национални награди, потвърждават думите на Златан Дудов, казани още през 1946 година: „Филмът трябва на първо място да помага да се намерят пътища за един нов живот. Той не трябва да осъжда, а да поправя, не трябва да бичува грешките, а да дарява смелост...“

На VII международен филмов фестивал в Карлови Вари (1952 г.) Златан Дудов получи наградата за най-добра режисура за филма „Съдбата на жените“, показващ едно типично следвоенно явление в немската действителност. Отнемайки живота на много мъже, войната е нарушила естественото равновесие в обществото. Поели върху раменете си голям дял от трудностите на възстановителния период, жените същевременно отстояват правото си на еманципация и лично щастие. Актуалността на темата, верността на детайлите, неподправените картини на живота в Източен и Западен Берлин дават на филма стойността на документ и утвърждават режисьорското майсторство на Златан Дудов.

Темата за личното щастие, любовта и майчинството стои в основата и на другите два филма на Дудов — „Объркване в любовта“ (1959 год.), един филм предизвикал твърде много дискусии, и „Христина“ (1963 год.), останал незавършен поради неочакваната смърт на режисьора.

Бегло шрихираната картина на творчеството на Дудов не би била пълна, ако не се спомене филмът „Капитанът от Кьолн“ (1956 год.). Гротескното усещане и възприемане на света, характерно за комедиите на Дудов, писани във Франция и Швейцария, дава облик и на този филм. Режисьорът получава импулс за замисъл на филма от самата действителност. Безработният келнер Алберт Хауптман се издига главозамайващо бързо до върховете на федералната обществена иерархия, защото е взет поради объркване на имената за изтъкнат фашистки военнопръстъпник. Разказаната във филма история е твърде близка до няколко действителни случаи, широко известни на немската общественост. В „Капитанът от Кьолн“ антифашистът Дудов произнася недвусмислено своята присъда над една

система, която реабилитира военнопръстѣпници, отговорни за съдбата на стотици хиляди хора.

Творческият път на Златан Дудов е път на комунист и художник, воюващ за нова правда в живота и изкуството. Със всеки свой филм той отстоява правото на изкуството да бъде пътеводител на масите в борбата им за по-добър живот. Страстният му стремеж към политическо и идеологическо внушение понякога му пречи да обхване процеса на живота в неговата дълбочина и го води до отвлечено социологично тълкуване на жизнените явления. Елементите на схематизъм обаче не могат да обезличат неговото творчество, защото то черпи животелни сокове от сложната, богата с драматични конфликти немска действителност, защото е пронизано от неспокойствието и политическия темперамент на своя създател.

Името на Златан Дудов е свързано както с появата на първия социалистически филм в Германия, така и с цялостното развитие на филмовото изкуство на ГДР. Израз на високата оценка, която получи неговото дело, са двете Национални награди — III и II степен. Той беше член Академията на изкуствата в ГДР и носител на Отечествения орден за заслуги (сребърен).

„Дудов е основателят на социалистическото изкуство в областта на филма, както Бехер и Вайнерт в областта на лириката, както Брехт и Волф в областта на драмата, както Ана Зегерс и Бредел в областта на прозата, както Ханс Айслер в областта на музиката“. Тези думи, казани от режисьора Конрад Волф след смъртта на Дудов, посочват безспорното място, което си извоюва нашият сънародник в съкровищницата на немската култура.

СТАМЕНКА ХРИСТОЗОВА

ОБЕРХАУЗЕН — 68

Д-р АЛ. ТИХОВ

Тази година от 31 март до 6 април фестивалът в Оберхаузен се проведе за четиринадесети път. В програмата бяха включени 142 късометражни филма от 24 страни, или както бе изчислено, през прожекторните апарати премина 135 километра филмова лента. Това бе една напрегната за зрителя, но богата в своето разнообразие панорама на късометражното кино в четирите основни категории, застъпвани в Оберхаузен — документален, мултипликационен, игрален и експериментален филм. За първи път тази година в Оберхаузен бе представена и една нова, пета категория — филми на студенти от висшите киношколи и училища.

По традиция и тази година превес в Оберхаузен взе социалистическото кино. Така например в категорията на студентските филми голямата награда бе дадена на филмовата академия в Будапеща за всички представени от нейните студенти филми, а Югославия получи наградата за най-добра национална програма. Освен това в лицето на Югославия, Унгария, Чехословакия и Полша социалистическото кино спечели отново голям брой награди в различните категории. Но то се наложи не само по броя на наградите, а и като проблематика, като осъществен стремеж да се изследват важни, съществени страни от живота на съвременния човек. Не случайно именно в категориите на документалния и късометражния игрален филм победата на социалистическите филми бе почти пълна. Филми като югославския „Безработни“ на Желимир Жилинич — за някои специфични и остри социални проблеми при изграждането на социализма в Югославия, като чехословашкия „Последна почивка“ на Ян Спата — за нерадостната съдба на старите жени, останали самотни в едно обезлюдено от млади хора село, или като унгарския „Колко струва човекът“ на Юдит Елек — за отношението на обществото към обикновения труженик, след като той се пенсионира, оставиха дълбоки следи в съзнанието на зрителите със своите човешки проблеми и заслужено спечелиха първите награди. В групата на документалните филми успя да се нареди като единствен представител на западните страни само френският филм на Крис Маркер „Шестото лице на Пентагона“, един майсторски, предимно цветно заснет репортаж за протестната демонстрация във Вашингтон срещу войната във Виетнам и кървавото ѝ разпръскване от военните, който от конкретното събитие извлича широки обобщения за миролюбивия стремеж на човечеството към хуманизъм.

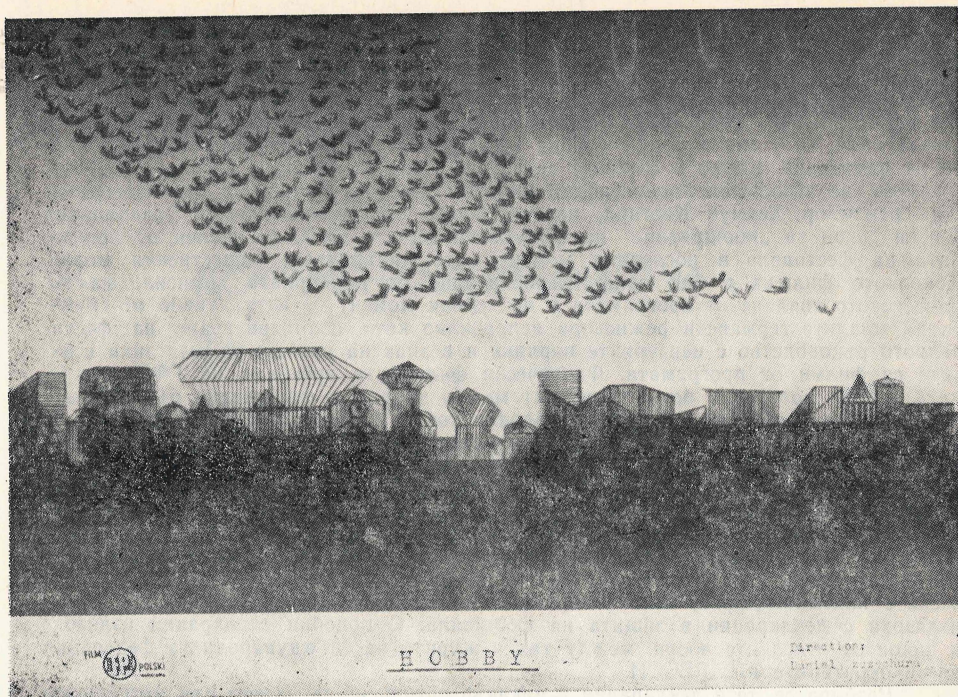


„Последна почивка“ — режисьор Ян Спата

Ако трябва да се споменат и някои от ненаградените документални филми, бих посочил на първо място съветския филм „Ако ти е скъп твоят дом“ на В. Ордински и К. Симонов. Този филм, който е вече известен на нашите зрители, отпадна в Оберхаузен от класиране само поради своята дължина, която надхвърли значително предвидения от фестивалния статут метраж. В преамбюла на своето решение обаче журито изказа съжаление за това обстоятелство и изрично подчерта историческата и хуманна стойност на филма. Ценните, новооткрити документи, вплетените интервюта с прославените съветски пълководци, цялостната, Симоновска концепция, която придава особена острота на историческото събитие, безспорно дълбоко респектират зрителя. Тук бих отбелязал също така и успешното този път представяне на ГДР с трите филма „Жътвата не бива да се тъпче“ — един портрет на известната графичка Кете Колвиц, „Седем изречения върху учението“ — за съвременни, кибернетични методи в учебния процес, и „Хилтон Ханой“, телевизионна документация върху живота на пленени американски пилоти, свалени над ДРВ. Особено последният филм — в тази книжка на списанието читателят ще намери богат илюстриран запис на неговия текст — заслужава да бъде подчертан като ярко произведение на публицистиката, което чрез своята автентичност се превръща в неоспорим аргумент срещу политиката на американските империалисти във Виетнам.

Същевременно, от друга страна, е показателно, че в категорията на експерименталните филми наградите се поделиха между САЩ и Франция. Наградените филми са наистина любопитни като формални хрумвания в областта на филмовата изразност, но по принцип това са лишени от всякаква значителна идея филмови произведения, а някои от тях, като например американският филм „Леглото“ — за ролята на леглото в човешкия живот, направо дразнят с лепкавата си креватна алегория и евтина порнография.

В областта на мултипликацията тази година силите като че ли бяха изравнени. Югославяни и поляци си поделиха наградите с белгийци и англичани. Но отличените филми не поднесоха образец за никакви нови тенденции нито в обла-



„Хоби“ — режисьор Даниел Шехура

стта на изразните средства, нито в идейно-тематично отношение. И все пак тук трябва да се отбележат филмът „Голгота“ на Грапъос и Роб де Херт (голямата награда) за неговия критически патос, за смелата ирония, насочена срещу определени религиозни символи, и филмът „Хоби“ на Даниел Шехура. Този филм — впрочем при една абсолютно неясна концепция — се открил със своите формални качества, доколкото известният полски майстор на мултипликацията отново проявява в него добрия си усет към съчетаването на графичната рисунка с интересен колорит. В категорията на мултипликационните филми се състезаваше и българският филм „Есперанца“ на Иван Андонов по сценарий на Рангел Вълчанов. Филмът е вече известен на нашите зрители от проведената наскоро Седмица на мултипликационния филм. От фестивалната публика той бе приет много ласкаво, привлече вниманието и на журито върху себе си, но отстъпи пред по-силната конкуренция и за съжаление отпадна от класиране.

Тук бих могъл да приключа своите бележки за четиринадесетия фестивал в Оберхаузен, ако по време на фестивала не бе се случило едно събитие, което налага да спрем вниманието си на него, колкото то да има чисто вътрешен характер.

Между известните международни фестивали на късометражния филм фестивалът в Оберхаузен се ползува с реномето на един от най-старите и профилираните форуми, на които си дават среща филми и кинодейци от целия свят. Може да се каже, че това е може би единственият фестивал в капиталистическа страна, който разтвори широко вратите си за социалистическите кинематографии и в духа на своя лозунг „Път към съседа“ допринесе много за взаимното опознаване и широко популяризиране на социалистическото късометражно кино на запад. Този прогресивен характер на фестивала в Оберхаузен никога не е бил по вкуса на бонските управници, които до миналата година дори не признаваха Оберхаузен, не му оказваха финансова подкрепа и неведнаж се опитваха да политизират в отрицателен смисъл фестивала, да zlepоставят неговите художествени и културно-политически амбиции, да създават атмосфера на неприятни сензации.

