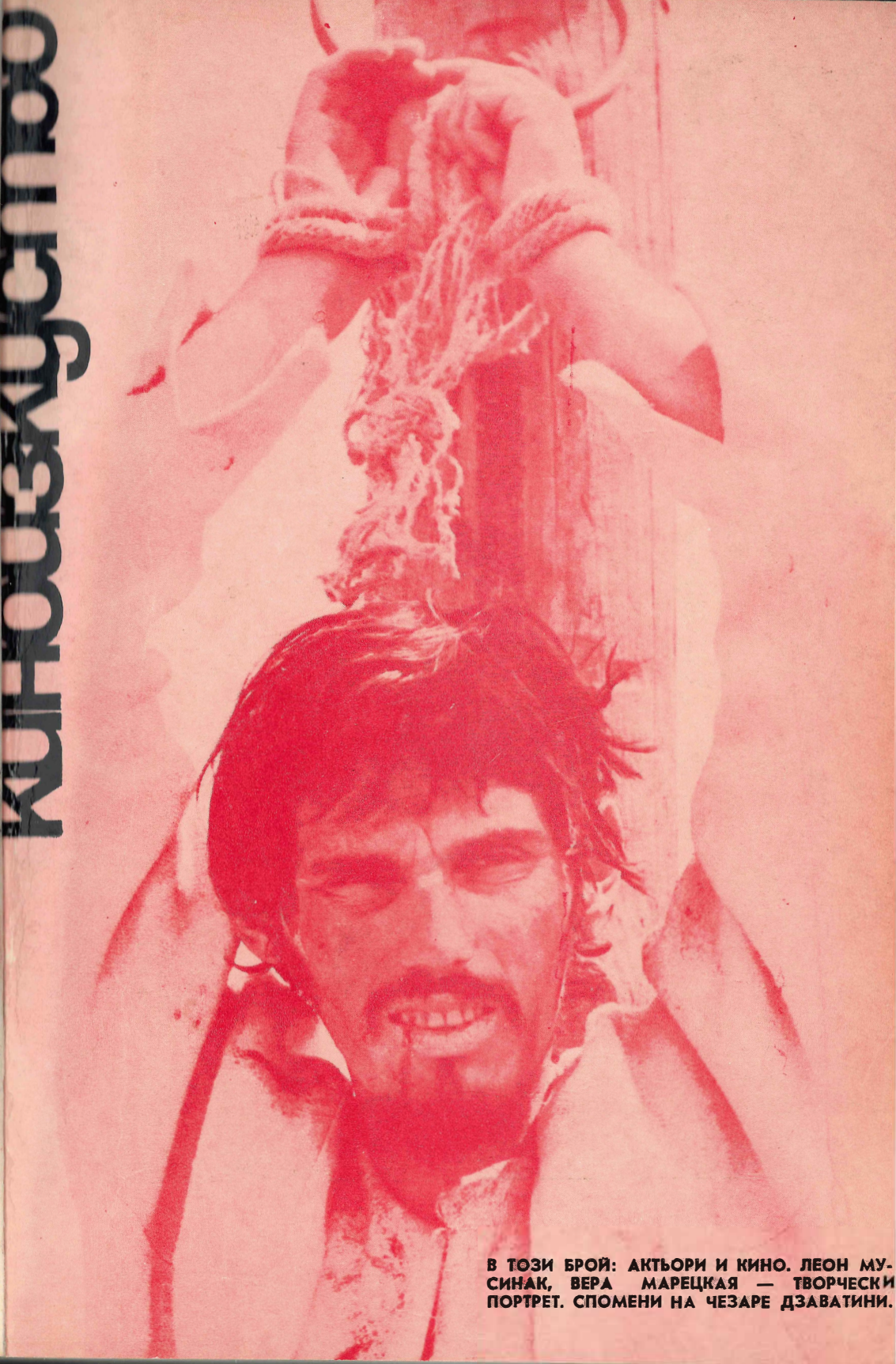
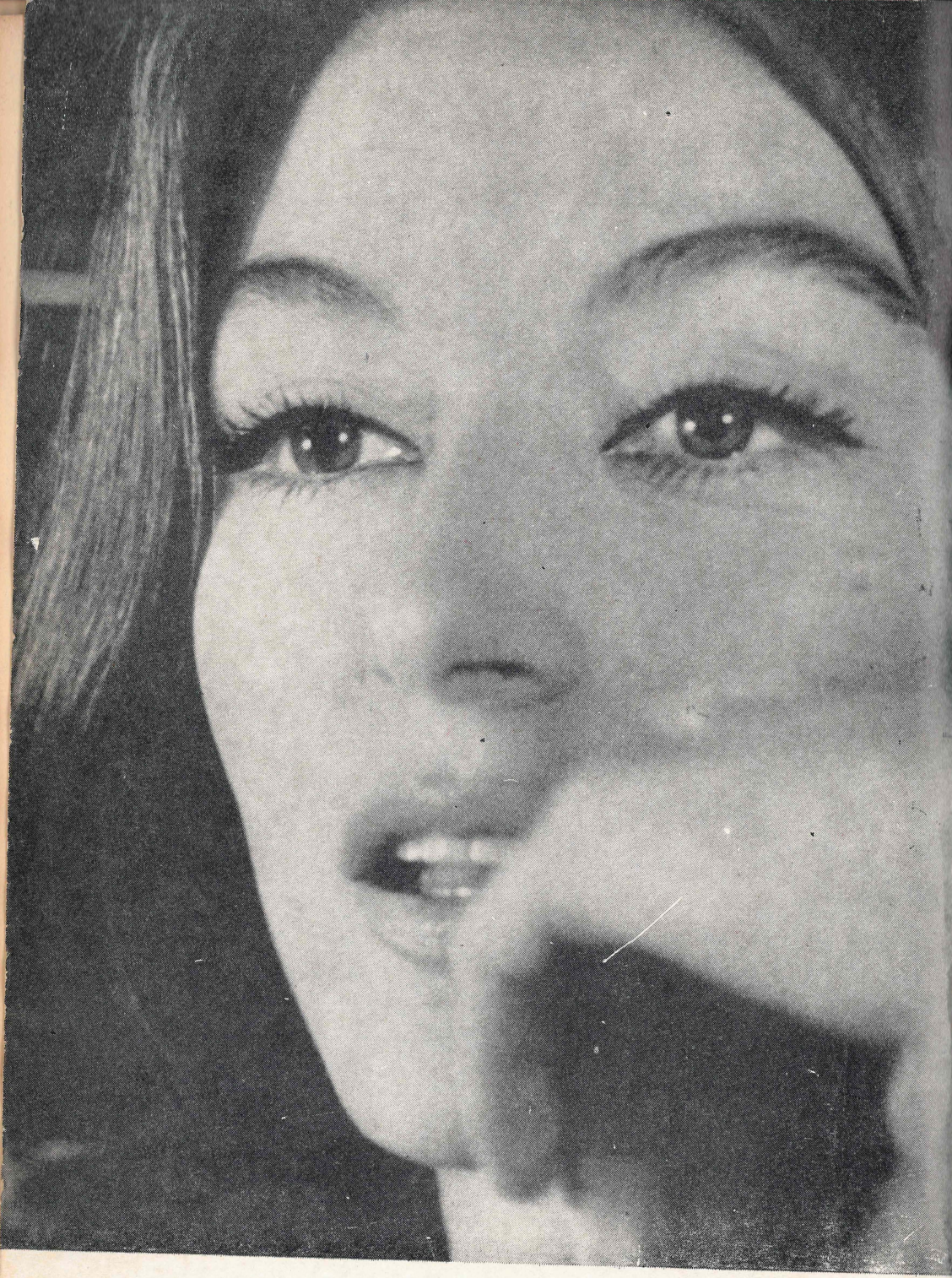




Киноизкуство

В ТОЗИ БРОЙ: АКТЬОРИ И КИНО. ЛЕОН МУ-
СИНАК, ВЕРА МАРЕЦКАЯ — ТВОРЧЕСКИ
ПОРТРЕТ. СПОМЕНИ НА ЧЕЗАРЕ ДЗАВАТИНИ.





бр. 7, юли 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

АКТЬОРИ И КИНО: ГЕОРГИ КАЛОЯНЧЕВ, НЕВЕ-
НА КОКАНОВА, ГЕОРГИ ГЕОРГИЕВ — ГЕЦ,
ГРИГОР ВАЧКОВ, КОНСТАНТИН КОЦЕВ, ИЛ-
КА ЗАФИРОВА, АНИ БАКАЛОВА, СТЕФАН
ДАНАИЛОВ

ПЕТКО ТИХОЛОВ — 90 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕ-
ТО НА СТОЯН БЪЧВАРОВ

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ — СПОЛУКИ, НЕ-
ДЪЗИ И ТЕНДЕНЦИИ В ЛЮБИТЕЛСКИТЕ
ФИЛМИ

НИКОЛА КАФТАНДЖИЕВ — ЛЕОН МУСИНАК И
КИНОТО

ЛЕОН МУСИНАК ЗА КИНОТО

ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ — ВЕРА МАРЕЦКАЯ
М. СЕМЬОНОВ — „ЖИВИЯТ ТРУП“ НА ЕКРАНА
АЛБЕРТ КОЕН — КИНО И ТЕЛЕВИЗИЯ

ЯН ШМОК — КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА ХУДОЖЕСТ-
ВЕНОТО ИЗПОЛЗУВАНЕ НА ЦВЕТА ВЪВ ФИЛ-
МА

СПОМЕНИ НА ЧЕЗАРЕ ДЗАВАТИНИ

ХРОНИКА

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 Д. Ташев —
Рафе във филма „Иконостасът“. На втора стра-
ница на корицата френската актриса Анук Еме.

АКТЬОРИ И КИНО

Редакцията на списанието се обърна към няколко известни наши киноактьори с молба да отговорят на следните въпроси:

1. Какво мислите за умението на кинорежисьорите да работят с актьора?

2. Кои от режисьорите, с които сте работили, ви допада най-много и защо?

3. Има ли съвременен стил на актьорска игра в киното и в какво се изразява той?

4. Какво е равнището на актьорската игра в нашето кино?

5. Кои са според вас основните недостатъци на актьорската игра в нашето кино?

6. Как се отразява практиката на допълнителния синхрон върху качеството на актьорския образ?

7. Кои актьорски постижения и в кои наши филми ви допадат. Защо?

8. Кои актьорски постижения в световното кино ви правят впечатление и защо?

9. Какво мислите за съвременната българска кинодраматургия? Какво бихте желали от нея?

10. Какво мислите във връзка с призива за патриотично възпитание и как според вас трябва да бъде осъществен този призив в нашето кино?

11. Възпитанието на патриотични чувства чрез екрана налага ли особености в изкуството на актьора?

12. Как да разбираме понятието „патриотизъм“ в нашето кино?

13. Как се отнасяте към екранизациите? Какво трябва да бъде екранизирано?

14. Как разбирате въпроса за творческата самостоятелност на нашето кино?

15. А въпроса за връзката му с другите национални изкуства?

16. Коя е главната или главните теми, с решаването на които следва да се заеме нашето кино?

17. Какво сте получили като гражданин и художник от участието си в нашето кино?

18. Коя от ролите ви в киното ви е най-близка и защо?

19. Как разбирате и как се отнасяте към понятията „интелектуално кино“, „интелектуален актьор“. Какви особености съдържат тия понятия?

20. Какви особености в актьорското изпълнение внася стремежът към документализъм?

21. Какво бихте казали за политиката на нашето кино към актьора? За „модните“ актьори? Кои актьори могат да бъдат използвани по-активно в нашето кино?

22. Какво следва да се направи във връзка с кинообучението на актьорите?

По-долу публикуваме отговорите.

ГЕОРГИ КАЛОЯНЧЕВ
народен артист

1, 2. Аз ценя високо работата на кинорежисьора, разбирам трудностите ѝ, отговорността ѝ... С какви режисьори обичам да работя? С талантиви режисьори. И с режисьори, които ми дават по-голяма свобода. Много полезно е според мен режисьорите да се вслушват в мнението на актьорите. От моята практика в киното знам редица случаи, когато ние, актьорите, сме подказвали на сценариста и режисьора цели нови сцени, да не говорим за отделни реплики и детайли. Но има режисьори, които гледат на нас само като на изпълнители и опонират на всяко наше предложение. От това недоверие към актьора губят те самите.

Обичам да работя с Рангел Вълчанов, защото с него винаги предварително обмисляме ролята, още преди да започне снимането на филма изграждаме цялостната линия за развитието на образа, за поведение на героя. А тази предварителна работа е много необходима, особено при изпълнение на централна роля.

3. Играта в театъра винаги предполага известна приповдигнатост и яркост; в киното това се превръща във фалш. На киното са му необходими простота, обикновеност. Следователно съвременният стил на игра в киното предполага откъсване от театъра или по-точно от лошия театър.

От друга страна, участието на театралните актьори в киното оказва благоприятно въздействие върху съвременния театър, защото в киното те се научават на естественост.

4. Смело мога да кажа, че у нас има много добри актьори. От различни поколения, в „различни бои“, както се казва на театрален език. Но доброто равнище на актьорската игра поради спецификата на киноизкуството не зависи само от качеството на актьора, а и от това, кой го ръководи пред камерата, кой го снима, с каква техника и пр.

6. В цялото световно кино се практикува допълнителният синхрон. За съжаление не всички актьори могат да озвучават добре това, което веднъж са снимали. Оказва се, че да умееш да правиш допълнителен синхрон е особена дарба. И затова не би било погрешно в някои случаи да се използват други актьори, на които това им се удава по-добре.

7. Невена Коканова в „Отклонение“, защото играе много професионално, като зряла киноактриса.

8. Безпределно обичам Николай Черкасов — този гениален актьор, така емоционален и задълбочен и така всецяло потапящ се в ролята. Харесва ми и Жан Габен с неговата съдържаност.



9. Така както вярвам в българските актьори, така вярвам и в българските писатели. През двадесетгодишното съществуване на нашето кино се написаха и някои много хубави сценарии — значи имаме и добри сценаристи. И все пак нямаме основание да говорим за добро равнище на киноматургията. Според мен главното, което трябва да се направи за нейното подобряване, е да се преодолее докрай схематизмът в изброяването на човешките характери и на екрана да заживеят хора от плът и кръв; не еталони, а живи хора, които вършат хубави дела, но си имат и своите човешки слабости.

Трябва да се пишат и повече комедии. От дългогодишните си впечатления в театъра и киното съм се убедил, че нашият народ обича комедията и умее да се смее.

10, 11, 12. Киното е длъжно да участва в осъществяването на призива за патриотичното възпитание на младежта, но то може да изпълни задължението си само ако филмите са хубави. Съвременни или исторически, драми, комедии или музикални филми — те трябва да бъдат такива, че като ги гледа човек, да изпитва национална гордост. Филми, които да посочват слабостите и грешките на хората, да им помагат да стават по-добри. И младежите, като видят на екрана положителни герои, да ги залюбят и дълго да ги носят в сърцето си, да искат да са като тях. А това много рядко се случва с нашите филми.

13. Струва ми се, че най-важното обстоятелство при осъществяване на една екранизация е кой ще напише сценария. Не всеки път авторът на литературното произведение може сам да направи това. Тази работа изисква по-специално умение. Особено диалогът,

който е най-слабото място на филмите ни... Не е ли време и у нас да се помисли за квалификация на специални хора, които да пишат филмовия диалог.

14, 15. Двадесетгодишното съществуване на нашето кино вече ни научи да го възприемаме като самостоятелно изкуство, което си има свои кадри, своя техническа база и има нужда от специални грижи. Но киното обединява в себе си много други изкуства и затова привлича кадри отвсякъде. Трябва да се направи така, че в киното да идват най-талантливите хора от другите изкуства, а не печалбари.

16. Често се говори за „изчерпани теми“ и за „скупни теми“. Омръзнаха ни, казват, филми за войната и филми за работници и за заводи. А това не е справедливо. Няма скупни теми, има скупни филми. Филмът може да разказва за живота на работниците от един завод за цимент и желязо, но ако е направен с плът и кръв, ако в него са разкрити съкровени човешки чувства, грижи и радости, произведението ще бъде интересно, вълнуващо. Трябва навсякъде да се открива човекът — там е магията.

17. Играл съм вече 30—35 роли в киното и така да се каже, на гърба си съм усетил, че киното е „голямо изкуство“...

Чрез киното актьорът получава най-голямата популярност и у нас, и в чужбина. Случвало ми се е, когато отида в провинцията, да ми подхвърлят реплики от мои роли в киното, които аз самият вече съм забравил. А това не може да не радва човека.

18. Всичките си роли съм играл с любов. Дали съм играл добре — това е друга работа. Обичам и малките, и големите си роли. И все пак по-голямо удоволствие са ми доставили по-цялостните роли като Инспекторът от „Инспекторът и нощта“ и Директорът от „Вълчицата“. С голяма надежда очаквам предстоящата си роля — Езоп в едноименния филм, съвместна българо-чехословашка продукция, с режисьор Рангел Вълчанов. В тази роля има всичко — и драматизъм, и хумор, и трагизъм; нещо чаплиновско има в нея. Дано ми се удаде да я направя добре.

19. Било в литературата, в театъра или в живописа — във всички изкуства неталантливите хора са си измислили едно ново изкуство, нарекли са го „модерно“, „интелектуално“ и се мъчат зад тези понятия да скрият бездарията си. Защо не могат да правят друго — простото, истинското, вечното изкуство.

20. Киното изисква по-голямо правдоподобие, по-документално възприсъживяване на живота. Но и тук, както в театъра и в живописа, този документализъм може да доведе до фотография, до натурализъм. Мисля, че пак от таланта на режисьорите и актьорите зависи как да се използва документализмът за художествените цели на киното.

21. Преди години някои наши режисьори се страхуваха да вземат в своя филм актьор, който се е проявил в друг филм, защото зрителите го помнели и вече нямало да им бъде интересен... Съгласен съм, че трябва да се търсят нови актьори, „нови лица“, но и това понякога води до крайност. Аз смятам, че е много важно да се проявяват повече грижи и към вече създадените актьори. Мога да

посоча имена на хора, които играха в един-два филма и не играха лошо, а после ги забравиха. След четири-пет години и да потърсиш отново такъв човек, той вече е загубил навиците си, самочувствието си...

22. Актьорът трябва да познава тънкостите на киното, на филмовата техника, да знае всичко около създаването на един филм. Според мен режисьорите са длъжни да обясняват на актьорите тези неща, а и актьорите сами да се интересуват от тях. За съжаление има режисьори, които смятат, че актьорът може да мине и без тези знания. И нещо друго — изпълнителите на главните роли трябва винаги да имат възможност заедно с режисьора да гледат снимания материал, за да си правят изводи за по-нататъшната работа върху ролята.

Трябва да гледаме повече филми. От хубавите филми и от големите актьори също се учи филмово майсторство.

НЕВЕНА КОКАНОВА

заслужила актриса

1, 2. Всеки от режисьорите, с които съм работила, е имал индивидуален подход към актьорите, затова и получаваното от тях е било различно. Интересно и приятно ми е било да работя с Вълчо Радев, защото той умее приятелски да предразположи, да създаде настроение за работа; с Гриша Островски, защото създава усещане у актьора, че го е оставил на свобода, а всъщност постепенно насочва поведението му в границите на онова, което иска от него; с Любомир Шарланджиев, който винаги е много строг и взискателен към мен. Не съм имала възможност да снимам много с Рангел Вълчанов, но когато играх неволямата роля в „Инспекторът и нощта“, ми правеше впечатление неговото умение неусетно, с лекота да води актьорите към изпълнение на трудни задачи.

3. Има съвременен стил на актьорска игра и той се ражда от съвременното мислене и чувствуване на актьора, който трябва да живее пълноценно с ритъма на своето време, с ритъма на поколението си. Големият актьор е изразител на същността и характера на своето време и затова понякога се превръща в символ на поколението, на епохата си. Като най-красноречив пример за такъв актьор, обобщил в себе си най-хубавото от своята нация и от времето, в което живя, мога да посоча Жерар Филип.

4. Равнището на актьорската игра в нашето кино е... неравно. Не само защото актьорите в един филм се представят по-добре, а в друг по-зле, а защото и в рамките на конкретен филм актьорските изпълнения никога не са на еднаква висота. Едва ли можем да посочим наш филм, в който да е постигнат завършен, хармоничен актьорски ансамбъл.

5. В нашето кино все още преобладават актьорите-изпълнители, а не актьорите творци.

6. Чувала съм от колеги, че не навиждат допълнителния синхрон. За мене обаче този процес е нов творчески момент, който аз се стремя да използвам колкото може по-добре, за да уточня някои по-дребни, а понякога и съществени неща в ролята си.

7. Константин Коцев в ролята на Иван Ганджулов от новелата „Случаят „Пенлеве““. На пръв поглед той играе театрално — в опзи стил, към който се стремим ние в Сатиричния театър, а всъщност съумява да превърне този стил в интересно и завършено филмово поведение, което се оказва най-подходящо за такъв род кинокомедия, какъвто е „Случаят „Пенлеве““.

8. Тук, разбира се, могат да се посочат много актьори и много изпълнения, но аз ще спомена само едно, което в последно време ме изуми — Питър О'Тул в ролята на Хенрих от филма „Томас Бекет“.

9. Много съм се сблъсквала с нейните недостатъци, за да има пужда сега отново да разсъждавам върху тях. Ще кажа какви качества би ми се искали да притежава тя.

Да бъде **актуална** — да постави най-големите и най-парливи проблеми на деня. И това ще рече, да бъде и много **правдива**, защото когато на екрана се показва нашият ден, всеки има повишен критерий за истинността на онова, което гледа.

Да обобщава големите истини на нашето време не чрез публицистични тиради, а чрез разкриване личните взаимоотношения на хората. Крайно време е да скъсаме със схващането, че любовта, интимните преживявания на човека са „дребни теми“. Мисля, че успехът на „Крадецът на праскови“ и „Отклонение“ се дължеше преди всичко на това, че разказвайки за любовта, разкриваха моралния облик на героите.

10, 11. Патриотизмът е съкровено чувство, което човек носи така дълбоко в себе си, както носи любовта към майка си. Затова според мен то не трябва да се афишира, а да присъствува дискретно, но винаги в нашите филми.

Киното обикновено бива наречено „най-интернационалното изкуство“, но за да оправдае това название, то трябва да бъде преди всичко **национално** изкуство. А това понятие съдържа в себе си и патриотизма. Националният характер трябва да се чувства навсякъде във филма. И в актьорската игра. Където и да снимам, какъвто



то и образ да представям, аз ще си бъда българка. не само по кръв, но и по темперамент, по мисъл и по чувство, а това неизбежно ще се усеща в играта ми, в присъствието ми.

13. Нямам доверие в екранизациите. Може би по-лесно и по-добре могат да се екранизират малките неща — новели, разкази, повести. В романа всичко е така подробно описано, че читателят никога не може да се освободи от представите, получени при четенето, и винаги търси буквалното им покритие във филма.

В творчеството на Йордан Йовков има много подходящи за киното неща, които чакат да бъдат екранизирани.

14, 15. Колкото е самостоятелно киното, толкова е и зависимо, свързано с другите изкуства. Но въпросът има друга, практическа страна. Крайно време е нашето кино да си създаде повече свои, самостоятелни кадри. То все още много разчита на театрални режисьори, на художници, които покрай другото се занимават и с кино...

16. Съвременната тема.

17. Какво ми е донесло — обичта на много хора (поне така мисля), а какво по-хубаво от това.

18. Не ми се иска да се връщам към миналото; обичам най-много ролите, които очаквам.

19. Интелектуалното кино според мен не излиза от рамките на доброто кино. Добрият филм винаги е интелектуален. Не се ли спекулира напоследък много с понятията „интелектуално“, „модерно“?

20. Аз съм за документалността в киното, за верния детайл, за житейските подробности, за използването на скритата камера, с която обаче не бива да се прекалява.

22. Трябва да се прави нещо в това отношение. Не си представям обезателно киноучилище. Но в практиката, по време на работа режисьорите трябва да възпитават вроденото чувство към киното, което някои актьори притежават. Режисьорите трябва да бъдат педагози, а това свое задължение те най-често забравят и повече се стараят да използват актьора, а не да го създават, да го оформят. Затова у нас често се случва така, че актьорът в един филм е добър, а в следващия не.

ГЕОРГИ ГЕОРГИЕВ—ГЕЦ
заслужил артист

1. Според мен работата на режисьора с актьора се състои преди всичко в това — да вземе от актьора по най-целесъобразен начин всичко, каквото е необходимо за съответния образ. Колкото режисьори има в света, толкова различни са и похватите, с които те се стараят да постигнат този резултат. Едни обаче търсят по-голямо сътрудничество с актьора, а други съзнателно скриват творческите си намерения и държат на разстояние актьора дори от „тайните“ на поверения му образ. Когато режисьорът е талантлив, и в единия, и в другия случай резултатите могат да бъдат отлични. На мен повече ми допадат режисьорите, които се доверяват на актьора.

2. Почти с всички режисьори, с които съм работил, сме се разбирали и това е една от причините, които ме карат с удоволствие да започвам нов филм.

3. В истинския смисъл на думата съвременен стил на актьорска игра няма. Има само отделни примери на хубаво изпълнение, което ние приемаме като еталон за съвременна игра, затова най-много ни харесва. Тук бих могъл да посоча актьори като Жан Габен, Мишел Симон и Лауренс Оливие, чиято игра и днес е така съвременна, както и преди 20—30 години.

4. Мисля, че сравнени с актьорите от страните с по-напреднали кинематографии, по талант и по професионални качества нашите най-добри актьори не стоят по-ниско.

5. Не бих могъл да посоча нито един голям, фрапиращ недостатък, общ за всички български киноактьори. Времето на дразнещата театралност и сантименталност, на преиграване и външна патетичност отмина и ако понякога все още се проявяват, виновни за това, смятам, са не само артистите... Понякога ми е болно, че нашата кинокритика стоварва цялата вина за тези неща върху актьорите.



6. Дори когато е висококачествен, за мене този процес е в ущърб на визуално изиграния вече образ. Да бъде по-ясен: в една затворена тъмна стая, пред микрофон, с много повторения да се мъчиш да възпроизведеш мисли, настроения и въздишки, които по-вярно или не, но невторимо си изживял преди три-четири месеца, е не само трудно, но почти невъзможно.

7. Деликатно и трудно ми е да ги отделя.

8. Хамлет на Лауренс Оливие — изключителен в хармонията на мисъл, слово и движение; Черкасов в „Иван Грозни“ — с експресивната си графичност; Марчело Матроияни, който във филма „Развод по италиански“ постига едва уловимата граница между комичното и трагичното.

Има още двадесетина актьори от първа величина, които са ме вълнували и не веднъж са внасяли корекция в някои мои разбирания за актьорска игра. Ремю, Чарли Чаплин, Жан Габен, Щрохайм, Мария Шел, Пиер Брасьор и Кърк Дъглас са ми харесвали във всеки филм, в който съм ги гледал.

9. Искане ми се да вярвам, че в скоро време нашата кинодраматургия ще намери сили да достигне равнището на най-добрите произведения в съвременната българска литература...

10. Призивът е навременен и необходим, а за да се подкрепи той с хубави, вълнуващи филми, не би трябвало те да се поверяват на хора, в чиито сърца не гори патриотичен трепет, т. е. на занаятчийци, спекуланти в изкуството.

11. Според мен — не. Като прибавя отново — актьорът трябва да носи в себе си поне частица от свято родолюбие на май-големите българи.

13. Така както се разбира в живописата, в литературата и... в живота.

14. Екранизации на литературни произведения съществуват, от както съществува киното. Те са привличали не само творците, но и зрителите, защото са събуждали надежда за нова среща с любими герои и интересни събития. Слушал съм често да се казва, че досега няма случай една екранизация да е по-хубава от произведението, по което е създадена. Дали това е така, не бих могъл да твърдя, но всяка новина за филм, осъществен по известно произведение, посрещам с известен интерес и като зрител, и като професионалист.

Всичко хубаво в нашата литература от миналото и сега, което в същността си не е далеч от спецификата на киното, може да се екранизира.

17. Ако е вярно, че образите влияят върху изпълнителя, дано да съм станал малко по-добър.

18. Тези в „Прокурорът“ и в „Златният зъб“, защото драматургически са по-сложни, по-противоречиви, по-богати.

22. Практиката показва, че една част от големите актьори в сетовното кино се създават чрез театрално образование или изобщо в театъра, много други обаче постигат своята висока класа, като не са раздвояват между театъра и киното и снимат филм след филм. Следователно би могло да се разсъждава коя школа дава по-добри резултати — училището, театъра или практиката в киното — и трудис може да се направи категоричен извод нужно ли е специално обучение и какво трябва да бъде то.

ГРИГОР ВАЧКОВ

1. Режисьорът трябва да вярва на актьора. Той може да се съмнява в него по време на подготвителния период, на кинопробите. Когато обаче работата започне, режисьорът трябва да гласува голямо доверие на актьора. Съмнението сковава, пречи на творчеството.

3. Образът трябва да се изстрада до дъно. Колкото по-вярно на живота, колкото по-конкретно се играе, толкова по-съвременна е актьорската игра.

4. Все се казва, че българските актьори били много добри, а режисьори нямало в нашето кино. Какво значи много добри актьори, а няма блестящи филми? Значи имат вина и актьорите, значи и ние не знаем да играем така, че да бъде най-сполучливо за киното. Според мен единствено Невена Коканова знае вече тънкостите на киното и умее да издържа докрай пред камерата. За себе си мога да кажа, че все още ми е лесно, когато имам какво да правя или да говоря пред камерата, а тя умее да запълва паузите, да стои дълго и естествено пред камерата.

5. И недостатъците произтичат от това, че ние най-често пренасяме театралното си поведение на екрана. Особено артистите, които за пръв път се снимат в киното; те сякаш решават да заграбят екрана изведнъж и това ги води до театралничене, до търсене на най-силни ефекти. А всичко трябва да става просто, леко, по човешки. До края на живота си киноактьорът има какво да учи и да усъвършенствува.

6. Според мен лошо се отразява. Веднъж си изиграл ролята си, играл си понякога при екстрени обстоятелства, да речем, до пояс във вода, а след няколко месеца в студиото, на килима и между четири стени трябва да постигнеш същия тон на гласа, същата сила на преживяването.

7. Георги Калоянчев (в „Инспекторът и нощта“ и „Специалист по всичко“) заради неударжимия му талант, който на екрана се изявява не по-зле, отколкото на сцената; Невена Коканова (в „Отклонение“) заради онова, което изразих погоре; и Георги Георгиев — Гец (в „Златния зъб“). По моему това е актьор от голяма класа — и мислещ, и емоционален едновременно.

8. Михаил Улянов във филмите „Битка по пътя“ и „Председателят“, Питер О'Тул, Антони Куин.

9. Бих искал тя да ни предложи за изпълнение съвременни герои и в известен смисъл утрешни, мечтатели, рицари на доброто, но разбира се, не идеални герои, безгрешни манекени.

Хубави сценарии за нашето село.

10. Когато едно произведение е високо художествено, то не може да не бъде и патриотично възпитателно. Цялата магия според мен е в художествената защита.

11. Да играе с цяло сърце, да си вярва, да не отстъпва, когато страстно защитава или разобличава образите в националното ни кино.

12. Да бъде българско, дълбоко наше; да отразява цялата наша истина — и хубавите ни постижения, и недостатъците ни. Да прегърне българския характер с гореща прегръдка.

13. Положително — ако произведението е хубаво и екранизацията е направена хубаво.

Мисля, че би било добре да се екранизират някои разкази на Николай Хайтов. Виждам като бъдещ филм и повестта „Последното“ на Йордан Радичков и с удоволствие бих играл в този филм.

14, 15. Творческата самостоятелност на киното според мен се покрива с филмовата художественост. Щом един филм се възприема като цялостно художествено произведение, то значи той е направен според специфичните, самостоятелни закони на киноизкуството.

И все пак в основата на добрия филм стои добрият сценарий, т. е. добрата литература...

16. Съвременната тема.

17. Снимането на филмите, в които съм участвувал, ми е давало възможност да посещавам различни места, различни краища на страната, където съм се запознал и сприятелил с много хора. А то



ва ме обогатява с нови представи за живота, за нашата действителност. При снимането на „Гибелта на Александър Велики“ например се сприятелих с Пешо от Поморие, бригадир на строежа в Нефтохимическия завод край Бургас. Силен, горд човек и чудесен строител. Не ми беше лесно да стигна до сърцето му, но сега сме добри приятели. В голяма степен той е прототип на образа, който създадох във филма. Имам добри приятели в Созопол, Бургас, Елена...

18. Александър Велики, защото ми се стори най-мъчна, най-далечна, а после разбрах, че не било толкова трудно, щом тръгнеш към образа с открито сърце и потърсиш неговите измерения в живота.

19. Не искам да приема такава формулировка. За мен понятието интелектуален актьор“ е измислено и претенциозно понятие, поне така, както се използва у нас. Аз искам да ми мирише на земя, на истина, на жизненост.

20. При всеки съвременен филм трябва да се тръгва от документализма. Изобщо в киното, където животът се пресъздава с по-голяма автентичност, отколкото в театъра, с повече подробности и с по-голяма видимост, документалността е нужна и даже задължителна. На мен лично ми беше необходимо да поработя малко с работниците от завода, когато снимахме „Гибелта на Александър Велики“. да добия конкретни представи за работата, която извършва моя герой. Разбира се, с това не бива да се прекалява, защото би огрубило образа. Тук вече идва ред на обобщението, на художествената правда, която за актьора е и по-важна, и по-трудна.

21. Мисля, че нашите режисьори много лесно избират изпълнителите за филмите си, преодолявайки най-малко съпротивление, по инерция. Най-лесно им е да вземат актьор, когото вече са гледали в последния филм на колегата си. А трябва да се търси, да се опитва с нови актьори. Разбира се, има актьори, които могат да си останат „модни“ цял живот, защото са добри, талантливи.

Но въпросът за политиката на нашето кино към актьора има и други важни страни.

Хонорарите на актьорите са недостатъчни.

Трябва да се помисли и за доброто уреждане на взаимоотношенията между театрите и киното във връзка с освобождаването на актьорите за участие във филмите.

Не, струва ми се, най-важното е това — режисьорите да ценят времето на актьорите. Това ще рече да видят най-сетне, че около София има всичко необходимо за един филм освен море. Крайно време е резерватът над Киноцентъра да се използва.

И прословутата организация по време на снимки да се подобри; да не се чака по цели часове за снимането на един дребен епизод; когато се извика актьорът, да се вика за работа, а не за чакане.

21. Киното има редица тънкости и едва ли е редно да чакаме да ги усвояваме само в практиката. Може би не е нужно да се създават специални школи или курсове, а режисьорите, които добре познават тези тънкости, могат да ги разяснят пред актьорите и в обикновени разговори, в подготовката към снимането на всеки кадър. Но у нас това почти не се случва. Най-често въведението към филмовия образ става по същия начин, както и при театралния.

КОНСТАНТИН КОЦЕВ

1. Умението на кинорежисьора да работи с актьорите се проявява най-вече в това да постига взаимност, да намира общ език с тях; да ги предизвиква за интересни разговори, свързани с образите и с целия филмов замисъл. Актьорът трябва да има право понякога да убеди режисьора, че една реплика или дори цял епизод от ролята му трябва да отпадне, стига това да е в интерес на по-доброто. Разбира се, работата на режисьора трябва да бъде конкретна съобразена с отделния актьор. Лично аз съм свикнал да гледам по-широко на участието си във филма; интересува ме не само ролята, която играя, а всички компоненти на филма. Случвало ми се е да изказвам мнението си и за музиката, и то е било уважавано. Искане ми се актьорът винаги да има право на това.

2. Рангел Вълчанов, Георги Стоянов, Методи Андонов (имах предвид първия филм на Андонов „Бялата стая“, който още не е излязал на екран), и то именно за това, че са ме уважавали като партньор в създаването на филмите, гледали са на мен като на свой съучастник.

3. До неотдавна за българския актьор най-важното беше да участва във филм; сега вече се поставя въпросът **как той участва**.

Съвременният стил на актьорска игра според мен не е свързан само с природния талант, а с много други предпоставки и преди всичко с интелигентността на актьора и с неговата гражданска и социална позиция. Актьорът трябва да е информиран за всичко, което става в обществения и културния живот, та ако щете, и в техниката, и в спорта. Той трябва да има повишена чувствителност, нерв за своето време.

Въпросът в никакъв случай не се свежда, както често някои у нас мислят, до това, да се играе по-тутширано, по-сдържано. Неотдавна във филма „Томас Бе-



кет“ Питър О’Тул ни показва как се играе съвременно, въпреки че разкъсваше екрана от страст. Никой не може да каже, че Чапин не играе съвременно или Чарлз Лаутон в стария филм „Частният живот на Хенрих VIII“. Силата на тези актьори е в дълбоката им убеденост в човешката истина, която съдържат техните образи.

4. Общото равнище на нашето кино и нивото на актьорската игра в него са в диалектическа връзка.

5. Добрите български актьори не отстъпват по качество на световните. Трябва да се има пред вид, че процентът на големите актьори във всяко национално кино не е голям. А също и това, че в напредналите кинематографии режисьорите и операторите, като по-добри професионалисти умеят да ръководят и да снимат актьора по-добре.

6. Понякога в положителен, понякога в отрицателен смисъл. Наистина трудно е да се повтори състоянието, в което си снимал един кадър при автентични обстоятелства, но пък допълнителният синхрон в някои случаи дава възможност на актьора да коригира недостатъци и грешки. Когато видиш онова, което си направил в изображението, можеш да улучиш по-добре верния тон в словото.

7. Георги Георгиев-Гец заради неговата искреност, Георги Калоянчев заради неговата чувствителност и Невена Коканова заради непосредствеността ѝ.

8. Николай Черкасов, Инокенти Смоктуновски, Питър О’Тул, Лоурънс Оливие, Татьяна Самойлова, Жана Моро, Орсън Уелс.

9. Бих искал тя да бъде повече действена, отколкото описателна, да показва явленията от живота в цялата им сложност и противоречивост, а не да ги илюстрира.

12. Колкото по-хубав е един филм, толкова той е по-патриотичен. Да изразиш своите патриотични чувства в киното, ще рече да работиш максимално добре, да създаваш хубави филми за историята, за големите личности на България, за съвременността, та ако щете, и за любовта. Така и творците на дело ще проявяват патриотизма си, и зрителите ще изпитват национална гордост, защото ще гледат хубаво българско кино, което пресъздава вярно българската действителност, българските характери.

Посредствените филми, дори когато са на патриотична тема, са непатриотични.

13. Всичко може да бъде екранизирано, ако в литературното произведение се открие една основна, важна и за съвременния човек идея. На днешния български зрител не му е нужен филм по ро-

мана „Под игото“, който да илюстрира историческите събития със съответни костюми и черешови топчета, а филм, който с пълна сила да възкреси жертвоготовността на шепата българи, тръгнали на явна смърт за отечеството си. Мисля, че винаги при екранизация на исторически произведения трябва да търсим смисъла, а не външната мащабност на събитията, с която едва ли ще смаяме света. Нашето кино трябва да доближава историческите събития до съвременния зрител, а не да ги преразказва.

