

Приветствено слово на министъра на просветата и културата Начо Папазов

Драги другари и приятели,
гости на третата международна конференция
на социалистическите кинематографии,

Срещата на толкова видни майстори — художници, теоретици и критици — в областта на киноизкуството е истински голям културен празник и аз от все сърце ви приветствувам като скъпи гости на нашия народ, на цялата българска общественост.

Днес в тази зала започват творчески разговори върху идейно-художествените проблеми на съвременността и за кинорежисьорското майсторство. Тук са събрани творци с различен опит, различни художествени постижения, всяко от които е пропито с характерна индивидуалност и национално своеобразие. Но това са представители на едно киноизкуство, родено в революционните борби за освобождаване на нашите народи от гнета на капитализма и фашизма, предназначено да служи само на интересите на народа. На тази основа закономерно се родиха и естетическите принципи на социалистическия реализъм, които творчески ни обединяват, които ни дават онова общо разбиране за същността и ролята на киноизкуството като важна проява на човешкия творчески гений, действаща най-масово и най-непосредствено на хората.

И точно това единство на основните позиции ще даде възможност на настоящото съвещание чрез анализ и оценка на филми от различни творци и различни страни да се изяснят някои важни тенденции в съвременното социалистическо киноизкуство, да се разчистят някои задръжки по пътя на неговия възход.

Въпросът за съвременната тематика в киното, за пълноценното художествено показване на нашия съвременник на екрана — ето всъщност основната отпразна линия за работата на третата конференция на кинематографистите от социалистическите страни, която свидетелства за голямото значение на предстоящите творчески разговори между нас.

В тази полезна дискусия вниманието ще се съсредоточи главно върху режисурата на игралния филм, но въпросите на кинодраматургията, актьорската игра, операторското майсторство и всички други компоненти на филма без съмнение ще намерят своето място. А чрез разглеждане на големите естетически проблеми и конкретните

творчески постижения сигурно ще се даде нов тласък напред на нашето кино.

Другари,

Социалистическото киноизкуство изцяло и неразривно е свързано с победилия трудов народ, станал сам господар на съдбините си, сам творец на своята история. Това киноизкуство запечати на своите ленти образа на Ленин, развя победоносно по света червеното знаме на броненосца „Потемкин“, създаде недостижани образи на герои и обикновени, народни хора, строители на социализма и комунизма. Това киноизкуство черпи с пълни шепи от националната



*Министърът на просветата и културата
др. Начо Папазов произнася приветствено слово*

култура и реалистическите традиции на цялото културно наследство на нашите народи.

Боевата партийност, страстната защита на интересите на народа, дълбоката жизнена правда на най-велика човечност — ето главните черти на социалистическото киноизкуство независимо от многообразието на неговите форми и стилове.

Широката и здрава основа на социалистическия реализъм сроява най-непосредствено художника с живата действителност, прави го деен участник в осъществяване на стремежите и възжеланията на трудовия народ.

Животът в нашите страни сега е съкровищница на нови човешки образи и отношения, той разкрива широки творчески хоризонти. Това богатство разкрива пред художника необятни възможности за изява на творческата индивидуалност, за непрестанни дирения на нови художествени форми и похвати, за създаване на нови големи и вълнуващи произведения. А такава е и повелята на нашето време, чиито съвременници стоят на по-голяма интелектуална висота от своите предшественици и искат да видят на киноекрана разкрит с цялото му богатство и многообразие собствения си сложен духовен мир.

Другари,

Ние живеем в забележителна епоха, когато се сбъдват съкровени мечти на най-светлите умове на човечеството, когато идеите на великия Ленин се прилагат на широк фронт в живота, когато комунистическата правда стига до ума и сърцата на милиони трудови хора във всички краища на земната планета.

Настъпи мечтаното време, когато истинският господар на живота — трудовият народ — властно казва своята дума и по най-животрептящите въпроси на политическия живот, когато съотношението на силите на международната арена се измени коренно в полза на социализма и комунизма.

Събитията в света, бързият ръст на съпротивата на народите против войната, забележителните успехи на борбата на зависимите народи против колониализма, всичко това потвърди с най-голяма сила правилността на линията, която следва нашето дружно социалистическо семейство в борбата за запазването на мира, за пълно и всестранно разоръжаване. Тази линия на съвместно съществуване на страните с различен обществен строй, провеждана с изумителна енергия и невиджан размах от съветското правителство и ЦК на КПСС начело с другаря Н. С. Хрущов, ние в България подкрепяме най-горещо и правим всичко възможно, за да победи тя напълно и безвъзвратно, за да се спаси човечеството от най-голямото зло, което може да преживее — една нова, атомна и биологическа война.

Класиците на марксизма-ленинизма ни учат, че идеите стават велика материална сила само когато обхванат милионните народни маси. А киното — най-масовото изкуство — е едно от важните средства, за да проникват нашите благородни идеи дълбоко в душите и сърцата на хората. Сега ролята на киното в борбата за мир нараства извънредно много.

Нека пожелаем многобройната армия от кинотворци и кинодейци да бъде и занапред в първите редици на голямата битка за спасяване на човешката култура и цивилизация. Първите ръководители на нашите народи и особено Никита Сергеевич Хрущов ни дават ежедневно нагледни уроци на висока идейност, на страстна защита на комунистическите идеали, на неукротим стремеж и титаническа воля за борба в името на великата марксистко-ленинска правда.

Нека пожелаем с такава страст и висока идейност, с такъв политически патос и смелост да върви напред нашето социалистическо кино, да вълнува то и заразява със своето многообразие, със своята духовна широта и дълбок хуманизъм всяко човешко сърце, за да се множат и разширяват редовете на борците за мир, прогрес и човешкост!

Желая ви, скъпи другари и приятели, да се чувствувате у нас като у дома си. Желая най-богати плодове от вашите творчески разговори, за да върви напред, в крак с нашето велико време социалистическото киноизкуство.



Др. Венелин Коцев открива третата конференция



Нар. артист на СССР С. Н. Герасимов чете основния доклад

следването остава най-важната обаятелна сила както на едното, така и на другото кинопроизведение. И на двата филма е чуждо декларативното утвърждаване на един или друг извод, те показват връзките между противоречивите и непреодолими явления в самата логика на тяхното развитие. В единия случай изследователят възкликва: „По-нататък — маразм, безизходна, задънена улица“, във втория случай изследователят казва: „Човекът неизбежно побеждава звяра и открива прекрасните простори за разумен човешки живот.“

Филмът на Чухрай, както и някои други съветски филми, получили напоследък всеобщо признание, са посветени на темата за войната. Без да се изключват тия теми от аспекта на съвременността,

тя трябва да бъде разбираана по-определено. Тук става дума за оная любов на художника към трудовия човек, за това просто всеобемащо понятие, включващо в себе си грижите, борбата, надеждата и утвърждаването, което се явява ключ към най-вярното разбиране на метода на социалистическия реализъм и качествен белег на понятието „ново“.

Успехите на нашите творби по пътя на социалистическия реализъм винаги са резултат освен на дарованието на художника преди всичко на неизчерпаемата любов на художника към човека.

Художникът винаги разполага с много аспекти за разкриването на живота. Неговото внимание, мисли постоянно се сблъскват с най-сложните противоречия на живота. Той е свободен да търси в себе си едни или други отзвuci, да подчинява рефлексите си на мъжеството на разсъдъка и да намира най-висшото удовлетворение в преодоляването на инерцията на страстите или, напротив, да се отдава на влечението на страстите, да рефлектира на горчивите и трудни страни на живота и там да търси своя патос. И тъкмо тук вероятно се проявява мъжествената сила на любовта към човека на труда, към човека — борец и съзидател.

Могат да се приведат редица примери, при които с понятието „ново“ се обозначава стремежът на художника към сензация, към използване на технически похвати за постигане на чисто външен ефект. В други случаи новото се търси в самия стремеж да се опровергае методът, в съмнението към самото прогресивно, революционно развитие на живота, в ревностното търсене на неговите негативни страни, в утвърждаване мнимата непреодолимост на някои атавистични явления. От тази позиция може изясно да се помодничи, като се заявява на обществото: „Не губете кураж, карайте по надолнището...“ Векове наред обаче общественият човек е намирал в себе си воля и мъжество да се движи напред, а не да тъпче на едно място, озъртайки се към трудностите. Един трети аспект е критическото начало, което неизбежно съпътствува всяко развитие и има всички законни права на съществуване.

Но в основата на всяка критика трябва да лежи силата на любовта. И тук изкуството като мощно оръжие за обществено възпитание трябва да използва разумния опит на доброто, талантливо семейство, в което възпитанието на детето се съпътствува от грижовна, строга, постоянна критика, целяща да създаде най-съвършен човек, човек благороден, честен, свободен от предразсъдъци, преди всичко — умен.

Изследвайки трагедията на занаятчийството и посредствеността в киноизкуството, лесно можем да уловим онази главна черта, която определя равнището на самото творчество, така да се каже — неговата приблизителност. Приблизителността лежи в основата на всяко посредствено произведение. Има сценарии, в които всички изказват приблизително верни мисли, в които режисьорът е запознат приблизително вярно с материала, в които актьорът, без да е запознат дори бегло с материала, се ползува от полуграмотните указания на режисьора и създава приблизително верни образи. И ето ражда се жалко, фалшиво произведение, което не помага на живота, а го дискредитира. Във връзка с това искам да напомня за филмите „Балада за

войника“ и „Сладък живот“, успехът на които в най-голяма степен се дължи на избора на млади, неопитни актьори в първия случай и на опитни професионални във втория, които играят себе си в ролите и с това премахват всякаква приблизителност в интерпретацията на образите.

Тук се натрапва още една важна думичка в нашия професионален речник. Имам предвид *точността* или дори патоса на достоверността.

Всъщност обаянието на неореалистичната форма в най-значителна степен се опира върху достоверността на фактурата. Когато говоря за фактурата, имам предвид патоса на истинското научно познаване на живота, а не сръчното гримиране на едно или друго реално явление в живота. Когато произнасяме думата обобщение, макар и да прилагаме към това съществително епитета „художествено“, самото понятие „обобщение“ вече съдържа у себе си научно-познавателна сила. В спора за спецификата на изкуството, както е известно, се сблъскаха схващането за всеобхватността на изкуството в предаване на действителността и схващането, че сферата на изкуството се изчерпва с чувственото, емоционалното, че рационалното познание на фактите принадлежи на науката. Аз мисля, че там, където художникът се опитва да отвори живота с ключа само на емоционалното, той не се издига над равнището на закостенелите, неподвижни схеми, докато неговата цел е навлизането в явлението и постигане по възможност докрай на неговата динамика. Друг въпрос е, че това може да се окаже не по силите на всеки. А как да постъпваме с любовта? Не противоречи ли самото понятие „любов“ на рационалните понятия „анализ“, „изследване“? Напротив, именно тук лежи принципно новото, което прави любовта не спяща страст, а могъща конструктивна сила. Тъкмо тук се ражда и новата поезия, и онова неизчерпаемо оптимистично начало, което може и трябва да служи на етичните и естетически цели на нашето изкуство. Та нали когато художниците с присъщото им рефлексивно раздражение се опълчват срещу жизнеутвърждаващата тенденция в произведенията на нашето изкуство, те всъщност опровергават самата същност на социалистическия реализъм, тъй като опровергават природата на подхранващото го мировъзрение.

Размишлявайки за предметността, за фактурността на някои съвременни направления в кинематографията, може лесно да се различат някои формиращи се или вече оформени тенденции, изворите на които лежат в живописата.

Тази мисъл особено отчетливо се илюстрира чрез чехословашкия филм „Бялата гълъбица“, който представлява опит да се реши предимно чрез живописни средства най-важната обществена и морална проблема на века — борбата за мир. Живописната или графична алегоричност буквално на всеки кадър в този филм унищожава според мен сложната синтетична природа на кинематографа, като упорито го връща към най-ранните му стъпки. Живописата, разбира се, влиза като най-важен елемент в синтетичната природа на киното. Но тъй като в това се състои величието на киното като на най-близко до народа изкуство — че то е способно да превръща с всеобемащата сила на средствата си не живота в изкуство, а изкуството в живот.

Последните години бяха ознаменувани за световната и специално за социалистическата кинематография с твърде значителни постижения в областта на операторското майсторство. В това отношение принципиално значение придоби филмът на Калатозов—Урусевски „Летят жерави“. Смелото използване на късофокусната оптика, на ракурското снимане, използване енергията на светлосянката, решителното насочване на режисьора и оператора към динамичния крупен план, към динамиката на късия монтаж — всичко това като че ли изведе киното от състоянието на дрямка, в каквато то беше изпаднало през последното десетилетие, изведе го на пътя на съвременните изисквания за кинематографична изразителност. В същата връзка може да се говори и за следващата творба на Калатозов—Урусевски „Неизпратеното писмо“. В този филм аз схващам като принципно важен стремежът на колектива да постигне максимална точност и предметност както в постановката, така и в решаването на художествената задача. Трудът на художниците, изразходван за създаването на този филм, дава повод за редица значителни обобщения относно по-нататъшното развитие на киноизкуството. Но хвърлили всичките си сили за решаване на чисто фактурните задачи, авторите изпуснаха от вниманието си другата страна на предмета: многосложния духовен живот на героите, който трябваше да премести чисто физическата драма на борбата между живото тяло и сляпата, жестока стихия върху плоскостта на борбата на духовно богатите натури за делото на своя живот. На авторите като че ли не достигнаха сили и духовният живот на героите остана в границите на схемата, а зрителят ги лиши от своето съчувствие.

В тази светлина могат да се разгледат и филмът на полския режисьор Петелски „База на мъртвите“, както и филмът на Рангел Вълчанов „На малкия остров“.

Между тия две на пръв поглед твърде различни творби има една обща черта, която ги сближава. Това е отвличеността на идейно-художествената задача, която си откъщава с неизбежната абстрактност и на художественото решение. В тия творби също загиват много хора. И скоро тяхната гибел също сякаш се инфлира, губи стойност и става не толкова елемент на драма, колкото орнамент. По такъв начин чисто външната енергия на действието се превръща в негова вътрешна слабост.

По всяка вероятност невъзможно е, когато се борава в границите на реалистичния метод, да се подбира само изключителното, феноменалното като единствена основа на драмата. От друга страна, ясно е, че аморфността, веселостта и скуката в редица наши филми се коренят именно в типизирането на, така да се каже, средното течение на живота, в боравенето с ония „типични конфликти“, които отразяват тенденциите на нашия живот.

В действителност всякаква художествена типизация на явление то предполага феноменална изразителност. Вероятно не могат да се поставят или решават абстрактно едни или други художествени въпроси, колкото те да са обстойно обмислени и проверени. Време е да се разбере, че сюжетните схеми в по-голяма или по-малка степен съвпадат една с друга, повтарят се, докато човешките отношения, човешката натура винаги са неповторими, самобитни и нови.

Развивайки мисълта си в тази насока, ние можем да видим схемата като главен враг на нашето изкуство, колкото тя и да се гримира с оригиналност и своеобразие.

При осъществяване на тематичните си планове ние често пристъпваме към създаването на филми по една само тематична заявка от шест реда, в която е указано, че бъдещият филм ще бъде на производствена, отраслова или цехова тема. И ето че се ражда филм, направен с най-добри намерения и от общо квалифициран кадър. Но той е скучен до смърт и не затова, че е посветен на отношенията между трудови хора и че място на действието е заводът, а защото всичко в него е белязано от същата оная приблизителност, за която стана дума и която е родна сестра на всяка бутафорност. Това е бутафорността на положителните и отрицателните герои, на техните гримове, костюми, имена, на цялата система на техните отношения, жестове, интонации. Разбира се, това не е нова болест и само наивниците могат да мислят, че тя е резултат на социалистическия реализъм.

Много често в нашето изкуство борбата на художника със суровите изисквания на изкуството върви не по признака на честното сражение с открито чело, а по линията на хитроумното лавиране, при което главно е желанието да се скрият всички реални признаци на времето под товара на общочовешките проблеми. Ние например с интерес и симпатия наблюдаваме развитието на братската полска кинематография, редица от филмите на която дадохме основание да се говори за полска школа, за полско направление в киноизкуството. Какво е характерно преди всичко за това направление? Вероятно страстният стремеж към обективно отразяване на живота в цялата му съвкупност от най-сложни противоречия. Опровергава ли това в каквато и да било степен ръководната тенденция на социалистическия реализъм? Разбира се — не. За всички нас истината е по-скъпа от всичко. Тук обаче става дума за самото съдържание на понятието „истина“. Ето например филма на талантливия режисьор Ружевич „Място на земята“. В този филм зад показан на някои „вечни“ явления в никакъв случай не може да се види истината за обществените отношения в съвременна Полша. Ето тук художникът прибегва до сложната тактика на лавирането около съвременната тема, вместо да я посрещне с открито чело. Създава се двойствено, противоречиво впечатление: подробностите са достоверни, а цялото се възприема като лъжа.

Почти същото може да се каже за филма на не по-малко талантливия съветски режисьор Абуладзе „Чужди деца“.

Понякога критиката, като изхожда от някои външни стилови признаци, е готова да вижда в тия филми подражание например на неореализма. А според мен тук се касае до нещо много по-голямо. Касае се до засилване на трагическата интонация като своеобразна художествена самоцел. Появява се патосът на фаталността, а с това ние не можем да се съгласим, тъй като патосът на нашия реализъм е в утвърдението, че светът не е фатален, че всяко явление е диалектично в сърцевината си и че задачата на нашето изкуство е преди всичко в това да утвърждава в човека най-хубавото, което той при-

тежава, неговия разум, воля, да насочи тая воля в посока към доброто, да издигне човека над самия него, а не да опустошава душата му с констатация за безпощадната неизбежност на жизнените процеси. Няма смисъл да се залавяме с констатиране на познатите от векове пороци, присъщи на човека, само за да се внуши, че той е обречен да ги притежава завинаги. Между това целият строй на нашия живот, целият гигантски революционен поврат, който настъпи в него, доказва могъщата сила на човешкия разум и воля. И човек трябва много повърхностно да гледа на живота, за да не забележи в неговите съставни части поразителните изменения, които потвърждават славата на човешкия разум, неизтощимата му преобразуваща сила. Струва ли си да се отклоняваме от това вярно разбиране на нещата, да търсим частни ефимерни решения, където естетическото начало встъпва в открита борба с етическото начало, вследствие на което цялата сложна художествена машина неизбежно дерайлира от релсите?

Ние се радваме на първите сериозни успехи на младите български кинематографисти. Тук трябва да спомена преди всичко филма на Рангел Вълчанов „Първи урок“ — необикновено наблюдателен, искрен, твърде самобитен по режисьорско майсторство с отлични млади изпълнители. Прелестта на филма до голяма степен се дължи на това, че режисьорът успява да покаже близката история на своята родина с необикновено точна реалистична пластичност. Със същите черти се отличава и филмът на Писков „Бедната улица“. И двамата режисьори демонстрират в творбите си отлично познаване на своя народ и онова чувство за новото, което прави филмите им интересни и за зрителите в другите страни.

И в работата на българските кинематографисти обаче най-голямата трудност е решаването на съвременната тема.

В този смисъл е характерен опитът на Даковски да създаде филм за съвременieto на българското село. Разбира се, човекът и художникът Даковски не може да се подозира в повърхностен или равнодушен подход към избраната тема. Но от неговия филм („Стубленските липи“) личи колко му е трудно да се абстрахира от каноническата драматургия в полза на драматургията на живота. Стремeжът да се свържат драматичните възли по определени стереотипи води във филма до неизбежно отклоняване от реалността по посока на дидактиката.

Откъде се ражда тази потребност, която изпитват мнозина художници, иначе надарени с чувство за истината и запознати с предмета? Мисля, че диалектиката на тази потребност се крие в обяснения стремеж на нашия художник-революционер да изтъкне на преден план непосредствено възпитателната функция на изкуството.

В решаваща степен със същата черта се отличават повечето произведения на китайската кинематография както на историческа, така и на съвременна тема. Гражданското, чисто възпитателното начало заема в творчеството на китайските кинематографисти решаващо място. И по този път те имат своите постижения, за които

свидетелствува появата на такива интересни филми като „Дневникът на милосърдната сестра“.

В борбата за художественото претворяване на нашето време германските кинематографисти в редица от своите филми постигнаха принципни успехи. Но в други филми за съвременността начините на художествените решения в значителна степен остават на равнището на ония драматургически канони, при които за зрителя не е трудно да отгатне всеки следващ ход.

Без усилие занаятчийската схема може да се открие и в актьорското творчество. Небрежната работна схема на повечето режисьори с актьорите доведе до това, че актьорите започнаха да форсират гласа и жеста, да кокетират със зрителя, т. е. да си позволяват целия арсенал от занаятчийски похвати. Освен режисурата за това е виновна и онази повърхностна драматургия, която развърта актьора, приучва го към фалша, към занаятчийския цинизъм. Затова най-важната задача при развитието на режисьорската професия е сега възпитателната работа с актьора като автор на създавания от него образ. Може би именно от позицията на актьорското творчество сега трябва да проведем решително настъпление срещу занаятчийската схема.

Тук се говори за чувството на любов като главно градивно начало в творчеството на художника социалистически реалист. За един художник, който стои върху позициите на любовта към живота, естествено се разкрива и самата драматургия на живота, в центъра на която изпъква новият, съзидателният характер на човека, способен да влезе в битка с всяка задържаща инерция и извън, и вътре в самия него. По такъв начин патосът на преодоляването изпъква като генерална движеща сила и възел на всички негови лични и обществени интереси. Емоционалната и познавателна мощ на шедьоврите на съветската кинематография се състоеше неизбежно и винаги в това, че през борбата, която непрестанно достига трагическа кулминация, прозира победата на живота. Сега все по-често се срещаме с произведения, в които през видимите конфликти на живота прозира смъртта. И дори тогава, когато героите не умират, когато те, за да се спаси благополучното равновесие, номинално остават живи, този живот тлее така вяло, така обречено, че всъщност е равнозначен на смърт. И все пак в изследването на тия две противоположни направления може да изпаднем в грешка, ако приемем повърхността на явлението за неговата същина. Във филма на Фелини например лежи начало на рязък, решителен протест срещу разложението и гниенето. И в това се състои жизнелюбието и утвърждаващата сила на тази творба. И обратно. Често пъти в сладникава, изтъркана схема прозира бледият, равнодушен взор на нейния създател и от казионния му оптимизъм лъха гробовен хлад. Тук по всяка вероятност трябва да се споразумеем, че физическата гибел на героя не затваря пътя на жизнеутвърждаващото начало, също както и запазеният живот на нищожеството само по себе си не утвърждава живота.

Но що е герой и що е нищожество?

Този спор възникна още на пражката конференция във връзка с филма на Мунк „Ероика“, който иронизираше псевдогероичното



начало, което струваше твърде скъпо на полския народ. Тогава ние отстъпихме, защото наистина може би не бяхме съобразили някои специфични черти на полския характер, някои тънкости в тълкуването и разбирането на художествения предмет. Но в новата си творба „Кривоогледо щастие“ Мунк демонстрира своеобразна ироническа апология на нищожеството. И отново се появява желанието да спорим, тъй като нищожеството като морално-етичен и естетически предмет не съществува само по себе си, извън определена историческа конкретност и независимо от желанието на автора темата на неговия нищожен герой става прекомерно обширна по своите алегорични параметри. И тук започва старият разговор за машабите и прицела на сатирата. Този разговор, струва ми се, може да бъде разрешен само със силата на любовта на художника към своето време и към народа, по чийто път се изпращат нищожества, които волно или неволно пречат на народа, на развитието на неговия градивен живот. При други обстоятелства се получава неизбежно изопачаване. Светът получава осакатено, уродливо отражение и такова изкуство не извисява човека, а го гнети и унижава. Тук не мога да не спомена поразителните по своя блясък мултипликационни миниатюри на Попеску Гопа, в които той буквално с няколко шрихи преодолява страшното и нищожното, като в същото време необикновено забавно и с любов към живота утвърждава човека и победното чувство в живота.

Казаното дотук може да се резюмира по следния начин:

Развитието на нашето киноизкуство показва огромен приток на нови свежи сили, а заедно с тях и на нови търсения, на нови мисли, на нови конструктивни идеи. Победата по неговия път идва там, где то художникът не отхвърля, не опровергава нашия метод, а грижовно, като стопанин работи над него, като включва в неговата сфера все нови и нови художествени средства, все нови и нови познавателни сили. А целта си остава дълбочината в разкриването на онзи непреодолимо развиващ се процес на живота, в който всичко започва от човешката воля в името на човешкото благо, където действуват не слепи, фатални сили, където командува разумът и вярата в човека — единствения съзидател на всички материални и духовни ценности на земята.

ФРАНК БАЙЕР, РЕЖИСЬОР, ГДР

Ние в ГДР се намираме засега в процес на спорове относно проблеми, които общественото развитие на нашата страна поставя на дневен ред. Тези спорове протичат у нас по две главни направления: организационен и естетически аспект.

Растящото производство на игрални филми ни принуди да изменим старите форми на организация и аз смятам, че сме намерили нови в лицето на т. н. „художествени работни групи“ — колективи от режисьори, сценаристи, оператори, артисти и пр.

Резултати от тази нова организация все още не са налице. Но нашето желание е да преминем от техническо-икономическата организация на филмовото производство към колективната, отговорна организация на творческия процес.

По-нататък Ф. Байер говори за своя филм „Пет патронени гилзи“ и обясни как и защо, търсейки съвременен материал, той се е насочил именно към тази напълно актуална според него тема.

След това, спирайки се на проблемата „актуална тема — съвременен материал“, Ф. Байер посочи, че е безсмислено да се дефинира актуалната тема и да се тича по нея без пояснения и съображаване с онова основно условие, без което нито една тема не може да стане действена в изкуството: художествената идея.