За съжаление и тази година фестивалът в Оберхаузен премина „шумно“ но за голяма изненада този път „скандалът“ дойде от съвсем неочаквана посока — от някои представители на ония среди, които фактически би трябвало да се чувствуват най-много задължени на Оберхаузен: от младата западногерманска кинорежисура. При това инцидентът в Оберхаузен се разрази този път с такава сила, че у мнозина той породил тревога относно по-нататъшното провеждане на фестивала. Какво в същност се случи? Един необмислен в своята острота, граничещ до абсолютен порнографски цинизъм филмов протест на западногерманския режисьор Хелмут Костард, насочен иначе справедливо срещу реакционния бонски закон за „поощряване“ на филмовото дело в ГФР, бе свален от програмата на фестивала в последния момент като нахърняващ обществения морал. Доколкото филмът е бил приет първоначално от подборната комисия, фактът на неговото сваляне от програмата в последния момент бе изтъквано от групата на младите германски режисьори неправилно като солидаризиране на фестивалното ръководство с цензурните порядки и в знак на протест те изтеглиха всичките си филми от програмата. Фактически филмовата програма на ГФР се провали и това доведе до остър конфликт между творци и фестивално ръководство. Не зная как и доколко ще бъде преодолян този конфликт, но ще трябва да се съжالياва, ако този необмислен бойкот на младите се отрази фатално на фестивала. А изгледите за такъв изход от създалата се ситуация действително има защото някои среди, гледащи отдавна с лошо око на Оберхаузен, не закъсняха да изкажат пожелание, че трябва да се помисли за нов фестивал на друго място, тъй като Оберхаузен не представлява повече онази „свободна“ трибуна, която той е бил досега, че не отговаря повече на своето предназначение. В разгорялата се остра полемика взеха участие и някои от делегациите на социалистическите кинематографии, като унгарската, чехословашката и югославската, които излязоха с декларации в защита на фестивала. С подобни декларации излязоха и някои от отделните жюри, между тях и журито на Международната федерация на кинокритиците ФИПРЕССИ.

Разбира се, тези декларации в никакъв случай не са намеса във вътрешните работи на фестивала, те изразяват само едно становище на част от чуждестранните гости в Оберхаузен, една тревога от очерталите се перспективи. Нека се надяваме обаче, че когато страстите се поуспокоят, здравият разум ще надделее, за да се съхрани един фестивал с голямо международно значение и с хубави културно-политически традиции.

ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ И ЗА ДЕЦА

НЕВЕНА ТОШЕВА

Документалният филм за деца, неговите особености, изискванията, които поставя пред творците, мястото му сред другото кино за деца — игрално, научно-популярно, мултипликация — на тези проблеми посвети поредната си среща Международният център за детски филми при ЮНЕСКО. Срещата се състоя в Берлин от 11 до 14 март т. г.

Организатор на тия срещи е едно малко общество от педагози, психолози, драматурзи, един режисьор. Председателката на Центъра мадам Маркусен, норвежка, която живее в Париж, непрекъснато обикаля Европа и страните отвъд океана, като мисионерка, за да търси и открива приятелите на киното за деца.

Впрочем ето и първите срещи: проф. Хенче от Центъра за детски филми в Берлин — ГДР, домакин на срещата, неуморимата секретарка на Центъра фрау Ирмгард Цаулер, мадам Грегоар — Франция, проф. Долин — СССР, проф. Габор Гьоре — Унгария, проф. Врабец — Югославия — ... вежливи поклони, твърде често радостни възклицания на хора, които се срещат не за първи път, любезни осведомявания за здравето, за домашните, за възчетата, усмивки, обща трапеза... Човек има усещането, че е попаднал сред членовете на някакво благотворително дружество, че тези улегнали хора с посивели от времето и даже съвсем побелели коси едва ли ще се занимават с кино. За кино никой и не говори. Но това са само първи впечатления. Оказа се, че същите хора на дългата маса на форума поставиха на разглеждане редица сериозни въпроси, свързани не само с документалното кино за деца, но и с документалния филм изобщо. Бяха разисквани въпросите за правдивостта и лакировката в документалния филм, за задължението му да отразява вярно действителността, да прониква в проблемите на съвременността, за мисията му да ги изяснява и с това да помага за изправяне на недъзите на обществото, в което живеем.

Тридесет и два филма от ГДР, СССР, Австрия, Холандия, Чехословакия, Унгария, Франция, Швеция, Полша, Югославия (на-

ашите пристигнаха късно и не бяха включени в програмата) бяха достатъчен повод и материал за разговори от най-различно естество — кинодраматургия, педагогика, естетика, детска психология... Постепенно атмосферата на представителност се стопяваше, за да отстъпи място на едно задълбочено навлизане в проблемите на документалния филм за деца, на една загриженост за бъдещото му развитие.

Бяха показани филми за пътешествия, за спорт, за кибернетиката и бъдещото обучение, за естетическото възпитание, за половото възпитание, за масовото увеличаване по съвременната естрадна музика, достигащо до емоционални изпълнения; имаше филми за деца, адресирани към децата, и такива с деца, адресирани към възрастните; имаше филми информативни, инструктивни и филм-документи на нашето съвремие; филми, които минаха незабелязано, и такива, които даваха повод за дискусии, и за съжаление съвсем малко филми, които получиха всеобщо възхищение.

Прожекциите оставиха впечатлението, че документалните филми за деца са единици. Случайно ли е това?

Беше изтъкнато, че сложните документални филми, третиращи проблемите на обществото, в което живеем, са трудни за реализиране във форма, пригодена за деца. Изказани бяха съмнения дали изобщо трябва да се правят документални филми за деца освен такива, които имат чисто познавателен характер — за страни, бит, култура на народите...

Същевременно бяха показани филми, които като художествен факт защитаваха тъкмо обратното: че с малките зрители може да се говори сериозно на сериозни теми, че филми, третиращи такива сложни проблеми като расизма, справедливостта, борбата на доброто и злото — изразени в класовите противоречия — могат да бъдат създадени на език, достъпен за децата, че какъв да е процес от живота може да бъде обект на филм за тях. Оформи се мнението, че е нужно на децата да се показват всичките страни на живота, за да бъдат възпитавани в хуманистичен, демократичен дух. Детето не може да бъде изолирано от проблемите на действителността. В това отношение няма разлика между работата на документалиста и тази на педагога. Децата искат да проникнат в света, да узнаят тайните му, да се приобщат към него. Често те търсят истината с по-голяма страст от нас. Неотдавна едно дете зададе следния въпрос: „Как може Америка, която е толкова богата, да води война с толкова бедния Виетнам?“ На този и на други подобни въпроси може да даде отговор документалистът.

Във века на напредъка и цивилизацията самолети сеят смърт над една страна... Под всяко училище в тази страна има скривалище... Не звънецът, а сирената прекъсва учебния час. Малките ученици с умни очи, неуспели да затворят тетрадите си, изчезват под чиновете и като подгонени мишлета пробягват през тесните проходи на скривалището... това е само един епизод от филма „Питате как живеем?“ на Петер Улбрих — ГДР.

Най-тъжното е, че в една война страдат невинните. Ако един режисьор посвети на тази тема 600 метра и се помъчи да внуши на чия страна е правдата в един неравен двубой, ако съдбата на децата от една много далечна страна стане близка на малкия зрител и той се развълнува от видяното — какво по-добро от това? Филмът „Питате как живеем?“ беше определен от един критик като „агитация и репортаж в служба на солидарността.“ Действително той е опит да се поговори с децата за един от най-сложните проблеми на нашето съвремие — проблема за войната и мира в света. Но очевидно не е достатъчно само намерението и хуманистичното отношение на автора към събитията — по-важно е силата на внушението, убедителността, която иде от екрана.

„Ако мирът е сложен, още по-сложно е да бъдем убедителни, когато се борим за него.“

„Трябва да бъдем внимателни да не създаваме предубеждения у малкия зрител, да не пренасяме механически нашите убеждения върху детското мислене. Ако във филма на Улбрих се казва, че американците са убийци и от това се разбира, че всички американци са убийци — това е предубеждение. Тази оценка, всявана в душите на децата, не обещава нищо хубаво за бъдещето.“

„Да не храним децата с лозунги, а както в добрата детска литература да ги водим към солидарността и хуманизма чрез едно вътрешно разкриване на истината за доброто и лошото.“

Такива изказвания предизвиква този филм, направен от документални ка-

дри (по-малко и повече известни) и съпроводен с публицистичен и доста дидактичен текст. И в друг филм на ГДР „11-годишните“, между другите моменти от ежедневието на децата в едно германско село също беше засегнат проблемът за войната във Виетнам, но там нещата бяха съвсем различни: едно от милионите добре гледани безгрижни деца на спокойна Европа седи пред телевизора и наблюдава поредната хроника за Виетнам... няколко издебнати кадъра на малкия зрител, в които той сякаш иска да се запази от това, което вижда на екрана, и човек разбира какво отрича авторът, кого осъжда, какво иска да утвърди...

Един от най-добрите филми на тази среща беше холандският филм „Беби“. Беби е 10-годишно момиченце, интелигентно и чувствително. В лицето му като във фокус се събира моралът на обществото, в което живее. Впрочем то отрича този морал (с гримаси, с учудване в погледа, с неразбиране, с пренебрежение). В него се разбива всеки фалш, лицемерието, лъжливата проповед на църквата, скучната дидактика на училището. То рано е разбрало, че много неща от мило-сърдното и добродетелността са само думи в църковните песни. Затова остава незасегнато от всичко онова, което възрастните са възприели като необходимо и което всячески се стремят да му внушат. Беби живее в голямо семейство заедно с многого си братя и сестри. От тях тя научава и пред тях сама разкрива жизнените истини, до които е достигнала в своите десет години... Постига се едно голямо внушение без текст, само чрез реакциите на Беби и една единствена реплика на бащата: „Аз съм един щастлив човек, моите 10 деца, като се съберат вечер... това е много хубаво — всеки иска да ме целува, всеки иска нещо от мен... Аз наистина съм щастлив човек... само дето по-богатите се отнасят с пренебрежение към нас...“

Цялата социална същност на обществото блясва пред зрителя. Фалшът намира своя съдник в лицето на едно дете, без то самото да разбира това. Това са човешките усилия да се живее естествено.

Този филм, адресиран повече към възрастните, според мен няма да остане неразбран и от малките зрители. Ако не друго, Беби ще ги зарази със своето непреднамерено, инстинктивно и изразително отричане на установените догми, които така или иначе възрастните никога не ще отречат открито пред тях.

Вторият кръг от въпроси и център на дискусията беше — как трябва да се създава документалният филм за деца.

Разбира се, ако целта е ясна, материалът ще бъде оживен, филмът — интересен. И обратно — всяка неясност на целта води до непълнота или претрупаност, до разводненост. Пред малкия зрител може да има успех само този автор, който умее да отчита всички психологически моменти и всеки педагогически ефект и последиствие. Сериозният творец не се отклонява. Това елементарно условие за драматургията на филма тук е повече от задължително. Децата и без това имат склонност да се отклоняват. Ако авторът има достатъчна педагогическа подготовка и такт, може да ги предпази от тези отклонения, неусетно ще ги поведе към идеите, които иска да им внуши.

Изказани бяха опасения, страх от дидактиката, от морализаторствуването, от покровителствения тон. „Трябва да се намери точното място на педагогиката във филма за деца, защото тя може да разруши изкуството — да не допускаме ръката на педагога да убие художника.“ (Шведският режисьор Норлинг).

С децата трябва да се говори искрено и просто. Те не обичат фалша, те усещат всяка преднамереност, отблъсква ги всяко натрапване на идеи. Оттук и особеното внимание към текста в детския документален филм. Децата са информирани повече, отколкото си представяме. Те мислят, чувствуват, асоциират — трябва да умеем да се ползуваме от това. В един филм за деца не е достатъчно само да се показва и обяснява. Трябва да умеем да даваме полет на фантазията, поне колкото тях, дори да ги привлечем за партньори при създаването на филмите (впрочем има вече създадени филми от деца: в Италия — една част и в Югославия — две части). Като пример за пропуснати възможности в това отношение искам да посоча съветския филм „Ние, капитаните, братята капитани“. Този филм е опит чрез едно пътешествие на група деца с кораб по голямата река да се опознае животът около нея. Филмът може би щеше да получи съвсем друго звучене, ако вместо от диктор разказът се водеше от децата-участници в пътешествието. За малките зрители сигурно би било по-интересно да чуят от самите пътешественици онова, което ги е впечатлявало по пътя, да видят истинското им ежедневие, да се запознаят с трудностите и радостите на едно такова