14. Киното притежава и своя творческа самостоятелност, своя технология. В такъв смисъл то има нужда от по-голямо общуване с киното на другите страни, но не за да купува шампи, а за да използва творческия и техническия опит, да сравнява и да се убеждава в своите постижения и в своите недостатъци.

15. Съществува взаимовръзка, и то не само между киното и другите изкуства, но и между киното и всички области на живота, имам пред вид дори строителството и спорта. Големите постижения на нашите строители и архитекти и на някои наши спортисти издигат националния критерий и за нашето кино, респектират и самите творци и би трябвало да ги вдъхновяват за по-хубави дела.

17. В киното съм имал възможност да играя роли на героиреволюционери (Жеко — „На малкия остров“, Асистентът — „Първи урок“), каквито на сцената не ми се случва да играя.

18. Жеко, Асистента, Иван Ганджулов. И малките си роли обичам, защото те са ми помогнали да разбера някои свои грешки, създавали са ми самочувствие пред камерата.

19. Доскоро у нас някои смятаха, че интелектуален актьор е този, който говори бавно или безстрастно на сцената и на екрана. Мисля, че истинската интелектуалност зависи от интензивността на мисленето, от знанията на актьора не само за образа, но и за живота изобщо.

20. Документализъм дотолкова, доколкото помага на художествеността.

21. У нас нерядко се случва така: тъкмо си понатрупал опит и си се понаучил да играеш пред камерата, и те забравят...

22. Със специално образование не се създават големи киноактьори. Актьорът се учи до края на живота си; актьорът се учи от живота, от големите актьори. Но образованието създава навици за работа и не би било лошо някой да учи българските актьори да свикват с камерата и с целия процес около създаването на филма.

Искам да обединя преди всичко два от въпросите: какво мислите за уменията на режисьорите да работят с актьорите и каква е художествената политика на нашата кинематография към киноактьора.

Мисля, че общуването, отношението между режисьори и актьори не бива да се изчерпва в рамките на един филм, то трябва да бъде нещо постоянно и трайно. А това не е така. Най-често режисьорите не ни приемат като техни единомишленици. Нещо повече — най-често те не ни приемат като мислещи хора, във взаимодействие и дълго сътрудничество с които може и трябва да се работи върху общия резултат от произведението и отделните образи.

И може би именно в светлината на това, че режисьорите не търсят в актьора мислещата, разсъждаващата личност, партньора в изграждане концепцията на отделния образ и на цялото, трябва да се търси и отговорът на един друг от въпросите: въпросът за „модните“ актьори. Струва ми се, че голяма част от нашите кинорежисьори са в плен на ограничени предварителни схващания за това, как може да изглежда типичният представител на една социална среда, на едно поколение, на един вид биография. И с оглед на тия именно схващания правят избора си от актьорската колекция. Така се появяват от филм във филм актьорите, които покриват представата за „представителят“, за „типа“. Трябва да добавя, че тази представа е заразителна — навремени на нея се подчиняват по-голям или по-малък брой режисьори. Естествено това създава условия за неизползуването на много потенциални сили и възможности в средата на актьорите, както от още неизпробваните в киното, така и измежду ония, които в един или няколко опита са подсказали реални надежди. Бих могла да спомена тук имената на Ани Бакалова, Калина Попова, Георги Георгиев. Истинско недоумение буди у мен неизползуването на такъв актьор като Ицскаха Финци, чиито физически качества може би не покриват представите за някакъв тип, но който според мен има наистина забележителни данни на творец. Същият или почти същият е случаят с Леда Тасева, Николай Бинев и Невена Симеонова. Разбира се, аз споменавам само имената на приятели, но това е, защото тях най-добре познавам.

Все в кръга на проблема за отношението на режисьора към актьора бих искала да спомена и случаите, когато с един актьор се уговаря участието му във филм, а после тихомълком, без никакви до-пататъшни разговори той бива подменен от друг; когато актьори се викат на снимки в последния момент, без да им се оставя някакво време да помислят върху работата, която им предстои; когато им се връчва текст за пробни снимки в момента на почването на тия снимки, и т. н. Какво означава всичко това? Разбира се, от една страна, то е резултат на вечните слабости в организацията на работата. Но от друга, то разкрива и отношението, за което вече споменах; от актьора не се очаква да мисли за своята работа, за своя образ, на него не се разчита като на еманципиран сътворец на образа. Обратно — режисьорът прекалено много разчита на себе си. Въпреки нежеланието си съм принудена да употребя думата неуважение, за да изразя още по-точно някои аспекти от отношението към актьора. За какво говори например фактът, че актьори с 10—15 или дори 20 участия в нашето игрално кино непрекъснато се подлагат на актьорски проби, и то съвсем не от съображения, че за дадена нова роля е необходим съвсем особен грим или съвсем особено облекло. Гриша Островски и Тодор Стоянов например правят актьорски проби на Иван Андонов за своя втори филм! Говори се, че тия проби били необходими не толкова на режисьора, колкото на художествения съвет. Но ако това е така, не се ли касае за един вид формализъм? Нима на художествения съвет е наистина необходимо да види актьорски проби на Невена Коканова, Иван Кондов, Наум Шопов, Иван Андонов, за да реши участието им в даден филм? И от друга страна, нима тия актьорски проби наистина водят до навлизане на нови, неизпробвани още актьори в киното?



Всичко, за което говорих дотук, естествено се отразява неблагоприятно върху качеството на актьорското изпълнение в нашите филми. А ако трябва с една дума да изразя оценката си на това качество, бих казала, че въпреки отделните запомнящи се актьорски сполуки то е неудовлетворително.

В изключително тясна връзка с равнището на актьорската игра в нашето кино е и въпросът за равнището на съвременната българска кинодраматургия. В сценариите за нашите филми има по-

добре или по-слабо написани образи, но искрено казано — нито един, за който актьорите заслужава да мечтаят, да се борят. Защо? Защото в кинодраматургията ни липсва образ, който да възплътява философията на съвременното младо поколение, психологията, морала на това поколение, диалектиката на онова, което го отблъсква и което го привлича в нашия съвременен живот, възжденията и перспективите му. На нашата кинодраматургия липсват силни, ярки, представителни характери на съвременни млади хора.

Въпросът за съвременния стил на актьорската игра аз разбирам в най-тясна връзка и определеност от характера на времето, което живеем. Животът през 60-те години в нашата страна създава определени насоки на мислене, определена характерност на поведението и реакциите, своеобразно отношение към миналото и съвременността. Изявата на това именно отношение смятам за основно, когато става дума за съвременен стил на актьорско изпълнение. От това следва, че съвременен актьор е не просто оня, който умее да се превъплъти и изчезне в създавания от него образ, а оня, който в превъплъщението си не престава да бъде субект на своето неповторимо време, т. е. — актьора, който участва в създаването на образа и със своето собствено отношение, със своята собствена оценка за него.

Бих искала да кажа следното във връзка с въпросите за патриотизма и нашето кино. Патриотизмът в оня аспект, който обикновено имаме предвид сега, е чувство на обич към своя народ и родина, чувство на отговорност пред тях и за тях, стремеж да се увеличи славата и приносът им в прогреса на човечеството. Оттук следва, че патриот е оня, който добре, който честно изпълнява задачите си в обществото. Кинематографист-патриот е оня, който може или който се стреми да прави по-добри, по-нужни филми, филми, които разкриват истината за живота и мобилизират живота в борба за постигане на тия истини. Не мисля, че нашето кино може да се чувства с издължен патриотичен дълг, когато пресъздава патриотични образци от миналото, разчитайки главно на чувствата, които именно тия образци отново ще индукират у зрителя. Самото то трябва да бъде образец на любовно и отговорно отношение към нашия народ. Самото то трябва да увеличава славата на българската култура.

Екранизациите в нашето кино по начало не ме въздушевяват. Защото ми се иска всяко ново произведение на едно самостоятелно изкуство, в случая на киното, да бъде един нов и самостоятелен поглед върху действителността, а не повторение дори и вдъхновено, талантливо, на нещо, което вече е открито и казано. Но наред с това аз разбирам практическата необходимост от екранизации. И щом тази необходимост съществува, от литературата ни трябва да се взима онова, което има най-тясна връзка със съвременната действителност, със съвременните проблеми на нашето общество.

Между нашето кино и другите национални изкуства естествено има и не може да няма връзка и взаимовлияния. В известен смисъл равнището на всяко от изкуствата ни в даден исторически пе-

риод се определя и зависи от равнището на останалите изкуства. Това е нещо елементарно и всеизвестно. И ако аз все пак го повтарям, то е защото тия общоизвестни неща много често се забравят. Много често например равнището и характерът на нашето кино се разглеждат без каквато и да е връзка с останалите национални изкуства. В други случаи ние посочваме единствено или главно положителните влияния, които то изпитва от другите изкуства и специално от литературата. Не трябва ли да разглеждаме тия неща по-широко и по-обективно?

Аз съм направила съвсем малко в нашето кино и за него и се страхувам да изразявам предпочитания. Но все пак режисьорът, който ми харесва най-много, е Рангел Вълчанов, защото е мислещ, находчив, асоциативен и защото умее да провокира и у актьорите си тия или подобни качества. Просто е талантлив! Ролята, която най-много обичам, е тая на Вълчицата от едноименния филм. Защо? Именно затова, че в образа на Вълчицата съществуваше опит да се каже една немного приятна истина за част от нашата младеж, за нейното място в нашето общество, за отношението на обществото ни към нея.

Не бих могла да дефинирам отношението си към понятието интелектуален актьор, може би защото не твърде добре разбирам това понятие. Имам чувството, че си служим с него, когато искаме да обозначим предимно рационалното начало в изявата на един актьор. Но за мен нещата се определят от резултата, от силата и характера на внушението, което актьорът постига, пресъздавайки един образ. По какъв предимно път ще се постигне това внушение е твърде конкретен въпрос. Това зависи от определеността на образа.



АНИ БАКАЛОВА

Ще отговоря на някои от въпросите хронологически.

1. Театралният материал дава възможност на режисьора да организира последователно развитието на действието и облекчава работата му с актьора. А и актьорът има по-голяма възможност за самостоятелно творчество, по-добра представа за цялостната линия на поведението си, повече условия за автоконтрол.

В киното е обратно.

Кинорежисьорът трябва да замести в известна степен актьорската инициатива, тъй като киноактьорът никога не може да има достатъчно ясна представа за цялостния резултат от поведението си. Това води след себе си задължението на кинорежисьора да притежава повишено умение при работата с киноактьора, което умение в значителна степен е залог за успеха или неуспеха на актьора в работата над дадена роля.

3. В киното актьорът е задължен да се проявява в едно реално време, което налага и по-сгъстена изразителност, повишена пестеливост на средствата и по-конкретно синтезирана мисъл пред камерата. Разбира се, това звучи твърде общо и теоретично във връзка с проблемата за съвременния стил на актьорска игра, тъй като големите съвременни актьори (всеки от които има свой собствен стил) едва ли мислят за тия неща, когато се появят пред камерата.

4. Струва ми се, че въпреки убедителните постижения на отделни наши актриси и актьори, това равнище все още се търси и е въпрос на бъдещето.

5. Недостатъчна подготовка за актьорско изпълнение в киното, известна театралност, неосвободеност пред камерата.

6. Мисля, че допълнителният синхрон влияе благотворно върху качеството на актьорския образ. Един филм се заснима в твърде непоследователен ред и през големи интервали от време. Като се има предвид това, основателно може да се предположи, че директният запис би водил до тонална неравност.

7. В нашето кино ми допадат:

Невена Коканова — заради нейната фотегеничност, освободеност, добър професионализъм.

Наум Шопов — заради задълбочеността и индивидуалното му излъчване.

Григор Вачков — заради ярката самобитност на таланта му.

8. От актьорите на съвременното световно кино особено силно впечатление ми правят Смоктуновски, Матроияни, О'Тул, Вертинская, Шльонска, Моро, Синьоре, защото са много талантливи и интелигентни.

9. От българската кинодраматургия един актьор би очаквал с голяма радост пълнокръвни образи, съвременни герои; конфликти, съвременен говорим диалог.

10. В патриотичното възпитание на нашия народ актьорът може и трябва да играе важна роля, защото е приносител на патриотичната идея от автора към зрителите. От неговия талант зависи до голяма степен дали тази идея ще намери отклик у зрителя. Но в последна сметка актьорът е изпълнител и следователно само талантливата творба на патриотична тема може успешно да бъде доведена до зрителя.

12. Понятието патриотизъм в нашето кино разбирам като утвърждаване на нашите национални ценности и достойнства и самокритичност към нашите национални недостатъци.

16. Мисля, че най-главното за нашето кино е дълбокото му навлизане в съвременния живот, в съвременните конфликти, утвърждаване на тоя живот чрез показване на положителните явления в него и критикуването на отрицателните му черти и прояви.

19. Не ми харесва понятието „интелектуално кино“ и „интелектуален актьор“. Ако става дума за филми с по-висок художествен мерник и за актьори с по-дълбока мисловност, и едното, и другото имат еднаква права на съществуване с останалите филми и актьори, тъй като отговарят на съответна зрителска аудитория и на изкуството, която тая аудитория търси и предпочита.

21. Киноактьорът е зависим, не твърде уважаван, често пъти унижаван. Не добре платен. Това го поставя в положение на силна зависимост: той почти никога не е свободен да избира ролята или режисьора си. Оттук е най-късият път към неуспеха.



СТЕФАН ДАНАИЛОВ

1. Според мен то зависи от естетическото верую на режисьора, от темперамента му и от неговия професионален опит. Забелязал съм, че режисьори, които придават най-голямо значение на монтажа във филма, имат по-механичен подход към актьора. Във всеки случай режисьорите, работили в театъра, имат предимство.

3. Съвременен стил на актьорска игра в киното има, но трудно е той да бъде характеризиран с няколко думи. Все пак струва ми се, че се касае до актьорското присъствие на екрана. Според мен съвременно присъствие на екрана означава пестеливост и същевременно богатство на детайлите; емоционалност, но в никакъв случай външна патетика; интелигентност, но не и резоньорство. И главно ... простота.

4. Има какво още да се желае ...

5. Не умеем да импровизираме в играта. Да импровизираме така, че без да изменяме същността, посоката на епизода, да го изиграем конкретно, спонтанно, неповторимо. Понякога играем като по устав.

Ако река да бъде още по-критичен (а това означава и самокритичен) към нашето съсловие, мога да изкажа и една още по-горчива истина: отиваме ние, артистите, на снимачната площадка и чак тогава се сещаме за „образа“, защото преди това сме се вълнували какъв ще бъде хонорарът ...

6. Нямам категорично мнение по въпроса. И все пак мисля, че поради техническата невъоръженост на нашето кино у нас прекалено малко се използва синхронното снимане ...

Естествено е при допълнителния синхрон актьорът да не може да повтори това, което е направил по време на снимката. Толкова неща са му влияли тогава, някои обстоятелства са му помагали, други са му пречили, но все пак той е действувал в естествена среда. А при допълнителния синхрон той трябва да повтори своето поведение по чисто условен път. От друга срътана обаче понякога синхронът помага да се тушира едно по-невъздържано поведение на екрана с по-умерен говор ... И обратно.

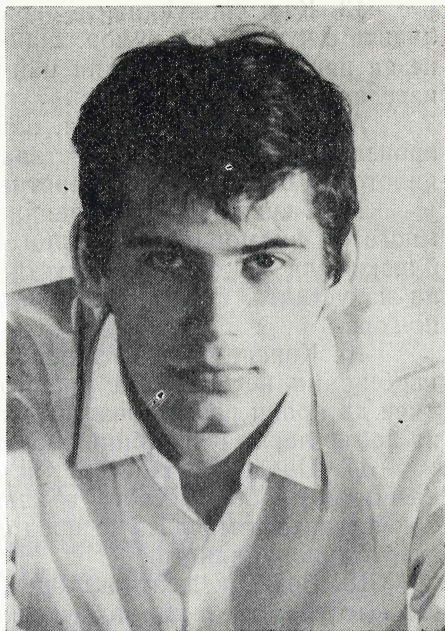
7. Изпълненията на Невена Коканова в последните ѝ филми „С дъх на бадеми“ и „Отклонение“. Тези постижения на Коканова за мен не бяха изненада. Те са естествен резултат на едно артистично узряване, на навлизане в свое творческо амплоа, на намиране „себе си“, както, струва ми се, казват критиците...

9. Всичко започва от драматургията. Видял ли е някой от несдържателен и неинтересен сценарий да се създаде сдържателен и интересен филм? Не вярвам в такова превъплотение, колкото и да разбирам ролята на постановчика. Върху бедна литературна почва не виреят и актьорските цветя. Те веят, линеят, а много от тях умират завинаги. И режисьорът, дори добрият режисьор в такъв случай е само нещо като безпомощен градинар, който с всевъзможни агротехнически средства се мъчи да направи невъзможното, ама то не става... Шегата настрана, въпросът е много сериозен и неговото решаване ще определи равнището на нашето кино.

Как виждам „идеалния“ сценарий?

Сценарий, който не регистрира случки и събития, а разкрива процеси и характери. Богата с живот, проникната от авторска мисъл литературна основа, в която актьорът да намира много „указания“ и за себе си, да усеща, че авторът е мислил и за него, когато е създавал образите.

10, 11, 12. Като гражданин одобрявам този призив. Като артист мисля, че той увеличава преди всичко отговорността на творците към собственото им творчество. Киното ще откликне истински на този призив, само когато е достатъчно художествено убедително. „Патриотичното“ не е в националния костюм, а в своеобразието на националното ни мислене и чувствуване. Историческите филми като една от формите за опознаване на миналото също могат да спомогнат за патриотичното възпитание на младежта, но да се концентрират всички сили в създаване на исторически филми ще бъде едностранчиво и не така ефикасно. В един съвременен филм патриотичното чувство може да се прояви с не по-малка сила. Мисля, че към създаване именно на такива съвременни филми, които да извикват у нас чувство на национална гордост и с действителността, която отразяват, и с качеството си, трябва да бъдат насочени усилията на нашата кинематография.



13. Към сполучливите екранизации с интерес, а към несполучливите с чувство за хумор. Най-често екранизацияите, които гледаме, не са нищо повече от един най-масов тираж на литературното произведение.

Ако една екранизация, запазвайки същественото, главното от произведението, не го обогатява със специфичните възможности на киното, аз съм решително против нея.

15. Тази връзка е всекидневна, дори поради простия факт, че много от филмовите ни творци работят с пълна пара и в други подобни или по-далечни изкуства. И разбира се, в общото родство на изкуствата. За връзката на киното и литературата стана дума по-горе.

16. Конспективен отговор не мога да дам. Но като насока — търсене на истината за нашето време Киноизкуството трябва да умее да прави рентгенова снимка на нашето общество, но с грижата на добър лекар и с амбиция за ефикасна намеса.

17. Преди всичко това, че съм частица от големия фактор за идейното и естетическото възпитание — киното, че съм отговорен с действията и мислите си пред една толкова голяма аудитория, каквато е кинопубликата.

18. Все пак моят актьорски портфейл не е много обемен. Няколкото участия в киното не ми дават основание да изразявам симпатии към една или друга роля. С голямо нетърпение очаквам следващите си роли. Надявам се сред тях да срещна повече представители на моето поколение и искам те да не бъдат стереотипи, които влизат от един сценарий в друг, а преди всичко личности.

20. Стремеж към това, което по-горе определих като способност да се импровизира в играта.

21. У нас се случва и така: един режисьор търси изпълнител за главната роля в своя филм и обявява: „Трябва ми един Белмондо с 6—7 години по-млад“ или „Трябва ми тип Анук Еме на двадесет години“. Такъв „подход“ не се нуждае от коментар. На нас актьорите не ни остава нищо друго освен да се утешим с чувството си за хумор.

Но според мен има нещо друго, по-важно. Нашите режисьори или поне голяма част от тях не познават добре актьорското съсловие. Те не следят развитието на младите актьори, а както е известно, то се осъществява във ВИТИЗ и по-нататък в театрите. Те не се познават добре — режисьори и актьори, разчитат повече на случайни срещи и затова нерядко случайни са и резултатите от общата им работа. Имам впечатление, че нашето кино е бедно на лица, и смея да кажа, че за това главна вина имат режисьорите. Като открият едно „лице“, нашите режисьори се впускат да го експлоатират и го ограбват като невежи иманяри. А има ли въобще някаква грижа, дори да не я наричаме „педагогическа“, към израстването, усъвършенстването на актьорите? Коя е причината за бързото „остаряване“ на някои актьори? Тези въпроси изискват по-широк разговор с повече участници и от двете страни.

22. Не зная... Поне засега у нас такава не съществува. Ние сме принудени да се учим само в практиката.

90 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА СТОЯН БЪЧВАРОВ

ПЕТКО ТИХОЛОВ

През юли тази година се навършват деветдесет години от рождението на народния артист Стоян Бъчваров. Създадените от него образи от световната, руската и българската драматургия както и постановките му го утвърждават като богато надарен творец — един от класиците на българския театър.

Стоян Бъчваров прояви високи качества и в киноизкуството. Той участва при снимането на четири български филма със сюжети из нашата действителност: „Настрадав ходжа и хитър Петър“ (режисьор Александър Вазов), „Българи от старо време“ и „Бойка“ (режисьор Димитър Минков) и „Назад към селото“ (режисьор Васил Бакърджиев).

— Вие сте участвували във филми — какво бихте ми казали за филмовото изкуство?

— Намирам това изкуство за съвсем различно от драматичното. Ако се играе една и съща роля в театъра и филма, ще се види колосалната разлика в изпълнението. Филмовото изкуство е трудно. То има своите особености и характерни белези, особено художествена мярка. При него артистът е под прякото и главно ръководство на режисьора. Но успехът и във филмовото и в драматичното изкуство в края на краищата зависи от таланта и способностите на артиста.

— Ако сте млад, бихте ли се посветили на филмовото изкуство?

— Едва ли бих се посветил. Може би именно защото съм вече стар. Цялото ми внимание в продължение на половин век беше всецяло заето от сцената. Направил съм около триста драматични и комични роли в театъра, а съм участвувал само в четири филма.

Режисьорите на българските филми, в които Стоян Бъчваров играе, и колегите му от тези филми говорят с възхищение за него като киноартист.



Първият филм, в който той се явява пред българския зрител, е „Настрадин ходжа и хитър Петър“. На въпроса, какво го е подтикнало да привлече Стоян Бъчваров за изпълнител на една от главните роли, режисьорът Александър Вазов, постановчик на филма, ми отговори:

— Ролята на Настрадин ходжа по-верих на именития драматичен артист Стоян Бъчваров заради подходящата му външност и абсолютно непринудена игра. Такива благодарни за максимално използване в киното актьори като него скоро няма да имаме. Пред обектива на киноапарата той се чув-

ствуваше, действуваше и говореше най-естествено. Неговият природен хумор и дълбоки наблюдения върху българския бит го довеждаха до хрумвания, които са особено ценни за цялостното изграждане на образа. Освен това той притежаваше и един особен чар, който лесно се улавяше с кинокамерата. Характерният му тембър приятно гали ухото на зрителя.

Стоян Бъчваров участвуваше за първи път във филм. В ролята на Настрадин ходжа обаче той даде постижения на съвършен филмов артист. У Бъчваров нямаше играене на роля, а пълно превъплъщение. Затова именно се получи пълнокръвно художествено реалистично пресъздаване на образа.

Във филма „Хитър Петър и Настрадин Ходжа“ играе и Николай Узунов, артист от Софийския народен театър. За съвместната си работа с Бъчваров той сподели:

— Старият артист играеше Настрадин ходжа. Филмът трябваше да заснемем в едно балканско селце. По едно време му стана лошо от глада и преумората. Но тия неща той посрещаше като нещо естествено при изпълнение на своята професия.

Бъчваров изпитваше голямо чувство на страх при озвучаване на филма, което тогава не ставаше директно, както сега, а след на-

правата на снимките. Седяхме около масата, а в средата беше микрофона, който висеше над главите ни. Бъчваров го наричаше маймунка. В процеса на работата старият артист се вълнуваше повече от младежите. Той беше въобще младеж в изкуството. До края на живота си дружеше с млади хора, с които добре се разбираше.

— Като артист какъв беше?

— Голям художник — неповторим майстор, оригинална творческа индивидуалност. В неговото изкуство бликаше истински чар, непринуден хумор и рядка простота.

— А като човек и гражданин?

— Скромен, почтен, отзивчив и внимателен към всички, особено към колегите си, които го уважаваха и обичаха. Той беше прогресивен гражданин с будно обществено чувство.

Филмовият режисьор Димитър Минков постави филмите „Българи от старо време“ по едноименната повест на Любен Каравелов и „Бойка“ по едноименната пиеса на Димитър Гемеджийски.

— В „Българи от старо време“ — си спомня Минков — Бъчваров изнесе ролята на хаджи Генчо, а в „Бойка“ — бащата на дядо Иван. Първия филм снемме в Копривщица, а втория — в с. Черни Осъм, Троянско.

В 1943 година организирах снимачна група за „Българи от старо време“, в която освен Стоян Бъчваров взеха участие Петко Атанасов, Елена Хранова, Марта Мянкова, Васил Вачев и др. С малко филмов опит, малко средства, крайно примитивна техника, но с много ентузиазъм и себеупование ние отидохме през лятото на същата година в Копривщица. Искрахме да ползуваме чудесните естествени декори на това градче-музей, останало непокътнато от пожарите на Априлското въстание. В този наш филмов опит покойният Стоян Бъчваров разгъна в широта и дълбочина своето високо дарование като артист. Той умееше да даде правдиво тълкувание на хаджи Генчо-червоугодник, дребеж егонист и ръждясал килиен даскал. Както при своята игра на сцената така и тук при филмовата си интерпретация Стоян Бъчваров не играеше механически, служейки си с външни изразни средства, а изживяваше всеки психологически момент от развитието на образа.

Покрай многото прекрасни спомени, които имам от човека и артиста Бъчваров, един остава винаги свеж. Снимах пийналия хаджи Генчо (а всъщност напълно трезвия Стоян Бъчваров), когато излиза от пътната порта на дядо Либен и си прави дребнавата сметка, че докато не изпие старото вино на дядо Либен, няма да му даде дъщеря си Лила за снаха. Изпълнението беше така прекрасно, правдиво, че аз, застанал зад камерата, спрях въртенето на ръчката, налюбувах се на изпълнението и помолих Бъчваров повторно да изиграе сцената, за да я снима.

С многогодишния си опит на стар артист бай Стоян — така го наричавме с любов и уважение — ми помогна много не само със своето отлично изпълнение, но и със съвети по постановката на филма, която налущкахме по интуиция и по някои основни принципи, заучени по системата на Станиславски. Макар и най-стар между

нас, бай Стоян беше най-дисциплиниран и неуморим в работата. Той даваше пример на младите, които понякога нарушаваха правилния ход на снимането.

Когато през 1946 година се заех със снимането на моя втори игрален филм „Бойка“ — продължи Димитър Минков, — първата ми работа беше да покана бай Стоян и той прие с удоволствие. Почти същият снимачен състав с незначителни промени се настанихме в с. Черни Осъм, Троянско. Придобили шо-годе опит в снимането на филм; ние работехме пак под лятното слънце сред красивата природа на Троянския балкан. Бай Стоян беше любимецът не само на нашата снимачна група, но и на всички местни хора, с които се сприятелихме по това време. Излязъл от народа, бай Стоян се чувствуваше като свой между тия честни планинци. И те го обичаха, търсейки неговата близост в часовете след работа.

Сам възрастен баща на щастливо семейство, бай Стоян с правдивост далучка образа на бащата. И тук той прекрасно превъплъти добре написания от Гемеджийски образ. Когато „Бойка“ се представяше на екрана на кино „Церковски“, публиката виждаше на платното в образа на бай Стоян един жив човек. Припомням си такъв случай: седях сред публиката по време на прожекцията, за да се осведомя как тя ще реагира на изпълнението и въобще на качества и недостатъците на филма. На екрана се яви бай Стоян — бащата, сподирен от настървените за зестра дъщеря и зет (Марта Мянкова и Петко Атанасов). Двамата „глождеха“ стария — искаха още една нива. Бай Стоян — бащата болено простена: „Вземайте всичко, щом няма мир между децата ми, мен нищо не ми трябва“!

Един зрител — непоковарена душа — извика на всеуслушание: — Брей, ще уморят стареца!

Бай Стоян често гледаше себе си в тия филми. Виждали го, че си поплаква. Може би той е предчувствувал своя близък край — в началото на 1949 година ни напусна като остави незаличими спомени в сърцата на своите приятели и почитатели.

Артистът от Софийския народен театър Енчо Тагаров е колега на Бъчваров във филмите „Българи от старо време“ и „Хитър Петър и Настрадаин ходжа“.

— Какъв беше Бъчваров като хаджи Генчо в първия филм и като Настрадаин ходжа във втория? — запитах Тагаров.

— Не само като драматичен, но и като филмов актьор Стоян Бъчваров се справяше великолепно с ролите си. Играеше просто, естествено, непринудено. През време на репетициите показваше рядка дисциплинираност и добросъвестност. За нас, по-младите актьори, той беше жив пример за подражание — напътствуваше ни как да работим и как да се отнасяме към своите творчески задачи, как да вървим из трудния път на сценичното изкуство. Като дете обаче се плашеше от камерата. Когато я изпращаха пред него, той махаше с ръка и казваше:

— Оставете това чудовище, което ме смущава и ми пречи да работя спокойно!

За филма „Българи от старо време“ прекарахме известно време в Копривщица. Бяхме настанени в училището срещу входа на църквата. Вечер, преди да си легне, Бъчваров се чувствуваше много самотен, уединяваше се и дълго мълчеше. Само понякога ще въздъхне дълбоко и ще каже:

— Това живот ли е? Да няма кой да ти се скара!

Тогавя той скърбеше за покойната си съпруга Николина, към която беше силно привързан.

Веднъж Елена Хранова се обади с висок, енергичен глас:

— Бай Стояне, като ти е мъчно, че няма вече кой да ти се кара, занаяд аз ще върша това, аз ще ти се карам, така както те е гълчала жена ти.

И наистина, когато той позакъсняваше, Хранова го посрещаше с думите:

— Къде беше досега, бай Стояне? Защо не се прибираш по-рано? Стига си киснал по тия пусти кръчми! Няма ли за тебе колеги и приятели, които те очакват да бъдеш между тях!

Всички прихвахме да се смеем. Шегата на Хранова развеселяваше и бай Стоян.

Старият артист — продължи Енчо Тагаров — участвуваше и в „Хитър Петър“. Режисьор на филма беше Александър Вазов. Оператори бяха двама немци — баща и син, — дошли от Германия специално за филма. Те се учудваха на дисциплината и търпението на Бъчваров. По онова време филмовата техника беше много примитивна. Нямаше прожектори, а се работеше само с бленди. По цели дни го измъчвахме на слънцето из Карловските улици. Той играеше ролята на Настрадайн ходжа. Когато минаваше с магаренцето си из гурската махала, около него се събираха турци и кадъни, с които той разговаряше непринудено. Между другото той им казваше за тяхно голямо учудване, че фереджетата скоро ще бъдат премахнати и в България. Крайно време било туркините да открият за света хубавите си лица.

Обкръжилите го турци и ханъми — завърши Енчо Тагаров — ние използвахме като безплатни статисти.

Във филма „Българи от старо време“ играят и артистите Васил Вачев и Елена Хранова.

— Ролите — каза Васил Вачев — бяха разпределени както следва: Стоян Бъчваров беше хаджи Генчо, Петко Атанасов — дядо Либен, Ана Андонова — баба Либеница, Елена Хранова — хаджи Генчовица, Енчо Тагаров — кадията, Надежда Гълъбова — Лила, Марта Мянкова — Бенъовица, а аз — Павлин. Режисьор и оператор бе Димитър Минков. Снимки се правеха в Копривщица, предимно в къщата на стария общественик и публицист Михаил Маджаров. Режисьорът бе подпомаган творчески от Бъчваров и Атанасов. Бай Стоян — както всички с уважение го наричахме — беше безрезервно за реалистичното актьорско изпълнение.

Той казваше на Димитър Минков:

— Остави тая бленда. Нека използваме слънцето. Слънцето и сянката. Снимки да правим на открито, в естествена обстановка.

После добавяше:

— Във всички снимки на преден план трябва да бъде актьорът, неговото лице, по-скоро очите, които изразяват вътрешния живот...

Преди снимането той се обличаше изрядно, едва ли не като истинския хаджи Генчо. Обръщайки се към нас, веднъж той рече:

— Дали хаджи Генчо не е носил костюма си така, както аз сега нося моя. Може би феса си е слагал като мене, а чибукта вероятно е държал ей така... като истински чорбаджия от онова време.

След това се вгледа в обувките си и добави:

— Навярно и тогава са носили такива обувки като тези, които аз съм обул?

Бъчваров се стремеше да бъде верен на епохата. Искаше образите, които пресъздаваме на екрана, да бъдат напълно правдиви.

Колкото беше придиричлив и взискателен в художествено-творческата работа — неговата и на целия колектив, ангажиран във филма, — толкова в живота беше немарлив към своята външност. Безропотно и със стоицизъм понасяше всички несгоди. Още докато вечеряхме, той се интересуваше какво ще вършим на следния ден. Не очакваше от никого подкана за работа.

— Как се отнасяше към вас, младите?

— Много благосклонно. Млади тогава бяхме само двама — аз и Надежда Гълъбова. С нас той споделяше своя опит и знания и ни ентусиазираше за по-големи творчески успехи. Когато срещаш трудности, той ме потупваше по рамото бащински:

— Не се безпокой, мойто момче, всичко ще стане, но не може лесно.

През време на репетиции той се обръщаше към Тагаров (кадията) и му казваше:

— И сега не стана както трябва, да повторим отново сцената. И я повтаряха не зная за кой ли път.

Понякога репетирахме една сцена по петдесет пъти и докато не я изпипаше добре, не я оставяше. Той беше много взискателен и упорит. Не признаваше половинчата, недотършена работа. Преди да започне снимането, искаше да репетираме на място. И той репетираше много по-упорито от всички други. Бай Стоян беше непрекъснато при нас. Даже тогава, когато не участвуваше в снимките. До такава степен го увеличаше общата работа.

Когато някой казваше, че сме хабели материали и труд повече отколкото е необходимо, той спокойно отговаряше:

— Никакво значение нямат материалите и трудът — важни са добрите резултати.

— А като човек и гражданин какъв беше?

— Пословично честен и скромен човек и гражданин, прекрасен другар и учител, безупречен комунист — олицетворение на редки човешки и граждански добродетели. Към колегите си винаги беше учтив и внимателен. С благия си характер, с широката си добродушна усмивка и отзивчиво сърце всякога успокояваше и насърчаваше колектива. Щастливи са всички ония, които са работили с него.

За участието на Бъчваров във филма „Българи от старо време“ Елена Хранова заговори със задоволство:

— Именитият артист подготвяше с любов не само своята роля

в този филм, но заедно с Петко Атанасов подпомагаше и режисьора Димитър Минков. Бъчваров не забравяше и нас, по-младите от него артисти — разясняваше ни ролите и ни показваше нагледно как по-добре да ги заучим и усвоим. Към нас той беше винаги отзивчив, внимателен и учтив — никога не се държеше надменно, високомерно както други големи артисти от Народния театър. В работата си беше добросъвестен, изпълнителен, вискателен и критичен. Пръв се явяваше на репетициите и работеше всеотдайно. Беше добродушен, благ и честен човек. Не обичаше шмекериите и особено шмекериите в изкуството. За нас той беше пример за подражание.

„Назад към селото“ е със сюжет из кооперативния живот у нас. Сценарист, режисьор и оператор на филма е Васил Бакърджиев. За него Стоян Бъчваров „е един от най-талантливите български киноартисти“. — Той имаше тънък усет към киноизкуството и беше податлив на кинокамерата. В моя филм той се прояви като киноартист от голям мащаб. И ако нашето киноизкуство тогава беше поставено при по-добри условия, Стоян Бъчваров щеше да намери място на световния екран. Според мене той достойно би заел място до Емил Янингс и Вернер Краус в Германия, на Хари Бор и Ремю във Франция. Поради лошите материални условия и незаинтересоваността на държавата към родното киноизкуство тогава, Стоян Бъчваров не успя да разгърне в по-голяма ширина и дълбочина богатите си творчески възможности на екрана.

Филмовият режисьор Васил Пошев и Бъчваров са колеги в Свободния театър. Тяхното познанство датира оттогава.

— Не само като драматичен, но и като филмов актьор Стоян Бъчваров беше голям — подчерта Васил Пошев. — Съвместно с него не съм участвувал във филмова продукция. Обаче той създаде незабравими образи във филмите „Хитър Пегър и Настрадаин ходжа“ на Александър Вазов, „Българи от старо време“ и „Бойка“ на Димитър Минков и „Назад към село“ на Васил Бакърджиев.

Във филма „Хитър Петър и Настрадаин ходжа“ в ролята на Настрадаин ходжа Бъчваров бе неповторим. Едва ли режисьорът Александър Вазов би намерил по-подходящ по тип актьор за интерпретиране на този популярен образ. Въпреки че за първи път се явяваше пред филмовия обектив, той можа да се справи изумително добре със спецификата на киното, в което тогава се утвърждаваше с тази своя роля. Бъчваров пълноценно създаде сложния образ на Настрадаин ходжа. В тази роля той беше в стихията си, в своето амплоа.

По-късно не по-зле Бъчваров се справи и с възложените му роли в споменатите филми.

— Като драматичен артист какъв беше?

— Прекрасен. Той беше мой по-възрастен колега в Свободния театър, където участвуваше с голям успех в пиесите „Камо градеши“, „Отечество“ и други.

— А като човек?

— Бъчваров беше спечелил сърцата на всички свои колеги, особено на младите с бащинските си съвети и творчески напътствия.

Стоян Бъчваров е роден на 25 юли 1878 година в с. Медвен, Котленско, а почина на 6 януари 1949 година в София.



Кадр от документалния филм „Ако ти е скъп твойт дом“

„АКО ТИ Е СКЪП ТВОЯТ ДОМ...“

Сценаристи Е. Воробьев, К. Симонов, В. Ордински; режисьор В. Ордински; оператор В. Николаев. Производство на Експерименталната творческа киностудия — Мосфилм. 1967 г.

Тези страници на историята са неизчерпаеми. Всяко връщане към тях звучи като възстановяване на героична легенда. Това е историята на Великата отечествена война на съветските народи против немско-фашистките нападатели...

Гледали сме вече немалко документални филми на тази тема; достатъчно е да си припомним „Великата отечествена война“, „Сталинградската битка“, „Отбраната на Москва“. Сега на същата тема — отбраната на Москва — нов филм: „Ако ти е скъп твойт дом...“ Повторението на темата с нищо не пречи да приемем филма като нещо съвсем ново, съвсем различно от всичко, което сме виждали досега, може би не отричащо го, но без съмнение допълващо го от гледна точка на историческата дистанция, която отделя днешния зрител от онези велики дни.