Какво обаче може да инсценира един режисьор, ако тези въпроси не са уяснени и сценарият е без художествена идея? Някои автори и режисьори си създават удобства, като поставят марксистко-ленинската наука, която е основа на нашата цялостна дейност, на мястото на художествено-практическия спор с действителността. Понеже писателят или режисьорът е изучил няколко основни закона на общественото развитие или дори понеже ги е опознал наистина научно, той повече не проучва изобилието от явления, за да достигне чрез това до художествената идея, която ни кара по оригинален начин да преживяваме и опознаваме същността на нещата. Ето тук според мене се намира покрай някои други свързани с това причини коренът на схематичната художествена практика у нас, която няма нищо общо с понятието изкуство.

Какво става всъщност, ако ние, режисьорите, бъдем изправени пред такива материали, които наистина дават правилен анализ на действителността, но на които липсва художествената идея и които поради това са обречени на липса на въздействие? В това отношение има различни възможности освен единствено правилната — сценарият да не се филмира. Ако ние решим обаче безразлично по какви съображения да филмираме такъв материал, схематизмът на литературния материал ще се превърне неизбежно в схематизъм и на режисурата. Трябва следователно да се даде решителен отпор на едно направление в съвременната естетика, което се шири и в нашия лагер: науката изработва чрез своите средства типичното като обществено определена категория, а за изкуството остава само ролята на особен вид „конкретизация“ (или казано по-грубо: на илюстрация). Такъв отпор е необходим, за да се предпазим от схематизъм не само в характерите, които най-често се превръщат в социални типове, гарнирани само с качества на характер, но и в изразните средства. Днес ние в ГДР се борим да възвърнем изразните средства на нашето изкуство, да намерим нови и с помощта на тези средства да създадем героите на съвременния филм.

Спирайки се в началото на своето изказване върху „свободната трибуна“, уреждана всеки път на кинофестивалите в Карлови Вари, чехословашкият делегат посочи, че няма нищо странно в това, ако на тази трибуна не се стига до пълно разбирателство, защото вече не само съществуват два свята с различно организирана икономика, но и два съвсем различни типа хора, два различни морала, различни вкусове, различни подходи към живота, различни естетически критерии.

Борбата в областта на идеологията продължава с пълна сила, продължи по-нататък Ф. Б. Кунц. Не искам да подценявам необходимостта от борбата *срещу* ревизионизма. Обаче ми се струва, че само СРЕЩУ е недостатъчно. Това е пасивна формулировка. Необходимо е да се борим преди всичко ЗА — за *социалистическото изкуство*.

Пред нас стои много важна задача: да развиваме по-нататък успехите на социалистическия строй. Ние имаме прекрасен лозунг: „Да се трудим по социалистически, да живеем по социалистически“. Струва ми се, че тези именно думи определят вътрешното съдържание и принципния смисъл на нашата творческа работа. В по-напредналите социалистически страни въпросът за построяване на комунизма вече не е само теоретически въпрос, но е въпрос на всекидневна практика. И тук пред нашето изкуство не само се разкриват нови перспективи, но изникват въпроси, които макар че не са нови в своята същност, продължават да бъдат крайно актуални. Подготвени ли сме ние, за да решим тези въпроси?

Спирайки се на най-добрите чешки филми „Висшият принцип“ и „Ромео, Жулиета и мракът“, съветските „Съдбата на човека“, „Балада за войника“, „Домът, в който живея“ и „Летят жерави“, българския „Първи урок“, румънския „Дунавски вълни“, българо-немския „Звезди“, Кунц посочи, че като някаква обща закономерност за киноизкуството в изброените страни се очертава обстоятелството, че най-добрите им последни филми са посветени на миналото, макар че това близко минало е живо и сега. И тъй остава открит въпросът, защо ние досега не можем със същата страстност да говорим за нашите съвременници и специално за хората, направили първите смели стъпки в бъдещето. Явно е, че в кинематографията не ще бъде всичко в ред, докато ние не напълним нашите произведения със съвременност, докато не се научим да увеличаем както нашия зритель, така и целия свят с художествени творби, отразяващи съвременния етап на социалистическата революция.

Не трябва да ни успокоява „репертоарното счетоводство“, че от общия брой филми за година толкова и толкова са на съвременна тема. Защото между „съвременните“ има и много конфекция. Макар вече да преодоляваме пропагандата между най-добрите филми и серийното производство, макар повишаването на средното равнище да представлява характерна черта за нашата съвременна кинематография, трябва да знаем, че занаятът е необходим, но шарлатанството е недопустимо.

По-нататък Ф. Б. Кунц разви становището, че от чехословашка гледна точка обсъждането на режисурата в третата конференция е неправилно, защото въпросът за драматургията беше и си остава решаващ, възлов въпрос. Според Ф. Б. Кунц всички елементи на режисьорското и операторското майсторство в последна сметка са подчинени на драматургията. Затова и най-големите майстори на режисьорското изкуство в Чехословакия прекалено малко са направили за изобразяването на героя от 1960 година.

След това Ф. Б. Кунц се спря на два момента, които очевидно тясно са свързани с незадоволителния идеологически уровень на авторите и спъват развитието на работата. На първо място това е проблемата за свободата на творчеството. Ако един творчески работник не е на висота като художник, а още по-малко в идеологическо отношение, той конвулсивно се хваща за земята. Той се бои да не изпадне в ревизионизъм и схематизъм, той варира надясно и наляво, което води до това, че неговият герой живее не съобразно своите вътрешни потребности, а по рецептата на прекалено предпазливия автор. В този смисъл автоцензурата свидетелствува за незрелостта на автора като гражданин на една социалистическа държава. Следователно борбата срещу автоцензурата това е борба за вътрешна свобода, за творческа сигурност, за идеологично и морално израстване на творческите работници. Тази проблема стои в най-тясна връзка с такава проблема например като кинокомедията. Та нали кинокомедията, а още повече сатирата, изисква двойно по-здрав идеологически подход на автора, двойно по-здрав идеологическо вътрешно равновесие. Идеологическата слабост донася следователно най-големи затруднения в областта на жанра.

По-нататък, връщайки се към въпроса за темата, Ф. Б. Кунц посочи, че увлечени по разнообразието на околния свят, по неговата външна страна, ние често се озоваваме в положението на обикновени хроникьори, на повърхностни регистратори на произходящото. Творческите работници не винаги познават живота въз основа на диалектичното единство между конфликт и характер. Обстоятелството, че ние често наблягаме върху конфликта, говори за повърхностен подход към живота, за известен примитивизъм в мисленето. Ето защо въпросът за изобразяване на характера започва да добива първостепенно значение в художествената практика.

Истинското изкуство не познава тъй наречените „вечни теми“. Впрочем може би съществуват само такива теми. Вечният въпрос, към който ние правилно подходяме, е съвременен и актуален въпрос. В актуалния въпрос ние трябва да търсим вечното, обществено действителното. Само тогава актуалните въпроси могат да ни вълнуват. Само тогава ние можем да бъдем художници.

Вторият фронт, на който е необходимо да се води още по-последователна борба, е фронтът на деформиращия субективизъм. Именно в него живее зародишът на ревизионизма.

Стремейки се да намира отговор на нови обществени въпроси и да отразява новите явления в нашия обществен живот, нашето киноизкуство трябва съзнателно да открива и нови езикови форми на киното. То трябва да ги търси по силата на необходимостта от по-органична изява на нашата епоха, на нейните проблеми, на

нейните герои, на нейната атмосфера. В това ние виждаме и същността на експеримента — експеримент, който не трябва да ни отвлича от живота, а напротив, трябва да ни помага да открием непознати още негови дълбини, нови, неотразени още в изкуството на нашата епоха страни на човешките взаимоотношения и жизнени факти.

ИЩВАН НЕМЕШКЮРТИ, КРИТИК, НР УНГАРИЯ

направи в началото на своето изказване критически бележки относно досегашния ход на конференцията. Според него трябва да се дискутира сериозно, а не да се четат изготвени предварително доклади, в които теоретически всичко е свършено, но откъснато от практиката. Това му напомня много на нашите съвременни филми. И в тях теоретическите формули се решават правилно, но липсва чувството, липсва творческата страст. Според него безспорен факт е, че социалистическите кинематографии създават по-добри филми на историческа, отколкото на съвременна тема. В нашите филми на съвременна тема все още, за съжаление, отправна точка не е животът, а теорията, готовите формули. В такава светлина биха могли да се разглеждат например някои унгарски филми, румънската комедия „Нашите момчета“, българският „Стубленските липи“, немският „Крачка по крачка“. Ние много се хвалим с нашите социалистически завоевания, но забравяме, че тези, които са направили възможни тези завоевания, никак не са доволни от нашите филми на съвременна тема. Нашите успехи в кинематографичното възпъщение на съвременната тема съвсем не отговарят на успехите в социалистическото строителство. Ние показваме съвсем незадоволително нашите съвременници и заобикалящата ги среда. Например от българските филми И. Немешкюрти не е могъл да получи истинска представа за София. Едва когато е дошъл тук, той е видял, че това е красив град. Нашите съвременници се движат по екрана като продукти на химическа дестилация, свършени са като тезиси, но те не дишат и не живеят, защото голата формула не може да живее. Защо това е така? Не защото нещо куца в нашата теория. Напротив, нашата теория е свършена. Но много режисьори, автори и директори искат да претворят тази теория като формула в живота, докато по-правилно би било да постъпват обратно: в духа и с помощта на тази теория да претворят жизните явления.

В нашите филми има много шахматна драматургия, при която зрителят знае предварително всеки следващ ход. Но такива филми често събуждат у зрителя чувство на неудовлетвореност и досада, а това понякога може да се насочи и против самата проблема, третирана от филма.

Спирайки се на филма „Дамата с кученцето“, И. Немешкюрти посочи, че ние все още нямаме смелост да изобразяваме такива кон-

фликти в атмосферата на нашите дни. А нашата епоха също има свои Ани Каренини и ако ние не поговорим за тях от екрана, те ще останат без съвет в живота. Необходимо е, каза И. Немешкюртн, всеки творчески работник от кинематографията и на първо място всеки режисьор да провери своите методи на работа, за да не ни показва повече теоретически формули, а самия жив живот на хората такъв, какъвто е, и с това да възпитава зрителите. Не трябва да се боим да изобразяваме видяното и преживяното. Ако знаем, че бъдещето е наше, че целият свят се движи към комунизма, истината винаги ще бъде на наша страна и няма от какво да се боим. Тогава действително ще помогнем на хората да станат по-добри.

ДЖАН ШУЙ-ХУА, КИНОРЕЖИСЬОР, КНР

Под ръководството на Китайската комунистическа партия и обкръжена от нейните грижи, китайската кинематография постигна големи успехи — казва режисьорът Джан Шуй-хуа. — През последните две години кинопродукцията достигна 80 художествени филма годишно, което превишава повече от два пъти годишната продукция до 1957 година. Наред с количествения растеж забележимо се повишиха и идейно-художествените качества на китайските филми. Китайското кино служи на работниците, селяните и войниците, служи на делото на социализма. Тясно свързано с политиката, китайското киноизкуство е могъщо оръжие в служба на социализма.

През пролетта на 1958 година ККП издигна за целия народ генералната линия на социалистическото строителство: „Напрягайки всички сили, стремейки се напред, да строим социализма по принципа „Повече, по-бързо, по-добре, по-икономично“. 650-милионният китайски народ, вдъхновявайки се от трите червени знамена — генералната линия на партията, големия скок и народната комуна, — е непоколебимо решен да измени в относително кратък срок облика на своята родина, характерен в миналото с икономическа бедност и изостаналост в културно отношение. Да възпяватия три червени знамена — за китайското киноизкуство това значи да отразява в своите произведения новите явления, новите хора, новите морални качества, новите мисли и чувства, които се проявяват в големия скок, да пресъздава образите на челниците, които в наше време като непрекъснат поток се издигат от обикновените трудови хора. Пуснатите през последната година филми „Прелитане през Жълтата река“, „Момчета от нашето село“, „Навред е пролет“, „Пролет в хората“, „Пет златни цветя“ и други не само можаха своевременно и бързо да отразят великата действителност на големия скок, но и станаха на свой ред могъща движеща сила на китайската съвременност.

Сред отделни киноработници съществуваше мнението, че реалната действителност била още нещо „неопределено“ и затова

било невъзможно да бъде отразена бързо, необходимо било да се поддържа известно „разстояние“ между нея и творчеството. Подобно разбиране страда от тясна едностранчивост и е много вредно. Практиката потвърди, че съвременното отразяване на действителността е много необходимо и напълно възможно, макар и да е трудно. Ако ние останем пасивни към отразяването на реалните борби и със страх отхвърляме тая задача, животът ще върви все по-бързо и по-бързо напред, а киноизкуството все повече и повече ще изостава от него. Между киноизкуството и живота в такъв случай всякога ще остане това „разстояние“, което непременно ще доведе до разрыв между тях, т. е. киноизкуството ще кривне по пътя на откъсване от политиката, от живота и от народа, то ще престане да бъде могъщо оръжие на партията в социалистическото и комунистическото възпитание на народа. Подобна насока на киноизкуството не би трябвало да се допуска и затова бързото отразяване на новите хора, новите явления в новата епоха стана една от отличителните черти на китайската кинематография.

Освен усиленото създаване на филми, отразяващи днешното социалистическо строителство, на китайското киноизкуство е възложена още една важна задача — старателно да отразява борбата на нашия народ против империализма, в защита на родината, в защита на световния мир.

Отделни десни буржоазни елементи и хора с ревизионистични възгледи в Китай, като нападаха курса на партията в областта на литературата и изкуствата, крещяха, че ние снимаме твърде много военни филми, или казваха, че „военната тематика е отживяла“. Ние категорично се обявихме против подобни възгледи.

Китайският народ е един от най-миролюбивите в света — каза Джан Шуй-хуа. — Но историята на изминалите сто години ни учи, че при империалистическата агресия и реакционната власт на поддръжниците на империализма абсолютно невъзможно е да се спечели мирът чрез покорност, молби и очаквания. Към истински мир, демокрация и национално освобождение може да се стигне само по пътя на упоритата, непреклонна борба под различни форми. Ние горещо обичаме мира, ние сме против войната, но когато империалистите и техните поддръжници ни наложат война, нам не ни остава друг път, освен да унищожим несправедливата, контрареволуционната война чрез воденето на справедлива, революционна война.

В нашата епоха империалистическият лагер начело със САЩ значително отслабна, а лагерът на социализма начело със Съветския съюз всекидневно увеличава своята мощ. Силите на социалистическия лагер превъзхождат силите на империализма, силите на народа превъзхождат силите на реакцията, силите на мира превъзхождат силите на войната. Но докато съществува империализъм, ще съществуват и източниците за война. В името на борбата против империализма, в защита на световния мир ние сме длъжни чрез нашето художествено творчество да разобличаваме военните заговори на империалистите, да поддържаме бдителността на хората срещу агресивните войни, които империалистите могат да предизвикат. В

това отношение тематиката на революционните войни в настояще време е много полезна за народа. Отразяването на революционната, справедливата война трябва да стане една от най-важните задачи на китайските киноработници. Ако в Китай нямаше победите на революционната война, не би имало и победата на китайската революция. Много важно е за кинотворците да могат правилно да разберат характера на една война — дали е тя революционна и справедлива или контрареволюционна, несправедлива, — да я покажат от правилни позиции, от позициите на пролетариата. Важно е дали те ще покажат революционната справедлива война в мрачни и печални картини, в резултат на което ще наплагат народа, ще потиснат волята му за борба, или пък ще възпеят народната, пролетарската, революционната война; ще подчертават ли жестокостта, ужасите и нещастията, които тя носи в личната съдба на човека, или ще подчертават непобедимата, твърдата воля на великия народ и неговия революционен, самоотвержен дух. Ние считаме, че спомените за революционните борби, за историята на революцията са важна, неделима част от съвременната тематика. Това е другата отличителна черта на китайската кинематография — нейният ярко и силно изразен боеви характер и революционност.

Въпроса за „съвременност“ в киноизкуството Джан Шуй-хуа определя като въпрос за правилно отразяване духа на народните борби в нашата епоха — епоха на вървящия към победа социализъм и вървящия към гибел капитализъм. Това е въпрос за изобразяване на новите герои, новите характери, които трябва да се показват в най-положителна светлина, а не да се търсят у тях някакви „недостатъци“, някаква нерешителност пред лицето на смъртта или пред трудностите. В наше време наистина израснаха нови хора, възпитани комунистически. Те са безкористни, в името на колективата забравят личните си интереси; критерий за тяхното поведение са интересите на пролетариата. Именно такива герои марксистически ленинци трябва да показваме като пример на милионите зрители, те са идеалните герои на нашата епоха.

Засягайки въпросите за сценария и режисурата, Джан Шуй-хуа говори за необходимостта от задълбочаване идейната подготовка на кинотворците и повишаване на тяхното художествено майсторство. Използването на опита на съветската кинематография и на прогресивната кинематография в капиталистическите страни е помогнало много и помага на китайските кинотворци. Но да се учиш още не значи да подражаваш. По указание на Мао Цзе-дун китайските кинематографисти се стремят да създават филми по китайски маниер, в китайски стил. Не може да се създаде хубав филм, ако неговата идейност не е изразена в национална форма.

По отношение на творческия метод — каза Джан Шуй-хуа — ние се придържаме към метода на съчетаване революционния реализъм и революционния романтизъм.

— Китайската кинематография все пак е млада — каза в заключение Джан Шуй-хуа. — Тя все още има различни слабости. Тя например още недостатъчно дълбоко отразява великата борба и живота на китайския народ в настояще време. По отношение на

майсторството тя трябва да се издигне на още по-високо ниво. За това ние сме длъжни добре да се учим от кинематографиите на братските страни и от прогресивните филми на другите страни, за да служим още по-добре на делото за изграждането на нашата родина.

ЛИ ДЗОН СУН. СЦЕНАРИСТ, КНДР

Трите конференции на кинематографистите от социалистическите страни — каза Ли Дзон Сун — потвърждават, че ние трябва още по-крепко да пазим знамето на социалистическия реализъм, единствено правилния творчески метод. На това знаме корейското киноизкуство остава вярно и нему дължи завоеванията, до които е стигнало.

Правилно на сегашната конференция се отделя особено внимание на въпроса за подражателството и на борбата срещу схематизма. Ние се противопоставяме дори на най-малките тенденции за възприемане на буржоазната естетика на Запада, отхвърляме подражанието, което макар и на йота би засегнало или изопачило метода на социалистическия реализъм. Нашият стремеж е по-ясно да се осветли спецификата на киноизкуството, чрез свободни дискусии да се допринесе за развитието на марксистката естетика, при което трябва да се проявява бдителност и да не се допусне проникването на съвременния ревизионизъм.

Освен това трябва да се предпазваме и от занаятчийския схематизъм. Схематизмът се поражда от небрежния творчески подход, при който животът се наблюдава пасивно и не се схваща дълбоката му същност. Субективизмът поражда схематизъм, а той от своя страна — емпиризма. Особено пагубно се проявява схематизмът в драматургията, в търсенето на конфликта чрез повърхностните външни сътъкновения, а не в душите на героите, в тяхната вътрешна същност.

Сред някои творчески работници от нашия лагер все още се забелязва стремежът безпринципно да се приемат формите на западното изкуство. А нима може да съществува форма, откъсната от съдържанието? Ние утвърждаваме приоритета на идейното съдържание в изкуството и поддържаме самобитното развитие на вярно служещата му художествена форма.

Американските империалистически агресори окупираха южната част на нашата родина, превърнаха я напълно в колония, във военна база за разгаряне на нова война, разориха нейната национална икономика и обрекоха народа там на глад и нищета. Затова борбата срещу тия агресори е една от основните теми за нашето изкуство.

Наша първостепенна задача е да пресъздаваме на екрана образите на корейски комунисти, героите на нашите минали и сегашни борби. За решаването на тая задача много писатели, включително

и сценаристи, живеят в заводите и селата. Нашите режисьори също отиват там. Дълбокото проникване в живота на народа — това е живият източник на творчество в изкуството.

Създаването на типичния образ на човека-комунист е немислимо, ако не се държи сметка и за националното своеобразие на изкуството, за отразяване правдата на народния дух и националния характер. Затова пред художниците от нашите страни се разкриват богати възможности за оригинално творчество.

Но творческата индивидуалност на художника само тогава може да разпери криле, когато се опира на марксистко-ленинското осъзнаване на историческата епоха, епохата, в която се решава победата на социализма. Затова, вдигнали високо знамето на пролетарския интернационализъм, ние отдаваме всичките си сили и страст на корейската революция, вникваме в прогресивното и патриотично национално наследство, в жизнения образ на народа. И слели се с тоя народ, активно следим развитието на нашата прекрасна родина. В нея днес се раждат нови хора, с нови характерни черти — раждат се и крепнат хората-комунисти, които следват лозунга „Един за всички, всички за един“.

Опирайки се твърдо на принципите на марксистко-ленинската естетика, нашите художници трябва да приемат и развиват народното и революционно национално културно наследство, творчески да използват най-доброто от опита и теорията на киноизкуството в Съветския съюз и другите братски страни, да не допуснат и най-малкото петно от буржоазната литература и изкуство. Днес нашите кинорежисьори разширяват полета на творческата си фантазия, окриляни от призива на Корейската трудова партия „Смело мисли и смело твори!“

ДАКО ДАКОВСКИ, РЕЖИСЬОР, НРБ

Спирайки се в началото на своето изказване на проблемата за творческия метод, Д. Даковски посочи, че армията млади творци, навлязла така успешно в социалистическото киноизкуство с редица талантиливи и оригинални произведения, може би не е успяла достатъчно да разкрие всички възможности на нашия творчески, боеви метод — метода на социалистическия реализъм, — да усвои не само неговите основни принципи, но и да се проникне от неговия дух, да се слее с него. Ние знаем какви клевети сипят върху нашето изкуство враговете, каза Д. Даковски, но неопровержимите художествени факти, успехите на много социалистически филми, получили световно признание, са най-добрите доказателства, че всяко съмнение в плодотворността на нашия метод задържа творческото ни израстване.

Говорейки по-нататък по големия въпрос за овладяване на съвременната тема, Д. Даковски подчерта, че за съжаление борбата ни за количествено преобладаване на съвременната тематика

още не е в органическо единство с борбата за по-голяма дълбочина на проблемите, които поставяме, и за по-високо качество на кинематографичната форма, в която решаваме тези проблеми. Една от причините за това е, че още при писането на сценария ние може би не винаги правилно се вдъхновяваме за екранното претворяване на действителността, че допускаме понякога вредната тенденция да се вдъхновяваме преди всичко от търсенето на такива специално изобретени прийоми и решения, с които да блесне в своята неповторимост формата на нашите филми. Това е кабинетно вдъхновение, което ни пречи да се вълнуваме от онова, което е извор на емоционалната сила на нашето изкуство — заобикалящата ни действителност, — което води и до бедно, кабинетно откривателство, изоставашо от откривателството на онези, които искаме да направим художествени герои на нашите произведения. Такава кабинетна преднамереност според Д. Даковски се чувства във филма на Ст. Ружевич „Място на земята“, отразяващ обеднено живота в нова Полша. Що се отнася до „Неизпратеното писмо“ на Калатазов, Д. Даковски смята, че в този филм има нещо силно, изключително талантливо, но същевременно на този филм не достига нещо много важно — емоционалната заразителност и художествената убедителност на образите. Героите не живеят и не действуват съобразно със своята жизнена логика, а според изискванията на една точно избрана изобразителна схема. В заключение по този въпрос Д. Даковски подчерта, че е необходимо от режисьорските сценарии да се изисква не само професионално-производствено съвършенство, но и страстно емоционално отношение към идейната основа на филма. Без истинско вълнение, предизвикано от първоначалното желание на режи-



М. И. Ромм, В. Е. Баскаков, С. А. Герасимов и А. Е. Новогрудски, членове на съветската делегация, през една от почивките

съора да каже по свой, оригинален начин нещо значително, нещо ново, нещо неказано досега, изкуството ще бъде красиво, но ще оставя зрителя хладен. Разбира се, на свой ред професионалното майсторство играе също много важна роля, но професионалното майсторство може да блесне и да разкрие истинската си артистична прелест и оригиналност само когато разкрива нови значителни идеи, теми, мисли и образи.

Спирайки се на въпроса, как нашата режисура се бори за образния строй на филмите, за правдоподобността на събитията, Д. Даковски посочи, че в някои наши филми се проявява склонност към изострена зрелищна впечатлителност. Тя идва от липса на кинематографично чувство за безусловност у някои наши сценаристи, от непознаване на кинематографичната специфика. Във връзка с професионалното майсторство стои и въпросът за подражателството, новаторството и експериментаторството. Подражателството превръща хубавите постижения в условни художествени шаблони и поражда неминуемо занаятчийската схема. Същевременно то малко се интересува от националните черти на образите, то пренебрегва и националното своеобразие на пейзажа. Подражателството може да доведе също така и до ограничаване на художествените стилове и творчески маниери. Нас всички ни сродява оптимизмът в художествената ни концепция. Но този оптимизъм може да се постигне по разни почеркови начини, в разни стилови решения. Следователно ние ще отхвърлим подражателството, което е било винаги характерно за творчески нежизнеспособното, а ще приемем истинското новаторство и експериментаторство. Но всяко експериментирание, откъснато от живота, става жертва на модата, на формални бунтове в изкуството. А модата и подражателството вървят ръка за ръка и са винаги извор на еkleктиката.

Накрая, говорейки за собствения си опит в областта на филми със селска тематика, Д. Даковски подчерта, че тези филми са най-тежка задача не само за сценаристите, но и за режисурата. Тъкмо в тези филми въпросът за художествената простота — но не примитивност! — и реалистическият подход в кинематографическите решения е една от най-важните творчески задачи. Тъкмо в тях може да се провери усетът за истинска кинематографичност на твореца. Затова не само по чисто програмно-тематични съображения, а и по чисто творчески съображения ние по-често трябва да се залавяме с разработката на теми, свързани с живота на нашите селяни.

МИХАИЛ ИЛИЧ РОММ, КИНОРЕЖИСЬОР, СССР

Темпераментното си и увлекателно изказване М. И. Ромм започна с грандиозната картина на нашата съвременност, с изумителното богатство на крупни световни събития през последната година, които в литературата и изкуството още не са намерили отражение.

Какви са задачите на изкуството в наше време?

— Аз мисля — каза М. И. Ромм, — че главната задача на изкуството, най-важната задача и на нашето киноизкуство, това е всестранната подготовка на човека за комунизма. Комунизмът трябва да бъде подготвян не само в техническо и икономическо отношение. Нашият човек, живял на земята 700,000 години, се е възпитавал 700,000 години върху принципи, достатъчно далечни на комунизма. Сега той трябва да бъде подготвян за този нов строй.

При това към тая задача трябва да се подхожда с разбирането, че човекът е много, много сложен. И точно тая сложност на човешката душа трябва да имаме предвид, за да бъдат нашите герои на екрана жизнено правдиви, ярки и убедителни образи. М. И. Ромм разказа примери из биографията на Феликс Дзержински и свои лични впечатления от Вл. И. Ленин, за да защити разбирането си, че дори най-изключителните герои носят в душата си не само традиционните качества, с които обикновено ги рисуваме — твърдост, мъжество, революционна всеотдайност и др. п., — но и индивидуални своеобразия на човешкия характер, които художникът би трябвало да открие.

— Киното сега разполага с такива възможности за изследването на човека, които му позволяват да разкрие човешката душа в цялата ѝ дълбочина — продължи М. И. Ромм. — В последно време киното необикновено бързо развива възможностите си за наблюдение и изследване. Тук би трябвало да признаем и ролята, която изигра във всички западни страни италианският неореализъм. Както светското кино на времето си направи революция в световната кинематография, така и италианският неореализъм в наши дни внесе много ново и ценно в киноизкуството. И това ново и ценно е много по-значително от широкия екран, кинопанорамата и даже от цветното кино.

Забележително за италианския неореализъм е преди всичко това, че той се появи за пръв път в една буржоазна страна като могъщо течение, което се обръща към трудовия човек на съвременността и което издига на необикновена висота тоя трудов човек.

Освен това неореализмът се опитва да освободи киното от оковите на традиционната драматургия, от оковите на бутафорията във всичките ѝ форми, от театралните шампи в изпълнението, изкуствено направените декорации, като се обръща към изследването на живота. Тая черта е необикновено ценна и нея ние можем и сме длъжни да я развиваме така, както и италианският неореализъм използва опита на съветското кино. А това не е много леко да се направи.

Ние често упрекваме нашите млади режисьори в подражателство. Такива нотки чух и в доклада на др. Даковски за някои български филми. По този повод аз бих искал да кажа няколко думи. Ако някой успее да направи такива колони, каквито има например в нашата заседателна зала, никой не го обвинява в подражателство, макар те да са в атински стил и следователно това е подражание, и то подражание не на нещо съзременно, а на нещо, дошло от далечното минало. А ако те са направени в съвременен стил, веднага някой ще каже, че тук има подражателство. Във филма съвременното влияние е още по-забележимо. А някога гледаш някакъв филм, в който като че ли няма никакво подражателство, но в същото време цялата драматургия е просмукана с театрални шампи. Актьорите играят теат-

рално, не в духа на кинематографските традиции. Целият диалог се състои от шампи. Взето е това-онова от далечното минало и просто е трудно да се установи откъде.

Аз искам да добавя: ние малко говорим за това, че първото изискване на изкуството е талантливостта на тези, които се занимават с това изкуство, и че режисьор това не е длъжност, даже не и професия, а природна надареност, без която не може да се работи. И първата и единствена мярка, с която може да се оценява един филм — това е талантливостта на майстора. Ако филмът е произведение на изкуството, тогава си струва да се разглеждат неговите достойнства и недостатъци, ако пък той не е изкуство, за тях няма какво и да се говори.

Аз много се радвам, че през последните години в нашия лагер се пускат все повече и повече филми, които свидетелствуват за появата на талантливи майстори. У нас има цяло поколение млади режисьори. Ето сега е завършен новият филм на Алов и Наумов, който предизвиква енергични спорове, тъй като е необикновено своеобразен и талантлив. Скоро ще се появи и третият филм на Чухрай, снет много интересно и талантливо.

Тук трябва да се каже и за филма „Неизпратеното писмо“. Вярно е, че за тоя филм съществуват различни мнения. Аз принадлежа към тези, които високо оценяват работата на Калатозов независимо от неуспеха на филма сред зрителите.

Много се радвам също, че в много страни от нашия лагер се появяват поколения млади режисьори. И в България мен ми харесват много филми, като „Първи урок“, „Бедната улица“ и др. Тук има живот, има движение. Такава кинематография има право на развитие, тя върви и ще върви напред. Харесват ми и много унгарски филми. Интересни и хубави филми се появяват в Румъния, Чехословакия, ГДР — навсякъде. Харесват ми и полските режисьори, които са изключително талантливи, макар че, откровено казано, в главите на някои от тях има много неяснота, от която трябва да се избавят. Пътят, по който те вървят, ще ги изведе или в задънена улица, или към социалистическото изкуство. Аз вярвам във втората възможност и съм убеден, че полското кино в най-близките години ще ни даде произведения на изкуството, които да подпомагат развитието на нашата кинематография.

Без да се гледа на известна сухост в нашата конференция, постиженията на кинематографиите в различните социалистически страни показват, че ние трябва да продължим нашата съвместна работа, защото само такава работа дава хубави плодове.

ВАНДА ЯКУБОВСКА, РЕЖИСЬОР, ПНР

В кратък исторически преглед на развитието на полското кино В. Якубовска посочи, че започнали от нищо, в една напълно разрушена от войната страна, в която бяха загинали твърде много от най-добрите и най-блестящите умове, полските кинематографисти са достигнали днес до едно производство от 30 филма годишно. Това е

сериозна икономическа и идеологическа величина, тъй като полските филми са основната група филми в програмата на полските кина. Този бърз количествен растеж на полското киноизкуство се дължи на проведената децентрализация в производството, на създаването на творческите обединения. Сега между тези обединения се повежда вече съревнование и за качеството на филмите.

По-нататък В. Якубовска се спря на критиката, която често се отправя към полските филми, например „Пепел и диаманти“, „База на мъртвите“ и др. Тя посочи, че по много от тези филми тя лично също има много резерви, но когато разглеждаме такива произведения на полското киноизкуство, трябва винаги да имаме предвид сложната обстановка, създадена се в Полша непосредствено след войната. У нас всички взеха активно участие в борбата срещу Хитлеровата окупация, каза В. Якубовска. Но някои се биха в редовете на Първа полска армия, организирана в Съветския съюз, а други — в армиите на западните съюзници. И у всички имаше едно сърце и една мисъл: да се борят срещу германския фашизъм. Но в резултат на известни наши грешки в душите на някои се създадоха сложни човешки комплекси. И филмите, които понякога ни се струват не съвсем такива, каквито бихме искали да ги видим, изиграха в това отношение много важна роля. Те очистиха атмосферата у нас, изтласкаха от душата на хората лошото, освободиха ги от голямо бреме. У нас тези филми изиграха огромна положителна роля. Това се отнася както за военните, така и за „черните“ филми. Последните, макар и твърде критични, бяха една закономерна реакция срещу *украшателството*, което допускахме във филмите за нашия живот. Те бяха може би и мода, която вече премина, но от която остана желанието да се разглежда критично животът с цел да се поправи този живот.

Нашият зрител поставя сега пред нас все по-високи изисквания. Както каза др. Ромм, този зрител е извънредно много израснал и понякога знае нещата по добре, отколкото някои от нас. Затова той съвсем не желае да научи от нас онова, което би могъл да научи и от вестниците. От нас той иска правдата на живота. А правдата не е само правдивият сюжет и правдивата мисъл на автора. Правдата е изискването зрителят нито за момент да не губи чувството, че това, което се показва, е правдиво. Загуби ли се това чувство, столовете в кинозалата започват да скърцат и филмът не може да обогати зрителя.

Какво трябва да правим? Нашият зрител иска да види в нашите филми Полша и себе си. И затова идващата година двадесет от тридесет и петте наши филма ще бъдат посветени на съвременни теми. В тези филми ние трябва да разкриваме правдата в нейната пълнота. Но затова ние трябва да познаваме живота и неговото развитие както в обществото, така и в отделния човек. Оттук ще се роди и подходящата и оригинална форма. Но освен това ние трябва да изучаваме и творческите прийоми и методи на другите, всичко онова, което ни позволява да говорим на зрителя с езика на съвременното кино. Невъзможно е да се черпи само от собствената гениалност и от историческото минало. Ние винаги трябва да използваме добрия опит на другите.

Аз мисля, че тези наши срещи ни обогатяват, ще тласнат напред нашето общо дело, ще доведат до великата интернационална социалистическа кинематография.

ЛУИ ДАКЕН, РЕЖИСЬОР, ФРАНЦИЯ

Поводът на тази конференция са творческите проблеми и ние рискуваме да тъпчем на едно място, ако не държим сметка за търсенията на творците от целия свят — както от социалистическия, така и от буржоазния. Ние имаме многобройни примери за необходимостта от общи и резултатни търсения в областта на киноизкуството. Оръдията на „Потемкин“, макар и неми, не само разкъсаха нашите екрани, но отвориха очите на едно младо поколение френски творци, което благодарение влиянието на младото съветско кино откри изворите на френския реализъм. А кой ще отрече решителното влияние, което оказа 25 години по-късно върху световното киноизкуство италианският неореализъм?

Позволете ми едно кратко обяснение във връзка с явлението „нова вълна“ във Франция. Това, което се случи във Франция през трите последни години, е напълно нормално и то доказва — нещо, което може само да ни радва — жизнеността на френското кино. Без да се стига до революция в естетиката, дори не до някакъв нов романтизъм, избухна някакъв анархистичен бунт на новото поколение, закърмено от едно вече изхабено изкуство. Тези млади творци отказват да създават филми „по заповед“. Тези нови режисьори имат едно качество — те са усвоили свой кинематографичен почерк, различен от този, който познаваме, един по-графичен почерк, изчистен от претенциозни правила и от остатъците на конвенционалния театър, очертал досега пътя на френското кино и на всички останали кинематографии след създаването на звуковия филм. Но твърде тесните, интимни задачи на авторите от „новата вълна“, както и тяхната чувствителност ги отдалечават от събитията, вълнуващи широките народни маси. Това недоверие на публиката към „новата вълна“ ме кара да се замисля върху връзката между твореца и народа. Неодобрението на някои филми от зрителите въпреки майсторството на техните създатели не идва ли от това, че ние сме безпомощни да разберем душата на нашия народ?

В противоречие на това, което мислят буржоазните критици, схематизмът не е неизбежна последица на социалистическия реализъм. Човек може да се подаде на схематизма, каквато и да е неговата идеология. Аз считам, че схематизмът е болест на растежа, опасна за всеки творец, който има амбицията да подбира теми и идеи, засягащи големите проблеми на човека и неговата история. Той се дължи на младостта, на нашата безпомощност да открием същността на изкуството, на неопитността ни да овладеем изкуството като средство за убеждение... и най-сетне на нашия навик и на нашата леност.

Днес идеята за мирно съвместно съществуване намира значи-

телен отзвук в света. Наистина създадох се няколко съвместни продукции между социалистически и капиталистически страни, но ние все още не мислим достатъчно как да се съпоставят човешките отношения и конфликти в различната социална действителност. Между другото, аз бих искал да разработя тази тема в един филм: да покажа в едно филмово произведение голямото значение на тази важна проблема за бъдещето на човечеството, филм за приливите и отливите на мирното съвместно съществуване. А помислете какво значение може да има един такъв филм на международна тема, ако е създаден от кинодейци в социалистическите страни! Знайте, че кинодейците от целия свят чакат от вас много, много повече, отколкото вие предполагате, и че повдигайки художественото равнище на вашите произведения, вие можете днес повече от всякога да заемете важно място в международното съревнование между кинематографиите.

От всички изкуства киното е най-сложно и най-трудно. А за вас, които се вдъхновявате от социалистическия идеал, тази сложност и тази трудност са още по-големи. Но вие правите филми! Те не винаги са сполучливи — не могат винаги да се създават шедеври, — но вие имате възможност да създавате творби, които отразяват вашите собствени мисли и стремежи, мислите и стремежите на вашите народи.

ПАУЛ КОРНЕА, КРИТИК, РНР

Занаятчийството и механичното подражание на някои тенденции на западното кино се проявяват и в румънското киноизкуство.

Но главната слабост на нашето киноизкуство е в сферата на поставянето и решаването на проблемата за съвременната тема, въпреки че нашите творци се стремят да бъдат близко до новия живот и въпреки че имат известни успехи в конкретно-образното възплъщение на идеите на съвременността. В борбата с тази слабост ние понякога сами измисляме благоприятни формули. Например разширяваме границите на понятието съвременност, като включваме в него теми от близката или по-далечна история. На това, разбира се, може да се даде основателна теоретическа обосновка, но все пак ние не можем да отклоняваме вниманието си от проблемите и темите на днешния ден, ако искаме да правим наистина съвременно изкуство.

Но защо въпреки превъзходните условия за работа ние, социалистическите кинодейци, не сме съумели досега да създадем достатъчно емоционални, дълбоки и убедителни произведения, разкриващи богатата душевност, яркия живот и романтичния ентузиазъм на нашия съвременник, строител на социализма.

Тук ние ще се опитаме да осветлим два от аспектите на този въпрос.

I. Режиcьорът и социалистическата действителност

За художника социалистически реалист най-вярното, а следователно и исторически най-конкретното отражение на действителността е обективен закон на творческия процес. Режиcьорът, както

писателят или живописецът, се стреми със специфичните средства на своето изкуство да отбере главното от действителността, онова, което е най-съществено за нея. За разлика от художниците в капиталистическите страни нашите кинотворци имат всички условия да отразяват истинските закони на общественото развитие. Социалистическият кинорежисьор признава тенденциозността на своето изкуство и се гордее с нея, защото тя се основава на принципа на комунистическата партийност.

Но всичко това понякога не се съблюдава в практиката на социалистическите кинематографии, което е причина за неуспеха на някои наши филми. Като пример за това може да служи филмът на иначе талантливия полски кинорежисьор Ружевич „Място на земята“. Не е достатъчно просто да заявим предаността си към социализма. Не е достатъчно режисьорът да бъде талантлив, за да създаде истинско произведение на киноизкуството, достойно за времето, в което живеем. Тук главното трябва да бъде активната позиция на художника, това, което той отбира от действителността, това, което той показва като типично, начинът, по който се отнася към отрицателните явления в живота и към онова, което той противопоставя на тия явления.

В някои произведения („Животът започва“ на ГДР) се проявява една разновидност на горната слабост. Тук недостатъците на главния герой обективно се амнистират, налице е една вяла защита на социалистическата етика.

На основата на тия слабости често се раждат субективизмът, занаятчийската схема, подражателството.

Необходимо е следователно да се осигурят условия за широко съревнование на талантите, за творчески търсения, за най-тясно общуване на кинорежисьорите с хората от челните участъци на социалистическото строителство. Но главното е работата за марксистко-ленинското възпитание на творците, като се има предвид, че от дълбочината на усвояването на пролетарския мироглед зависи социалната насоченост на таланта, а следователно и художественият успех на произведенията.

II. Отношенията между режисьора и сценариста

Излишно е да се спори по въпроса за приоритета на сценариста или режисьора в процеса на създаването на филма. Но мнозина от нас оспорват тезата за самостоятелността на литературния сценарий. Тази теза доведе до олитературяване на кинематографията. А филмът има свой специфичен изобразително-изразен език, забравянето или подменяването на който си отмъщава фатално в кинопроизведението. Ние сме против формалното използване на литературата в кинематографията, против механичeskата трансплантация на образи, сюжети и др. Ние считаме, че филмът трябва да предава същността на литературния първоизточник. Но в същото време признаваме, че успешни филми могат да бъдат създавани на основата на почти точното възпроизвеждане на литературния първоизточник, ако той по своята структура е кинематографичен. Филми като „Съдбата на човека“ и „Кръстоносци“ доказват това.

Борейки се срещу олитурируването на кинематографията, ние считаме, че трябва да се води борба и срещу схематизма в процеса на превръщане литературната творба във филм. Има режисьори, които смятат, че тяхната работа над литературния сценарий се свежда до разбиването му на кадри, до номерирането на тия кадри — с една дума, до едно механично приспособяване на литературния материал, за да стане той филм. А режисьорът е длъжен да асимилира по новому сценария, в което твърде често неопенима творческа помощ може да му окаже сценаристът.

Режисьорът не може да използва механически труда на писателя, художника, композитора и др. Кинематографията е синтетично изкуство в тоя смисъл, че тя се обръща към всички други видове изкуства, за да се получи продукт от ново качество.

В заключение П. Корнеа подчерта необходимостта работниците от социалистическата кинематография непрекъснато да усъвършенствуват своето изкуство, да увеличават силата на неговото влияние, за да подпомагат ускоряването на човешкия прогрес.

ЗАНДРА ЦЕБЕЕНИ, КИНОРЕЖИСЬОР, МОНГОЛСКА НАРОДНА РЕПУБЛИКА

Нашата кинематография започна своето истинско развитие едва след 1950 година — каза режисьорът Зандра Цебеени. — Пред нашите киноработници стои сега голямата задача — да пресъздадат пълноценно образа на нашия съвременник, да отразят живота и стремежите на трудовия народ, неговата борба за по-добър живот, за построяването на социалистическото общество.

В нашата страна сега стават съществени промени — развиват се промишлеността, селското стопанство, културата, — стават сериозни промени и в съзнанието на хората. Създават се нови отношения, утвърждава се нов морал, растат нови хора. Всичко това разкрива пред младите монголски кинодейци — а те всички са млади! — широки възможности за творчество.

Зандра Цебеени посочи редица сполучливи филми със съвременна тема на монголската кинематография, като „Двамата скотовъдци“ — режисьор Оюн, „Възраждане“ — реж. Генден, „Пратеник на народа“ — реж. Генден, „Нашите мелодии“ и др. В последно време са създадени филмите „Да имам кон“ — реж. Р. Доршпалаш и „Костюмът не е по мярка“ — реж. Жаморан.

Въпреки някои свои художествени слабости филмите на монголската кинематография се приемат сърдечно от народа, вълнуват зрителите и помагат за тяхното социалистическо и комунистическо възпитание.

Зандра Цебеени говори за сериозните сценарни затруднения, за редица режисьорски трудности, специфични за условията в Монголската народна република. Практиката е подсказала на монголските кинотворци да предпочитат снимките в натура вместо сред декор; да използват по-широко непрофесионални артисти, взети направо от народа.

— Тук се говореше — каза Зандра Цебеени, — че някои режисьори не позволявали на влюбените да се целунат. А какво да кажем ние, когато по традициите на нашия народ младежите не само не се целуват, но и изобщо не разкриват чувствата си пред своите възлюблени. Голямото чувство любов се спотайва дълбоко в душата и на режисьора е много трудно да намери изразни средства, за да разкрие това чувство. Същото положение имаме при силна радост или силна скръб — те се спотайват дълбоко в душата и не се показват външно. Как тогава режисьорът да ги покаже във филма, когато сценаристът пише съвсем кратко: преживява силна радост, силна скръб, силна любов...? Да накара героите си да викат — не бива, да ги накара да плачат на глас — не бива, да накара влюбените да се целуват — не бива. Емоционалното въздействие, поезията в нашите филми се постига много по-трудно — с драматургията, с режисурата, с актьорската игра, с монтажа и музиката, с изобразителното решение.

Въпросът за комедията според Зандра Цебеени е особено труден, тъй като се проявява известна боязън при показването на комични образи, на комедийни конфликти.

Представителят на монголската кинематография подчерта необходимостта от повече съвместни постановки на кинотворците от различните социалистически страни. Той изрази увереността, че при братската помощ на съветската кинематография заедно с дружното семейство на кинематографиите от социалистическите страни ще се развива и ще върви напред и монголското киноизкуство.

ДЖУЗЕПЕ ДЕ САНТИС, КИНОРЕЖИСЬОР, ИТАЛИЯ

Сам един от най-видните представители на италианския неореализъм, Джузепе де Сантис се спря преди всичко на въпросите, свързани с неореалистичния филм. Значимостта на италианското неореалистично кино, неговите успехи на международна почва според него се дължат на обстоятелството, че то е дълбоко национално, че се опитва колкото е възможно повече да се доближи до жизнената действителност, да разкрие човека в неговата същност, в неговите отношения с обществото, в неговите радости и скърби, мечти и възжеления.

Особено внимание Де Сантис отдели на въпроса за така наречената криза на неореализма, за неуспехите на италианските филми. Той счита, че преди всичко трябва да се имат предвид условията, при които работят кинорежисьорите в капиталистическия свят и по-специално в Италия. Успехите на италианските неореалистични филми са спечелени от хора с различни идеологии — не само хора със социалистически или демократически разбирания, но дори и артисти с християндемократически идеи и настроения. Официалната италианска култура се старее, и не без успех, да използва тия раз-

личия, за да разединява кинотворците. Редом с това известно е на всички, че сега в Италия господствува реакционната политика. И киното не може да не изпитва влиянието на тая политика. Филмовите дейци в Италия търсят начин да се борят срещу това влияние, срещу прекия натиск на цензурата, която наложи промени в тематиката. Но тая борба е много трудна. Това е борба срещу един външен натиск и срещу колебанията, несигурността, различията в душите на самите артисти, принадлежащи на различни идеологии.

Де Сантис е на мнение, че изминатият от неореализма период представлява всъщност растежът и младостта на италианската кинокултура. А да се премине от тоя период към зрелостта не е леко. Дори в такъв филм като „Крадци на велосипеди“ се вижда младостта на неореалистичното кино и необходимостта да се издигне то на по-висок етап, да отиде към периода на своята зрелост. Главният герой в „Крадци на велосипеди“ е беден италиански човек, който тръгва в живота като нещастник и си остава докрай нещастник. Това не е един истински, типичен италиански работник. В целия разказ за неговата история не виждаме у него никакво диалектично развитие, няма връзка с реалността — няма нищо, което ще му даде възможност да осъзнае действителността, след като е преживял нещастията на своя живот. А знайно е, че италианският народ — това са преди всичко работници и бедни селяни, които се борят за своя хляб. Това са хора, които с нарастващо съзнание за демократични свободи са участвували в борбата за по-добър живот. Ето такова съзнание би трябвало да притежава и героят на този филм.

Като признава затрудненията на творците, де Сантис смята, че е неточно да се говори за „криза“ в италианското неореалистично кино. Ако в годините, които някои определят като кризисни, италианската кинематография е издигнала един толкова талантлив и световнопризнат режисьор като Фелини, това свидетелствува, че тая кинематография не е била в криза.

За Де Сантис е безспорно, че Фелини е режисьор-неореалист. В „Сладък живот“ той използва всички присъщи на неореализма похвати, използва същия метод на търсене, присъщия на неореалистичното кино анализ при изследването на действителността. Наистина много от неговите филми носят философията на религиозен мистицизъм, на екзистенциализма, която ние като марксисти не можем да приемем. Но ние не приемаме евангелско-мистичната философия и на един Лев Толстой, без това да ни е попречило да обичаме и уважаваме неговото изкуство.

Според Де Сантис Фелини е успял да долови и подхваща в своите филми едно от най-типичните, най-интересните чувства в човешката душа — самотността. Но той не стига до някакво решение на тази важна проблема — проблемата за самотността, — вижда я откъм нейната сантиментална страна, а не в конкретното ѝ историческо развитие и решение. И в „Сладък живот“ Фелини третира проблемата за усамотяването на човека, успява да разкрие неговата драма, но не го насочва към изхода от тая драма, оставя го да вдигне очи към бога.

Тая мистично-религиозна, екзистенциалистична философия на

Фелини не е изолирано явление само при него. Нея бихме могли да видим във филми на Ингмар Бергман, на американския режисьор Елия Казан — неговия филм „Фронтът на пристанището“ — и в още редица други режисьори и филми. Обикновено нещо е в Америка например, когато се подема една социална проблема, да се търси нейното разрешение в мистично-религиозен дух. Ние като марксисти и социалисти, като хора, които се борим за новата култура, ще се противопоставяме на всяко идеологично направление, което клони към религията и откъсва зрителя от реалността, от истинския живот. Джузепе де Сантис подчерта, че Западът е наводнен от филми без особена стойност — упадъчни, построени върху еротиката или гангстерството, лишени изобщо от проблематика. Срещу това трябва да се води сериозна борба.

На въпроса, какви филми социалистическите кинематографии би трябвало да предлагат на западния зрител, Де Сантис отговаря: социалистически филми с определен национален характер — съветски, китайски, български, чехски, полски — всякакви. Но филми, направени с художествено майсторство. Един филм на високо художествено ниво дори ако в него има някаква не особено важна идеологическа грешка, е за предпочитане пред един напълно издържан в идейно отношение филм без художествена стойност.

Като въстана против грубата тезисност и защити необходимостта от високохудожествено майсторство, Де Сантис каза: Има другари, които ми възразяват: „Вие не познавате нашата страна и проблемите, които ни интересуват. Ние имаме селски маси, които отиват за пръв път на кино. Ние сме заставени да говорим на език, който те разбират, неща, които са твърде наивни, дори детски.“

Аз им отговарям: „Това е вярно. Но майсторството в изкуството е именно в това — да се изразяваме съвършено просто, да се изразяваме така, че да стигнем до сърцето на хората. Но нали работническата класа е авангард на народните маси, нали комунистите вървят не зад, а пред народните маси. В периода след 1922 до 1930 година съветските другари имаха същите проблеми, същите трудности, които вие сега имате. Но точно тогава те създадоха една изключителна кинематография, създадоха режисьори, които са най-добрите в света. Тези режисьори не са си поставяли въпроса така: „Ние говорим на една обикновена и проста публика, трябва задължително да слезем до нейното равнище.“ Обратно, те застанаха в авангарда, за да издигнат тази публика на още по-високо равнище, те откриха свой стил и почерк, който стана след това основният почерк на кинематографиите в целия свят.“

Когато тук гледахме прожекциите, аз останах с впечатление, че различните делегации са донесли своите най-добри филми, сътворени по правилната, точната социалистическа линия. Но ми се стори, че тия филми от различни страни са почти еднакви, във всеки от тях ние като че ли знаем какво ще стане, какви ще бъдат отношенията между хората, каква ще бъде развръзката.

Ние често говорим за жизнената действителност, за реалността, но не винаги правилно си служим с тоя термин. Какво е за един артист, за един творец реалността, жизнената действителност? Това

не е идеологическа и историческа реалност, това е реалността на чувствата, на ценностите в човешката душа. Това е всъщност главното за нас, художниците — да вникваме много по-дълбоко в човешката същност и като изхождаме от една конкретна личност, да имаме предвид всички. Защото истинската реалност, жизнената действителност е много по-сложна, много по-широка, много по-дълбока и много по-историческа, отколкото на пръв поглед изглежда.

А. НОВОГРУДСКИ, КРИТИК, СССР

В началото на своето изказване А. Новогрудски се спря на въпроса за идейността в изкуството. Той подчерта, че за всеки, който разбира природата на истинското изкуство, притежаващо необикновена сила да въздействува върху умовете и сърцата на хората, е ясно, че идейността съвсем не е равнозначна на гръмката декларативност, че няма нищо общо с примитивното илюстриране на един или друг тезис. Художественият филм в никакъв случай не е серия от назидателни снимки — нещо като инструкция за правилата за държане на човека при едни или други случаи в живота. Но, от друга страна, идейният смисъл на художественото произведение не е нещо ирационално, което уж не се подава на изясняване нито от самия художник, нито от зрителите. Същността на въпроса е в това идейно-художественият строй на филма да помага да се доближи психологията на нашия съвременник до психологията на човека от комунистическото общество.

Ние казваме: изкуството помага на човека да разбере смисъла на живота. То дава форма на неговите представи за щастието. Но какво всъщност е щастие?

Ако накратко формулираме щастието, рекламирано в буржоазните филми, то е — постигнатото с всякакви, честни или нечестни, средства право на леност, на великолепно безделие. Впрочем такъв идеал се подкрепя решително от всички религии в разнообразните им варианти за рая. Социалистическото изкуство противопоставя на всичко това идеите на комунистическото преустройство на света, основани върху обективното развитие на историята. То носи принципите на нов морал, нови представи за човешко щастие. Комунизмът — това е общество на активно трудещи се. Ето защо да се възпитава зрителите в духа на комунистическите идеали значи да се възпитава любовта към активно творчество.

Ние много говорим и спорим върху положителния герой на нашето време. Аз съм дълбоко убеден, че характерът на този нов герой не може да бъде разкрит извън главното в неговия живот, че чертите на този характер е немислимо да бъдат разбрани, ако изкуствено изключим героя от сферата на труда и свързаните с него мисли, чувства, интереси, преживявания, търсения, а понякога и терзания. Това, разбира се, не значи, че трябва да се ограничи онази

сфера на изкуството, в която се разглеждат остри проблеми на любовта или семейните отношения. Но трудът на човека в условията на социализма е органическа част от неговия интимен живот. Именно в отношението към труда, към творчеството с най-голяма пълнота се разкриват новите черти на характера. Именно тук лежи сферата на далеч още неизследваните принципиално нови драматически конфликти, необикновено интересни и значителни.

Няколко думи за кинокритиката. Особено много може да направи критиката в борбата против всякакъв догматизъм и против ревизионистичните възгледи, против всичко, което пречи за развитието на нашето изкуство. Много важно е нашата критика да бъде дълбоко принципна и доброжелателна. Мисля, че голямата възискателност на критиката трябва да се съчетава с доброжелателността, с искрения стремеж да се помогне на художника в неговото творчество. И когато думата е за решаване на нова, съвременна тема, критиката трябва да умее да подкрепи дори частичните успехи.

Появяването на такива филми както например „Балада за войника“ или „Кръстоносци“, „Пет патронени гилзи“ или „Бедната улица“ показва, че киноизкуството в социалистическите страни набира сили за новия стремителен скок напред. Гаранция за това е, че блестящите таланти, с които е толкова богата художествената култура на всяка от нашите страни, са обединени от стремежа към общата велика цел.

ЛИ ШАН, СЦЕНАРИСТ, КНР

Политиката на Китайската комунистическа партия в областта на изкуството — каза Лин Шан — се изразява в лозунга „Да разцъфтяват всички цветя“ и се определя от разбирането, че литературата и изкуството трябва да служат на работниците и селяните, на трудещите се. В духа на тая политика са направени много филми, които отразяват войната, а също така и филми с друг характер, създадени са и филми-комедии.

Лин Шан подчерта, че китайските филми се харесват на китайския народ, защото отразяват вярно неговата действителност, неговите стремежи. През изтеклите 11 години китайският народ под ръководството на своята комунистическа партия е напреднал много в своето културно развитие.

Лин Шан не е съгласен с Де Сантис, че едно кинопроизведение с високи художествени постижения дори ако то страда от някаква идеологическа грешка, е по-ценно от идеологически правилното, но художествено несъвършено кинопроизведение.

Между показаните на конференцията филми Лин Шан дава висока оценка на румънския филм „Огнената река“, в който правилно се показва антифашистката война. Такъв филм е и българ-

ският „Бедната улица“. Показани били и други хубави филми. Трябва да се обърне особено внимание обаче на виетнамския филм „Девојката от строежа“ и на китайския „Навсякъде е пролет“, които отразяват пряко социалистическото строителство в тези страни. Тия филми, макар и да не са в художествено отношение на най-високо ниво, заслужават одобрение именно защото бързо и своевременно отразяват нашата епоха, нашата велика съвременност.

Ние трябва да покажем всестранно социалистическото строителство в нашите страни — каза Лин Шан, — трябва с цялата си душа да възпяваме труда и с цялата си сила да създаваме образите на новите хора — носители на комунистически идеи и морал. Разбира се, по тоя път ние срещаме редица трудности, неизбежно се срещаме например със схематизма и художествената незрелост. Но като сравняваме филма на виетнамските другари с „Крадци на велосипеди“, виждаме, че „Девојката от строежа“ носи героичния стремеж да се покаже новият човек в социалистическото общество, докато „Крадци на велосипеди“ недостатъчно показва човека. И както каза др. Де Сантис, човекът там е песимист и си остава песимист. Ние напълно признаваме прогресивната роля на този филм в капиталистическия свят. За делото на човешкия прогрес и двете картини са необходими, но ние трябва да гледаме напред и да се стремим да създаваме образи на нови хора, носители на комунистическите идеи и морал, за да водим народа напред. Това е почетна задача, която ние, представителите на социалистическите кинематографии, трябва да вземем върху себе си.

ИЕЖИ БОСАК, РЕЖИСЬОР, ПНР

Тук се почувствува известно недоверие към филмите, които разглеждат най-трудните въпроси на съвременността, поради това, че те не отговарят напълно на някои естетически нормативи, на известни шаблони и стандарти, които са вече познати. Аз мисля, че когато показваме съвременния човек, най-интересното, най-човечното и най-поучителното е да се покажат онези хора, които мъчително търсят смисъла на живота си, преживяват лични и обществени трагедии и в резултат на тези търсения вървят напред, може би с малка крачка, но все пак в онази посока, която ще им помогне да се ориентират.

Ние в Полша живеем именно такъв живот на мъчително търсене. И ние се страхуваме нашият съвременен герой да не изглежда като „хомо филмикус“, възпитаван съвсем безукорно. Аз не споделям критиката срещу филма „Място на земята“ на Ст. Ружевич. Нима наистина смятате, че човешката самотност е нетипично за нас явление? Според мен един филм може да бъде положителен, макар да има трагичен край. Ако направим така, че човек да се по-

замисли, да разбере своята самотност, ние също можем да помогнем.

Ние в Полша мъчително търсим. И не всички наши филми са добри. Но защо тези, които купуват филми от нас, купуват най-сивите, най-неактуалните филми? Подчертавам, ние все пак имаме филми, които показват съвременния човек.

На нас ни трябва като хляб и вода истински дискусии. Ние имаме нужда от по-откровени разисквания, от по-конкретни забележки по филмите, имаме нужда от повече смелост, имаме нужда от по-голяма търпимост. Иначе ще се сковем в нашите рамки, няма да печелим големите награди на международните кинофестивали. За да вървим заедно, необходими са търпимост и смелост.

Заклучително слово на Сергей Герасимов

Като правя равностетка на нашите разговори, имам смелостта да твърдя, позовавайки се и на мнението на други другари, че конференцията като цяло даде безспорен тласък напред и по отношение теоретичното равнище на изказванията, и по отношение преди всичко на самата същност на нашия разговор за социалистическото киноизкуство.

Тук възникна известен спор по някои позиции в съвременното социалистическо изкуство. Абсолютно никак не се съмнявам, че онова изкуство е необходимо, което е преди всичко прогресивно за даден исторически момент, за даден народ, за дадена историческа формация. Аз знам само едно, след Волтер, че всички изкуства са добри освен скучните. Ние сме в правото си да се стремим към такива филми, които да обгърнат всички народи, всички възрасти, всички слоеве на обществото. Както е известно, граници за прекрасното не съществуват.

Има известни общи понятия, с които измерваме прекрасното или лошото, грозното. И обикновено в такива случаи, като говорим за своето киноизкуство, ние казваме, че трябва да се повишава художественото майсторство. Но трябва да бъдем наясно, че тук става дума за този вид майсторство, което със своя патос е насочено преди всичко към собствения народ, а не към отвличена естетическа задълбоченост на художника в самия себе си. Ако народното мнение не ни поддържа, не ни разбира, то най-малкото утешение може да бъде доста старата мисъл, че народът не е дорасъл до нас, до художниците. Ако връзката ни с народа не бъде разкъсана, ако бъде здрава и се задълбочава, безспорно и художествената форма, за която мечтаем, ще получи тази сила, която е създала най-добрите произведения на киноизкуството, както стана с

филмите „Чапаев“ и „Броненосецът „Потемкин“, които филми всички народи по света приеха като образец на мисъл, на чувства и красота. Ако ние разглеждаме новаторството като стремеж към сензационното, ние неизбежно ще се откъснем от народа.

Всички ние, говорейки съвсем искрено, констатирахме, че нашето киноизкуство е направило значителен напредък в поставянето на въпросите и в художественото им решаване. Без да смятаме, че сме достигнали всички върхове, ние не можем да пренебрегнем обстоятелството, че по световните фестивали, където журито е съставено не само от наши приятели, ние все пак получаваме като правило първите награди. А главното постижение на нашето социалистическо киноизкуство, за което по някой път ни награждават хора, които съвсем не ни обичат, това е утвърждаването на човека като разумна сила в колектива. Ако не вземем под внимание този патос като основен двигател на нашето изкуство, ако му противопоставяме трагедията на самотността, ние ще опровергаем сами себе си.

Но в нашите филми започва да прониква един патос на индиферентността, един патос на приликата, стремежът да се покаже, че ние сме хора, също такива, каквито са хората в другите страни, където цари капиталът, че всичко е точно такава, каквото е било, че всичко се движи по старата теория на г-н Шпенглер...

Мисля, че не си струва да се увеличаваме по този патос на приликата. Нека да вървим по патоса на разликата, на разликата на нашето кино, в което има наистина нови черти на новия човек. И нека не се плашим, че засега ние още не сме способни да отразим изцяло този нов човек. В интереса на добрия тон, модата и сензацията не си струва набързо да опровергавахме онова, което с толкова труд е създадено със собствените ни ръце в нашите страни. Твърде много труд е вложен от народа в това и той лесно би могъл да ни прости може би някоя художествена неточност, но няма да ни прости неуважението на онези усилия, които той прави всеки ден, ставайки в 6 часа сутринта.

Ние дойдохме тук, за да разменим мисли по най-важните проблеми на нашето изкуство, на нашия живот. Може би не успяхме да изкажем изцяло всички наши мисли, но аз си заминавам оттук обогатен и благодаря на всички другари, които говориха от тази трибуна.

Позволете накрая от името на всички другари да благодаря на нашите български приятели и домакини за организацията на нашата среща, за приятелската любезност и гостоприемството. Нека им пожелаем от името на всички събрали се тук най-големи успехи в тяхната млада, боева, социалистическа кинематография.

К О М Ю Н И К Е

на третата конференция на кинематографистите от социалистическите страни

Третата международна конференция на дейците от кинематографиите на социалистическите страни се състоя в столицата на Народна република България в знаменателно за целия свят време, когато съотношението на силите на международната арена коренно се е променило в полза на социализма и комунизма.

Успехите на строителството на социализма и комунизма в страните от социалистическия лагер, подемот на националноосвободителното движение в колониалните страни, борбата на народите за мир, срещу интригите на империалистическите сили определят задачите на работниците от кинематографиите на социалистическите страни.

Делегатите на кинематографиите на Народна република Албания, Народна република България, Демократична република Виетнам, Германската демократична република, Китайската народна република, Корейската народнодемократична република, Монголската народна република, Полската народна република, Румънската народна република, Съюза на съветските социалистически републики, Унгарската народна република, Чехословашката социалистическа република, събрали се на третата конференция, констатира, че през двете години, които ни делят от предишната, втора конференция, състояла се в Синая, Румъния, социалистическата кинематография е създала немалко талантливи произведения на киноизкуството, получили световно признание.

По пътя на социалистическото изкуство кинематографиите на нашите страни удържаха идейни и художествени победи.

Делегатите смятат, че третата международна конференция изигра положителна роля за по-нататъшното укрепване и развитие на творческите сили на кинематографистите от социалистическите страни, и обърна главно внимание на режисьорите, сценаристите и актьорите върху необходимостта по-дълбоко да разкриват най-важните теми на съвременността. За нас, работниците на киноизкуството в социалистическите страни, важна задача остава борбата с различните прояви на буржоазната идеология в практиката на киноизкуството.

Участниците в конференцията смятат, че дълг на киноработниците от социалистическите страни е последователното и постоянно обогатяване на тяхното художествено майсторство за най-пълно отразяване на съвременния живот на народите, които строят новото общество.

Основна цел на нашата кинематография е създаването на произведения с високи идейно-художествени качества, с голяма духовна широта и смелост, в които на преден план излиза човекът на днешния ден, преобразовател на живота, строител на новото общество, страстен защитник на комунистическите идеали.

Делегатите намират, че в изпълнението на тази благородна задача немалка роля трябва да изиграят кинотеорията и кинокритиката, от по-нататъшното развитие на които в значителна степен зависят успехите на цялото наше киноизкуство. Във връзка с това конференцията препоръчва на подготвителния комитет да помисли за възможността да се проведе специално съвещание по въпросите на теорията и критиката.

Конференцията смята за необходимо да се намерят организационни форми за всемерно развитие на връзките между дейците на кинематографиите от социалистическите страни. Тези връзки трябва да съдействуват за разрешаване на най-актуалните въпроси от развитието на социалистическото кино, за осъществяване на съвместни кинопостановки, за взаимна обмяна на опит.

Делегатите смятат за целесъобразно да уредят редовен обмен на филми от архивите на държавните филмови фондове на страните, участнички в конференцията, а така също и постоянно взаимно запознаване с новите филми, създавани в тези страни.

Конференцията отбелязва, че в хода на нейната работа ръководителите на творческите съюзи на киноработниците установиха полезни връзки, насочени към засилване сътрудничеството в разрешаването на важните творчески и организационни въпроси. Тези връзки трябва да се поддържат и развиват.

Делегатите на конференцията препоръчват на подготвителния комитет по време на предстоящия международен кинофестивал през месец юли 1961 година в Москва да съгласуват мненията за времето, окончателния дневен ред и мястото, където ще бъде проведена четвъртата конференция на дейците от кинематографиите на социалистическите страни.

ПИСМОТО И... НЕГОВИТЕ ЧИТАТЕЛИ

Адресът на „Неизпратеното писмо“ е пределно ясен: до милионите съветски хора, до милионите обикновени посетители на кината по света. Очевидно не може да става дума за произведение, което е насочено към потесни интелектуални кръгове, способни да предугаждат посоката на творческите търсения дори когато самият автор не във всичкото е наясно със себе си. Не само изборът на темата говори за това — създателите на филма недвусмислено и категорично декларираят творческите си намерения още във въвеждащите надписи. Те посвещават творбата си на дръзновените строители на комунизма. Пределно ясно е формулирана и основната задача: да се разкрият образите на четиримата геолози.

Да се търси пределно вглъбяване в душите на хората.

При цялото различие на мненията за този филм неоспорими са три неща. Те се набиват в очите на пръв поглед.

Първо — несъмненият талант на кинотворците.

Второ — страстността на авторската им позиция.

Трето — експериментаторският характер на творбата им.

Всяко от изброените достойнства на филма е несъвместимо със занаятчийството и творческото самоуспокоение. А събрани заедно, те ясно оформят индивидуалния лик на кинотворбата и в никакъв случай не могат, а и не трябва да бъдат пренебрегвани и омаловажавани. Именно тук е предпоставката за раздвоение на мненията. Върху тези качества се базират почитателите на филма. Но при цялата значителност на експеримента налице е и неуспехът на кинотворбата, преценявана и анализирана като конкретен художествен факт, а не като закономерен етап в сложния процес на едно неспокойно творческо развитие. Чувствам се длъжен ясно да разгранича търсенията от художестве-

ния резултат, за да бъде правилно разбран и като почитател на експеримента, и като отрицател на филма.

Голяма част от недостатъците на филма са предначертани още в драматургическата основа. Слабостите в сценария на В. Розов, Г. Колтунов и Г. Осипов са твърде значителни, за да могат да бъдат избягнати, без режи-



Таня Самойлова в кадър от филма

сьорът да авторства при постановката на филма.

Нека уточним при това за какво авторство на режисьора става дума. Имам предвид не онова необходимо авторско възбуждане при зрелищното и звуковото изграждане на кинопроизведението — не онзи личен стил на кинематографично изразяване, без който е немислимо да си представим режисьора като пълноценна творческа личност. Става дума за авторствуване от по-друго естество: при реализацията на подобен сценарий режисьорът по необходимост трябва да допълва линията на развитие на образите — да ги доизгражда не по свой път, а действувайки като драматург. И това авторствуване не е особено желателно, въпреки че кинематографичната традиция почти го е утвърдила като неизбежно зло. То раздвоява вниманието на режисьора. То усложнява и затруднява творческия процес — създаването на филма. В последна сметка то говори за творческо и професионално безсилие на автора-сценарист.

В сценария на „Неизпратеното писмо“ духовният живот на героите е набелязан недостатъчно изразително и твърде общо. Авторите са възпрели опростена сюжетна схема, в която ясно се разграничават две обособени половини на филма със свое самостоятелно развитие и финал. Първата се изчерпва с две думи: търсенето на диаманти. Тя завършва с откриването им. Втората част е по-драматична, тя разказва за борбата на героите с ненадейно избухналият горски пожар, за мъките им сред жестоката сибирска природа. В тази борба последователно загиват и четиримата участници в геоложката експедиция, но картата с местонаходището на диамантите достига целта.

Липсата на събитийност не винаги е недостатък. Тъкмо напротив: тя може да бъде използвана като своеобразен похват, който усилва художественото въздействие. Съвременната литература и кино са богати с такива примери. Но тогава интересът към творбата се поражда от верността на човешкото поведение, от точността на нюансите, от умението да се разкрият нови, непознати страни на човешкия дух. Или дори да се кажат познати неща, но от съвсем нова гледна точка... При един подобен художествен подход подчертаният интерес към психологията на героите води авторите

до съзнателно абстрахиране от всичко, което не допринася за реализирането на този интерес.

Бедата в сценария на „Неизпратеното писмо“ се заключава преди всичко в това, че е избягната външната събитийност, без обаче да е постигнато подробно и многостранно разкриване на човешките характери. Принесена е жертва, но тя не е компенсирана и остава безполезна.

Като замисъл сценарият крие интересни възможности. Например в него съзираме стремеж да бъдат избягнати познатите варианти на възможни противоречия между членовете на експедицията. Тук има едновременно нещо твърде новаторско и твърде схематично.

В основата на конфликта е поставено чувството за обществен дълг. Пред голямото чувство за обща отговорност дребните недоразумения и дори сериозните лични конфликти трябва да бъдат потискани. Най-ярко темата на дълга е проведена с образа на Андрей. За да не обърка общото дело, той си затваря очите за любовта на водача на експедицията към Таня и дори безропотно понася плесниците му. По-късно Андрей се обрича на доброволна смърт, за да не пречи на другарите си.

В подчертаването на комунистическите страни на човешкия характер има нещо много примамливо. Търсена е принципно новата същност на конфликтите на утрешния ден. Но новото в отношенията между хората е видимо твърде книжно и умозрително, а в хиперболизацията на конфликта човек — природа се чувства известен примитивизъм на авторската позиция.

Този конфликт не бива да се подценява. Природата е могъща и необятна! Дори при комунизма, когато трудностите на днешните търсачи на диаманти ще бъдат лесно преодолими, овладяването на космоса и други, сега неподозирани от нас практически задачи ще продължават да поставят хората пред трагични изпитания...

Но това е само една страна на проблемата. Авторите неоснователно са подценили другата.

При комунизма хората положително ще бъдат по-съвършени, но от това няма да станат и по-безчувствени. Напротив, може да се предполага, че те ще имат по-богата душевност. Затова вътрешните конфликти в изкуството не само че няма да се притълят, но ще бъдат още по-остри. А автори-



Кадър от филма „Неизпратеното писмо“

те на сценария са отминали, нека си послужим с тяхната терминология, „дълго търсеното диамантово находище“.

Да се върнем отново при образа на Андрей. Зад неговата външна праволинейност може би кипи сложен мисловен процес. Това е логично. Ако дадем простор на въображението си, можем да предположим, че той изживява и други чувства, преди да стигне до благородната жертва, когато пренебрегва личното си достойнство и претърпява ударите на Сергей, за да не направи невъзможни отношенията в малката геоложка група...

Ако във филма беше постигната такава многоплановост на характера и ако тя достигаше до зрителите, вместо да се смеят, те вероятно биха оспорили в душата си думите на Сергей: „Безчувствено животно! Като риба студен! И какво толкова му е обикнала Татяна...“ А в случая поведението на героя се възприема като някаква поредица от чудатости. „Писмото“ остава неразчетено от тези, за които в последна сметка е адресирано. Дали щеше да бъде така, ако внимателно беше проследен душевният процес, който закономерно води героя към необясними на пръв поглед постъпки?

И защо трудът на геолозите е сведен до илюстрация, сякаш продиктувана от досадна сюжетна необходимост? Всъщност филмовият разказ до откриването на диамантите и пожара е превърнат в една многословна експозиция. Единственото нещо, което тя ни казва освен въведението в отношенията на героите, е: „Те търсиха упорито, но безуспешно през цялото лято“... И във филмовия, и в литературния разказ така се отминават маловажните неща, за да се стигне до същественото. Но нали категорично се подчертава, че търсенето на диаманти е за геолозите жизнен въпрос? Защо тогава са смачкани неизбежните преживявания, с които е свързано търсенето, неуспехите... Твърде рязко и ненадейно се преминава от илюстративно-ритмическо показване на труда към психологически вътрешни монолози, които не винаги са подготвени убедително. И дори откриването на диамантите е подведено по линията на една показна зрелищност, която убива чувството, вместо да го окрили.

При очертаването на сюжета авторите са търсили една твърде условна логика, но тя твърде често е в противоречие с елементарните изисквания за психологическа и логическа обос-

нованост, затова поставя зрителя в недоумение. Защо например геолозите са успели да съобщат за откритието, но не и точните координати на местонахождението? Защо непрекъснато носят радиопредавателя, разчитат на него, но не правят опит (макар неуспешен) да го поправят? И защо са така непоколебимо убедени, че откритието им ще пропадне завинаги, ако картата не бъде предадена? Та нали фактът е вече известен в базата и дори в Москва? Приблизително се знае и районът на откритието — недалеч от последния им лагер, чиито координати са известни... Поотделно тези несъобразности са допустими, особено при извънредните обстоятелства. Събрани заедно, те правят твърде забележима авторовата преднамереност. Създава се предубеждение за някаква самоцелност: да се хиперболизират трудностите и на всяка цена да се търси трагическата връзка. Авторите са се отнесли твърде нихилистично към логиката, която им налага веднъж въведените сюжетни обстоятелства.

Това са предпоставките, за да не бъде изведен докрай един смел кинематографичен експеримент. Режисьорът е знаел какво търси в явно несъвършения сценарий. Той е успял да го доразвие и укрепи, но наред с това е задълбочил и слабостите.

Режисьорът Калатозов и операторът Урусевски са били пленени от своеобразието и внушителността, с които се изявява конфликтът между човека и природата в суровата сибирска тайга. При този сценарий, за да се получи филм, природата трябва да бъде не фон, а живо действащо лице — активна страна в конфликта. С всичките му недостатъци филм се е получил. Природата е заживяла активно — и това е най-голямото достоинство на филма. Тя не се изчерпва само с общата атмосфера на далечните планове. Тя е във фактурата на всеки кадър. Заживява гората, заживява водата, тинята, заживява снегът, заживява огънят... И дори димът е покорен на оператора-художник. Невъротено, но факт! Дори в сравнително близки планове пушкът наравно с мислещите изпълнители е подчинен на ясни естетически изисквания. В желаните от режисьора и оператора моменти той издига непроницаема стена между героите и слънцето или ги поглъща в черната си утроба...

Но Калатозов и Урусевски в твърде

голяма степен се увличат в желанието да превърнат един по същество психологичен сюжет във външно, зрелищно действие. Това не е безпомощност да се вникне в психологията на героите, а робуване на умозрително предначертана естетическа концепция! Режисьорът и операторът са решили, че героите потъват, заплетени в лабиринта на необятните лесове. Послушани на техните изисквания, актьорите се лутат до безкрайност. Предложеният им мизансцен е винаги изразителен, но твърде често лишен от логика и ясна ориентировка на посоките. Камерата виртуозно ги следи, извършвайки най-сложни движения, безпогрешно променяйки ритъма на движението си заедно с ритъма на техните сърдца. Основното усещане е постигнато, но не е ли доведена естетизацията на действителността до абсурд? Твърде често героите се провиращат през най-големите гъсталаци, търсят не най-лекия, а най-сложния път на движение. Зрителят не приема тази странна логика!

Увлеченията в тази насока са смацкали основното — човешките образи. Казвам увлеченията, а не безпомощността. Когато иска, Калатозов постига великолепии сцени с актьорите. Но увлечен от зрелищните изразни възможности, той нарочно бяга от това. Когато Таня научава за гибелното бягство на Андрей, върху лицето ѝ зрее трагическа оценка. По всичко личи, че актрисата може да предаде с необходимата изразителност чувствата на своята героиня. Но режисьорът бяга от лицето ѝ — камерата се спира (и за кой ли път) върху краката, които шляпат в безкрайното блато. И този път фактурата на кадъра е представявала по-голям интерес от човешкото преживяване. Актърската оценка е смачкана и в друг изключително важен момент — откриването на диамантите. Този път преживяването е заменено с шеметния бяг на камерата, в който се губят всякакви реални очертания.

Кресящо е несъответствието между стила на разказа в драматургията и възприетия стил на зрелищно разказване. В сценария разказът е отправен към външно лице — жената на Сабинин. Така зрителят остава встрани от действието, наблюдава го отвън. А режисьорът и операторът всячески се стремят да го въвлекат в съпреживяване, карат го да види всичко с очите на непосредствен участник в експеди-

цията. В случая обстоятелството, че словесният разказ се води от участник в експедицията, е недостатъчно. Елементът на обективност, който внася дикторският текст, и подчертано субективната камера са в дразнешно несъответствие.

Въпреки блестящите си професионални качества филмът „Неизпратеното писмо“ не поражда непосредствено възмущение. Той не събужда и желаната дълбока размисъл за съдбата на героите. Чувства се напрегнатата творческа мисъл. Това в известна степен обяснява нещата, но не утешава. В случая може да се говори за творчески лутания, но не и за творчески успех.

А може би утеха не е и нужна.

Сериозното творчество предполага и сериозни търсения. Естествено не всички могат да бъдат успешни. До-

ри шедеврите на Айзенщайн се редуват с непонятни за широката публика експерименти. Без подобни търсения е немислимо обогатяването и развитието на самото изкуство. Ясно трябва да се подчертае, че неуспехи като „Неизпратеното писмо“ са много по-полезни и желани от всякакви търговски полууспехи. Те винаги са за предпочитане пред привидно безупречните филми, за които обаче нито добра, нито лоша дума не може да се каже.

Експерименти като „Неизпратеното писмо“ са извънредно полезни. Зависи само кой ги прави и ще послужат ли те като основа за нови творчески постижения. Големият творец трябва да се приема такъв, какъвто е. Не лутанията, а върховете определят значителността на неговото изкуство.

Острата критическа насоченост е най-ценното качество на съвременния френски филм „Силните на деня“ (оригинално заглавие „Големите семейства“).

Пред нас е един филм, който дръзко оспорва силата на „силните на деня“, който категорично отрича величието на „Големите семейства“. Той надниква в най-интимните страни от живота във висшето общество и показвайки го с безпощадна правдивост, разобличава неговите нрави.

Филмовият разказ е разгърнат многопланово, с точност на характеристиката на героите и богатство на детайлите. Предпоставка за това е литературният първообраз — романът на Морис Дрюон, получил наградата „Гонкур“ за 1948 г. Показана е и личната, и обществената страна от живота на героите — хора от най-висшите капиталистически среди.

Най-точно е да се каже, че тези две страни тясно се преплитат. За да се удовлетвори личните амбиции, е необходимо да се задвижи един сложен обществен механизъм, просмукан от фалш и користолюбие; понякога на свой ред този безскрупулен механизъм прекършва и най-разпалените амбиции... Но на фона на тази авантюристична игра, в която дори вечните човешки ценности губят своя смисъл, изпъква гнилостта на капиталистическото обще-

ство. Ударът е насочен не срещу отделни негови страни, а към самата му същност. Независимо от богатството и художествената убедителност на образите филмът се налага преди всичко със смелото и страстно разобличаване на обективните закономерности, които властвуват в капиталистическия свят.

Те обаче са станали неотделима част от вътрешната логика на образите, затова въздействуват без всякаква декларативност.

В знатното семейство, което ни се представя, централна фигура е Ноел Шудлер — крупен банкер, притежател на захарни заводи и собственик на влиятелен вестник. Отношенията в „голямото семейство“ са заплетени около него. Разкрива се потресаваща картина: всичко е подвластно на могъщия капиталист. Братът очаква да получи най-висш чин в армията вместо заслуженото увольнение... Семейният лекар спекулира със смъртта на своя най-близък приятел, за да бъде избран във френската академия... Племенницата е забременяла — тя трябва да бъде омъжена за някакъв старец, за да не предизвика общественото мнение... Братовчедът е достатъчно богат, за да направи разгулния живот център и върховен смисъл на своето съществуване, но бохемщината не му пречи да крои най-долни финансови интриги в рамките на тесния роднински кръг...

СЛАБОСТТА НА СИЛНИТЕ...



Жан Габен във филма „Силните на деня“

Този отровен възел е твърде сложно заплетен, но той става ясен за зрителя още в самото начало. Два факта — пристигането на Ноел Шудлер от дълго задгранично пътуване и погребението на най-почитания и възрастен член на знатната фамилия — позволяват на създателите на филма веднага да съберат и сблъскат героите. По този начин взаимоотношенията в семейството незабавно стават ясни на зрителя. В случая многоплановият сюжет и сложната композиция на творбата не само че не пречат, напротив, усилват драматическото напрежение.

Образът на Ноел Шудлер е най-зрялото постижение във филма. И като драматургическо решение, и особено като актьорско възплъщение! Дълбочината на драматургическата мисъл идва преди всичко от факта, че Шудлер не е показан като мрачна сентенция на капиталистическата злонамереност. Той е зловещо могъщ, но не е еднопланов.

Напротив, нежното отношение към внука и най-вече суровостта към сина, която се изразява в престъпление, несъмнено говорят за бащина грижовност. Грижовност, но разбрана по своему, по капиталистически... Именно този блестящ парадокс е най-голямото постижение на създателите на филма. В него се съдържа най-дълбоката и принципна критика срещу капитализма.

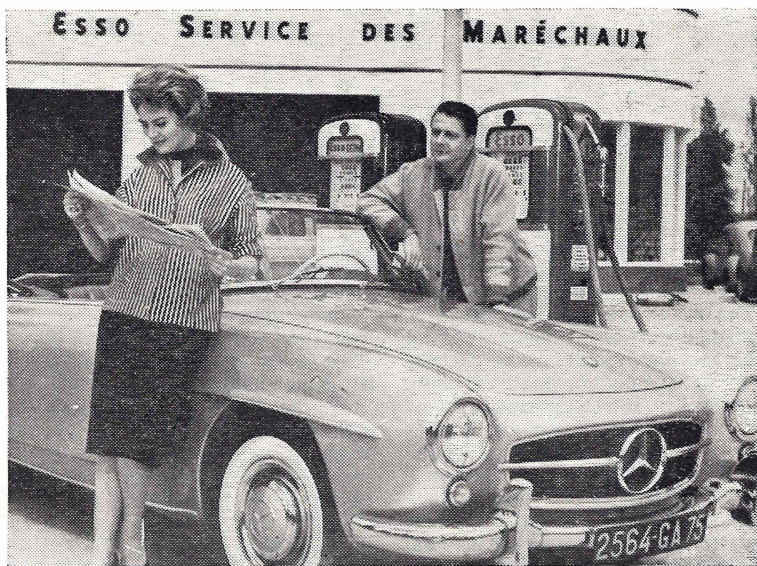
Грижовност, която убива!

Бащата докарва сина си до границата на инсцениран финансов фалит. Прави го „от добро сърце“: по-добре да го закали сега, когато все пак ще застане зад гърба му в последния момент, отколкото да го повалят безпощадните конкуренти, когато остане сам. Нека получи добър урок. Нека бъде ваксиниран с изстрадания бащин опит срещу капризите на ненаситната борса!

Бащата подготвя достоен заместник. Готви го с математическа последователност и желязна упоритост. Търпеливо изгражда у него качествата на бъдещ финансов владетел.

Но капиталистът забравя най-главното — че освен интереси и амбиции човекът има и душа. Да, паричното могъщество е в неговите ръце. Фалитът ще бъде избягнат, а финансовата паника ще донесе нови печалби. Но човекът не може да бъде върнат към живот.

Дори след трагичното самоубийство на неговия син Шудлер не достига до трагическо прозрение. Авторите са докрай безжалостни към него. И не по свое усмотрение — те следват логиката на действителността. В своя финансов възход, в своето алчно и дебнещо окръжение бащата е загубил най-главното, човекът е престанал да бъде човек.



И тук според мен е голямото актьорско постижение на Жан Габен в ролята на Ноел Шудлер. Цялата фигура на актьора сякаш излъчва и миналата добротата, и сегашната непроницаемост на могъщия banker. Тънките пристиснати устни, макар и без звук, говорят за желязната необходимост от борбата със себеподобните вълци. Върху лицето сякаш е легнала восъчна маска и само в очите от време на време пробляват огънчета на ирония и овладяно високомерие. Трезви и точни са оценките му, педантично измерена е всяка дума...

А колко различен е Жан Габен-Шудлер в сцените с малкия си внук или в краткия разговор със снахата! Там виждате, че хладната му пресметливост не е вродена. Тя е творение на обстоятелствата, при които е живял. Няколкото проблясъка на сърдечност, умело подчертани от актьора, показват какъв би могъл да бъде неговият герой при други условия на живот.

Тази роля отново (и за кой ли път!) разкрива хуманизма като основна черта в творчеството на Жан Габен, големия актьор-мислител. Показал човечните нотки у Шудлер, изпълнителят вече не се скъпи на черните багри при разобличаването му. Но такава концепция за образа не води до мизантропия.

При цялата си острота и безпошад-

ност тя не е очерняне на човека и безверие в него, а протест срещу условията, които му отнемат всичко хуманно.

След като е постигнато главното, подробностите естествено намират своето място. Пиер Брасьор в ролята на Люсиен Моблан с изключителна кодритност разкрива паразитизма — другата страна от разложението на имачната класа. За него богатството е средство да се живее безгрижно, да се задоволяват животински пориви и нечисти амбиции. Пресметливата преданост на Симон Лашон (арт. Бернар Блие) логично допълва могъществото на Шудлер. Окръжението от второстепенни и епизодични образи засилва общото внушение.

Режисурата е точна и целенасочена. И като сценарист, и като режисьор Денис де ла Пателиер недвусмислено иронизира „силните на деня“. Това особено ясно проличава във финала на филма — многозначителното напомняне за „силата на богатството, когато е поставено в просветени ръце“.

Очевидно създателите на филма дълбоко са почувствували и силата, и слабостта на „големите семейства“ — на всемогъщите капиталисти, които владеят съвременна Франция. Те успяват да я разкрият пред нас с езика на едно голямо и вълнуващо изкуство.

Неделчо Милев

С ПУЛСА НА ВРЕМЕТО

(„Лотосите цъфтят“*)

Човекът е търсещо същество. Непрекъснато той желае да прочете, да чуе, да види, да усети нещо ново, по-интересно, по-занимателно, неповторимо. И сега, когато културното ниво на нашия народ е пораснало чувствително, ролята на киното в тази насока и по-специално ролята на документалното кино може да бъде съществена. Разбира се, нашият кинозрител не е лишен от възможността да види редица документални филми на чужди западни и социалистически кинематографии, разказващи за далечни, непознати страни и народи. Но трябва да се подчертае веднага, че нашият зрител посреща много топло и с особен интерес филмите от този род, които наши, български кинодокументалисти реализираха. В тях филми се чувствава нюансът, отликата на нашите, български художници кинематографи.

В последно време, след като излязоха документални филми за Демократична република Виетнам, направени от съветски, полски и чехословашки кинодокументалисти, групи наши киноработници посетиха тази древна и героична страна. Те пристигнаха там и пред техния поглед на журналисти се разкри ярка картина: паралелно с устремния ход на свободния народ те видяха буквально на всяка крачка остатъците от господството на прогонените поробители — безбройните католически църкви в близост с мрачните опушени казарми и полуразрушени бункери. Идеята на бъдещия филм се роди — борбата на виетнамския народ за отхвърляне игото на колониализма, за мир, против войната. Подхванали тази колкото благородна, толкова и благодарна тема, авторите на филма със силно публичистично чувство ни разказват за древната страна, за нейния непокорен, мъдър и работлив народ, за нейната ин-

тересна природа, за нейната красота и богатство. И в този последователен разказ ярко като червена нишка се очертава, къде пряко, къде косвено, идеята на филма — борбата на виетнамския народ против колониализма, това черно петно на съвременната цивилизация! По този начин често срещашата се слабост на този род филми — композиционна разхвърляност, нестройност и многотемие — са избягнати. Основната тема, заложена в експозицията, прокарана в последващия разказ и утвърдена във финала, е дала възможност да се получи един филм, целенасочен, ритмичен в разказа си, с отклонения, направени с мярка. Дори в чисто битови епизоди или разказващи за природата, флората или фауната на страната, или в епизоди с предимно музикален характер основната идея не е заглушена, тя е само туширана. Характерен в това отношение е краткият епизод с каучука. На пръв поглед това е епизод с чисто познавателно значение. Но авторите не се задоволяват с това; и тук те прокарават основната идея на филма: колонизаторите твърдяха, че в северните райони на страната няма условия за виреенето на каучуковото дърво, но вижте какво направи освободеният народ! Или музикалните епизоди. Основната тяхна задача е да се разкрие красотата на народното музикално творчество и очарованието на природата на тази далечна страна. Но чрез паралелния монтаж и в тези епизоди основната тема на филмовия разказ не отпада, за ясната идея, заложена още в сценария, авторите при реализацията са попаднали на редица интересни находки като факти и като метод в разказа: малкото момченце, което пикае върху отломките на разбитите оръдия на колонизаторите; печатниците на партията, бивша казарма на поробителите, и др. Но в това отношение авторите на филма са платили дан на увлечението, в случая ненужно, да разкрият интересни факти от флората и фауна-

* Сценарий — Георги Янев и Димко Захариев, режисьор Д. Захариев, оператори Илия Китанов и Куи, музикално оформление — Ив. Маринов.

та на страната, което е станало за сметка на напускане основната идея. Епизоди като лова на змии или плаващите маймуни са любопитни, но сами за себе си. Те пречат за последователното, непрекъснато разкриване на важното, същественото. В този ред на мисли трябва да се отбележат и някои допуснати слабости от авторите при връзките на отделните епизоди, които невинаги са естествени, логични и гладки с оглед на оформяне главната идея. Има и някои недоразкрити, бедно трактовани епизоди. От друга страна, като слабост може да се отбележи допуснатата на места словоохотливост във филмовия разказ. Монтажът на филма при по-голяма прецизност можеше да изчисти някои ненужни кадри и немалко дължини в отделните кадри, които нарушават и спъват иначе хубаво намерения повествователен ритъм. Случаят с „Лотосите цъфтят“ поставя пред нас, работниците в документалното кино, още веднъж проблемата за уменията при последното оформяне на филма да се чисти решително, без болка всичко ненужно, само за себе си може би интересно и хубаво, но с оглед на общото — безполезно и пречещо.

Драматургически здраво свързано с

основната идея е използването на черно-бели кадри при основното цвetoво решение на филма. Това дава, от една страна, по-голяма документалност на епизодите в черно-бяло, и от друга — усилюва не само по мисъл, а и чисто изобразително драматичността на съпоставянето.

За ясната целенасоченост на филмовия разказ, за яркото изявяване на основната идея спомага в голяма степен музикалното оформяне. Без да е написана специално за филма, музиката създава впечатление на оригинална. Тя съпътствува точно, доразкрива, акцентува авторовата мисъл. От друга страна, тя обогатява музикалната култура на зрителя със самобитната, интересна и старинна музика на един народ с древна култура.

Филмът „Лотосите цъфтят“, дело на творческата дружба на българските и вьетнамските кинодокументалисти, ни радва със своята актуалност, със своята политическа целенасоченост и гражданска страст, със своите качества на художествено произведение. Той радва и българския кинозрител, който с топлота и интерес посрещна неговото появяване на екрана.

Йордан Величков
режисьор

Писателят Д. Димов и кинорежисьорът Н. Корабов за бъдещия филм по романа «Тютюн»

Романът „Тютюн“ на писателя Димитър Димов, излязъл през 1952 година, бе отбелязан като значително събитие в нашата литература и вече е преведен на няколко езика — немски, руски, полски, унгарски, румънски, чешки, словашки и украински.

Интересът на кинематографията към „Тютюн“ е твърде стар, почти от времето на първото му издание. Стар е и нашият — на сп. „Киноизкуство“ — интерес към написването на сценарий и изобищо към подготвителната работа за един филм върху тая крупна литературна творба. В кн. 6 на „Киноизкуство“ от 1956 г. бе поместена статията на Димитър Димов „Моята работа по екранизацията на „Тютюн“, а в следващите 7 и 8 книжка бе публикуван и написаният тогава сценарий. Оказа се обаче, че тоя одобрен от сценарната комисия труд на писателя трябваше да остане „в портфейл“ и едва четири години по-късно филмовата продукция „Тютюн“ влезе в производство вече по нов сценарий.

Защо се получи тая задръжка? Защо трябваше да се работи нов вариант на сценария? Какво трябва да се очаква от бъдещия филм „Тютюн“? Какви са творческите тревоги на основните му създатели? — Ето въпросите, върху които редакцията на „Киноизкуство“ покани на разговор писателя Димитър Димов и режисьора Николай Корабов.

— Киното е едно масово изкуство, чрез което много истини могат да стигнат до народа, да се кажат в много по-достъпна форма, отколкото в романа или друго произведение — говори писателят Димитър Димов. — Затова естествено е, че и аз като автор съм се радвал винаги от мисълта да видя произведението си на екрана, без да съм имал ясна представа за трудностите по екранизирането на един роман. С голямо удоволствие се залових да работя първия вариант на сценария. Във връзка с това пред мен изникнаха няколко въпроса, които трябваше предварително да бъдат решени.

Трябваше преди всичко да се реши коя страна на романа „Тютюн“ да се отрази в сценария — критичната или утвърждаващата, или пък едновременно и двете. А ако трябва да се отразят едновременно и двете, как да стане това, в какво съотношение, как взаимно да се преплетат, за да се получи единно цяло.

След дълги спорове в тогавашната сценарна комисия решихме да бъдат застъпени едновременно и критичната, и утвърждаващата страна на романа.

Трябваше да се реши и вторият въпрос: дали сценарият да отразява романа „Тютюн“ в неговата цялост или да се разработи отделен епизод от него? В първия случай имаше опасност да се отиде

чисто и просто към една илюстрация на романа, а разработката на един само епизод не би дала възможност да се отрази основното му съдържание.

При решаването на тия въпроси сценарната комисия по онова време проявяваше колебания, даваха се понякога противоречиви препоръки, които просто ме объркваха. И това продължи няколко години, през които се сменяваха председатели на сценарната комисия, менеше се и нейният състав. Работата върху сценария започна да ми омръзва, аз изстинах към нея и по едно време стигнах дотам, че просто гледах как да ликвидирам по-скоро задълженията си към кинематографията, да напиша някакъв вариант, който да бъде приет от сценарната комисия. В тая обстановка се стараех да угодя на всички критики и препоръки, почти се лиших от своята концепция върху сценария. Така се стигна до един вариант за едносериен филм, който беше одобрен от сценарната комисия. Струва ми се, че това беше вариантът, който излезе в „Киноизкуство“. Аз сам не бях доволен от тоя вариант, но не чувствавах при оная обстановка сили и възможности да направя друго. Успокояваше ме донякъде обстоятелството, че по тоя вариант вероятно няма да се снее филм.

Изминаха няколко години и въпросът за филмирането на „Тютюн“ отново бе поставен. Председателят на сценарната комисия Емил Петров ми предложи да се заема отново с преработката на сценария, но аз категорично отказах. Едва след намесата на директора на студията Георги Йовков трябваше да отстъпя. Той постави разработката на сценария като мой граждански дълг и аз чувствавах, че има право. Това бе наистина мой граждански и авторски дълг, дълг към моето произведение. Предлагаше ми се да продължа сам или с помощта на човек от кинематографията. Предпочетох втората възможност.

Така се свързахме с другаря Корабов. Първото нещо, което приятно ме изненада, беше неговото уважение към романа, доброто познаване на моята творба. Зарадва ме и желанието му да се отрази в сценария не отделен епизод, а основното, най-важното в романа като цяло.

Започнахме работа. Аз предоставих на другаря Корабов филмовото интерпретиране на случките, на събитията, на образите от романа. Може да се каже, че драматургичната линия в сегашния сценарий е почти изцяло работа на Корабов. Отсичането на епизодите и тяхното свързване, отпадането на някои образи от романа, леката промяна в нюансите на някои образи — всичко това бяха внушения от другаря Корабов, които аз критично разглеждах, приемах или не приемах, сам по повод на тях предлагах нещо ново, което заедно обсъждахме. Работата ни потръгна много добре. Моята задача се ограничаваше повече в писането на диалозите, при което също се вслушвах в препоръките на режисьора. Имаше много моменти, когато ние взаимно се подбуждахме към работа, заедно преживявахме вълненията на търсенето, мъката от сблъскването с някои трудно преодолими обстоятелства.

Димитър Димов продължава да разказва за съвместната работа с режисьора и на няколко пъти съвсем естествено и не-

принудено се стреми да ни увери, че неговият дял в сценария бил по-скромен, че главната задача решавал неговият съавтор режисьорът. Корабов протестира: не, той не приема да му се приписва подобна заслуга. Основното и в сценария е било трудът на писателя, а ако режисьорът има някаква заслуга, тя трябва да се види в това, дали той е успял да постави правилни задачи и изисквания, дали се е слял с творческите виждания на писателя по основните линии на неговата творба, за да продължи след това своето кинематографично творчество.

И Николай Корабов подхваща започнатия разговор:

— Романът „Тютюн“ е привличал не само мен, но и много от нашите режисьори, тъй като това е една талантлива литературна творба, един дълбок и правдив разрез на живота в България през последното десетилетие преди Девети септември. Онова, което особено ценя в романа, това е уелото съчетаване на епическото повествование с дълбокото психологическо разкриване на характерите, изследването душите на героите. И това според мен трябваше да се запази в сценария и бъдещия филм. От старите варианти на сценария бях недоволен, защото ми се струваше, че те се движеха само по върховете на романа, прескачайки подробностите. Изпускаше се развитието на характерите, не се изнасяха отделните стълкновения. Получавахе се някаква лоша илюстрация на романа.

С другаря Димитър Димов ние установихме наистина много добри, творчески взаимоотношения. Аз винаги съм го ценил високо. Зарадвах се, когато видях, че и той оцени моите усилия. Така между нас никога не се получи творчески разкол.

Какво ни предстоеше да направим при работата върху сценария?

Трябваше преди всичко да вложим в сценария и оттам в бъдещия филм огромното съдържание на един роман от около хиляда страници, да предадем философията на „Тютюн“. Това предполагаше да се роди една нова, кинематографична драматургия, на която да се подчини развитието на сюжета, развитието на характерите, конфликтите.

Аз мисля, че новото в романа „Тютюн“, което го отличава от романите на критическия реализъм, е изследването на двете враждуващи класи, яркото очертаване на историческия конфликт между тях и ясното виждане на историческата перспектива, на изхода за работническата класа. Оттук и изискването в бъдещия филм да се преплетат животът и борбите на буржоазната и работническата класа, като се съчетае епичното повествование с дълбокия психологичен анализ на образите — на героите от двете класи, — за да се стигне до неизбежната смъртоносна схватка между тях.

Само така според мен могат да се предадат със средствата на киноизкуството главните образи в романа — Борис и Ирина, Павел и Лиля. Зад основните образи, чрез тези основни образи трябва да се види картината на живота в нашата страна от онова време.

Изхождайки от тая предпоставка, ние започнахме да отделяме и изоставяме по-незначителните образи, несвързани пряко с основния конфликт, или по-точно неконфликтующи помежду си, макар и

косвено да не са чужди на главния конфликт. Така отпадна едно цяло семейство в сценария, отпадна част от обкръжението на Шишко, герои като Ешкенази и почти цялата селска част на романа.

Изникна пред нас и въпросът за съразмерността в изследванията върху двете класи. Има в романа места, където по отношение на пролетарската класа ще видим само намеци, които във филма трябваше да се разработят в цялостни епизоди. Така се появиха някои нови епизоди между Павел и Борис, между Шишко и другите. Появиха се връзки и отношения, които се доизясняват в големия конфликт, в голямото сражение, където основни герои са Павел и Лиля, Ирина и Шишко. Ние гледаме на това сражение като кулминационна точка на действието, като необходимо философско обобщение.

Концентрацията на действието и на характерите, която е така необходима при екранизацията на един роман, трябваше да се извърши така, че да не се изсушава животът на литературната първооснова. Оказа се, че това е твърде тънка работа, но че се касае до определени изисквания на драматургията, които са напълно по силите на писателя-творец, а не някаква недостъпна за него кинематографична област. Аз дори мисля, че в „Тютюн“ има немалко епизоди, които са направо кинематографично разработени. Например в романа е обрисувано едно сражение, в което има много кинематографични елементи.

Особено внимание трябва да се отдели на диалога. Тук Димитър Димов се оказа много отзивчив към предявяваните му изисквания и необикновено вискателен към себе си. Диалогът в сценария беше написан почти изцяло наново, като бе използвано най-хубавото в романа.

— *Към кого ще бъде адресиран филмът „Тютюн“?*
Тоя въпрос изникна почти непредвидено в разговора, подхванат от самите автори.

— Веднъж заговорихме с Корабов върху общия облик на бъдещия филм — казва *Димитър Димов*. — И двамата решихме, че филмът трябва да бъде адресиран към нашия български зрител, към зрителите от нашия социалистически лагер, без никакво приспособяване към вкуса на западния зрител от капиталистическия свят. Романът „Тютюн“ пресъздава една жизнена правда, носи определено наша философия, която може да не се понрави някому на Запад.

— От тая правда на романа и от неговата философия ние не бихме се отклонили във филма, не искаме да направим в това отношение никакви компромиси — добави *Николай Корабов*. — Основният конфликт в „Тютюн“, това е основният конфликт на нашия век, историческият сблъсък между две класи, който ще бъде окончателно решен с пълната победа на пролетариата.

Поставяме на режисьора въпроса: Как той вижда основната идея в романа „Тютюн“, как би могъл да формулира оная правда, която филмът ще носи?

— Страхувам се, че опитът за подобна формулировка може

да ни доведе до схемата — отговаря *Корабов*. — Все пак би могло да се каже, че филмът, както и романът, ще трябва да разкрие противочовешката същност на буржоазно-капиталистическото общество и да утвърди исторически неизбежния възход на пролетарската класа. Буржоазно-капиталистическото общество обезобразява душата на човека, унищожава я. За това най-ярко говори образът на Ирина. Но и в непоносимо тежките условия, които това противочовешко общество създава за потиснатата класа, в редиците на тая класа са набъбнали сили, които тласкат общественото развитие по пътя на прогреса, влизат във въоръжена борба, за да наложат тоя прогрес.

— Има в романа и една друга тема, която в сегашния сценарий е вече добре застъпена — казва *Димитър Димов*. — Това е темата за *стремежа на човешката личност да постигне хармония между себе си и света* — било като се бори коренно да промени света, било като се стреми да промени само отделни негови страни, които не му допадат, макар и останалите страни да му допадат.

Пример за това са Костов и Варвара, Лиля и Павел. Те се стремят да постигнат тая хармония между себе си и света. Такава хармония виждаме да постига Лиля, постига я в края на краищата и Павел. Това са хора, които трябва да живеят и които наистина остават да живеят. Варвара постига тая хармония само частично, по отношение борбата на мирогледите. Ирина изобщо не може да постигне подобна хармония, макар и да мечтае за нея, макар в началото и да изглежда, че е близо до нея. На Ирина се струва, че вижда света такъв, какъвто би желала да бъде, но истината се оказва друга и тя неминуемо катастрофира.

— Нашият филм — добавя *Корабов* — поставя и принципа-лен въпрос: възможно ли е човек да бъде в хармония с обществото си, с окръжаващата го действителност? Без да примитивизираме отговора на този въпрос, ние бихме искали да кажем на зрителя, че такава хармония е възможна, когато пролетариатът вземе властта в свои ръце. Тук ние спорим с една философия, която господства дори в такива направления на западното кино като неореализма. Ние спорим със скептицизма, с нежеланието да се види и утвърди пътят за изход от противоречията на буржоазно-капиталистическото общество, пътят на революционната борба.

— *Очертават ли се в бъдещия филм определени по-едри откъси на разказа, по-големи периоди в общото развитие на действието?*

— Филмът „Тютюн“ ще бъде двусериен — казва режисьорът *Н. Корабов*. — Предвижда се пролог, в който се слагат взаимоотношенията между героите както в техния класов кръг, така и в отношенията между героите от двете класи. Постепенно тези взаимоотношения се развиват и всеки от героите поема своя път, започва рязкото разграничаване между тях. Така Борис тръгва по пътя на своето могъщество, а Лиля, Шишко и Павел вървят към организираната борба срещу това могъщество. И колкото буржоазно-капиталистическата класа по-брутално ще използва силата и грубия натиск,

за да задържи своето господство, толкова пролетарската класа ще търси пътища и ще взема мерки, за да отхвърли това господство.

Във втория откъс на филма става организирането на силите на пролетарската класа, а в третия откъс тия вече организирани сили преминават към действие, към открита борба. И се започва стачката, стига се до първия бой, в който ярко се проявяват различните характери. Първата серия на филма завършва със стачката.

Втората серия е посветена на последния бой. У Борис се заражда мисълта за укрепване на неговото господство вече в международен мащаб, той очаква края на войната, за да излезе на международния пазар. В същото време пролетариатът минава от отбрана в настъпление. И докато класата на Борис върви надолу, за да слезе от сцената, класата на Лила възхожда, тя върви към последния бой, в който ще извоюва крайната победа.

— В каква фаза е подготовката за снимането на филма?

— В началото на ноември вече бяхме се спрели на актьорите за по-главните роли — казва режисьорът *Корабов*. — Така за ролята на Борис се спряхме на Йордан Матев, за Ирина избрахме Невена Коканова, за Шишко — Никола Попов, за Варвара — Луна Давидова, за Костов — Стефан Пейчев, за Спасуна — Магда Колчакова, за стария Барутчиев — Иван Димов, за татко Пиер — Георги Стаматов, за Чакъра — Стефан Петров. Актьори за Павел, Динко и Лила още търсим. Доста трудно беше да се спрем на актрисата за образа на Ирина. Нам се иска на екрана зрителите да видят една Ирина, която преживява дълбока трагедия, носи една необикновена съдба. И когато тя си отива, зрителите да чувствуват, че се е погубил един човек, жертва на едно порочно общество, което я е осквернило, унищожило. Както при избирането на актриса за образа на Ирина, така и за останалите образи ние се стремим да останем верни не на външното им описание в романа, а на тяхната психологическа характеристика. Впрочем струва ми се, че нашият разговор вече се докосва до такива страни от работата върху филма, за които е по-добре да не се говори предварително. Ние сме наясно за онова, което търсим, към което се стремим, но какво от нашите намерения ще бъде осъществено, е още много рано да се каже.

*

Стенографът прибира купчинката изписани продълговати листа, затваря магнитофона. Нашият разговор продължава върху въпроса за изобразителното решение на бъдещия филм. Сценаристът и режисьорът разясняват своите виждания, но не желаят те да бъдат споделени с читателите, защото върху изобразителното решение на филма би трябвало да се чуе и думата на оператора Вълко Радев и художника К. Джидров, които не можаха да вземат участие в разговора.

Разделяме се с Димитър Димов и Николай Корабов. И вероятно всеки от нас си мисли: дано и когато филмът бъде завършен, един разговор между творци и критици да бъде пак така еднакво приятен за едните и за другите!

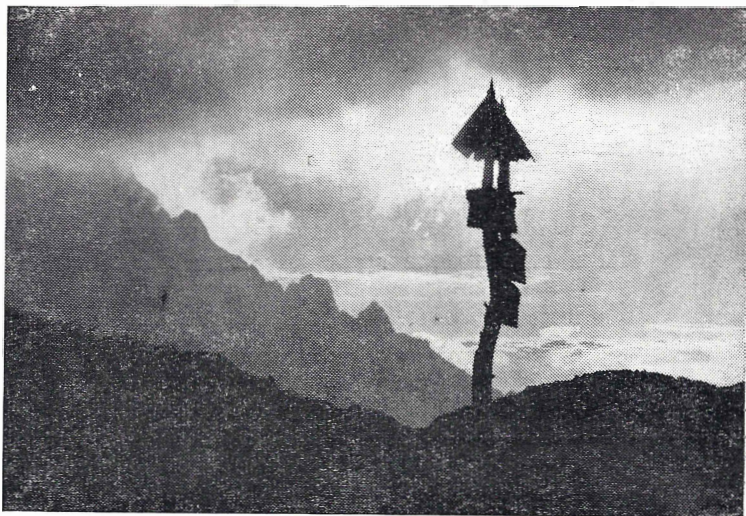
Е Д Н А Д Е С Е Т Г О Д И Ш Н И Н А

Изтеклата 1960 година беше юбилейна за братиславската студия за научно-популярни филми. Вече 10 години кинодейците от тази братска студия с успех изпълняват поставената от Чешката комунистическа партия и правителството задача — чрез научно-популярния киноекран да запознават широките народни маси с постиженията на прогресивната наука, със законите за развитие на природата и обществото; да съдействуват за изграждане на научен, материалистически мироглед у чехословашките трудещи се. Със създаването на цяла поредица от учебни филми братиславската киностудия, от друга страна, оказва сериозна помощ за обучението и възпитанието на младото поколение, а серията от инструктивни филми въоръжава с конкретни, практически знания строителите на социализма и комунизма в братска Чехословакия.

Макар че е още сравнително млада, братиславската киностудия има вече зад гърба си повече от двеста късометражни филма. Техният брой непрекъснато и бързо расте, тъй като изграждането на социалистическото общество изисква и осигурява широк размах на творчеството в областта и на научно-популярния филм. Ако през 1951 година — първата година от създаването на студията — са били произведени само седем научно-популярни филма, през 1953 година техният брой нараства на 15, а през 1960 студията е произвела 40 късометражни филма.

Началото на своето развитие словашкият научно-популярен филм води от филмите на заслужилия режисьор Пало Биелик, някои от филмите на когото („Дунавска лakerда“, „Островът на пеликаните“ и др.) се прожектираха с голям успех в много чуждестранни кинотеатри.

Тематиката и жанровото разнообразие на братиславската киностудия са широки. В числото на филмите през изтеклата година например е филмът „Екстракорпорално кръвообръщение“ на режисьора Войтех Андреански. Във филма е показан колективът на академик Шишки по време на операция. Същият режисьор създаде и научно-популярния филм „Изкуствено сърце“, който запознава широкия кръг зрители с вродените сърдечни пороци и разказва за тяхното операционно лечение с помощта на апарат, носещ название „изкуствено сърце“. Филмът на режисьора К. Скрипски „Спасяване на милиони животи“ е посветен на онези страни от живота на рибите, които са скрити за човешкото око дълбоко в реките. Много интересен е и друг научно-популярен филм на Скрипски — „Съдбата на високите Татри“, — посветен на особеностите на най-високите



Из филма „Съдбата на високите Татри“

планини в Словакия. Този филм беше прожектиран на XIV конгрес на Международната асоциация на научното кино през 1960 година и получи всеобщо одобрение. Възпитателният филм на режисьора Йозеф Захар „Концерт на словашката филхармония“ запознава зрителите с едно от големите произведения на известния словашки композитор народния артист на Чехословакия Е. Сухони. През изтеклата година братиславската научно-популярна студия произведе и редица други филми, посветени на проблемите на селското стопанство, промишлеността и културата.

Филмите на братиславската научно-популярна студия са прожектирани на много задгранични фестивали и прегледи. Филмът на режисьора Шефан Орт „Скоростно леене на стоманата“ в 1953 година на международния кинофестивал в Карлови Вари получи награда за най-добър инструктивен филм. Друг филм на същия режисьор, из областта на биологическата наука, получи висока оценка на международния конгрес на фитопатолозите във Виена. Филмът на режисьора Карол Скрипски „Цветята на Татрите“ бе прожектиран през 1954 година на международния кинофестивал в Единбург, а филмът на Павел Мишкув „От дърво и глина“ — за словашката народна архитектура — през 1956 година беше показан на фестивала в Монтевидео. В същата година студията представи на международния кинофестивал в Карлови Вари филма „Къщица“, а във Венеция беше отбелязан филмът на режисьора Франтишек Кудлач „Павол Левочски“, посветен на изкуството на този виден майстор на дърворезба. През 1957 година на фестивала в Оберхаузен се демонстрира филмът на режисьора Д. Плихта „Упре Рома“, който показва как се решава циганският въпрос в Чехословакия. Златният медал на Селскостопанската академия на кинофестивала в Падуга през 1958 година беше даден на филма „Геотропизъм и фототропизъм на ра-

стенията“ (реж. Йозеф Захар). Следващият филм на същия режисьор „Отговорност“ беше проектиран на големия кинофестивал в Москва през 1959 г. Международният конгрес на логопедите в Лондон през 1959 година даде висока оценка на филма „Те ще говорят правилно“ (реж. Д. Плихта) — за изправяне дефектите в говора на децата. На прегледа на техническия филм в Будапеща през същата година филмът на Казимир Барн „Машини на бъдещето“ получи IV награда.

В близките години студията за научно-популярни филми в Братислава ще увеличи още повече производството на късометражни и учебни филми. През 1961 година студията ще произведе 43 филма, в това число един пълнометражен — за влиянието на средата върху организма. Много голямо значение се придава на производството на учебни филми. Досега такива филми се произвеждат по 10 всяка година. В 1962 година тяхното количество ще нарасне на 25 филма годишно. По-голямата част от учебните филми са посветени на тематика от естествените науки и нагледно обясняват процесите, които протичат в природата и които не могат по друг начин да бъдат демонстрирани от преподавателите в училището. С производството на всички филми — научно-популярни, инструктивни и учебни — братиславската студия за научно-популярни филми внася своя важен дял в борбата за изграждането на социализма в Чехословашката социалистическа република.

Юбилейната година беше година на установяване ползотворни връзки и сътрудничество между българската студия за научно-популярни филми и братската киностудия в Братислава. Размяна на тематични планове и филми за обсъждане, размяна на киноработници за запознаване с творческата дейност и производствения опит на другата студия, взаимно подпомагане при проучване на материали или снимане на филми на територията на другата страна — такива са формите, в които вече се проявява или предстои да се осъществи нашето братско сътрудничество. Предстои да се обсъди също така и въпросът за един съвместен филм за Кирил и Методий, който да се снее през 1962 година. Тези творчески и производствени връзки явно ще се разширяват по-нататък, тъй като те са от полза за двете социалистически киностудии.

Във връзка с юбилейната 10-годишнина кинодейците от софийската студия за научно-популярни филми изпращат братски поздрав на целия колектив на студията за научно-популярни филми в Братислава с пожелание за още по-големи творчески и производствени успехи!

Д. Бахчеванов

МНОГООБРАЗИЕТО НА ЖАНРА В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

В никоя от четирите самостоятелно работещи филмови студии на Германската демократична република няма такова многообразие на жанра, както в научно-популярния филм. Това се доказва от употребата на различни трикови средства (обемен и рисуван трик), от често прилаганите както в миналото, така и в настоящето методи на инсценировката и възстановката като класически елементи на игралния филм, а също и от използването на неподвижен материал — документи. Към това трябва да се прибави и все по-честата употреба на филмовия документ, т. е. включването в научно-популярните филми на материали от филмовия архив. Само това изброяване вече е достатъчно, за да се разбере многообразието на жанра на научно-популярния филм. Но все пак не само изразното средство определя жанра. Да се приеме това, би означавало да се ръководим само от формалната страна, би означавало да се насърчава отклонението във формалистични, безпланови, безполезни за зрителя занимателни филмови произведения. Затова и при определянето на жанра най-важното е темата и начинът на нейното изразяване.

В началния период на германския научно-популярен филм бяха създадени следните термини: „Училище и техника“, „Космос“ и „Народно образование“. Това вече ограничава жанра на филма, и то в областта на учебния филм. Сепаратизмът, национализмът и шовинизмът на властващите класи в буржоазна Германия доведоха още преди Първата световна война (1914—1918) до това да се прави разлика между културния и учебния филм. „Културен“ филм наричаха тогава най-напредналия в световната продукция френски късометражен филм, който според мнението на германските националисти страдал от „липса на педагогическа стойност“. Собствените филми бяха наричани „учебни филми“ под мотото „поучителни филми за училището и народа“. След образуването на концерни за германския късометражен филм се определиха следните названия:

1. Образователен филм с подгрупи филм за народно просвещение и учебен филм;
2. научен филм с подгрупи: филми из областта на биологията, физиката, химията, математиката, медицината и географията.
3. селскостопански филм;
4. филм за индустрията;
5. спортен филм;
6. филм за изкуството;
7. видов филм;
8. трикфилм с подгрупи филм-приказка, силуетен и рисуван филм.

Макар при тези названия тематичното ограничение и творческият момент да се преплитат, все пак със създаването им, някъде около средата на двадесетте години на нашето столетие, се прави вече опит да се установи многообразието на жанра в научно-популярния филм.

Освобождаването на човек от човека и социалистическите производствени условия ни дават днес възможност да направим огромна крачка напред. Това, което преди десетилетия се числеше още към областта на научния филм, днес, при по-високото културно ниво на широко, досега държани настрана от културата народни маси, вече спада към научно-популярния филм и изисква нови творчески принципи. Затова при окончателното изграждане на социализма съществуващото още и досега в нашата студия разделение на филма в три групи няма да е вече достатъчно. Тези групи са:

1. Естествени науки, техника
2. Селско стопанство, биология, медицина
3. Обществена наука, изкуство, педагогия.

Налага се следователно в предстоящи научни изследвания на научно-популярния филм да се анализират традициите особено на германския и френския учебен и културен филм; да се определят тематичните групи на предстоящите за работа научно-популярни филми с оглед включването им като елемент за пропаганда при изграждането на социализма и комунизма; да се изпробват и приложат нови, отговарящи на законите за филмопроизводство творчески средства и методи.

Да се спрем сега на няколко примера: „Физика — отличен“ (сценарий — Ерих Леглер. Роланд Айзенменгер. режисьор Роланд Айзенменгер, драматург Ерих Леглер, оператор Вили Кикер) е филм из областта на педагогиката, филм за новото политехническо образование в горния курс на училищата. Използвани са следните средства: игрален елемент, инсценировка, трик. Как се свързва обучението с практиката, е показано вече няколко пъти в нашите филми. Но как работническата класа се включва като активен фактор при обучението на младите хора, това досега не е показано в никой филм на студията за научно-популярни филми по такъв убедителен начин. Едно момче, което на края на филма настига „своя майстор“ в тълпата излизачи от завода и му казва: „Записах си номера на локомотива, на който работихме всички заедно, може би някой ден ще видя пак този локомотив“, става символ на гордостта от труда, гордостта от самостоятелното продуктивно творчество, за което то днес още се подготвя и учи в училището.

„Мога ли да не ви предложа цигара...?“ (режисьор Гьотц Болшлегел, драматург Ирмагд Ритербуш, оператор Георг Килиан) сочи пътища, и то не отпъкани, към един друг жанр на научно-популярния филм — просвещаване в областта на медицината. „Тук със забележително художествено майсторство е развита една медицински не проста, а психологически безкрайно комплицирана тема разбираемо, обективно, точно и не търпяща възражения в изводите“ — писа сп. „Дойче филмкунст“ (бр. 1, 1960 г.) Този филм не дава рецепти по маниера на западногерманското „стопанско чудо“

(Гаранция! Ако не действа, ще получите парите си обратно!), този филм предупреждава, защото превръща психологически всеки аргумент в полза на пушенето в празна фраза, този филм убеждава, защото показаният в картината медицински експеримент не търпи никакво опровержение.

Авторите на филма „Колежката“ (сценарий Ева Дам, режисьор Роланд Айзенменгер, драматург Лотар Зайферт, оператор Вили Кикер) имат заслугата, че пренасят важната общественост-научна проблема за равнопоставеността на жената от областта на вица и сатирата в областта на научно-популярното изследване просто с това, че изхождат от обществените условия на социалистическата епоха и свързват личните (семейни) явления със служебно-икономическите (обществени). Така бе създаден един филм, който замени отговорността на мъжа изобщо с отговорността на колегата. Не е грешка, че филмът използва художествени елементи от игралния филм, на-против, това е още едно доказателство за многообразието на жанра на научно-популярния филм.

„Ние пяхме и танцувахме в Китай“ (режисьор Герхард Йенч, драматург Гюнтер Пилц, оператор и Петер Сбрцезни, Петер Бартел) е пълнометражен документален разказ, в който камерата придружава ансамбъла на Ерих Вайнерт на Народната армия в ГДР в турнето му из Китайската народна република. Макар и същевременно да се показва социалистическото строителство в нов Китай, огромните металургични, машиностроителни, химически заводи, както и народни комунни и културни институти, това все пак не дава основание филмът да бъде причислен към научно-популярните.

И все пак в целия филм се вижда един определен принцип в съдържанието и в начина на изграждането му, който го прави нещо повече от обикновен разказ. Това е съпоставянето и контрапунктирането на творбите на народната култура на два различаващи се културни кръга. Национална китайска култура и германско народно изкуство, съвременно социалистическо китайско творчество и социалистическо песенно изкуство на Германската демократична република — предадено във филм, това дава един прекрасен букет, в който обаче всяко цвете запазва собствения си чар, собствения си цвят, собствения си дъх. „Ние пяхме и танцувахме в Китай“ е един „културен филм“ в преносния, в добрия смисъл.

Така няколко произволно подбрани примера из постоянно нарастващото филмово производство на научно-популярната студия на ДЕФА доказват необходимостта от нова разработка на жанровете в научно-популярния филм.

Гюнтер Пилц
редактор в студията за научно-
популярни филми на ДЕФА

А. КАМЕНСКИ

ИЗКУСТВОТО НА ОПЕРАТОРА

(ЗА ТВОРЧЕСТВОТО НА С. УРУСЕВСКИ)

Сергей Павлович Урусевски е роден в 1908 г. в Ленинград. Още в юношество то си той чувства влечение към изобразителното изкуство и това решава първоначалния избор на професията. Урусевски постъпва в Ленинградския художествено-промишлен техникум, който завършва през 1929 г., след това успешно взема изпитите в Московския ВХУТЕИН. Тук той се учи във Факултета по графика под ръководството на големите майстори В. А. Фаворски, К. Н. Истомин, А. Д. Гончаров. Тези видни художници-педагози дали на своя ученик основна и разностранна професионална подготовка. И сега, 25 години след завършване на ВХУТЕИН, в живописните произведения на Урусевски се чувства уверено владение на рисунъка, умение да се добере до хармоничната цялост на тънки и сложни колоритни съотношения, до пластическа ясност и вътрешна завършеност на композицията.

Както е известно, съветското изобразително изкуство през първата половина на 30-те години се развива под знака на сложни и разнообразни търсения, понякога твърде дълбоки и плодотворни, понякога явно безперспективни, свързани с формалистични влияния. Безпокойният дух на експериментаторство господства и във ВХУТЕИН. В творческата биография на Урусевски това обстоятелство изиграва положителна роля, и то донякъде по един неочакван начин. По това време на обучение в трети курс той започва страстно да се увлича от фотографията, внимателно изучава опита на най-смелите майстори в тази област (специално А. Родченко). Младият художник представил една от преддипломните си работи във вид на цикъл фотографии. Това са изображения на Москва, на нейните нови строежи, на създадените неотдавна архитектурни ансамбли, паркове, улици, а също и на запазените от миналата епоха едноетажни дървени къщички, глухи дворчета, тихи градинки. Девизът „старо и ново“ обединява този цикъл. За първи път Урусевски проявява в него острота на виждането, умение да намира най-интересната гледна точка върху натурата, умение да разкрива нейното своеобразие, което в последствие ще бъде тъй характерно за творчеството на оператора. Ръководителят на Факултета по графика В. А. Фаворски одобрил работата на Урусевски, забелязвайки, че създадените от него изображения са добри, но биха били още по-хубави, ако са нарисувани. И дипломната си работа Урусевски представя в офорт (серия „Цирк“). Занятията по фотография обаче не се оказали случайни, не са „преходен“ епизод в живота на художника. След завършването на ВХУТЕИН (1935) той решава да стане кинооператор.

Ставайки обаче деятел в киното, Урусевски, макар и с продължителни прекъсвания, работи и в „старите“ видове изобразително изкуство, предимно в живописа. Така през последните години той рисува голяма серия пейзажи (с темпера и масло). Ако днес бъде устроена изложба с картините на Урусевски, тя несъмнено би предизвикала немалък интерес за любителите на живописа. По техника на рисуването неговите платна кажи-речи са по-сродни някак си на неомимпресионистичната школа с присъщата й плътност на фактурата, с присъщата й любов към „открития“ цвят, острота и контрастност на ритъма. Обаче един цялостен художествен поглед, един постоянен стремеж към уравновесена хармоничност на композиционните и колоритните решения и единна обща тоналност отличават творчеството на Урусевски — живописеца от неомимпресионистите. Още по-голяма е разликата, кореняща се в самото поетическо съдържание на неговите филми с характерното за тях активно, оптимистическо възприемане на света, с жизнерадостното утвърждение на битието.

Естествено би било да се попита: как, в каква форма и степен заниманията на Урусевски с живопис влияят върху операторското му майсторство? Елементар-

ното съпоставяне на картините и кадрите от филмите едва ли би помогнало за изясняване на въпроса. Тъй голямо е вече различието на особеностите на двата вида изкуство. Очевидно тук следва да се върви към едно по-широко съпоставяне. Точно това ще направим, когато ще разгледаме принципите на художествения език в най-хубавите филми на Урусевски.

Говорейки за Урусевски—живописеца, ние малко избързахме напред. Пълна творческа зрелост бе постигната от него (и в живописата, и в снимането) далеч не веднага след завършване на ВХУТЕИН. Минаха немалко години, преди той да овладее истински новата професия, преди да стане опитен и оригинален оператор-художник.

Първоначално С. Урусевски работи като асистент на А. Д. Головня в „Межрабпомфилм“, а после (от 1936 до 1940 г.) сътрудничи в студията „Детфилм“. Тук той участва в снимките на „Миргород“ по Гогол и някои други филми.

През 1941—1942 г. Урусевски е на фронта. 1942 г. го изпращат във флотската група при Студията за документални филми. В 1944 г. той се връща в „Детфилм“, където най-сетне получава самостоятелна операторска работа в редица снимачни групи.

Но първата безспорно голяма сполука на Урусевски е филмът „Селската учителка“ (1947 г., сценарий М. Смирнов, режисьор М. Донски). Тук се открояват релефно някои забележителни черти в творческия почерк на оператора.

Урусевски винаги се стреми да придаде на пейзажа определено игрово, „актьорско“ значение, което е един от съществени моменти в художествената цялост на филма. Ако картините на вечерния и ношен Петербург — с тях започва филмът — при всичката си блестяща изразителност са може би донякъде традиционни, изгледите на затътеното далечно село, гдето е пристигнала от блестящата столица младата учителка, са направени вече без придържания към познати образци и главно в синхрон с драматическото действие. Мрачните дрезгавини на зимния ден сякаш сковават полубедното село; сирашката печал на полето, а наред с това картините на пробуждащата се природа са пълни с пролетна прелест, с трепетна жажда за живот. Всичко това не са случайни пейзажни прибавки към действието, изпълнени по рецептура, а непосредствено ярко изобразително разкриване на различните оттенъци на душевното състояние на героинята на филма. А когато отново гледаме пълната с трагичен размах сцена на срещата на Варвара Мартинова с мъжа ѝ, червения командир, когото докарват със смъртоносна рана от фронта, сцената, която става на хълмчета, издигнало се като пиедестал над тревожно притихналият свят, разбираме, че това са източниците на сегашното творчество на Урусевски.

Струва ни се, че след „Селската учителка“, в който Урусевски се изявява като първокласен оператор-художник, бързо ще последва серия от други картини, където талантът на майстора се разкрива в цялата си пълнота. Обаче на дело нещата вървят иначе. Всъщност едва през 1955—1957 г., т. е. почти след десетилетие, на екрана се появяват снетите от Урусевски филми, които са напълно достойни за неговото дарование. Това се обяснява не само с факта, че той е преживял известна криза. Печална роля изиграват обстоятелства и от по-друг характер. В периода на „малокартинието“ години наред операторът бе обречен на ненужен престой. А единственият снет от него филм през тези години — „Кавалерът на златната звезда“ — едва ли би могъл да се смята победа на Урусевски. Разбира се, тази картина е снета не само технически съвършено, но и с множество опити да се дадат оригинални художествени решения. Свойствената красота на филма обаче, свързана с концепцията на литературния първоизточник, не можеше да не се отрази и върху работата на оператора.

Следващите филми на Урусевски — „Завръщането на Василий Бортников“ (1953 г.) и „Урок на живота“ — въпреки отделните си недостатъци в много отношения са интересни и ярки по своите операторски решения. Същественото е, че тези филми представляват от себе си като че етап, през който операторът решава редица общи художествени задачи.

Касае се преди всичко за изображението на съвременността в тези картини. Аз говоря именно за изображение в широкия смисъл на думата, за зрителните принципи на построението на кадрите, разказващи за нашия живот, за хората, за ежедневните им преживявания. Впрочем тук трябва да се употреби някакво по-съдържателно понятие от термина „изображение“, който в дадения случай в известна степен би могъл да ни се стори пасивен или технически. Казваме „виждане“, доколкото тази дума предполага и активно отношение към изобразената действителност, доколкото то е свързано с характера и особеностите на образното мислене.



„Четиридесет и първият“

И тъй, какво ще е точно това виждане на съвременността у Урусевски? Когато ставаше дума за „Селската учителка“, говореше се, че този филм прилежава отчетлива зрителна цялост. В „Завръщането на Василий Бортников“ и „Урок на живота“ има нещо повече: през цялото време на прожекцията зрителят не изгубва усещането за огромния свят на съветския живот, който служи като вътрешна основа на повествованието. Става дума, разбира се, не за някакви документални кадри. В действие, именно в действие е вплетено органично изображението, представящо не просто натурни рамки на сюжета, а нещо много по-широко. Естествено е, че такова впечатление не би могло да играе ролята на някакъв чист неутрален фон. Нека всяко изобразително впечатление, което получава зрителят в киното, да способствува за естетическото възприемане на съвременността — ето основната цел, ето творческият девиз, към който се придържа Урусевски.

А нима направената с великолепен размах панорама на огромните строежи в „Урок на живота“ е само фон или приблизително рамкиране на „сценичната площадка“, на която се разгръща драматическата история на героите на филма? Разбира се, не. Тези могъщи контури на промишлените съоръжения, изригващите във вечерното небе рояци искри, целият този мощен ритъм на строителството, който ни въвежда в атмосферата на един голям кипящ живот, с чиито мащаби ти се ще да се мерят и простите човешки чувства. Всичко това, безусловно свързано със сценарния замисъл, е дълбоко заложено и в режисьорската концепция на Райзман; но несъмнено конкретното зрително решение на тая и подобни на нея сцени е изцяло заслуга на оператора.

Много общи планове в „Завръщането на Василий Бортников“ като че ли са видени от ревнив и любовно-тревожен селски поглед: това не са просто абстрактно красиви изгледи, това е земя, чакаща търпеливо човешките ръце, а щедрата красота на узрелите жита зове към труд, към дейност. Характерът на изображението в емоционалния си подтекст е свързан с основния идеен патос на картината, която е една повест за сложните колизии на борбата за разцвет на колхозното стопанство в следвоенното съветско село.

Урусевски се стреми към пълноценни художествени живописни решения. В споменатите филми обаче понякога макар да се срещат късове, дето и общата ат-

мосфера на пейзажа е намерена, и задните планове са меки, не натрапчиви, на този фон твърде рязко се отделят локалните цветове на най-близките до зрителя фигури и предмети. Или обратното: кадърът е даден в последователно приглушени тонове, но няма в него тази „искричка“, която би послужила като ядро, като център, като организиращо начало на цветовата композиция. И въпреки всичко наред с няколкото „недоизкусурени“, половинчати места във филмите от 1953—1955 г. има и много силни завършени колористични решения. Това е налице в много от кадрите, в които е намерена цветова цялост, в които разнообразните отсенки и преходи, големите и малките пластове на цвета са обединени от общността и строго обмисленото съподчинение на всички елементи на кадрита. Не е без значение, че цветът играе значителна роля в поетиката на филмите на Урусевски, че непосредствено е свързан с образния смисъл на епизодите, а понякога до голяма степен определя и тяхната емоционална изразителност. Да си спомним някои моменти от „Завръщането на Василий Бортников“. Ето един от началните кадри на филма: тиха вечер над селото, блещукат огънчата през прозорците на къщиците, близо до една от тях беседват жени. Меки, тъмнoliaви тонове създават мелодията на този епизод, неговото настроение. Кадрите тук са картинни, но не като застинала на екрана репродукция, а напълно кинематографични: зрителната цялост се основава в дадения случай на плавното движение на цвета, съставлящ атмосферата, на „материята“ на изображението, свързваща всички негови разнообразни детайли.

Или мажорната, звънка сцена в полето: високо синьо небе, ръждив масив на изкласилата пшеница, която пресичат колхозниците. Тук вече няма претоварване на общия тон — единството на колорита е постигнато с помощта на грижливо намерените цветове съпоставяния, на преходите, на „сцепленията“.

Твърде съществен елемент на колористическата система във филмите на Урусевски е цветовият ритъм, умело решените преходи на цвета от един към друг. В тази връзка може да се отбележат редица определени похвати. Най-простият от тях е придържането в пределите на една тоналност. Така е снета например по-голямата част на интериорните кадри в „Урок на живота“. Но, разбира се, почти е невъзможно да си представим цветен филм, направен отначало докрай в една тоналност. Това неизбежно би довело до унило еднообразие, до изкуственост. Действието в горепосочените филми е многопланово. Урусевски е използвал тук похвати на контрастни обединения на различни по емоционален строй епизоди. Така в „Завръщането на Василий Бортников“ след епизода „Василий и Авдотя край огъня“ с неговата най-напрегната гама от червени тонове следва явна „разредка“, облекчение на цветовата интензивност и т. н.

Още един от по-често естество метод на цветовото обединение на разни късове е повторението на един централен лейтмотивен цвят — детайл. Така серията кадри от „Урок на живота“ е свързана с преминаващата през тях героиня с розова блузка. Тази блузка се оказва сякаш преместващо се ядро на колористическото цяло.

Но работата се свежда не само до търсенето на закономерни връзки между свързващите се епизоди. Художникът-оператор трябва да мисли по-широко, държейки сметка за цветовата композиция на повечето части от лентата и за филма като цяло. В „Завръщането на Василий Бортников“ има интересни опити да се постигне постепенно нарастване на общата звучност на цвета, а към края на „Урок на живота“, обратното, става затихване на цветовете почти до монокронност, което е подсказано и в двата случая от лирическата линия на сюжета.

Въпреки това и в двете картини има известна фрагментарност на общата колористична композиция, но придобитият опит от тези факти е тъй значителен и плодотворен, че на Урусевски след тяхното завършване се оказва напълно по плещите да създаде такава кинотворба, в която цветовото построение да е изпълнено изцяло, „на един дъх“.

Това е „Четиридесет и първият“ (1956 г.). Без да се засягат всичките страни на операторската работа, бих искал да се спра само на някои общи проблеми, подсказани от анализа на снимките, и преди всичко да кажа за проведеното от Урусевски разбиране относно цвета в киното.

Без да се опитва да прибегва до несвойствени за киното методи, а напротив, боравейки само с онова, което органично може да живее на екрана, операторът създаде произведение, в което се преплитат най-добрите традиции на съвременната живопис.

Колористичното цяло в кадрите на „Четиридесет и първият“ според случая се постига по разному; тук също така имат място и общите, и едрите планове на цвета, а понякога и твърде сложните съотношения на основните и второстепенните акценти, на монокронните и полифоническите решения.

В този смисъл всеки кадър на „Четиридесет и първият“ си има свой определен и точно назван цвят, макар в един случай операторът да прибегва към поддържаната гама, в която има само едно или две цветни „сола“, а в други — към „хромовия“ цвят.

Така лай-началните кадри на филма, в които е запечатано море, отначало са дадени в прозрачнозелен, а след това в по-плътен бледосин цвят. Отсенките тук се определят само от различието на светлосилата на основния цвят. И обратно, например в сцените в казашкия аул се срещат изобилие и пъстрота на краските. Но всеки от кадрите на тия сцени си има своя цветова доминанта, определяща се ту от дълбокия сочен червен цвят на дрехите на казахите, ту от оранжевата полутъмна юрта, ту — в няколко общи плана — от звънката синева на небето или от светло-жълтия тон на пясъчната почва. Тази доминанта не приглушава другите цветове и техните отсенки, запазващи самостоятелното си значение и изразителност. Но тя е основното, решаващото звено в съподчинението на елементите на колорита, определя неговото общо звучене.

Наистина във филма има и немалко кадри, където това звучене зависи по-скоро не от този или онзи цвят, а от характера на осветлението. Такива са например сцената на вечерния преход през пустинята, сцената при огъня в рибарската колиба, някои от епизодите на морския бряг. В тези случаи гъстите сенки на вечерта или меката, бледа дневна светлина създават обща следа, в която се откриват без усилие даже силните цветови акценти. Но естествено е, че това не променя нещата по същество: такова осветление, макар и решено с отчетлива „цветност“, носи в тези сцени функцията на колористична доминанта.

Може да се каже, че главна роля в колористичната изразителност на „Четиридесет и първият“ играят не различните комбинации на цвета, а безкрайното богатство на неговата обработка със светлина в различни градации. Виртуозното майсторство на тази обработка е позволило на оператора не само да преодолее еднообразието на натурата, обусловено от развитието на сюжета, но и да разкрие в нея немалка колористична красота.

Например в по-голямата част от кадрите във филма — и в епизодите на прехода през пустинята, и в многочислените сцени на морския бряг — е снет пясък. А това говори, че натурата е скромна, лишена от сочни, от пъстри краски. За един оператор без зрение и без истинско художническо въображение такава натура би била същинска гибел.

Урусовски в „Четиридесет и първият“ с блясък доказва, че пясъкът е събрал в себе си всичките цветове на спектъра, и то в такива най-тънки отсенки и преливания, каквито не се срещат и в цъфтящата пролетна ливада. Той показва пясък — плътен и прозрачнобял като кристал; сух и ронлив, издигащ към небето оранжева димка; нежнорозов в утринния час и почти тъмночервен в залезните лъчи; почти черен във време на бурно море или със зеленикави, синкави, виолетови рефлексии в часовете на затишие. В няколко кадъра той изглежда дори и жълт. А това е един от най-редките и нехарактерни цветове на пясъка.

Какви са средствата, с които операторът разкрива в един и същ „натурен“ сюжет такова огромно богатство на цветова изразителност? Безспорно, че решаваща роля тук ще е изиграло използването на светлината. Става дума не за изкуствената светлина от рода на така нареченото цветovo осветление, чиято употреба би могла да доведе до неестествено, до изкуствено преукрасяване на натурата. Урусовски съумя да фиксира и да постави действителните изменения на цветовете отсенки на натурата, възникващи под въздействието на реалната светлина, имаща различни източници, различен характер, различна степен на интензивност, на поглъщаемост, на отражение и т. н.

Изобразителното решение на „Четиридесет и първият“ — зряло, хармонично и последователно, с признати достойнства без уговорки и в съветския печат, и в отзивите на много чуждестранни критици — би могло да стане за оператора някакъв еталон, някакъв образец в по-нататъшните му работи.

Но още в следващия си филм, пуснат на екраните само година след „Четиридесет и първият“, Урусовски създаде нещо съвършено ново, а в някои неща спорно и далеч от класическата уравновесеност на предишните работи.

„Летят жерави“ в известен смисъл може да се нарече произведение на „операторското“ кино за разлика от „режисьорското“, от „актьорското“ кино. С това не подценяваме значението на ярката, а в много отношения великолепа режисура на М. Калатозов. Международният успех на филма в голяма степен се обяснява и



„Летят жерави“

с актьорската игра на Т. Самойдова и другите изпълнители. Но при цялата ансамблова цялост на „Летят жерави“ не може да не се признае, че в следвоенната епоха у нас не е имало кинотворба, чиято идейна и емоционална изразителност да се е определяла тъй много от операторското изкуство.

Творческата концепция на „Летят жерави“ — концепцията на режисьора Калатозов и оператора Урусевски — е далеч и от илюстративното изброяване на детайлите, и от фрагментарните „картинки на бита“. Сюжетната канава, набелязана от сценариста, разбира се, си е останала, но главната ценност на картината се определя не толкова от развитието на фабулата, а главно в това, че са уловени големите мащаби на нашия живот.

Най-първите кадри на пролога поразяват и грабват въображението със своя пространствен размах, с дълбокото си и мощно дихание. Изображението на крайречната улица, по която, хванали се за ръка, тичат влюбените, Спаската кула, където, известявайки настъпването на деня, бие часовникът, е дадено с широки, почти панорамни планове. Но това не са безлики, чисто повествователни общи изгледи. Така в „запева“¹ на филма ясно зазвучава неговата основна мелодия, изразено е чувство — светло, строго, като полета на жеравите в бездънната дълбина на утринното небе над съветската столица. И самата логика на монтажното съединение на тези кадри се определя не само и не толкова от предметите на изображението, колкото от характера на тяхното възприятие, от широк и влечащ поток асоциации, преобразяващи, заставящи да се видят в нова светлина познатите до най-малки подробности пейзажни мотиви. Зрителят се среща с тях в множество филми и едва ли не във всеки випуск на кинохрониката. Но ако в безчислените снимки на Червения площад, на Спаската кула и т. н. авторите обикновено разчитат само на общоизвестната символика на тия детайли на московския пейзаж, в „Летят жерави“ за основна изразност на кадрите служи монументалността на зрителните образи, грандиозният размах на композицията, остротата на погледа върху света. Сам по себе си снетият материал е лишен от каквато и да е необикновеност. Вzeti са обикновени интериори, детайли, пейзажи. Но те сякаш се озаряват от светлината на необикновеното виждане, от светлината на художническа мисъл, способна да застави и най-простите неща да заговорят за правдата на епохата.

¹ Встъпителна част на песен.

Особено значителни са търсенията на задълбочена съдържателност и красноречивост на подтекста в зрителното изображение. Ето Борис изпраща Вероника до дома ѝ. Младите хора се изкачват по стълбата. В това преминаване като че ли няма нищо необикновено, но стълбата е снета отдолу, отгоре, от разнобразни гледни точки, нейните стъпала възникват пред зрителя ту в стремителен, ту в забавен темп и по такъв начин сякаш движението по стълбата се превръща в цяло пътешествие. С помощта на такива немногосложни похвати се създава неочаквано впечатление: като че влюбените са донесли тук, в този вход, целия простор на московските площади и крайречните улици, по които те току-що са се разхождали. Тънко и убедително е разкрито обхваналото ги чувство за безпределността на живота, на радостта, на незнаещите граници надежди, на стремежа да се втурнат някъде напред към щастието, към непознатото. Всичко това, макар и да стои „зад кадър“, определя образното значение на епизода. Не всеки зрител улазя напълно този подтекст, но неговият голям смисъл ще дойде до всички, тъй като той е получил пределно релефен, пластичен израз.

Ето първата фронтова сцена: войниците си спомнят за своите девойки, останали в тила. Като че налице е чисто жанрова сцена. Но ето че първият фронтъв епизод трябва да даде на зрителя усещане за войната, за нейната обстановка, за атмосферата на „въздуха“. И такава цел е постигната още когато са прозвучали на екрана първите изстрели. Най-първият кадър на епизода е ботуши, затъващи в блатната кал. Всички по-нататъшни кадри са снимани в приглушено възсиви тонове, скаш са обгърнати от влажна мъгла. Страничните и горните части на кадъра се възприемат само в цяло, обобщено. Така отново възниква емоционалният подтекст, който върви редом с недотам хитро развито на фабулното действие.

Стремежът да се създаде с изобразителни средства емоционален подтекст на действието — ето основата на творческата система на работа на Урусевски в „Летят жерави“. В руслото на споменатата система получиха естествено развитие някои от характерните похвати, с чиято помощ операторът сне най-ярките и своеобразни късове на филма. Тези похвати като правило са подчинени на задачата да се достигне остра психологическа експресия. Заради това се е отишло и на известно ограничение на чисто живописните задачи. Както вече се отбеляза, „Четиридесет и първият“ е филм, богат в живописно отношение. „Летят жерави“ е черно-бял филм и макар в него да има блестяща светлост, макар да е налице едно виртуозно владение на средствата на светотоналната композиция, все пак основните търсения на Урусевски този път са заложили в съвсем друга насока. Постиженията на високата психологическа изразителност на образите е грижа не само на режисьора и актьорите. Урусевски доказва това в тази своя работа достатъчно убедително. В творческите си дирения той възроди и даде нов живот на някои несправедливо забравени, изразни средства на киното. Именно с помощта на тези средства са създадени най-силните епизоди във филма.

Става дума за епизода, когато Вероника, излизайки от метрото след въздушната тревога, забелязва пожарната кола и в предчувствие на нещо страшно тича след нея, стремително лети по стълбата на своя дом и застава на това място, където преди някакъв си половин час се е разделила с родителите си, а сега — зееща пуста и развалини.

Главният „нерв“ на този епизод е ритъмът. Вероника бавно, спокойно, изпитваща естествено облекчение, излиза от метрото. След това, виждайки колата, тича и не усещайки под себе си краката, вече в съвършено немислимо темпо се понася бързо по стълбата. В тези кадри почти нищо не се вижда освен носещата се като стрела черна фигурка. Очевидно е, че ритмическият рисунък на този епизод притежава определена условност: ритъмът е необикновено състен. Този ритъм е психологически, ритъм на преживявания, а не физическо движение, което просто не би могло да се развива. Но допустимостта на такава условност не е нужно да се доказва: тя изцяло се оправдава от реалната сила на израза в споменатите кадри.

Много по-смели и вече непривично художествени средства Урусевски прилага в друг епизод — „на моста“. Избягвайки от болницата, потресена от гневните и презрителни обвинения срещу неверните годеници, Вероника има намерение да свърши със себе си. Тук, стремейки се да разкрие колкото е възможно по-експресивно обърканото състояние на героинята, операторът „взривява“ обикновената зрителна форма на киното. Бързо преминава влак, обгърнат от пара, и изведнъж пропада на екрана изображението на определените предмети. Тях ги сменят бесният вихър на някакви си отломки, зиг-заги, изригвания, играещи с невероятна бързина див, лудешки танц. Операторът показва не само това, което в действителност се

разгръща пред очите на девоицата. Той създава на екрана образа и на това, което се извършва в нейното съзнание. Такъв похват е напълно допустим в рамките на реалистичното произведение.

В споменатия епизод на филма няма кой знае каква невиджана новост на изразните средства: нещо подобно нееднократно се е срещало във филмите от 20-те и 30-те години. Но Урусевски е използвал старите средства по своему, логично и естествено в пряко съответствие с образните задачи, които са поставили пред себе си създателите на филма.

Чисто субективно възприемане на зрителната форма се среща и в един друг епизод, който се смята за най-силният момент във филма. Това е „смъртта на Борис“. Тук са се обединили много оригинални операторски похвати: и нарастването на ритъма, и контрастната смяна на тоналността на кадрите, и накрая поразително неочакваният образ на това, което вижда човек в последния миг на живота си.

... Борис мъкне на гърба си бойния си другар Володя, ранен в разузнаването. Напрегната тишина, само шияпат ботуши и от време на време пропищават куршуми. Фигурите се движат през влажна, сива мъгла. Излизайки, както се струва на Борис, на безопасно място, той слага Володя на земята и повежда с него шеговит разговор. И в този момент куршум застига Борис. Той неловко се поклаща с инстинктивно движение, сякаш счепквайки се за отиващия си живот, обхваща окаялата се редом до него бреза, след това бавно се спуска надолу. Аз преразказвам всичко това, за да напомня за жанровата простота на решението на епизода. Тук само се долавя смътното, мъчително предчувствие.

И без всякакви преходи започват кадрите от свършено особен характер. Мрачната тишина на влажния лес се пронизва от отчаяния вик на Володя, зоващ за помощ. И като че подхванати от бурята на последните предсмъртни чувства на героя, завъртяват се отстъпващите от Борис родни брези, протягайки своите върхове към бездъното отдалечаващо се небе. Този образ на люлеещия се, отиващия си свят е забележително създание на Урусевски. Той не предизвиква в паметта никакви асоциации за подражание. Операторът е съумял свършено по нов начин да разшири границите на пластичните възможности на киното.

Струва ми се, че впечатлението от този потресаващ образ в известна степен се снижава от следващите кадри. Борис вижда своята сватба: Вероника в бяла венчална рокля, шумен хор на поздравляващи роднини... Наред с възвишената красота на основния мотив тези кадри според мен са излишни, плоски, сантиментални. Но ето че те изчезват и на екрана отново изниква картината на кръжашия свят, само че още по-забързана и осветена с пронизваща светлина. На екрана продължава обикновеното течение на живота.

Ние разгледахме два варианта на снимки в „Летят жерави“. И двата са свързани с единство на изходни художествени принципи. В първия случай — дълбоко е заложен подтекст, определящ в крайна сметка идейно-емоционалната изразителност на кадрите. При втория — вътрешният мир на човека сякаш става непосредствен обект на нашето виждане. Решаването на такава задача естествено води към обикновеност, към известна парадоксалност на пластическата форма. Но и в двата случая движеща сила на основната творческа работа на оператора са големите идеи на съвременността и стремежът да бъдат облечени в ярка, в оригинална, реалистична форма.

Тази основа ясно се чувства в масовите сцени на филма, в чието възлъжение Урусевски също така е постигнал сериозни успехи.

Особено забележителна е сцената „изпращането на фронта“.

Ние добре помним „камерните“ и „монументалните“ шаблони при решаването на подобни сцени. Жена, плачейки, притиска бузи към грапавия шинел на боеца, който ласкаво я прегръща и без да трепне нито един мускул, твърдо и сурово гледа някъде надалеч. Или тържественият миг на гарата с непременно включения плакат на И. Тондзе „Майката родина зове“ и песента „Свещена война“. Когато такива епизоди се появиха в първите филми за войната, те предизвикваха у зрителя искрено възмущение, тъй като му напомняха за преживяното, но с течение на времето такива решения се превърнаха в някаква си формула, чието многократно повторение породиха стандарта, недопустим в разказа за великите дни от живота на съветския народ.

В завършката на филма, в който операторът изобразява срещата на фронтовците, има още някои отзвучи на познати вече шаблони. Тук създателите на

кинокартината не са съумели да „преодолеят“ противоречивостта на сценарната концепция. Затова пък сцената на изпращането завладява със своята правда, с внушителния си драматически израз...

Закъснявайки за домашното изпращане на Борис, Вероника бърза към него на сборния пункт, разположен в училищния двор. Тя притичва към училището — и ето че без прекъсване започва епизод. Такъв подход към тази сцена има свършено определен смисъл. Авторите са замислили да покажат изпращането като стихийно преплитане на множество най-различни човешки съдби, които като ручейчета се сливат в единен мощен жизнен поток. Вероника е едно от тези „ручейчета“ и зрителят като че ли проследява по-нататъшното му течение, разбирайки, че всеки от участниците в изпращането също така се е „влил“ в реката на събитията.

Ясно е, че в изобразителната композиция на подобна сцена основно значение имат общите планове. За техни конструктивен стожер Урусевски направи желязната ограда на двора, разделяща изпращачите и заминаващите за фронта. Тази въобще твърде несложна композиционна схема се използва умело от оператора. Покрай решетката като че се разбиват две стихии на движението: едната (движението в тълпата на изпращачите) — забъркана, сложна, безредна, другата — много по-спокойна, прибрана, скоро придобиваща форма на строева колона. Операторът ту контрастно съпоставя тези групи, давайки единна панорама на сцената, ту ги показва поред, но без да се задържат дълго от която и да е страна на решетката, за да не наруши усещането за „тока“, обединяващ всички участници в сцената.

При снимките на тази сцена Калатозов и Урусевски са се стремили да постигнат предела непосредственост на изображението, да създадат у зрителя впечатление, сякаш той сам се смесва с тълпата и става съучастник в действието. Поради това окото на камерата само за миг обхваща една или друга фигура, лице или група. Именно така би видял тая сцена човек, намиращ се тук от която и да е страна на оградата, и също така би се мяркала пред погледа му суматохата на разнотипни събития, в които съществува печалното и забавното, суровото и трогателното. Взаимните търсения на Вероника и Борис са само малка сюжетна нишчица в сложния възел на събитията.

Цялата тази сцена организира отчетлив идейно-емоционален подтекст. Той дълбоко е заложен и съставлява същността на образа. Целият раздвижил се поток от човешки страсти е насочен към една цел. Тежко е това разделяне, което може би ще се окаже и прощаване. Едни се държат външно спокойно, други не скриват тревогата, други, изгубили се в общата суматоха, сякаш не **чувствуват** значителността на момента. Но над всички цари властната сила на зова на родината, която чака своите защитници. Именно затова тази сцена е лишена от показна напетост, от парадност. Всичко диша от простота и искреност и ясно чувствуваш колко велика е верността към отечеството на тези хора, отправящи се на война с жестокия враг, тъй като у тях няма по-важно, завладяло цялата им душа дело в живота.

Такъв е идейният стожер на тази масова сцена. Така е построена снимката, че маршът на отправящите се за фронта бойци даже в ритмическо отношение служи за финал на действието. Широтата и непосредствеността на изображението се съчетават тук с целенасочеността на многообразните художествени похвати. Във филма има още няколко монументални масови сцени — на окопите, в метрото по време на въздушната тревога, на гарата, — твърде различни по характер, но направени с един почерк, със същите сполучливи съчетания на простота, на непосредственост на външното действие и дълбок втор план с голяма обобщаваща сила на образите.

Острата психологичност и монументалният размах, характерни за операторските решения на Урусевски в „Летят жерави“, естествено са изисквали опора върху сериозен, значителен драматургически материал. Майсторството на художника явно избледнява, когато му се наложи да снима интимни, битови сцени в стая. Опитите да се преодолее камерността на някои епизоди с помощта на изобразителни ефекти (сцената през време на бомбардировката) не са допринесли за истинския успех на филма. Проявяващото се в редица случаи несъответствие на стилите особености на снимките и сценарния материал е една от причините за известна нестройност на художествения строеж на лентата, и то не само във формално отношение.



„Неизпратеното писмо“

И въпреки всичко абсолютно очевидно е, че „Летят жерави“ е твърде плодотворен етап в творческото развитие на С. Урусевски. Ако в „Четиридесет и първият“ той се яви пред зрителите като майстор, който „работи“ с камерата като живописец на четката, в „Летят жерави“ бележитият съветски оператор разкри огромни, малко използвани досега възможности на снимки с психологически, с многосложен подтекст.

Работата на Урусевски е неотделима част от развитието на операторското изкуство в нашата страна и ако се помисли за търсенията на представителите на най-различни видове на съветското изкуство от последните години, ще стане ясно, че в хода на тези търсения се обновяват и видоизменят традиционните изразни средства, раждат се и се развиват нови художествени принципи. И всичко това, разбира се, не са никакви абстрактно-формални експерименти. Сериозни придвижвания в изкуството могат да се появят само в резултат на големи изменения в реалния живот. Но именно в такива периоди особено значително разностранно и плодотворно е взаимното влияние и взаимодействие на различните жанрове.

Изучавайки еволюцията на киноизкуството, не бива да се забравя, че всеки от най-важните формиращи го елементи притежава и определена автономност на развитие. Този твърде сложен и разностранен процес е свързан също така със съдбата на един или друг вид изкуство в пределите на киното.

Тъкмо на тези проблеми не обръща внимание нашата критика. Ако се вземе специално изобразителният език на киното, неговите принципи, характерните закономерности и съвременните стилови особености все още както трябва не са изследвани, не са обобщени. И почти никой не се замисля над взаимовръзката на изобразителната страна на киното и традиционните форми на изобразителното изкуство (живопис, графика и т. н.). Колебанията при обсъждането на тази връзка са твърде големи. Имало е време, когато киното, както и фотографията, са се смятали (и не без основание) като някаква издънка на живописата, използвайки известни постижения на техническия прогрес. Сега се срещат хора, които искрено смятат (и понякога също не без основание), че киното това е фоторепродукция на театрални постановки, нямаща никакво отношение към изобразителното изкуство.

Но ако при изследването на този въпрос изхождаме само от естетиката и поетиката на старите изкуства, ние ще претърпим неизбежно поражение. Не бива ни най-малко да си представяме създаването на кинокартината по следния начин: взема се нещо от живописата, нещо от театъра или нещо от каквото и да е — и се получава филм. Дълбоката и плодотворна взаимовръзка на киното и другите видове изкуства става толкова по-нагледна и осезаема, колкото по-ясна и по-отчетлива ще бъде изходната представа за киното като за свършено самостоятелна и специфична област на творчеството. Разбира се, напълно са допустими, а понякога и свършено необходими са за изследователя непосредствените сравнения между произведенията на киномайсторите и другите видове изкуства. Но взети сами по себе си, тези сравнения не могат да имат решаващо значение. Нещо повече. Те имат смисъл и намират оправдание само ако служат предимно за разкриване на това ново, на своеобразието, присъщо само на киното.

И така — щом филмът е изображение и при това изображение художествено, значи съществуват свършено определени закономерности на изобразителната форма на киното — закономерности художествени, а не само чисто оптически. Те до голяма степен определят изразните възможности, с които разполага авторският колектив на дадено кинопроизведение. Какви са тези закономерности? Как се задълбочават тези възможности в днешния етап на съветското кино?

Да се създаде ясна представа за вътрешните връзки на киното и изобразителното изкуство, за възможностите на тяхното взаимно обогатяване е важна задача на нашето изкуствоведение. Анализът на операторското майсторство и по-специално на творчеството на видния представител на съветската операторска школа Сергей Урусевски ще помогне за нейното осъществяване.

(Със съкращения от сборника „Вопросы киноискусства“, Москва, 1960 г.)

ПРЕД НОВАТА, ТРЕТА ГОДИНА ОТ СЕДЕМЛЕТКАТА

(Писмо от Москва)

Отдавна вече е прието, когато броячът на времето отбелязва още един кръговрат на земята и възвестява началото на една нова година, хората да правят равностетка на изтеклото време и да помислят за това, което предстои да се извърши.

Впрочем равностетката за изтеклата киногодина не е лоша за съветските киноработници. Филмопроизводството, намаляло в следвоенните години до минимум — до десетина художествени филма в годината, — достигна неவிждано по-рано равнище: и през миналата година 20 киностудии в страната пуснаха повече от 100 игрални филма, а 18 специални студии за документални и научно-популярни филми — повече от 750 най-различни по тема, по жанр и по метраж филми. А студията „Союзмултьфилм“ пусна повече от 20 мултипликационни и куклени филма.

Много от филмите, произведени през миналата година, получиха заслужена висока оценка от зрителите и критиката и достойно представиха съветското кино на международните кинофестивали, на всеки от които съветските филми получиха награди, дипломи. „Балада за войника“ например завоюва действително световно признание. И този успех не е случаен, а закономерен, защото създаването на „Баладата“ е следствие и израз на общия творчески подем на съветското киноизкуство, на неговите талантиливи млади сили, на колективния опит, търсения и находки, които — в разни степени и в разни качества — срещаме така изобилно в много и много хубави филми от миналата година.

Но като едва ли не най-важно явление трябва да се отбележи това, че майсторите на киното насочиха своето основно внимание към решаване актуалните теми на съвременността. Радостен е фактът, че по-голямата част от създадените филми са на съвременна тематика, посветени са на нашите съвременници, на техния живот, дела, разкриват техните мисли и чувства, засягат обществено важни проблеми, които вълнуват зрителя. Защото главната си задача — да възпитава, да бъде учител в живота — изкуството може да изпълни само като се насочва към съвременната действителност, помагайки да се опознаят и осмислят процесите, извършващи се в живота, разкривайки перспективите на неговото развитие.

За съжаление обаче наред с хубавите, успешни, интересени произведения между филмите на съвременна тема има още много „средни“, посредствени, а понякога направо и слаби филми, примитивно отразяващи живота и образите на нашите съвременници-герои, строители на комунистическото общество. Ето защо една от първите задачи пред съветските кинематографисти през новата година ще бъде борбата за повишаване идейно-художественото качество на филмите, посветени на съвременността.

И затова нека разкажем в това писмо над какви филми на актуални теми от нашето съвремие работят или се готвят да работят съветските кинематографисти.

НОВИЯТ ФИЛМ НА ЮЛИЙ РАЙЗМАН

Един от най-големите съветски кинорежисьори Ю. Райзман е художник на съвременната тема. За целия си творчески живот той е посветил само един филм — „Ян Райнис“ — на биографична тема. Всички останали негови филми — „Каторга“, „Земята жадува“, „Летци“, „Последната нощ“, „Разораната целина“ (1939 г.), „Машенка“, „Кавалерът на златната звезда“, „Урок на живота“, „Комунист“ — дори и онези няколко от тях, които не се изграждаха върху непосредствен материал от днешния ден, са боево втурване в живота, те поставят и решават големи проблеми на съвременността.

И ето сега той снима в „Мосфилм“ отново филм за нашите дни. Филмът се нарича „Как можа да се случи това?“ (Сценарий от И. Олшански и Н. Руднева).

Във филма има само двама герои: десетокласничката Ксения и Борис. Те са се влюбили един в друг искрено, горещо — такава любов е вечна. Но на много възрастни тя изглежда лекомислена, някакво още детско увлечение, а на други — направо нещо много осъдително. Грубото вмешателство на странични хора е разрушило радостта и безметежността на техните чувства, промрачило е живота им, довежда до печална развръзка.

Но как и защо е могло да се случи това? Именно на този въпрос авторите на филма искат да отговорят.

Всички останали действащи лица във филма — приятелите и другарките на героите от училището, двете учителки, майката на Ксения, родителите на Борис, шофьорът Женья, началникът на цеха, майсторът и инженерът от завода, в който децата са на трудова практика — са епизодически персонаж, някои от тях се появяват съвсем бегло на екрана, но именно от тяхното поведение, от отношенията им към събитията, показани във филма, зрителят ще направи необходимите изводи.

Ето какво ни разказва Ю. Райзман по повод новата си работа:

— Филмът е адресиран преди всичко към възрастните — родители и педагози. Формирането на младата душа е тънък процес, който протича ежедневно и незабележимо и върху него оказват влияние всички околни. Колко често, наблюдавайки поведението на млади хора като героите на нашия филм, възрастните мислят: „младо-зелено“, „ще порасне, ще поумнее“ и или либералничат към действително нездрави отношения, или пък лицемерно осъждат истински голя-

мото чувство, причинявайки понякога непоправима травма на младите сърца.

Строителството на комунизма не означава само изграждането на неговите икономически основи, осигуряване изобилие на материални блага, но и възпитание на новия човек, комуто са свойствени високо съзнание, голяма, дълбока култура на чувствата. За това трябва да си спомня всеки възрастен човек при своето отношение, при своето въздействие върху младежта. Аз познавам нашата съветска младеж, обичам я, вярвам в нея, вярвам в красотата и чистотата на нейните чувства и желая със своя филм да се боря да няма отклонения от тази красота и чистота по вина на възрастните, напротив, възрастните активно да участвуват в борбата с такива отклонения...

Както във всички свои филми Райзман рисува събитията и личните съдби на героите върху широк жизнен фон. Не случайно експозицията на филма започва с панорама на път, по който се носят машини със строителни материали и който ни отвежда в нов, намиращ се още в строеж град някъде далеко, в района на голям индустриален строеж. Не случайно едно от темпераментните обяснения между учениците става в завода, а много епизоди ще се снимат на улиците, в клуба, в дворовете на къщите, в училището — така във филма като „втор план“ ще премине пред зрителя нашата бурна, жива, кипяща действителност със своята животворна атмосфера на труд и съзидание.

ЗА НАШИТЕ ДНИ, ЗА ДНЕСНИТЕ ХОРА

Ето какво съобщиха за предстоящата си работа майсторите на киното в традиционната новогодишна „анкета“, проведена от списанието „Советский екран“.

Народният артист на СССР кинорежисьорът **Сергей Герасимов** ще постави по свой сценарий филма „Хора и зверове“.

— В основата на моя нов филм са заложили събития, които са ми известни по лични срещи и наблюдения. Героят принадлежи към тъй наречените разселени лица.

... Майка и дъщеря пътуват в своя „Москвич“ по шосето Москва—Симферопол. Героят току-що се е репатрирал и също така пътува за Крим, за да се срещне с брат си, преди да започне нов живот. Жената го познава: през време на блокадата на Ленинград той, тогава офицер от Съветската армия, я спасил от смърт, дал ѝ своята храна, възвърнал я към живот, а на сутринта заминал за частта си. След това бил ранен, попаднал в плен...

Той разказва без желание, но девойката, дъщерята на героинята, настойчиво търси в неговите разкази отговор на своите сложни жизнени въпроси.

Героят съзнателно ѝ разказва своя живот без разкрасяване, разказва как зверският строй ден след ден, капка по капка е направил от него роб.

Развитието на филма се движи по две направления.

Първото — съвременността, разгръщаща се пред очите ни по пътя на юг със своите неизбежни срещи и стълкновения.

Второто — трагичната история на човек, загубил своята родина.

И постепенно бившият офицер си възвръща загубеното през годините на унижението човешко достойнство, помагат му да стъпи на краката си, да стане равен между равни.

Същността на филма е в размислите на художника за епохата, в разкриването суровата, ожесточена борба на два свята — зверския свят на капитализма и света на социалистическите, комунистически отношения.

Чрез драматичната история на един човек, попаднал по волята на съдбата в лапите на зверовете, се дава анализ на събития, които вълнуват днес цялото човечество, анализ на оня подем в икономическо, политическо и етическо отношение, осъществен в страната за петнадесет години, през които героят е отсъствувал.

Във филма ще бъдат използвани кинохроника и кадри, снети специално в Западна Германия и други страни.

Кинорежисьорът **Марк Донски** формулира така темата на своя нов филм:

— За какво ще разкаже нашият бъдещ филм?

За бащите и децата в целия свят.

Ако искаме най-кратко да формулираме мисълта, която искаме да вложим в нашето бъдещо произведение, бихме могли да се позовем на изказването на **Юлиус Фучик**: „Децата са огледало на обществото.“

Ние искаме да покажем в нашия филм огледалото на обществото така, както го разбираме, т. е. хората на бъдещето, когато мирът ще бъде нормално състояние на обществото, когато войната няма да бъде антитеза на мира.

Ние категорично протестираме против тезата на американските училища „развитието на горещ стремеж да се живее в мир с народите от други страни съвсем не може да бъде задача на училището“.

В нашия филм ние утвърждаваме обратното — развитието на горещ стремеж да се живее в мир с народите от всички страни в света е първостепенна задача във възпитанието на децата. Ние искаме да кажем на хората от цялото земно кълбо: плесницата, нанесена на света в Хирошима, ще остане кално петно по лицето на човечеството.

Официалният консултант-психиатър в здравния отдел на град Лос Анжелос доктор **Куртфантел** препоръчва на родителите:

„Ако забележите, че децата играят „на война“, че се замерят едно друго с „бомби“, вие трябва да ги поощрявате. Вие няма да бъдете никак прави, ако се разтревожите от тяхната жестокост и безпощадност.“

Аз посочвам тези цитати от книгата на американския писател **Алберт Кан** „Игра със смъртта“, в която се цитират автентични документи. По-рано тези документи ни бяха неизвестни, но сега те потвърждават правилността и актуалността на замисъла в нашия филм.

Ние искаме да създадем филм за бъдещето на нашите деца, ако щете, филм за борбата за мир. Съветските хора произнасят тази фраза много често и за нас тя стана навик, аз бих казал, малко успокояваща. А ние желаем да разкажем за това гневно, така, както в

края на нашия филм старата учителка се обръща към всички жители на земята:

„Хора от всички страни, героизм, хора от всички цветове! Мислете за нашите деца. Знаете ли, че оттогава, откогато хората водят войни, на земята са изникнали два и половина милиарда преждевременни гроба? Това са два милиарда и половина деца, които идваха като слепи котенца при нас, учителите, и ние ги учехме, че човек живее, за да прославя живота със своите дела; ние ги учехме на прекрасното. Не, не за война е създаден човекът! Помнете, хора, нашите деца. Направете всичко тях да не ги сполети участта на загиналите им бащи. Ние можем да направим това и ще го правим! На всички деца по земята ние казваме:

— Здравейте, деца!“

Така и ще се нарича нашият филм.

Неговият сценарий е написан от Ирина Донска и Йосиф Прут. Оператор ще бъде Маргарита Пилихина, с която започнахме да работим съвместно във филма „Тома Гордеев“.

Кинорежисьорът **Марлен Хуциев**, постановчик на филмите „Пролет на крайбрежната улица“ и „Два Фьодора“, ще постави филма „Заставата на Илич“.

... Москва. Утро. По паважа крачат трима души — красноармейски патрул. С пушки на рамо, с обикновени навои на краката. Красноармейците се приближават към нас и на екрана се появява заглавният надпис на филма „Заставата на Илич“.

Красноармейците се изгубват все по-далече и по-далече, в дъното на улицата. Сега техните фигури в дълги шинели изглеждат съвсем мънички. Но ето те се спират, запалват цигара и се връщат назад. Но къде са се дянали шинелите, винтовките? Двама млади хора и една девойка в напълно съвременно облекло разговарят весело, минават край нас и свиват зад ъгъла.

Защо началото на филма е такова? Какво търсят тук красноармейците, когато става реч за напълно съвременен филм?

Ще се опитам да обясня. Но преди това — още един епизод от сценария. Из днешна вечерна Москва вървят трима фронтовици от 1941 година — с автомати, в ушанки и шинели, потъмнени от барутния загар. Сякаш току-що са излезли от окопите, по ботушите им тежка окопна кал.

Двата епизода разкриват замисъла на филма, неговата идея. Това е филм за нашата днешна младеж, за тези, чиито деди носеха на калпаците си червените ленти на революцията и чиито бащи разгромиха фашизма. Взаимовръзката на поколенията, общността на делата, мислите и чувствата — ето съдържанието на нашия филм.

Иска ми се да разкажа в своя нов филм за трима московски младежи. Заедно със студента-дипломант от ВГИК Г. Шпаликов ние завършваме сега сценария. Времето на действието е 196... година, мястото на действието — Москва.

Ние не поставяме една определена проблема, на която филмът трябва да даде отговор. На нашите герои се налага постоянно да решават много въпроси и проблеми, които животът поставя пред тях. Те преодоляват съмнения и неувереност, мислят и спорят, карат

се и страдат, любят и може би търпят разочарование в любовта. Те не извършват подвизи и с нищо не са знаменити, но ако в трудна минута ги повика страната, ние, разбира се, ще ги видим не в последните редици.

В обикновеното и ежедневно ние желаем да предадем всичко онова голямо и значително, което изпълва всекидневния живот на нашата съветска младеж.

*

Много интересни замисли имат и другите майстори на киното. Но не можем да разкажем за всичко... Още повече, че ми се иска да съобща още няколко, макар и малки московски киноновини.

Една от тях е решението да се проведе в Москва през 1961 година вторият международен кинофестивал. Той ще се проведе от 9 до 23 юли. Поканени са всички страни в света да участвуват в него. Фестивалът ще протече под девиза „За хуманизъм в киноизкуството, за мир и дружба между народите“. Както и първият, проведен в 1959 година фестивал (на него бе представено киноизкуството от 50 страни), и тазгодишният фестивал трябва да стане значително явление в международния културен живот.

Заслужава да се съобщи също така, че оргкомитетът на Съюза на работниците от кинематографията в СССР е представил за Ленинска награда за 1960 г. игралния филм „Балада за войника“ (режисьор Г. Чухрай, сценарий В. Ежов) и документалния филм „Здравей, Франция!“ — за пребиваването на Н. С. Хрущов във Франция (режисьор С. Юткевич). Министерствата на културата на СССР и съюзните републики, както и обществените организации могат да представят още и други филми, но струва ми се, че решението на съюза представлява интерес за читателите като израз на мнението на кинематографичната общественост.

Мих. Белявски

ИТАЛИАНСКОТО КИНО ПРЕД ПРАГА НА НОВАТА 1961 г.

(От нашия кореспондент)

Най-значителните произведения на италианската кинематография през 1960 година са филмите „Сладък живот“ на Федерико Фелини и „Роко и неговите братя“ на Лукино Висконти. Въпреки острите нападки от страна на официалната цензура тези филми се радват на всеобщото признание на публиката и кинокритиката и реализират касови успехи, които никой друг италиански или чуждестранен филм не е постигнал през последните няколко години.

Филмът „Роко и неговите братя“ затрогва зрителите и извиква у тях онова чувство на възхищение, което могат да създадат само истинските произведения на изкуството. И докато успехът на филма „Сладък живот“ се дължи повече на любопитство от страна на публиката, филмът на Висконти привлича зрителите със своя сюжет, с режисьорското майсторство, с прекрасното актьорско изпълнение.

Освен филма „Роко и неговите братя“ цензурата отрича и редица други филми, които са завършени и са готови за разпространяване. Така например цензурата не разрешава разпространяването на филма на режисьора Карло Лицани „Гърбавият“, който разказва за подвига на един младеж, участвувал в съпротивителното движение срещу хитлеристките нашественици през годините на Втората световна война. Испитал ужасите на пленничеството в един германски концентрационен лагер, този млад герой не може да се примири с положението, което се създава в Италия след завършването на войната, и остава да живее в нелегалност; заедно с няколко свои приятели той продължава борбата срещу властта, докато попада в ръцете на полицията.

Забранено е също така и разпространяването на филма „Ден на безумието“ на режисьора Мауро Болонини. Този режисьор, който принадлежи към по-младото поколение италиански кинематографисти, се наложи на вниманието на филмовата критика с филма „Нощ на дързостта“, в който разкрива една страница от живота на пролетариата от крайните квартали на Рим. Във филма си „Ден на безумието“ Болонини се връща отново към своята любима тема за живота на младежта от предградията на Рим, като използва няколко разказа от един от най-големите майстори на съвременния европейски роман Алберто Моравия.

От филма „Приключението“ на режисьора Микеланджело Антониони цензурата наложи да бъдат изрязани цели епизоди. Действително по разработката на сюжета би могло да се спори, но въпреки това не могат да бъдат отречени безспорните художествени качества на филма.

Измежду филмите, забранени от цензурата, трябва да споменем и „Полицаят“ с актьора Алберто Сорди. Разпространяването на този филм не се разрешава, тъй като разкривал участта на един полицай, който е имал смелостта да наложи глоба на своя началник.

Тези няколко примера само от последната година са достатъчни да покажат решаващата роля на цензурата в живота на италианската кинематография. При това не трябва да се забравя подкрепата, която цензурата получава от страна на католическата църква и на официалния печат в Италия.

При тази обстановка само смелостта на филмовите създатели може да превъзмогне голямата опасност, която застрашава италианското филмово творчество.

Всеки филм преминава през цензура още по време на производствения процес. Независимо от този предварителен контрол съществува цензура, която може да забрани разпространяването на всеки филм или да наложи изрязването на някои епизоди дори когато филмът е вече окончателно завършен. Тази практика се прилага особено строго и безпоощадно по отношение на филмите, които притежават действително истински художествени качества, докато съвсем снизхо-

дително се гледа на филмите със сладниково-сентиментално и банално съдържание, които често оказват отрицателно въздействие върху морала и нравите на обществото.

Мотивите, които цензурата изтъква в подкрепа на своето решение за забрана на филмите, са съвсем несъстоятелни и произволни. Обикновено тя се позовава на накърняването на обществения морал или на някои начала на обществения живот.

Не е чудно следователно, че при тези условия в програмата на кината преобладават предимно упадъчни филми, чиито заглавия говорят сами за тяхната стойност и качества, като „Жени и долари“, „Девојката в леглото“, „Тотó и неговите братя“, „Рицарят с броня“, „Умният чиновник“ и редица други. Към тези филми се прибавят безбройните американски продукции с библейско-историческа тематика, които нахлуха в Италия през последните месеци, като „Сципион Африкански“, „Константин Велики“, „Голиат сред великаните“, „Последният викинг“, „Весталките на Бакхус“, „Великанът от Родос“, „Содом и Гомора“, „Пленницата на Рим“.

Срещу тази вълна от антихудожествени филми, която залива кинотеатрите в Италия, производствената програма на италианската кинематография за 1961 година не предвижда създаването на филми, които да изпъкват със своите качества на истински произведения на филмовото изкуство. В новото производство преобладават филми на средно художествено ниво, като „Лаура“ на режисьора Ферари, „Бандитът“ на Ренато Кастелани, „Призраци в Рим“ на Антонио Пиетранджели, „Неочакван случай“ на Алберто Латuada.

С по-голям интерес се очаква филмът по романа на писателя Васко Пратолини „Метело“, който ще бъде поставен от режисьора Пиетро Джерми, както и екранизацията на романа на Томази ди Лампедуза „Ягуарът“, който доби широка популярност в целия свят; постановчик на този филм е талантливият театрален и филмов режисьор Еторе Джанини, създател на филма „Неаполитански каросел“.

Оправдана надежда се възлага и на работата на още няколко по-млади режисьори, като Джило Понтекорво, който ще постави филма „Бурен живот“ по едноименния роман на Пиер Паоло Пазолини, и Мауро Болонини, който е започнал вече снимките по филма „Лошият път“ със сюжет из живота във Флоренция през деветдесетте години на миналия век. Марио Моничели подготвя филма „Другари“, който разказва за борбата на работниците в Торина в края на миналия век. С филма „Просякът“ писателят Пиер Паоло Пазолини ще направи първите си стъпки в кинематографията.

Пресъздаването във филми дори само на една част от тези сюжети ще покаже още веднъж, че най-талантливите и изтъкнати италиански сценаристи и режисьори избират за тема на своето творчество важни проблеми както от историческото минало, така и от днешната действителност в Италия.

Останалите известни италиански режисьори, като Де Сика, Заватини, Антониони, все още не са дали гласност на своите творчески планове за предстоящата година. Надяваме се обаче, че и те в най-скоро време ще започнат работа, за да дадат и през тази година своя положителен принос за процъфтяването и истинския успех на италианската кинематография.