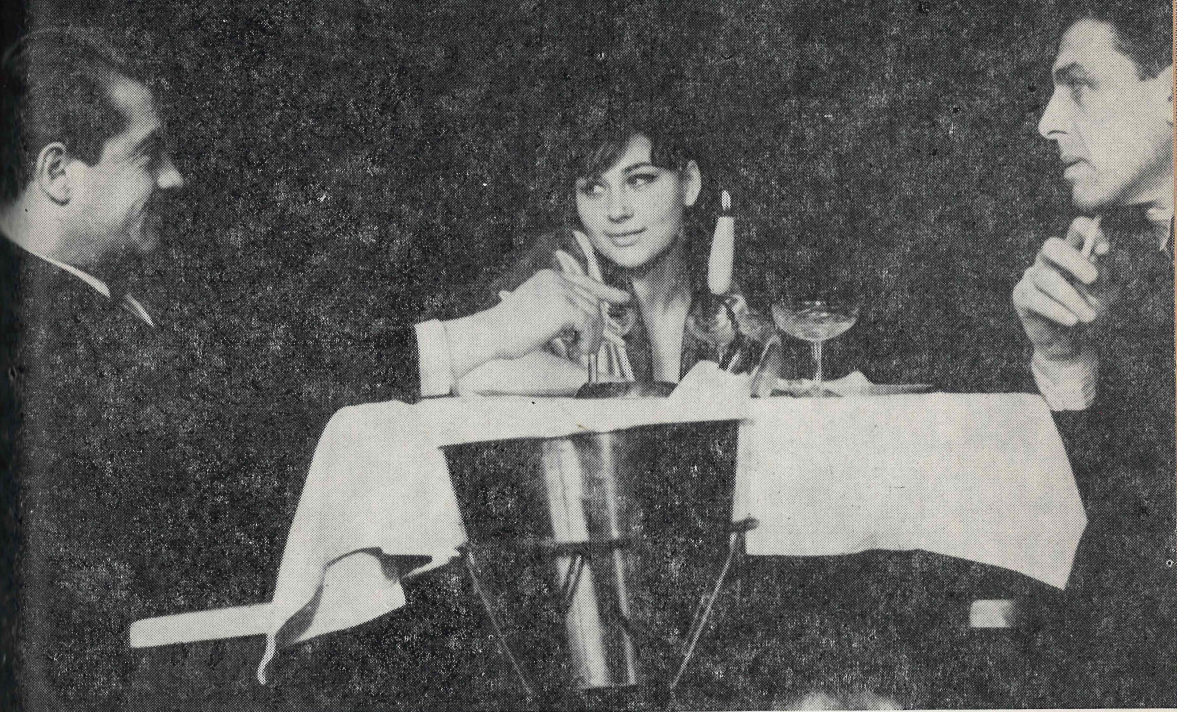
пътуване, вместо да им бъдат „показвани“ приключенията на пътешествениците и всичко да им бъде обяснявано от един вдетиняващ се диктор. Филмът и без това няма само познавателен характер, а по-скоро иска да внуши как хубаво, как забавно прекарват летните си дни съветските деца.

Изобщо както филмите, така и докладите и разговорите, свързани с тях, водеха към едно — за децата трябва да се прави хубаво кино. Всяка истина да достига до тях по възможно най-непосредствения, най-вълнуващия път. Разбира се, това е трудно, по-трудно, отколкото при киното за възрастни, но това не трябва да ни обезкуражава. „С киното трябва да започваме оттам, откъдето се започва при възпитанието — от най-ранното детство“ — каза в едно от своите изказвания проф. Хенче.

И така — четири дни на откровени разговори в една атмосфера на искрена загриженост за детското документално кино. Една дискусия, която направи полезни опити да задълбочи нашето понятие „документален филм за деца“. Проблемност, правдивост, гражданска ангажираност на автора — това отдавна не е ново в разговорите за документалното кино. Дискусията само потвърди, че то се отнася и за детското документално кино.

Впрочем за децата не е от голямо значение какъв е филмът — игрален, документален, научно-популярен. Те обичат киното. Все едно им е в какъв филм ще видят полюса или дъното на морето — важното за тях е филмът да бъде интересен.

Искам да отворя една скоба и за нашето детско документално кино. Струва ми се, че то е оставено на случайността. Може би един център за детски филми и у нас ще подобри нещата. Инициативата за създаването на такъв център е поела редакторката от Студията за научно-популярни филми Здравка Колева, която е редовен представител на България в срещите на Международния център за детски филми. Би трябвало Съюзът на кинодейците, Министерството на просветата, Институтът по педагогика при министерството и други институти, които се интересуват от проблемите на изкуството за децата, да подкрепят тази инициатива, та киното за деца у нас да не бъде така малка, така забравена проблема и да заеме мястото, което му се полага, сред другите изкуства за нашите деца.



Артистите Нейчо Попов, Елена Райнова и Апостол Карамитев във филма „Бялата стая“, сниман по сценарий на Богомил Райнов, режисьор Методи Андоново, оператор Димо Коларов.

СССР

Студията „Ленфилм“ води летоисчислението си от 1918 година. Още първата годишнина на Октомври петроградци отбелязали с пускането на агитфилма „Уплътняване“ по сценарий на А. Луначарски. След това се появяват и други актуални боеви агитфилми. А в 1922 година на екраните се появява „Чудотворец“ — филм, за който по сведения на Н. К. Крупская, Ленин се е отзовал доста топло. С много от своите забележителни филми „Ленфилм“ има ценен принос за развитието на съветското киноизкуство.

Какво ново се снима през юбилейната година в „Ленфилм“?

Младият режисьор Иля Авербах работи над филма „Мисли и сърце“. Сценарият е написан от него по мотиви от едноименната повест на известния съвет-

ски медик лауреат на Ленинска награда Н. М. Амосов. „Бих искал да запазя в сценария, а после и във филма най-главните до-стойнства на книгата — остротата на нравствените конфликти и точността на изложението на материала. Искам да покажа главния герой — проф. Седов, в момент на душевен кризис, в навечерието на една отговорна и почти безнадеждна операция на сърце на близък нему човек. Тогава у него възникват мисли за истината, за смисъла на живота, за отговорността на човека пред всички хора, мисли, на които мъчно се намира отговор. В ролята на професор Седов играе Борис Ливанов, в ролята на математика Саша Крилов — Инокентий Смоктуновски, в ролята на неговата жена — Ала Демидова.

Режисьорът Владимир

Фетин поставя своя четвърти филм. Започвайки с поетичния етюд „Кончето“, той по-късно сне комедията „Необикновеният рейс“ („Полосатый рейс“) и сега след „Донска повест“ се обръща към трагедияния жанр, черпейки материал из литературната класика, посветена на годините на гражданската война и революция. „Ще направя филм по романа на Лидия Сейфулина — е заявил в едно интервю Фетин, — преди всичко защото това е истинска литература. В нея има страст, мисъл, темперамент. Що се отнася до жанра, то в трагедията характерите изпъкват най-ярко, разкриват се ситуации, изострени до крайна степен. В нея, както в самия живот, е преплетено голямото и смешното — тези нейни свойства са ми много близки... В тази повест, прекрасна като ця-



Невена Коканова във филма „Опасен полет“ — постановка на Димитър Петроз, оператор Стоян Злъчкин.

ло, бих казал даже могъща, има тук-таме някои слабости. Една от тях е сивият схематичен образ на Павел Суслов, бивш войник, който установява в село Небесновко съветска власт. Ние с автора изучихме всички книги на Сейфулина и си позволихме да дооформим образа на Павел, ползувайки се от другата нейна книга „Гюбрего“. Друго затруднение е образът на героинята. Вириenea (тя ще се играе от Лидия Чурсина) е бунтарски характер. В началото тя не знае към кого да отправи своя бунт, занимава се със свадби, преминава от едно място на друго, не може да свие гнездо. Задачата на артистката е при такова поведение да запази женствеността си. Сейфулина много добре е разбрала женската натура и нейната героиня остава жена при

всички случаи, даже и в начина, как среща смъртта...

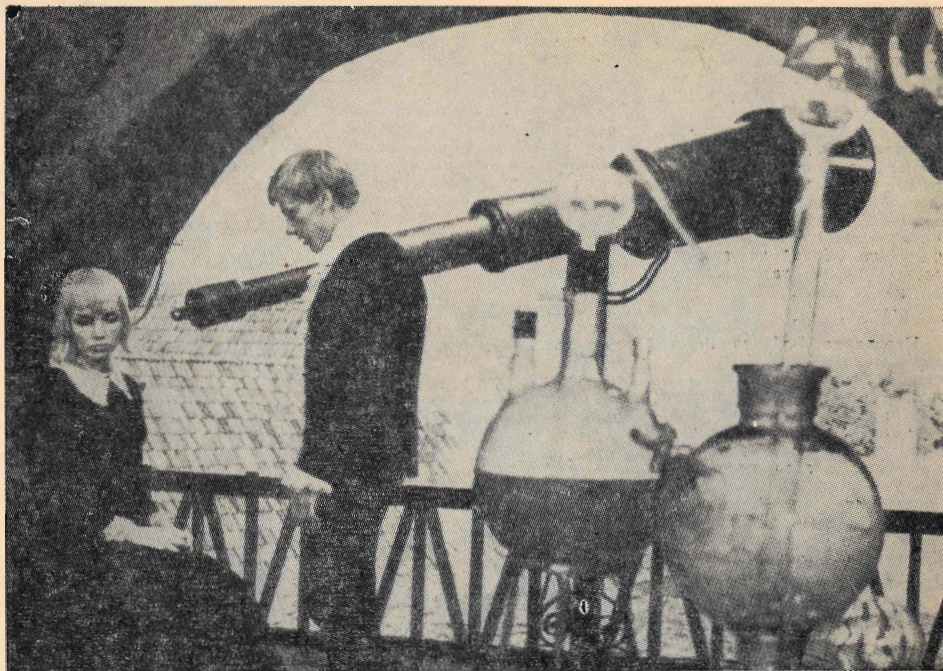
В тематичния план на студията „Ленфилм“ за 1969 година фигурират и имената на Григорий Козинцев и Йосиф Хейфиц. През следващата година ще бъде завършен двусерийният филм на Козинцев „Крал Лир“, плод на многогодишен труд. Й. Хейфиц заедно с писателя Вацлав работи над сценарий под названието „Мария“ — историята на прекрасния и труден живот на комунистките с ленинска закалка.

ПОЛША

На състоялото се неотдавна събрание на партийната организация на полските филмови дейци от Варшава, Лодз и Вроцлав е взета важна резолюция,

извадки от която са поместени в полското списание „Филм“, бр. 14 от 1968 година. (Към партийната организация принадлежат известните кинематографисти Ванда Якубовска, Йежи Кавалерович, Чеслав Петелски, Станислав Ружевич, Ян Рибковски)

„Поддържахме изцяло политическата линия на Партията — се казва в резолюцията, — а също и становището на първия секретар на Централния комитет другаря Гомулка в доклада му, четен на срещата с партийния актив на Варшава. Считаме за особено необходимо да се обърне внимание на политическото и общественото възпитание на студентите от филмовите школи, бъдещите творци и реализатори на филми. Необходимо е да се преценят добре ролята и значението на филмовото творчество, особено днес,



Сцена от съветския игрален филм „Събудете Мухина“, режисьор Яков Сегел. В ролите: Сергей Шакуров, Лилия Алешникова и др.

когато филмът е достъпни на милионите зрители. Компромисите в програмирането, отстъпки по търговски съображения на космополитични влияния от Запад биха принесли само вреда на нашата дейност. Искаме да се създават филми заангажиращи, полезни и политически служещи на делото на социализма и на Народна република Полша.

„Отдавна искаха да направя филм за Збигнев Цибулски — разказва в списание „Филм“ режисьорът Анджей Вайда. — Когато научих за неговата смърт, реших, че въпреки всичко трябва да направя този филм, макар че той вече не съществуваше. Много е трудно да се направи това без Цибулски, може би даже неизпълнимо, но все пак се опитах да напиша сценарий.“ Този сценарий, за който говори Вайда, е „Всичко за про-

даване“. Филмът ще бъде необикновен, един опит да се запише митът за отсъстващия, да се покаже как този мит, при цялата действаща върху въображението сила, е изсушил и безпомощен пред живота. Филмът ще бъде необикновен и по метода на реализирането му. Много неща ще останат неопределени чак до момента, когато трябва да бъдат записани на лента. Главните роли се изпълняват от Анджей Лапицки, Даниел Олбрихски, Елжбета Чижевска, Беата Тишкевич.

Режисьорът Йежи Жажицки ще постави филма „Преследването на Адам“ по сценарий на Йежи Ставински. Това е психологична студия за няколко души, свързани помежду си през време на окупацията в обща борба срещу врага.

В студията за документални филми се подготвя

филмът „Справедливи“ — за помощта, която е оказал полският народ на евреите, измъчвани и убити от хитлеристите. Режисьор е Януш Кидава. Филмът ще бъде направен в две версии — полнометражна за телевизията и среднометражна за кината.