Филмът е апотеоз на защитниците на Москва, но той е напълно освободен от фанфарния патос и гръмкото венчевалене. Дори И. В. Сталин, закрачил нервно по трибуните на мавзолея или произнасящ своята реч в онзи забеле-

жителен ден на годишнината от Великата октомврийска социалистическа революция през 1941 г., не е търсен нито в апологетична, нито в критическа светлина, а е показан само като участник в събитията; зад неговото човешко неспокойствие сега е невъзможно да се отгатне разбирал ли е или не е разбирал цялата фаталност на своите решения в онази обстановка. Същата линия на обективна историческа достоверност, освободена от фойерверките на бъдещата победа, е проведена и в показването на хроникалните кадри от първомайския парад, състоял се 51 дни преди хитлеристкото нападение. Тези красиви бели кончета, впрегнати в романтични тачанки, тези съвсем леки бронирани машини — всичко това изглежда като остарял аксесоар, който само след седем седмици ще се окаже недостатъчен и непригоден за една война, водена от враг с оръжейна техника от най-тежък калибър.

И тази невероятна до глупост самоувереност на хитлеристите, че те утре или в други ден ще маршируват по „Червения площад“ — та нали са само на 27 километра от него...

Но именно когато врагът е бил само на 27 километра, започва да се формира московското опълчение. Хора от всички възрасти, социални слоеве и про-

фесии застават пред пунктовете за записване на доброволци. Възрастен мъж с интелегентна физиономия и тромава фигура упорито се изтъква пред масата на комисията, твърдо убеден, че не ще бъде по-лош войник от всички други. Едва получили елементарни военни знания, тези абсолютно мирни граждани се превръщат във войници, които ще извършат един от най-великите военни подвизи в историята на човечеството.

Има един момент във филма, който определя позицията на авторите към изобразяваните събития. Това е една фраза в разказа на маршал Г. Жуков за онези дни. Той обяснява как е била организирана защитата на Москва, какви мерки спешно са били взети и после сам се запитва: „Притежавахме ли ние, щабът на Западния фронт, увереност, че ще задържим тази отбранителна линия и ще успеем да спрем противника на Можайския рубеж?“. На този въпрос прославеният военачалник без колебание отговаря: „Трябва открито да кажа, че пълна увереност ние, разбира се, не притежавахме...“ Това не са думи на слабост, не е тъжно признание. В тях е изразен смисълът на героизма, проявен в онези страшни дни. Именно така — мъжествено, откровено и точно е разкрита героиката в поведението на обикновените защитници на Москва; в битките за защита на Москва се откроява великото историческо дело на целия съветски народ и на Съветската армия за спасяването на човечеството от ужаса на фашизма.

Сценарият и лаконичният дикторски текст имат характер на публицистика от най-високо качество. Впрочем филмът изобщо излиза от строгите рамки на документалния жанр и се разгръща в кинопублицистика с висока степен на емоционално и познавателно въздействие. Ето го например младият летец — герой, който получава в Кремъл голямата награда за подвига си и скромно се оттегля на мястото си. А това е майка му, която така сладко и простичко разказва за своя любим син. Дотук всичко е документално. И след това от едно изречение в текста на говорителя научаваме, че в тези дни е загинал като герой и летецът... Благодарение на публицистичната сила на текста целият документален материал зазвучава по новому, разширява своето художествено-емоционално въздействие.

Това, което най-пряко осъвременява филма, е тревожното предупреждение, че наследниците на Хитлер днес не само

мечтаят, но и упорито се готвят за нова антисъветска война и „предвидливо“ провеждат маневрите си „в условията, близки до руската зима“. Майсторски вмъкнати в монтажа на историята материал, тези актуални акценти дават по-голяма степен засилват публицистичната стойност на филма „Ако ти е скъп твоят дом...“.

Нешо Давидов

„АЗ ВИ ОБИЧАХ“

Сценарист М. Лвовски; режисьор Иля Фрез; оператори М. Кирилов и А. Кирилов, в главните роли: Витя Перевалов, В. Хуснулова, В. Ованесов, Н. Селезнева и др. Производство на студия „М. Горки“, Москва 1967 г.

С този филм Иля Фрез на филмите „Първокласних си татко“, потвържда, нъж предпочитанието си създава филми за най-младите зрители.

„Аз ви обичах“ ни въвежда в очарователния свят на юношеството, когато младата душа е способна да се учудва и възхищава искрено, но в нея се ражда и безпокойството, първите нотки на критично отношение към възрастните, към приятелите и най-вече към самия себе си; ражда се голямата мисъл за целта в живота, за духовното богатство на човека, за стойността на приятелството.

Непреднамерено, с тънък усет към психологията на своите 16—17 годишни герои Иля Фрез показва как те се преобразяват под влияние на първата си любов, как изведнъж по-зряло, вече не по детски започват да възприемат и изкуството.

Героинята на филма — Надя — е най-добрата ученичка в балетното училище, затова естествено темата на изкуството се превръща в една от централните теми на произведението. Изкуството (толкова повече, че става дума за балета), което изисква постоянство, труд и себепристрастие. И най-важното — скромност, морал. Създателите на филма се стремят да разкрият смисъла на тези големи истини по достъпен за младия зрел начин, леко и поетично, някъде дори с шеговита интонация. Навсякъде в поведението на героите те търсят преплитането на драматичното и комичното. Това особено добре е по-



В. Хуснулова и В. Перевалов във филма „Аз ви обичах“

стигнато в поведението на очарователния Витя Перевалов, но за съжаление в изпълнението на неговите партньори хуморът и младежкото очарование проблисват по-рядко. Лишени от особена оригиналност са и образите на възрастните.

„Аз ви обичах“ има и подзаглавие — „Съчинение на свободна тема“. То ни насочва към един друг аспект в съдържанието на филма, подсказва критичното отношение на авторите към шаблонните представи за начините, по които се формира душевността на подрастващите. „Съчинение на свободна тема“ — това ще рече, че филмът разглежда някои страни от този сложен процес по начин, не напълно съобразен с педагогическите правила. Авторите разкриват един от възможните индивидуални начини на изживяване на тази така деликатна възраст; те нямат претенции, че техният филм може да изчерпи цялата сложност и богатство на проблема.

Дима Димова

„Д-Р ВЕРА“

Сценаристи В. Полевой; А. Леонтиев; Д. Вятнич-Бережных; режисьор Д. Вятнич-Бережных; оператор Е. Гулидов; в главните роли: Ирина Тарковска, Нинел Мишкова, Николай Крючков и др. Производство на „Мосфилм“, 1967 г.

Патриотизмът, себеотрицанието и мъжеството на съветските хора по време на Отечествената война вдъхновиха съветските творци за създаване на не един шедьовър на киното. „Летят жерави“, „Съдбата на човека“, „Живи и мъртви“... с тези еталони на правдивост и художественост неволно сравняваме всеки нов филм, който претендира, че разкрива психологията, характера на съветския човек, проявил своите най-високи качества в изключителните условия на окупацията и войната. И ако според тези филми измерим „Д-р Вера“ (третото произведение на режисьора Вятнич-Бережных, след „Нормандия-Неман“ и „По тънкия лед“) в него не ще открием достатъчно качества, за да го причислим към сериозните завоевания на днешното съветско кино. Причината е преди всичко в това, че в него отсъства онзи открп-

вателски момент, онова парливо възгледче, което би могло по новому да запали нашите мисли и чувства, да освети някои нови страни от характера на съветския човек.

А всъщност драматургическият материал, в основата на който лежат действителни жизнени факти, е давал възможност да се построи оригинален и увлекателен разказ за съдбата на една лекарка по време на окупацията и за изпитанията, сполетели я в следвоенното време на недоверие и неоснователни обвинения в предателство. Впрочем сравнително по-сложни и трудни са обстоятелствата, в които д-р Вера заедно с децата си попада по време на окупацията, а интригата около подозренията към нея след войната е не само по-малко драматична, но и не достатъчно добре използвана от режисьора за увеличаване на напрежението във филма. Тази страна от фабулата само децентрира вниманието на режисьора; много по-добре би било, ако той беше вложил това внимание в разкриване на психологическите тънкости на характера и беше проследил по-детайлно вътрешното движение в преживяванията на героинята. Ако беше наблюдавал как съзнанието ѝ за хуманния дълг на лекаря постепенно сраства с патриотичното ѝ чувство и именно това чувство ръководи нейните невероятно смели постъпки. И сега откриваме на екрана всичко това, но поднесено като тезис, като предварително известна истина, чиито доказателства се навързват механично, едно след друго.

Вероятно от страх да не изпаднат във външна патетичност и в желанието си чрез обикновеното да разкрият голямото, героичното, от прекомерно старание да ги направят „обикновени“, делнични, авторите на филма са изпаднали в другата крайност и в редица случаи са лишили обстоятелствата от тяхната напрегнатост и драматичност, от външната им ефектност. В резултат целият филм се е получил „обикновен“ — в смисъл на художествените си качества — и „обикновен“, не нов, в мислите и преживяванията, които извиква у нас.

Трябва обаче да се отбележи първото по-значително участие в киното на актрисата Ирина Тараковска (позната ни от епизодичната роля на майката във филма „Иваново детство“) в ролята на д-р Вера. Външната сдържаност, стремежът към по-дълбоко вникване във вътрешния свят на героинята, ограничен тук от драматургичните възможности на

образа, са качества, които вероятно ще определят бъдещето творческо израстване на тази актриса.

Д. Д.

„ПРИНЦЕСАТА“

Сценаристи Оке Фалк и Ларс Видинг; режисьор Оке Фалк; оператор Мак Алберг, в главните роли: Гринет Молвиг, Ларс Пасгорд, Моника Нилсен и др. Шведски игрален филм.

Едно момиче, неизлечимо болно, оздравява благодарение на духовната и физическата близост с едно момче. Тази история може да бъде разказана по различни начини — подробно и достоверно, с точния език на медицината като документална повест или поетично и емоционално, с помощта на художествената измислица — като поема за оздравителното чудо на любовта. Авторите на филма „Прищесата“, получили голямата награда на Международния фестивал на червенкръстките и здравни филми във Варна, 1967 г., избират среден път, като запазват общата достоверност на истинския случай. (Глас зад кадъра ни предупреждава, че нещата, които ще видим, наистина са се случили, а в информацията за филма се съобщава фактът, че на премиерата му са присъствували мъжът и жената, чийто живот е пресъздаден на екрана). Но те са си запазили свободата да измислят и да строят филма си според правилата на игралното, а не на документалното кино.

И така Оке Фалк се стреми филмът му да бъде интересен и убедителен и за специалистите по медицина, и за некомпетентните в тази област, а това трудно се осъществява. С педантична точност той информира зрителя, предполага се, каления да понесе тази информация зрители, за хода и проявите на една рядка и ужасна болест, но заедно с това изгражда фабулата на филма и от забавните епизоди с любовните похождения на героя, които както се разбира, не извикват у него емоции и възбуждане. Но главно от проявите на духовната връзка между двамата герои. Непривикнал да възприема толкова директно и сурово изображение на физиологични усещания, на бременност и раждане, нашият зрители с осно-



Гринет Молвиг в ролята на Принцесата

вание за себе си се чувства неловко и се отегчава от тези натуралистични сцени. Но те са важни не само със своята достоверност и съдържат не само медицинска, но и художествена логика, защото чрез тях се разкрива силният и сложен характер на героинята на филма. Впрочем във от тези сцени зрителят с увлечение следи психологическите прояви, дълбоко-трогващата драма на младото момиче, чийто образ така сериозно и пълно пресъздава норвежката актриса Гринет Молвиг. Съдържано, с богато актьорско присъствие младата актриса търси измеренията на този образ не в потресаващите ефекти на страданието и не в традиционните за обречените пленници на коварна болест егоизъм и нервност, а в проявите на най-висш, дълбоко осъзнат алтруизъм. И което е по-важно — нейната героиня е проникната преди всичко от съзнание за нуждата от продължение на живота. Образът безспорно печели за своята изразителност и обемност и от чудесните портрети, които осъществява операторът на филма Мак Алберг.

Постепенно Молвиг напълно засенчва своя партньор. Въпреки намеренията на авторите да проектират в образа на младия журналист някои от моралните проблеми на съвременната шведска младеж и въпреки старанието на актьора да изяви характера на своя герой не в традиционната за шведското кино съдържаност и умозрителност, а като пламенен и всеотдаен влюбен човек, той не ни впечатлява с нищо във от чисто драматургичната функция на човек, чийто любов трябва да спаси обречената на смърт любима. В изпълнението на Молвиг обаче любовта и грижите, които получава нейната героиня, са само катализатор, страничен фактор; по-важни са нейната собствена съпротива и мълчаливите ѝ усилия да превъзмогне смъртта, да победи. Така филмът престава да бъде банален разказ за „оздравителното чудо на любовта“ и щастливият му финал не е победа на организма над болестта, а победа на духа и волята, на страстната влюбеност в живота.

В заключение би могло да се каже, че появата на филма „Принцесата“ по нашите екрани има своя по-сериозен смисъл не само заради това, че ни среща с един изпълнен с благородство и човечност филм, чрез който се осъществява една от много редките, макар и не най-блестяща среща на българския зрител с шведското кино, но и с

това, че този филм ни запознава с Гринет Молвиг (получила първа награда за женско изпълнение на миналогодишния Международен московски кинофестивал), на която цялото скандинавско кино гледа с надежда.

В. Г.

„ИЗНЕВЯРА“

Сценарист В. Калабова, Х. Бочан; режисьор Хинек Бочан, оператор Ян Немечек, в главните роли: Д. Коларжова, П. Ландовски, Й. Сомр, М. Мисликова и др. Производство на киностудия „Барандов“, 1967 г.

Със своя втори филм режисьорът Хинек Бочан още веднъж тревожно и настоятелно насочва вниманието ни към външно безобидния и благоприличен, но нравствено изкривен еснафски свят. Но докато в първия му филм („Никой няма да се смее“) се намери все пак един човек, който се отличаваше от останалите и им се противопоставяше, в „Изневяра“ героите са изцяло и неизлечимо заразени от бацила на еснафщината, който ги прави самодоволни и сити, превръща ги в механизми, повтарящи безсмислено едни и същи действия. Дребнавият практицизъм ги кара да охраняват с цената на позволения и невозможни средства привидните ценности, в името на които те живеят. През целия филм въпреки смешните перипетии във фабулата героите си остават едни и същи, неподатливи към изменения, като предметите в техните домове.

Героите във филма на Бочан са наши съвременници, но за тях времето е спряло в една точка, обществените и духовните интереси са заменени с мисълта за следващия обяд, за красивите шахматни плочки в банята и... за поредната изневяра. Даже любовта за тях е средство, което сполучливо допълва ленивите семейни връзки.

Режисьорът не търси и не изследва причините за тази духовна вцепеност и нечувствителност; той само я констатира, показва формите и проявленията ѝ и разкрива застрашителните ѝ размери. Ако при по-възрастните тя се проявява в по-смекчен вариант, повече като условен рефлекс, при младите тя е по-страшна, нагла и безпардонна.



Д. Коларжова и П. Ландовски в сцена от филма „Изневяра“

Всичко хубаво в живота за тях се изчерпва с удобно подредената квартира, ситите празнични обеди и удоволствието да мамеш съпруга си. Важното е това да се извършва мило, приятно и естествено, без усложнения и рискове. Такава е жизнената програма и на младата героиня на филма, очарователната Бохунка. На нея също не ѝ трябва повече от онова, което имат другите. Тя е още много млада, но отлично владее изкуството да се ориентира безпогрешно в тайните на битовото благоустрояване.

Какво е довело тези хора до пълна духовна опустошеност, до липсата на всякакво благородство и въображение в мислите, до сляпата привързаност към радостите на бита? Режисьорът твърде приблизително и не съвсем ясно намеква за невъзможността на човека да се изтръгне от установените от веки веков битови и семейни връзки, от за-

тъпящото и еднообразно повтарящо се съществуване. Той обаче се движи в сферата на предположенията, без да дава категорична диагноза; още по-малко обаче се интересува от средствата за лечение на страшната болест еснафство.

Трагикомичната гама, в която се води разказът, най-добре съответствува на абсурдните в своята обикновеност и нелепост ситуации и герои. Но и при най-гротескно заострените моменти осезателно се долавя материалното присъствие на истинския живот, автентичната среда, сред която се разиграват условните сцени. Това още повече заостря критичният тон на филма.

Искра Божинова

„НАШАТА ЧЕШКА ПЕСНИЧКА“

Сценарист и режисьор Зденек Подскалски; оператор Фр. Валерт; композитор Е. Илин; художник Е. Крумбахова, в главните роли: П. Филиповска, В. Нецкарж, Вл. Матушка и др. Производство на киностудия „Барандов“, 1967 г.

За песенното филмово ревю си има установена и неизменна рецепта, от която като че никой режисьор, заел се с този жанр, не желае да се отклони. Условиата са две: наивно и просто сюжетче, което при първата по-активна намеса на някой от персонажите леко се разплита, за да последват редица приятни преживелици за действащите лица; второто условие е фабулните моменти да не са много сложни, за да има място и време за песните.

Създателите на филма „Нашата чешка песничка“ също приемат тази рецепта. Но в техния филм откриваме присъствието на още един компонент, който в случая се освобождава от подчиненото си и спомагателно значение и придобива първостепенно значение.

Във филма се изиявява ярката и своеобразна индивидуалност на художничката на филма Естер Крумбахова, която налага богат и прецизен художнически стил върху цялостния изобразителен характер на произведението. Всичко, до което се докосва тя, престава да бъде еднозначно, грубо и неорганизирано пъстро. Несериозните фарсови сцени придобиват някакъв допълнителен смисъл, обогатяват се с оттенъци от всички цветове на дъгата, зазвучават с неподозирани смислови и визуални акцентни. Пейзажът на старинна Прага зазвучава в цялата си патинирана сребристовиолетова гама и това е, което прави филма приятен и интересен не само за носталгично привързаните към шлагерите на старата Прага чешки зрители, но и за чуждестранната публика.

И. Б.

„ЛУДИЯТ ОТ ЛАБОРАТОРИЯ 4“

Сценаристи Жак Ален и Жак Бенар; режисьор Жак Бенар; оператор Реймон льо Муан; в главните роли: Жан Льо-

февр, Мария Латур, Бернар Блие, Пиер Брасьор, Мишел Серо и др. Френски игрален филм.

Отново една лека и непретенциозна френска кинокомедия печели симпатии на хиляди зрители, любители на хумора, веселото настроение и развлекателните истории. Всичко това ни предлага режисьорът Жак Бенар във филма си „Лудият от лаборатория 4“. Поставен по романа на Рене Камбон, филмът притежава преди всичко добра драматургична основа, родена от смела авторска фантазия и въображение. Жак Бенар умело прилага разнообразни изразни средства и обогатява кинематографичния сюжет с нови оригинални и комедийни акценти.

Главен герой на филма е ученият Баланшон, който търси формулата на истината и доброто настроение. Той е противопоставен на всички, които го заобикалят, включително и на собствените си родители (линията на тяхното участие в разказа е твърде безсмислена и на много места дразни с очевидната си елементарност). За обществото, в което живее, Баланшон е наивен особняк, едва ли не луд, до такава степен неестествени и нереални са неговите благородни и хуманни амбиции. Тази характеристика на образа майсторски е осъществена от актьора Жан Льофевр, а режисьорът много точно е използвал несъответствието между героя и средата, в която той живее, за основа на комичното начало във филма. „В „научните експерименти“ на Баланшон би могло да се потърси по-добър смисъл; преди всичко чрез тях вечният конфликт между доброто и злото е трактуван по нов, остроумен начин.

Изобщо намеренията на авторите могат да се оценят доста високо, но основната слабост на филма им е в това, че смехът, който той извиква, е добродушен от началото до края. Те ни карат да се смеем на Баланшон по същия начин, по който се смеем и на противоположените му герои. Така сатиричното начало на филма се притъпява, губи своя прицел. С умението на добър майстор Жак Бенар смесва елементи на вестерн, комедия и детектив и този широк регистър от кинематографични изразни средства, от една страна, създава особения чар на филма, но от друга — пречи да се изгради цялостна жанрова физиономия на произведението. Наистина в много сцени се долавя тънка ирония към американските фил-

мови шаблони за детективския жанр и за вестерна, както и към американския начин на живот, но тя не е проведена навсякъде и докрай, и присъствува повече като не винаги добре разбираем намек, в резултат на което отделни епизоди губят смисловия си подтекст и звучат прекалено глупаво. Шаблонните комедийни похвати, познатите гегове и тривиалните решения в много случаи също нарушават хубавото усещане, което оставят добрата операторска работа, приятната музика и красивите цветове.

Искра Димитрова

„ГОРЕЩО ЛЯТО“

Сценаристи М. Яновски, И. Хислер; режисьор и оператор Йоахим Хаслер; композитори Герд и Томас Натчински; в главните роли: Г. Мьолер, И. Граф, М. Лирк, У. Бюлер, К. Хемпел и др. Производство ДЕФА, 1967 г.

Очевидно развлекателният жанр вече се радва на устойчиви традиции в социалистическото кино. Особено в игралната продукция на ДЕФА, която ако съдим по филмите, проектирани у нас, проявява афинитет към музикалните ревюта и комедии.

Авторите на „Горещо лято“ са направили опит да вpletат в развлекателната тъкан на филма сериозният и актуален проблем за етичното възпитание на младежта, за характера и богатството на младежките чувства. Но декларирайки своето отрицателно отношение към младежкото лекомислие в сферата на любовта и дружбата, те не съумяват да защитят по-дълбоко художествено позицията си със средствата на развлекателния жанр, както това постигнаха чехословашките им колеги във филма „Старци на бригада за хмел“. Съдържанието на филма „Горещо лято“ се изчерпва с назидателна поука. А хубавото цветно изображение, жизнерадостните младежки танци и музика можеха наистина да бъдат използвани за постигане на по-сериозни възпитателни и естетически цели. Сега те изпълняват само простата функция да придават на филма свеж и приятен колорит, с който той печели симпатичните на зрителите.

И. Д.

„СМЕЛИЯТ БЕГЛЕЦ ОТ УЧИЛИЩЕ“

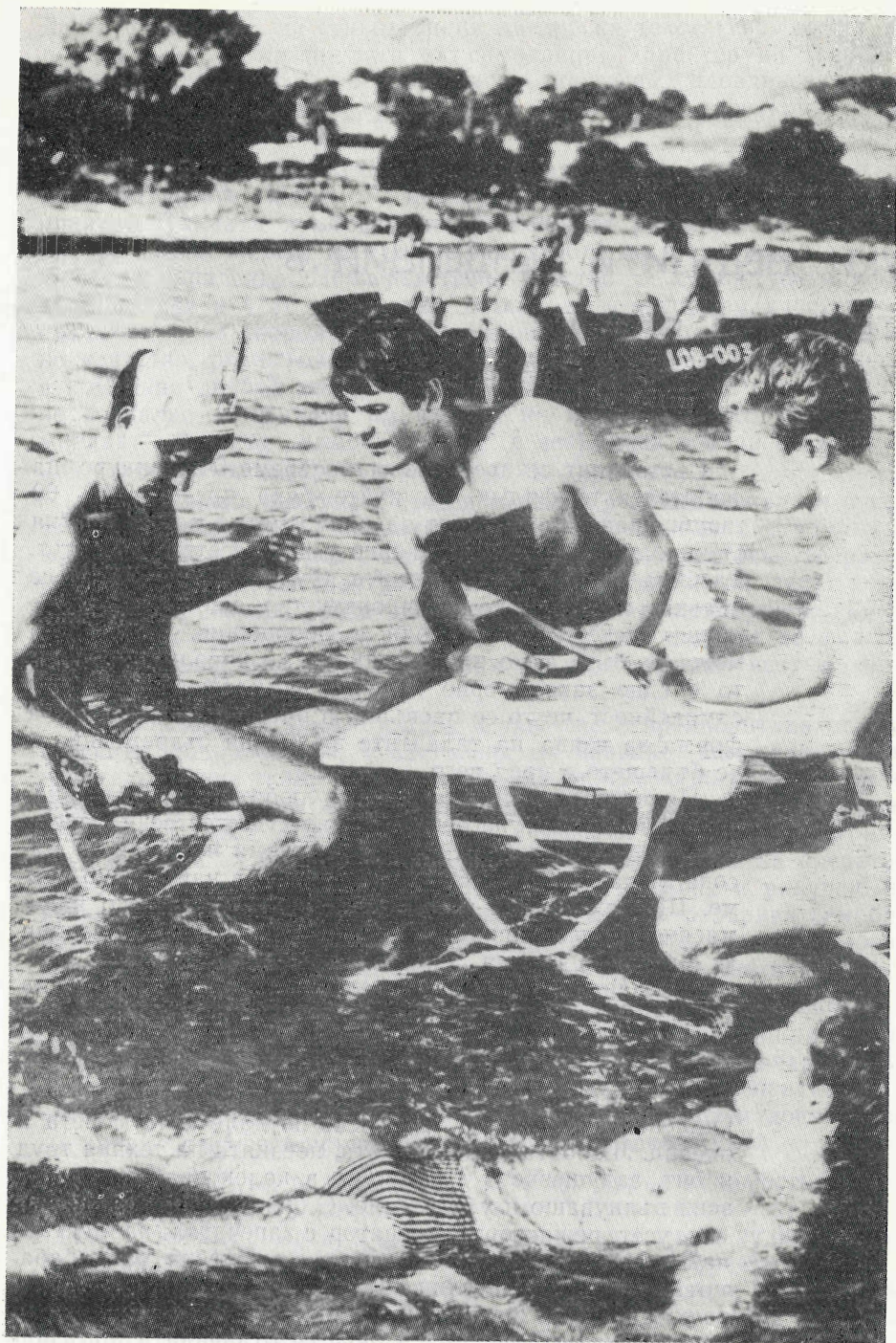
Сценаристи: Вера и Клаус Кюхенмайстер; режисьор Винфрид Юнге; оператор Клаус Нойман; в главните роли А. Каленбах, Дж. Раймек, Х. Тиц. Производство на ДЕФА, 1967 г.

Филмът е предназначен за най-малките. Неговите създатели си поставят скромни задачи и постигат още по-скромни резултати.

Едно момче решава да избяга от училище, за да поскита само из града. На края на дългата разходка то забелязва пожар (децата в къщата са си играли с кибрит!) и първо извиква в пожарната команда. На другия ден излъгва учителката, че е било болно, и това едва не му отнема радостта да бъде провъзгласено за герой от признателните пожарникари. Изводите са: не си играйте с кибрит, бъдете наблюдателни и решителни като момчето, но... не бива да бягате от училище. Може тези изводи и да са важни, но средствата, с които са постигнати, са доста бедни и едва ли могат да привлекат детското внимание. Децата мъчно възприемат сухия поучителен тон. Те обичат истините, които се разкриват постепенно и незабелязано; преднамереността ги прави подозрителни. На екрана дълго се показват улици, къщи, паметници, трамваи, а липсва занимателният разказ, който единствено може да спечели детското доверие. Историята е разтеглена, лишена от драматизъм и напрежение. Неразвълнувани, малките зрители не възпрепят и мислите, които са искали да им натрапят.

Филмите за деца се правят трудно и това не е тайна за кинотворците. Интересно е, че във всеки детски филм, сполучлив или неудачен, те ни показват един очарователен малчуган (в случая това е Андре Каленбах), чието обаяние изкупва голяма част от общите несполуки. И ние сякаш свикнахме да гледаме такива филми само заради симпатичните и непосредствени малки актьори...

Дора Монова



Сцена от филма „Горещо лято.“

СПОЛУКИ, НЕДЪЗИ И ТЕНДЕНЦИИ В ЛЮБИТЕЛСКИТЕ ФИЛМИ

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ

Състояният се преди известно време 6-и конкурс на любителските филми, на който бяха представени 60 творби, дава възможност за равностметка на изминатия от кинолюбителското движение у нас десетгодишен път. Разбира се, при невероятните трудности, на които се натъква самодейното ни киноизкуство, още е рано да се правят категорични изводи и обобщения. Безусловна може да бъде само констатацията, че кинолюбителството е едно закономерно явление в художествената ни самодейност, че то се превърна в органично необходима форма за изява на талантите на нашия съвременник и че бъдещето е пред него.

Цялостното придвижване на любителското ни филмово творчество, неговите идейно-художествени успехи са радостен факт, който вдъхва големи надежди за масови и значителни постижения даже и в най-близко време. Ще се позовем на отделни творби, които по наше мнение представляват характерни сполуки и тенденции за миналата година.

Пловдивските кинолюбители, едни от пионерите на кинолюбителството и вече със солиден производствен стаж, редовни „абонати“ на конкурсни награди, са създали филма пътешествие „Синовете на Нептун.“ Това е очерк за моряците от български танкер, за тяхното всекидневие по време на един рейс по далечните морета и океани. Любовта към родината, поезията на техния труд и бит, задушевното другарство в колектива са изобразени вълнуващо и убедително. С отличен кинематографски усет режисьорът оператор е запечатал на лентата най-характерното и интересното от живота на кораба, потърсил е изразителни, „привилегирани“ снимачни точки, вплел е органично в сюжета красотата на морския пейзаж. С вещина и вкус се отличава и допълнителната работа по монтажа и музикалното оформление.

Дже наивитетът на стихотворния дикторски текст (уви, доста изобилен) като че ли приляга на самодейния характер на творбата. Овладели вече АБВ на филмовите професии, пловдивските кинолюбители се нуждаят предимно от по-поляма първооткривателска дързост.

В един по непонятни причини неприсъщ и непрепоръчван за кинолюбителите жанр — игралния, димитровградци изненадаха приятно. Тяхната хумористична киноновела разказва за една уж въображаема, видяна на сън класна работа по геометрия в средно-школска паралелка. Непосредствено чувство за хумор, точен комедиен прицел и усет за филмов детайл са неоспорими качества на създателите на творбата. С удивително, бихме казали професионално изкуство, режисьорът е увлякъл своите непълнолетни „артисти“ в комичния двубой между виртуозно изобретателните преписвачи и не по-малко досетливия им учител, на когото техните номера „не минават“. Филмът „Класна работа“ е несъмнена победа в най-трудния и дефицитен жанр — кинокомедията.

Определена сполука в същия този жанр са постигнали и русенските кинолюбители с тяхната миниатюрна, буквално едноминутна комедия „Първият урок“. Пределно лаконично, простичко те разиграват прелестна по своята безизкуственост сценка за деца, които получават от възрастните „първия урок“ по тютюнопушене. Както подборът и ръководството на малчуганите, така и видът на филмчето, да не говорим за възпитателния му заряд, правят чест на неговите автори.

Фолклорната тема, отдавна и заслужено предпочитана от българските кинолюбители, е застъпена от няколко киноклуба. „Очи гльодали, сърце ткало“ на смоленци е истинско художествено произведение, за мото на което може да послужи финалната фраза от дикторския текст. „Нашият край е симфония от песни и багри, от труд и мечти.“ Снет на цветна лента и във всеоръжие на операторското изкуство (оригинални композиционни решения и ракурси, искусни движения на камерата и т. н.), филмът ни разкрива самобитния талант на родопчанката, изключителната красота на колоритните халища, песни, възглавници, създадени от нейните ръце.

Верни на традиционната си локална тематика, габровци са се обърнали за вдъхновение също към фолклора. Техният филм „Песен на хлопатара“ е посветен на празнуването на деня на овчаря в село Градище. С несъмнено майсторство те са запечатали поредицата от старинни гергьовденски обряди и с това внасят ценен документално-кинематографски принос в нашата етнографска наука.

Любовта към родния край е намерила ярък художествен израз и във филма на оряховския киноклуб „Есперанто — от зори до здрач“. Неповторимата прелест на дунавския остров, чудните изгреви и залези, станали фон на безгрижни забави на екскурзианти, и на оряховските деца, грижливо и с вкус композираните цветни кадри, сполучливото музикално оформление и монтаж в пълна хармония с изображението, поетичният дикторски текст, хумористичните детайли правят от филма едно цялостно постижение.

Историко-революционният жанр е любим на търговищенските кинолюбители, които показаха филма „Войник на революцията“. пре-сздаващ живота на големия наш революционер Димитър Попов. Завоювали вече определени и трайни успехи в този перспективен и любителското кино жанр, търговищенци следва да помислят за още по-голямо обогатяване и усъвършенствуване на изразните средства, на дикторския текст и за по смело надникване във вътрешния емоционално-мисловен свят на историческите герои.

Така наречената „трудова тема“ продължава да бъде господстваща в любителската ни продукция. Успешно са работили в тази насока през миналата година голям брой кинолюбители, но и несполуките най-ярко проличават именно в „производствените очерци“. В „Първи стъпки“ на варненци е отразена трудовата дейност на прочутия сондъорски колектив на Тодор Куртев. Без да прибегват до дикторски текст, главно чрез великолепни снимки, в които най-вече играят роля изразителните ракурси, авторите на филма ни разкриват „красотата на „хората и машините“. Разбира се, възможностите им във визуалното опоеитизиране на трудовите процеси още далеч не са изчерпани.

„Първата колона“ на кремиковските кинолюбители е направен на добро професионално равнище, но не му достига оригиналност на художествения замисъл и свежест в изразните средства. Великолепни операторски сполуки притежава в този цикъл филмът на оряховци „Дружбата“, разказващ за строителството на електропровода през Дунава.

Търновци продължават комедийните традиции на техния кино-клуб с дружеския шарж „Първи стъпки“. В сравнение с миналото сегашната им творба е по-изискана, с повече чувство за мярка в текста, триковите и т. н. Техни съперници в този жанр са съседите им габровци с „Опашките“. Както може да се съди по заглавието му, в него се илюстрират посредством мултипликация и рисунки популярни габровски вицове, разказвани в кафенето от стари шегаджии. Хумористичните надписи, музиката и шумовете ефекта в стила на изображението сполучливо подсилват комедийния потенциал на филма. Успешен дебют в комедията е и „Да се научиш“ на русенски кинолюбители. Тяхната остроумна едноминутна мултипликация бичува опортюнизма на възрастните.

Оригинален по замисъл е ученическият филм на габровци „Саксийката“, разказващ за почитта на младото поколение към героите от антифашистката съпротива. Тази творба изобилствува с творчески хрумвания и операторски търсения. Музикалното ѝ оформление е на добро равнище. По посока на оригиналността ценни качества притежават и филмите на пловдивчани „Сонети за морето“ и „Сърцето“, „Мигове“ на софийските студенти и „Първи стъпки“ на варненци. В тази сфера особено внимание заслужава филмът „Линия на сърцето“ на софийските студенти, защитаващ тяхното реноме на неуморими експериментатори. Творбата им действително се отличава с интересен замисъл, отлична операторска работа и умело използване на музиката. Една по-голяма яснота на художествената идея и повече непосредственост са препоръки, които те не бива да

пренебрегват в бъдеще. Сполучлив репортаж („Фестивални дни“), посветен на един от фестивалите на българския филм, са снели варненци.

Най-общите впечатления от конкурса ще обобщим в две категории: положителни и отрицателни. Не можем да не подчертаем най-напред правилната идейна насока, в която се движи нашето филмолюбителско творчество. Непрекъснато се обогатяват жанровете на любителските филми. Все по-широк терен заемат например мултипликационният филм, кинокомедията, есеистичните форми. Многословният дикторски текст, детската болест на кинолюбителството, е на път да изчезне. Солидни завоевания имат операторското изкуство и музикалното оформление. Почти изчезнаха възстановките и инсценировките.

Онова, което още не ни удовлетворява, е плахостта, с която повечето кинолюбители навлизат в проблематиката на нашия живот. Мнозина от тях вървят по сравнително лекия път на илюстраторството, вместо да търсят оригинални сюжети и теми. Малцина са кинолюбителите, които използват похватите на „синема верите“: скритата камера, кинонаблюдението, интервюто, анкетата и т. н., които биха разширили многократно диапазона на тяхното творчество. Твърде скромни, бихме казали, азбучни са още сполуките в монтажа. Кинопортретът на нашия съвременник, жанр, в който чуждестранните кинолюбители са завоювали големи успехи, у нас е почти непознат, и т. н. и т. н.

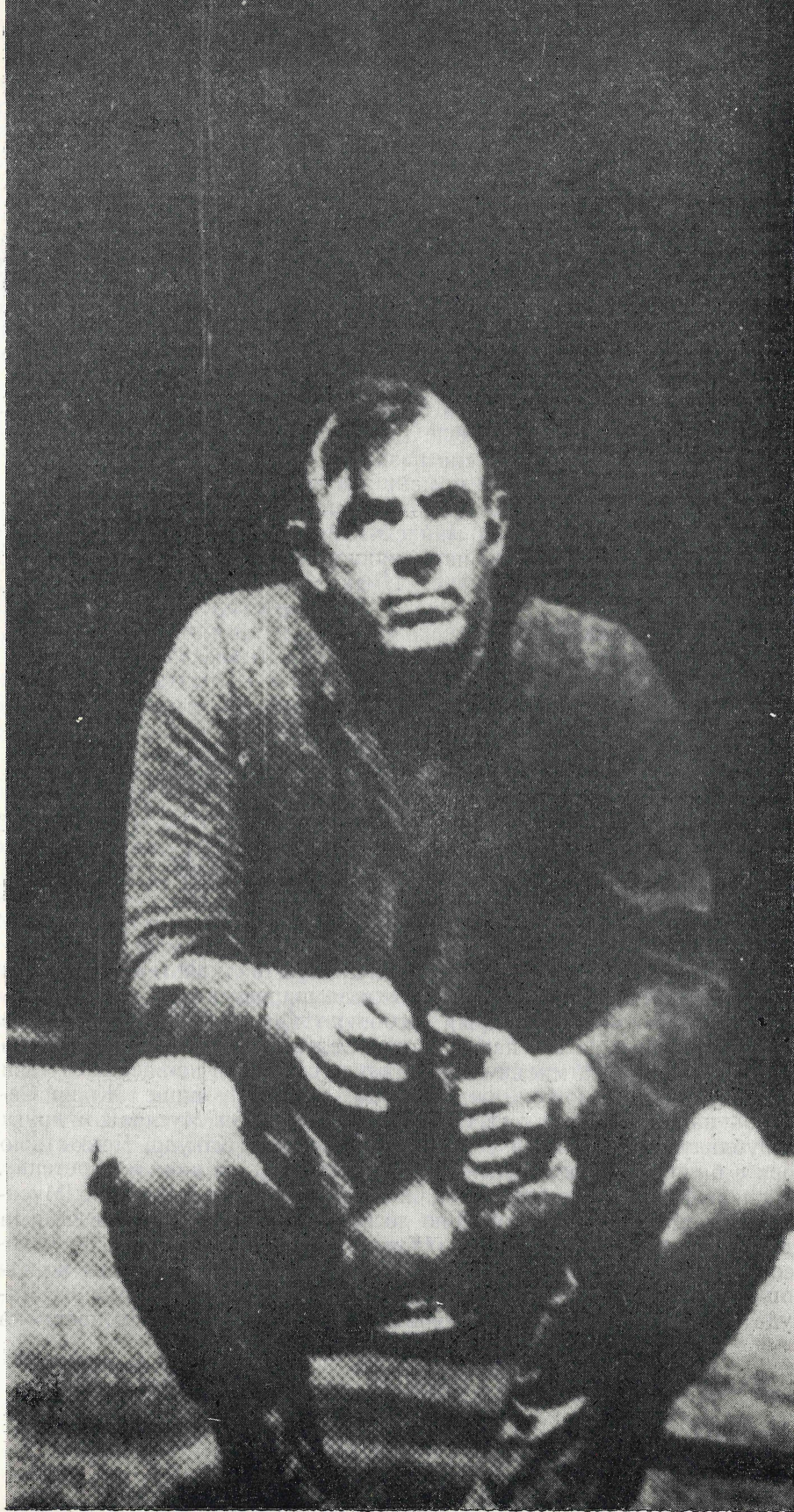
Дошло е вече време по пътя на организирано и методично ръководство да се помогне на българските кинолюбители за извисяване на тяхното изкуство на нов, по-висок стадий на истинското и голямото творчество.