ИТАЛИЯ

В Перуджа всяка година се присъждат наградите „Сребърни ленти“. Те се считат за най-значителните държавни кинонагради. „Сребърни ленти“ се присъждат на най-добрия режисьор, най-добрия продуцент, сценарист, артист, артистка и т. н. Този път в дългия списък на първо място е филмът на Елио Петри „Всекиму своето“, получил неведнаж четири награди — за режисура, сценарий, награда за артист (Джан Марно Волонте), награда за най-добро изпълнение на второсте-

пенна роля (Габриеле Ферцети). Интересно е, че наградата за най-добър чужд филм се присъжда на Микеланджело Антониони за филма „Фотоувеличение“. Оживени спорове предизвикало присъждането на наградата за изпълнение на женска главна роля. Главовете бяха разделени между София Лорен и Моника Вити. След бурни „дебати“ било решено „Сребърната лента“ за главна женска роля тази година да не се дава.

Неотдавна Роберто Роселини в изявление за италианската преса е съобщил, че ще снима филм за Калигула с участието на Лон Кастела. Подготвителните работи били вече доста напреднали, когато неочаквано Роселини изоставил реализацията на филма и приел предложението на френската телевизия да снима филм за живота на Сократ.

Новият филм на Виторио де Сика „Джована“ ще разкаже историята на едно семейство, което войната е разрушило. Филмът ще бъде италиано-съветска продукция и по-голямата част от снимките ще бъ-

дат направени в Съветския съюз. Главните роли са поверени на София Лорен и Марчело Матрояни.

*

Няколко западноевропейски режисьори възнамеряват да снимат биографичен филм за южноамериканския революционер Гевара, който бе убит преди известно време в Боливия. Първи, които са се заинтересували от тази тема, са италианските режисьори Франческо Рози и Валентино Орзини. Те вече са посетили Куба, за да се запознаят на място с документите за живота и борбата на Гевара. Английската преса съобщава, че към тази тема е проявил също интерес и Тони Ричардсън.

ФРАНЦИЯ

Френският седмичник „Нувел обсерватор“ помещава статия от Рене Бакман за работата на Клод Льолуш и Франсоа Райшенбах, които са филмирали тазгодишните олимпийски игри в Гренобъл. „Това не ще бъде филм, напомнящ Олимпиадата в Токио — е заявил Льолуш. — Зимните спортни игри са нещо

специфично, прекрасно и бляскаво. Спортистите рискуват живота си.“ „Трябва да допълня — продължи Райшенбах, — че Олимпиадата в Токио бе по-скоро репортаж. Ние филмираме само това, което привлича вниманието ни, и затова нашият филм е субективен филм...“

*

Кристиян Жак ще снима нов вариант на филма „Леди Хамилтън“ (в миналото с участието на Вивиан Ли и Лоуренс Оливие). Сега главната роля ще се изпълнява от Мишел Мерсие.

*

Жан-Люк Годар е започнал снимането на филма „Феникс“. В главните роли зрителите ще видят Ана Карина и Жан-Пол Белмондо.

*

Анук Еме, героинята от „Един мъж и една жена“, е получила напоследък рекорден брой предложения. Жак Деми иска да снима с нея по-нататъшното продължение на филма „Люла“. Американският продуцент Дарил Занук, не можейки да се споразумее с Елизабет Тейлър и София Лорен, смята да повери на Еме главната роля във



Юлия Солнцева снима в Украйна филма „Незабравимото“ по военните разкази на Ал. Довженко, написани през 1942 г.



Франс Англад и Бернар Блие във френския филм „Мила Каролина“. Режисьор Денис де ла Пателиер.

филма „Юстина“. В същото време мъжът на Анука Еме Пьер Бару ще започне скоро снимането на филма „Тя“ с нейно участие. Това ще бъде неговият дебют като режисьор.

*

Жак Дониол Валкроз ще пренесе на екрана романа на Люси Фор (жена на френския министър на земеделието) „Дъщерите на Калвария“. Това е историята на една жена, която за втори път влиза в брак със своя първи съпруг, с когото някога се е разделила заради един мъж.

*

Франсоа Трюфо, който снима сега „Откраднатата целувка“, ще започне през месец септември своя следващ филм „Сирената от Мисисипи“. Подобно на „Жена в траур“ и това е екранизация на романа на Уилям Ирай. Героинята жи-

вее в Нова Каледония и чрез посредничеството на едно бюро за женитба завързва кореспонденция с един млад човек от Аячио. След едногодишна кореспонденция младите хора се срещат и събират. Главните роли изпълняват Катрин Денюв и Жан-Пол Белмондо.

*

Жак Деми („Щербурските чадъри“) има договор с американската студия „Колумбия“ за снимането на мюзикъл по собствен сценарий. Темата ще бъде любовта между една французка и един американец.

АНГЛИЯ

Известната пиеса на Харолд Пинтър „Завръщане у дома“ ще бъде филмирана от американския режисьор Джон Франкхаймер. За главната роля е поканен Лоуренс Оливие.

*

Починал е на 65-годишна възраст английският режисьор Антони Асквит, автор на филмите „Пигмалион“, „Златният ролс роис“ и др.

*

Английският режисьор Брайън Форбс снима филм по известната пиеса на Жан Жироду „Лудата от Шайо“. Филмът е трябвало да бъде режисиран от Джон Хъстън. Форбс е ангажирал цяла плеада от звезди. Освен Кетрин Хепбърн, която ще изпълнява главната роля, ще играят още Шарл Боайе, Юл Брайнър, Дени Кей, Доналд Плийсънс, Маргарет Лийтън, Жулиета Масина, Джон Гейвън и Пол Хенрит.

*

С голям успех се ползува в Англия комедията „Никога не забравям не-



Из италианския филм „Благодаря, лелю“ на режисьора Салваторе Сампери. В ролите Лиза Гастони и Лу Кастел.

говото име“ Режисьор Майкъл Уинер. Филмът разказва историята на един млад чиновник, който работи в една голяма рекламна агенция. Един ден героят идва до извода, че работата на рекламния менажер е безсмислена. Напуска добре започнатата кариера и става редактор в едно малко литературно списание. Но собственикът на агенцията решава да усмири „бунтовника“ и да му покаже, че истинска свобода в съвременния капиталистически свят не може да съществува. Купува списанието и младежът е отново в ръцете на бившия си шеф. И в други свои начинания той се среща постоянно с него. Английската критика отбелязва, че това е още една комедия, която показва безрадостния живот на интелегента в съвременния буржоазен свят.

ИСПАНИЯ

Испанският режисьор Луис Берланга е започнал работа над филма „Госпожиците“, посветен на проблема на нравите на съвремен-

ната испанска младеж.

Испанската цензура е забранила на известния испански режисьор Хуан Антонио Бардем („Главната улица“, „Смъртта на велосипедиста“) реализацията на филма „Кралят и кралицата“, по романа на Рамон Сендер.

ШВЕЦИЯ

Филмите за деца почти винаги са представлявали голям процент от шведската филмова продукция. Техните творци черпят обилно сюжети от богатата детска литература.

През последните години обаче се срещат все по-малко филми, предназначени специално за деца. Режисьорите избягват този тип продукция. Засега в детския филм работи само Оле Хелбом. Неговите четири пълнометражни филми, създадени в годините 1964—1967, представят нови варианти на приключенията на група деца, които живеят в околностите на живописните заливи и езера в Салткракан. Дебютът на Кнел Греде (мъжът на Биби Андерсън) с детския

филм „Хуго и Жозефина“ бе посрещнат с голям интерес. Както отбелязва критиката, историята на Хуго и Жозефина не се отличава с ясно изразени конфликти. Тя е по-скоро поетична. На режисьора се е удало с много настроение да покаже връзката между човека и природата. Филмът е предизвикал оживени дискусии в шведската преса.

Младият режисьор Акс Фале ще филмира известния роман на Артур Лундквист „Виндинготски валс“. Действието се развива в едно село през двадесетте години.

БРАЗИЛИЯ

Новото кино в Бразилия е свързано с три имена: Глаубер Роша, Нелсон Перейра дос Сантос и Руи Гера. Преди три години техните филми бяха приети като сигнал за раждане на нова кинематография, здраво свързана с живота на Бразилия. Филмът на Глаубер Роша „Черният бог и белият дявол“ стана събитие в Кан през 1964 година. Следващият му филм „Земя в транс“ получи на-



Галина Полских в сцена от новия съветски филм „Любов, кинжал и измяна“.

градата на международната критика миналата година в Кан. Дос Сантос е автор на филма „Суша“, а Гера на „Карабини“. В едно интервю, поместено в месечника „Позитив“, Глаубер Роша разказва за своите бъдещи планове. „Бих искал да снимам филм по „Дивите палми“ на Фолкнър. Филмовата преработка на неговите книги е трудна работа. Струва ми се, че това би могъл да направя само Орсон Уелс. Романистите на Фолкнър ме интересуват със своя драматургически стремеж, с описанието на Южните щати, с отношението към расовия проблем. Този още див и варварски свят пораждава... Интересуват ме и политическите филми. Не ми се иска вече да се занимавам с портретирането на такива хора като героя на „Черният бог“ — примитивния Алтонио, или като героя на „Земия в транс“ — интелектуалеца и поет Паоло Мартънс. Мисля, че да отговори на всички съмнения и

колебания на хора от типа на Паоло (тези душевни безпокойства са също характерни и за моето поколение и за мен самия) може само образът на Гевара. Това не произлиза от факта, че сега за него се говори така много във връзка със смъртта му. За това мисля отдавна. Бих искал да направя филм за такъв човек като Гевара, който успя да скъса напълно със своята среда и да стане революционер. Героят на филма не ще бъде сам Гевара, а човек по негов образ...“

САЩ

Повече от двадесет години Пол Нюмън се снима в киното. Почти всички негови герои са млади американци, които се борят срещу лицемерието и еснафския морал. Сега Нюмън създава своя първи филм по романа на канадската писателка Маргрет Лоуренс „Шега на бога“.

Филмът, както и книгата, разобличава еснафството, лицемерието, ограничеността на жителите на един малък провинциален град. „Моят филм е много сериозен — е заявил Нюмън. — Той не разчита на касов успех и няма да бъде интересен за любителите на бондовски филми.“ С това се е съобразила и фирмата Уорнър, която е отпуснала една съвсем незадоволителна сума. Но въпреки това Нюмън е решил да направи филма, отказвайки се от хонорара. Безплатно ще се снима неговата жена Джуан Удуорън. Във филма участва семейство Нюмънови, млади начинаещи артисти. Целият град Дънбъри, където филмът се снима, оказва дружеско съдействие на своя любим артист.

*

Одри Хепбърн и Алберт Фини играят във филма „Пътешествието на двама“ на режисьора Стенли Донън. Проследяча се животът на двама млади, ко-

хроника * хроника * хроника * хроника * хроника

ито се срещат на лазурния бряг и се оженват. По-късно те всяка година посещават същия моден курорт. зрителият вижда как заедно с богатството в живота на тази двойка навлизат все повече цинизмът, равнодушието и разочарованието. Филмът обхваща серия от отделни епизоди.

*

Нюйоркската критика е признала филма на Ален Рене „Войната свърши“ за най-хубавото задгранично произведение, проектирано в Щатите през 1967 година.

*

Фред Цинеман работи над сценарий по известния роман на Андре Малро „Човешка участ“.

*

Ричард Бъртън играе главната роля и е съпро-

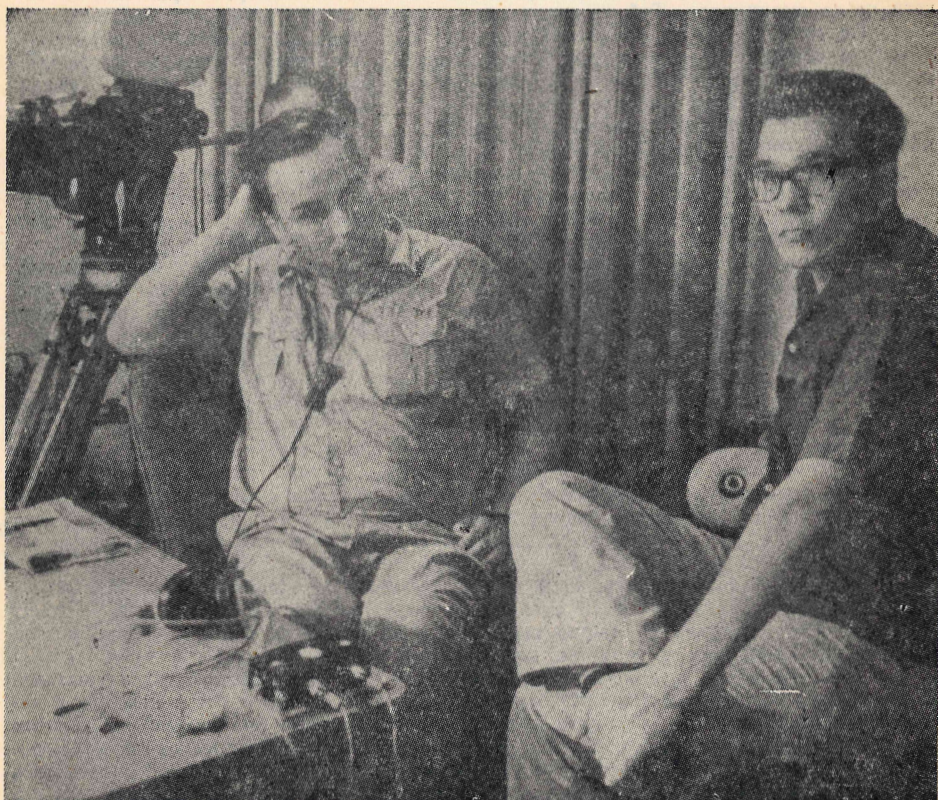
дуцент на филма „Смелите орли“, снет от режисьора Б. Хилтън. Негова партньорка е Елга Андърсън. Действието се развива през време на Втората световна война в Западна Германия.

АФРИКА

По инициатива на известния сенегалски писател, сценарист и кинорежисьор Сембен Усман в Африка за пръв път ще бъде създаден пълнометражен цветен художествен филм. За своя нов филм „Мандат“ Сембен Усман разказва в интервю с кореспондент на туниския вестник „Жьон Африк“. „Миналата година френската комисия по културните въпроси е отделила средства за снимането на филм, чийто сценарий е трябвало да се определи в

състезателен конкурс на кинематографисти от Франция и страните в Африка, говорещи френски. На конкурса бяха представени 90 сценария. Имах щастието да бъде приет моят сценарий. Получих кредит от 300 хиляди франка, с които мога да се обзрия към всеки кинопродуцент по мой избор. „Мандат“ ще бъде първият пълнометражен филм на езика на уолаф, на който говори 90% от коренното население. В него ще бъдат засегнати такива важни проблеми като борбата срещу племенните отживелици, конфликтът между поколенията. В този смисъл „Мандат“ ще бъде първият действително африкански филм. Главната роля ще изпълнява Макуредиа Гуаие — единственият професионален артист. В другите роли ще участвуват любители.“

тайната на хайновски и шойман



Според мен специфично за този колектив е, че той притежава ключ, с който успява да разкрива хората посредством разговор. Този разговор обаче се превръща във филмовия документ в нещо много повече от един обикновен диалог: в средство на изкуството, на тяхното изкуство да разкриват чрез индивидуални изказвания тенденциите на нашата епоха. Това е особена форма на разговор — това не са приказки край кръглата маса, не е разпит, в който другият просто е задължен да отговаря, но не е също така и само едно приемане на отговори или обяснения. Това е дуел на мислите и — както например при Конго — Мюлер, при Бухела или сега при американските пилоти — на идеологиите.

Това е истински дуел с острите оръжия на разума и остроумието, изпълнен с драматизъм, с открити или прикрити атаки, с тактика, която позволява да измъкнеш другия от прикритието му, да не му дадеш възможност да се прикрие отново, да насочиш към него открито, а понякога и прикрито своя мерник, но да не го атакуваш никога с непочтени, т. е. цинични средства или евтини трикове. На партньора е даден пълният шанс да бъде съавтор на диалога. Той е съотговорен за съдържанието и изхода на „схватката“, изходът от която в началото е неизвестен и за двете страни.

По този начин партньорът се саморазкрива. Той може да разгъне своята личност пред камерата и да изобрази сам себе си. Никога разговорът не се „провежда“ срещу него, никога не се пренебрегва някакъв негов отговор, за да се премине към „следващата точка от дневния ред“. Но диалогът никога не се движи без определена посока. Хайновски и Шойман не позволяват да им се наложи нито хода на разговора, нито избора на техните средства. Внимателният наблюдател ще забележи, че тук се действа съобразно една сериозна, предварително изработена концепция и че въпреки всички възможни изненади и пълното съобразяване с партньора се печели точка след точка.

При цялата свобода, която позволяват Хайновски и Шойман, при цялата психология, с която те действуват, дори при налагащата се понякога „резервираност“ — ако си спомним например отново за Конго—Мюлер, — разговорът никога не се еманципира. Той се определя от ясната гледна точка на авторите.

По този начин те успяват да покажат своя партньор в неговата индивидуалност и обществена определеност, като човек с неповторими качества на характера, но същевременно свързан многообразно с нашата епоха и влияещ върху нашата действителност чрез своите постъпки.

По този начин и „отрицателния герой“ се изправя пред нас като отговор-на за своите мисли и постъпки личност.

Това, което ми прави особено впечатление, е следното: техният ключ разкрива очевидно и врага и приятеля. Можаме да констатираме това при научния работник от нашата република професор Щеембек и при вьетнамския патриот Ву Нам, както и при „Врачката на Бон“ и сега при „Пилоти в пижама“.

Според мен тяхната тайна е в това, че те се отнасят към своя партньор като към личност и никога не подхождат към него с предварително установени мащаби, никога не се стремят да направят от него доказателство за собствените си възгледи. Напротив, тяхната цел е да го предизвикат така, че той да разкрие пред камерата своите идеи, отношения и постъпки и по този начин да ги предостави на обществена оценка.

След Конго—Мюлер, наемника от двадесетия век, сега Хайновски и Шойман ни показват американски пилоти — манипулирани в убийци техници, типа на високоспециализирания офицер на модерния империализъм. Как изглежда той? Какво мисли, какво чувства? Как се е превърнал в това, което е днес — в инструмент? Това също се онагледява. Ние се запознаваме с методите на действия на империализма за масова манипулация, а също така и с нейния продукт; ние узнаваме как е било възможно да се умъртви съвестта или да се отдалечи от хуманните ценности.

С това се отговаря на един основен въпрос на нашето време. Ние узнаваме нещо от тайната, с която е свързана подготовката на една война — днес, т. е. в шейсетте години на нашия век; защото за да водят войни, империалистите трябва да разполагат с войници, да направят хората послушни и тълпи.

Струва ми се, че едно от най-важните неща в изкуството на документалистите е това, че те определят духовните координати на хората и онагледяват доколко те са господари на своята съдба и доколко нейни роби. Филмът „Пилоти в пижама“ разкрива колко невежи, дори колко срамно глупави са тези американски професионални офицери в отношението си към нашия свят, а също така, че именно затова те са се превърнали в обекти и проводници на престъпната политика на своето правителство.

Считам този филм за един от най-възлуващите документи на нашата епоха.

Ханс-Петер Минети

ХИЛТОН ХАНОЙ

филм на

ХАЙНОВСКИ И ШОЙМАН

от цикъла

ПИЛОТИ В ПИЖАМА

Запис на текста

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: Току-що по насилствен път бе прекъсната пилотската кариера на капитан Чарлс Грехем Бойдс. На няколко километра оттук в едно оризово поле лежат развалините на неговата машина. Няколко часа по-късно капитанът ще трябва да свали своя комбинезон на летец и да се преоблече.

Водещият интервюто (Х): Старши-лейтенант Абот, бихте ли взели и ни показали вашето ветрило? На него има някакъв оригинален надпис.

Абот: Надпис?

Х: Да, струва ми се, че на него е написано „Сувенир Хилтон“.

Абот: От „Хилтон Виетнам“.

Х: Не е ли това малко тъжен хумор?

Абот: Да, да. В нашата въздушна база, там на юг, това стана крилата дума. Когато те свалят, ние казваме, че отиваш в „Хилтон Ханой“. Това е специален израз. Или когато например попаднем в пленнически лагер, ние на шега казваме, че отиваме в „Хотел Хилтон“, в „Хилтон Ханой!“

Шивли: „Сувенир Хилтон Виетнам — Джеймс Р. Шивли.“

Х: Как наистина се е стигнало до този израз „Хилтон Виетнам“?

Шивли: Сър, ние, пилотите в Та Кхли и в други бази създадохме този израз, който се отнася за пленническите лагери във Виетнам“, а именно „Хилтон Ханой“ или „Хилтон Виетнам“. Това, разбира се, е ирония. Имаме предвид нашите хотели. Много от тях се наричат „Хилтон Чикаго“, „Хилтон Лос Анжелос“ и т. н.

Коментар: Хилтон в Тринидад

Хилтон в Техеран

Хилтон в Тунис

Хилтон в Рим

Хилтон в Токио

Хилтон в Панама

Хилтон в Ротердам

Хилтон в Хавай

Хилтон в Истанбул

Хилтон в Западен Берлин





„Хилтон Ханой“. Той обаче принадлежи на вьетнамската народна армия.
Х: Старши-лейтенант Хубард, знаете ли как наричат вьетнамците лагерите, в които са настанени американски пилоти?

Хубард: Как ги наричат? Не зная, сър.

Х: Наричат ги „Хотели за неканени гости“.

Хубард: Йес, сър. Напълно ми е ясно, че тук аз съм неканен гост.

Х: Майор Торснес, искам да ви задам един въпрос относно спането. Вие спите на дървени легла нали?

Торснес: Точно така, сър.

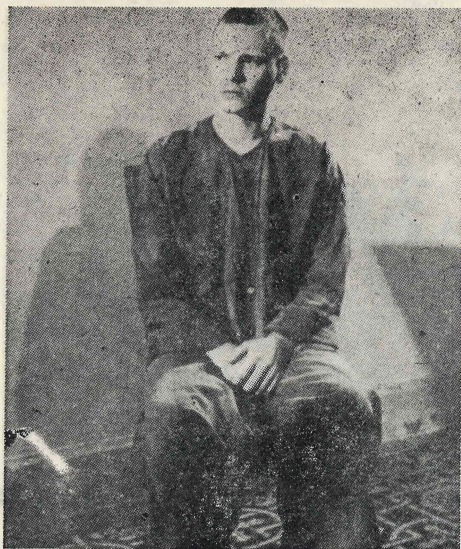
Х: Как се спи на такива легла в тази гореща страна?

Торснес: Горещо е! Но това, разбира се, е относително, човек приема това, което има, и: все пак така се спи по-добре, отколкото върху циментов под. И човек свиква, и аз мисля — доколкото зная, разбира се, не съм напълно сигурен, но мисля, че вьетнамците, поне много от тях, също спят на дървени легла. А това, което е добро за тях, не може да бъде лошо за техните пленници, мисля аз.

Коментар: И охраната на лагера спи на дървени легла. Правило номер едно в живота на пленниците: „Clean and Neat“ — „Чистота и ред“.

Капитан Ричард Алън Стретън, най-старшият офицер в този пленнически лагер, има нужда от много вода — макар че той и нему подобните предпочитат да хвърлят бомбите си върху язовирните стени и напоителните системи в Северен Виетнам.

Капитанът сега се пере сам. Преди да бъде свален, той излетя от самолетоносача „Тикондерога“. От това командно място се следи точно полетът на всеки въздушен пират. В американските комуникети се говори, че електронното око



Хубард



Торнес

на такъв самолетоносач не изпуска никога един пилот от своя взор.

Х: Старши-лейтенант Хубард, когато ви свалиха пилотския комбинезон, какво ви дадоха да облечете?

Хубард: Скоро след като ми свалиха униформата, получих това, което виждате тук.

Х: С какво още разполагате в лагера?

Хубард: Да, аз имам всички вещи за обличане, които обикновено се носят, като долно бельо и обувки и — освен това получих мрежа срещу комари и вълнени одеяла и всички неща, които са ми необходими, също така и тоалетни принадлежности.

Х: Значи неща, необходими за личната хигиена?

Хубард: Йес, сър, аз имам паста за зъби и четка, и кърпи за лице, и сапун, и разни други неща.

Х: Знаете ли от какъв материал са направени сандалите, които носите на краката си?

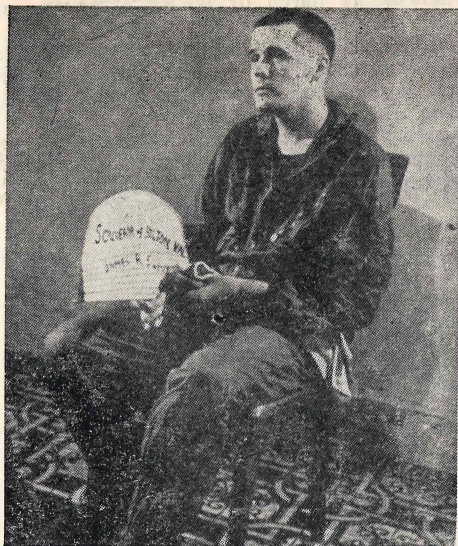
Хубард: Йес, сър, правят ги от гуми, от гумите на някакви транспортни средства.