ЛЕОН МУСИНАК ЗА КИНОТО

Делото на Мусинак, неговият път могат еднакво плодотворно да бъдат изследвани и от киноведа, и от театроведа, и от литератора, и от партийния историк, и от социолога, и от... Но това изброяване не е ли вече достатъчно, за да се подчертае широкият диапазон на дейността му? При това става дума не за плъзгане по повърхността, а за оставени трайни следи в съответните области.

АВТОРИТЕТЪТ

Леон Мусинак е роден на 19 януари 1890 г. и е починал на 10 март 1964 г. Завършил е право, като се е насочил към журналистическа дейност и живо се е интересувал от всички изкуства. Първата световна война го изтръгва от любимите му занимания и той опознава лицето на смъртта. Демобилизиран, Мусинак се налага като един от видните деятели в областта на изкуствата в Париж и заедно със своя приятел Луи Делюк са първите френски кинотеоретици и независими филмови критици. Неговият авторитет сред хората на изкуството е такъв, че във времето, когато киното се смята едва ли не само за ниска забава на простолюдието, когато още не се е превърнало в изкуство, той открива първата кинорубрика в авторитетното френско литературно списание „Меркюр дьо франс“ през 1921 г. Факт, който Жорж Садул с основание квалифицира като революция за времето. Оттогава датират и неговите първи книги: „Театралната декорация“ (1922), „Модерната френска мебел“ и „Раждането на киното“ (1925). През 1925 г., както пише Садул, „Неговият авторитет е толкова голям, че едва навършил тридесет години, Мусинак бе избран за един от организаторите на Изложението за декоративни изкуства през 1925 г.“ По-късно Мусинак ще заема ред обществени и административни постове, между които директор на Висшия институт по киноизкуство в Париж, директор по научната част на Института по филмология към Парижкия университет. Смъртта му ще го заvari на поста председател на Националния комитет на френските писатели.



За разлика от своя съученик и неразделен приятел Лун Делюк, Мусинак се интересува не само от изкуство, но и от политика. Той иска да обхване явленията и фактите в тяхната цялост. Познаването му върху историята, преките му наблюдения, участието в обществения живот, стремежът да вижда не само в миналото и настоящето, но и в бъдещето, го довеждат по логичен път до комунизма. Той става член на Френската комунистическа партия. По-късно той така обяснява влизането си в нея: „... Когато през 1924 г. реших да стана член на Френската комунистическа партия, разбрах, че ние очевидно отиваме към нов световен конфликт. Чувствах пред самия себе си, че нямам право да не направя своя избор, че трябва да се причисля към тези, които си бяха изградили такова виждане за света, което единствено можеше да предотврати именно за моите съотечественици една по-ужасна разрушителна война от тази, в която бях участвувал.“ От този момент той ще отдаде целия си живот в служба на идеалите на комунизма. Именно в органическото единство на ерудиция, талант и марксистически мироглед ние трябва да търсим тази всеобхватност и проникновеност, с която се характеризира неговата мисъл и дейност. Именно в качеството си на марксист Мусинак умее да види киното и неговите проблеми не разпокъсано, а в тяхното диалектическо развитие. Той няма да говори за гибел на киноизкуството изобщо, а за диалектическото противоречие между киноизкуството и изискванията на капиталистическата киноиндустрия. Той няма да търси само палеативи, а при всяка възможност ще подчертава, че основното условие за развитието на киното като цялостно явление е премахването на капиталистическата система. Някои негови мисли в това отношение вероятно са се стрували и се струват на Запад като комунистическа ерес или най-малко пропаганда. Достатъчно е обаче да се вгълбим в тях, за да открием верността на изводите, тяхната трайна значимост.

КАНУДО, ДЕЛЮК, МУСИНАК

Бихме могли да открием не една черта, която сближава Канудо, Делюк и Мусинак — тези инициатори на кинотеорията и на кинокритиката, като се започне с техните широки интереси в областта на изкуствата и се завърши с общността на някои от възгледите им върху киното. И все пак и Жорж Садул, и Гуидо Аристарко поставят теоретичната мисъл на Мусинак една степен по-високо от тази на Канудо и Делюк: „Раждането на киното — пише Жорж Садул, — направи епоха. Без съмнение преди Леон Мусинак и други са публикували сборници с новаторски статии (Канудо, Делюк), но това е било повече възхищение пред едно все още ново изобретение, отколкото истински открития.“ „Оценките в първата книга на Мусинак обхващат историята на едно десетилетно кино и в нея вече има здрави теоретични принципи.“ (Гуидо Аристарко. История на кинотеорията. София, 1965, стр. 27). Същото може да се каже и по отношение на популяризиране на киноизкуството. За разлика от Канудо и Делюк, Мусинак се стреми не само да спечели цвета на

френската културна общественост за 7-то изкуство, но той обръща поглед и към народните маси, ставайки инициатор на мрежата от кино клубове за масова просвета, наречени „Приятели на Спартак“.

ЕДНА СХЕМА

Леон Мусинак се стреми към всеобхващащ поглед, който по научен път трябва да му открие най-значимото. Веднъж намерил го, той му отдава не само своите знания, но и душата си на поет, защото е наистина поет и в прекия, и в преносния смисъл на думата. Оттук и тази особеност в неговия стил — пределно ясен, точен, лаконичен, аргументиран и в същото време лиричен.

Най-значителното явление за него е развитието на обществото. Бидейки по призвание човек на изкуствата, той търси да бъде полезен на това развитие чрез тях. Посредством анализ стига до убеждението, че на новите времена съответствува като основно изкуство киното. След тази констатация нормално е да се води борба за неговото тържество. И наистина Мусинак, както никои друг, се стреми да обхване киното в цялата му сложност и многостранност, като се почне от теорията и се стигне до надписите в немите филми. При това става дума не само за писане, по и за активна, многостранна организаторска дейност.

Това е схемата на една забележителна 45-годишна дейност. Нека се опитаме сега въз основа на нея да проследим по-конкретно в някои аспекти мисълта и дейността на един писател „видял в киното изразно средство, което, обогатявайки се, ще бъде първото, което ще съответствува на мащабите на идващите нови времена“.

▽ КИНОТО — ИЗКУСТВО НА НАШАТА ЕПОХА, НА МАСИТЕ

Любимият автор на Мусинак е граф Леон дьо Лаборд, директор на Изящните изкуства във Франция през средата на XIX в. Той го цитира както още в своята първа книга, посветена на 7-то изкуство, „Раждането на киното“ (1925), така и в последната — „Сергей Айзенщайн“ (1964), и дава извадки от доклада на Лаборд във връзка с Първото международно изложение на изкуствата и промишлеността, Лондон 1851 г. В този доклад според Мусинак са набелязани основните тенденции в движението на обществото напред и е намерена ярната връзка общество—изкуство в новите времена. Впрочем да дадем думата на Лаборд:

„В движението на обществото се забелязва тенденция всички да се ползват от насладите, запазени за малцина...“

Когато всички народи ще общуват лесно посредством железниците, когато ще говорят от антипод до антипод по електрическата жица, когато границите ще бъдат заличени... когато няма да може повече Шекспир да бъде затворен в своя остров, Тасо окован в Италия... и Шилер да бъде спиран от Рейн, тогава, сигурен съм, не посредством сливането на вулгарните души, но благодарение на контакта на издигнати личности и дългосъбирания опит във всяка страна... ще се роди една нова сила за изкуствата, литературата и науките, които ще комбинират това многообразие от усилия, без-

помощни в тяхната изолираност, но страшни, събрани в едно...

... Да не се предвижда бъдещето на това съединяване на гения на изкуствата с мощта на новите евтини средства за производство е белег на ограниченост.

... Никакъв прогрес не трябва да ни очудва. И ако ми кажеха, че след жакардовия стан, движен от пара или електричество, след машината, която моделира, и тази, която шие, е изненадена машина, която рисува, не само няма да съм изненадан, но ще ръкопляскам, защото тази машина ще се нуждае от душа, която да я оживи, втори необходим мотор, така необходим, както и този, който работи под въздействието на запаленото гориво...

И така човечеството в развитието си напред все по-пълно се опознава и взаимно прониква, за да стигне един ден до своето единство, което Мусинак вижда в социалистическото общество. В това движение напред хората все повече се стремят както към материалните, така и към духовните блага. За да бъдат задоволени тези им стремежи към изкуството, налага се да се намерят такива художествени изразни средства, които да бъдат масово възприемани и достъпни за всички. Това може да се осъществи само ако изкуството се съедини с техниката. Именно такова съединение представлява киното — първото от изкуствата на новото време. При това то представлява от себе си двойно единство, а именно: 1-во, синтез на съществуващите изкуства и 2-ро, единство на изкуство и техника. От тук и неговото двойно предимство пред другите изкуства. Като едно ново изкуство, обединило в себе си качествата на досегашните изкуства, киното има по-големи възможности от досегашните изкуства, взети поотделно. „То — пише Мусинак — изглежда като разширена по своите възможности изразност в сравнение с отделните изкуства, което ни кара да вярваме в неговото изключително бъдеще.“ Още по-важен е фактът, че то представлява единство на изкуство и техника, защото последната, усъвършенствувайки се, ще дава все по-големи възможности на изразните средства на самото изкуство. Отначалото ням и черно-бяло, киното ще стане цветно и звуково, а след това и релефно. Тежкия статив, на който сега лежат камерите, ще изчезне, за да изразят те максимално вярна правдата на живота. Наред със сегашния голям екран, киното ще влезе и в отделния дом: „В новия свят, който ще се роди в мъки, телевизията и телекиното, първите съвършени форми на кинематографията..., запазвайки на хората контакта с действителността, превръщайки действителността в магия, ще донесат познатия и непознат свят в стаята на всеки (о свобода!) и поезията в живото сърце на народите.“

И така, определил твърдо киното като първото изкуство на новата, социалистическата епоха на човечеството, Мусинак започва борба на широк фронт за неговата победа. Теоретикът, критикът, организаторът, преподавателят се изявяват често едновременно. Оттук е трудността и условността при тяхното разграничаване.

Вече се спрях на основанията, поради които Мусинак определя киното като изкуство на нашата епоха. Това става обаче през 20-те години, т. е. във времето, когато то прави неуверени крачки от забава и способ за документиране към изкуство. Колкото по-бързо и по-гочно се разкрият неговите закономерности, толкова по-скоро то ще може да се превърне в изкуство.

Първият момент, който Мусинак силно подчертава, е, че киното трябва да се освободи от вредните за него влияния на другите изкуства. Той пише: „Ние сме имали досега театрално, живописно, музикално даже литературно кино, без да се броят другите форми, по-малко благородни по своите намерения, но все още очакваме кинематографичното кино, **фотогенията**, както казваше Луи Делюк, т. е. този висш поетичен аспект на нещата или на хората, който може да ни бъде разкрит само от кинематографа.“

Средствата, с които един творец създава една творба, дават своето отражение върху нея. Не без основание се твърди, че скулпторът мисли в мрамор или бронз. В киното същата логическа сила задължава „създателят да мисли в образи и му забранява всякакво развитие, което би могло да бъде леко осъществено в една книга или на сцената“. При това става дума за образи, движещи се във времето.

Ритъмът лежи в основата на изкуствата. В случая Мусинак цитира Ж. Русил: „...Изкуствата се разграничават само посредством външната изява на ритъма.“ Доколкото киното е изкуство в пространството и времето, имаме и двоен ритъм. Ритъм на отделния кадър (съставните елементи) и ритъм във времето (филмът като цяло). За съжаление отделните хубави кадри много често следват без вътрешно координиране, т. е. ритъма във времето: „Като се знае как обикновено се извършва монтажът, не е за учудване, че в някои филми образите губят от 50 до 75% от своята стойност.“

Особено голямо значение за киното има ритъмът във времето и поради обстоятелството, че за разлика от живописата, скулптурата, където общото се възприема преди отделните детайли, в киното като изкуство във времето ние тръгваме постепенно от детайлите, за да си изградим цялостна представа за показаното ни чак в края.

Както в музиката имаме различни форми, така ще бъде и в киното, и както в нея най-висша форма на изява е симфонията, така и най-висша изява на седмото изкуство ще бъде кинопоемата. С кинопоемата ще се даде възможност за един свободен полет на чувствата и мисълта: „Посредством нея филмът ще достигне неопределения характер на музиката, който позволява на последната да възбужда асоциации.“

Написаното от Мусинак, поне написаното в неговите книги, не дава възможност да имаме точна представа как той вижда тази кинопоема на бъдещето, за това пък многобройни са изказванията му за необходимостта киното да бъде в обслуга на широките народни маси и че чувството за реализъм в широкия смисъл на думата трябва да прониква съвременното кино.

Първото изискване за успех при отношението кино — зрител е да няма подценяване на едната от тези две страни в този единен процес: „Да се организира творческият процес, производството и експлоатацията не би означавало нищо, ако в същото време и със същата загриженост не се организират тези разнообразни маси, за които са предназначени филмите.“

За съжаление не така стоят нещата в практиката. За възпитанието на зрителя никой не мисли или по-точно се мисли как полесно да бъде примамен в кинозалата с пошли, но ефектни търговски филми, които само развращават вкуса му. Така че пред хората, заели се с кинопросветата, се поставя не само трудната задача за възпитаване вкуса на публиката, но и често за неговото превъзпитание.

Като основни фактори за просвета Мусинак посочва една високо компетентна, независима кинокритика, за която са открити колоните на печата, и второ — мрежа от кино клубове, които не само ще сеят просвета сред масите, но и ще изучават тези маси, ще водят сред тях гъвкава политика. Те трябва да бъдат обединени в една федерация. Голяма роля в това отношение имат да играят и филмотеките. Конкретно той говори за значение на френската синематека: „... (Тя) е в центъра на тази дейност. Ще определя развитието... насоките... като задоволява все по-плътнo нуждите на критиката и на зрителите и в същото време показва на творците и продуцентите, че не всички пътища са сигурни, нито добри, но че има и истински...“

Тези мисли, изказани от Мусинак през 1945 г., намират пълно потвърждение в по-нататъшното развитие на киното. Така например във връзка с ролята на кино клубовете проф. Жан Митри пише: „Кино клубовете, чието значително разпространение датира от 1945 г., много спомогнаха за създаването на вкус у част от зрителите, дотогава безразлични към киноестетиката. Тяхното начало е поставено през 1925 г. ... След пълно замиране, дължащо се на войната и нейните последици, през 1945 г. бе организирана Френска федерация на кино клубовете, а малко по-късно, през 1946 г., и — Световната федерация на кино клубовете. Благодарение на кино клубовете кинокултурата се разпространи бързо. С нея би трябвало да си обясним неочаквания успех на някои стари или нови филми, които определено не бяха предназначени от началото да имат това, което разпространителите наричат „търговска кариера“.“

Трябва да подчертая, че Мусинак не вижда зрителите като една еднородна маса. Той иска диференциран подход към тях, разпределянето им на групи с оглед на тяхната подготовка, вкусове, интереси. Друг важен момент е те да бъдат превърнати в активни консуматори, които не само ще са в състояние да изпитват естетическа наслада от видяното, но и да взимат отношение по въпросите на кинокритиката, на репертоара и т. н.

Мусинак не само придава голямо значение на кинокритиката, но е и един от най-изтъкнатите кинокритици в света. На него дължим великолепни характеристики на развитието на френското, съветското, американското, германското и шведското кино, интересни данни за състоянието на италианското, английското и японското кино през 20-те години, блестящи творчески портрети на изтъкнати творци и много рецензии за филми, само част от които фигурират в неговите книги, но са достатъчни да се съгласим с казаното от Жорж Садул:

„...Неговите статии изненадват със сигурността на оценките. Кратките изречения, които характеризират един или друг режисьор, филми или течения, остават в повечето случаи безапелационни определения. След тридесет или четиредесет изтекли години ние можем да сравним неговите максими с филмите и отново да ги цитираме, без да помислим да променим даже една сричка от тях...“

Доколкото цялата тази дейност принадлежи към миналото, ние можем да виждаме в него един от блестящите историци на киното, чиято основна заслуга се състои не в пълнотата на обхванатия материал, а в проникването в неговата същност, в отбелязването на основните тенденции в развитието на киното.

ПРОУЧВАНЕ И ПОПУЛЯРИЗИРАНЕ НА СЪВЕТСКОТО КИНО

Мусинак определя киното като изкуство, присъщо на новия обществен строй, който идва — социалистическия. Оттук и неговият голям интерес към киното на страната на съветите и големите усилия, които полага за неговото популяризиране на Запад.

В своята книга „Раждането на киното“, издадена през 1925 г., той ще отбележи с оптимизъм: „От Русия познаваме само „Поликушка“, но Русия работи.“ От същата година датира и неговата първа среща с истински революционното съветско киноизкуство. Ж. Садул пише: „...По линия на Изложението (1925 г.) бе организирана изложба на седмото изкуство. На нея Мусинак представи филми на двама млади непознати автори: С. М. Айзенщайн („Стачка“) и Дзига Вертов“... И тези съветски кинодейци, благодарение на Мусинак получиха място в списъка на наградените...“ Една година по-късно той ще представи пред света на парижката културна общественост „Броненосецът Потемкин“. За изключителното впечатление, което тази и някои следващи прожекции на филма правят, е писано много. Ще си позволия само да припомня, че Жорж Садул в една от последните си статии отбелязва знаменателния факт, че и Луи Арагон, и Пол Елюар, и самият той са станали членове на Френската компартия не дълго след гледането на „Броненосеца“. Разбира се, тук не става дума за внезапно решение, а за даване последния решителен тласък.

През 1927 г. Мусинак заминава за Съветския съюз. Оттогава датира неговото голямо приятелство с Айзенщайн. През 1928 г. излиза трудът му „Съветското кино“. Не мога да твърдя, със сигур-

ност, че това е първата излязла на Запад книга върху съветското кино, но няма никакво съмнение, че това е книгата, издадена извън пределите на съюза, която е имала най-голям световен резонанс и която и сега не е загубила своята стойност като фактология и оценка. Тя само се е превърнала от книга, трептяща със своята актуалност, във великолепна история. В 220 страници Мусинак разглежда цялостното съветско кино — принципи, организация, подготовка на кадри, творчески направления, художествени постижения, на Айзенщайн, Пудовкин и Вертов посвещава отделни глави. Предназначена за западния читател, Мусинак знае кои въпроси го вълнуват, и дава достоен отговор на основните нападки от страна на капиталистическата пропаганда. В това отношение тя още не е станала история, защото антикомунистическите нападки от онова време се повтарят и в наши дни.

Същата година през април Мусинак създава мрежата от кино клубове „Приятелите на Спартак“. Чрез тях биват широко показани на френския зрител „Броненосецът Потемкин“ и „Октомври“ на Айзенщайн, „Майка“ и „Краят на Санк Петербург“ на Пудовкин. През октомври киноklubовете са закрити като опасни за държавата. Независимо от всички трудности Мусинак никога не е пропускал да изтъква значението на съветското кино и неговата последна книга, излязла само месец преди смъртта му, бе посветена на най-видния съветски кинотворец и пръв негов приятел С. Айзенщайн — 1964 г.

Именно Айзенщайн е, който ще определи така ролята на Мусинак за опознаването на съветското кино на Запад:

„... Отдавна, един от първите, Леон Мусинак, започна да пише за съветското кино.

Не само да пише.

Не само с перото, както с шпагата на д'Артанян, той прокараваше път за опознаването на това, което се създаваше в страната на съветите. Той водеше и практическа борба за показване на нашите филми...

Сборник от боеви статии на Мусинак лежи пред мен.

Отдавна ли те се носеха всред вихъра на бурите?

Сега полемиката около тях е заглъхнала, а също така ги няма и цензурните забрани, налитанията на полицията (както на моя доклад в Сорбоната, организиран от същия Леон Мусинак в 1930), нападите на реакцията, боевете на живото срещу мъртвото.

И само ние, старото поколение съветски кинематографисти, още помним каква безстрашна пионерска работа — именно „работа“ — беше неуморната боева линия на Мусинак през първите години на създаването на нашето кино, през първите години на неговото признаване в Европа, преди да бъде признато в целия свят.“

НЕОБХОДИМОСТ ОТ СПЕЦИАЛИЗИРАНИ БИБЛИОТЕКИ

ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО

В своя стремеж да обхване киното като цялостно явление, при неговите високи изисквания на учен, Мусинак несъмнено често е срещал големи затруднения при издирването на необходимата литература. Изхождайки от своя опит, той не само най-енергично на-

стоява за необходимостта да бъдат създадени специализирани библиотеки, но и дава ценни препоръки в това отношение.

Свеобразието на кинолитературата е в това, че бидейки сравнително ново явление, за киното се публикуват материали предимно във вестниците и другите периодични издания. Следователно те биха били или трудно намираеми, или практически ненамираеми, ако не се създаде библиотека, която да бъде съобразена с тази специфичност. При това много от материалите, които биха влязли в нея — документи, доклади, фотоси, сценарии и т. н., — не са предмет на събиране от библиотечна гледна точка, т. е. не принадлежат към така наречения задължителен депозит. Нека прибавим към това и факта, че кинолитература (в широкия смисъл на думата тука се включват и рекламните материали, технически издания), е издавана, преди да е имало специализирани библиотеки. Следователно ще се окажат немалко издания, които вече не можем да си набавим, а просто трябва да знаем къде се намират.

Всичко това поставя на по-други основи една библиотека за киното. В нея основното няма да са каталозите, но справочните картотеки и така наречените сводни каталози, при това обхващащи не само книги, но и редица други материали. В случая Мусинак използва термина репертоар. Той пише за един световен репертоар, който обаче е немислим без съответно подготвената почва в отделните страни и може да се осъществи само от държавна или международна организация.

В международен мащаб работата в тази насока е съвсем нова и е дело на Международната федерация на филмотеките. Изработва се репертоар на книгите по въпросите на киното, като в своя първи етап той трябва да обхване периода до 1914 г. В същото време се издава годишен репертоар на книгите по въпросите на киното, излезли всяка предишната година в страните, чиито филмотеки членуват във федерацията.

Така едва в наше време се осъществяват някои от идеите на Мусинак в тази насока, изразени още през 1929 г., ако не и по-рано.

НИКОЛА КАФТАНДЖИЕВ



ЛЕОН МУСИНАК

ЛЕОН МУСИНАК И КИНОТО

КИНОТО, ТЕХНИКАТА И ДРУГИТЕ ИЗКУСТВА

Ще бъде ли променен общият ред в развитието на изкуствата поради крайната сложност на кинотехниката?

Обикновено литературата изпреварва изобразителните изкуства. Това се дължи на факта, че тя, както често е посочвано, материализира директно мисълта. В изкуствата трябва да се преодоляват технически трудности. В раз-

витието на киното обаче вземат значително участие няколко науки. И ако скулпторът и художникът няма какво още много да научат, кинематографистът работи с една материя, която всеки ден се обогатява с нови сили: новия живот. За да го хване, за да проникне в него, за да го направи свой, на кинематографиста са му необходими усъвършенствувани сетива. Единствена науката е в състояние да му ги даде.

Човекът е създал машината по свое

подобие, за да овладее тези сили, които в друг случай биха му избягнали. Съвременният живот именно със своето ново поле от променящи се стойности може да бъде показан достойно само от един инструмент, господар на едновременността на неговите прояви и на тайните му. Една четка, едно длето материализират прости форми на външното движение, имащи известно развие в пространството. Киното, бидейки и изкуство във времето, улавя със сигурност бързината. Мисълта стана също така бърза като безжичното предаване. Целият свят е в моята стая.

Вярвам следователно, че киното ще изпревари един ден литературата и че ще заеме първото място. Неговите изразни средства ще бъдат толкова богати, могъщи и бързи, че ще могат да кажат по-добре и хиляда пъти повече в няколко секунди това, което другите изкуства казват за един час четене или съзерцание. Киното ще събере по този начин наследството и всичко познато и непознато от вселената в един голям жест на нежност. Оттук и нашето страстно очакване, нашето възмущение при откритията, които усъвършенствуват неговата техника и разширявайки неговата област на изследване, го издигат постепенно до неговото място на властелин.

Пластическите средства на киното ще действуват с огромна сила на масите в утрешния ден. Екранът ще бъде едновременно... школа, съответстваща на новите времена, и огнище за лирическа екзалтация. За това е необходимо нови поети да подпомогнат учените. Когато последните допълнят техниката, на киното ще е необходимо само душата и мисълта. Канудо казваше: „Ние венчахме Науката с Изкуството, искам да кажа находките, а не данните на Науката и идеала на Изкуството, прилагайки ги един към други, за да уловим и фиксираме ритмите на светлината.“

КИНОТО — ИЗКУСТВО НА НОВОТО ВРЕМЕ, НА МАСИТЕ, НА СОЦИАЛИЗМА

Предшните цивилизации са изразявали своите общи стремежи, фиксирали са своя идеал в едно изкуство: гърците общуваха посредством трагедията, нашето средновековие издигна катедралата. Съвременните маси ще изразяват в киното тази вяра, без която никоя епо-

ха не би могла да разкрие своята красота.

Това, което отначало отблъсна интелектуалците, именно би трябвало да бъде основание за тяхното възхищение: начина, по който масите изведнъж обикнаха киното, и силата, с която то се разпространи в света.

Поради кастови предразсъдъци, поради индивидуализъм интелектуалците поставиха своята надежда в една филмова формула, която би имала за адресант елита. Какъв елит? Киното се насочва към големите класически изразни форми. Като театъра на Есхил, Шекспир и Молиер киното ще бъде народно или изобщо няма да има кино.

Киното в своята същност и дълбоки прояви съответствува на големите колективни изразни форми. Изкуство на пространството и времето, всеобщо и интернационално, то ще може да се освободи от чуждите нему сили, които го държат в робство, за да живеят от него, само когато започне да се развива в независимостта на един нов икономически строй, основан върху нови обществени основи.

Киното има чудната черта да притежава всички елементи, благодарение на които може активно да участвува в изграждането на модерния свят. То единствено има достатъчно силен глас, за да каже всичко, което има да каже, и то в един и същи час върху всички точки на земята. То единствено може да бъде разбрано от всички събрани маси. Една непозната по своите възможности сила за единение.

Киното ще изрази човешкото единство. То е родено за това. Международният му характер е неговата първа добродетел.

РЕЦЕНЗИИ¹

„СТРАСТИТЕ НА ЖАНА Д'АРК“
Френско-германо-датски филм

„Страстите на Жана д'Арк“ на Карл Драйер са един изключителен случай в съвременното международно производство. Още по-любопитно е, че той е

¹ Рецензиите са дадени с малки съкращения.

изолиран факт и в творчеството на кинотвореца. В случая личността на режисьора, ползвайки изключителни условия, е отхвърлила или надхитрила „нормалните“ начини на филмово творчество.

Насочвайки се към темата за Жана д'Арк въз основа на сценарий на Жозеф Делтей (чието точно използване е трудно да се установи, тъй като текстът не е публикуван), Драйер е запазил почти извън всякаква легенда и без инсценировка във вулгарния смисъл на думата само дълбокия човешки смисъл на процеса и смъртта на Орлеанската дева, противопоставяйки безкористието на безхарактерността и низостта, смелостта на подлостта, възпявайки едно оголено страдание, което намира помощ или поне убежище в патетичната увереност на своята вяра. Дълбокият реализъм, изострената сила на образите подчертават волята, грижливото търсене на твореца да разкрие чрез разгръщането на тези най-често безмилостни документи образа на едно вдъхновено момиче, благородно и окаяно, жертва на съдии, готови на всичко. Съдът, който председателства Кошон, е съставен от хора, за които животът няма друг смисъл освен да продават през всяко време и при всички обстоятелства своите качества на съдници и да превръщат в пазар съвестта си. Така този съд придобива почти символично значение и се издига почти до синтез...

Бихме били твърде непълни, ако не отбележим колко тази тема, изчистена от подробности, бе задълбочена посредством използването на оригинална техника, за която нямаме примери в киното. Още едно доказателство, че изразяването е функция на техниката, че формата — изцяло в служба на съдържанието — обогатява пределно съдържанието.

Знаем, че Карл Драйер е премахнал решително всякакъв грим, че е използвал максимално едрите планове и че се е възползвал от всичките експресивни възможности на снимачните ъгли.

Премахването на грима придава на лицата странна, ужасна сила, която показва дълбоко вътрешните чувства и мислите на героите. Всичките системи за разкриване на престъпници в света могат по-малко да разкрият по външността това, което става в съзнанието, отколкото подробностите на една физиономия — едрият план на една уста,

на едно око, на една бръчка, на една ръка... Като доказателство мога да посоча лицата на съдиите и на палачите, на монасите, на английските войници, на възмутената тълпа и това лице, различно, неравностойно, но често трагично, на самата героиня, разтърсвана от притеснение, страх, от страдание, от самопожертвование, уникално постижение на екрана, осъществено от г-ца Фалконети с властното сътрудничество на Карл Драйер.

Декорите, дело на Жан Юго, са сведени до минимум. Няколко бели повърхности, подходящи за играта на светлините и които имат пластическа роля, вместо да представляват от себе си „възстановка“.

Що се отнася до богатството и разнообразието на снимачните ъгли, изцяло в служба на показването — защото никога при Драйер не се чувства грижата да се „изумява“ — те заслужават специално проучване, от което биха могли да се възползват кинематографистите от всички страни.

Простотата на средствата, никакви отстъпки на днешните вкусове, уважение към зрителя, без обаче в нито един момент да има принижаване, за да бъде поласкан, ето какво главно откриваме в тази творба, пълна с достойнство, изключително откровена и заслужаваща да бъде възхвалявана...

БЕН ХУР

Американска суперпродукция

„Американските критици са на мнение, че филмът ще бъде касов.“

Из американската реклама

Казват, че този филм е струвал около 150 милиона... Това е най-голямата му слава. В него наистина са вложени изключителни материали и технически средства, за да бъде в услуга на една незначителна и глупава история за протестантските неделни американски училища. Той би могъл също да бъде наречен „Христовата ръка“, защото Христос преминава през много от неговите картини без никога да се появи изцяло, нещо което бе оценено като „великолепно доказателство за такт.“ Накратко, най-голямото филмово явление според хората, които са вложили пари за реализирането му и който е бил направен под тяхното „художествено“ ръководство, и, погледнат като цяло, най-баналната филмова машина, която може да се види.

Един филм, който ни връща във времето на италианския филм, с тази разлика, в негова полза, че чувството за кино, което американците притежават по инстинкт, придава на сцените, при които декорът и фигурантите са първостепенни, истинско движение и пряката и понякога привлекателна фотогения е налице.

Така в „Бен Хур“ има две значителни сензационни или просто успешно направени атракции... една морска битка и едно състезание с колесници...

Такива ефекти са въпреки всичко малко груби и относително лесни. Много други кинематографисти, разполагащи със същите финансови и технически средства, биха могли да постигнат подобни резултати. Много по-важно е вниманието да беше насочено към данните, които американският режисьор Фред Нибло проявява не при грандиозните ефектни сцени, въпреки само външно показни, но в детайлите, в които имаме по-чиста фотогения и които остават незабелязани, защото толкова сме раздразнени и уморени вече от непоносимата глупост на сюжета и на повечето от кинематографичните му превъзможения. В случая имам предвид един едър план с майката на героя... една вълнуваща и дълбока маска на прокажена и един общ следващ план, който ни показва тази майка и дъщеря ѝ да се отдалечават, целите в черни воали, вече сенки, в сянката на старите стени, отивайки в изгнание в прокълната долина. Два момента, които се възвисяват, но които не сияят, защото не са на своето място всред посредственото действие. Тяхната простота, тяхната изразителна сила, тяхната пластична красота създават за един миг чисто кино. Но не тези две картини са в основата на световния успех — така характерен — за филма „Бен Хур“. Внушението на субтитрите, често думи от евангелието, пряко или условно изразени, небесният глас и фалшивото бръмчене на органи не са необходими повече за смайването на една публика, която разкрива със своите аплодисменти или своето безразличие едно пълно непознаване на киното и за която е достатъчно обаянието на изразходваните милиони, разгръщането на една внушителна инсценировка, оцветяването на картините, ореолът на Христос, една смесица от пот, прах, тамян и английски бонбони.

„Бен Хур“?

Една незначителна уловка

ОТНОШЕНИЕТО ЗРИТЕЛ—КИНО И РОЛЯТА НА КРИТИКАТА, ПРЕСАТА И КИНОКЛУБОВЕТЕ

Киното има нужда от огромни маси, за да живее и осъществява своето предназначение.

Да се организира творческият процес, производството и експлоатацията не би означавало нищо, ако в същото време и със същата загриженост не се организират тези разнообразни маси, за които са предназначени филмите.

Необходимо е истинска кинокритика, т. е. независима и компетентна, съзнаваща своята отговорност. След това следва пресата, благодарение на която тази критика може единствено да постигне своите цели, и клубовете, които просвещават публиката, учат я как да гледа един филм и в същото време я изучават...

...Зрителите трябва да бъдат една активна маса. Те не трябва да бъдат разглеждани абстрактно или абсолютно, но в тяхното конкретно и относително многообразие, като се държи сметка за техния брой, качества и недостатъци. В практиката, ако мога така да се изразя, както читателите и слушателите, зрителите се разделят и групират по категории: идеите, възпитанието, вкуса, всичко това създава известни предпочитания, тенденции, желания.

Зрителите, разглеждани като истински ползуватели, разбиращи най-после своите интереси, няма да могат повече да бъдат третираны като стадо, като пасивна маса, която троят, без тя да се защитава, като експлоатират нейното невежество и апатия.

ЗА НАЦИОНАЛНАТА СПЕЦИФИКА НА КИНОИЗКУСТВОТО

Може веднага да се каже, че германският филм съществува, че се развива по логичен начин... Основните черти на филмите се определено еднакви и определено германски. У нас по-скоро са склонни да защитават възгледа, че първото качество на един френски филм е да бъде интернационален, т. е. да не бъде френски, нещо очевидно абсурдно.

КИНОИЗКУСТВО И КИНОИНДУСТРИЯ

От началото в киното видяха само една индустрия. Но киното е изкуство,

а филмовата индустрия по отношение на него е това, което е полиграфическото производство по отношение на литературата.

КИНО И ИКОНОМИКА

Основна грешка е да се изолира киното от другите форми на обществената дейност и най-вече да желаем да го откъснем от неговите икономически зависимости, за да го изучаваме.

СЪВЕТСКО КИНО

За пръв път в СССР изниква въпросът за средствата и начина, благодарение на които киното да достигне своите цели, да изпълнява своята роля и даже в подготвителния период вече да се получават резултати, които ще помогнат то да се издигне постепенно до това дълбоко благородство, което старите цивилизации признават още само на Музиката, Поезията, Архитектурата, Скулптурата, Танца.

Когато се установява сюжетът на един филм, Ню Йорк изчислява само възможния процент приходи, докато Москва мисли за неговия възпитателен и културен принос...

Съветското кино ще проникне в селата, както проникна в градовете, училищата, казармата. То ще достигне до най-отдалечените провинции, до най-различните и противоположни раси. То ще бъде първият активен фактор за еманципацията на Изтока.

Общото мнение е, че в СССР има само няколко изключителни филми, които не дължат нищо на съветската система, но само на личността на двама или трима режисьори, чей останалата продукция е посредствена. Накратко казано, подобна на капиталистическите страни. По този начин искат да докажат, че политиката няма никакво влияние върху качественото развитие на киното и че съветското кино е едно блестящо доказателство в това отношение.

Това абсолютно не отговаря на истината.

Трябва да се припомни, че именно политическите условия и революционната организация събудиха към дейност най-светлите личности на нова Русия и

им дадоха средствата да могат изцяло да се реализират? Можем ли да си представим какво биха станали Айзенщайн, Пудовкин и Вертов сред гъсталака от комбинации на международното кино? Да си спомним примера на германските и шведските творци, американизирани от долара!...

Казват с презрение: СССР = пропаганда... Забравяйки ужасното робство, в което капитализмът държи младите, способни творци на киното, като ги задължава, за да живеят, да се занимават с най-посредствените или най-долните филми!...

Добавят: в Съветския съюз творецът е принуден да се подчинява на диктатурата, като се надява да се измъкне от нея. И веднага говорят за подчинения труд, задълженията към пропагандата, контрол, цензура... Възмущават се в името на не знам каква си свобода, забравяйки — буржоазна демагогия, — че свободата може да съществува само в средата на революцията, че в СССР именно свободата на режисьора, както вече обясних, е по-голяма откъдето и да било...

АЙЗЕНЩАЙН

Присъствието на Айзенщайн е присъствието на гений. Именно силата на това присъствие ме изуми още при първия контакт с него през ноември 1927 година.

Един от най-скъпите и обогатяващи спомени, свързани с Айзенщайн, бяха дните, които ни позволиха да се спираме, където пожелаем, в различните провинции на Франция, през които минавахме... Характерните черти на всяка област не му убягнаха, както и почти недоловимите преходи на климата и светлината. Различаваше мирисът на дърветата, ориентираше се в разнообразието на културите, проникваше в архитектурата на домовете. Ние можехме да кажем, че той вече познава Франция. Нещата му ставаха близки. Като че ли наистина нямаше нещо, в което той да не може да проникне, да овладее.

Нищо не ни е така полезно и така ценно, както учението на Айзенщайн. Защото ако той е човек на изкуството, който постоянно е скланял глава над проблемите, който е отишъл така далеч в откриването на филмовите елементи,

който се е борил срещу още присъщите трудности при реализирането на един филм, той е в същото време авторът на „Броненосецът Потемкин“, на „Октомври“, на „Генералната линия“, на „Иван Грозни“ и „Александър Невски“. Следователно той ни дава нещо повече от размисли: плодове на зрелостта и на знанието, на един изстрадан от него опит като творец и не по-малко като преподавател в Института за кино в Москва. Неговата могъща личност, носителка на висока и универсална култура, придава на писмените му трудове стойност, която още няма равна на себе си, трудове... в които не трябва да търсим догми, но принципи за действие...

„БРОННОСЕЦЪТ „ПОТЕМКИН“

Най-силната и най-възвишената творба на киното.