Коментар: От гумите на колелата на свалените американски самолети се правят тези сандали за пленените въздушни пирати. За вьетнамски мащаби американците живеят на голяма нога. Този тук носи номер 42 — и веднага получава съответните сандали. Всеки пленник получава акуратно едни и същи неща. Всичко се подготвя, веднага щом се съобщи, че в лагера пристига попълнение. Това е комплектът от вещи, които получава един новодошъл в „Хилтон Ханой“.

От „боговете“ остава само празната обвивка. Една такава екипировка струва 10 000 долара.

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: Радиосигнални уредби, уреди за светлини и димни сигнали, звукова сирена, мрежа срещу комари, въдичарски шнур и прах срещу акули — за всичко е помислено. От близо тридесет предмета на екипировката ние се заинтересувахме преди всичко от тази книга: „Survival“ — ЗАПАЗВАНЕ НА ЖИВОТА. Една книга, която разкрива начина на мислене на свръхчовеците, защото дори в тази ситуация американците говорят с презрение за „туземци“.

Коментар: „Остави туземците да се приближат до тебе. С малки изключе-



Шивли



Риснер

ния те са любезни. Те могат да бъдат най-добрите ти помощници, всичко ще зависи от начина, по който ще се отнесеш с тях.

Не давай повод на някой туземец да се страхува от тебе. Страхът ще го настрои враждебно. Усмивхай се постоянно. Не се страхувай, ако усетиш, че си станал обект на шеги от страна на туземците. Бъди готов да ги забавляваш с песни, игри или някои фокуси с карти или пък ги заинтригувай с други неща, които можеш. Запомни преди всичко следното: не закачай никога жените на туземците. Отнасяй се към новите си приятели като към хора. Не гледай презрително на тях. Не им се подигравай. Не ги напращвай, не ги хокай. Туземците страдат от болести, които можеш да прихванеш. Затова избягвай пряк физически досег с тях, без да правиш това демонстративно. Бъди винаги великодушен, но не разточителен.“

Х: Майор Торнес, за какво мислехте, когато свалихте вашия пилотски комбинезон и получихте, ще ми позволите да се изразя така, тази „пижама“? Какво чувства един висш офицер, когато му се наложи да се преоблече така?

Торнес: Да, чувството е такова, че — просто трябва да се приеме като реалност. Факт е, че аз бях свален — факт е, че отношението към мене зависи изключително от тези, които ме плениха и — както и да се отнасят те към мене, аз не мога с нищо да им повлияя.

Х: Ще ми позволите ли да ви прекъсна, вие току-що казахте, че се намирате тук като военнопленник. Смятате ли, че от гледна точка на международното право имате основание да бъдете третиран дато военнопленник?

Торнес: Според мене — да. Мисля, че имам такова право и основание.

Х: Съединените щати обявиха ли война на Демократична република Виетнам?

Торнес: Доколкото ми е известно, до този момент въобще не. Мисля, че няма формално обявяване на война до днес между Съединените щати и Северен Виетнам.

Х: Старши-лейтенант Шивли, Съединените щати никога не са обявявали война на ДРВ или смятате, че не е така?

Шивли: Не, сър, доколкото зная, няма обявяване на война на Северен Виетнам.

Х: От това, което ни разказахте, знаем, че притежавате научната степен магистър по международни въпроси. Виждате ли някакви последици от междуна-

родно правно естество за вас тук в пленническия лагер от обстоятелството, че няма обявена война на ДРВ.

Шивли: Вижте, сър, що се отнася до Женевската конвенция, аз не смятам, че ние можем да бъдем третиран като военнопленници, именно поради липса на официално обявяване на война, и поради това ние, които сме попаднали в плен, висим, така да се каже, във въздуха. За нас няма статут.

Х: От гледна точка на международното право една война се предхожда от обявяване на война. За военни действия, каквито вие сте провеждали и продължавате да провеждате, има други понятия: пиратство.

Шивли: Да, мога да си представя, че — да, всъщност аз зная, че вьетнамският народ ни смята за пирати.

Х: Не само вьетнамският народ, а и голяма част от света, а както мисля и не малко граждани на Съединените щати.

Шивли: Йес, сър.

Х: И ако сега бихте пожелали да приемете, че вие лично не може да имате претенция за статут на военнопленник в духа на Женевската конвенция, какво ще ни кажете за начина, по който сте третиран тук?

Шивли: Към мен се отнесоха много добре. Аз дори съм изненадан от доброто отношение. И по-рано вече ви казах, че не съм очаквал да бъда третиран така добре. Очаквах, че ще ме хвърлят някъде в някаква тъмна дупка и ще ме забравят, ако не ме убият веднага. Мислех си, ако ме оставят жив, в такъв случай сигурно ще ми дават много малко да ям или толкова, че едва да мога да живея, ето така си мислех. Обаче точно обратното се случи. Обноските към мене бяха винаги добри. Раните, които получих при моето падане, бяха излекувани. Нашата храна е добра и редовна. Всеки ден ни се дава и даже цигари. Имам прилично облекло, прилично жилище и т. н., така че общо взето мисля, че тук се отнасят добре с мен.

Х: Старши-лейтенант Шивли, как си обяснявате това, използвам вашия израз, „добро“ третиране? Струва ми се, че вьетнамците имат основание да се реваншират за всичко, което стана и което продължава да става?

Шивли: Сър, трудно ми е да си обясня защо хората тук се отнасят добре с мене след всичко онова, което ние причинихме тук като човешко страдание и разрушения. Мисля си, че това добро отношение по всяка вероятност се дължи преди всичко на великодушното на вьетнамския народ. И може би те имат желанието по този начин да ме накарат да разбера тяхната позиция, и така може би да ми посочат пътя, да разбера страданието, което съм им донесъл, да помисля за всичко и да поискам вьетнамският народ да ми прости онова, което съм му сторил.

Х: Всъщност вие сте се запознали на практика със социалистическия хуманизъм, господин старши-лейтенант. Председателят на ДРВ Хо Ши Мин заяви, че тук хората много точно умеят да правят разлика между истинските престъпници, които се намират в правителствените органи, и техните инструменти, които осъществяват техните планове, като хвърлят бомби и изстрелват ракети. Вие, така да се каже, се радвате на преимуществата от този социалистически възглед, който не извинява вашите действия, нито пък ги омаловажава, но във всеки случай е в състояние да направи разлика между вдъхновителите на една политика и техните голи оръдия.

Х: Майор Торснес, знаете ли какво е това, което държите в ръката си?

Торснес: Как да ви кажа, прилича ми на ориз? Всъщност не зная, изглежда като ориз, възможно е. Не, не зная, не мога със сигурност да кажа какво е.

Х: Вие имате право. Това е ориз, който е изгорял при едно въздушно нападение над чисто земеделски район.

Коментар: Никой няма да яде повече от този изгорял ориз. Онези, които го унищожиха, са се научили междувременно като пленници да уважават този основен хранителен продукт на вьетнамците. Те го поглъщат със здрав апетит и хапките не им засядат в гърлото.

Х: Подполковник, имате ли възможност да четете нещо или пък да слушате от време на време радио?

Риснер: Да, понякога слушаме „Гласът на Виетнам“ и имаме възможност да четем най-различни книги и статии. Имаме това право като пленници.

Коментар: Читалнята на един пленнически лагер. С лице към камерата е морският пилот капитан Кей Ръсел. На 19 май 1967 година той излетя от самолетоносача „Добрият човек Ричард“ срещу Ханой. Той е един от десетте пилота, които в този ден бяха свалени над вьетнамската столица. Днешните проблеми на Ръсел: лагерната библиотека не съдържа достатъчно криминални романи.

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: По улиците на Ханой зеят дупки: бетонни пръстени, поставени в земята. Това са жизнено важни продукти, тези пръстени. Нуждата от тях е голяма. В такива фабрики под открито небе те се изготвят на улицата, за която са предназначени.

Когато се даде тревога, животът се съсредоточава около тези тъмни дупки.

Когато врагът наближи, тежките капаци са под ръка, за да бъдат поставени над главите.

Коментар: И пленените американски пилоти не са без защита, когато техните приятели се появят в небето. Това, с което разполагат вьетнамците, е на разположение и на пленниците. Когато охраната извика „май бай ми“ — което значи „американски летици“, — всеки знае къде трябва да се насочи: в единичните бетонни дупки или в противовъздушния бункер.

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: Те имат шанс да останат живи —

те могат да се къпят под душ —

имат сапун за пране —

получават достатъчно за ядене —

получават редовно по няколко цигари —

позволява им се да четат —

всеки от тях спи на отделно легло —

а който държи непременно на това, може да си пусне и брада.

Това е „Хилтон Ханой“: една безспорно не розова за претенциозни изисквания действителност, но все пак по човешки достойна.

А сега ще покажем филмови снимки, които се разпространяват в САЩ. Преди изпращането им във Виетнам американските войници преминават специално обучение: подготовка за „плен у комунистите“.

Американските инструктори са сложили сламени шапки и трябва да минат за вьетнамци, на гърба си носят въображаеми знаци за чинове и знамето на врага. Това е средата, в която американският вариант на модерния фашизъм разкрива самодоволно своето лице.

КОМЕНТАР: „Почивка“ върху свободно поставени греди над яма, пълна с тиня. Гредите се издърпват.

Разпит на пленени американци. Отвратително миришещи субстанции изострят процедурата.

Разпит на дъното на една яма.

Измъчване с шум. Който трябва да издържи това повече от 20 минути. Получава абсолютен психически шок.

Пленени американци трябва да пълзят на лакти. На края на пътеката те падат в яма с фин пясък, който изпълва носа, устата и очите.

Унижаващи игри, които трябва да сломят личността на пленника.

Един човек се затваря в букаи.

Неприятно миришеща течност трябва да привлече мухите и други насекоми.

Американци в момента на тяхното „пленяване“: побой още от първия момент.

Нахлузените на главите чували подсказват възможността за непосредствено предстояща екзекуция.

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: За този вид обучение на американските войници големи илюстрирани списания на запад публикуваха цели фотосерии. Една серия от подобни фотоси ние взехме с нас, заминавайки за Виетнам.

Х: Моля, бъдете така любезен, разгледайте тези снимки и се опитайте да споделите с мен мислите, които пораждат те у вас. За да бъда съвсем точен, искам да ви кажа, че става дума за фотоси, публикувани във френското илюстрирано списание „Пари Мач“ и западногерманското „Шерн“. Бихте ли ни казали вашето мнение за тези снимки.

Хубард: Има ли това нещо общо с врага?

Х: Да. На тези снимки се показва как се обучават американски войници, как уж те ще бъдат третирани в случай, че попаднат в комунистически плен.



Американски интервенти се подготвят за „мъченията“, които ги очакват при пленяване от комунистите...



При мъченията той е издал поверената му лъжлива тайна. За наказание е превъзран за кол, докато загуби съзнание.

Хубард: Аз никога, никога не съм бил обучаван по такъв начин. Аз минах своята подготовка, но никога никой не се е отнасял с мене така. Просто мисля, че не бих издържал, ако някой би се опитал да направи всичко това с мене.

Х: Бих искал да ви задам няколко съвсем точни въпроса: може ли да се сравни вашето положение на пленник с онова, което се показва на снимките? Ритал ли ви е някой тук, в Северен Виетнам, в слабините и корема, както се показва на тези снимки?

Хубард: Не, не си спомням някой да ме е ритал.

Х: Бяхте ли привързван часове наред на кол и изложен на слънцето?

Хубард: Не, сър.

Х: Трябваше ли да коленичите върху дърво, докато паднете?

Хубард: Не, сър.

Х: Имате ли вьетнамска охрана, която да носи тези широкополи сламени шапки?

Хубард: Не, сър. Такава шапка съм имал само аз веднаж. След като ме плениха, ми дадоха една такава малка шапка, за да се предпазя от слънцето, но след това не съм виждал никога подобна шапка.

Х: Бивали ли сте поваляни на земята и душен за врата, докато изскочат очите ви от орбитите?

Хубард: Не, никога не е ставало такова нещо. Такова нещо ми е неизвестно, сър.

Х: Старши-лейтенант Шивли, можете ли да обясните за какво се касае тук?

Шивли: Не съм съвсем сигурен, но имам чувството, че се касае за тренинг за партизанска война. Предполагам, че това е измислен пленнически лагер или нещо подобно. По снимките личи, че става дума за нещо военно.

Х: Да. Имате пълно право. Това е лагер за обучение при Колумбос в САЩ и там служещи от американските въоръжени сили се подготвят за едно евентуално пленничество във Виетнам.