Никога досега един филм (подчертавам, защото „Броненосецът „Потемкин“ е наистина по същност филм) не беше стигнал до такъв динамизъм, не беше разкрил толкова патетична истина. Може да се каже, че този шедьовър е първата спична форма, създадена от кинематографа. Това е така, защото филмът екзалтира най-дълбоките човешки чувства и тяхното най-абсолютно морално величие в революционния строй. Един обществен синтез...

„Броненосецът „Потемкин“ влезе в историята на кинематографията в същото време, когато влизаше в революционната история. Ето кое е същественото.

„АЛЕКСАНДЪР НЕВСКИ“

По време на двете години, когато ръководех Висшия институт по киноизкуство, получих за учебните занятия едно цялостно копие от филма. Гледал съм го може би десетина пъти, без никога да се намали ни най-малко моето възхищение. Всеки път откритото вече се уточняваше, обогатяването се допълваше, чувството за единство и експресивно величие ме вълнуваха по-дълбоко. Неща, които не съм изпитал при никой друг филм.

ФРЕНСКО КИНО

ЛУИ ДЕЛЮК

Смъртта на Луи Делюк е голяма загуба за киното.

Още като юноша неговите романтични мечти не го откъсват от суровите прояви на живота, които постепенно се

разкриват пред него и които той изпитва удоволствие да анализира. Неговата силна личност вече се очертава. Той е оригинален и прост. Обича фантазията за самата нея, но драмата му разкъсва сърцето. Има вкус към риска. От всичко това създава своята независимост. В неговите така непримирими и така откровени очи блика кронията. Борбата започва, защото Делюк презира посредствените чувства и малките амбиции. Той ще има само големи страсти. Той иска да действа бързо. Работи с настръхване, което скрива грижливо. Аристократическо държане в смисъла, който имаха по-рано и думата, и проявите. Скептичен ум и скептично държане. Сърцето му бие, умът му бие, цялото му крехко същество бие така силно до скъсване. И то няма да издържи. Той е изцяло обладан от творческа треска. Пише есеи, драми, комедии, фесерни, песни, рисува карикатури. Неговият лиризм избухва тайно. Литературното му дело е значително. Обаче авторът на „Господинът от Берлин“, „У Макс“, „Принцесата, която повече не се усмихва“... не се е изразявал само с думи.

С киното вкусът му към тишина намери своята обещана земя. Освен едно чудо на механиката Делюк вижда в киното нова изразна форма, на която той дава едно окончателно име: ФОТОГЕНИЯ. Като последствие изведнъж дейността му се разширява. Главен редактор на „Филм“, той открива първата истинска кинорубрика в „Пари-миди“. Така неговото име става неделимо от това на историята на киното като изкуство. Там, където по-рано цареше невежеството, презрението, меркантилизмът и стари системи, отсега нататък ще господствуват умът, младостта, искреността. Поне Делюк желяе това с всичките си сили. И той събужда около себе си съзнанието. Той вдъхва вярата си на много хора. Той спечелва за каузата на киноизкуството много скептици и даже врагове. Това е така, защото нищо не му избягва от оригиналните възможности на екрана...

Духовите са събудени. Последствията ще бъдат неизмерими. Най-послед малко ред във фактите, малко яснотата в идеите, мислите, най-послед умът в услуга на едно безмерно изкуство.

Недоволен да критикува слабостите и пороците, Делюк се опитва да гради. И той гради срещу и против всичко. Междувременно той публикува вестник на „Сине-клуб“ и основава сп. „Синеа“ с цел да разшири своята дейност сред

обществото... Той организира в Париж... манифестации от най-висок интерес: представи за пръв път във Франция „Кабинетът на д-р Калигари“ на Роберт Вине; чувствителен към голямата драма на своето време, той взе инициативата да ни покаже трагичния филм на Нансен „Гладът в Русия“.

Да оценим несравнимата добродетел на делото на Луи Делюк, починал на 33 години! Киноизкуството го постави между своите първи майстори... Неговата мисъл цареше и ще цари още, помитайки всички лъжливи ценности. Във Франция кинематографията му попречи да се осъществи широко и изцяло. Нейната отговорност е страшна. Ние я обвивяваме.

РОЛЯТА НА ФРЕНСКИЯ АВАНГАРД

Като авангард се определя това усилие, от което се родиха няколко експериментални филми и се създадоха групи, имащи за цел да представят тези филми и по този начин да се борят до известна степен срещу търговското кино. Бяха отворени и кинозали.

Такива прояви, които се свеждаха често до показването на лабораторни опити, се оказаха полезни за развитието на кинотехниката, както и за усъвършенстването в дълбочина на самото кино като изразно средство. Много от средствата, които днес се използват с основание от всички режисьори, отначало са били експериментирани във филмите на авангарда. Тази независима дейност предизвика необходимите реакции срещу рутината и шаблона — вече по пътя на спорове между творци или критици и даде възможност на всички, които наистина смятаха киното за едно оригинално изразно средство, да сравняват и проучват, да разполагат с една допълнителна информация, неоспоримо полезна за въвеждане в сложността на киноизкуството.

Анархистично движение, без теория, само интересувашо се от всички нови инициативи, киното, наречено авангардно, бе единственото, което се интересуваше от развитието на съветския филм и което имаше средствата (защото би-

дейки буржоазно движение, то не събуждаше непременно съмнения в политиката) да покаже например главните творби на Пудовкин, на Айзенщайн, на Довженко, на Дзига Вертов. А киноklubовете тогава позволиха на много дебютанти в киното да си подсигурят необходимите финансови средства за осъществяването на своите проекти.

САЩ

Американците много направиха за изчистването на киното от ред наши предрасъдъци. Нямайки намерение да го смесват с театъра, те приложиха... първите правила, които му бяха присъщи. Те напълно разбраха силата на оживения образ. За пръв път те разглеждаха киното като такова и го развиха с брутална логика, която не заемаше нищо от миналото. В това отношение те бяха чудесно обслужени от тяхната липса на култура. Тяхната цивилизация, младата и нова, не се оплита в значителна художествена традиция. Така те можеха да се насочат към открития с надежда и практическа и жадна вяра, която ги облагодетелствуваша много. Грифит, първото голямо име на екрана, а с него Сесил Б. дьо Мил и Томас Инс се насочиха право към кинематографическата истина. И нашето възхищение от такива филми като „Злоупотреба“, „Нетърпимост“, „Ариецът“, после „Прекръшената лилия“ ни позволиха да се взрем в бъдещите чудеса и да почувствуваме с пълна сила грешките, които продължавахме да правим.

Така американците бяха първите, които истински си послужиха със средството, което ние бяхме открили. Те преминаха сами първия етап. Или по-точно, вървяха напред с едно такова усилие, което ни учуди. Но ако липсата на култура у тях бе основната причина за успеха им, тя днес пък ги възпира да се придвижат по-далеч или по-бързо. Сега е техен ред да са неспокойни и да търсят. И ето че са вече изпреварени от шведите, които донасят на екрана силата на една нова душа и цялото богатство на едно оригинално въображение.

ВЕРА МАРЕЦКАЯ

ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ

Искам да започна с едно слово за нея, което произнесе Юрий Завадски на 9 декември 1966 г. в Москва, в Дома на съветските композитори, недалеч от улица „Горки“. Творческата вечер, посветена на народната артистка на СССР Вера Марецкая, бе открита от А. Хачатурян, който представи гостите от „Моссовет“ и даде дума на Завадски (след него Марецкая изпълни откъси от пиеси и бе прожектиран филмът „Учителката“).

— Ще ви разкажа накратко за Вера Марецкая — започна с тих и бавен глас Юрий Завадски. — Ние с нея сме работили повече от 40 години... Не е лесно да се разкаже за нея, тъй като художник като нея, с нейния характер и темперамент, с нейното развитие е твърде сложно за обяснение явление. Навярно това е почувствувал и Григорий Бояджиев, автор на многографично изследване, посветено на актрисата. ...Първоначално тя постъпва в школата при Вахтанговския театър и я завършва през 1924 г. Помня, беше кръглолика, смешничка, боязлива, буйна, закачлива девойка. Започна с Грибов, с Ангелина Степанова от МХАТ. Грибов беше провален, аз настоявах да бъде приет. С Вера Петровна такива неприятности нямаше. Тя участва дори в „Принцеса Турандот“, в една малка интермедия, а в школата игра нещо по Дикенс. Явно бе, че е рядко надарено същество. Но беше способна на всякакво хулиганство, изключваха я, гонеха я заради буйно изливащия се и неукротим темперамент... Тя е актриса до мозъка на костите си, но е и художник едновременно. Защо правя това разграничение? Има актьори с подражателни, маймунски способности. А има актьори на въображението. ...Ролята на Вера Петровна в живота на „Моссовет“ е огромна. Няма да преувелича, ако кажа, че без нея театърът не би съществувал... В така наречената „Студия на Завадски“ всичко започна необичайно наивно. Абрам Илич помни тези години, ние с него сме свързани с дълголетна лична дружба. Той



е работил в тази студия, беше акомпаниатор, а аз, да си призная, се съмнявах отначало. Хачатурян стана един от създателите на тази студия, от която израсна театърът... Тогава бяха съвсем различни години. Всичко вършехме сами. Вера Петровна е мила подашила е рокли, подавала е галоши на публиката, когато е бивала свободна, и е играла на другия ден. Нещо от този ѝ облик е съхранено в ранните ѝ филми. Изобщо киното е втората страна на нейното творчество. Но и ония, които не са имали възможност да я видят, не могат да не я оценят още при първото съприкосновение с нейното изкуство. Спомням си такъв случай. В Румъния през 1958 г. тя не игра. Решиха да ѝ уредят творческа вечер, подобна на тази сега. И там присъствава най-известната румънска актриса, 95-годишна, румънската Яблочкина, която продължаваше да играе Гурмижска. Вася Железнава и управляваше три театъра едновременно. Тя остана поразена от това, как се превъплъщава Вера Петровна, от нейната способност да съществува в новите обстоятелства и да си вярва в тях... как постига всичко това? Тук освен таланта има значение и още нещо. Марецкая е поразително трудолюбива. Всички, които са работили с нея, знаят нейните любими фрази: „Дайте да репетираме! Репете! Повторение!“ Затова е приятно да се работи с нея. Тя притежава огромна творческа енергия, с която заразява и останалите изпълнители, помага им, създава тонуса на спектакъла. Тя милее за театъра, защото се чувства не само актриса, но и основоположница на театъра заедно с неотдавна напусналия ни Н. Д. Мордвинов и с Ростислав Плят, който дойде малко по-късно, но също е така предан на театъра, сякаш е с нас още от школата... Ония, които се интересуват по-подробно за жизнения път на актрисата, могат да прочетат монографията на Г. Бояджиев, излязла през 1954 г., но трябва да се има предвид, че в нея има и редица грешки. Аз случайно я разгърнах сега и се натъкнах на една подробност за костюмите в един спектакъл — нищо подобно не е имало. Напротив, те бяха много изящни, лесно се променяха и превръщаха в други. А авторът намира в тях проява на някакъв естетизъм и формализъм... Трябва да се има предвид също, че при концертно изпълнение малките сцени дават само ограничено усещане за ролята. В цялото Вера Петровна е необикновено многостранна. Нейната Мирандолина например беше изключителна по своя емоционален заряд, такива са и останалите ѝ роли... Нея я канеха много театри, но тя се оказва твърд член на нашия колектив. И трябва само да се съжaliaва, че през последните години няма роли нито в киното, нито в театъра, които биха могли да я покажат в цялото ѝ богатство. В съвременни роли тя би могла да разкрие богати човешки характери, и то така, че през изпълняваното произведение да се чувства личността на художника, личното артистично обаяние, дълбочината, индивидуалността. Тя е играла момиченца и възрастни жени, и то почти без грим. Има богата творческа биография. Но винаги носи със себе си едно благородно творческо съмнение и безпокойство. Машенка е една от най-добрите ѝ роли, всеобщо призната, извънредно популярна. В нея тя показва как едно момиче завоюва сърцето на човека. А тя се страхуваше да изиграе тази роля. Пред всяка



Вера Марецкая в ролята на Варенка Мартинова от филма „Селската учителка“

роля у нея възникват съмнения. Всяка роля тя започва да играе като че ли за пръв път, търси, изпитва, не се ползува от старите приспособления. И за да видите, че започва от самото начало, ще ви разкажа един случай.

Репетираше се пиесата на Кноре „Среща в тъмнината“, в която учителката, главна героиня, спасява трима червеноармейци.

Един театрален критик, твърде солиден, успял да проникне в залата, после ми казваше за актрисата: „Та тя е съвсем неопитна!“ Той мислеше, че репетира някоя дубльорка...

Вера Петровна обладава прекрасни качества на човек. Вие знаете, защо да си кривим душата, актьорите обикновено не бързат с аплодисментите си, завиждат си. Тя обладава свършено друга способност. Тя е щедра, безкористна, радва се на хубавото, независимо че е чуждо. От друго гледище някои нейни постъпки биха се сторили необясними, но в тях отново се проявява нейният характер.

Един наш спектакъл беше предложен за Ленинска награда. Тя беше вложила много енергия в него. И изведнъж реши, че ще бъде по-добре да съкратим нейното име в предложението, за да мине то по-лесно. Останаха само моето име и името на още един актьор. Аз бях член на Ленинския комитет и ми беше безкрайно неудобно за Вера Петровна. А в същия ден, в който беше публикувано съобщението за наградите, тя ми се обади и ми каза: „Какво се огорчаваши! Това е много добре за театъра, че сте получили вие двамата“.

Ето какъв човек е Вера Петровна Марецкая. В нашия театър тя внася не само своето изкуство, тя внася още чистотата на своето голямо сърце. Много и много са случаите, които показват, че тя винаги пренебрегва себе си, умее да мисли по държавнически. Тя е забележителен съветски човек. Аз съм щастлив, че ми се случи да работя с нея...

— — — — —

Приведох цялото изказване на Юрий Завадски за Вера Марецкая, защото нито в една справка или статия не могат да се срещнат живите и одухотворяващи подробности из личната биография на актрисата, които разказва главният художествен ръководител на „Моссовет“. Пък и никой не я познава тъй добре както него. Завадски е влязъл в биографията на Марецкая. Не случайно тяхната първа среща през 1924 г. се отбелязва като факт в Театралната енциклопедия. Любопитно би било да се проследи детайлно как режисьорът влияе на актрисата, до каква степен се вмесва в нейната съдба.

Известно е, че Вера Марецкая започва главно с комедийни роли, в които се проявява яркият ѝ сценичен талант, умението ѝ да намира изразни средства, да си служи с всевъзможни трикове и находки. Такива са и първите ѝ роли в киното — простодушната Катя от „Кройчът от Торжок“ (1924) и симпатичната домашна помощница Параша, душевно по-богата от непмановските си господари („Дом на Трибуна“).

Едва в Ростов на Дон, където бива преместена за четири години студията на Завадски (1936—1940), тя се ориентирва към драматически героини, играе Любов Яровая, Лиза от „От ума си тегли“, Марина от „На брега на Нева“ от Тренъов и др. Същата линия тя продължава и в Москва — в театъра и в киното. Симпатиите на нейните ценители са разделени: едни смятат, че на актрисата ѝ се удават повече комедийните роли, други виждат нейните най-големи завоевания в героичния репертоар. А всъщност актрисата продължава и до днес да развива паралелно тия две страни на своето да-

рование, демонстрирайки всеки път своето жизнелюбие и напорист темперамент.

Трудно е да се определи къде Марецкая е по-вярна на себе си — в Мирандолина или в Машенка. По-точно е да се каже, че тя обладава широко артистично амплоа, способно да обеме многостранно и пълно живота. И все пак, когато я запитват за какви роли мечтае, тя отговаря:

— Мене ме вълнува всичко енергично, равнодушно, бунтуващо се, всяко същество, което се старее да вложи в общото дело поне „частица“ добро...

Точно такива качества обладават нейните героини, които формират в себе си твърд и мъжествен характер и се борят срещу несъвършенствата в живота. Както е известно, създаването на образа на положителния герой изисква максимални усилия от страна на художника, този образ се отдава най-трудно, лесно се превръща в схема дори при доказани майстори на сцената и екрана. Затова толкова по драгоценни са постиженията именно в тази най-трудна материя, където се проявява най-добре чувството за съвременност. Творческата биография на Вера Марецкая е свързана с цяла галерия от положителни героини, създадени с рядко умение: Машенка от едноименната пиеса на Афиногенов (1941), Надежда Дурова от едноименната пиеса на Кочетков и Липскеров (1941), Вера от „Среща в тъмнината“ на Кноре (1944), Капитолина Солнцева от „Зора над Москва“ на Суров (1950), Ракитина от „Шир неогледна“ на Вирта (1957) и др.

Помним нейната Капитолина — директорката на текстилната фабрика от пиесата „Зора над Москва“ на Анатолий Суров, показана у нас при първото гостуване на „Моссовет“ през 1953 година. Дори в тази схематична пиеса Вера Марецкая извайваше с много любов един образ на комунист, който се бори със собствените си предубеждения, с фанатичната си привързаност към старото и провереното. И когато се оказва, че е необходимо да се произвеждат не само повече, но и по-красиви платове, тя разбира своята изостаналост и сама решава да напусне завода. Обществените тревоги и тревогите в личния живот на героинята се трактуваха еднакво задушевно от актрисата. Това оживяваше образа, изпълваше го с човешко съдържание и искреност на постъпките и убеждението, също тъй искрено беше показана и еволюцията на Капитолина Солнцева.

С образа на положителния герой е свързана и филмовата биография на актрисата. Отново ѝ поверяват най-трудните роли, изискващи огромна организация и съсредоточеност. Вера Марецкая създава героини, които са останали в историята на съветското кино. Такава е например неграмотната селянка Александра Соколова, която е разбрала, че животът трябва да се измени („Член на правителството“ на Хейфиц и Зархи), силно е въздействието и на селската учителка Варвара Василевна Мартинова, готова да отдаде живота си за щастието и бъдещето на своите ученици („Учителката“). Обаянието на комунистката се излъчва и ст трактористката Прасковья Лукиянова, станала партизанка с името „другарката П“. („Тя застищава родината“ на Ермлер). Помним какво огромно влияние ока-



„Член на правителството“

заха у нас тези филми в първите години след войната. Към тях можем да прибавим още „Майка“ по Горки, където актрисата изгради много човечния и правдив образ на Ниловна, майката на революционера Павел Власов, достигнала по свой път до идеите на сина си. Близка по съдба, по романтичен патос и героика е и Варка от „Положение на победители“ (1936), обикновена работничка, известна пред полицията с прякора „Дяволът“, която стига до барикадите на революционната 1905 година.

— В тези роли най-интересното за мене беше свободомислието, протестът против несправедливостта, нежеланието да се съжителствува със злото, равнодушието, дребнавостта, — обяснява актрисата и добавя: — Понякога казват, че еди-кой си е лош, защото му липсвали добри примери. Но всеки трябва сам да осъзнае какво носи в себе си. Авторитетите в живота могат да се сменят, но идеалът трябва да живее вътре, в душата...

Вера Марецкая е актриса — трибун, надарена с остро чувство

за съвременност и партийност. Тя често обича да сравнява своята мисия с работата на учителя. Изкуството изгражда човешкия характер, формира светогледа, естествено в сътрудничество с много други фактори. И затова няма за актрисата по-важна задача от това да възпитава строителите на новото общество, да подготвя човека на бъдещето. В едно интервю Вера Марецкая определя, че няма нищо по-съществено за изкуството от изграждането на прекрасни качества у човека: „Всички ние се радваме, че се строят все повече жилища, че има какво да се облече и обуе, но всичко това не струва нищо, ако човек няма прекрасна душа. Не може да се уповаваме само на материалното благополучие, колкото и важно да е то. Трябва да мислим и за духовното развитие на човека.“

Понякога пред изкуството могат да се поставят дори чисто практически, бихме казали, прагматически задачи. Те съвсем не го компрометират. След филма „Учителката“ (в оригинала „Селската учителка“) хиляди младежи и девойки са станали учители и са отишли на село. А в Мексико е бил направен филм, повтарящ по тематика „Селската учителка“, съобразен само с местните национални особености...

По-често обаче задачите на изкуството си остават в сферата на духа. Почти незабележимо то облагородява и възпитава, създава висока нравствена мярка.

— — — — —

Агресивната природа на актрисата се проявява и в нейните комедийни роли, а също и в образите, които не носят пряк позитивен акцент. Като се почне от Фрау Шнютхен („Компас“ на Хазенклевер) и Глафира („Вълци и овце“ на Островски) и се стигне до най-новите комедии — филма „Лек живот“ (1962) и пиесата „Вдовицата на полковника“ на Смул (1965), в творческата биография на Вера Марецкая могат да се наброят десетки подобни роли, в които се е осъществил яркият ѝ комедийен и сатиричен талант, склонността ѝ към богата, театрална зрелищност. Между най-крупните ѝ постижения заслужават да се споменат Живка от „Госпожа министерщата“ на Нушич (1946), Катрин Лефьовър от едноименната пиеса на Сарду и Моро (1951) и разбира се, на първо място Мирандолина, за която има създадена цяла критическа литература. Многообразни и сложни женски съдби актрисата създава и в Баронеса Щрал от „Маскарад“ (1952), Маргарет Чалмерс от „Кражба“ на Джек Лондон (1954), Леди от „Орфей слиза в ада“ на Уилямс (1961), Мюкзелена-Лизистрата от „Бунтът на жените“ на Хикмет и Комисаржевски (1962) и др.

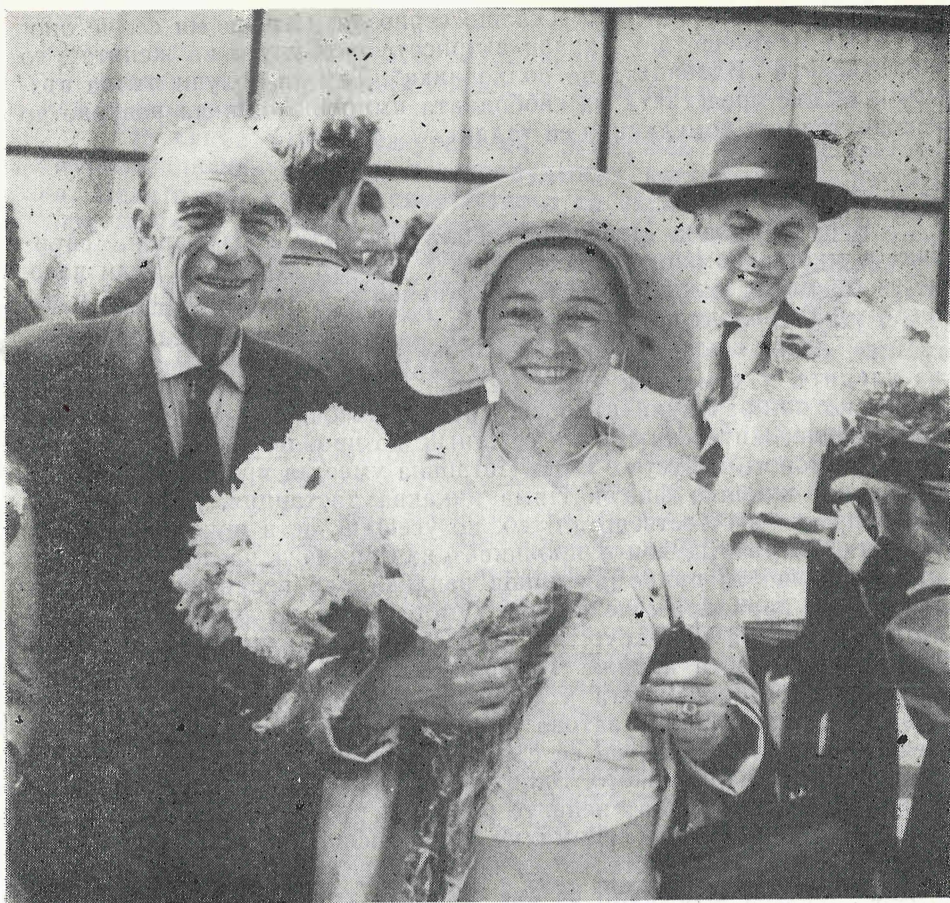
Имал съм възможност да видя в концертно изпълнение откъси от „Мирандолина“ и „Сънят на вуйчо“ — и двата в салона на профсъюзния дом „Г. Димитров“ в София, първият през 1953, а вторият през 1966 год. В „Мирандолина“ заедно с Н. Д. Мордвинов Вера Марецкая показва блестящо съчетаване на комедийното и лиричното, служейки си и със средствата на пародията; нейната героиня бе-



„Селската учителка“

ше много агресивна, женствена, лукава, дяволски хитра и остроумна. Малкият откъс от „Сънят на вуйчо“ по Достоевски, в който В. Марецкая участва заедно с Ф. Раневская, В. Тализина и А. Баранцев, не дава възможност да се съди за целия спектакъл. И тук тя играе остро, шаржово, но както ми обясни Раневская, този начин на игра е приспособен специално за концертните подиуми; в спектакъла няма такава свобода на импровизацията, там всичко е подчинено на по-други изисквания и закони.

Истинската импровизаторска стихия на Вера Марецкая се проявява в сатирата „Вдовицата на полковника“ или „Лекарите нищо не разбират“ от естонския писател Юхан Смул, постановка на младия режисьор Лес Танюк. Това е една много своеобразна пиеса, почти само с една роля (останалите са безсловесни или са съвсем бедни по текст). С изключително майсторство Марецкая създава типа на съвременната еснафка. Нейната вдовица на полковника е нагла, безскрупулна, отвратителна. Първоначално тя влиза в спор с Автора (артист Борис Иванов) и с Ремарката (Ир. Карташова), които се опитват да възспрат нейните действия и излияния. Напразно! В разгара на пламналата полемика героинята убива автора си, който съвсем не подозира какво е създал. Тук актрисата използва някои водевилни трикове, постепенно и по логиката на възходящата градация тя ще разголи хищническият морал на своята героиня. Виждаш, че това съвсем не е обикновена нахалница, която омиа болници и санаториуми със своето вечно заключение „Лекарите нищо не разбират“. Създаден е тип на войнстващ еснаф, използващ някогашното положение на съпруга си за лично облагодетелствуване. Любопитно е, че актрисата си служи с необикновено богати изразни средства за извайването на този сложен и труден образ. От една страна, тя създава правдоподобност и в най-съчинените обстоятелства, и в най-шаржираните положения. Използувани са с мярка похватите на превъплъщението. Но при изобличаването на героинята актрисата сякаш се отчуждава от нея, играе и своето недвусмислено отношение. В тая странна и капризна смесица от разнородни средства и внушения се постига вътрешно единният образ на модерната еснафка. Проличава отново най-характерното качество на актрисата, което украсява нейния сценичен талант — да бъде убедителна, да създава не просто театрални образи, а хора, каквито можем да срещнем. Много от нейните героини са така убедителни и естествени, че се възприемат като документално достоверни от зрителите. И се свързват с личната биография на актрисата. Така е възприета например нейната „Другарка П.“ от „Тя защитава родината“. На Международния антифашистки конгрес на жените през 1945 г. в Париж делегатки от различни страни, борили се в отрядите на съпротивата, са се отнасяли към Вера Марецкая като към своя съратница в борбата, като към руската партизанка „Другарката П.“, командирка на отряд. Трябвало е специално да се разяснява, че актрисата никога не е била партизанка... Същата убедителност и правдивост имат и сатиричните ѝ героини, дори когато са поставени в най-невероятни обстоятелства. С високото си професионално майсторство актрисата успява да прикрие и част от слабостите



Кар. арт. К. Кисимов и В. Марецкая при
гостуването на „Моссовет“ в България

на драматургическия материал, да завладее вниманието на зрителите. Такъв характер имаше нейното изпълнение в пиесата „Бунтът на жените“ от Н. Хикмет и В. Комисаржевски, показана през 1965 г. при гостуването на театър „Моссовет“ в България. В това естрадно-публицистично представление с древногръцки цитати и мотиви от пиесата на Кнуд Сандебрю, изпълнено малко в брехтовски стил, с типичната за Назъм Хикмет агресивност и прямота, Вера Марецкая изпълняваше в пролога ролята на Лизистрата, а нататък — Мюкелена. За разлика от всевъзможните оперетъчни фигури на президенти, министри, полицаи, журналисти и пр. Мюкелена запазва чувство за нравствени добродетели в едно общество на морална деградация, затова Марецкая си служи и с лирични нотки — с много голяма мярка, разбира се. Но жанровата пъстрота в пиесата преминаваше в някаква естетическа еkleктика, появяваха се и изчезваха близо стотина герои от древността или съвременността, жалки или симпатич-

ни, много смешни или отблъскващо сериозни. Струва ми се, че онава, което мечтаеше да направи актрисата в „Бунтът на жените“, го постигна във „Вдовицата на полковника“. Там тя получи пълна възможност със средствата на свободната импровизация да разкрие до изчерпателност комедийния си талант.

— — — — —

Вера Петровна Марецкая е била три пъти в България, свързват я много спомени и приятелства с нашата страна. С цели часове тя би могла да разказва за преживяното у нас, влюбена е в нашите хора, градове и села.

В София или в Москва, на Шипка или в Пловдив, в хотела или из улиците, у дома или у тях на ул. „Горки“ сме разговаряли надълго по най-различни въпроси, като се започне от обикновените и всекидневни житейски теми и се стигне до проблемите на театралното и филмовото изкуство. Вера Петровна умее да предразполага още с първите няколко фрази. Няма никаква дистанция, тя се приближава просто и естествено до теб, но усещаш, че в присвитите ѝ очи трептят пламъчета, които проникват навсякъде и после, след време актрисата ще ти припомни някоя реплика или постъпка, ще я изиграе, ще я пародира с незлоблив хумор. Стане ли дума за изкуството, тя заговорява с по-друг тон, но и сега се показват понякога шипчетата на нейната ирония. Тя вплита лични спомени, не обича да теоретизира, обобщенията и заключенията извежда из богатата си творческа практика. И затова е много интересно да се беседва с нея — тя е откровена, не се съобразява с никаква криворазбрана етикеция, не щади никого. Запитват я например веднъж дали леко или трудно ѝ се удават нейните роли. Тя разказва:

— Беше отдавна, снимахме в „Ленфилм“ следващия епизод от „Член на правителството“, в който играех Александра Соколова, бедна селянка, издигнала се със собствен труд до депутат от Върховния съвет. Снимаше се сцената на раздялата с мъжа (в тази роля великолепно играеше Василий Василевич Ванин). При това снимаше се в едър план — най-трудното нещо в киното, защото там нищо не може да се скрие, да се имитира; фалшификатът веднага се разпознава. В този епизод аз трябваше да плача. Снимахме го. Казват ми: „Извинете, по време на снимките мигна прожекторът, ясно е, ще има брак. Може ли да повторим?“ Какво ще правиш? Отново вживяване, съсредоточаване, отново разиграхме сцената, изплаках още веднъж раздялата си с мъжа. „Стоп!“ — викна режисьорът. — Много добре! Но в последната минута долу мина трамвай и сигурно се е чул. А във филма е село, не е Ленинград. Може ли да опитаме още веднъж?“ И така — колко мислите? Двадесет и един път! Двадесет и един път влизаш в ролята, двадесет и един път трябва естествено да заплачеш... Накрая бях вече не на себе си, можете да си представите моето състояние. Мислех си: за какви грехове съм наказана с такъв каторжен труд, всички други се снимат леко, свободно, с един-два дубъла. Излизам и минавам през съседния павилион. Гледам Боголюбов, той играеше във „Великият гражданин“, седи на стола уморен, блед, на нищо не прилича. „Какво има?“ —

пита го. „Изиграх двадесет и третия дубъл“ — отговаря ми. В този момент бляснаха светлините, някой викна: „Боголюбов, снимка!“ и той тръгна да играе същия епизод за двадесет и четвърти път. И как го играеше!

Ето какъв тежък, изнурителен, „каторжен“ труд се крие зад импровизационната лекота и непринуденост, които виждаме на екрана. Целите тия мъки на творчеството са скрити за зрителя, който дори може да остане с впечатлението, че на актрисата ѝ се удава всичко необикновено лесно, едва ли не експромто. Също такива усилия струват на актрисата и театралните ѝ образи. Огромно творческо напрежение и гигантски труд се изисква, за да се изпълни на дело любимата ѝ максима на Пушкин: „Чтоб слова лились, как будто их рождала не память робкая, но сердце...“

Направо от голямото и човечно сърце на актрисата излизат думите на нейните героини — партизанката П., Александра Соколова, директорката Капитолина Андреевна, Машенка, селската учителка Варенка, Ниловна... Вера Марецкая се е снимала в много филми (нека спомена още нейната печална и разглезена Наталия в екранизацията на „Делото на Артамонови“, провинциалната лъвица Змеюкина в Чеховата „Сватба“, комсомолката в „Котовски“, председателката на колхоза в „Полюшко поле“ и др.), още по-голям е броят на театралните спектакли, в които е участвувала. Но актрисата се отнася с извънредно голяма прецизност и вискателност към сценариите и пиесите, които ѝ се предлагат. „Аз постоянно се отказвам от роли, които не са ми интересни, в които бих се повтаряла“ — казва тя. Преди няколко години се появи дори една нейна статия със заинтригуващото и тревожно заглавие „Защо не се снимам в киното“. „Не мога да се оплача, че режисьорите и сценаристите са ме забравили — пише актрисата. — Но за съжаление всичко, което ми се предлага да играя, най-често е повторение на моите предишни роли, а главно... всичко това е вече вчерашен ден!“

Вечно творческо безпокойство характеризира пътя на Вера Марецкая от изпълнението на „Песен за Сокола“ във Вахтанговското училище до днес. Колко вярно е схванал Ю. А. Завадски, че тя всеки път иска да започва отначало! Ето сега тя мечтае за съвременни герои, които би искала да изиграе дори без всякаква декорация, без грим и нарочни костюми, за да се съсредоточи цялото внимание на зрителя върху актьора.

— Зрителят трябва да повярва в абсолютната достоверност на онова, което става!

Разпитва ме за силни женски характери със сложни съдби или ярки сатирични женски образи в съвременната българска драматургия. Интересува се от развитието на нашия театър, от най-последните роли на видни наши актриси.

Има писатели, които пишат много, но не всичко, сътворено от тях, остава в литературата. А има други, които пишат рядко, без да слизат от едно определено естетическо равнище. Същото е и с актьорите. В творческия път на Вера Марецкая се очертават много върхове. Разбираме желанието ѝ да не се връща отново към тях, да не се принизява, да търси и открива нови висоти в духовното измерение на човека. Или — казано с нейни думи — да показва многообразното и възвисяващо „възкресение на духа“.

«ЖИВИЯТ ТРУП» НА ЕКРАНА

М. СЕМЬОНОВ

Лев Толстой е бил свидетел на първите стъпки на кинематографа. Новото изкуство, способно непосредствено да се обръща към милиони зрители, му направило силно впечатление. В разговор с руския кинематографист А. Дранков писателят казва: „Необходимо е кинематографът да запечата руската действителност в най-разнообразните ѝ прояви, но руският живот трябва да се възпроизвежда такъв, какъвто е — не трябва да се тича по измислени сюжети.“ Толстой отбелязал, че киноизкуството „... е близко и разбираемо за огромни маси. При това за всички народи“. Той вярвал, че то ще успее по-дълбоко да разкрие „душевните преживявания“ на героите.

„Вие ще видите — казва Лев Толстой на писателя И. Тенс-рович — как тази цъкаща кутийка с въртяща се ръчка ще преобърне нещо в нашия живот, в нашия писателски живот. Това е поход срещу старите способности в литературното изкуство. Атака. Щурм. Ние ще трябва да се нагаждаме към бledото стъкло на обектива. Ще се наложи нов начин на писане. Аз вече мислих за това и предчувствавам, че нещо се надига. Но това даже ми харесва. Тази бърза смяна на сцените, преливане на настроения, каскади на преживявания — действително това е много по-добро, отколкото разтегнатото точене на сюжета. Ако искате, то е по-близко до живота.“

Идеята да пише за киното се ражда у Толстой при срещата му с Леонид Андреев в Ясна поляна. Вестник „Руско утро“ от 29 април 1910 г., помествайки беседата на своя кореспондент с Андреев за посещението му в Ясна поляна, пише:

„Лев Николаевич разпитваше и за критиците. Впрочем Лев Николаевич посочи К. И. Чуковский, който умее и смее да се занимава с неща, до които не се решават да се принизят високопоставените критици. Като образец той посочи статията на Чуковский



Алексей Баталов в ролята на Федя Протасов

за кинематографа — това ново „художествено“ явление от последните дни, имащо грамадно влияние над тълпата. Взимайки предвид това явление, Лев Николаевич разказа за своите впечатления от руския и задграничния кинематограф и припомни

за своя съвет, даден на руския кинематографист Дранков да уреди конкурс между писателите за създаване на най-добър репертоар. Явно тази мисъл се бе харесала на Лев Николаевич и той няколко пъти се връщаше на тази тема и внимателно и подробно разпитваше...

— Знаете ли — ме посрещна на сутринта Лев Николаевич, — аз през цялото време мислих за кинематографа. През нощта се събуждах и мислех.

В дореволюционното руско кино бяха екранизирани 18 произведения на Толстой, при което някои романи и пиеси по няколко пъти. През последните години киното отново се връща към творчеството на Толстой. Повестта „Казаци“, романите „Възкресение“, „Война и мир“, „Ана Каренина“ бяха пресъздадени на екрана. Сега в студията „Ленфилм“ режисьорът Владимир Венгеров поставя двусерийния филм по пиесата на Лев Толстой „Живият труп“. Този нов филм стана тема на нашето интервю.

— Съгласни ли сте, че пред всеки, който се заема с екранизация на произведения на Толстой, се поставя главната задача: оставяйки във всичко верен на Толстой, да създаде самостоятелно кинематографично произведение?

— В общи линии съм съгласен. Но моята задача все пак е малко по-различна, тъй като аз се насочих към по-друг литературен материал. И Михаил Швейцер, и Сергей Бондарчук, и Александър Зархи екранизираха проза и трябваше да преведат на езика на киното литературни образи, възникващи при четене. А аз екранизирам пиеса, т. е. произведение, написано не за да се чете, а за да се поставя и гледа.

Но и самата пиеса е необикновена. Тя не прилича на пиесите, написани за театъра, не прилича на пиесите на Толстой „Силата на мрака“ и „Плодовете на просвещението“. Спомнете си нейната история. Толстой написа „Живият труп“ в 1900 г., като постави в основата ѝ обстоятелствата на едно съдебно дело, разказано му от председателя на Московския окръжен съд. А „светлините на рампата“ пиесата видя за пръв път едва след смъртта на автора в 1911 г., на сцената на Художествения театър. Работата е не само в това, че участниците в събитията, прототипи на драмата, бяха помолили Лев Николаевич да не я публикува, за да не възбужда отново интерес към тази история. Работата е и в това, че сам авторът не е считал пиесата за завършена и е продължавал да търси нова драматургия. Той я е писал не в действия, а в картини. Отначало те са били 16, а в последния вариант 12. Пречела му е големината на сцената, нейната неповратливост, всички упростиавания и условности, които тя неизбежно изисква. Той е казал, че неговата пиеса има нужда от честа смяна на действието, от естествена разговорна реч. И в своите мисли се е насочвал към някакъв друг вид зрелище. В пиесата има такива ремарки: „На заден план стъклена врата, пред която стои разсilen“, „... вратата се отваря и се вижда говорещият адвокат“. И това е написано за театъра, за сцената! Та това не е лесно да се направи дори и в киното! Веднъж Лев Толстой казва на писателя И. Тенерович: „Кинематографът разгада тайната на движението. И това е велико нещо. Когато аз пишех „Живият труп“ късах косите си и хапех пръстите от досада, че не бива да дам много сцени и картини, че не мога да се прехвърлям от едно събитие към друго.“ Ето защо това не е обикновена пиеса, а много близко до кинематографско произведение.

— Преди 16 години Вие поставихте филма-спектакъл „Живият труп“. Защо почувствувахте необходимост да се върнете още веднъж към тази пиеса?

— Но и предишната ми постановка не беше първа. Дотогава мнозина се бяха опитвали да пренесат на екран пиесата, чувствувайки нейната кинематографичност. „Живият труп“ е бил поставен най-напред в киното, а не в театъра. Първият опит е направен в 1911 г. още преди постановката на художествения театър. Режисьорът е В. Кузнецов. В ролята на Маша е играла М. Блументал-Тамарина. В 1918 г. пиесата е екранизирана от Ч. Сабински. В главните роли са участвували най-изтъкнатите артисти от това време В. Холодная, О. Рунич, В. Максимов, И. Худолеев, К. Алексеева. В 1929 г. режисьорът Ф. Оцеп поставя „Живият труп“ в „Межрабпомфилм“. Оператор е бил Анатолий Головня, художници В. Симов и С. Козловски, а Всеволод Пудовкин е играл Федя Протасов. В другите роли са участвували Н. Вачнадзе, В. Гардин, Б. Барнет и В. Марецкая. Но всичко това са били неми филми, лишени от главното оръжие на Толстой — словото. Споделяйки с Леонид Андреев своето намерение да пише за киното, Толстой заявява: „Разбира се, необходимо е да има четец, защото без текст е невъзможно.“



Из филма-спектакъл „Живият труп“ — 1952 г.
в ролята на Федя Протасов Николай Симонов

Моят филм-спектакъл, за който напомните, взе за основа постановката на ленинградския академичен драматичен театър на името на А. Пушкин. Всички епизоди бяха снети в павилиона на „Ленфилм“ (оператор Евгени Шапиро), в специално построените кинодекорации по ескизи на С. Малкин. Във филма бе използвана и музика — фрагменти от Осмата симфония на Александър Глазунов.

Оттогава мина много време и киното се сдоби с нови изразни средства. Нашата цел е не да съчиняваме по повод на Толстой, не да го преосмисляме, а да бъдем колкото е възможно по-близо до него, да се опитаме със средствата на съвременното кино колкото може по-дълбоко да разкрием неговия замисъл. Сценарият наложи няколко съкращения, които в сравнение с филма-спектакъл съкратиха действието на една трета. Но аз се стремях да направя това максимално тактично, без да нарушавам смисъла на пиесата, нейния стил, нейната структура, авторския метод. Надявам се, че зрители ще разберат защо пренесохме действието от Москва в Петербург: да се покаже на екрана истинска Москва от началото на века вече не е възможно, докато Петербург може. В сравнение със спектакъла местата на действие са значително повече.

— Как разбирате темата и идеята на произведението?

— Известни са спомените на Надежда Крупска как в 1915 година в Берн Владимир Илич е гледал „Живият труп“ и „напрегнато и развълнувано е следял пиесата“. „Тази пиеса — пише Н. Крупска, — го развълнува необикновено много. Безусловно Ленин е видял в нея „забележително силния, непосредствен и искрен протест срещу обществената лъжа и фалша“, за който той пише в статията си „Лев Толстой като огледало на руската революция“.

В „Живият труп“, както и в други свои съчинения вниманието на Толстой е насочено към онова, което винаги най-много го е привличало. На пръв поглед в главния герой — Фьодор Протасов — има противоречия. Той пие, пуши, увлича се от жените, захвърля семейството си, детето си и завършва със самоубийство, нарушавайки всички толстоевски заповеди. От друга страна, Толстой изпитва към своя герой състрадание и предлага на нас, зрители, да го обичаме. Толстой казва за Федя Протасов, че това е „чисто руски тип... човек с отлична душа“.

В действителност тук няма противоречие. Федя е истински, активно толстоевски герой. Спомнете си неговите думи: „Пред всички нас, в този кръг, в който

съм се родил, има три пътя, само три... Да служиш, да трупаш пари, да увеличаваш пакостта, сред която живееш! Това ми бе противно! Възможно е да не съм могъл, но главното е, че ми беше противно... Вторият път — това е да разрушиш тази пакост. Затова трябва да си герой, а аз не съм герой. Или третият път — да се забравиш, да пиеш, да гуляеш, да пееш. Именно това правех аз.“ Вероятно от наша гледна точка герой би бил онзи, който „разрушава тази пакост“. Но за Толстой герой е и онзи, който не желае да привикне с пакостите. Той не идеализира Протасов и вижда неговите слабости. Но се възхищава от силата на човека, намерил в себе си мъжество да се махне от тъй наречения порядъчен живот, от света, построен на лъжата и насилието. И престъплението на Протасов — това е неговият бунт, неговият протест срещу несправедливостта и лицемерието на обществото. Показвайки това лицемерие, Толстой ни навежда към мисълта за неизбежността от разрушаването на буржоазните обществени отношения.

Главното за Толстой в неговия любим герой е изостреното чувство за съвест. Нарушаването на заповедите от Федя се дължи на това, че той е заглушил своята съвест. „Когато пийнеш, престава да ти бъде срамно“ — казва той. Трагедията на съвестта — ето в това е патосът на ролята.

— Кои кинематографични средства — режисьорски, актьорски, операторски и т. н. — считате за главни при екранизацията на пиесата на Толстой?

— Актьорските. За мен главното са актьорите, които ще успеят да предадат мислите на Толстой, а в тяхна помощ ще дойдат възможностите на съвременното кино.

На първо място това се отнася за образа на Фьодор Протасов. Тази роля са играли Моиси, Иван Москвин, Иван Певцов, Павел Орленев, Николай Ходотов, в наши дни Иван Берсенев, Михаил Романов, Михаил Царьов, Николай Гриценко. Признавам, че до моето разбиране за образа най-близко е артистът от Ленинградския академичен драматичен театър на името на А. Пушкин Николай Симонов. У Симонов Федя не е „страдаец“, по природа той е действен и жизнерадостен, искрен и прост, но той води неравна борба и загива в нея.

Във филма ролята на Федя Протасов ще се играе от Алексей Баталов. Едва бях намислил да започвам филма и веднага си представих в тази роля Баталов, като написах и сценария с оглед на него. Това съвпадна и с неговото желание, тъй като той отдавна е мечтал да изиграе тази роля.

Когато казвам, че това е актьорски филм, аз имам предвид не само главната роля. В театралните постановки се е случвало често актьорът, играещ Протасов, да се превръща в гастролор — целият спектакъл се изгражда с оглед единствено на него. Това е несправедливо по отношение на другите образи в пиесата, написани с еднаква за всички сила на Толстоевското проникновение в човека и необходими наравно с образа на Протасов за изразяване замисъла на произведението. И Лиза, и Каренин, и Маша, и Абрезков, и другите действащи лица чак до безименните лакеи са създадени всички на високо художествено равнище, с Толстоевско проникновение в психологията на всеки от тях. И колкото по-добре бъде показан всеки от тях, толкова по-пълно ще успеем да изразим мислите на Толстой.

Ще се стремим да покажем и социалната среда, фона. При мизансцените на втор план ще търсим детайли, ще съчиняваме подробности, помагащи ни колкото е възможно по-пълно да проследим и разкрием живота. Разбира се, всичко това в стила на Толстой, в руслото на неговата драматургия и размишления. Нишката на действието е и без това достатъчно напрегната, а главното е да използваме изряза на Толстой, „не в разтегнатото точене на сюжета“, а в изследването на живота, дълбочината на проникването в живота.

Акцентът върху актьорския кинематограф определя и стилистиката на филма — изобилие на едри планове, внимание, насочено към очите, лицата, мимиката.

Оператор на филма ще бъде Хенрих Маранджян, художници Николай Суворов и Михаил Хаухман-Свердлов, композитор Исак Шварц. Във филма ще се снимат: Лиза — Ала Демидова, Ана Павловна — Лидия Щикан, Саша — Елена Чёрная, Каренин — Олег Басилашвили, Ана Дмитриевна — София Пилавская.

КИНО И ТЕЛЕВИЗИЯ

АЛБЕРТ КОЕН

През втората половина на месец април т. г. в Милано се проведе Петата международна седмица на кинокритиката, организирана от ФИПРЕСИ (Международната федерация на филмовия печат). Както е известно, център на тези традиционни вече срещи на кинокритиците са дискусиите на определени теми, съпроводени с прожекции на филми. Темата на тазгодишната дискусия бе „Кино и телевизия“. За основа на разискванията послужиха 6 доклада, изнесени от колегите Мирча Александреску (Румъния), Ервин Дертян (Унгария), Нилс Сундгрен (Швеция), Ив. Валон (Швейцария), Ивано Чиприано и Морандо Морандини (Италия). В тридневната дискусия взеха участие почти всички присъстващи на срещата кинокритици-представители на 14 страни. Като илюстрация към темата бяха прожектирани редица телевизионни филми.

Темата на тазгодишната дискусия бе естествено назряла в предишните срещи, където често и неизбежно ставаше дума за телевизията. Бурното развитие на телевизията и нейното успоредно съществуване с киното отдавна поставят пред филмовата критика редица принципни проблеми, свързани със самата бъдеща съдба на киноизкуството. Обща бе констатацията, че кинокритиката дори е закъсняла с разглеждането на тези проблеми. Дискусията в Милано бе първият задружен опит на международната кинокритика за разработване на тази нова и много важна тема.

В следващите редове ще се помъча да синтезирам главните идеи, развити в дискусията, като за основа на изложението ще взема собственото си изказване пред колегите в Милано.

БЕЗОПЩАДНА ВОЙНА ИЛИ ТВОРЧЕСКО СЪДРУЖИЕ

Когато пристъпваме към разглеждането на проблема „Кино—телевизия“, ние поставяме крак в един мравуняк от противоречия, конфликти и парадокси. Струва ми се, че днес, когато все още правим първите крачки в изследването на този проблем, е невъзможно да дадем точни и убедителни отговори на всички въпроси, които произтичат от един тъй противоречив и сложен материал. Толкова повече, че взаимоотношенията между киното и телевизията не са замръзнали, а динамични: и киното, и телевизията продължават да се развиват с бурни темпове както в техническо, така и в естетическо отношение, като един от главните двигатели на това развитие е тъкмо обстоятелството, че те съществуват едновременно в живота и се намират в непрекъснато взаимодействие. Киното и телевизията си оспорват властта върху свободното време на човека и този спор е един от най-съществените стимули за развитието на всяко от тези идеологически средства поотделно. Ясно е обаче, че с изменението на всяко едно от тях се изменя и тяхното взаимоотношение. Така се образува един диалектически кръг: съвместното съществуване и взаимоотношенията между киното и телевизията гласкат към развитие всеки един от тези феномени, и обратно — индивидуалното им развитие внася непрестанни изменения в техните взаимоотношения. При такава диалектическа динамика наистина е трудно да се изработят каквито и да било окончателни отговори на въпросите, които ни занимават в случая. Вместо да ставаме пленници на прибързано формулирани дифиниции, по-добре е да изследваме и оглеждаме пещата от всички страни.

Всъщност има две най-общи гледни точки върху взаимоотношенията между киното и телевизията.

Първата (и далеч по-разпространената) разглежда тези взаимоотношения под ъгъла на едно ожесточено съперничество, на една безоппадна конкуренция. Кино—телевизия — това е неспокойно съвместно съществуване, това е неспирна студена война. Привържениците на това гледище визират най-често киното като губеща страна в тази битка без изстрели и кръв. В подкрепа на своята песимистична констатация и още по-песимистична прогноза те се позовават на обстоятелството, че броят на кинозрителите непрекъснато намалява, докато броят на телевизионните зрители расте.

Това е един безспорен статистически факт, наблюдаван в целия свят, включително и у нас. Например у нас, където през последните години телевизията увеличава абонатите си средно годишно с 100.000 телевизора, броят на кинозрителите спадна от 117 291 000 души през 1965 г. на 111 947 000 души през 1967 г. Наистина ние знаем, че би било погрешно да отдадем това явление единствено на брутоното разпространение на телевизията, тъй като, що се касае до нашата страна, отливът на зрителите от киносалоните се дължи в известна степен и на незадоволителното качество на кинообслужването (неприветливи, зле отоплявани и охлаждащи салони, ниско качество на проекцията, лош подбор на филмите, похабено състояние на копията и др.) Все пак телевизията не може да бъде освободена от своя дял „вина“ за това явление.

Статистическите данни обаче често изкушават към прибързани заключения. Можем ли от тези безспорни данни да направим сигурния извод, че телевизията обрича киното на бавна смърт? Подобни прогнози бяха правени навремето, когато появата на киното някои свързаха с неизбежното отмиране на театъра, а с разпространението на радиото — смърт на грамофонната плоча. Тези пророчества не се сбъднаха тогава. Къде са валидните основания за тяхното сбъждане сега, по отношение на киното и телевизията? Единственият безспорен аргумент би бил научно обоснованата теза, че телевизията може да замени пълноценно киното. Но такава теза досега нито е доказана, нито е доказуема. Опитът от последните десетилетия, когато се появиха нови изкуства и нови средства за разпространение на изкуството и културата, по-скоро показва, че общественият живот притежава някаква неограничена „еластичност“, позволяваща му да вмести в себе си всичко ново, без да жертвува каквото и да било старо.

Не само това. Статистическите данни са в повечето случаи сумарни. Да, публиката в киносалоните намалява. Много интересно и важно е обаче с оглед анализа на този процес да се знае кой слой от публиката „дезертира“ от салоните и за какъв вид филми се отнася това явление. А такива проучвания почти не са

правен системно. Ервин Дертян се позова на някои частични проучвания в Унгария, които сочат, че намаляването на броя на кинозрителите е по-чувствително за залите, където се проектират комерчески филми, докато високохудожествени филми привличат все по-многобройна публика. Можем ли тогава да смятаме, че уязвен от телевизията е комерческият филм? Да се съгласим ли с някои твърдения, според които телевизията вече се е нагърбила с развличението на хората, оставяйки на киното сериозните художествени задачи? Трудно е да се вземе становище по тези въпроси, докато няма налице детайлни изследвания за отношението на различните категории зрители към различните категории филми. При това ясно е, тези изследвания биха дали различни резултати според социално-политическите и културните условия, към които са приложени.

Най-сетне свидетели сме на едно друго явление, което като че ли поражда надежди, но също така прави бъркотията още по-голяма. В някои страни с по-дълга телевизионна традиция се забелязват известни признаци на завръщане на публиката към киносалоните — бавно, но все пак доловимо. Може би някои от словесите на населението в тези страни са достигнали вече степента на пресищане от малкия скран? Може би натрапчивото властолюбие на телевизията, която се стреми да ангажира всичките вечери на човека, е станало вече нетърпимо и хората искат да си възвърнат удоволствието на извъндомашните занимания и забавления? Трюфо шеговито нарича телевизията „кино, на което можеш да отидеш, прибирайки се у дома“ — дали тъкмо това не е почнало да дотяга на някои хора? А не можем ли да допуснем също така, че хората, които обичат да ценят филмовото изкуство, най-после са се убедили, че малкият екран не може да замени нормалния както по отношение качеството на прожекцията и естетическата пълноценност на възприятието, така и по отношение подбора и стойността на филмите?

Каквито и да са причините, признаците на едно завръщане на публиката към киносалоните са налице в някои страни. Но би било съвсем прибързано и необосновано да се извади оттук заключението, че отливът на зрителите от киносалоните е явление, характерно за първия период от съвместното съществуване между киното и телевизията — времето когато телевизията упражнява цялото замаяващо обаяние на една новост.

Както виждаме, има много „но“-та, които забиват копията си в наглед тъй стройното тяло на тезата, обявяваща телевизията за смъртна заплаха за киното. Работата е обаче там, че и противоположната теза предизвиква немалко възражения.

Според тази противоположна теза отношенията между киното и телевизията трябва да се разглеждат на плоскостта на сътрудничеството и съюза. Вярно е, казват нейните привърженици, че броят на кинозрителите намалява, но това се отнася само до салоните. Забравя се, че телевизията също е разпространител на филми и че кинозрителите са не само онези, които посещават киносалоните, но и зрителите на телевизията. Поради това ако броят на зрителите в киносалоните намалява вследствие на телевизията, пак вследствие на нея броят на зрителите на филми се увеличава, и то чувствително.

Едно такова разсъждение не е лишено от доводи. Примерът на нашата страна също може да го потвърди. Българската телевизия излъчва поне два кинофилма седмично, които се приемат от половин милион телевизора с 1,500,000 зрители средно. Годишно това прави повече от 150 милиона филмови зрители. Може да се каже следователно, че киносалоните у нас загубиха в последните години 10—15 милиона посетители, но киноизкуството е спечелило посредством телевизията огромен брой нови зрители! Загубеното в киносалоните филмово изкуство многократно го наваксва чрез телевизията.

Ето защо има основания мисълта, че никога филмовото изкуство не е притежавало една толкова многобройна публика, както при съществуването на телевизията и благодарение на нея. И че телевизията, вкарвайки киното в домовете, всъщност съдейства за приобщаването към филмовото изкуство на много хора, които досега са стояли настрана от него или са имали само епизодични контакти.

Тази мисъл се подсилва още повече от обстоятелството, че телевизията не изчерпва ролята си с простото излъчване на филми, а върши и значителна друга работа по издигане кинокултурата на зрителя. Става дума за кинокритическите рубрики в програмите на телевизията, включването в тези програми на беседи по

история на киното с показ на съответни произведения, тематични киноцикли, творчески портрети и т. н. Така телевизията изпълнява едновременно функциите на кино, филмотека, лектория и печат.

Продължавайки по тази линия, би могло да се приеме също така, че телевизията по принцип насърчава развитието на филмовата индустрия. Защото към филмите, които трябва да се произвеждат за търговската киномрежа, се прибавят филмите, произвеждани специално за телевизията. Телевизията става все по-голям „консуматор“ на филми — както готови, така и специално поръчани. На много места по същата причина тя става и сама производителка на филми, така че киноиндустрията в тези страни се разраства, като включва в себе си и един нов могъщ продуцент — телевизията. Друг е въпросът в каква степен при капиталистическите условия телевизията може да конкурира и обезсилва някои частни кинофирми.

Всички тези факти не могат да бъдат отречени. Но те съвсем не обезоръжават някои опоненти.

Да приемем, казват те, че благодарение на телевизията филмовото изкуство печели милиони нови зрители. Но поради природата на малкия екран, тези (а и всички други) зрители общуват с едно осакатено филмово изкуство. Домашната обстановка, в която се гледат филмите на малкия екран, също не отговаря на онези изисквания, които поставя пълноценното естетическо потребление на киноизкуството. Най-сетне не бива да се забравя, че репертоарната филмова политика на телевизионните институти по редица обективни и субективни причини рядко поднася на зрителите нещо значително. Следователно не можем, от естетическа гледна точка, автоматично да причислим телевизионните зрители към кинозрителите изобщо, т. е. към хората, които наистина гледат кино.

Други опоненти оспорват и твърдението, че телевизията поощрява развитието на филмовата индустрия. Като имат предвид капиталистическите условия, те изтъкват, че за да избягнат конкуренцията на телевизията, продуцентите все повече обръщат поглед (а тсва значи капитали) към суперпродукциите, към филмите с масови и батални сцени — един терен, на който малкият екран е още безсилен. По този начин сериозният художествен филм от по-камерен характер започва да губи финансовата заинтересованост и подкрепа на продуцентите, той е обречен може би на прогресивно вегетиране.

Не бих се заел да калкулирам всички „за“ и „против“ двете основни гледища, които посочих, за да тегля после чертата и изведа някакъв краен резултат. За мен в случая е по-важно да изтъкна изключителната сложност на проблема, която трябва да ни въздържа от избързване с категорични становища, от преждевременно обявяване на киното за смъртно застрашено и телевизията за триумфираща властелин на човешките интереси. Бъдещето несъмнено ще внесе повече яснота в тази проблематика. И кой знае дали тогава няма да се окаже, че най-прав е бил Роберто Роселини, който твърди, че киното е застрашено не от телевизията, а от киното, т. е. от всичко пошло, меркантилно и антифилмово, което се шири в областта на киноизкуството.

Всъщност цялата изключителна сложност на проблема идва може би от това, че киното и телевизията не са категории от един и същ порядък. Няма ли тогава известно право някои колеги, които смятат, че телевизията е все още преди всичко социологически и психологически проблем, а след това естетически?

Тогава да сграничим нещата — да вземем телевизията в чисто естетическите ѝ функции, и още по-точно, само в онази сфера от тези функции, където близостта с киното е най-пределена. С други думи, да поговорим и ние, тъй като бе говорено много и в Милано, за кинофилма и телевизионния филм.

МЕЖДУ КИНОФИЛМА И ТЕЛЕФИЛМА

Преобладава мнението, че принципна естетическа разлика между кинофилма и телефилма няма. Това се потвърждава макар само от факта, че кинофилми минават в телевизионните програми и обратно — телефилми минават в киносалоните. Това става навсякъде, става и у нас (напр. телевизионните филми „Русият и Гугутката“ и „С пагоните на дявола“ излязоха и по екраните на кината). Цитира се като най-ярък скорошен случай филмът на Роберто Роселини „Завземането

на властта от Людвик XIV“, направен за френската телевизия, но също така ми-
нал с успех и в кината. Казват, че когато запитали Роселини дали е имал ня-
какъв по-специален подход при изработването на този филм за телевизията, той
бил отговорил, че е правил филм като филм, а не нещо специално за телевизията.

Разбира се, всичко това съвсем не означава, че не съществуват отлики меж-
ду двата типа филми, или по-точно, че не съществуват по-специални изисквания
към телефилма. Тези изисквания се диктуват от две главни обстоятелства: разме-
рите на телевизионния екран и обстановката на общуване с филмите. Телевизион-
ният екран е много по-малък от киноекрана, телевизия се гледа в домашна об-
становка.

Малкият екран налага на телефилма средния план като основен. В изобра-
жително отношение, изтъква младият полски кинокритик Янек Фуксевич, киното
върви от синтеза към анализа, телевизията — от анализа към синтеза. Монтажът
на телефилма, посочва пак той, е три пъти по-бавен от този на кинофилма.

Изобразителната ограниченост на малкия екран налага свои изисквания и
към драматургията на телефилма. Тази ограниченост телевизионният сценарий
трябва да компенсира, от една страна, чрез един по-остър, по-драматичен сюжет,
способен да задържи вниманието на зрителя, а от друга — чрез по-широко за-
стъпване на диалога. Словото, казват някои, е по-необходимо на телевизията, от-
колкото на киното тъкмо поради нейната недостатъчна изобразителна сила.

Но всички тези особености, взети заедно, не са достатъчни, за да говорим за
съществени естетически отлики между кинофилма и телефилма. Има кино- и те-
лефилми, където чертите на сходство стигат до почти пълно покритие (такъв е
например поменатият филм на Роселини), а и взаимното влияние между двата
типа филми, както ще видим по-нататък, непрекъснато расте. Освен това същест-
вуващите сега отлики се дължат в значителна степен на настоящето техническо
равнище на телевизията. Но телевизията се развива и усъвършенствува, може да
се очаква, че в недалечно бъдеще нейните изобразителни възможности ще порас-
нат толкова, че да изравнят или поне доближат плътно телефилма до кинофилма
в изобразително отношение.

Поради това, смята Я. Фуксевич, по-точно е да кажем, че по-съществените
отлики между кинофилма и телефилма не са в естетическата им природа, а в
естетическото им въздействие. Телефилмът не може да даде същото естетическо
изживяване. Тази отлика се дължи на факта, че телевизия се гледа у дома, сам
или с малко хора, че тя може да се гледа разсеяно (докато човек се храни или
работи нещо), че телевизионният зрител е господар на прожекцията, т. е. може
да изключи апарата. Всичко това създава такъв психологически климат на есте-
тическо възприемане и изживяване, който съществено се отличава от климата в
една тъмна кинозала със стотици зрители, между които се установява някаква
невидима общност, командувана от една прожекция; върху която те нямат ни-
каква власт.

Италианският колега Лино Мичике забеляза, че и тази отлика може да
се сметне за преходна, доколкото, както изтъква Жан-Люк Годар, ние отиваме
все по-определено към „домашното кино“. В недалечно бъдеще хората ще могат
да прожектират и гледат по домовете си филми на 8 мм лента, за която цел
може би ще се създаде специален клоп на киноиндустрията и специална система
на обслужване.

Проблемът за взаимоотношенията между кинофилма и телефилма не може
да бъде ограничен само с анализа на приликите и отликите между тях, той изи-
сква и анализ на тяхното взаимно влияние. Впрочем влиянието на кинофилма
върху телефилма е ясно, след като се знае, че телефилмът се е родил от кино-
филма, че той е негов дериват. Обратното въздействие е по-интересно и още недо-
статъчно проучено. Именно на него спира най-вече вниманието си в своя доклад
Нилс Сундгрен, който от няколко години се занимава с филмовата програма и
критика в шведската телевизия. Някои от неговите наблюдения и преценки за-
служават да бъдат предадени по-подробно.

Най-напред Сундгрен разглежда влиянието на телевизионната техника върху
филмопроизводството и по-точно върху заснемането на кинофилми. Той изтъкна,
че телевизията помогна да се намали и опрости механизмът на „правенето на
филми“ чрез въвеждането на леки, тихоработещи камери, с които може да се бо-
рави при снимки със синхронен звук, а също чрез употребата на много опросте-

на осветителна апаратура. Един от най-очевидните резултати на това развитие е, че техническите проблеми на създаването на филма станаха много по-маловажни, отколкото например преди десетина години. Поради това стана сравнително лесно за журналисти и други интелектуалци да овладеят средствата на филмовия изказ (доста често явление в Швеция), което пък разширява базата за изразяване на нови кинотворци. Друго последствие, което също не бива да се подценява, е това, че опростяването на техниката поевтинява производството на филма.

Изглежда все пак, посочва Сундгрен, че най-важното влияние на телевизията върху киното е в избора на обекта (предмета, целта) на филма. В Швеция, сред поколенияте режисьори, което идва след Бергман, се забелязва подчертана ориентация към всекидневната действителност и нейните най-остри социални и морални проблеми. Техниката, използвана от тези режисьори, е много често техниката на документалния телефилм. Влиянието на документалната телевизия се чувства също и в структурата на техните филми — доста свободна, небрежна, прибавяща често до импровизацията. Но най-важното е, че тези млади кинорежисьори „дискат да използват киното така, както журналистът използва вестника, т. е. да уловят текущите събития и дискусии, като покрият по-широки сектори от живота и информацията, отколкото това, което се вършеше от традиционното кино“. Във връзка с това Сундгрен разви някои много интересни мисли за влиянието, което по-специално оказват върху тези млади автори емисиите на телевизионни новини (от типа на „По света и у нас“ в Българската телевизия), особено в сферата на структурата, формата и монтажа на кинофилма. Това влияние може да се забележи и във филмите на Годар (напр. „колажа“), на югославянина Макавеев, шведа Съман и други европейски кинорежисьори.

Разбира се, проучването на взаимните влияния между киното и телевизията е още в началото си. Тази нова и много интересна тема несъмнено ще привлича все повече вниманието на филмовите теоретици и критици, защото очевидно е, че филмовото изкуство и филмовото производство ще търпят оттука нататък все по-определено въздействие от страна на по-младата си и по-динамична посестрима — телевизията.

Един от основните въпроси, които занимаваха срещата в Милано, бе този за връзките и взаимоотношенията между филмовата критика и телевизионната критика. Този въпрос впрочем естествено се включва в целия комплекс от проблеми, който обхваща темата „кино—телевизия“. От друга страна, кинокритиците са първите, които биха желали да си дадат сметка за този нов сектор на критиката, който изникна изведнаж в непосредствено съседство с тяхното собствено поприще. Каква е тази телевизионна критика — някакъв клон от филмовата критика или самостоятелен, вече специализиран жанр? Ако е самостоятелен жанр, има ли той някакви връзки с кинокритиката и какви са те?

Принуден съм пак да отбележа предварително, че и в този проблемен кръг, тъй както и в другите разгледани досега, си дават среща противоположни становища, между които е трудно да се направи още отсега окончателен избор.

Разбира се, има и безспорни положения. Преди всичко това, че кинокритика и телевизионна критика са, независимо от немалкото допирни точки, два различни жанра, тъй както кино и телевизия са два различни културни феномена. Филмът, кино-или телевизионен, заема само една част от програмата на телевизията; тук естествено кинокритиката би могла да намери свой терен за действие. Но на критически анализ подлежи и останалата част на телевизионната програма — онази, която включва най-разнообразни политически, икономически и културни предавания, телевизионен театър, музика, забавни предавания и пр. Повече от ясно е, че тази сфера е извън обсега на кинокритиката, че тя изисква една друга, специализирана критика — телевизионната. Такава специализирана критика вече съществува повече или по-малко навсякъде. Друг е въпросът, че в повечето случаи тя е възникнала като клон на кинокритиката, доколкото в повечето случаи кинокритици са тя, които са започнали да се занимават с телевизионна критика. Някои от тези кинокритици по-късно се отдадоха главно на този нов вид критика, други продължават да съчетават двете дейности, но при всички случаи това са индивидуални предпочитания и решения, които с нищо не опровергават тезата за самостоятелния, специализиран характер на телевизионната критика.

Но от това твърдение веднага възниква въпросът: телевизионната критика,

съществува ли като единен жанр? Ако разнообразието на компонентите на телевизионната програма обуславят съществуването на специализирана телевизионна критика, то същото това разнообразие не налага ли съществуването на различни отрасли в самата телевизионна критика? Аз изказах в Милано мнение-то, че ми се струва немислима една обща телевизионна критика. Не мога да си представя този критик, който с еднаква компетентност би могъл да оценява различните елементи, които съставят телевизионната програма. Всеки опит да се прави такава обща критика води неминуемо към баналност и незадълбоченост. Като пример приведох рубриката на в. „Народна култура“ — „7 дни телевизия“. В тази рубрика обикновено един критик оценява цялостната програма на телевизията през изтеклата седмица. Когато статията е написана например от един театрален критик, не е трудно да се види, че най-добрата нейна част е онази, посветена на телевизионния театър, докато, да речем, публицистичните емисии са получили един доста повърхностен анализ. Съответно това се отнася за кинокритици и други профилирани журналисти, които се заемат да оценяват общо програмата на телевизията.

Това мое гледище не бе споделено от някои професионални телевизионни критици, като например италианските колеги Ивано Чиприано („Паезе сера“) и Морандо Морандини („Ил темпо“). И двамата изтъкнаха, че телевизионната критика има за задача да оценява не само отделни предавания, а и програмата като цяло, като определена телевизионна политика. Освен това, каза Морандини, критикът е зрител като другите и техен представител, следователно той може да има преценка за всички компоненти на телевизионната програма, тъй както и зрителят прави преценка на всичко. В своите писания критикът изразява не само мнението на зрителите, но и техните искания.

Морандини постави и още един въпрос, тясно свързан с предидущия: за какво служи телевизионната критика, когато оценяването от нея предаване е минало веднаж и отминало? Отговаряйки, той посочи, че в програмата на всяка телевизия има доста постоянни рубрики и особено към тях се насочва вниманието на критиката. Оценката, която тя дава на отделни предавания, засяга всъщност и техните рубрики, насочва или отблъсква зрителя от тези рубрики. От друга страна, преценката на критиката е важна за авторите на предаванията и за ръководството на телевизията с оглед на бъдещите програми. Разбира се, призна откровено Морандини, ръководството на италианската телевизия се вслушва в бележките на критиката само когато те са публикувани в правителствените вестници. Но общественото мнение, за щастие, не се влияе само от тези вестници.

Независимо от посочените разногласия, всички бяхме единодушни в заключението, че тъй или иначе с появата на телевизията за кинокритиците се открило едно допълнително поприще за изява най-малко в две направления: първо — в участие в кинокритическите рубрики на телевизионните програми (критика на нови филми, беседи, представяне на автори и произведения и др.) и второ — в рецензиране на филмовата част от телевизионните програми. Дори само по тази причина (а в действителност далеч не само поради това) телевизията отсега нататък се намира в ползрението на кинокритиката.

*

Размяната на мисли в Милано представлява, както вече изтъкнах, добра основа за по-нататъшно разработване на сложния комплекс проблеми за взаимоотношенията между киното и телевизията. А наличието на противоположни становища по редица от тези проблеми показва, че теренът за по-нататъшна работа е много широк. Ако прибавим и това, че у нас телевизията е млада и че въпросите за нейните връзки и взаимоотношения с нашето кино се поставят отскоро, ясно е, че на българската кинокритика и зараждаща се телевизионна критика тепърва предстои да навлезат в тази проблематика и да дишат свои отговори и решения, към каквито животът все по-властно ги призовава.

КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ИЗПОЛЗУВАНЕ НА ЦВЕТА ВЪВ ФИЛМА

ДОЦ. ЯН ШМОК

При определяне функцията цвят във филма много често е използвана мисълта, че цветът тук играе аналогична роля, както при живописиста. Това мнение се опира на неправилното преценяване на разликата между фотография и живопис и води към фалшиви представи за възможностите на оператора при работа с цветовете. Важен фактор, който в случая се изпуска, е техническата страна на целия проблем.

1.

Всяко средство, което ни действа като предавател на информация, приемаме в двете му основни форми: практична (например обявление за изтребване на кучета или план на Прага) и емоционална (например стихове или модерна картина). Тези форми преследват различна основна цел, въздействащото средство е използвано от две коренно различни гледни точки. Практическото възприятие произлиза от контакта, в който хората влизат с всекидневния живот, като изхождат от нуждата на обществената практика. Негова характерна черта е еднаквостта му с действителността и има значение само тогава, когато застъпва тази действителност съвсем точно в нужната мяра.

Емоционалното възприятие е ориентирано по съвсем друг начин. Чрез него човек не само търси, но и създава съзнателно изворите на положително емоционално състояние. Тези изкуствени извори в съвременното модерно общество са много. Тяхна основна цел не е сходството с фактически съществуващата реалност, а „подобие“ с чувствената и идейната структура на автора. При практическото възприятие търсим елементи, които ни дават възможност да достигнем по-висока точност и сходство с действителността. При емоционалното търсим елементи, които ни носят нови възможности за емоционално въздействие. На пръв поглед двете страни не се самоизключват, в действителност става въпрос за две противоположни страни.

Картата е специален вид рисунка. Не е „отливка“ на действителността. Могат да съществуват и карти измислени, например план за някакъв бъдещ строеж. Картата е класическа практическа информация. В областта на емоционалните съобщения търсим, напротив, елементи на реалност по възможност най-независими, позволяващи ни да достигнем най-голямо откъсване от реалността за сметка на чисто емоционална печалба и постигане на максимално подобие с фантастичните конструкции на неповторимата реалност. Музиката не би могла да се развива, ако познавахме само звуците, съществуващи в природата. Модерната живопис не би съществувала, ако не познавахме линеарната и цветната стилизация и т. н.

2.

Основата на фотоинформацията се състои в насочването на една оптическа система в дадена посока. Зад обектива възниква оптическо изображение на обекта, виждащо се на матовото стъкло и даващо възможност да се копират контурите или да се регистрира на светлочувствителен слой. Преди съществуването на този слой оптическият образ можеше да бъде само наблюдаван или прекопиран. Това наблюдаване на образа фактически нямаше практическа стойност, а копирането не е използвана форма за фиксиране. Едва появяването на образа върху светлочувствителния слой е дало възможност за неговото всестранно използване, защото е откъснало крайния резултат по време и място от предмета, който изобразява. С характерната си особеност „да постоянства и да фиксира“ фотографията завоюва положението, което има сега в рамките на практическата информация. Всичко, което преди откриването на фотослоя бе рисувано (с цел да бъде пренесено и да остане да съществува подобие то му), е сега фотографирано. Фотографии от този тип човечеството използва дневно около 5—6 милиона. Същото важи и за другото информативно средство — киноснимката, независимо дали мислим за фотохимичната или фотоелектричната форма.

Използването на фотографията е голямо и очевидно, защото възможността за „сходство с реалното“ е лесно достъпна и от много високо качество. По-друго е в областта на емоцията: лесното „сходство“ значи и „неподобие“. Принципът на двойственото използване е закон за всички информативни средства, затова покрай практическата фотография трябва да съществува и емоционална. Въпреки ограниченията, които фотографията налага, „неподобието“ с реалността е възможно и в емоционалната фотография съществува.

3.

Елементите, които дават възможност на фотографа или оператора да създаде „неподобие“, т. е. стилизация, са много. Това са например линейните и тоналните отношения при предметното запълване на визуалното поле в рамките на образа и преднамерената организация на кадъра в реалността и във връзка с него светлинното решение на образа, оптическата острота или мекота и т. н. Тези из-

разни елементи не са еднакво достъпни за овладяване.

Особено внимание трябва да се обърне на тоналността. Тонът при черно-бялата фотография е по-лесен за овладяване и не е зависим от реалния обект. Всеки цвят в образа е копие от определен цвят в реалността — трансформация на действителния цвят. Приготвия черно-бял образ тоновете се различават от цветната гама на действителността. Тук проблемът е по-скоро в недостатъчното вярно предаване, отколкото в мярката на стилизацията.

В практическата информация главна роля играе подобие то с реалността. За това, когато се отнася до верността на тона, цветът може да изиграе изключително важна роля. В практическата фотография цветът е превратен момент. Природо-научната фотография, репродукциите на цветни картини и т. н. са вече безсмислени като черно бели. В тази област главните проблеми са обединени с въпроса за точността на цветното възпроизвеждане и трайността на цветния образ, респективно поне на цветния негатив. Въпреки че в тази насока не са решени с успех всички проблеми напълно, състоянието на модерната цветна техника е такова, че може да считаме от практическа гледна точка нещата за решени.

Целта не е да решаваме проблема за точност на цвета, а точно обратното — да търсим възможност да отделим цвета от реалността, да дадем възможност за цветни изменения спрямо нея. Можем да прибегнем до сравнение с живописата. Обаче възможностите на художника и оператора при боравене с цветовете са принципино различни. Цветът при художника е свободно избран манипуляционен елемент, той може да го изцеди от тубата на произволно място върху платното или свободно на независима повърхност. Противоположно на това цветът, с който разполага операторът, е част от реалното съществуване на фотографирувания обект и само по изключение може да бъде внесен при този процес отвън. Цветът на обекта е един от важните елементи. Редица обекти се различават помежду си не по своята форма, а по цвета, т. е. цветът тогава има материално (веществено) значение. Ако цветът на лицето на актьора при снимката не е естествен, и то е гримирано в друг цвят, това значи, че има някакви причини, които са свързани с материалната страна на обекта (ученик, изцапан с мастило; удавник и т. н.). Ако не съществува материалното условие, тогава става въпрос за стилизация — условието вече е художествено. На този въпрос трябва да се обърне сериозно внимание, защото при недостиг на естественост на стилизацията у зрителя може да се получи неразбиране на принципа за смяната на цвета. Тази смяна би могла да се сметне при реализирането като смяна материална. Кадърът не би бил разбран и би се получило неправилно възприемане на съдържанието, противно на авторовия замисъл.

Възпроизвеждането цвета на предметите не изисква много старание, защото той е част от фотографирувания обект. Качеството на изображението зависи от техническото качество на цветния процес.

При художника изобразяването на цветовете на предметите е проблем, защото от боите в тубите той трябва да създаде тона и полутона, които съществуват в природата. Откъсването цвета на

образа от цвета в природата е възможно в живописата, защото боите в тубите нямат нищо общо с материалния цвят на изобразяването; мисълта за цветна стилизация е естествена, докато за постигане на подобие трябва известни усилия.

Вярното цветовъзпроизвеждане се осъществява без особено усилие от оператора, докато стилизацията за него е проблем.

4.

Основна възможност за цветна стилизация ни предлага и условието за цветен избор на обекта. На синя покривка лежи жълт лимон. Ако тази композиция е в общ план, ние виждаме лимон на синя маса. Предметната страна на обекта преобладава над цветната. Ако намаляваме кадъра до детайл, ще настъпи положение, когато също ще различаваме материалната същност на обекта (лимон и покривка), но синият и жълтият цвят до толкова ще преобладават, че започват да действуват сами за себе си като цветове. Стават самостоятелни, получават възможност да „играят“. Не само при детайла се получава този ефект. Същото ще постигнем с преднамерена композиция от цветни обекти в рамките на образа или като чрез насищане с един цвят намалим пъстротата на околните цветове. Червеното знаме в пъстрата манифестация няма никакво цветно значение. Същото знаме на фона на сива улица, сива тълпа или сиво небе става символ.

От характера на игралния филм и самата действителност произлиза, че този метод е възможен, но е ограничен от това, че за значението на действието като цяло и за значението на отделните кадри винаги решаващо е материалното съдържание на кадъра, а не цветното. При снимания обект полученият цветен ефект ще бъде само в хармония с материалното съдържание на кадъра, респективно със значението на кадъра в цялото произведение.

Предметите не са винаги на разположение в тези цветове, в които бихме ги изисквали. Предлага ни се тогава друг метод — смяна на цветовете на сниманите обекти чрез боядисване. Изборът на обекта е метод чисто фотографски, смяната на цветовете е метод на художника.

Докато при метода на избора сме ограничени от цветната комбинация, реално съществуваща при обекта, при метода на боядисването може всеки предмет да бъде оцветен в свободен цветен оттенък. На пръв поглед възможностите за стилизация не са ограничени. Обаче цветната стилизация не може да се различава от цялостната. В произведения, цялостно стилизирани („Когато дойде котаракът“ и „Уестсайдска история“), работата с цветовете може да бъде много по-изразителна, отколкото в някой друг вид филми. Стилизация на формата сме видели в „Хенрих V“, а цветната стилизация чрез боядисване можем да проследим в „Червената пустиня“.

По-нататъшни възможности за цветна стилизация ни дава специалната техника на процеса на обработката. Най-старата форма, използваща независими цветове, е черно-бял материал, копиран в

определен цветен тон на цветен позитив. Такъв цвят е независим от условията, дава възможност на автора да използва цялостен цветен акцент, независим от вещественото съдържание на кадъра. Емоционалният ефект на избраните цветове трябва да се слее със съдържанието или пък трябва да контрастира с него.

Подобен метод е възможен и при цветните копия с помощта на технически средства при копирането или с филтри през време на снимане. В копието създаваме цялостно преобладаване, респективно недостиг на определени цветове. С това основното разпределяне на цветовете е запазено, въпреки че през тях минава цялостен цветен тон. Този ефект се използва за постигане на някакво настроение в кадъра. Технически е възможно да се използва при снимки изрязано фолио и така да меним цвета в кадъра на дадени места. При този случай цветният тон може да се промени чувствително. Подобен краен резултат може да получим и като следствие от техническа грешка, например при комбинация на два светлинни източника с различна цветна температура (дневна светлина от прозорец и запалена лампа в стаята).

Грешките, проявяващи се като цветна деформация, са за съжаление извънредно много. С художествена цел могат да се използват много нарядко. Дори такъв метод, какъвто е смяната на условията в лабораторния процес, води до тежки грешки. Могат да се появят неочаквани ефекти като например разлика на цветовете при светлина и на сянка. Един и същ обект е на светло оцветен в жълто, а на сянка е виолетов, в картината липсват неутрално бяло или неутрално черно и т. н.

Заедно с нормалните цветни филтри могат да се използват и специални, малко известни. Изработват се от стъклото НЕОДИМ, сиво или леко оцветено, обаче с висока абсорбция в тясна област от спектъра. Цветната смяна се получава само когато при използването на филтъра някой обект отразява точно тези критични дължини на вълната. В останалите обекти не се чувствуват никакви цветни изменения.

Друга възможност ни се предоставя от комбинациите на поляризационни филтри със специални фолии. Някои природни плоскости отразяват освен неполяризационна светлина и определен квантум поляризационна. Цветът може да сменим с помощта на комбинация от поляризационен филтър и цветно фолио. Колкото по-голяма е поляризационната светлина и колкото по-малко е наситеността на цвета в дадената повърхност, толкова по-чувствителна може да бъде смяната. От филмова гледна точка е интересно, че смяната на цвета може да става и през време на снимането. Смяната се извършва при определени условия и е възможна в различни интервали. Най-обикновен пример за достигане на този ефект са прозорците, в които се отразява синьо небе. Отражението на небето се създадено практически от поляризационната светлина, неговият син цвят може да бъде сменен през време на кадъра с входен филтър в цвят жълт или жълтооранжев.

Трета група от тези специални филтри са цветните поляриза-

ционни филтри. Техният цветен ефект е същият както при обикновените стъклени филтри. Разликата се състои само в това, че при едновременното използване на два филтъра можем да получим смяна на плътността им. През време на снимка е възможно цялото пространство на образа да се тонира и после да се премахне. Използването на цветни поляризационни филтри довежда до по-добро предаване на цветовете при някои лъскави и блестящи повърхности.

Както е известно, филтрите ни дават много и интересни възможности. Те работят обаче механически, модулират всичко в обсега на зрителното поле и само в редки случаи е възможно ограничаването на отделен избран обект.

Възможност за цветни изменения ни дава и самият фотографски процес. Цветният негатив може да бъде копиран на три черно-бели позитива. От тях може да бъде обратно копиран нормален дуп-негатив. Със смяна на цветните светлини при копирането можем да получим негатив, на който противно на оригинала цветовете ще бъдат разместени. С това създаваме цялостно цветно настроение. Например в един филм светът след атомната война бе разрешен така: червено небе, синя трева, зелени лица... При изключителни случаи, като например филм за живота на друга планета, този метод може да се използва като ефект с добър резултат. Въпреки всичко зрителят ще бъде пак недоволен, защото за него цветът на небето и цветът на растенията са несменяеми. Смяната на цветовете ще има повече материален характер, отколкото художествен; на другата планета предметите чисто и просто имат друп цветове.

Във фотографския процес намираме период на специални фотометоди: изохелие, сабатие, псевдорелеф и т. н. Тези методи са принципно възможни, обаче са трудни и са извън всекидневната лабораторна практика. Доколкото ни е известно, досега не са използвани в киното. Във филма е трудно да си ги представи човек, с изключение на кадри, представляващи сънища, балет в експериментална форма или нещо подобно.

Остава още едно доста добре известно средство — цветното осветление. Филтърът пред обектива модулира целия кадър, изрязаното фолио — само част от него, и то немного точно и в по-големи пространства, при това те не дават възможност за движение на камерата. Цветната светлина (филтър на лампата) може да бъде съвсем точно насочена към даден обект; камерата е освободена и може да се движи. Използването на цветната светлина е зависимо от законите на възприемането. Има разлика в това, дали виждаме предмета в цвят X, или дали го възприемаме в цвета X, осветен от светлината на цвят Y. Имаме ли фигура, близко до огън и от страна на огъня я осветяваме в червено, приемаме фигурата нормално и червеното оцветяване разбираме като цвят на светлина от пламък. Когато между нормално осветени фигури, пред нормално осветен фон поставим фигура, осветена така, че на нея да пада само цветна светлина, докато на останалите фигури и фон ще има бяла светлина, ще възприемаме цвета на светлината като собствен цвят на фигурата. Това е метод, подходящ за особени случаи. („Когато дойде котаракът“).

Малко по-специален метод е конфликтът на два цвята, получен чрез монтаж. (Например монтиране кадри в червено и зелено.) При рязката цветна смяна може да създадем сигурен психически ефект — както при монтажа на светъл с тъмен кадър и обратно.

5.

Виждаме, че съществуват много средства за стилизация, но всички те са някакси ограничени, зависещи от други условия, а работата с тях е много по-трудна, отколкото при живописата. Главната трудност при работа с цветовете не е толкова в методите, тя е извън тях, в самия характер на филма като цяло.

Търсим възможности да отделим цвета от реалния му носител, търсим възможност да работим с цвета като с художествен елемент, не искаме да го използваме като обективен атрибут на реалния предмет. Но какво значи всъщност да работиш художествено? Това предполага, че цветът, когато загуби материалното си значение, придобива или друго такова, или пък няма свършено никакво значение. „Другото значение“ може да бъде символично (червеното — цвят на революцията) или пък да носи конкретен емоционален ефект на определени цветове и цветни комбинации. Позволявам си да цитирам Василий Кандински:

„Жълтият цвят е топъл, приближава се към зрителя, ексцентрично блести. Действува като материална сила, без цел се хвърля върху предметите и излъчва на всички страни. Затворен в геометрични форми, се вълнува, тревожи и притеснява. Тези си качества той може да степенува и тогава звучи като тон от тръба, от фанфари. Близък е на душевните състояния — сяпко изстъпление, нервност, безумие. Това е цветът на разпиляността — силата на годините...

Синьото е студен цвят, отдалечава се от човека, в синия кръг око̀то достига до някакво съсредоточаване в дълбочината на насочващото движение. Синьото се задълбочава и степенува към тъмно, води ни към безкрая, до свръхчувствителност и спокойствие. Светлото синьо въздейства също така. Предизвиква чувство на несигурност, отдалечаване от човека. Степените на синьото отговарят на тоновете на флейтата, челото, баса, органа...

Жълтият цвят, охладен от синия, веднага преминава в зелено, действува болно и извън чувствата. Противоречията на синьото и жълтото се изравняват в спокойствието на чистото зелено. То не изисква нищо, не сочи никъде, спокойно е само със себе си, ограничено — също както буржоазията... Доближи ли се до жълтото — става живо, младо и радостно, когато доближава синьото — става мислещо...

Това са мислите на човек, който е имал максимално развита чувствителност за цветовете и който свързва с всеки цвят своето специално изработено чувство. Колко процента от зрителите обаче имат свързано с цветовете чувство? Само тези, за които абстрактният образ представлява действително интензивно преживяване --

не изкуствено, не ежедневно. Да приемем и ,че малка част от филмовата публика има така развито чувство за цветовете — само че къде и в кой филм ще се срещнем с цвета и като независим, и едновременно на някакъв определен предмет? Дърветата са зелени. Да предположим, че са червени; с това не сме нарушили дървото като дърво, във филмовото действие пак ще въздейства като дърво. Двама борещи се, независимо от цветовете им, ни въздействуват само като борещи се. Червеният е цвят на кръвта и революцията, но девойка в червен пуловер няма да бъде нито кървава, нито революционна. Може би бихме заявили, че цветът във филма като художествен не е годин за нищо, ако тук не съществуваше един безспорен факт. Това е много обикновен факт: девойката с червен пуловер, без значение дали ѝ седи добре или не, е съвсем различна от същата девойка в черен или зелен пуловер. Тя действа иначе, защо — това не може с нищо да се дефинира, но тя действа иначе. Никой зрител не може да формулира тази разлика, никой зрител няма изработено такова цветно възприятие, че заради силната реакция на цвета да не реагира на носителя на цвета — девойката. Повечето зрители приемат цвета като подтекст, т. е. както филмовата музика: зрителят не осъзнава нейното съществуване, след завършването на филма за нея практически нищо не знае, но през време на прожекцията реагира на нейното въздействие.

В рамките на игралния филм винаги ще преобладават действието и реакциите на действащите елементи над цветовете и самата реакция на самия цвят. Чувствените реакции на действието ще бъдат винаги първостепенни, а реакциите на отделните елементи в образа ще бъдат второстепенни. В игралния филм това съотношение не може да се измени. При „нефигуративност“ би могло да се оперира с цветовете независимо от условията (без значение на носителите на цвета), но мъчно може да предполагаме положителен отглас у зрителя, който винаги ще приема предметната страна на съдържанието на кадъра. Дори и да не намери смисъл в тази материална страна и да не вижда смисъл дори във филма като цяло, цветната конструкция на филма пак ще му се изплъзне. Броят на зрителите, за които ще бъде първостепенен цветният смисъл на филма, ще бъде винаги релативно незабележим.

При появата на цветния филм се предполагаше, че за десет години черно-белият филм ще бъде изместен от него. Това предположение не се оправда. Черно-белият филм продължава да съществува. Много филми са снети на цветен материал, но в много малко филми се работи с цвета като с художествен елемент. Неблагоприятното положение на цвета в сравнение с останалите изразни средства е очевидно. Именно поради това — по-голямо уважение към тези, които са работили или работят на това поле...

Но за съжаление те са много малко по света...

Неотдавна в Италия бе публикувана книгата на Чезаре Дзаватини — „Спомени“. В нея известният италиански сценарист споделя свои наблюдения от живота, от срещи и разговори със световноизвестни кинотворци, впечатления от пребиваването си в редица страни. Особено критично авторът се отнася към буржоазните порядки в своята страна. Всичко в книгата е много лично, тясно свързано с живота на автора, с неговото твърде индивидуално виждане. Книгата на Дзаватини бе посрещната много добре от критиката. В този брой публикуваме няколко откъса от нея, заедно с интервюто, взето от Дзаватини при последното му пребиваване в Москва.

Чезаре Дзаватини е роден в Лудзара (Италия) в 1902 г. Отначало работи като журналист. През 1936 г. написва сценария на филма „Ще дам един милион“, чийто режисьор е Камерини. Следват сценарите на филмите: „Децата ни гледат“ — 1942 г., „Вратата към слънцето“ — 1944 г., „Шуша“ — 1946 г., „Крадци на велосипеди“ — 1948 г., „Умберто Д“ — 1952 г., „Чудото на Милано“ — 1955 г., „Златото на Неапол“ — 1955 г., „Покривът“ — 1956 г., „Чочарка“ — 1960 г. (по романа на Алберто Моравия), „Последният съд“ — 1961 г., „Бокачио 70“ — 1962 г., „Затворниците от Алтона“ — 1962 г., „Вчера, днес и утре“ — 1963 г., „Брак по италиански“ — 1964 г., „Едич нов свят“ — 1965 г.

СПОМЕНИ НА ЧЕЗАРЕ ДЗАВАТИНИ (1940—1943)

ФИЛМ САМО С ДВАМА АКТЬОРИ. Трябва да се възползуваме, когато сме малко пияни, иначе няма да имаме смелостта да кажем на продуцента: „Смятам, че можем да заснемем филм, чиято дължина да бъде нормална, и то само с двама актьори, които да бъдат поставени в едно мазе и завързани за един стол.“ Мисля това съвсем сериозно. Но тази идея може напълно да ме разори, ако представя подобен сценарий на някой продуцент. За такъв филм няма да се изразходват много средства. Разноските ще бъдат за филмовата лента, хонорарите за двама актьори, всичко 150,000 лири. Ако кажа това на продуцента, той би ми отговорил: „Но киното е движение.“ Аз обаче ще представя моите двама актьори седнали, завързани, като им оставя свободно само лицето и езика. При това положение, без да знаят кой ги е поставил при такива условия, те ще се изплашат. Освен изплашени и малко смешни и струва ми се, весели. След известно време някой ще ги освободи за различни случаи от техния частен живот. Този, който седи отясно, ще смята, че е подигран от неговия колега отляво. Двамата ще стоят един до друг на разстояние половин метър. Ще започнат да нервничат, да крещат, да се зачервяват. Така ще минат 10 минути. Бихте ли могли да познаете какво ще се случи през останалите 80 минути? Това ще бъдат минути, в които ще царя мълчание. После двамата ще започнат да разговарят и дори да се уговарят, че са на път да станат светци. Ще седят смирено като агънца и ще плачат. А после отново ще се върнат към платоничния диалог. Дъхът им ще се слее с влагата на мазето. Финалът обаче ще бъде цензуриран.

ОЧАРОВАНИЕ. На нас ни стига илюзията, че един ден ще може да се каже: Още от самото начало двадесет души бяха



разбрали, че пътят не води към Холивуд и че спектаклите, започнати по булевардите от братята Люмиер, поставиха началото на едно зло. Беше необходимо обаче да се снабдим с камера на ниска цена и да я направим достъпна за всички като хартията, масилото, боите. По домовете да има ленти и обективи, както има... шевна машина.

Да поставим камерата на някоя улица, в някоя стая, да имаме голямо търпение и да наблюдаваме себеподобния си, да следим неговите обикновени действия.

Ще се откажем от „триковите филми“, от безкрайните хитрувания, свойствени на Мелиес. Очарователното трябва да се намира в самите нас, а не да се изказваме без „очарование“. Най-хубавите мечти са онези, които не са забудени в мъгла, а се виждат като жилките на листата.

ИДЕИ ЗА СЦЕНАРИИ. Жител на Марс отива на почивка. Планетите, върху които може да отиде, са многобройни. Всяка събота той отива ту на една, ту на друга със своята бързоходна машина, която се движи бързо като мисълта. Той е като нас, само че малко по-интелигентен. Ето че случайно попада на Земята. Всички са развълнувани поради изключителното пристигане на тази машина, а освен това у нас е започнала изборна кампания. Една от партиите притежава фалшив марсианец. Истинският едва успява да се спаси и да избяга в космоса.

ИТАЛИЯ — 1944 ГОДИНА. С Латуада, Фабри и Моничели решаваме да го-

говорим с Понти. Достатъчни ще бъдат малко пари, един камион с необходимите съоръжения, снимачни камери, кинолента, няколко лампи и ще тръгнем от Рим със сценарий от няколко страници. Основната идея ми е ясна: моралния облик на нашето общество, дори политическия, без да смея да кажа поетическия. Развитието на филма е предоставено на случаите, които ще се изпречат пред нас в освободената част от нашата страна. Аз ще бъда шпикер, а останалите от трупата — актьори и зрители, според обстановката. Това намерение се появява у мен преди няколко месеца, породено от убеждението, че сега хората притежават известна сила да бъдат искрени, която много скоро отново ще загубят. Днес една разрушена къща си е разрушена къща. Миризмата от убитите още не е изчезнала, а от север се чуват топовните гърмежи. Общо взето, изумлението и страхът са овладели всички и се поддават на изучаване. Киното трябва да се опита да притежава тази документация. То притежава специфични средства, които му позволяват да се премества в пространството и времето на зрителя многобройни и различни образи, изоставяйки традиционното повествование и неговия стил. Не знам дали ще намерим необходимите за това милиони. Според Латуада достатъчни са не повече от пет. Освен това ще трябва да ни дадат камион и ние ще се отправим към Неапол, Калабрия, може би и Сицилия и кой знае още къде за около два месеца. Ние ще спрем в някое разрушено селце, сред чиито развалини хората наново бавно започват да живеят. Ще говорим с някой на площада. Аз ще кажа за моите грешки. Отначало те ще ме вземат за някакво чудовище. Само по такъв начин ще мога да играя ролята на обвинител и да разпределя на всекиго отговорностите, да ги извадя вън от анонимното и да кажа: „Ти само затвори вратата зад гърба си.“ Някой от присъстващите ще се опита да се оправдае, без да разбере, че аз му давам случай да се изкаже. Ще разправят, че ние, италианците, сме недостойни хора, непостоянни, още по-лошо, загубили сме войната. За да могат да кажат най-после, че не сме добре. В действителност добрите селяни ще скучаят. Затова ще им проектирам филм, в който един самолет лети над главите им и пуска бомба. Бомбата започва да пада. Аз обаче спирам във въздуха (някой глупак ще каже, че това е невъзможно). След това им казвам да гледат бомбата, която съм спрял на няколко стотин метра над техните глави. Да пуснем ли бомбата? Всички започват да викат „не“. Аз обаче я пускам още двеста метра, след което я спирам наново. Докато бомбата изминава тези двеста метра, има време да отида сред хората, които бягат, и да се наслаждавам на техните изплашени лица. Прируждавам ги да си спомнят за времето от преди една година, от преди десет години, за времето на тяхното детство, да помислят за бъдещето и за времето, когато ще бъдат вече мъртви. Това е нещо необикновено. Как се променят тези застанали на площада хора, които гледат мен и снимачната камера, които ме слушат равнодушно. Колко неща могат да се извършат в продължение на една секунда, в една част от секундата. Да станат бледи или да прескочат някакъв храст, като уплашени зайци, да ритнат по време на своето бягство някаква старица, която е паднала в праха. Ако разруша някоя къща и под нейните развалини останат техните синове, те ще започнат да ровят сред развалините като кучета. Прекъсвам този кадър и ето че те започват да слушат моя проповед и казват, че са невинни. Сега на площада поставяме екран и показваме филм, който сме заснели на други места. Шпикерът, това съм аз, се опитва да ги накара да разберат, че също и онези хора плачат, умират, убиват, бягат и се любят с жени, че те не се различават много от тях и че когато водата от една чаша попадне в гърлото, тя прави гъл-гъл, както за онези от екрана, така и за тези, които са на площада (тук звукът трябва да бъде така съвършен, че този шум „гъл-гъл“ да се чуе много добре). След това показвам ръцете на един мъртвец, които се подават от развалините. В този момент казвам, че трябва да спрем проекцията за малко. Те са изплашени. Нека, като тръгнем от ръцете на този мъртвец, да открием постепенно и останалото; кой е бил той, кой е неговата страна, другите градове, светът, а ако искате, и планетите (някой теодистник намира, че това е много трудно за киното), след което отново се връщам към ръцете и показвам бавните движения, с които те разгъват една черна риза.

Връщам се към 1932—33 година. Утрин в една
СПАЛНЯ. От 1932 г. скачам на 1943, а от 1943 се връщам на 1932. Вниманието трябва непрекъснато да се пренася от преди войната, по времето на

войната и след войната, както се движи погледът на човек, когато присъства на мач по тенис. Зрителите обаче се уморяват и пращат по дяволите моралиста. Тогава пускам да се чуе един глас от високоговорител, който се намира между останките от къщата. Чува се гласът на Мусолини, който се разнася над полуразрушената страна, чуват се аплодисменти. На първи план показвам човек, който пуши с лула и аплодира. Това трае пет минути. Всички искат да накарат да млъкне гласът, който излиза от високоговорителя, но не знаят как да направят това. Ние се качваме на нашия камион и се отдалечаваме. На всеки завой ни очаква изненада.

ПО-ДОБРИ УСЛОВИЯ — 1946 г. Червените рибки удрят муцунките си в стъклото на аквариума, търсейки път към морето. С всеки нов удар у тях се поражда отново надеждата.

Ние също приличаме на тия рибки. Самият аз никога не съм чувствувал такава силна вяра в нашето кино, както сега. Смятам, че се намираме при по-добри условия, защото засега историята ни е елиминирала и в живота на народа рядко се явява такава необичайна празнота. Нека се възползуваме предвсичко от нашето омайване и осамотеност. Смятам, че само осъзнавайки това състояние на благоволение, ще се стигне до промяна, защото това кино продава да измамва ближния си по всички части на света. Ние, италианците, го измамихме с по-малко елегантност, успявайки често пъти да изтръгнем въздишки и ридания. Трябва да подбираме героите, без да мистифицираме със снимачната камера. Ако не изменим някои неща, ще продължаваме да чуваме от публиката: „Няма нищо ново.“

Какви трябва да бъдат нашите филми? Нито весели, нито тъжни и без край. Или пък без такъв край, който е желан от публиката. Засега не сме нито добри, нито лоши, нито светци, нито пък дяволи. Само сме изплашени от много сигурните гласове и думи, тъй като нещата продължават да се назовават с имената, които не са вече техни.

КИНОТО — 20 ЮЛИ 1947 г. Един малък 20-годишен моряк от Пулия, един младеж от Калабрия горе-долу на същата възраст, едно момиче с надути бузи и едно друго с меланхолични очи, не по-високо от метър и тридесет, съгражданка на моряка, искат да участвуват във филм. Те са дошли при мен, защото са прочели във вестника, че снимам филм. Седнали един до друг на ниския диван, те ме гледат в очакване на някакъв отговор. Тази от Калабрия говори от името на всички. Казва на диалект, че могат да издържат до месец август, не ядат много, а след август ще трябва да се върнат в селата си. Те разчитат, че ще ги приема на работа. Ще се задоволят с малко пари, ако ролята им е скромна. Младежът има белег на носа и устата. Кожата му свети като коприна. Той казва, че плащат по хиляда лири на месец в едно училище за художествено слово, което осигурява слава на своите ученици. Завършили са основно образование, а морякът две години е бил в техникум. Момичетата са дошли на гости на свои роднини. Разбирам, че онази с меланхоличните очи е любовница на моряка. „Аз съм роден, за да бъда комик“ — казва калабриецът. Момичетата потвърждават думите му, като започват да се смеят, а той премигва няколко пъти. Задавам въпроса: „Сигурни ли сте, че притежавате необходимите качества?“ В продължение на половин час наблюдавам тяхното невежество, тяхната невинност. Те са дошли при мен от една далечна точка на града. Питам ги дали са сигурни в себе си. Дали моето положение е различно от тяхното? Изглежда, че трябва да ги накарам да говорят пред мен с техния непоносим акцент и да им ръкопляскам, отправяйки ги към кладенеца на общата илюзия.

УЛИЦА „ПАНИКО“ — септември, 1947 г. Де Сика казва с нежен глас на жената, която е застанала пред публичния дом на улица „Панико“. „Искаме да хвърлим едно око, понеже ще правим филм. Аз съм де Сика.“ Жената отговаря: „Щом е така, влезте.“ Тя влезе вътре и изкрещя: „Всички на крака!“ Клиентите, които бяха в чакалнята, станаха, без да разберат какво се е случило. В салона имаше един карабинер. Директорката на дома изтъкна качествата на своя дом и каза на де Сика: „Ние сме колеги.“ Преди десет години тя беше известна вариететна певица и имитираше лиричните певици. Често пъти съм я гледал. „Моите кукли са омъжени. Само аз не съм. Искате ли да останете половин час повече? Желаете ли да влезете в някоя от стаите?“ Де Сика отговаря: „По научни съображения, за изучаване на хората.“ „Тогава първо ще

ви заведе в лечебницата, там има една болна.“ Болната лежи в креват, а до нея стои някакъв мъж. Това е съпругът ѝ. Всяка събота мъжете идват да приберат парите. „Днес ѝ дадохме очистително. Утре ще може да стане.“ Директорката обяснява, че всички тези жени имат деца и че тя много държи на чистотата. Тя почуква на една врата. „Ана, отвори за малко.“ Отвътре се чува глас: „Заета съм.“ „Стани и се завий.“ Вратата се отваря и на прага застава една жена по риза. Де Сика поглежда. Той държи чанта под ръката си. На кревата има човек, който си закрива очите и бързо се покрива със завивката. Де Сика поглежда наоколо и казва: „Добре, много добре.“ Директорката почуква на друга врата. Вратата се отваря мигновено. В стаята има човек, който си закопчаваше презрамките. Той познава де Сика и му се усмихва фамилиарно. „А, де Сика“ — казва той, като продължава да се усмихва и да клати глава. Де Сика също се усмихва фамилиарно и казва: „Радвам се, че се виждаме тук.“ Момичето, което е вече облечено, пита с очи дали трябва да я гледаме още. Де Сика разбира и отговаря: „Достатъчно, благодаря.“ По стълбите среща момиче, облечено в някаква черна мрежеста рокля, много широка, под която се вижда всичко. След него върви един старец. Те застават до стената и дават път на директорката и на де Сика. Когато излизаме, директорката се обръща към де Сика и казва: „Вие можете да идвате, когато си искате и да изучавате каквото си искате.“

ИМАШЕ ЕДНО ВРЕМЕ — януари, 1948 г. Имаше едно време един крал, един магьосник, една фея, една вещица. Вече ги няма. За какво тогава може да разказваме на децата? Имаше едно време един мъж. Само едно време ли? Достатъчно е да погледнем през прозореца и ще видим колко са много. Нека да хванем един. Помогнете ми да го завържем за стола и да установим дали той е жител на луната или пък е човек. Оказва се, че е човек. Погледнете ръцете, пръстите. Той има пет пръста. Ето това се нарича показалец. Дали с него той е натиснал спусъка на пушката? Убивал ли е някого? Бум! Някой пада. Къде? В една част на света. Но преди години, по време на войната. Това вече е минало. Съгласен съм. Нека да погледнем очите. Покрийте останалата част от тялото с хартия. Оставете да се виждат само очите или по-добре само едното око. Смятате ли, че по-голямо впечатление ще ни направи, когато се вижда само едното ухо. То е чувало толкова много упреци, оплаквания. Окоето пък е виждало да се срутва една стена. Под нея е имало някой. Дори мога да ви кажа номера на обувките на човека, който е останал под стената — 43. От камъните се подава кракът му като перископ. Ние махаме хартията и ето човекът е пред нас. Той иска да говори. „Не съм лош човек“ — казва. Отбелязва, че се е променил. Ние искаме доказателства за това и тогава той изгъква: „Всичките ми книжа са в ред.“ Показва ни ги. Какво лошо може да направи той, когато книжата му са в ред? Освен това той умее да казва: майко, татко, сине, приятелю и мир. И умее добре да свързва тези думи. Ако му дадете някакъв сладкиш, той ще го изяде лакомо. Обаче не го отвързвайте, не му се доверявайте. Той трябва да даде доказателство. Не се заблуждавайте, ако започне да се смее. Предупреждавам ви да бъдете нащрек. Достатъчно е да се чуе някаква тръба, барабанен удар или пък да се развее някакво знаме, или да се даде заповед на висок глас и той ще вземе оръжие. Но вие сте го отвързали. Вие сте млади, оставили сте го да си върви и аз слушам неговите стъпки по тротоара. Къде ли ще отиде? Но какво ви накара още един път да го освободите? Изглежда, надеждата?...

АЗ СЪМ ЕПИЛЕПТИК — 2 май, 1948 г. Един от Венето казва: „Има ли подходяща роля за мен?“ Той е висок, слаб, с брада. Посъветвах го да си обресе брадата. Той си обръсва брадата и отива при Блазети, който му казва: „Защо сте си обръснали брадата?“ След известно време се обажда по телефона и ми казва, че отново си е пуснал брада. Той иска препоръка за Фреда, който не търси хора с бради. Един друг от Венето ме моли да го представя на де Сика за роля на крадец. Казвам му, че има много конкуренти. Когато узнава, че крадецът трябва да се хвърли на земята, имитирайки епилептичен припадък, той се провиква радостно: „Та тази роля е напълно подходяща за мен, защото аз съм епилептик.“

НЕНУЖНО — 1949 г. Ние забелязахме сред развалините, че сме направили много малко снимки, за да отворим очите на хората и да им помогнем, ако не да разрешат, поне да попречат на чудовищните събития. Или на по-прост

език — киното се бе провалило, следвайки пътя на Мелиес, а не този на Люмьер. С бързината на светкавица успяха да тласнат зрителя колкото се може подалеч от самия него и чрез пари и талант това бягство стана окончателно. И така един ден излязохме от мрака, когато навън викаха, че има война. С други думи това означава, че ръката на една жена е била отрязана от тялото и закачена върху телеграфните стълбове, а главата на някой си Паоло Гай паднала в саксия с цветя в една къща на някаква улица с номер 3. Не ни оставаше нищо друго освен да се надяваме останалите бомби да паднат в съседните къщи вместо в нашата. И когато отсрещната къща бе разрушена, а нашата — не, ние, които останахме живи, започнахме да се прегръщаме и да пеем. Колко филми бяха направени по време на тия събития? Едно незначително число за време от педесет години кино, а именно от 1895 до 1944. Стоотици хиляди метра филмова лента, хора, които са положили труд, за да могат да отбележат някои факти и да ги заснемат на тази лента. С други думи толкова много филмова лента, че с нея би могло да се обогрее светът. Докладът върху дейността на киното за половин век завършваше със заключението: „Всичко е ненужно.“ Все пак нещо се появи на хоризонта. Започна да се пише историята на киното като средство за изучаване на човека и съвременното общество. Киното поднови своята съдба. Това се изрази с такава сила, че самата индустрия започна да търси последствията. Множество зрители могат най-после да очакват с известна надежда, че ще видят филми, които ще изразят съществуващата действителност. Това обаче още не е направено не защото пренебрегваме истината, а защото я крием поради страх или изгода. Ние винаги спираме малко преди да сме казали всичко. Сега желанието е по-твърдо, по-крепко, като че ли има някакво състезание кой пръв да разобличи неправдата. Това желание, което става световно явление, без да се вдига много шум, без намеса отгоре, на четири очи, започнато от нашето кино веднага след войната, не може да бъде прекъснато, иначе би довело до края на киното, до края на самата демокрация. Човекът е изправен пред нас и ние можем да го наблюдаваме, за да се уверим в неговите възможности. Ще трябва да констатираме, че неговото значение все повече нараства, като че ли сме пред откриването на оригиналното значение на нашия обект. Това беше киното в началото, когато първият лъч премина през обектива. Всичко беше обещаващо. Действителността, погребана под различните митове, постепенно започна да се проявява под формата на човек, който яде, спи, плаче.

СЪТРУДНИЧЕСТВО — Киното е омази форма на сътрудничество, при която всички се стремят да унищожат следите от труда на другите.

НОЩНИТЕ ПТИЦИ — 9 февруари, 1963 г. Пилотът на самолета казва изведнъж, че трябва да се приземим в Трапани, а не в Палермо. Ди Джани и аз се споглеждаме. След шест часа пристигнахме в Палермо. Беше студено, но по дърветата на улицата пред бюрото на „Алиталия“ имаше стотици, а може би хиляди вратчета. От Трапани до Палермо ди Джани спа. Поговорихме малко. Той щеше да продължи за Агридженто (не ми каза защо), а аз за Партинико, за да говоря с Минготи. Бяхме съгласни, че с филма-анкета е вече свършено и кокала ще го налага телевизията. Актьорът участва във филма, за да бъде в ход с живота, със съзнанието, че всеки негов филм може да бъде последен. Искам да повторя, че във филма-анкета си пробива път един специфичен морал, който иска от актьора да не поема никаква отговорност при изпълнението на своята роля. В това направление всеки филм-анкета може да бъде една авантюра. И когато в „Ринашита“ започнах да пиша автобиографията си, исках да посоча една от ония възможности, от ония обществени авантюри, които проникват в действителността. Няма ли някаква връзка между филма-анкета и филма на метафорите и обратно? Този въпрос не го споделих с ди Джани. Предпочетох да разискам с него един проект, който искам да осъществя заедно с трима режисьори. Избира се някакъв мъж. Той се избира между хиляди. Той е италианец и затова може да се каже, че се избира между милиони италианци. Може да бъде и чужденец. Обаче с един италианец ще се развие по-добре темата. Един от режисьорите се занимава с него, без да разглежда духовния му живот. Режисьорите работят заедно. Контактът им се изразява в снимачни дни и метри. По-специално нашият човек сме го изучили тримата заедно. Аз искам да видя под микроскоп дори и неговите клетки. Вторият режисьор ще разпита нашия екземпляр, като му зададе въпроси на 800—900 метра филмова лента.

Нашият човек ще се изпоти, докато разбере как стоят нещата. Дори и да лъже, ний ще разкажем и неговите лъжи. Да речем, че лъже. Ние трябва да разберем причините за това. Изучавайки този индивид, ще видим, че той е свързан с други близки и далечни личности, с големи и малки събития, било то исторически или не, с места, образи, спомени, които представляват нещо (нищото не съществува). Те имат своя тежест и действуват като бацили и атоми, с които сме изпълнени. Ще се разкаже и една негова любов. Ще изтъкнем неговите връзки със семейството му, с църквата, с държавата, с дърветата, с труда и ще поставим скрити камери, за да го снимаме, когато той не знае. Ще има и много други технически особени изисквания или както съм казвал при други случаи, инструменти, които могат да изглеждат студенонаучни, но които ще ни окажат топла човешка помощ. Следователно вторият режисьор е онзи, който му е най-близък. Третият ще присъства на проучването, което прави неговият втори колега, за да може да отрази средата и хората, разширяващи онова, което всеки един е казал. Третият ще се занимава с останалите, които имат тесни, важни контакти с нашия човек, свързани с неговия живот. Ди Джани ме прекъсва и казва, че този филм трябва да бъде снет от един човек и че това трябва да бъда аз. Аз се радвам, ентусиазиран съм, но ди Джани ме тласка към продължително мълчание, от което ме изважда нощното чуруликане на вратчетата, за които споменах в началото.

ХОЛИВУД, 29 април 1966 г. По обед пристигнах на един банкет в Хوليوуд. Де Сика закъсня с двадесет минути и въпреки това му ръкопляскаха. Един човек ми зададе традиционния въпрос: „За да работите заедно толкова много в продължение на дълги години, трябва да имате нещо общо с де Сика. Какво е то?“ Отговорих сред лампите на фотографите: „Самочувствието. Всеки от нас вярва, че е решаващ елемент за успеха на нашите филми.“

ПОБЕЛЕЛИЯТ ЧАРЛИ

Днес Чаплин върви след Чарли

Всеки си го представя по свой начин, също както християните си представят светците. Аз си го представям с бели коси и малки черни мустачки.

Чарли, тъкмо Чарли изчезна от света след последния си ням филм, струва ми се, преди двадесет години. Той се оттегли на една планина и започна да живее сред кози и птици, без да среща човешко същество.

По време на екскурзия в планината едно момиче се изгубва. Той го вижда, но не иска да се покаже, защото се страхува от хората. Но изкушението е голямо и той тръгва заедно с момичето. В началото не продумва нито дума, защото е загубил навика да говори. С жестове показва на момичето пътеката, която води към долината. Придружава я стотина метра. Вече трябва да се върне обратно, да си вземе сбогом, но под разни поводи продължава с нея още десет метра, след това още десет...

Момичето го поканва да му отиде на гости. С мимики той описва как прекарва деня час по час, как се разхожда под звездите, докато в града всичко е жестоко, лъжливо и съществува само предателство. Постепенно започва да издава звуци, викове и без да се усети, започва да говори. Това му харесва много и той не може повече да мълчи. Продължава да върви с момичето. Срещат един овчар, после стигат до някаква колиба, в която живеят селянин, селянка и техните деца. Пред него е животът. Стигат пред една хубава къща. Но ето че той трябва да се завърне в планината. Сбогува се с момичето. В момента обаче, когато момичето започва да се губи от погледа му, той се втурва след него, като че ли е с петдесет години по-млад, настига я и заедно се отправят към големия град.

Не знам дали момичето е бедно или богато, но те прекарват чудесни дни. Той се привързва отново към стари неща, открива нови, пее, иска да почерни косите си. Колко е хубав животът! Как е било възможно да стои толкова дълго време далеч от този живот? И ето той си купува нови дрехи: сако, бомбе, обуша, бастун.

Но по неговата походка и неговите очи, макар и променен, отдалеч го

познаваме, знаем, че е той. Той се радва на най-дребните неща. Цени удоволствието, което изпитва, когато поздравява някой или пък бива поздравяван — удоволствието да бъде сред тълпата, да гледа по витрините, да чете най-различни обявления. За да догони пропуснатото време, той желае всичко, участва във всичко. Тича от погребение на венчавка, а оттам — на кръщение. Нищо не му е чуждо. На погребението плаче, на кръщението предлага имена за новороденото, на сватбите пие наздравци.

От обкръжавашите го хора малцина се питат кой е той. Пред телевизора се забавлява като дете, изумен, че без да се плаща, могат да се видят толкова много неща, очарователни жени, екзотични страни, луната. Той обаче е смутен, че повечето от хората не изпитват същата радост, тъй като са свикнали вече с тия неща.

Един прекрасен ден, отваряйки прозореца, той открива, че е избухнала война.

Промяната е светкавична. Полудели ли са? Бежанци и мъртви, ужас... Преди това той смяташе, че е свързан с всички чрез невидими връзки, а ето че сега отново е сам, както преди.

Ние сме по средата на филма... ДА!

ИЗ ЕДНО ИНТЕРВЮ

Сега с няколко приятели от Реджо Емилия (има в Италия такъв „Червен град“ със стари революционни традиции) се опитваме да възродим реалистичното направление в нашето кино, да се извабим от игото на капиталистическата кинопромишленост. Искам да поясня. Киното от четиридесет и пета година се намираше в пряка зависимост от живота на народа, показваше неговите проблеми, неговите трудности. В следващите години тази непосредствена връзка бе погълната от буржоазната индустрия. И макар че аз с удоволствие ходя на кино, за да видя някой хубав филм — английски, френски или италиански, — това не ми пречи да разбирам, че този филм е буржоазен, колкото и талантливо да е направен. И ние замислихме (това са само мечти, само надежди, проектите винаги по-лесно се замислят, отколкото осъществяват) да опитаме да дадем камерата в ръцете на всеки, който пожелае, на всеки, който има какво да каже на другите. А какво ли ще стане, ако във всяко градче, във всяко селище се създадат малки групи, които да правят свои свободни киновестници, кино на много хора, кино за много хора? Представете си, че в някакво селище се създава такава група. Може би тя ще прави свой вестник наивно, с грешки, но това ще бъде истината за живота. Вестникът може да се показва в къщи, в кафенетата, на улицата. След това ще искат да го видят и на други места, ще възникне мрежа за обмяна, в която могат да участвуват всички прогресивни и здрави сили на страната. По такъв начин ще се обединим от духа на съпротивата и ще можем да върнем първоначалния дух на неореализма.

— Как си представяте този вестник?

— Разбира се, това не трябва да бъде светска хроника. Това може да бъде хроника, но видяна през очите на мислещ човек, проанализирана, разказана от свободен човек. Могат да бъдат стихове, плакати, художествени новели, изобищо всичко. В киновестника ще се намери място и за любителя и професионалиста, който желае да се освободи от тази уродлива структура, зародила се някога в Холивуд и разпространила се след това из целия свят.

— Поддържа ли се Вашият проект от прогресивната общественост в Италия и по-специално от кинематографистите?

— Всъщност това е моя стара идея, която преди няколко години се поддържаше от мнозина. Имам пред вид отдавнашния проект за издаване на „световен киновестник“, ежемесечен орган на свободните от експлоатация кинематографисти с участие на всички страни. „Светът днес“ — такъв бе девизът на този кинематограф. За съжаление много обстоятелства попречиха за осъществяването на проекта, но мисля, че тези, които го поддържаха тогава, не ще ме изоставят и днес. Когато се върна в Италия, ще лансираме отново тази идея в печата и се надявам, че всички прогресивни интелегенти на страната ще се отзоват така, както тогава в четиридесет и пета.

— От Вашите думи излиза, че съвременното италианско кино е чуждо на

интересите на народа, чуждо на реализма? Така ли е? Има ли в професионалното кино майстори, които се стремят към реалистично изобразяване на действителността?

— Реалисти има, но те са недостатъчни и което е още по-важно — няма достатъчно реализъм в техните филми. Това е като инжекциите. За да оздравее болят, те трябва да се правят редовно. Инжекциите от случай на случай не оказват никакво влияние върху болестта — даже става по-лошо. Болният привиква към болестта си. Затова отделни реалистични филми не характеризират времето. На буржоазията винаги се е удавало да държи своите художници под контрол. Аз се възхищавам от Бунюел, Антониони, Фелини — това са големи майстори, — но капиталистите не им позволяват да работят свободно, нещо подобно на това, което е правил Людовик XIV — милостиво е позволявал да се показват в неговия двор сатирични комедии. Разбира се, не само с тези имена се ограничава реализмът в нашето кино. Бих могъл да спомена и по-младите: Тинто Брас, Виторио де Сета, Пиер Паоло Пазолини, Бернардо Бертолучи, но повтарям, даже и всички заедно не правят хубавото време.

— Значи ли това, че Вашата нова идея ще Ви погълне изцяло?

— На бюрото си имам двадесет, тридесет сюжета, които сега намирам за безинтересни. Но аз съм сценарист и не мога да не работя. Да се пишат сценарии е все едно да обичаш чрез трето лице. Но никога не ми е достигала решителност да се заема с камерата и едва сега, на шестдесет години, се реших. И може би за това говоря толкова много, че с камерата може да се заеме всеки, а аз трябва да дам само пример. Искам да поставя филм по моята книга „Писма от Куба“. Бях там в шестдесета година, помагах по малко на кубинските документалисти и пишех писма на една измислена жена, която ми бе изменила. Мисля, че ако направя такъв филм от първо лице, могат да се обединят два важни пътя в изкуството — политическият път и художественият, времето и личността на човека. А освен това аз, както и преди, съм свързан с де Сика. Наистина през последните години направихме няколко филма, от които сме съвсем недоволни, но сега отново ще опитаме силите си. За сюжета е още рано да се говори, мога да кажа само че действието започва на юг, след това се пренася на север в Швейцария. Много бихме искали да пренесем действието и в Русия. Много ми харесва Москва, Кремъл, метрото... Но ако говоря сериозно, драматургията за мене сега не е най-главното. Главното е да се атакува буржоазното изкуство така, както направихме това в четиридесет и пета година.



Последна снимка на неотдавна починалия съветски режисьор Иван Пирес

СССР

Грузинското кино отпразнува неотдавна своята 50-годишнина. През тази юбилейна година в творческите планове на студията „Грузия-филм“ са включени редица разнообразни по жанр кинопроизведения. Във филма „Скоро ще дойде пролет“, който сега се снима от режисьора А. Обесадзе, зрителите ще видят отново забележителния артист Серго Закариадзе в роля, написана специално за него. Режисьорът Л. Гогоберидзе се е заел с постановката на филма „Земята, на която стоим“. Филмът на Ел-даз Шенгелая „Любов, кинжал и измяна“ е комедия или както сам режисьорът се е изразил: „Животът, гледан с хумор“. Шенгелая снима и още един филм „Нико Пиросмани“, в който ролята на забележителния грузински художник ще изпълнява художникът на филма Автандил Варазни.

„400 биографии“ — така се нарича пълнометражният документален филм, който сега работи режисьорът А. Фернандес в украинската документална студия. Авторите на филма ще разкажат за съдбата на възпитаниците на забележителния съветски педагог А. С. Макаренко, пръснати из цялата съветска страна.

Пълнометражният цветен документален филм „Трагедията и подвигът на Ташкент“ на режисьора Малик Каюнмов е посветен на стихийното бедствие, постигнало Ташкент.

Първият съветско-шведски филм „Хиляда локомотива за Ленин“ ще бъде съвмест-

на работа на студията „М. Горки“ и студията „Свенск филминдустри“. Действието се развива в 1920 година, когато въпреки „санитарния кордон“ Швеция е подписала голям търговски договор със Съветска Русия. Една от шведските фирми е била задължена да достави на младата съветска република хиляда локомотива. Организацията на доставката на локомотиви, саботажът на враговете и накрая превозването на злато, с което е трябвало да се заплати тази поръчка, са капавата на филма, върху чийто сценарий сега работят съветски и шведски автори.

В студията „Молдова-филм“ режисьорът Георгий Воде завършва снимките на сатирико-атеистичния филм „Нужен е вратар“ по мотиви на приказката „Иван Тур-



Доротея Тончева и Апостол Карамитев в сцена от новия български игрален филм „Бялата стая“. Режисьор Методи Андонов, оператор Димо Коларов.

* хроника

бинка“ от писателя Йон Кранге. Ролята на вратаря на рая — весел, жизнерадостен руски мъжик — изпълнява артистът Михаил Волонтир, ролята на бога — Йон Шкура.

* хроника

„И никой друг“, така се нарича филмът, който сега режисьорът И. Шулман завършва в студията „Белорус филм“. Когато отведат към затвора осъдения за убийство Юрий Казанков, той скача от влака и загибва. Какво е това: опит за бягство или самоубийство? Безразсъдността, необяснимостта на постъпката е накарала съдията Иван Афанасевич да преразгледа от ново това дело, но този път насаме със своята съвест... В главните роли участват Е. Тетерин, М. Булгарков, М. Вертинская, С. Гурзо, Н. Федосова.

* хроника

В Московския кинотеатър „Ударник“ е била проведена традиционна зрителска конференция за художествени филми, прожектирани през 1967 година. Журито, разгледало 1500 анкети, е присъдило почетни дипломи на сценаристите К. Симонов, В. Ордински и Е. Варабьев („Ако ти е скъп твоят дом“), на режисьора М. Хуциев („Юлски дъжд“), на артистите Т. Доронина („Моята по-стара сестра“), П. Рака („Зося“), Н. Федосова („Журналист“), на артистите Р. Биков, О. Ефремов (Ай-боли 66) на артиста С. Юрски („Република Шкид“).



Първата награда на Третия всесоюзен кинофестивал в Ленинград за най-добър филм на историко-революционната тема е получил

„Железният поток“, втора награда е била присъдена на филма „26 бакински комисари“. За най-добър филм на съвременна тема е посочен „Тригълник“ (студия Арменфилм).

Журито е присъдило награда за най-добра режисура на Ю. Райзман („Твой съвременник“) и наградило със специалната награда за режисьорски дебют Т. Оксев, постановчик на киргизкия филм „Небето на нашето детство“.

За най-добри филми за деца и юноши са признати „Аз ви обичам...“ и „Република Шкид“. Лауреати на наградата за най-добро изпълнение на мъжка и женска роли са станали Л. Абашиадзе и М. Пулу-



Бранимира Антонова във филма „Процесът“. Сценарий Павел Вежинов, режисьор Яким Якимов.

кидзе („Среща с миналото“) и В. Артмане (за филмите „Силни по дух“ и „Едгар и Кристина“), Н. Плотников („Твой съвременник“), Е. Умурзаков („Земя на бащите“), Е. Копелен („Николай Бауман“), З. Мухамеджанов („Генерал Рахимов“), Г. Цилински („Силни по дух“), Н. Губенко и Р. Нахапетов („Парола не е нужна“), Б. Чирков („Бунтовна застава“).

В студията „Талифилм“ режисьорът Ю. Мюр снима филма „Хората в сиви шинели“. „Нашият филм — е заявил режисьорът — разказва за бойния път на естонския гвардейски стрелкови корпус от първите дни на неговото създаване през зимата и 1941-42 година на Урал, до пълното освобождаване на Естонска СССР

от фашистките окупатори. Да покажем ежедневието, ежекасея, тъжен войнишки живот е нашата главна задача. Войната не е подвиг на единици, а суровото ежедневието на масата хора, обличени в сиви шинели. Нашият герой е събирателен образ. Ние ще покажем едно отделение, десетина момчета, различни по характер, с различни съдби, които на пръв поглед изглеждат еднакви...“ Ролята на един от героите изпълнява шофьорът от талинския автобусен парк Кено Оя (по-малкият брат на известния киноредител Бруно Оя).

Р. Биков и Д. Банионис играят заедно във филма „Мъртъв сезон“. „За основа на нашия филм — разказва режисьорът С. Кулиш — е взета една действителна история. Нейното начало се

отнася към последните дни на Отечественията война. Тогава един от германските учени започнал експерименти с нов газ, който е трябвало да действа върху психиката на хората, предизвиквайки чувство на страх и паника. Известно е, че на учения се е удало да достигне значителни успехи. След края на войната той изчезва... Филмът разказва за съветския разузнавач, който намира учения точно в този момент, когато това откритие, направено преди години, е могло да стане оръжие за една бъдеща психимична война. Необикновените ситуации, в които попадат героите дават възможност да се разкрие главната мисъл на филма — отговорността на човека за избора на своя път в живота.“

ПОЛША

Режисьорът

Кжистоф

хроника

хроника

хроника



Сцена от съветския филм „Шести юли“. На снимката [в средата]: актьорът Юрий Карюев в ролята на Ленин и постановчикът на филма Юлий Карасик.

Шмагер е започнал в Студията за документални филми реализацията на филм за едно от най-големите постижения на полското съпротивително движение в периода на Втората световна война — разшифроването на хитлеровото оръжие Фау—1 и отнасянето в Лондон на неповреден снаряд.

*

„За вашата и нашата свобода“ — така се нарича документалният филм, реализиран от полски и съветски кинематографисти. Филмът представя дейността на полски военни формации, създадени в Съветския съюз, и дружбата между съветските и полските войници. Работата по филма е продължила половин година. „Златните маски“ — това са награди, които ежегодно полските зрители присъждат на своите любими артисти. Този път наградите получават Ирена Квятковска и Анджей Лапицки.

УНГАРИЯ

Видния унгарски режисьор Миклош Янчо („Хора без надежда“) снима филм за трагедията, която се е разиграла в италианската провинция Чезалония през 1943 година. Там немците обкръжили войниците на една италианска дивизия, които след капитулацията на Бадوليو се опитали да се предадат на съюзниците, и ги разстреляли. Филмът ще бъде съвместна ун-

гаро-италианска продукция.

Френският режисьор Кристиан Жак ще снима в Будапеща филм за леди Хамилтън с участието на Мишел Мерсие. В ролята на адмирал Нелсон зрителите ще видят Виторио де Сика. Във филма ще играят също Шарл Боайе и Орсон Уелс.

ГДР

В студията Дефа се снима филмът „Мавърът и враните на Лондон“. Филмът е режисьорски дебют на младия оператор Херман Бергман Дзюба и се поставя по едноименния роман на Илза и Вилмос Корн. Посветен е на един от най-сложните периоди в живота на Карл Маркс — когато той е бил в емиграция и е водил борба с английските фабриканти срещу нечовешката експлоатация на труда на малолетните. Зрителите ще се запознаят със синовете на тъкача Клинг — Джо и Бил. Първият преглъща униженията и оскърбленията и работи по 14 часа в денонощие за една мизерна заплата. Вторият, Бил, е един от ръководителите на така наречената „шайка на враните“, която обира богатите и дава парите на бедните, като по такъв начин се опитва да възстанови социалната справедливост. Срещата с Маркс помага на Джо да разбере много неща. Той се отказва от своята пасивна позиция и се включва в борбата. Бил и „враните“ създават, че тех-

ният наивен бунт на съвременни „Робинхудовци“ няма да доведе до нищо. Когато работниците обявяват стачка, младежите се присъединяват към тях. Ролята на Маркс изпълнява младият, но популярен вече в ГДР артист Алфред Миолер.

*

Известният роман на Арнолд Цвайг „Спорът за сержант Гриша“ ще бъде екранизиран от режисьора Хелмут Шиман. За главната роля е паканен словашкият артист Йозеф Карлик.

ИТАЛИЯ

„Вие сте направили невъзможен филм“ — е казал на Джани Пучини, режисьор на филма „Седемте братя Черви“, един от журналистите, присъствувал на прожекцията на пресата. Необходимо е било голямо мъжество от страна на Пучини, за да се заеме с такава трудна тема — съпротивата в Италия, в която решаваща роля са изиграли италианските комунисти. Трудността се е увеличавала и от това, че режисьорът е бил ограничен в рамките на документалността, в рамките на историята на семейството на татко Черви, който и досега живее с жените на своите седем разстреляни синове. Необходимо е било да се намери фирма, която да се съгласи да вложи парите си във филм „неподходящ за дневния кинопазар“. „Седемте братя Черви“ е епизод от

историята на борбата за свобода. И този филм е бил забранен за деца до четиринадесет години.

„Смятам, че на този филм децата до четиринадесетгодишна възраст трябва да се водят като на урок в училище — е заявил Джани Пучини, — а с него и Голяма част от италианската общественост. Под нейно настояване цензурният комитет е бил принуден да отстъпи и да разреши прожектирането на филма без ограничения.

*

Със социално озаострен сюжет е филмът „Младите тигри“ на режисьора Антонио Леовиола, посветен на една част от италианската младеж, която често наричат „златна“. Зрителите се запознават с героите в една красива вила в околностите на Милано. От пияните младежи и момичета режисьорът отделя шест главни герои на своя филм — четирима младежи и две момичета. Те застават в кръг, за да изпитат съдбата си на „офицерската рулетка“. Шо за игра е това? Всеки от участващите поднася към съляпото си око револвер, в барабана на който има само един патрон. Пет пътя сухо шрапка ударникът; а на шестия път се разнася изстрел. С разбита глава пада девойка, която този ден е навършила петнадесет години. А петимата останали живи се считат за свръхчовеци и създават своя банда.

Известният италиански режисьор, драматург и артист Едуардо де Филиппо, след премиерата на филма е заявил: „В своя филм Леовиола се обръща към майките и бащите, които носят отговорност за децата си. „Младите тигри“ не са се появили сами. Те са родени от корупцията на бащите и от моралната мръсотия на майките. Именно с това е интересен, макар и плахият, но кинематографически ярък опит на режисьора, ако не да анализира, поне да постави въпроса, защо в Италия престъпността сред младежите се увеличава.

*

„Денят на Совата“ е филм за беззаконieto, за сицилийската мафия, явление страшно и позорно, останало още от времето на феодализма. Мафията господства в Сицилия над всич-

ко. Горко на този, който се изпреди на пътя на тази всепобедна тайна организация. Очаква го куршум в гърба. С това и започва „Денят на Совата“ (режисьор Дамян Дамьянов). По поръчение на главатара на мафията, богатият дон Антонио, в едно от сицилийските градчета бива убит шофьорът на една строителна фирма, който е знаел доста много неща за престъпните машиниции на шефове. Неволен свидетел на убийството става един от жителите на градчето. На другия ден изчезва и той. Неговата жена (тази роля играе Клаудия Кардинале) отива в комендантството със заявлението за изчезването на мъжа й. Началникът, млад и енергичен офицер, се заема с разследване на убийствата. Той има веществени доказателства за престъплението, но няма свидетели. Никой не се решава да излезе срещу дон Антонио. Даже и жената, която знае кой е убил нейния мъж. Карабинерът на свой риск слага белезници на ръцете на дон Антонио. Той има в запас един свидетел — стар таен агент на комендантството. Но в деня на процеса го намерят убит. Дон Антонио се завръща в града, а „компрометираният“ офицер преместват на друго място.

*

„Сега, когато повече от всякога се изостря борбата в областта на политиката и културата, когато хората от всички страни в света решително се противопоставят срещу физическото и духовното поробване на човека, позицията на мълчание и пасивност по отношение на тези събития не е нищо друго освен съучастничество. ние, дейците на културата, не можем да мълчим.“ Така започва писмото-обръщение към интелигенцията на Италия, под което са подписани видни писатели, режисьори, художници — Джакомо Манцу, Карло Леви, Алфонсо Гато, Джузепе де Сантис, Уго Пиро, Ренато Гутузо, Франческо Рози, Чезаре Дзаватини и други. Това обръщение е публикувано в края на изборите в Италия, в които италианската комунистическа партия удържа една от най-блестящите си победи през последните години. Това е също и победа на прогресивната творческа интелигенция, която изцяло поддържа италианските комунисти. Веднага след публи-

куване на резултатите от изборите италианската преса помести изявления на някои видни културни дейци. Пиер Паоло Пазолини, режисьор и поет, е заявил: „Победата на италианските комунисти е победа на целия народ. Даже ние, старите избиратели, гласуващи по традиция за сърпа и чуката, не предвиждахме такъв успех... Италианският народ гласува за движение наляво. Именно в тази обстановка отговорността на италианската комунистическа партия нараства много... Пред нас стоят сериозни проблеми и тя е длъжна да ги разреши, за да има правото и за напред да се нарича партия от ленински тип, партия на съпротивата.

Алберто Сорди още не е бил доктор. Сега ще бъде. Новият филм на Луиджи Дзампа, в който популярният италиански артист играе главната роля, се нарича „Участъков лекар“. Какво е участъков лекар в Италия? Много често млад, току-що получил дипломата си специалист, чиято главна грижа е да може някак да преживява. За да получи прилично месечно възнаграждение, той трябва да има постоянна клиентела от около две хиляди болни. Да се сдобие с постоянни пациенти е трудно, а да ги задържи — още по-трудно.

За това разказва новият филм на Дзаватини. В хода на действието Сорди-лекарят измисля всевъзможни хитрини, за да се сдобие с клиентела. И в момента, когато най-после успява, той самият се разболява и става един от пациентите на следващия участъков лекар.

*

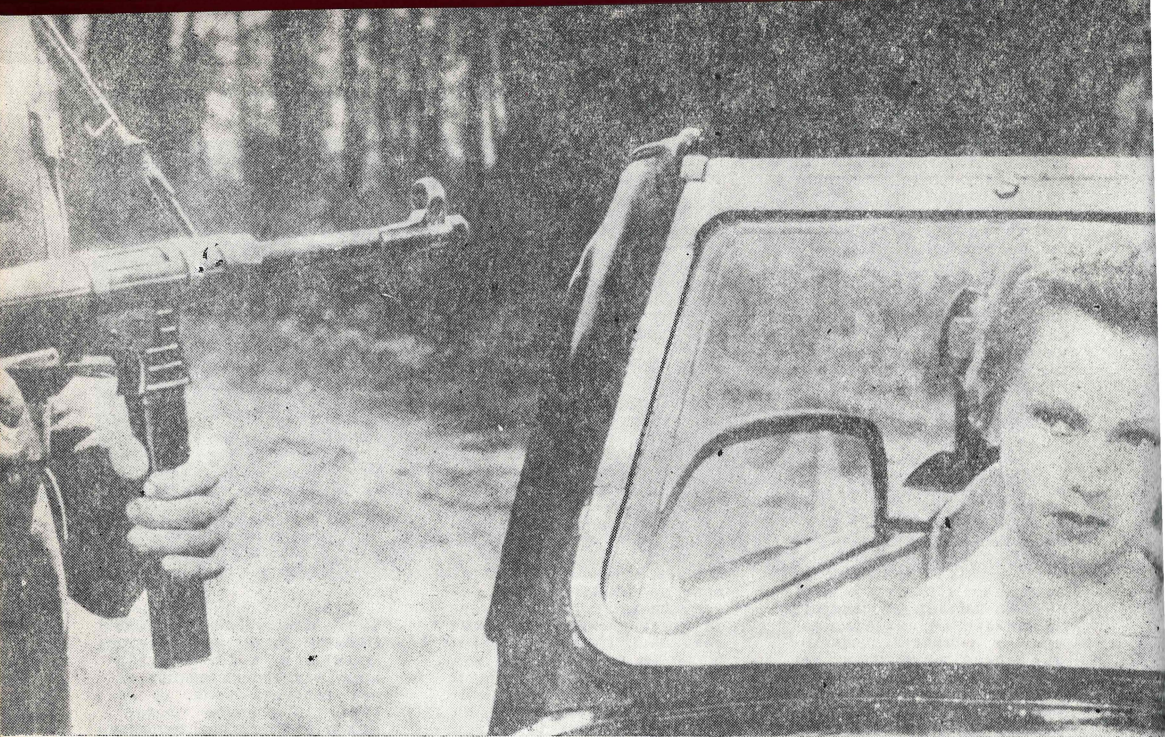
Един от най-талантливите млади италиански режисьори Бернардо Бертолучи снима своя трети филм „Партньор“ с участието на Стефания Сандрели и Пиере Клеманти.

*

Ален Делон ще играе ролята на Гевара във филма на Франческо Рози, посветен на живота и дейността на известния революционер.

*

Мария Шел („Бели нощи“, „Жервез“) ще участва във



Валентина Титова в ролята на Нина от съветската кинотрилогия „Щит и меч“. Постановка Владимир Басов.

хроника

филма на Ричард Балдучи „Ако поканим Джейс Дийн“. Артистката ще изпълнява ролята на шеф на голям френски вестник. През време на едно пътуване до Тулон тя среща млад битник, на когото се опитва да помогне. В ролята на известен адвокат ще играе Шарл Азнавур.

хроника

„Рапорт“ — така се нарича новият филм на Ериано Олми, който сега се снима в Милано. По думите на режисьора това ще бъде пси хологична студия за рекламата в живота на културна Италия.

хроника

По съобщения на западната кинопреса след „Хамлет“ ще бъде преработен на вестърн и „Отело“. Филмът ще се снима в Италия. В главната роля ще играе Пиер Паоло Пазолини.

ФРАНЦИЯ

хроника

За пръв път във филма „Татуираният“ на режисьора Дени де ла Пателие Жан Габен и Луи де Фюнес играят заедно. Един милиардер, любител на изкуствата

и антикварните произведения, узнава, че е открита неизвестна рисунка на Модилияни. Той се среща със собственика на тази рисунка, която се оказва татуирана на неговия гръб. Мъжът е изпаднал в нужда и се опитва да продаде своеобразния автограф. Милиардерът мечтае да го купи. Но как да направи това? Едничката възможност да притежава шедевъра на Модилияни е да снее кожата на живия човек! След много забавни трюкове и положения милиардерът и беднякът намират единствения възможен изход — стават приятели.

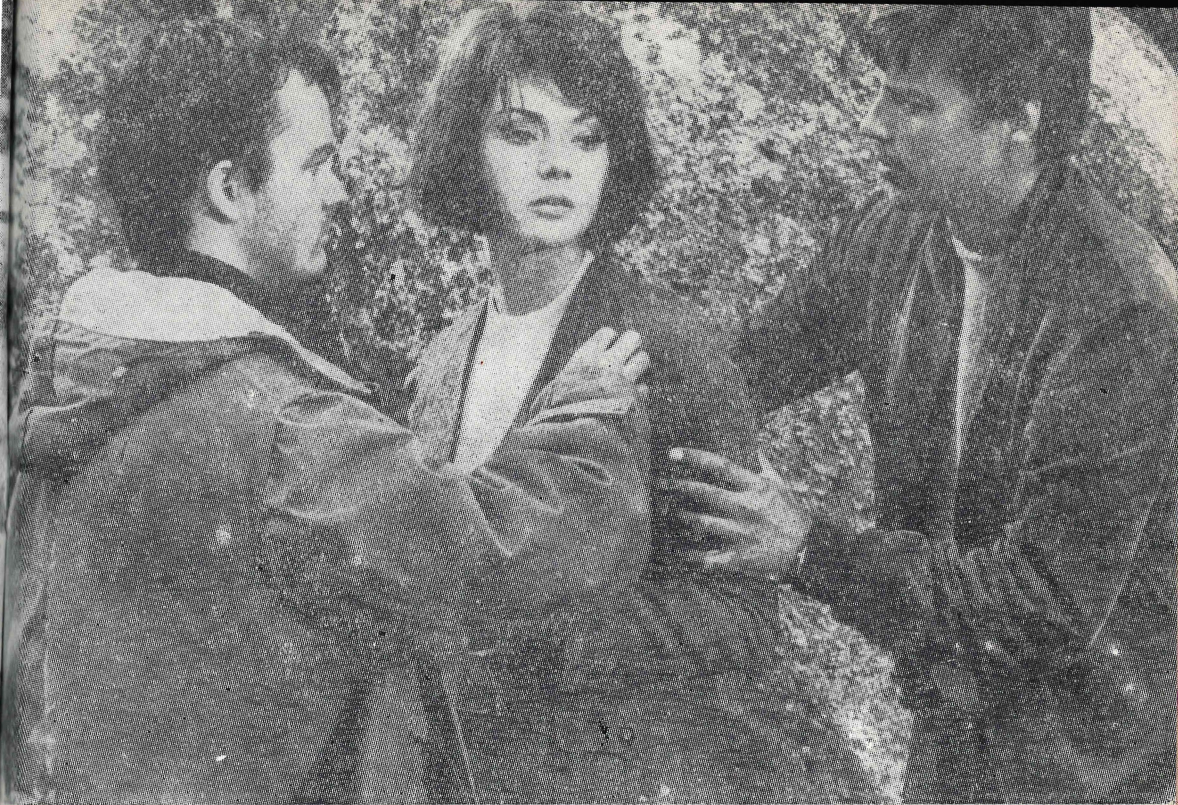
Младият френски режисьор Жан Херман ще снима филма „Довиждане приятели“ по оригинален сценарий на Себастиан Жаприсо. Това ще бъде филм за отношенията между двама мъже, за зараждащата се между тях дружба. Единият от героите е дългогодишен военен лекар, връщаш се от Алжир, а другия — наеман войник, по произход американец, който вярва само в силата на парите. Те би трябвало да се ненавиждат, но

въвлечени в едно драматично приключение, стават приятели и това им помага да излязат от създалото се трудно положение. Лекарят играе Ален Делон. Негов партньор е американският артист Чарлс Бронсън. Женските роли са поверени на Бриджит Фосей и Олга Жорж Пико.

Жорж Френе подготвя снимането на филма „Пианист“. Той е написал сценария съвместно с полковник Реми — един от водачите на френската съпротива. С паролата „пианист“ френските телеграфисти-партизани са установили връзка с чужбина.

Френската филмова академия е връчила своята ежегодна награда „Кристалната звезда“ на Жак Тати за неговия филм „Плей тайм“.

Известният френски актьор Бурвил изпълнява главната роля в новия филм на Жан-Пьер Моки „Смешният пират“. Бурвил ще играе също с Жан-Пол Белмондо в комедията на Жерар Ури „Голямата глава“.



Из филма на италианския режисьор Марчело фон Дото „Участниците“. В главните роли: Силва Кошина, Жан Сорел, Лу Кастил и др.

Гръцкият режисьор Коста Гаврас, който сега работи във Франция, снима филма „Z“ (зет) по книгата на писателя Василикос. Сюжестът е изграден върху действителни факти — убийството на гръцки депутат от левията, представено като нещастен случай при автомобилна катастрофа. Жан Луи Тринтинян изпълнява ролята на експерта. Жак Перен — на журналиста, който иска да открие истината.

Клод Льолуш се готви за снимането на своя нов филм „Живот, любов и смърт“. „В началото исках — разказва режисьорът — моят филм да покаже минута след минута последния час от живота на един човек, осъден на смърт, но сега това заема само една трета част от филма, останалите изследват мотивите, които са довели героя на подсъдимата скамейка. Главната роля изпълнява Каролин Селие, новата звезда на сегашния театрален сезон в

Париж. Нейн партньор е Амиду, също театрален артист.

Ролята на Карл Велики в най-новия филм на Жан Деланоа е поверена на Кърк Дъглас. Сценарият на филма е написан от Жан Ануи по известната „Песен за Ролан“, един от шедеврите на френската средновековна литература. В този разказ за борбата на двадесет рицаря срещу петдесет сарацини участват още Пиер Френе, Жак Перен (героят Ролан), Елга Андерсен и Карол Андре. „В моя филм Карл Велики няма да бъде изморен от борбите старец, а четиридесетгодишен мъж, с буен темперамент, който 52 пъти е започнал война, имал е пет законни жени и четири незаконни — разказва Деланоа.“ Филмът ще се снима в три версии — английска, френска и италианска.

Известният гръцки режисьор М. Какоянис („Гъркът Зорба“) поставя в парижкия

театър Насионал популер „Ромео и Жулиета“ на Шекспир. Скоро той ще пристъпи и към реализацията на „Ифигения“. Сценарият за този филм е бил готов още в 1959 година. Главните роли ще се изпълняват от Ирени Папас (Клитемнестра), Пол Скофилд (Агамемнон) и Жанет Ли (Ифигения).

АНГЛИЯ

През последните години западната кинопреса все по-често и с все по-голяма тревога пише за стремителното проникване на американските кинокомпании в страни с вече развита кинематография и кинопромишленост. Става дума не само за строежа на големи киностудии с американски капитал, ръководени от специалисти и продуценти от САЩ, както това е например в Испания, но и за все по-широкото финансиране на кинорежисьори от Европа от американски продуценти. Логическото последствие е насаждаване на определени холивудски щампи. Този процес

хроника

хроника

хроника

хроника

е известен на Запад под името „американизация“. „Американизацията“ е проникнала и в английското кино. „Днес който и да е от английските режисьори, за да може да реализира творческите си планове, трябва преди всичко да си „осигури“ някой от американските продуценти. За никого вече не е тайна, че в наши дни английското кинопроизводство е почти напълно в ръцете на американските кинокомпании“ — пише във вестник „Съветска култура“ известната английска кинокритичка Нина Хибин. В своя доклад до правителството още в 1965 година Националната корпорация на Великобритания по финансиране на филми (НКФФ), създадена в 1948 г. за развигане на независимото английско кино, е предупредила правителството за опасните последствия от постепенното нахлуване на американския бизнес в английското кинопроизводство.

„Американизацията и търговският дух погубват нашите млади таланти — пише по-нататък Хибин. — Ярък пример за това е съдбата на Десмонд Дейвис. Неговият първи филм „Девойката със зелените очи“ (1963 г.) му донесе заслужена слава на поет-лирик в киното.

Следващият филм на Десмонд Дейвис трябвало да бъде комедия за Лондон. Режисьорът поканил за главните роли известните млади артисти Рита Тъшингхем и Ванеса Редгрейф. Но Дейвис станал една от първите жертви на икономическата криза в Англия, започнала преди две години. Той трябвало да отложи всичките си планове. Миналата година от неговия проект се заинтересовала една американска фирма. Филмът бил снет, но от остра комедия се превърнал в груба пародия. Няма съмнение, че пропадане на творческите планове и обидите, нанесени на Дейвис през тези няколко години, са главната причина за този компромис.

Неотдавна Институтът за кинематография се обърна отново към правителството с молба да бъде създаден фонд за подпомагане на филми в зависимост от техните художествени качества.

Институтът също предлага да се учреди ежегодна награда за поощрение на млади английски режисьори.

Режисьорът Джеймс Айвъри работи своя нов филм

— „Учителят“. Филмът последва историята на един млад певец, който с приятелката си отива в Индия, за да учи при един известен йога. В главните роли участвуват Майкъл, Йорк и Рита Тъшингхем.

Снимките ще бъдат направени в Бомбай.

*

Том Кортни („Самотата на бегача на дълги разстояния“) е герой на сензационната комедия „Отли“, която сега реализира режисьорът Дик Клемент. Той изпълнява ролята на човек, който много трудно изкарва прехраната си, търгувайки на пазара. Поради случайно стечение на обстоятелствата той бива заподозрян като таен аген и става център на вниманието на няколко шпионски организации.

Партньор на Кортни е Роми Шнайдер.

*

Западногерманският артист Харди Крюгер пише сценарий за Джозеф Лоузи. Това ще бъде „черна комедия“ за престъпници, укриващи се на един рибарски остров. Филмът ще носи названието „Мъжът от никъде“. Главната роля ще играе Ричард Бъртън.

*

Премиерата на новия филм на Тони Ричардсън „Атаката на легката кавалерия“ е преминала в атмосферата на скандал. Режисьорът не е уредил предварителна прожекция на пресата — факт без precedent в английския филмов бранш. В открито писмо до журналистите, поместено във вестник „Таймс“, Ричардсън обяснява мотивите на това свое решение. Той упреква лондонските филмови критици в липса на обективност и осведоменост и в зло чувство при оценката на филмите. Ричардсън е на мнение, че когато критиците гледат филма не на специална прожекция а заедно с публиката ще вземат под внимание реакцията на публиката, а не „собствени те си изопачени впечатления.“

Реализацията на „Атаката на легката кавалерия“ е продължила две години и е струвала 2 милиона фунта стерлинги.

Ричардсън и неговият сценарист Чарлс Ууд са си поставили за задача да представят на екрана истината за легендарната, възпявана от Тенисън атака на англий

ската лека кавалерия срещу русите при Балаклава през време на Кримската война. В действителност това е била военна грешка — кърваво поражение. Ричардсън и Ууд са искали да направят един антивоенен филм, като същевременно разобличат героичната версия за това събитие. Те са показали безсилието на командния апарат на армията във воденето на една от най-безнадежните войни в историята.

Тонът на английската критика е хладен и въздържан. „Авторите на филма, подчертавайки на всяка крачка своя неконформизъм, не са съумели последователно да преразгледат историческите митове“ — пише в „Гардиан“.

САЩ

В Холивуд се е състояла конференция на американските артисти, посветена на „похода на бедните“ във Вашингтон. В конференцията са взели участие Марлон Брандо, Натали Ууд, Ерма Кид. Джек Лемон и много други известни американски артисти. Внесени са били суми във фонда за поддръжка на борецото се негърско население. Джек Лемон е заявил, че дава половината от хонорара си от своя последен филм. Продуцентът и режисьорът Роберт заявил, че ще снима филм за „походът на бедните“ с участието на Марлон Брандо и Хари Белафонте.

*

Известният американски артист Марлон Брандо напуснал Холивуд, за да може изцяло да се отдаде на работата си в движението за граждански права на негрите. На една пресконференция той е заявил: „Мисля, че в този критичен момент, който преживяват сега американските негри, всеки трябва да се съсредоточи само върху едно нещо. Лично аз избирам не снимачната площадка, а борбата.“ Той се е отказал от главната роля във филма „Спогодба“ — постановка на Елия Казан. Брандо е участвувал в погребението на Мартин Лутър Кинг в Атланта. Сега той се намира в Калифорния, където активно се включва в кампанията за освобождаване от затвора на ръководителите на местната негърска организация.“



ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА

БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ГИБЕЛТА НА АЛЕКСАНДЪР ВЕЛИКИ“

(Горе Добромир Манев в кадър от филма)

И

ИТАЛИАНСКИЯТ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ПРОИЗВЕДЕНО В ИТАЛИЯ“

(На четвърта страница на корицата Ана Маняни в кадър от филма)