Шивли: Да, сър. Единственото ми обучение за пленничество аз изкарах в Щатите в една база на военновъздушните сили. Там бяха построили пленнически лагер за обучение.

Х: Добре, сега искам да ви попитам: когато бяхте пленени, бяхте ли ритани в корема?

Шивли: (Смее се) Не, сър.

Х: Принуждаваха ли ви да стоите на колене върху дървен пън, докато паднете?

Шивли: Не, сър, не, сър.

Х: Завързваха ли ви на кол под палещото слънце, докато рухнете физически?

Шивли: Не, сър, нищо подобно.

Х: Имаше ли между вашата охрана вьетнамци, които да носят подобни остри сламени шапки, каквито виждаме тук на снимките?

Шивли: Не, сър, не, сър.

Х: Тогава изглежда, че психологическото обучение на американските войници за възможно пленничество твърде много се различава от действителността?

Шивли: Йес, сър, действителността е коренно различна от онова, на което предварително ни учеха, че ни очаква тук.

Х: Сега се постарайте да обясните това. Не се ли прави всичко, за да се изкара противникът като дявол, което би повдигнало морала на собствените войски?

Шивли: Йес, сър, възможно е да е имало такива намерения. Те положително не желаят да ни обучават в любов към врага. Аз съм готов също да предположа, че те действително не знаят как се отнасят тук към нас и ми се струва, че се опитват да подготвят човека за най-лошото, за най-лошото, което може да се случи, а тогава — ако всичко не излезе така лошо — човек все пак се чувства по-добре в новото си положение.

Х: Не мога да се съглася с вас. Според мен истината е така, че всичко това, за което говорим, принадлежи по-скоро към стандартните представи за комунизма, при който има само низши хора.

Шивли: Йес, сър, аз мисля, че повечето хора в САЩ, включително и аз, са на мнението, че ако някога паднем в ръцете на комунистите, когато воюваме срещу тях, тогава те ще се отнасят твърде лошо с нас. Да, това е вярно и аз мисля, че повечето войници, повечето летци и изобщо повечето хора в САЩ живеят с такова схващане.

Х: Това е схващането на антикомунизма.

Шивли: Йес, сър.

КОМЕНТАР: Ето как трябва да бъде обработен мозъкът на човека, за да почне да мисли антикомунистически. Пентагонът удря тук с един куршум два заека: от една страна, американският войник бива систематически огрубяван, а от друга страна — комунистическият враг очернян.

Х: Старши-лейтенант Шивли, вие ни описахте много живо вашите впечатления от пленничеството и констатирахте, че те не отговарят на онова, което сте очаквали. Това вие направихте съвсем убедително и спонтанно. Затова искам да ви попитам, да ви попитам направо дали не са ви обучавали да давате подобни отговори?



Бойци от ФНО, пленени от американските агресори

Не ви ли е била направена, както официално се говори в САЩ, „промивка на мозъка“? Вие разбирате какво искам да кажа.

Шивли: О, не, сър, съвсем не. Аз съм едва от два месеца тук и това време съвсем не е достатъчно, за да може да бъде промит мозъкът на някого. Казвам съвсем честно, че тук съм третиран добре.

Х: Има безброй доказателства, че пленени бойци от ФНО в Южен Виетнам биват подлагани на зверски мъчения и убивани. Намирате ли това за правилно?

Торкелсон: Вижте какво, аз — аз, естествено, не вярвам, че всичко това е непременно така, но смятам, че е неизбежно в една подобна ситуация като тукашната.

Коментар: „Неизбежно е в една подобна ситуация като тукашната“ — ето мнението на американския старши-лейтенант Торкелсон.

Х: В една американска канцелария в Сайгон се намира ухото на един боец от ФНО, поставено в стъкленница със спирт. Смятате ли, че това е възможно?

Торкелсон: Да, това е възможно, да.

Коментар: Черепът на боец от ФНО в Южен Виетнам служи за талисман на Първа американска кавалерийска дивизия.

Торснес: Да, аз напълно съм доволен от това, как се отнасят тук с мен, след като бях пленен. Хората, които ме плениха, се отнесоха много добре с мен. Скоро след като бях пленен, ми дадоха да ям, след това ми дадоха вода и въобще никога не съм гладувал и никога не са ми отказали нещо, което е необходимо на човека като храна, облекло и подслон. И аз съм, аз мога да заявя, че не съм недоволен. Разбира се, каквото и да има, човек е винаги недоволен. Това е човешко. Но моите основни потребности са задоволени. Имам умивалник, място за храна и за спане и доколкото се отнася до мен, отношението е много добро.

Х: Подполковник Риснер, страдате ли в момента от някаква болест?

Риснер: Вашият въпрос звучи малко странно — да. Аз боледувам — стра-



Торкелсон



Алварец

дам акутно от камъни в бъбреците и от четири седмици, а може би и повече — имам ужасни болки, макар и не постоянно. И винаги съм получавал лекарска помощ. Винаги ми помагаша, когато получавах атака. И изобщо съм получавал винаги лекарства, когато съм бил болен, откакто съм в плен.

Х: Трябва да ви кажа, че ни направи веднага впечатление, че за разлика от другите пилоти, които имаме възможност да интервюираме тук, вие не изглеждате добре здравословно. Имате сенки под очите и изглеждате малко бледен. Отдавате ли това на вашата болест?

Риснер: Възможно е. Може би, макар че трябва да знаете — вие트남ските власти положили наистина всички усилия, за което аз съм много признателен. Те положили наистина усилия да ми помогнат, за да бъда здрав — но въпреки това положението, в което се намирам, не е най-подходящо, за да стимулира моето здраве, макар да ни хранят добре; от време на време ми дават витаминни таблетки — но въпреки това може би всичко е свързано с храната. Наистина не мога да кажа коя е причината да изглеждам така, но може би наистина току-що прекараната болест е причина за всичко.

Коментар: Тук пленени летци празнуват Коледа в един вие트남ски пленнически лагер. И на Коледа 1967 година американски самолети хвърлиха своите бомби над ДРВ.

Хубард: Да, ние имаме коледна елха, коледни ясли, украсени с кръст, а за Великден ни бе позволено да намерим свещеник.

Х: Старши-лейтенант Хубард, имате ли възможност да си пишете с вашите близки?

Хубард: Йес, сър, аз имам възможност да пиша на моето семейство вече няколко пъти и съм получил две писма от тях.

Х: Старши-лейтенант Алварец, имате ли възможност през време на дългото ви пленничество да влезете във връзка с вашите близки у дома?

Алварец: Да, получих няколко писма от тях.

Х: Колко?

Алварец: От моето семейство —

Х: Аз ви попитах колко?

Алварец: Аз съм писал, писал съм почти двадесет писма в тези три години.

Х: А колко сте получили от вашите близки?

Алварец: От моето семейство и от моите родители и от моята жена съм получил приблизително — бих казал, възможно е четиридесет писма.

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: Подполковник Хюгс е получил едно писмо:

Говорителка: „Мили Джим!

В целия град сега цъфтят петуниите, люляка и гераниите. Сега всеки се радва да подреди двора си и с малко усилия до идния месец и нашият двор ще изглежда хубав“.

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: В САЩ професионалните антикомунисти разпространяват умишлено лъжата, че пленените нямат възможност за пощенска връзка със своите близки.

Говорителка: „Питър изглежда на снимките малко странно, защото там, където трябва да са предните му зъби, зее една голяма черна дупка, но един от двата му резци вече се е показал и скоро ще израсте съвсем.“

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: Госпожа Хюгс е адресирала своето писмо: „До Джеймс Линдберг Хюгс — лагер за американски пилоти, пленени в ДРВ“.

Говорителка: „Какво друго мога още да ти кажа, освен да приложа към това писмо една малка молитва... Обичаме те. Жена ти Доти.“

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: Джеймс Линдберг Хюгс, 40-годишен.

Подполковник от военновъздушните сили на САЩ.

44 бомбени нападения над ДРВ.

Докато над покривите на Хилтон Ханой е легнала безпощадна обедна горещина, някъде в САЩ има едно хладно местенце. Едно момче на име Питър, на което растат двата предни зъба. Една жена, която се казва Доти.

Ние ви показваме един развълнуван мъж.

При цялата налагаща се резервираност ние имаме почти разбиране за неговото сегашно състояние на духа. Но ние знаем също така, че вашингтонските началници на подполковник Хюгс ще наблюдават тази сцена с дълбоко неудоволствие; защото според тяхната заповед попадналият в плен американец не трябва да изпада в подобно състояние на развълнуваност. Напротив — той трябва да вълнува другите.

Коментар: „Ще положа всички усилия, за да избягам или да помогна на други да избягат.“

Това е член трети от „Code of conduct“. Всеки от тези пленени офицери познава точно своя кодекс на поведение, но от както съществуват пленнически лагери за американските въздушни пирати в ДРВ, не е имало нито един опит за бягство.

Ежедневна гимнастика поддържа неранените пленени пилоти в добра физическа кондиция.

Вратите на стаите не са затворени по-здраво от тези на кафез за зайци.

По-голямата част от пленниците са запазили своето тегло и без друго биха били в състояние с един силен ритник да разбият вратата на стаята.

С тази гъвкавост на тялото един пленник би трябвало да е в състояние да преодолее дори сложни препятствия. Капитан Стретън и матросът Хегдал биха могли например да се покатерят без особен труд през тази стена и с един скок да се намерят на улицата.

Но нито един пленен американец дори и не помисля да спази нареждането за бягство — защото с пословичния „човек от улицата“ пилотите са се запознали още в момента на своето пленяване.

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: След подобни първи впечатления на вьетнамска земя пленените световни жандарми са радостни —

че техният лагер е заграден със стени. Те се устрояват в новата за тях обстановка, но не желаят да сравняват сегашното си положение с това в техните бази. И старши-лейтенант Рингсдорф не желае това...

Рингсдорф: Да, аз не мисля, че е възможно някакво сравнение. Не знам, не разбирам съвсем точно вашия въпрос. Може би искате да кажете: тук, където се намирам сега, имам всичко, от което имам неотложна необходимост, а там съм имал много повече — повече от необходимото.

Х: Моля, опишете ми начина на вашия живот във въздушната база в Южен Виетнам, където бяхте настанен. Какви възможности имаше там?

Рингсдорф: По-голямата част от времето прекарвахме в работа и спане, но имаше също кино и различни представления на военни естради, имаше — да, винаги имаше много добра храна, но общо взето нямаше много работа.



Рингсдорф



Дюар

Хубард: Имахме една църквичка и не мога да ви кажа колко най-различни свещеници в базата. И имаше религиозни служби, които можехме да посещаваме по всяко време, а в офицерския клуб имашме голяма трапезария, отворена без прекъсване ден и нощ, и два бара, в които получавахме за пиене всичко, което желаехме. И един басейн за плуване точно пред нашия клуб и една библиотека, но в нея аз никога не съм ходил.

Х: Старши-лейтенант Торкелсон, вие сте били настанен в известната въздушна база на САЩ в Южен Виетнам Да Нанг. Бихте ли могли да ни разкажете нещо за живота в тази база?

Торкелсон: Е, добре, мисля, че по-рано тя е била построена от французите и ние живеехме в помещения, също построени от тях, от бетон, двуетажни бетонни постройки, където аз — където за офицерите имаше климатически инсталации. Всеки от нас имаше самостоятелна стая. Стаята бе приблизително толкова голяма, колкото това помещение тук. Имахме офицерски клуб и, разбира се, кино, всеки ден можеше да се гледа нов филм. Имахме си бар и салон. Можехме да си печем месо на шиш, направо вътре в трапезарията на офицерския клуб. Имахме специални естрадни спектакли, които идваха приблизително един път на седмица направо от САЩ. Общо казано, там от ден на ден животът ставаше по-добър, искам да кажа като живот и как прекарвахме свободното си време.

Х: Беше ли всъщност Да Нанг едно спокойно място?

Торкелсон: Да, относително спокойно и сигурно.

Х: Моля обяснете ми какво значи „относително“.

Торкелсон: Искам да кажа, че мястото е — в околността там сега има морска база, в която са настанени 15 или 16 хиляди души морски пехотинци.

И от време на време се случваха инциденти, и то предизвикани от партизаните, но откакто там е морската пехота, струва ми се, че вече е по-спокойно.

Х: А не е ли вярно, че летището на Да Нанг, там, където са стояли вашите самолети, няколко пъти е било обстрелвано с минохвъргачен огън на ФНО?

Торкелсон: На два пъти, докато бях там, бяхме обстрелвани с ракети от земята.

Коментар: Междувременно американците в Да Нанг броят дните, в които не са били обстрелвани с мини или ракети от ФНО. Обитателят на „Хилтон Ханой“ живее днес вероятно по-спокойно, отколкото неговият другар в Да Нанг, който стана непосредствено театър на военни действия.

Х: Старши-лейтенант Алварец, можете ли да ни разкажете нещо за живота на самолетоносача „Констелейшън“, преди да излетите от него за вашия пръв и последен полет на 5. VIII. 1964 година?

Алварец: Животът ни там бе твърде уеднаквен. Добра храна, добро легло, илюстрирани списания за четене и т. н.

Х: Имали ли сте възможност от самолетоносача да отидете веднаж в отпуската? Били ли сте в Сайгон, видели ли сте Хонконг?

Алварец: Да, бях веднаж в Хонконг, да.

Х: И там прекарахте вашата отпуската, нали?

Алварец: Да, както всички.

Х: Има ли някакви впечатления, които сте съхранили дълбоко в паметта си?

Алварец: Хонконг е много хубав град, много красив.

Коментар: „Много хубав“. Хонконг.

Американски отпускар в медицинската баня при възстановяване на своите сили.

Х: Старши-лейтенант Рингсдорф, поразя ли ви ужасно, че бяхте изтръгнати внезапно от вашия стар жизнен стандарт и трябваше да започнете живот на военнопленник? Беше ли за вас това голяма изненада?

Рингсдорф: Разбира се, за мене това беше шок — всичко това, и трябваше да се преустройвам, обаче — обаче междувременно аз привикнах с новото си положение. И всеки, комуто се случи подобно нещо, е длъжен да се престрои.

Х: Минавало ли ви е въобще някога наум, че бихте могли да бъдете свален тук, над територията на ДРВ, или въобще никога такава мисъл не ви е идвала на ум?

Рингсдорф: Всъщност малко съм мислил за това. Аз принадлежах към оня тип хора, които си казват, другите ги свалят — но мен няма да улучат никога. И така за мен всичко беше като шок.

Коментар: Тези въздушни пирати в Да Нанг тепърва ще преживеят своя шок. Между тях до не много отдавна се намираше и — старши-лейтенант Торкелсон.

Х: Какво се говореше в базата, когато някой от вас не се завръщаше?

Торкелсон: Никой от командирите или някой друг не правеше официално съобщение за това, но, разбира се, всички ние се чувствахме ужасно. Обаче това е включено в живота на войника, този общ риск, който се носи.

Х: Ако сега бихте имали възможност да се обърнете към вашите приятели, които се намират още в Да Нанг, какво бихте им казали?

Торкелсон: Как да ви разбера — какво да им кажа?

Х: Искам да кажа, дали не бихте им съобщили вашите лични мисли за тази война, която стана причина вие да попаднете в плен.

Торкелсон: Ах, така! Тогав като военнопленник бих им казал, че тук се отнасят много добре с мен, още от момента на моето пристигане, и още: добре ме хранят и за мен се полагат лекарски грижи. Тук никога не съм бил наказван и никога не съм бил измъчван, нито пък подлаган на „промивка на мозъка“ — чувствавам се добре съобразно условията и имам компания.

Коментар: Пилоти преди бойна задача играят на карти.

Пилоти след изпълнение на бойната задача играят на карти.

Х: Подполковник, тук вие сте най-старшият офицер, с когото се запознахме. Не бихте ли използвали и вие тази възможност да кажете няколко думи на вашите другари.

Риснер: Бих им казал преди всичко да се стараят да получат по възможност пълна информация за събитията, за всички факти, да мислят за своето задължение пред бога и пред своята страна и за принципите, в името на които тази страна бе създадена, а именно: свобода, справедливост и равенство. И аз бих ги помолил да си помислят дали винаги и навсякъде те постъпват така, че тези принципи да бъдат спазвани.

Коментар: „Нова листа“. Това е заглавната страница на издаваното от пленниците лагерно списание. В този лагер е и подполковник Риснер. Мнението на пленниците: американските самолети да се върнат у дома, в САЩ.

Х: Майор Дюар, ако сега бихте имали възможност да се обърнете към вашите другари в базата, от която сте излетели за вашия последен полет, и да споделите вашите мисли за тази война, какво бихте казали?



Хюгс



Абот

Дюар: Да, преди всичко, мисля аз, бих им съобщил подробности около нашия живот тук, за да ги информирам, че въпреки че в ДРВ нас ни смятат за най-лош тип престъпници и бандити, отношението към нас въпреки обвиненията, които ни се отправят, е много добро. Бих казал още, че постоянно се моля те да не трябва повече да летят над тази страна и ако е възможно, въобще да не летят. Аз се надявам, че бомбардирането на тази страна ще престане, защото в това аз виждам единствения път да се започнат преговори, които биха довели до края на тази война.

Коментар: „Каква работа имам тук?“

Карикатура в лагерното списание „Нова писта“.

Х: Подполковник Хюгс, във вашия случай оставаме с впечатлението, че вие съжалявате за вашите полети над ДРВ. Бихте ли казали това и на вашите другари в базата, ако сега бихте имали възможност да се обърнете към тях?

Хюгс: Забелязах, че хората в ДРВ са извънредно хуманни. Те се погрижиха за мен. Аз получих веднага първа помощ. Оказана ми бе лекарска помощ. Много човешки се погрижиха за моите ежедневни нужди, като облекло, храна и подслон. Разбира се, аз бих се върнал с удоволствие в САЩ, защото това би означавало, че се слага край на кръвопроливането в Далечния изток както за американците, така и за вьетнамците. Надявам се, че моите приятели ще направят нужното, когато това е възможно, за да се приключи тази „кръвава баня“.

Х: Старши-лейтенант Абот, представете си моля, че сега пред вас се намират другарите ви от вашата въздушна база.

Абот: Да, аз ще бъда малко пристрастен, защото бих предпочел да бъда в къщи, вместо в плен, но моето мнение е: край на бомбардировките, в което аз действително вярвам. И какво друго бих могъл да кажа на моите приятели? Бих им казал: правете това, което ви казват, вашата работа и: аз се надявам, че вие никога няма да попаднете в плен и че ако има някаква възможност да изкажете вашето мнение, то помогнете да се създадат условия за започване на преговори.

Авторски коментар: Все още тези хора вършат своята „работа“, както те наричат това на свой език. И всеки старт открива пред тях три възможности: завръщане —

смърт —

или „Хилтон Ханой“.

Коментар: Докато самолетът се разбива в планините, още един ас се спуска с парашут към земята.



След оказване на първа медицинска помощ на път към „Хилтон“

„S. O. L.“ — „По дяволите, малък шанс“. Карикатура от лагерното списание „Нова писта“.

Х: Успяхте ли за времето на вашето пребиваване тук в ДРВ да научите няколко думи виетнамски?

Торснес: Не, вероятно това са не повече от три или четири думи. Би било хубаво човек да знае виетнамски. Мисля, това, което знам, е: „вода“ значи „ну оц“, а „цигара“ значи „тхуоц“ — и „благодаря“, доколкото знам, значи „цам он“. Това е горе-долу целият ми виетнамски речник.

Х: Знаете ли няколко думи виетнамски?

Рингсдорф: Какво да ви кажа — не, не са много. Просто в момента не ми идват на ум думите за вода, мляко, шоколад, цигари — именно онова, което съм успял да науча.



Вьетнамски пилот на „Миг 17“ се завръща от полет срещу врага.

Х: Във всеки случай това са само думи, които се отнасят до вашите лични нужди, нали?

Рингсдорф: Това е така.

Х: А знаете ли какви американски думи са научили вьетнамците?

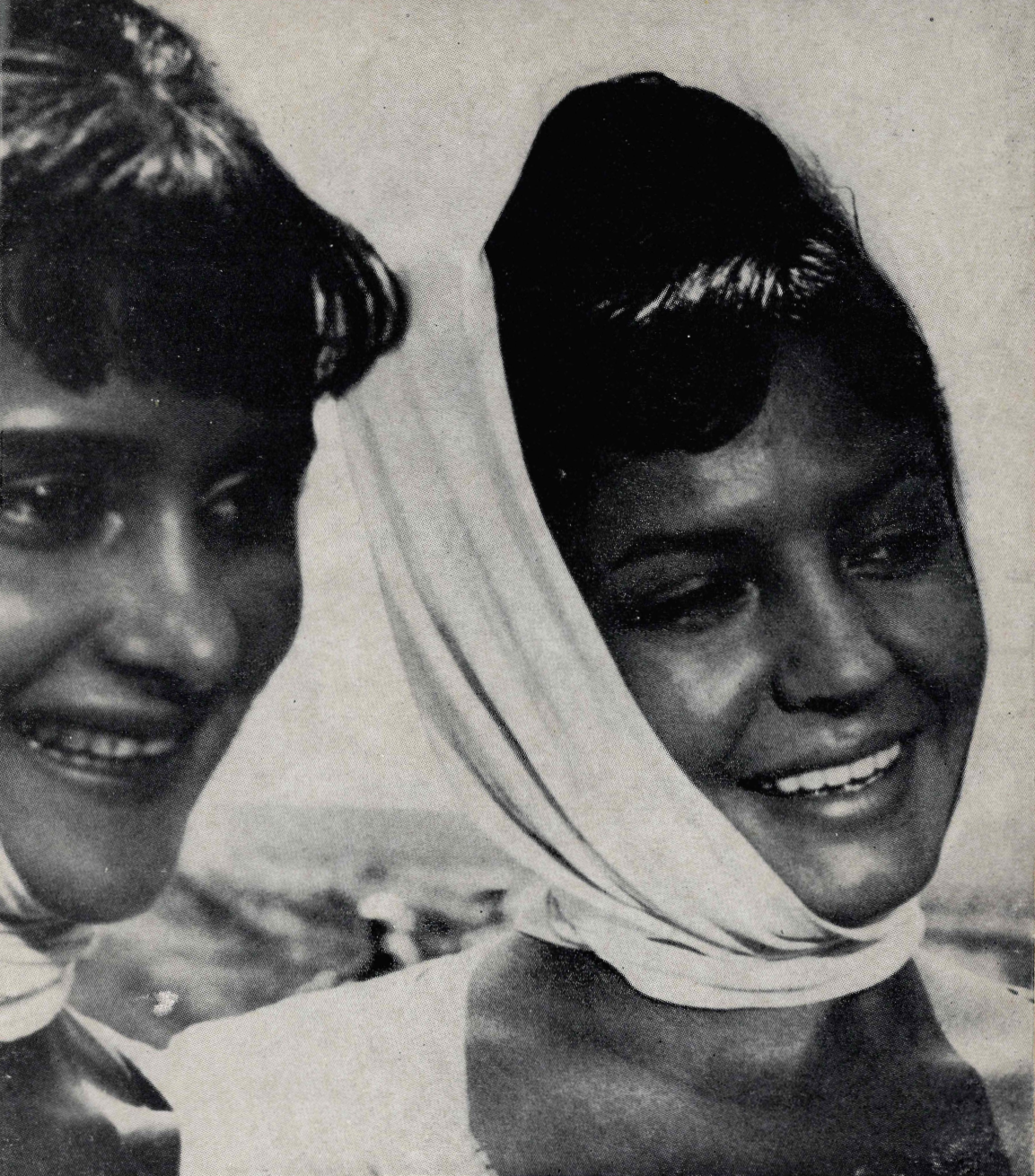
Рингсдорф: Да, думи като: „hands up“ (Голе ръцете), „Surrender, not die“ (Предай се, не умирай), „stand up“ (стани), „sit down“ (седни). Чух още една дума в разговор. Днес бях заспал без моята мрежа, без мрежата ми срещу комари. Охраната каза „москито“. Ето тези думи са научили вьетнамците.

Алварец: Да, „гладен съм“ значи „той дой“; „той хат“ означава „жаден съм“, „ну оц“ — „вода“, „кам“ — „ориз“; „той он“ значи „аз съм болен“, „цам он“ — „благодаря“.

Х: Мога да констатирам известна разлика между езиковото богатство, което сте усвоили в три години, и това, което вьетнамският народ научава в подготовката си за първия контакт с американските нашественици.

АВТОРСКИ КОМЕНТАР: Стоп — за вьетнамците е трудно да учат чуждите думи. И все пак: тях ги разбират.

„Surrender, not die“ — Предай се, не умирай!



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА СЪВЕТСКИТЕ ИГРАЛНИ
ФИЛМИ

„ГОТВАЧКАТА“

(ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

И

„СЕРГЕЙ ЛАЗО“

СЦЕНА ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА