

За висока идейност и художествено майсторство

За дейците на българското киноизкуство никога не е било безразлично какво е въздействието на техните филми върху публиката, какви са идейните им внушения върху съзнанието на народа. Схващането, че киното е средство за идеологическа борба, за устояване и разпространяване идеите на социализма, никога не им е било чуждо. Нашите кинодейци винаги са се отнасяли с дълбоко внимание и уважение към решенията на партията както в областта на икономиката, така и още повече в областта на идеологията. С адмирация и чувство на дълбоко удовлетворение те приеха решенията на историческия Осми конгрес на Българската комунистическа партия и осъществяват директивите за развитието на своята любима родина.

Но както винаги досега, нашите кинодейци се отнасят с огромно внимание и към всичко онова, което става в Съветския съюз, убедени дълбоко, че проблемите на строителството на комунизма са и наши, български проблеми.

През месец март се състоя втората поредна среща на дейците на съветското изкуство и литература с ръководителите на Комунистическата партия на Съветския съюз. Тази среща беше забележителна с това, че след откровения обмен на мнения произнесе забележителна реч другарят Никита Сергеевич Хрущов. С присъщия му темперамент, прямота и точност в оценките на явленията др. Хрущов разглежда всички принципиални и конкретни въпроси на развитието на съветското изкуство и литература.

Речта на Никита Сергеевич Хрущов развива идеите на XX и XXII конгрес на КПСС в сферата на изкуството и литературата и напразни са надеждите на някои за връщане назад, за възстановяване на удобните формули на догматизма и схематизма от времето на култа към личността на Сталин. От друга страна, първият секретар на КПСС защити съветската литература и изкуство от клеветите на западните зложелатели на социализма, порица някои увлечения по декадентските западни направления в изкуството, като абстракционизма и формализма.

В първия раздел на своята реч др. Хрущов обосновава задачите на съветската литература и изкуство в сегашния етап на тяхното развитие — в етапа на строителството на комунистическото общество.

„На нашия народ е нужно бойко, революционно изкуство. Съветската литература и изкуство са призвани да пресъздадат в ярки, художествени образи великото и героичното време на изграждането на комунизма, правдиво да изобразят утвърждаването и победата на новите, комунистическите отношения в нашия живот. Художникът трябва да умеє да вижда, да се радва на това положително, съставляващо същността на нашата действителност, да го поддържа и в

същото време, разбира се, да не отминава отрицателните явления, всичко, което пречи на раждането на новото в живота.

Всяко нещо, дори най-хубавото си има свои сенчести страни. И най-красивият човек може да има недостатъци. Работата е там, как да се подходи към жизнените явления и от какви позиции да се оценяват те. Както казват, каквото търсиш, това и намиращ. Непредубеденият човек, който участва активно в градивната дейност на народа, обективно вижда и доброто, и отрицателното в живота, правилно разбира и вярно оценява тези явления, бори се дейно за утвърждаване на напредничавото, главното, на това, което има решаващо значение в общественото развитие.“

В същия раздел на своята реч др. Хрущов се спира и на въпросите на съветското киноизкуство и порицава грешките на филма на режисьора Хуциев „Заставата на Илич“:

„Нашата партия счита съветското киноизкуство за едно от най-важните художествени средства за комунистическо възпитание на народа. По силата на въздействието върху чувствата и умовете на хората и по обхващане на най-широките народни маси нищо не може да се сравни с киноизкуството. Киното е достъпно за хората от всички слоеве на обществото и може да се каже, за всичко възраст, от учениците до старците. То прониква в най-отдалечените райони и селища.

Ето защо Централният комитет на партията с такова внимание и възискателност пристъпва към въпросите за развитието на съветското киноизкуство.

Ние виждаме и високо оценяваме постиженията в областта на художествената кинематография. И същевременно смятаме, че постигнатото не отговаря на нашите задачи и възможностите, с които разполагат дейците на киноизкуството. Ние не можем да бъдем равнодушни към идейната насоченост на киноизкуството и художественото майсторство на пусканите на екраните филми. В това отношение положението в областта на киното далеч не е така благополучно, както си въобразяват мнозина киноработници.

Голямо безпокойство предизвиква обстоятелството, че в кинотеатрите се прожектират множество твърде посредствени филми, бедни по съдържание и немощни по форма, които дразнят или хвърлят зрителя във състояние на сънливост, скука и тъга.“

Не е възможно по асоциация на тези мисли на др. Хрущов нашите кинематографски работници да не се замислят за състоянието и на нашето, българско киноизкуство. И на нашите екрани се появяват бедни по мисли и немощни по форма филми, които български кинематографисти поднасят на зрителите. Очевидно е, че с един или два хубави филма в годината ние не можем повече да се задоволяваме. Щом др. Хрущов прави такава остра критика на съветското киноизкуство, което в последните години ни поднесе редица хубави филми, в духа на традициите на най-забележителните майстори на съветското кино, ние очевидно също трябва да разгледаме състоянието на нашето киноизкуство и да повишим нашата възискателност към неговите идейни и художествени качества. Казваме всичко това, защото и сред нашите кинематографисти има другари, които смятат,

че положението в нашето киноизкуство е благополучно. И у нас продължава остра сценарна криза, не се разработват важните теми на нашата съвременност, кинематографията като че ли стои настрана от магистралата на нашето напрегнато строителство. Речта на др. Хрущов ни напомня за необходимостта от сериозно разглеждане на нашите кинематографски дела сред самите кинематографисти и намиране пътища за преодоляване на кризиса, в който се намира.

Когато засяга въпросите за партийността и народността в съветското изкуство и литература, др. Хрущов казва:

„Необходимо е дейците на литературата и изкуството да изучават по-дълбоко явленията на живота и по-правилно да ги отразяват в своите произведения. Всеки трябва да служи на народа, на нашето общо дело със своето оръжие. Аз имам предвид всеки писател, скулптор, композитор, деец в областта на киното и театъра. И оръжието на всеки вид изкуство трябва да бъде насочено в полза на нашия народ, за да громим враговете и да прокараме пътя към светлото бъдеще — комунистическото общество.“

Много теоретици на изкуството са писали за народността и партийността като основни принципи на социалистическото изкуство. А това понятие би трябвало да е от най-достъпните и най-недвуусмислените. Др. Хрущов го казва просто, спонтанно и пределно ясно.

Във връзка с някои неправилни разбирания за периода на култа към личността на Сталин др. Хрущов отново се спира на този въпрос, за да подчертае:

„... В борбата за победата на социализма нашият народ героично преодоляваше всички трудности и лишения, които възникваха пред него. В преодоляването на трудностите се формираше характерът на съветския човек, човек на новото общество, борец за революционно преобразуване на света. Високата ленинска идейност, непреклонната воля, готовността за саможертва в името на възтържествуването на комунистическите идеали са забележителни черти в облика на поколенията съветски хора, възпитани от Комунистическата партия. На съветските хора са чужди скептицизмът, безволието и разпуснатостта, песимизмът и нихилистичното отношение към действителността.“

Всъщност всички отклонения от принципите на социалистическия реализъм водят до невярно, превратно тълкуване на действителността, до измяна на историческата правда.

Мнозина художници виждат едностранчиво миналото и настоящето на своя народ. Виждат трудностите, но не виждат героизма на преодоляването им, виждат страданието, но не виждат всеотдайността на борците за комунизма, виждат стенещите и не виждат твърдо сражаващите се за победата на революцията.

Очевидно е, че невъоръженото с идеите на комунизма съзнание на художника, дори когато е ръководено от хуманни намерения, не е в състояние да види доминиращото в историческия процес: ръководното място и значение на бореца за тържеството на социализма и комунизма — комунистът.

В последно време някои художници под влияние на правилната политическа теза за мирното съвместно съществуване на социализ-

ма и капитализма, за мирното съществуване на държавите с различен политически и социален строй допуснаха възможността за мирно съществуване и в сферата на изкуството и литературата.

Може би един от най-съществените моменти в речта на др. Хрущов е развенчаването на това дълбоко заблуждение: „Ние сме против мирното съвместно съществуване в областта на идеологията.“

Никога не бива да забравяме, че непримиримостта на класовите противоречия се проявява не само в рамките на отделно взета капиталистическа страна, но и в международен мащаб. Победата на социализма в страните от социалистическия лагер не отменя класовите позиции в международната борба на идеите.

Ето защо така енергично др. Хрущов предупреждава и напомня:

„Ние стоим на класови позиции в изкуството и се обявяваме решително против мирното съвместно съществуване между социалистическата и буржоазната идеология. Изкуството спада към сферата на идеологията. И онези, които мислят, че в светското изкуство могат мирно да съжителствуват и социалистическият реализъм, и формалистичните, абстракционистични течения, те неизбежно се подхлъзват на чуждите на нас позиции на мирно съвместно съществуване в областта на идеологията. С такива настроения ние се сблъскахме в последно време.“

За никого не е тайна, че заедно с подготовката на атомна война империалистите усилено си служат и с идеологически диверсии против социалистическите страни. Тяхното главно оръжие е антикомунизмът. Недопустимо е за художници, които се смятат за привърженици на социализма и патриоти на своята родина, да допускат под каквато и да е форма проникването в нашето изкуство класово чужди и враждебни художествени течения.

„В литературата и изкуството партията подкрепя само ония произведения, които вдъхновяват народа и сплотяват неговите сили. Обществото има право да осъди произведенията, които са в разрез с неговите интереси.“

*

Речта на др. Никита Сергеевич Хрущов отекна в сърцата на всички честни художници като правдиво и откровено слово на партията по всички наболели въпроси на развитието на литературата и изкуството в настоящия момент. Тази забележителна реч дава повод да се замислим и за развитието на нашето, българско изкуство, да прегледаме отново своето идейно въоръжение. Българските кинематографисти имат важни и отговорни задачи. Без да прегледат своето оръжие, те не бива да се впускат лекомислено по приламливите пътища на мнимото новаторство, а да помнят своето главно задължение: да бъдат първи помощници на партията в делото на възпитанието на народа, активно да участвуват в строителството на социализма, да се чувствуват отговорни за успехите и неуспехите на нашето социалистическо изкуство.

ИВАН СТЕФАНОВ

КЪМ ТЕОРЕТИЧЕСКО ОПРЕДЕЛЕНИЕ НА КРИТИКАТА

1. ЗАЩО СЪЩЕСТВУВА КРИТИКА?

Още от своето зараждане критиката живее „на гърба“ на изкуството и това обстоятелство е използвано отдавна, за да се унижи или направо отрече този опасен „паразит“. Още Д. Бруно определяше измислящите множество правила критици като червеи, които сами не умеят нищо хубаво да вършат, а се раждат само за да подриват и опозоряват труда на другите. Но въпреки това Бруно е първият отрицател, а същевременно той не е и последният — могат да се изброят имената на цяла поредица знаменитости на световното изкуство, които не са се побояли да хулят както критиката, така и отделни нейни представители. (И навярно за това е съвсем естествено, че и самите критици започват да страдат от известен комплекс за непълноценност. За доказателство ще цитираме изказвания на френски кинокритици от *Cahiers du cinéma*. „Единственото нещо, което аз знам за кинокритиката, това е, че тя на никого не е нужна“; „Плюя на еволюцията на критиката“; „Хвърлете в кладенец всички кинокритици на Париж, засипете го: нищо не ще се измени. Киното... ще продължи своето съществуване“. Но независимо от мнението на този или онзи — бил той „голям“ или „простосмъртен“ — критиката има едно вековно съществуване, сигурно настояще и едно предполагаемо по-богато бъдеще.

Очевидно съществуването на този род човешка дейност не може да бъде обяснено само с амбицията на нейните творци (за които обикновено обидно се предполага, че са неуспели поети, музиканти, художници и т. н.) да се наложат като най-върховни ценители на изящното изкуство. Потърсим ли по-сериозно обяснение, най-близко до ума е да предположим, че самото изкуство по своята природа и същност изисква критическата дейност като собствен заключителен цикъл — иначе как да си обясним факта, че критиката „паразитства“ върху големите и малките художествени произведения? Но ако беше така, тогава критиката трябва да подлага на оценка абсолютно всяко художествено произведение; обаче практиката недвусмислено опровергава такова предположение; критиката може да съсредоточи своя интерес само върху някои и да изостави дори повечето от новопоявилите се произведения.

Но съществува едно второ обстоятелство, което също така се явява опровержение на предположението, че критиката е задължи-

телна „надстройка“ над изкуството, и то по силата на изисквания, породени от самото изкуство.

В цялостното общество изкуството има една неповторима функция — да внушава посредством безкористната наслада на читателя, зрителя, слушателя определени социални, политически, нравствени и др. истини с цел да измени неговите възгледи и разбирания за живота, за да го направи по-пълноценен характер. За да може да изпълни своето социално предназначение, изкуството създава творби с такава структура, която позволява между произведението на изкуството и публиката да се осъществят най-интимни връзки и идейният художествен пълнеж да стане съдържание на всяко индивидуално съзнание по един съвсем непринуден начин. Сетивните данни на художествения образ имат своя логика и тази логика е съобразена както с предварителния идеен замисъл на художника, така и с необходимостта този замисъл да се предаде на публиката по един фин, непосредствен и непринуден начин. От това вече може да се направи заключение, че изкуството винаги е адресирано направо към публиката и самото то се стреми да осъществи нужния контакт колкото се може по-интимно. А това вече показва, че сама по себе си — иманентно! — природата на изкуството не предполага и не изисква наличието на художествена критика.

(В тази връзка интересна е следната забележка на съветския писател А. Н. Толстой. Той вярно отбелязва: „Има хора, които отричат значението и смисъла на критиката. В това има известна истина, тъй като критиката често застава между писателя и читателя и унищожава тази непосредствена връзка при възприятието на изкуството, която е най-ценното в изкуството“).

Но може би отношението художествено произведение — читател (или зрител, слушател) поражда нуждата от критика? И наистина тук има едно интересно явление, което може би ще ни обясни нуждата от отделна оценъчна дейност. Става дума за онова разнообразие на мнения и оценки, което почти винаги съпътствува „живота“ на една творба. Откъде идва това разнообразие? Ние вече казахме, че изкуството, за да реализира своето тематично и идейно богатство, винаги разчита на един строго интимен контакт с публиката; изкуството има това свойство, че засяга личните чувства и мисли на отделния човек, неговия индивидуален житейски опит; затова и всяка отделна личност се приобщава към дадено произведение своеобразно, неповторимо, а не по някакъв всеобщ стереотипен начин. Именно оттук идва и онова „свещено“ право на вкус, добър или лош, но винаги собствен, винаги личен вкус...

Може би тъкмо хаосът от индивидуални оценки да издига необходимостта от една компетентна оценъчна дейност? На този въпрос трябва да се отговори отрицателно. Защо?

Ако именно критиката беше призвана да съгласува отделните мнения и оценки, тя никога не би могла да се справи със задължението си; защото за да превърне едно мнение във всеобщо, тя ще трябва да посегне върху „правото на личен вкус“, ще трябва да универсализира всички отделни естетически възприятия и вкусове. Но това нито е практически осъществимо, нито пък критиката има

средства да го извърши. Но дори и да беше в кръга на възможностите на критиката да наложи едно всеобщо мнение, тя все пак не би могла практически да го осъществи, тъй като в този случай тя би трябвало да има влияние над всеки отделен „консуматор“ на изкуството. Но фактически критиката има влияние само върху известна част, а не върху цялата публика и понякога и тази част от публиката си позволява да оспорва меродавността на критическата оценка.

Най-после може да се предположи, че критиката е полезна за самите създатели на художествени ценности и че именно оттукидва оправданието за нейното съществуване. Но критиката може да произнесе окончателна преценка за даден писател или режисьор едва след като той напълно е завършил своето произведение. Оттук следват някои изводи. Творчеството на всеки художник може да попадне под контрола на критиката едва след завършване на първото му произведение; това вече подсказва, че по принцип художникът може да твори без да се съобразява с критическите изисквания. А от друга страна, творецът, доколкото се стреми да създаде художествено произведение, е задължен да се съобразява преди всичко със законите на жанра и вида изкуство и едва след това и посредством това може да вземе предвид евентуалните критически изисквания.

На поставения от едно английско филмово списание въпрос: „Влияе ли четенето на критически статии на вашето творчество?“ се получават твърде противоречиви отговори на някои известни режисьори. А. Асквит: „Да, на мене ми влияе тази критика, която ме заставя да мисля. Всеки филм сам по себе си е неповторим и режисьорът въпреки всяко желание не може да измени своето произведение, след като критиците го видят. Но критиката, която аз уважавам, може да бъде полезна в бъдеще.“ Ото Преминджър: „Като кинорежисьор аз не считам, че критиците са ми с нещо задължени. Затова аз никога не се оплаквам от лошите рецензии и не благодаря за добрите.“ Т. Ричардсон: „Категорично не! Критиките не ми оказват влияние.“ Ф. Фелини: „Хубавата критика ми придава сили, особено ако тя е още и умна.“

От горните изказвания става ясно, че докато едни художествени творци по един или друг начин се съобразяват с критиката, други обратно — стремят се спрямо нея да са напълно автономни. Поради това и тази функция не може да се смята като истинската първопричина за появяването и развитието на критиката.

Но независимо от всичко, казано дотук, трябва да отбележим следното. Критиката си позволява да обяснява, интерпретира и оценява произведенията на изкуството и посредством това тя е в състояние в известна степен да коригира, ако не всички, то поне някои индивидуални оценки и да влияе — положително или отрицателно, — ако не на всички, то поне на някои творци на изкуството. Тези функции на критиката ние не бихме се заели да отричаме. Само че в случая подходиме към тях откъм негативната им страна, за да видим, че сами по себе си те не могат да представляват крайната причина за съществуване на критиката. Но тогава как можем да обясним горните факти, при условие, че отричаме те да са първопри-

чината за съществуването на критическата оценъчна дейност? Къде тогава ще трябва да търсиме тази причина?

Критиката е „надстройка“ над изкуството. Но нито изкуството само по себе си, нито отношенията художник — произведение на изкуството и произведение на изкуството — публика поотделно не могат да обяснят необходимостта от критика. Очевидно трябва да ги разглеждаме съвкупно, като моменти на обществената естетическо-художествена практика.

Какъв е смисълът на отношението художник — произведение на изкуството — публика разглеждано като един постоянен социално-естетически процес? Или по-точно: каква обща цел свързва в единство отделните компоненти на това отношение?

От Кант насам в естетиката се смята за установено, че художествената наслада, удоволствието от изкуството е безкористно, т. е. напълно освободено от тясно практически, чисто утилитарни съображения. От този факт кантианците заключаваха за обществената безцелност на изкуството; тук обаче те решително грешаха, тъй като не отчитаха, че безкористността на естетическото възприятие е средство за внушение на дадени художествени, най-често обществено-формирани идеи; в действителност индивидуалната незаинтересованост на художественото възприятие е форма на проявление на емоционалната значимост и роля на изкуството. Ако изкуството съществува наред с другите форми на общественото съзнание като морал, религия, философия и т. н., то е само защото изпълнява специфична обществена функция; тази специфична функция, както вече писахме, е да внушава по един безкористен начин на публиката определени идеи и истини от социален, политически, нравствен и др. характер, с цел да измени или да усъвършенствува индивидуалното отношение към действителността. И именно социалната необходимост от постоянното изпълнение на тази особена, специфична цел изисква съществуването и дава смисъл на отношението художник — произведение на изкуството — публика.

И сега вече идва ред да поставим въпросите: защо критиката си позволява да се намесва в горепосоченото отношение? Откъде идва нейното „морално“ право да съди изкуството? И защо тя съди най-вече произведението на изкуството, а не толкова художника или публиката?

Искаме ли да отговорим на тези въпроси, трябва да отчетем още веднаж обстоятелството, че изкуството е винаги — пряко или косвено — обществено активно, т. е., че истинското художествено произведение, вече създадено, е в състояние да влияе най-интимно и най-директно на чувствата и мисълта на индивида. Но в каква насока произведението на изкуството ще формира индивидуалното съзнание? Отговорът на този въпрос най-живо интересува обществото, и то винаги — посредством критиката — преследва един бърз, верен и компетентен отговор. Така че всъщност критиката се явява обществена проверка за това, доколко изкуството е в състояние да изпълнява своя обществен ангажимент, своята социална задача.

Произведението на изкуството осъществява определена комуникативна роля между художника и публиката; за да може да

осъществява тази роля, то трябва да има своя материална структура, трябва да бъде „материализирана духовност“, да има собствено обективно битие. Произведението на изкуството според израза на Херцен е една „естетическа реалност“, която подлежи на самостоятелен анализ; тази „естетическа реалност“ е един „възел“, който ако се подхване както трябва, може да се стигне и до художника, и до публиката. Ето защо критиката, като оценява художествената творба, със самото това тя вече заема определена позиция спрямо създателя и спрямо ценителя на изкуството. В произведението на изкуството е материализиран стремежът на художника да въздейства или по-точно — да каже нещо на обществото и самото това произведение дава възможност да се отсъди — разбира се, теоретически и относително — в каква насока и с какъв ефект ще се въздействува, ще се каже това нещо на публиката. Затова конкретната художествена творба е главният интерес на критиката.

Критиката е форма на социален интерес към изкуството; именно за да си осигури един постоянен положителен ефект от изкуството, обществото създава теория, която да обобщава и насочва художествената практика и критика, която да подлага на оперативна, строга и компетентна преценка всяка значителна художествена проява. Като има предвид големите обществени задачи на изкуството, художествената критика посочва както на твореца, така и на публиката достойнствата и слабите страни на художествените произведения. Пак по силата на същите съображения критиката е задължена да открива, препоръчва и налага на публиката художествени произведения с висока естетическа стойност, както и да отхвърля псевдохудожествеността.

Отношението критик — художник е по своята форма на проявление персонално, но по своята най-дълбока същност и съдържание то е винаги социално; вярната, справедливата, обективната критическа оценка има смисъл не толкова на индивидуална, лична разправа на критика с художественото произведение — респективно с неговия създател, а означава повече или по-малко приемането или неприемането на тази творба от обществото, за което е била създадена. Обществото е поверило на критика да разполага с художествените ценности от негово име и оттук произтича високото призвание на критическата дейност. Критикът — това е персонализираната социална съвест и социален разум на изкуството!

2. РОЛЯТА НА ВКУСА

Вече приехме, че критиката осъществява контакт с изкуството по силата на една обществена функция; по силата на тази функция критиката трябва да съди художествените произведения, иначе нейното съществуване става съвсем безсмислено и ненужно. Но какво по-точно представлява „механизъм“ на критическото съдене?

Произведението на изкуството предизвиква към активност не само нашите чувства, но и нашия разум. Индивидуалната способност за емоционално и интелектуално приобщаване към художественото произведение се нарича личен вкус. „Липсата на вкус“ всъщност означава невъзможност да се осъществи естетически кон-

такт с произведението на изкуството, т. е. в този случай това произведение няма естетическа стойност. В предисловието към „Портретът на Дориан Грей“ Оскар Уайлд пише: „Критик — това е този, който е способен в нова форма или с нови средства да предаде своето впечатление от прекрасното.“ Това определение на творческата личност на критика не е изцяло вярно (още Хобс иронизираше, че изследванията на прекрасното са толкова „прекрасни“, колкото изследванията на кръглите и квадратни фигури са съответно „кръгли“ и „квадратни“!), но то все пак регистрира една действително съществуваща страна на критическата дейност — необходимостта от известна артистичност при възприятието на художественото произведение и след това при неговото оценяване. Затова е необходимо критикът да има много добре развит вкус, който да му служи като средство за навлизане в най-тънките, най-фините страни на художествената ценност. Добрият вкус е една от предпоставките за вярната критическа оценка. Но самата тази оценка не се свежда до едно елементарно показване на личния вкус. Социалната обусловеност на критиката я задължава да не разчита на винаги проблематичното персонално-естетическо съждение, а да се стреми да реализира един обективен естетически критерий.

3. ДВЕ ДУМИ ЗА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ КРИТЕРИЙ

Теорията на изкуството е правила нееднократни опити за определяне същността на художествения критерий. Тия опити често са били съпътствувани и от усилията на самите създатели на художествени ценности да вземат отношение по един проблем, пряко засягащ обществените им произведения. Балзак, Толстой, Пусен, Леонарди, Делакроа са се изказвали в смисъл, че белегът на изкуството съвпада с крайната, изключителната интензивност на естетическото чувство. Към подобно гледище се присъединяват и редица представители на модерната буржоазна естетика. Д. Юисман напр. пише: „Единственият критерий за изкуството е екстазът. Там, където радостта липсва, няма изкуство... Когато едно произведение ни доставя радост, можем да бъдем абсолютно уверени, че това е истински шедьовър.“

Ние обаче не можем да бъдем уверени, че това е шедьовър. По силата на редица социални и частни обстоятелства нас може силно да ни развълнува и едно произведение с крайно минимални естетически данни. Трябва ли и него да го обявим за истински шедьовър? А тогава какво да кажем за сезонния успех на произведенията-еднодневки? Излиза, че те за много кратко време попадат в числото на големите произведения на изкуството, след което изпадат от почетния списък за вечни времена! Може би ще се възрази, че шедьовърът запазва своята заразителност по отношение и на настоящето, и на бъдещето. Но един съвременен среден роман може по-силно да въздействува върху мнозина наши съвременници, отколкото „Илиадата“; значи ли това, че стандартният роман превъзхожда великия шедьовър на класическа Гърция? И кой е виновен в случая: „Илиадата“, нашият съвременник или стандартният роман?

форма действителност — към социалната, политическата и идейната атмосфера, в която е било създадено самото произведение.

4. СЪЩНОСТ НА КРИТИЧЕСКАТА „ОПЕРАЦИЯ“

Изкуството отразява живота във формите на самия живот — това е вече твърде известна истина. Но ето че и когато определяме същността на критическия разбор, трябва отново да си я припомним. Защо? Защото тя ни подсказва, че истините и идеите на изкуството са представени не в ясни и чисти логически формули, а в „сетивен вид“, т. е. те са вътрешната същност на една условна естетическа реалност, каквато е художествената творба. Но доколкото критиката трябва да реализира обективния художествен критерий, т. е. доколкото тя е задължена да подложи на теоретическа оценка съдържанието и формата на художественото произведение, тя не може в същото време да не подложи на разлагане и „разрушаване“ конкретната индивидуална структура на произведението на изкуството, за да открие неговата най-обща идейно-художествена същност. Още Хегел великолепно отбелязва: „Понеже красотата в изкуството се проявява наистина във форма, която е явно противоположна на мисълта, и ако последната иска да функционира по своему, тя е принудена да разруши тази форма.“

Ясно е вече, че тъй като критическата оценка представлява „честене“ на произведението като единство на съдържание и форма, то този процес означава движение на мисълта от уникалността на художественото произведение към неговия най-общ идеен замисъл. Критическото разсъждение по своята форма представлява отдалечаване от конкретната форма на произведението на изкуството, но по своята същност, по своя замисъл то се явява приближаване към същността и смисъла на това произведение. Дори би могло още по-подробно да се очертае ходът на критическата мисъл. При разглеждането на художественото произведение най-напред го възприемаме като непосредствена даденост; след това търсим смисъла, който е възплътен в тази даденост. Естествено критическото деструктиране на произведението първоначално се основава на тази негова непосредствена даденост, но след това то вече се насочва към разкриване логиката на сетивните данни в творбата. А това означава осъзнаване на сюжета вече не само като композиционен, но и като съдържателен принцип. В движението на сюжета, т. е. в последователното разположение на персонажите се търси кръгът от засягати проблеми или иначе казано — тематичната определеност на разглежданата творба; и по-нататък вече е твърде лесно да се види как се разрешават проблемите, т. е. стига се до идейната същност на художественото произведение. Но, разбира се, това не означава край на разглеждания процес, тъй като едва след като е извършено всичко, за което стана дума по-горе, може да се осъществи окончателното съпоставяне на художественото съдържание и художествената форма и да се произнесе оценка.

Току-що описаното критическо деструктиране на художествената творба обаче не изчерпва цялата сложност и богатство на този

процес. Работата е още и в това, че художественото произведение като момент от историческата действителност е обусловено от редица по-обща и по-частни обстоятелства, между които най-съществени се явяват мястото и времето на неговото създаване и личността на художника. Ето защо кригическият анализ не може да се абстрахира нито от историческата своеобразност на творбата, определена от външните социални обстоятелства, нито от нейната индивидуална своеобразност, определена от субекта.

Но тук има и още една особеност. На времето Добролюбов изтъкваше, че художникът не се занимава с отвлечени идеи и общи принципи, а с живи образи, в които се изразява художествената идея; в тия образи художникът може да изрази и такава мисъл, каквато той субективно не е имал предвид и дори той изобщо може да не осъзнава смисъла на онова, което сам изобразява. И по-нататък Добролюбов заключава, че критиката между другото съществува и затова, за да посочи „скрития смисъл на художественото произведение“. Но от какво се налага в отделната творба да се търси не само това, което авторът е искал да вложи, но и това, което той фактически е изразил, без субективно да го е осъзнал? Бихме могли да отговорим на този въпрос, ако си спомним защо съществува критиката. Очевидно не някой друг, а именно критиката е призовавана да покаже наяве целия социален смисъл на произведението на изкуството и дори да разгледа идеята на творбата като идея на отразявания живот, като проблема на самата действителност.

Може би точно тук е мястото за отхвърляне на едно широко разпространено недоразумение. Съществува примитивно схващане — от верния факт, че изкуството е отражение на живота, се прави невярното заключение, че за да се оцени едно произведение, достатъчно е то да бъде сравнено с действителността. Но ако това сравнение се извърши както трябва, ще се види, че в творбата има неща, които в отразявания обект липсват (напр. художествена красота), както и обратно — че в нея липсват неща, които обектът реално притежава. И в случая са еднакво възможни два извода: че произведението на изкуството превъзхожда живота или обратно — творбата стои по-долу от отразявания обект. За да се излезе от затруднението, трябва по-аналитично да се проучи как художественото произведение се отнася към действителността. Всяко истинско произведение на изкуството остава вярно на своето време и своята действителност, но това не е верността на фотографското копие. Трябва да се има предвид, че изкуството освен познавателна роля има и определено действено значение и влияние, конкретно исторически определени функции и цели във всеки период от своето съществуване. И когато критиката анализира художественото произведение като единство на съдържание и форма, причината за това е да се види в каква насока и доколко художествено това произведение е в състояние да влияе на собствената си публика. Следователно критиката не просто сравнява произведението на изкуството с действителността, а се опитва да открие какво значение ще има художествената идейност на творбата за нравственото, естетическото и пр. усъвършенстване на живота; критиката съотнася идейно-

художественото богатство на изкуството към реалните задачи и проблеми на живота, т. е. тя гледа на изкуството като на момент от реалната човешка практика.

5. НАУКА, ИЗКУСТВО ИЛИ ПРОСТО... КРИТИКА?

Не от вчера се лансира идеята, че критиката била изкуство; достатъчно е да прочетеш една майсторски написана критическа статия, за да си склонен вече да признаеш, че тази идея има право на живот. Но теорията не е лекомислен читател и тя е призвана трезво да прецени към кой вид човешка дейност ще трябва да отнесе усилията на служителите на „десетата муза“.

Ако приемем, че критиката е изкуство, това всъщност означава, че изкуството се преценява пак от... изкуство. Но възможно ли е това? Не. Критиката би могла да попадне в сферата на изкуството само при условие, че тя има същото обществено предназначение, както изкуството, което би я задължило да оформя своето съдържание в сетивни образи. Но призванието на критиката е точно противоположно — да разлага вече готовите художествени образи на изкуството, за да може да ги оцени; това я отдалечава много и много от формата на изкуството.

Но още се твърди: критикът с артистично възприятие може да проникне в духа на разглежданото произведение и после със свои средства да го пресъздаде художествено.

Не бихме се заели да отричаме, че по начало на критиката не е чужд известен художествен ефект. Не бихме се опълчили и срещу нейната претенция да прониква вътрешно — интимно в художественото произведение. Но въпреки всички усилия художествеността при критиката си остава един страничен дериват, а не същност. Защото ако критикът дори постоянно си служи с образи, тези образи все пак няма да имат самостоятелно значение, а ще служат само като доказателство на неговата теза. Критическата статия има не образен, а концептуален строй и затова нейното превръщане в стопроцентово изкуство е все пак една илюзия. Няма да е лошо да се позволим отново на Г. В. Плеханов: „Художникът изразява идеята си чрез образи, докато публицистът доказва мисълта си с помощта на логически изводи. И ако писателят вместо с образи борави с логически доводи или ако образите са измислени от него за доказване на известна тема, тогава той не е художник, а публицист, макар и да пише не изследване и статия, а романи, повести или театрални пиеси.“ Щом като е така при писателя, който иска да докаже известна тема, то какво да кажем за критика, който винаги трябва да аргументира тезата си, винаги да произнася оценка!

На противоположния полюс стоят защитниците на научната същност на критиката. Критиката не би могла да бъде наука в точния смисъл на думата поради следното. Критиката винаги или почти винаги се занимава с едно или няколко отделни произведения. Ако нейното призвание беше чисто научно, тя трябваше да изследва доколко в даденото произведение или произведения се проявяват тия и тия закономерности на изкуството, или пък да постави

на анализ реалните отношения, които са отразени в произведението. Но науката би могла да изследва определени реални отношения в тяхната чиста реалност, без да се счита задължена да отчита и тяхното художествено отражение, т. е. без да приема формата на критика. А що се отнася до първото положение, наистина критиката се съобразява с това, доколко са спазени най-общите закони, а също и специфичните изисквания на вида и рода изкуство, но това не е нейна цел, а само средство, което и помага да разбере на какво се дължи идейно-художествената състоятелност или несъстоятелност на анализираното произведение. Поради своето обществено призвание критиката счита като своя първа и най-важна задача да даде оценка на конкретната творба. Но това не е чисто научна задача.

Критиката покрай всичко друго се основава и на вкуса; но известно е, че тази капризна човешка способност тежее повече към релативизма, отколкото към строгата научна дефиниция. Наистина „относителността на вкусовете не отрича правилата“, но те — вкусовете — винаги си позволяват във всеки отделен случай да признават или не дадената творба; поради това в критиката се сблъскваме с явлението „възможни гледища“ или „възможни оценки“ (които покрай всичко друго могат да намерят основание в индивидуалността на творбата).

И в научния процес може да се открие участие на емоционалния фактор — интуицията е отдавна установен факт. Но логическото мислене винаги достига до резултати, в които интуитивният момент е отстранен. Логическото съждение е винаги емоционално безразлично. Но естетическото или оценъчното съждение винаги предполага момент на предпочитане, на индивидуална наслада и т. н. Това не означава пълна противоположност на логическото и оценъчното съждение, а само подчертава разликата между тях; тази разлика ни дава възможност да видим как критиката като оценъчна дейност се отдалечава от науката.

Но дори критическото съждение да бъде напълно, абсолютно обективно, то още не става научно; то ще стане научно, ако се свърже с определена система на научно знание. Но факт е, че критическите съждения по силата на своето предназначение винаги попадат в един социален контекст на обстоятелства, а не в рамките на една научна система.

Връзката на критиката с науката е методологична. Чехов на едно място пише, че за аналитика, бил той учен или критик, методът представлява половин талант. Какъв е методът на критиката?

Методът изобщо представлява опозната и съзнателно използвана в процеса на познанието закономерност. Кои са тия опознати закономерности, които критикът съзнателно използва? Очевидно — теоретическите положения за изкуството; за марксиста-критик това ще бъдат теоретическите положения на марксистко-ленинската естетика. По своя метод критиката е научна. Но само по своя метод; по своите резултати тя се оказва на границата между науката и изкуството.

Критиката е автономно разположена между изкуството и науката.

**„ДРУГАРЯТ ПРЕДСЕДАТЕЛ —
ЦЕНТЪР НАПАДАТЕЛ“**

Под това заглавие югославската студия „UFUS“ ни представи една кино-комедия на съвременна тема. Отначало този филм привлече силно зрителите, държа ги във весело напрежение (дори ги разсмя няколко пъти), а накрая... всичко се замени с леко разочарование. Причината за това противоречиво изживяване е преди всичко в самия филм.

Сюжетно филмът се развива в наши дни в едно югославско село, наречено Тробаре. Авторите му ни запознават с неговите обитатели в навечерието на две събития: празника по случай 7-годишнината на стопанството и изключителния футболен мач. Тези събития стават причина за пристигането и на външни лица — художниците и оркестрантите, и за създаването на „комедийните отношения.“ Накрая всичко (не съм обосновано) се нормализира и филмът завършва щастливо.

Едва ли в намерението на неговите създатели (сценаристите Хабил и Ачимович и режисьора Жорж Скрипин) е съществувало желание за остро комедийно или сатирично изображение на определени пороци, страсти или нрави, но от показаното личи, че те са имали претенцията да обхванат в широк комедийен план живота на Тробаре. Това се вижда както от проблемите, до които се докосват, така и още повече от многобройните образи, върху които съсредоточават своето внимание. И в това, струва ми се, е преди всичко причината за неуспеха на филма и за онова леко разочарование, с което зрителят напуска киносалона.

Създателите на филма са разпрострели своето внимание върху много неща и лица, без да успеят да ги обединят около един драматургичен център и една централна идея. Ако се ръководим от заглавието на филма и от онези „необикновена тревога“, която завладява жителите на Тробаре в началото, трябва да мислим, че център е футболният мач. В действителност обаче на преден план изпъкват сложните и преплетени любовни отношения на централните герои, в които за съжаление липсват комедийни ситуации. И макар че филмът

носи названието комедия, липсва му онзи вътрешен комедиен заряд, който ще предизвика конфликта и канализира действието. Напротив, камерата на оператора В. Андреевич механически скача по разклоненията на любовната интрига и създава впечатление на самоцелно търсен комизъм и известна доза еротизъм.

Комичното липсва както в ситуациите, така и в авторския замисъл, и в актьорската интерпретация на централните образи. В председателя Мирко и неговата приятелка — пощенската служителка Олга, няма нищо комично като драматургия и изпълнение. Струва ми се дори, че те и по актьорски натюрел не подхождат за тези роли. Вдовицата Тина пък не надхвърля рамките на една обикновена селска красавица-сблазнителка, а художникът Томанович е много позната вариация на Дон Жуан: попът, бърснарят и дядо Алекси са еднолинейни и ограничени в отделните епизоди. Единствено фотографът и ветеранът от войната получават известна комична инерция, без обаче да намерят своето потенциално осъществяване.

Макар и сложно заплетени, отношенията между отделните герои не стигат до остри комедийни сблъсъци. Така идеята за цървулена фабрика, която ангажира вниманието на героите в началото, по-късно е изоставена и прозвучава като самоцелно измислен епизод заради двойното значение на думата „ИОК“. Също така самоцелно е и противопоставянето (защото не е използвано) на двата сектора: стопанството и частниците. А централните събития — чествуването и футболният мач, са сведени до епизоди, които нямат органическа връзка с останалите и в работката на които не е проявено нито въображение, нито комедиен усет. Затова и изображението не може да надхвърли рамките на една битова киноповест.

Липсата на здраво единство в драматургичното развитие на действието и комизъм в ситуациите е дало отражение върху композицията на кадрите и монтажа. „Планът на реагирането“, който често е използван (сцената с вдовицата Гина и тракториста на площада, последван от коментара в кръчмата, сцената с художника Томанович и жена му край реката и гледащите селянки, футболния мач и вълнението на публиката и т. н.) не донася необходимия ефект. Монтажът пък е повече

механичен, без необходимия подтекст и символика, а така също и без крайно необходимия за този жанр контраст.

Не удовлетворява и музиката на популярния композитор Боян Адамич. Той се е задоволил само с илюстрация на отделни визуални моменти (и то жанрово не съвсем удачно). На филма липсва основна мелодия, която да остане в паметта. Такова впечатление остава дори песента на Лолита: „Ако обичаш Тробаре“, която заема положение на връх в музикалното оформление.

Но онова, което лично най-много не ме удовлетвори, е диалогът. Досега имах впечатление, че оръбските комедии са богати на сочен и образен, дори епиграмо-сентенционен език. Този филм наруши това впечатление.

И като гледах как зрителите се трупаха пред касите за билети, разбрах, че кинокомедията е много желан и много необходим жанр. Разбрах още, че всички са жадни за смях и че смехът е много трудно, най-трудното изкуство.

Пенчо Линов

„ДИВОТО КУЧЕ ДИНГО“

Има нещо в нашите схващания за детския филм, което ни пречи да приемем за такъв филма на Юрий Карасик. Може би това е липсата на занимателния елемент, на лековатостта в поднасянето на действието, на преплитането на действително и фантастично... — неща, които сме привикнали да смятаме за характерна особеност на този род произведения.

Напоследък се появиха и множество филми, в които главни герои са деца, но самите филми не са за деца. Те насочват към възрастните своя апел за внимание и любов към тези малки хора, за грижи към тях и правилно възпитание. Но „Дивото куче Динго“ не можем да причислим и към този род филми. Той не е филм-протест против неразибиране особеностите на детския мир и лошото отнасяне към децата. На него му липсва борческия, отрицаващ патос на тези филми. С тях го сродява само огромното внимание към света

на този малък човек, неподправената нежност и искреност на тона, с който се говори за него.

Така че в моята груба мислена класификация филмът заема едно междинно положение. Може би това идва преди всичко от характера на неговите герои. Това не са онези деца, които обикновено виждаме да играят на топчета, на войници или със своето „колено“ от обръч на стара бъчва да обикалят града. Те са в такава възраст, за която казват, че децата пораснаха; когато детското безгрижие бива заменено с един чувствителен поглед към света. За възрастните 15 години са години на дете, но ако на притежателите на тази възраст кажем деца, те се обиждат.

Този прелом, който става на границата между детството и юношеството, е привлякъл вниманието на авторите на филма. Това откъсване на мислите и чувствата от единичното, близкото, ежедневието и удавянето им в света на неясните мечти и предчувствия за бъдещето, което ще бъде така различно от настоящето. Може би ще помогне за разбирането на филма и пълното заглавие на повестта на Р. Фроерман, по която е направен филмът — „Дивото куче Динго“, или „Повест за първата любов“...

Това прави филма еднакво близък и за юношите (които наричаме деца), и за възрастните. Той ще ги развълнува въпреки насмешката на първите, които ще се срамуват да признаят, че приличат на Тания и Коля, и ироничната усмивка на вторите, смътно спомнили си за дреболиите, които „едно време“ са ги карали дълго време да се въртят в леглото, преди да заспят.

В едно тривиално начало на морския бряг, сред ромона на вълните, чрез един надут и неестествен дикторски текст авторите ни запознават с героинята на своя разказ. Не, те по-скоро ни запознават с нейните големи, замислени, почти неподвижни очи, първият белег на душевните промени, станали с малкото палаво момиче. Но веднага след това във филма нахлува свежестта на истинския детски свят в едно действие, лишено от преднамереността на търсените в началото символи. Основният стремеж на авторите е бил постигането на естественост в предаването на чудния свят на съзряващото момиче. Те са проявили едно огромно уважение към фактите, към наблюдението, към подробностите в ежедневието му живот. С почти научна строгост те са изучили психологията на това момичен-



и не успяват да намерят нейния равностоен художествен еквивалент на екрана. Основното в тяхната работа е простотата. Режисьорът Карасик построява филма традиционно, дори твърде традиционно. Основното за него е не изразността, а улавяне вътрешното скрито емоционално начало на образите. Неговата работа е лишена от всякакви превзети прийоми. Той чувства, че много по-голяма опасност за него е модата, ето защо се предпазва умело от нея, отколкото от схемата, която заедно със стремежа за простота и естественост успява да се промъкне на някои места в действието. Но тя никога не дава същността на даден епизод.

Навсякъде Карасик е постигнал онзи вълнуващ лиризм, който обгръща съществуването на децата, започнали да смятат себе си за възрастни. Този лиризм, който неусетно навлиза в действието, носен не толкова от Таня,

колкото характеризиращ нейното отношение към природата, хората и света... Малкото момиче е изпълнено с безкрайна топлина към всичко, до което се докоснат погледът и ръката му. То пристъпва към света с чувствителността на поет. Чудно, какъв ли е в нейните очи образът на брезата, която тя така ласкаво докосва?...

С поредица подкупващи щрихи авторите търпеливо и внимателно, с голяма любов изграждат не толкова образа (защото, за да имат образ е нужно преди всичко характер, какъвто все още не се е формирал у момичето), колкото нейния чувствен мир. Това е едно същество, което към всичко подхожда със сърцето си. Да си припомним букета с цветя, който Таня носи в началото на филма. Едно състояние на замечтаност, в което човек става малко тъжен и много добър, е заменило лудешкото бягане на малката „рибарка“.

Нейната неочаквано събудена нежност, която се нуждае от обект, се насочва към цветята. Но е достатъчно само един вик на съседчето, че баща му му е подарил кучета за впрягане на шейна, за да бъдат захвърлени цветята, получили толкова ласки, и притежателката на замечтаните очи с момчешка лудост да прескочи високата ограда.

Тази неустановеност, тази противоречивост в постъпките и отношенията към другите е самата същност на образа.

По-късно нея ще я видим проявена на една по-висока степен в нейната първа „любовна“ среща с Коля. В тази сцена е кулминацията не само в отношенията на двамата, но и в тяхното съзряване. И тук Карасик е показал голяма умереност. Сцената е решена статично, неподвижно като израз на вътрешната скованост и уплах на героите. Нещо привлича тези деца едно към друго. Това може да не е любов, а просто харесване, привличане на сходни натури, лишено от този лош елемент, който мнозина виждат в тези отношения. И в същото време нещо ги спира. Може би това е неизвестността, към която така са се стремели?... Едно е сигурно — чувствата, за които нямат думи, ги плашат. И само устните плахо потрепват...

Времето между тези две сцени е време на преобразяването на момичето. Това е време, в което мечтателната Таня постепенно измества палавата Таня. С поредица характерни детайли авторите проследяват емоционалния път на това дете — от жадния поглед, вперен в нарисуваните континенти и морета на глобуса, от този непреодолим копнеж към далечното и неизвестното, към подсъзнателния стремеж за близост с Коля и „женските“ хитрости, в които плаче или се смее.

Нима можем да забравим сцените, когато Таня слага на дланта си луната и я милва с ръка... Тук има такава поезия, такава чистота на чувствата, които никакъв анализ не може да предаде.

А сцената с рецитирането на баснята, която Таня сама замества с пламенните стихове на Багрицки, родени в същото онова чувство, което я караше да гали брезата. Тук са и сцените с посрещането на кея, с първата хубава рокля, с разкошното палто, в което се чувства така неудобно и което, без да мисли много, захвърля на пода...

Авторите напълно са разбрали същността на своята млада героиня. Та тя

дори не е героиня. Тя по-скоро е един предмет на изследване. Ако щете дори, едно обвинение към света на възрастните, лишен от това свежо усещане за нещата и хората, лишен от поетичния поглед към света. И наистина всичките тези чудни преживявания, всичките тези тревоги и радости, всичките тези чувства са предизвикани от неща, незабележими за възрастните. За нейните родители и учители е минала една година, през която нищо интересно не е станало, една обикновена работна година. Но това е най-прелестното време от живота на тези, които носят в своето сърце поезията на светата...

Тази малка личност е изпълнена с неподозирана енергия, щом нейните чувства ѝ подсказват, че е нужна. Тя саможертвено се втурва да „спасява“ пострадалия във виелицата Коля... Колко чисти са всички нейни постъпки, родени непосредствено от чувствената ѝ натура. Тяние симпатична и когато глупаво ревнува, и когато дала преднина на честолюбието си, бга от този, към когото всичко я влече, и когато обидена, след случая с виелицата, се скрива. Симпатична ни е и във своя наивничък идеализъм в разбиране отношенията между хората, проявен в разговора с майка ѝ след прочитането на писмото. Симпатична ни е и в своя стремеж за самостоятелност; намираща във вниманието на възрастните към нея доказателства за собствената си зрелост. В такива случаи тя е не по детински умна. И подпомогната от инстинктите на неукрепналото си сърце, тя схваща драмата на майка си. И тя е първата, която предлага на майка си да заминат.

Целият този материал извънредно много предразполага към евтин сантиментализъм. И може би най-голямата заслуга на авторите е, че навсякъде твърде умело го избягват. Действието е лишено от сладникаво умиление. В основата на тяхната работа лежи мисълта, а не съляпото увлечение в емоционални ефекти. Образът на Таня не е застинала поредица от случки. Станалото не е гола случайност, всичките случки са необходими звена от един закономерен процес. Авторите до края запазват това романтично-поетическо възприемане на живота, характерно за Таня.

А техният филм оставя у нас желанието тя да запази за по-дълго този свой поглед върху света и хората.

Ивайло Знеполски

„СЕДЕМТЕ БАВАЧКИ“

С голямо недоверие влизам в салона, когато отвън рекламните надписи примамливо обещават: кинокомедия. Заричал съм се много пъти да не се поддавам на изкушението, но все пак поне зрънце надежда, че ще се посмея, винаги ме е подтиквало и аз да си взема билет от касата. Началото на новия съветски филм „Седемте бавачки“ събърчи устните ми в неприятна гримаса: ох, и тоя ли път нищо! Та членовете на тая бригада за комунистически труд са толкова скучни, нима те могат да предизвикат някакъв смех? И какво шаблонно хрумване — да вземат под опеката си един нехранимайко от макареновското трудово-възпитателно училище! Пак ще има превъзпитания, нравоучения, проповеди за морал! Неще смеят и този път ще отсъствава от екрана!...

Но странно. Появява се въпросният нехранимайко и заедно с него в залата пристига дългоочакваният гост — смеят. И неспирно звучи до самия край на прожекцията...

Чудно. Уж най-банални взаимоотношения между героите, отношения между възпитатели и възпитаник, а някак всичко в тях изглежда ново, различно. Нещата странно се заплитат и се стига дотам, че тези, които са си поставили за цел да поправят заблудения и да го вкарат в правия път, сами се превъзпитават, сами осъзнават много свои недостатъци. Хлапакът научава много от тях, но и те неусетно научават много неща от него, той им помага смеят и обичта да навлязат свободно в тяхната среда.

Уж всичко изглежда безкрайно познато, а сюжетното действие непрекъснато извива в неочаквани посоки и довежда до неподозирани решения. Една усърдно провеждана „възпитателна система“ непрекъснато търпи провали, за да възтържествува напълно в края на краищата — помогнала както на възпитаника, така и на възпитателите.

Тая неочакваност в ходовете на сюжетната развръзка не е самоцел, тя не е в противоречие с мотивираността на постъпките на отделните герои. Напротив, тя е твърде убедителна от психологическа гледна точка. И затова героите не са смахнати типове или странни чудаци, както често се случва в подобни случаи, а истински живи хора. Особено ярко е очертан образът на Афанасий, момчето, което е подложено



на превъзпитание. Той е основен образ, двигател на всички събития. Индивидуализиран е по блестящ начин — нещо, което не може да се каже за възпитателите му, за „седемте му бавачки“. Те са преди всичко фон, върху който се проектира неговият образ, върху който изпъква. Тоя фон за съжаление е прекалено безлик, общ. В него трудно се различават по-релефни образи — може би преди всичко мъжете.

Филмът е поставен с много въображение от Роланд Биков. Режисурата преди всичко е наблюдавала на неочакваността в сюжетните ходове, където са пуснати в ход редица изобретателни решения. Не е търсена хиперболатата, един чест гост при този жанр. Предпочита се естественият ръст на нещата, като се цели именно в тях да се открие смешното. И в повечето случаи попадението е вярно. Има и някои отклонения — така например прекалено лиричната сцена със събуждаща се Москва е в противоречие с общата стилова насоченост на творбата. Находката е действително интересна, оригинална, но съществува някак сама за себе си.

Най-голям успех е постигнат в работата с актьорите. И преди всичко с изпълнителя на главната роля Сеня Морозов. Напълно прав е онзи съветски критик, който го нарече типичен „комик без усмивка“ — изражението на неговото лице действително е всякога тъжно и това усилва още повече комичния ефект. Сред „бавачките“ се отделя предимно образът на Вл. Ивашов, който и по сценарий е по облагодетелствуван...

Филмът „Седемте бавачки“ (преводът на заглавието му не е особено сполучлив, по-подходящ би бил българският израз „седем баби“) е още едно доказателство, че в занемарения сектор на кинокомедията съветските кинодейци постигат все нови и нови успехи. Там има търсене — за това свидетелствуват успехът на такива филми като „Непоправимите“, „Девојки“, „Възрастни деца“ и други. „Седемте бавачки“ още веднъж ни убеждава в това. А щом има неспокойствие и търсене — няма да забъвнем да се появят и очакваните истински съвременни кинокомедии...

„ПРИЯТЕЛЮ МОЙ, КОЛКА!“

Не мислете, че това е детски филм, Не се ползвайте от момчешките ли-

ца и червените пионерски връзки, които ви гледат от рекламните снимки на кината. Това наистина е филм, разказващ за живота на децата от пионерската организация, но адресиран преди всичко към възрастните зрители. Именно те най-добре ще вникнат в същината на неговия идеен смисъл, ще разберат актуалното му гражданско звучене.

„Приятелю мой, Колка!“ е от тези съветски филми, с които творците на изкуството предприемат решително настъпление против опустошението на догматизма, с които воюват за нов морал, за истинска комунистическа нравственост. Със своята обществена насоченост и граждански патос той се нарежда до такива произведения като „Чисто небе“ на Гр. Чухрай, „Девет дни от една година“ на М. Ромм, „Ако това е любов“ на Юр. Райзман, „Баня“ на С. Юткевич, „Битка по пътя“ на Вл. Басов и други.

„Приятелю мой, Колка!“ не е филм на тезисни илюстрации и демонстративен оптимизъм. Положителното и здравото начало побеждават, но пътят към истината не е лесен, не е посипан с цветя и конфети. Изисква се постоянство и твърдост, за да възтържествува правдата. До нея се достига с пот и усилия, но затова пък така тя е поскъпа.

„Приятелю мой, Колка!“ е филм, който събужда у нас цяла гама от чувства. Той ни кара да съчувствуваме на малкия Коля Снегирьов, който не желае да приема на доверие готови решения, а иска сам да се убеди в тяхната стойност, в тяхната истинност. С възмущение ни изпъква образът на Лидия Михайловна, чиято педагогическа преднамереност и криворазбирана „бдителност“ не е нищо друго освен прозирен параван на егоизма и равнодушието. Нейните пропити с догматизъм „методи“ отблъскват от пионерския колектив една честна, поривна и светла юношеска душа. За да предотврати катастрофата, младият работник отряден ръководител Руденко е готов да се бори докрай за момчето, което обича и в което вярва — в тази борба той влиза със своята неопитност, но с цялата си душа и сърце. И побеждава. И не може да не победи в новото съветско общество, което решително се прощава с тежкото наследство на недалечното минало. И в това е неоподправеният оптимизъм на произведението...

Филмът е поставен от Ал. Салтиков и А. Мита без никакви външни ефек-

ти, дори малко традиционно. На много места те са могли да подсилат още повече гражданското звучене на творбата, но са решили да не се намесват пряко, а да говорят чрез събитията, чрез думите и постъпките на героите. Най-важното за тях са били именно характеристиките на героите и те там са постигнали безспорен успех — създали са образи на живи хора, а не проекции на голи тези, както често в подобни случаи става. Успешно са работили и актьорите, подчинили играта на същата интерпретация, която бяга от заостреността на рисунъка. Добрият вкус изневерява само на някои места при тълкуването на Лидия Михайловна. И за това вината е не толкова у изпълнителята Дмитриева, колкото у режисьорите — твърде евтин е например трикът с изцапаните с тесто ръце.

Много добро впечатление прави играта на московския ученик Саша Кобозев, чийто Колка Снегирьов е не само юношески очарователен, но и отличаващ се със сложен психологически живот образ.

Появата на „Приятелю мой, Колка!“ на български екран се забави твърде много. След няколко отлагания филмът най-после е при българските зрители. Той е такова произведение, което не може да не намери жив отклик в душите на честните граждани. Той е един вълнуващ и полезен филм. Един необходим филм.

„СРЕДНОЩНА ЛИТУРГИЯ“

„Среднощна литургия“, постановка Иржи Крейчик. В киносалона ме привлича преди всичко името на И. Крейчик. Той е един от най-известните режисьори на чехословашката кинематография, с неговото име са свързани едни от най-големите ѝ успехи. „Съвест“ и „Висшият принцип“ — това са филми, които пожънаха успех из цял свят. А те са негово дело.

Без да бъда разочарован от „Среднощна литургия“, все пак напуснах залата с известно чувство на неудовлетвореност — новият му филм не е на равнището на двете най-хубави произведения. И тук личи опитността на зрелия майстор, и тук е наложен отпечатък

кът на самобитната му творческа индивидуалност, но... има и едно „но“, което ни заставя да бъдем в известен смисъл резервирани.

И този филм на И. Крейчик е една психологическа драма. И тук отново сме поставени пред едно сложно тълкуване на образите — тълкуване, лишено от всякакво опростителство и схематизъм. Никой герой не е само положителен или само отрицателен — те не са разделени на „бели“ и „черни“. Образите са тълкувани в истинска реалистична светлина — към тях не се взима предварително тезисно отношение, а чрез делата, чрез постъпките си сами рисуват сложната си човешка характеристика. Така е представен във филма Мариан, братът-фашист. Така сложна е обрисовката и на Ангела, и на Пальо. Така е пристъпено и към образа на немския офицер майор Брекер.

И все пак тия добре очертани характери се оказват някак си недокрай психологически мотивирани, за да посрещнат развързката на филмовото действие — залавянето на Дюрко. Там те действуват с изключение на Ангела и майор Брекер без необходимата вътрешна мотивираност, техните мисли не достигат до зрителя. Това с особена сила се отнася за Майката, Бащата, Мариан и Пальо. Такава кулминационна сцена като отричането, че познават Дюрко, не ни затрогва, защото ние сме изолирани от душевния свят на героите, не съпребивяваме тяхната мъчителна драма.

Нещо познато има и в линията със свещеника, който в името на репутацията си на „божи служител“ става предател. Още първата му поява на екрана събужда предчувствието, че той ще има някаква съдбоносна мисия. Неговото предателство се очаква, а това намалява напрежението на действието, за чийто висок тонус Иржи Крейчик е положил прекомерно старание. Очевидно е намерението му да създаде един филм на дълбоки и сложни вътрешни преживявания и успоредно с това — филм на напрежението. В преследването на втората си цел той злоупотребява на места. Редом с майсторския паралелен монтаж (охканятия на ранения — пианото в столовата, запалените свещи на коледното дърво — мъжкащата лампа в ръцете на медицинската сестра) има дразнещи дължини — например операцията за изваждане на куршума е разтеглена без мярка, твърде дълга е и самата вечеря.

Хубавото в работата на И. Крейчик



освен високото майсторство при използването на монтажа може да се търси и в липсата на всякаква външна ефектност при изразните средства. Той е дори малко традиционен, но затова пък верен на вътрешната същност на образите, които единствено са от значение за него. Цялото му внимание почти е съсредоточено върху тях. И напрежението, с което злоупотребява, също го извлича от техните действия, от съпоставянето им, от контрастирането им.

И. Крейчик винаги събира в своите филми добър ансамбъл от актьори. Това пак е израз на вниманието му към образите, за чието вярно и проникновено разкриване от особено значение е и приносът на изпълнителите. Тук е Иван Мистрик (Дюрко), с когото той вече е работил във „Висшият принцип“. Тук е Ладислав Худик, един от най-добрите драматични актьори на чехословашкото кино („Белият мрак“, „Вълчи ям“, „Капитан Дабач“, „Настъпление“, „Страхливецът“), това са имената на

филмите, в които той разкри яркото си дарование. Образът на Пальо е нов негов успех — образ с богат вътрешен мир и сложна психика. Ролята на Ангела се изпълнява от известната унгарска актриса Марпит Бара. Крейчик не случайно е спрял вниманието си върху нея — тя е изпълнителка с подчертано драматично амплуа. И макар да не знае езикът, макар за пръв път да участва в чужд филм — тя изгражда един ярък, запомнаш се образ. Мариан на Карол Махата е преди всичко слаб характер — и с това за съжаление почти се изчерпва характеристиката му. Образът на Майката е лишен от необходимия драматичен заряд — актрисата Хана Меличкова е безсилна да се справи със сложността на ролята си...

Срещата с новия филм на Иржи Крейчик бе все пак среща с майстор, макар този път той да не се представя от най-добрата си страна.

Атанас Свиленов

РАЗГОВОРИ И ДИСКУСИИ ЗА ФИЛМОВАТА МУЗИКА

По почин на Съюза на българските композитори бе организирано обсъждане на музиката в българските филми. Четирите доклада за музиката в игралния, научно-популярен, документалния и мултипликационния филми, както и разискванията по докладите, сложиха началото на първите, откак съществува българска кинематография, разговори и дискусии по много важни за развитието на нашето киноизкуство въпроси.

Като отразява най-същественото в тия творчески разговори, сп. „Киноизкуство“ охотно ще предостави страниците си на композитори и филмови творци, които биха желали да се изкажат по въпросите на нашата филмова музика.

МУЗИКАТА В ИГРАЛНИЯ ФИЛМ

Ролята на музиката във филма е голяма и тя с право е равностоен компонент в общото изграждане на филмовата драматургия — казва в доклада си за музиката в българския игрален филм композиторът **Боян Икономов**. — Докладчикът счита за добра оная филмова музика, която е непосредствено и неразделно свързана с развитието на действието, вплетена е в тъканта на сюжетния замисъл и разкрива с въздействена сила идейно-образната му концепция. Въздействието на музиката във филма трябва да остане незабележимо за зрителя — той трябва да чувствава само богатия и емоционален израз на картината. Когато музиката е въздействена сама за себе си или разкрива външни състояния и действия — такава музика е илюстративна. Тя може да намери равностойно приложение при всички еднородни сюжети, защото няма определен израз на конкретно психическо състояние с неговия вътрешен ритмичен рисунък и действена атмосфера.

Филмовата музика дава големи възможности за творческа изява на композитора, а заедно с това тя ограничава в тесни рамки свободното развитие на музикалната мисъл. Определеното времетраене на един епизод изисква в минимално време да се вложи максимално съдържание. В която и да е музикална форма на инструменталната и вокалната музика композиторът може по своя воля да разширява и да ограничава музикалната мисъл, но при филмовата музика той е задължен строго да съблюдава дадените дължини и да развива идеята си в минути, а понякога и в секунди.

Б. Икономов счита, че сътрудничеството между композитора и режисьора е важно условие в тяхната съвместна работа. Предварителното взаимно изясняване на опорните точки в изграждането на филмовата драматургия е важен процес за бъдещата работа на композитора. Доколко това сътрудничество е имало правилно приложение в досегашната практика и доколкото, от друга страна, режисьорът е имал основание да се насочва към даден композитор, говорят получените резултати.

Като обща преценка докладчикът отбелязва добрите постижения. Но не всичко е вървяло гладко в отделни случаи и това е давало лоши последици. Позовавайки се на конкретни случаи, в които са се появили разногласия между композитори и филмови творци, Б. Икономов поддържа тезата, че разрешаването на подобни спорове трябвало да става със съдействието на Съюза на българските композитори. В миналото музиката за всеки филм се е приемала от комисия, в която участвували най-малко трима представители на Съюза на композиторите. Този

начин на работа според Б. Икономов има своите безспорни и положителни страни — творческото събеседване е давало винаги полезни резултати. А от 1957 година насам Студията за игрални филми няма музикален ръководител. Режисьорите по личен или приятелски начин се свързват с определен композитор за написване на музика. Музиката се приема по най-опростен начин, т. е. без комисии. Съюзът е в пълно неведение по музикалните въпроси в кинематографията.

Вокалната музика — хоровата или соловата песен — заема важен дял в изграждането на музикалната драматургическа линия във филма. Прекрасен пример в това отношение ни дават много от съветските филми. Като изразен и обобщаващ компонент в музикалното оформяване на филма песента намери много сполучливо приложение във филма „Утро над родината“, посветен на бригадирското движение у нас. С топлота и задухшеност Тодор Попов в трите си песни — „Партизанин-бригадир“, „Свири, хармонико“ и „Младежки марш“ — по текст на Веселин Ханчев, дава израз на онова вълнуващо настроение, което обединява и импулсира смелостта, дружбата и трудовия ентузиазъм на нашата нова младеж. Песните получиха голяма популярност (особено втората песен) — те „слязоха“ от екрана и се запяха от всички. Популярна стана и песента „За Ваня“ от филма „Песен за човека“ от композитора Георги Иванов.

За приключенския филм „Следите остават“ Парашкев Хаджиев написа песен, която бързо получи най-широко разпространение. Не по-малка популярност получи и песента „Замълчи, замълчи...“ от Петър Ступел из комедияния филм „Любимец 13“.

Въздействената сила на песента във филма е голяма и трябва да се съжалява, че тя не винаги намира своето място в нашите филми, въпреки че някои от тях дават такава възможност, като например „Двама под небето“ (композитор Тазар Николов), „Последният рунд“ — композитор Емил Георгиев), „Специалист по всичко“ (комп. П. Ступел) и др. Исторически факти като „Под игото“ или „Героите на Шипка“ даваха възможности да се разгърнат хубави хорови песни в по-разширена форма, но тези възможности не бяха използвани. Може би ще бъде уместно да си припомним, че кантата „Александър Невски“ от Сергей Прокофиев бе създадена по музиката от едноименния филм.

При съпоставяне имената на режисьорите и на композиторите прави впечатление повтарящата се верига на еднообразие, т. е. един режисьор работи с определен композитор независимо от сюжета на филма. Безспорно творческото събеседване между режисьор и композитор има своите хубави страни, но от друга страна, то носи и известна опасност за стилово еднообразие, по специално при филмите с еднаква сюжетност — исторически, комедийни и пр.

Като говори за успехите и слабостите на филмовата музика, Б. Икономов отбелязва, че още в първия български игрален филм „Калин Орелът“, излязъл на екран през 1950 година, композиторът Парашкев Хаджиев е намерил верния ритъм на развиващото се действие и въпреки някои слабости на режисурата, характеристиката на героите е убедителна, намерен е вътрешният пулс, логичност и атмосфера на музикалното изграждане.

Музиката за различните по тематика игрални филми е на хубава, професионална висота и в общи линии покрива изискванията на филмовата специфика, дава своя принос за обогатяване на въздействената сила на кинокартините. В отделни случаи може да се констатира фрагментарност и недоизказване на мисълта, но всичко това е резултат на все още неточния метраж на кадрите и на честите монтажни промени.

В повечето случаи музикалното оформяване според Б. Икономов е симфонично — с две контрастни теми и няколко второстепенни мотива (Пипков, Кутев, Стоянов, К. Илиев, Райчев и др.) В някои случаи песента се явява като основен и движещ действието фактор (Хаджиев, Т. Попов), но не липсва и чисто илюстративният подход (Ступел, Ем. Георгиев, Генков).

В търсенето на нови изразни средства за музикалното оформление на филми Б. Икономов вижда решителното влияние на френския филм „Забранени игри“, където композиторът използва един постоянно повтарящ се в съответните епизоди мотив, изпълнен на китара. У нас този лйтмотивен начин за музикално оформление е приложен най-напред от Симеон Пиронков в „Първи урок“. Неговият начин не остана изолиран — явиха се и последователи.

В „Първи урок“ С. Пиронков изгражда музиката си върху един основен мотив, характерен със своя лиризм, простота и достъпност. Този мотив обобщава чувствата и настроенията на двамата главни герои и ги съпровожда във

всички техни действия. Към основния мотив авторът прибавя и две второстепенни теми, но те са напълно в духа на главната тема (дори в една тоналност и ритъм). По конструкция на лице е една триделна форма, а в действителност капавата на музиката има за основа първия дял на темата.

През 1961 година се сложи началото на ежегодния фестивал на българските филми. На първия фестивал бяха прожектирани 9 игрални филма, произведени през 1960 година. Като общо най-фрапиращо впечатление от тези филми докладчикът счита доминирането на джазовия елемент в музиката. Това не би било беда, ако сюжетното действие го позволява, но случаят не е такъв.

Според Б. Икономов в трактовката на филмовата музика някои композитори са привърженици на илюстративността. Тази музика разкрива случка и събития по външния им израз, по външната им образност. А това докладчикът счита, че коренно противоречи на същността и ролята на филмовата музика като емоционален заряд за разкриване на психологическото състояние, като въздействена сила на обогатяване на идейно-образния замисъл.

За проектираните на втория фестивал във Варна филми, произведени през 1961 година, характерното в музиката с малки изключения е илюстративността, еднообразието и известна монотонност. В някои случаи се спекулира с приложението на така наречените „звукови петна“, използвани доста самоцелно.

Независимо от критичните си бележки, предимно към някои филми от последните две-три години, Б. Икономов определя музиката в българските филми като положителен и радващ успех на нашите композитори. Но постиженията на композиторите оставят все още открит един основен въпрос — въпросът за интонационния език. Не става дума за вмъкване на външно-битов елемент, а за създаване на дълбоко национална по своята същност музика, за един подход, продиктуван от вътрешната необходимост към интонация, която най-убедително може да разкрие родната атмосфера, идеен замисъл и художествена образност. Ярки постижения в тази насока дават във филмовата си музика Любомир Пипков, Филип Кутев, Парашкев Хаджиев, Тодор Попов, Александър Райчев и др. С голяма загриженост и упорито търсене родната интонационна атмосфера може най-убедително и неразделно да намери своето заслужено място в българската филмова музика.

МУЗИКАТА В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

Композиторите Кирил Цибулка и Атанас Бояджиев утвърждават в доклада си за музиката в научно-популярния филм, че и тук, както в игралния или мултипликационния филм, тя дава големи възможности за обогатяване и разширяване езика на киното. Като обاغри емоционално отделни моменти, музиката в научно популярния филм може и трябва да ги доизясни, може да се свърже и с драматургията на филма, доколкото такава е на лице.

От 1945 до края на 1962 година са произведени около 506 научно-популярни филми и периодики. От тях 80 имат оригинална музика, други са с музикално оформление. В написването на оригинална музика за н. п. филми са взели участие 25 български композитори. Сътрудничеството на мнозина от тях със студията е протичало обикновено в рамките на многостранните им професионални задължения и по-широки търсения за творческа изява. Но композитори като Димитър Грива, Кирил Цибулка и Атанас Бояджиев още от създаването на студията за н. п. филми се насочиха по-определено към този жанр. Това се отрази благотворно върху развитието на тези творци като автори на музика за малки филми и прегледът на тяхната продукция говори недвусмислено за творчески растеж и непрекъснато усъвършенстване.

Обикновената дължина на научно-популярните филми варира между 300 и 400 метра. По време това прави около петнадесет минути — напълно достатъчни за изграждането на една сравнително солидна музикална форма. На практика обаче това не се получава. Спецификата на самите филми изисква да се разбие музиката на епизоди, съобразно монтажа на филмовите кадри. Наличието на дикторски текст не рядко измества музиката на по-заден план или се налага тя изобщо да заглъгне съвсем. Обикновено явление е също наред с музикалната фонограма или самостоятелно да се използват най-различни звукови ефекти, необходими с оглед на драматургията, или с научно-познавателната конкретизация. Всичко това налага композиторът в научно-популярния филм да използва приемоте на едно по-фрагментарно мислене, да се стреми към по-го-

лята лаконичност на изказа, към една пределно ясна, но същевременно нена-
трапваща се на картината музикална мисъл.

Налага се почти във всички н. п. филми музиката да има повече или по-
малко илюстративен характер в широкия смисъл на думата. Това изискване до-
кладчиците считат за иманентно, присъщо на жанра, то важи както за кинокар-
тините с интересен изобразителен материал, така и за бедните по изобразителен
материал филми, при които неизбежната условност се преодолява и доизяснява
от дикторския текст и музиката.

К. Цибулка и Ат. Бояджиев считат, че в стилово отношение въпреки не-
избежните, наложени от спецификата на работата компромиси, от всички н. п.
филми звучи интонационно правилно ориентирана музика. Всеки от авторите в
сферата на своя начин на мислене се е старал чрез личния си почерк да се из-
яви като български композитор. Дори автори, които в своето творческо разви-
тие и стилови търсения са подирили пътища, които ги отвеждат далеч от ши-
рокия друм на чисто българската интонация, в музиката си за н. п. филми гра-
вират към една повече или по-малко наша интонационна концепция.

Някои композитори успешно експериментират използването на конкрет-
ната и електронната музика въпреки примитивната за такива цели акустическа
техника. Такива сполуки има във филмите „Цветни метали“, „Светът в капка
вода“, „За шест дни“ и др.

Сравнително големият брой на сътрудниците-композитори в студията за
научно-популярни филми и подчертано високото качество на тяхната продукция
е според авторите на доклада белег, че студията има правилна политика в тая
насока. Необходимо е обаче броят на озвучаваните с оригинална музика научно-
популярни филми непрекъснато да се увеличава. Българските композитори са в
състояние успешно да решават задачите, които подобна политика на студията би
им поставила.

МУЗИКАТА В ХРОНИКАЛНИТЕ И ДОКУМЕНТАЛНИТЕ ФИЛМИ

В хроникално-документалния филм разказът често се базира на станали
събития, живи хора, изтъкнати политически или културни дейци, за които ние
вече имаме определени представи. Тука имаме точност и документална досто-
верност на картината, за които композиторът трябва да държи добра сметка, ко-
гато със средствата на музиката трябва да доразвие и обогати действието. Ав-
торът на доклада за музиката и хроникално-документалните филми **Александър**
Попов, счита, че композиторът на музиката за тия филми е изправен пред много
сериозни трудности. Музикалният език трябва да бъде особено точен и лакони-
чен, с върно намерени акценти, с тяхното точно степенуване. Много докумен-
тални филми, особено филмите с тематиката от нашето трудово ежедневие, пред-
лагат на композитора възможност да прибегне към използване на звукови и
шумови ефекти, създаващи атмосфера, съвсем близка до действителността. Но
тук е на лице и опасността да се отиде към натурализъм и груб битовизъм.
Дълг на композитора е да осмисли използването на звука и шума във филма,
разумно да го дозира, за да не обедни музиката и да я лиши от най-ценното и
качество — емоционалността.

В първия филм на студията за документални филми — „С песен по
Житай“ — композиторите **Жюл Леви** и **Петър Ступел** сполучливо са съчетали
песни от репертоара на ансамбъла на МНО с авторските си интермедии.

Докладчикът счита, че в част от музиката към филмите „Сто дни с кораба
„България“ — музика **Ал. Попов**, „Зърна от слънцето“ — музика **Хр. Тодоров**,
„Антониановци“ — музика **Дим. Петков** композиторите все още плащат данък
на илюстративността, търсят общото настроение и повтарят даденото вече от
картината. Музиката към филмите „Георги Димитров“ — на **Ал. Райчев** и „С
лас е Ленин“ — на **Ив. Маринов** се отличава с подчертани драматургически ка-
чества. Тук формата и интонацията са български, филмите носят наш роден ко-
лорит. Във филма за **Васил Коларов** чрез музиката на **Л. Пипков** майсторски са
споени интимните сцени за тихия работен кабинет и ателието на художника
Васил Коларов със сцените, в които се разкрива мащабната работа на големия
партиен и държавен деец.

Особено внимание според докладчика заслужава музиката на **Иван Мари-
нов** в „Петимата от РМС“. Тук композиторът чрез една основна тема намира
ясен и силен, на места стигащ до драматизъм музикален израз. Умелото моди-

фициране на тематичния материал, степенуваното нарастване и силните музикално-драматически акценти правят музиката един от най-силните компоненти във филма. Авторът умело прибегва към търсене на шумова атмосфера, която на места прераства в звукова картина. Усилията на Ив. Маринов чрез шум и ефекти да постигне звукова наситеност са се увенчали твърде успешно във филма „Хора и бури“, които студията неотдавна завърши.

Като постижения на композиторите докладчикът сочи също музиката във филмите „Светлини и хора“ (Ж. Леви), „Една нощ в София“ (С. Пиронков), „Христо Смирненски“ (К. Цибулка), „Копривщица“ (Д. Сагаев), „Баташкият воденосител“ и „Учителката“ (Т. Попов) и др. Музиката на Д. Грива за филма „Релси в небето“ Ал. Попов не одобрява — наличието само на няколко „електронни“ модела не е в състояние да запълни липсата на музикално развитие.

Докладчикът счита за успешно музикалното оформяване на кинопрегледа, което почти изцяло е ставало с готови фонограми. По времето, когато като музикален ръководител в студията работеше Иван Маринов, е направено доста за едно-по-ново и съвременно виждане, зазвуча и в кинопрегледа специална музика на наши композитори. За съжаление след напускането на Ив. Маринов Студията за хроникални и документални филми реши, че може и без музикален ръководител. Това не може да не се отрази върху музиката в кинопрегледа и в документалния филм.

За подобряване на музиката в кинопрегледа и в документалния филм необходимо е да се подобри решително и техническата база за звукозаписа в тая студия, да се обзаведе тон-студио с модерна апаратура и добре подготвени специалисти за тая апаратура.

МУЗИКАТА В МУЛТИПЛИКАЦИОННИЯ ФИЛМ

Специфичните особености на мултипликационния филм определят по доста различен начин работата на композитора за този филм — казва в доклада си Атанас Бояджиев. В мултфилма обикновено героите не говорят. Звуковата страна на филма е изключителен монопол за композитора, а този монопол води до крайно отговорното задължение да се илюстрират движенията, да се синхронизира, да се намери верният вътрешен ритъм, да се оцвети музикално една фабула, да се създаде тонова атмосфера, та дори да се преведе на музикален език една философска концепция. И всичко това в рамките на едно произведение, в което всичко е движение и действие и което трае от 3 до 8 минути.

В мултипликационния филм, както изобщо във всеки филм, режисьорът всъщност е конструкторът на произведението в неговата цялост. Неговото виждане, неговите указания и изисквания са задължителни за композитора. Това не означава, че авторът на музиката е един безправен изпълнител на режисьорските нареждания. Творческото сработване тук е закономерна необходимост и не рядко едно добро хрумване на композитора ще помогне на режисьора да намери ново, по-добро решение на своя филм.

В областта на мултфилма у нас работят сравнително малко композитори. Един от най-преданите на този сектор са Димитър Грива и Атанас Бояджиев. Успешно се проявиха композиторите Симеон Пиронков, Петър Ступел, Цветан Цветанов, Георги Генков и др.

Известно е, че стилът на филмовата постановка определя и стила на музиката за него. Това до голяма степен обуславя интонационната проблема за всеки конкретен случай. Така например, докато във филмите „Майстор Манол“, „Хитър Петър“, „Мотовила-Вила“, „Вълшебната мотика“, „Юнак Марко“ и др. музиката е разрешена в една подчертана българска интонация, която се налага от сюжета и постановката, във филма „Приказка за боровото клонче“ музиката е решена адекватно на общия лиричен тон, с който е пропита цялата картина, а леката музика от един джазов състав във филма „Футболната топка“ създава тонова атмосфера, която убедително приляга на обобщаващата духовност и спортно-хумористичния сюжет на филма. Проблемът за съвременната българска интонация, схванат в по-широк аспект, продължава да стои открит и в този музикален жанр, където всеки композитор по своему, според субективните си възможности, естетически стреми и присъщите на творческия му натурел особености се стреми да координира стиловете си отлики със специфичните изисквания на жанра.

Българският мултифилм в няколкогодишното си развитие отиде много напред. В усилията на неговите създатели за още по-големи постижения влагат своя принос и неколцината композитори, които не се боят от измерваната в секунди музика, от експериментите и съкратените срокове, а на драго сърце дават своя труд за развитието на това младо и жизнено изкуство.

РАЗГОВОРИ, ПРОТИВОРЕЧИВИ МНЕНИЯ, СПОРОВЕ...

Александър Райчев, председателстващ обсъждането, отправи апел от принципи позиции да се говори както по чисто теоретичните въпроси на филмовата музика, така и по някои практически въпроси от организационен характер. Той е на мнение, че тенденцията за свързване на един режисьор с един композитор е дала досега само добри резултати, но не е изключено някога да доведе до грешки или несполуки. Трябва да се направи нещо, за да се включат по-активно в създаването на филмова музика и видни наши композитори като Веселин Стоянов, Марин Големинов, Панчо Владигеров и др., които кинорежисьорите досега малко или никак не използват.

След музиката на С. Пиронков в „Първи урок“ у нас доби широка популярност схващането, че симфоничната трактовка, с която преди бяхме свикнали, трябва да се освежи, във филмовата музика трябва да се даде път на едно ново виждане. И това ново виждане, това ново третиране беше камерното. Някои творци у нас — не толкова композитори, колкото режисьори — започнаха да абсолютизират тая временна победа на камерната музика във филма, да я противопоставят на симфоничната, която тя безусловно и завинаги трябва да измести. Мисля, че такова схващане е погрешно. Дали композиторът ще отиде към симфонично или камерно мислене не е въпрос на мода или налагане на някакви нормативи — то се обуславя от характера на самия филм, от творческия натюрел и на самия композитор.

Засягайки въпроса за характеристиката на филмовата музика, Ал. Райчев застана на позицията, че поне по тези показатели, които са общи за музикалното изкуство и за всяко изкуство въобще — субстанцията, яркостта на музикалния образ, на музикалния тип, — филмовата музика не трябва да се различава от музиката въобще. Тя трябва да има същите показатели, каквито има музиката, предназначена за самостоятелно изпълнение.

Важни въпроси от организационно-технически характер, решението на които не търпи отлагане, според Ал. Райчев са въпросите за по-скорошното построяване на модерно студио за запис на филмова музика; за подобряване на записа с наличната техническа база; за съвременното включване на композитора още при работата на сценария за бъдещия филм и др. п.

В заключение Ал. Райчев апелира към българските композитори да се замислят и по настоячиво да заработят за създаването на български музикални филми, в които композиторът ще може да бъде една от първостепенните творчески личности.

Илия Темков не опеделя схващането на Ал. Райчев, че филмовата музика трябва да има субстанция като музиката за самостоятелно изпълнение. Касае се за един нов жанр и композиторите трябва правилно да разберат спецификата на този жанр, ако искат успешно да сътрудничат в създаването на българското киноизкуство. Без това трудно би могло да се говори за истинско творческо сътрудничество между композитори и кинорежисьори, което всички считаме за необходимо. Всеки режисьор естествено ще предпочита оня композитор, който може да му даде не „добра музика въобще“, а от който ще получи добра филмова музика. Не е чудно поради това защо С. Пиронков е търсен в кинематографията композитор, защото някои режисьори вече работят с определени композитори — творци на които вярват, които ги разбират.

Ил. Темков е на мнение, че звуковият монтаж в нашите филми е твърде незадоволителен както поради лоша звукозаписна техника, така и поради недостатъчната подготвеност на творческия кадър в тая област.

Проф. Марин Големинов защита становището, че филмовата музика не била някаква специална музика. В камерното, в симфоничното или във филмовото творчество има само една музика, която е хубава или лоша.

Въпросът, дали симфоничен или камерен оркестър трябва да изпълнява музиката във филма, е излишен. Как може да се направи с камерен оркестър му-

зиката на филм като „Самуил“ например, където ще има масови сцени с български и византийски войски? Ще може ли въобще да се направи тая музика с една арфа или с китара? Та нима може да се направи масова сцена с участието само на пет български и пет византийски войници?

М. Големинов апелира Съюзът на композиторите да защити авторските права на своите членове, когато тяхната музика се използвала без хонорар в радиото, телевизията или в българските филми.

Николай Корабов изрази учудването си, че на режисьора може да се оспорва правото да избира сам композитор за своя филм. Предлаганата в доклада на Б. Икономов практика — някакви комисии да определят композиторите и да приемат музиката за филмите — е връщане към един безусловно отречен период на командване и грубо администриране в изкуството. Известно е, че много видни български писатели не пишат сценарии, защото това е особен вид литература, към който нямат влечение или не са се пригодили. Какво чудно има тогава, че и някои видни български композитори може да се окажат непригодни за създаване на филмова музика? Личното приятелство между режисьори и композитори обикновено се ражда в съвместната им творческа работа, в близостта на техните художествени търсения. И колкото повече между режисьори и композитори се установи такова приятелство, колкото по-здраво е то — толкова по-добре за изкуството и за музикалното изкуство.

Споровете „за“ или „против“ камерната или симфоничната музика във филма имат съвсем догматичен характер, те са излишни. Всяка музика за филма може да е добра, стига предварително да се разбере, че преди всичко има кино, а след това киномузика, която е компонент във филма и неминуемо трябва да бъде в унисон със замисъла на режисьора.

Симеон Пиронков критикува остро доклада на Б. Икономов за музиката в игралния филм. Той споделя казаното и от Б. Икономов, че най-добрата филмова музика е тази, която е най-вече подчинена на изискванията на самия филм, на неговия вътрешен строеж и своеобразен език. Колкото повече музиката излиза от рамките на общия филмов строеж и търси да се изгради по свои собствени норми, както би се изградила, ако не беше за филм, толкова повече тя е неподходяща и пречи на филма.

Но в доклада на Б. Икономов се говори за илюстративна музика, която се отрича и противопоставя на „същинската музика“. Това е коренно погрешно. В много случаи илюстративната музика може великолепно да се използва във филма, тя е просто необходима.

В раздела за успехите и слабостите на филмовата музика Б. Икономов казва: „В повечето случаи разрешението на музикалното оформяване е симфонично с две контрастни теми и няколко второстепенни мотива — Пипков, Кутев, Стоянов и др. В други случаи песента се явява основен и движещ действието, фактор, ... но не липсва и чисто илюстративния подход — Ступел, Емил Георгиев, Генков“ ... Тези определения са напълно погрешни. Определението, че музиката е изградена с две контрастни теми и затова филмът е успял, е погрешно. Никъде няма и такова нещо — песента да се явява като движещ действието фактор.

Погрешен е и анализът на моята музика в „Първи урок“. Казава се, че тая музика била в триделна форма, че към първата, главната тема имало още две теми, които били в същата тоналност и ритъм. Касае се всъщност за една обикновена песничка, която е написана в двуделна песенна форма.

Във филмовото ни производство от 1960 година според Б. Икономов доминирал джазовият елемент в музиката. А истината е, че в нито един филм от тая година няма фрапираща джазова музика.

В заключение С. Пиронков заяви, че за написването на филмова музика не може и не бива да се дава някаква обща рецепта. Формата на музиката ще се извлече от картината, от вътрешния строеж на самия филм. Това трябва ясно да се разбира. И наред с това композиторът трябва да обича, много да обича филма като изкуство, да уважава това изкуство и да има траен интерес към него.

Проф. Веселин Стоянов продължи мисълта на Сим. Пиронков за необходимостта от любов към филмовата музика. Той счита, че тази любов трябва да бъде изразена не само с участието на композитора още в първите стадии на работата върху филма, не само с висококачествената работа на композитора, с неговото присъствие при изпълняването на музиката и нейното записване, както и при монтирането ѝ във филма. Тази любов трябва да бъде много по-широка — да об-

хване не само музиката към отделни филми, в които сме ангажирани, а да обхване въобще развитието на филмовата музика за съвременния български филм.

За проф. В. Стоянов няма спор, че музиката във филма заема подчинено място на един от няколкото компоненти, няма спор и за възможността да бъде използвана илюстративна музика. При всички случаи обаче въпросът е какви са качества на тази музика, какво е вложено от композитора майсторство в нея? Проф. В. Стоянов е на мнение, че нашата съвременна музика е откъсната от езика на съвременността, т. е. от това, което виждаме на екрана.

Като се позовава на личния си опит като композитор на музиката за „Легенда за любовта“, проф. В. Стоянов се противопоставя на становището, че режисьорът при всички случаи трябва да бъде последна и единствена инстанция за одобряването и използването на предложената му музика. Общата любов към филмовата музика налага между режисьора и композитора винаги да се намира общ език, да се постига единомислие по въпросите за филмовата музика.

Антон Маринович подчерта в изказването си, че той като режисьор определя на музиката във филма много по-голяма роля, отколкото докладиците и участниците досега в разискванията композитори ѝ определят. Когато е талантливо намерена и използвана, тя дотолкова обогатява езика на киното, че прави дори излишен досадният говор — най-големият помощник и същевременно най-големият враг на киноизкуството. В такива случаи музиката говори, а не само придружава филма.

Но като даваме най-висока оценка за ролята на музиката във филма, трябва все пак да не забравяме, че тя се създава заради филма, а не за самостоятелно изпълнение. Тук композиторът е тълкувател на вече родени от автора на сценария и от режисьора мисли. Дори само това е достатъчно основание да считаме, че филмовата музика има свои особености и за нея не трябва да се говори като за „музика въобще“.

Няма кинорежисьор, който не би се радвал, ако броят на композиторите на филмова музика непрекъснато се увеличава, ако между тях застанат и утвърдени художници, които досега още не са се свързали с киното — каза А. Маринович.

Иван Маринов намира оценките в доклада на Б. Икономов за много повърхностни и неточни. Вместо да се оценяват всички филми за хубави и много хубави, вместо да се говори за сполучлива и много сполучлива музика на отделни композитори, трябваше да се проследи общото развитие на музиката в нашите филми, да се посочи новото, оригиналното и да се отдели повторението, което не носи безизлезите на оригиналност и на сполука. Противно на казаното от Б. Икономов, Ив. Маринов е на мнение, че музиката на Сим. Пиронков показва съвсем оригинален, авторски подход на композитора. Още в музиката на първия си научно-популярен филм той постави принципите на бъдещата си работа, които виждаме и в следващите му филми. Аз не използвам същите принципи, защото разсъждавам по друг начин, но това не е основание да не виждам, че композиторът е защитил творческите си виждания за филмовата музика с едно несъмнено дарование и искрено стремление към нещо ново, за което заслужава уважение.

В творчеството на някои композитори, които започнаха по-късно да пишат по подобие на Пиронков, имавече наистина повторение, отива се към външно, недостатъчно задълбочено третиране на музиката като компонент във филма. Едно сравнение между музиката в „Бедната улица“ и в излезлия преди него филм „Първи урок“ би ни дало пример за прекалено стесняване на емоционалните рамки на музиката, предиктувано не от характера на филма.

Неправилно в доклада на Б. Икономов е поставен и проблемът за интонацията. Българската кинематография даде възможност на цяло поколение композитори — това е преди всичко младото поколение, — като пишат музика за филми, да общуват с оркестрите и да чуват това, което пишат. И повечето от тях се научава вече да боравят майсторски с оркестъра. Музиката на това младо поколение композитори израства като нова, с нова интонация, с нови стилови решения. Не искам отгук да се стига до извода, че само по-младите композитори ще пишат филмова музика. Любомир Пипков не принадлежи на това младо поколение, но също постоянно е търсен от филмовите режисьори. Трябва да бъде ясно, че всеки композитор само с личното си творчество е в състояние да защити правото и възможността си да участва в създаването на филмовата музика. Никакво лично приятелство, никакви комисии или други институции не биха могли да му помогнат.

Ив. Маринов е на мнение, че стесненото разбиране на понятието „българска интонация“ трябва да се смята за изживяно. Понятието „българско“ е нещо много широко, с растежа на нашата обща култура и на музикалната ни култура по специално, то ще продължава да се разширява и обогатява. Докладът на Б. Икономов страда от известен догматизъм, когато в него се казва, че филмовата ни музика била интонационно неправилно ориентирана, трябвало да стане българска. И защо? Защото не се разработвали в нея изродни мотиви. А факт ли е, че Филип Кутев направи един чудесен филм с богато използване на нашите възрожденски песни? А нима беше малък успех за Константин Илиев неговата музика в „Ребро Адамово“ и „Отвъд хоризонта“? Или музиката на Любомир Пипков за „Царска милост“? Или по-малък беше успехът на Симеон Пиронков в „Първи урок“? Нима всичко споменато не е наша, българска музика. В „Първи урок“ имам също наше, българско разрешение на музиката, с което трябва да се гордеем — особено с музиката във финала, каквато ще срещнем в съвсем малко филми.

Всички тенденции, характерни за нашата симфонична музика и за симфоничната музика на други народи, ще бъдат неизменно свързани с действителността, ще стават в рамките на нашата българска действителност, в нашите български филми. Търсенията на нещо по-ново, по-съвременно ще са указания за това, че българският композитор не е замръзнал на едно място, че той е неспокойна творческа личност.

Ив. Маринов говори подробно за музиката в късометражните филми, която количествено далеч надминава музиката за игрални филми. Тая музика се пише твърде трудно, тя има свои изисквания и към нея трябва да се отнасяме с по-голямо внимание и уважение.

За правилната оценка на филмовата музика в художествените съвети на всички студии трябва да има непременно композитори, които са в състояние да правят конкретен анализ, не просто да казват „харесва ми“ или „не ми харесва“.

Петър Ступел също остро критикува доклада на Б. Икономов, като подкрепя изказванията на Сим. Пиронков, Ив. Маринов и др. Особено рязко реагира срещу твърдението на Б. Икономов, че френският филм „Забранени игри“ повлиял на нашите композитори в техните по-нови съвременни търсения. Истина е, че този филм не е видян от повечето композитори, в това число и от Сим. Пиронков.

Във връзка с въпроса за сътрудничеството между композитори и филмови режисьори П. Ступел припомни, че в кинематографията вече се създадоха творчески колективи от хора с общи или близки разбирания по въпросите на киноизкуството. Тия колективи са рожба на самия живот. В тях несъмнено ще намерят мястото си и композиторите. Сътрудничеството между режисьора и композитора е вече стара, утвърдена практика в нашето кино, която неминуемо ще се разширява и задълбочава в бъдеще.

Димитър Грива говори за филмовата музика в късометражния филм, където имаме немалко радващи постижения, за някои наши търсения и лутаници, които в късометражните студии на други социалистически страни са вече отдавна решени. Твърде късно композитори и кинотворци у нас повеждат разговор за филмовата музика и този разговор още не ни води към големи обобщения, още не е достатъчно задълбочен. Грива се обяви против предлаганите от Б. Икономов комисии за разпределяне на филмовата музика между композиторите и за одобряване на тази музика.

Особено важен в настоящия момент е въпросът за художествената обработка на звука във филмите. Използването на електронната музика, нуждата в известни случаи да се прибегне към деформация на звука поставят пред композиторите и тонооператорите в киното необходимостта не само от нова техника, но и от ново мислене, към което не може да се стигне без експерименти. Д. Грива предлага след общите разговори върху филмовата музика да се организират срещи между композитори и режисьори в отделните студии, където за сътрудничество между тях може да се говори съвсем конкретно и резултатно.

Особено внимание заслужава въпросът за съвременността на музиката в нашите филми, както и въпросът за нейната национална интонация. Тук се говори за националната интонация така, сякаш някъде си има един чувал с интонации и достатъчно е да бръкнеш точно в тоя чувал, за да си извадиш каквото е нужно. Грива е на мнение, че една българска музика не може да има друга освен българска интонация.

Що се отнася до съвременността на музиката, трябва да видим дали тя отговаря на изискванията, които предявява нашият съвременник, дали е в унисон с неговата чувствителност. След Втората световна война настъпиха интересни промени в чувствителността на нашия съвременник, с които ние трябва да се съобразяваме.

Румен Ковачев говори за музиката в кинопрегледа и в документалния филм, където работят сравнително малко композитори, но където се използва най-широко фонотека със записи от почти всички български композитори. Естеството на работата тук, особено в кинопрегледа, не позволява да се възлагат често поръчки на композиторите, защото времето за намиране на подходяща музика се измерва обикновено в дни, а често и в часове.

В обсъждането на филмовата музика взеха участие също проф. Камен Попдимитров, Стефан Ременков, Лиляна Манкова и Славчо Делянов.

В заключителното си слово председателстващият обсъждането Александър Райчев изказа желание започнатите разговори да продължат. Ръководството на Съюза на българските композитори ще се постарее в бъдеще да урежда ежегодно обсъждане на музиката в нашите филми, за да се преценяват своевременно тенденциите на нейното развитие, постигнатите успехи или неуспехи.

НАШИТЕ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИ ПРЕЗ 1963 г.

Творческият колектив на Студията за хроникални и документални филми през тази година е ангажиран с реализацията на много повече филми, отколкото през миналите години. До края на 1963 г. трябва да бъдат снимани над тридесет документални филма и осемнадесет периодики. Това нарастване на задачите изисква от документалистите още по-голяма мобилизация на силите и пълно използване творческите възможности на колектива.

Централно място в плана на студията заемат филмите със сюжет из нашата забележителна съвременност. Няколко сценарни заглавия са посветени на работниците от леката и тежката промишленост, на нови почини и на трудови герои.

„Момчетата от нашия комбинат“, по сценарий на Лили Горанова, режисьор Христо Мутафов, ще разказва за подвига на една комунистическа бригада от оловно-цинковия комбинат край град Пловдив. „Българско значи висококачествено“, по сценарий и режисура на Йордан Величков, ще популяризира обръщението на вестник „Народна младеж“ към нашите промишлени предприятия за създаване на висококачест-

вена и красива родна продукция, а филмът, който предстои да влезе в производство под условното заглавие „Нефт“ по сценарий на Александър Тихов и Иван Бояджиев, ще бъде очерк за героя на социалистическия труд нефтотърсача Тодор Куртев.

За грандиозното строителство, гигантските мащаби и хората от кремиковския комбинат се снимат два филма. Първият от тях по сценарий на Рашо Шоселов, режисьор Стефан Харитонов, е филм в растеж, който ще запознае зрителя с мащабността на целия кремиковски строеж. Вторият под заглавие „Кремиковски колонии“, по сценарий на Иван Попов и Барух Лазаров (същите ще бъдат и режисьори на филма), ще бъде малък разказ за героизма на младежите-строители на този металургичен гигант.

Редица други филми ще отразяват работата на нашите кооператори при прилагане на новите почини в селското стопанство и предаване на опита и знанията на първенците.

Филмът „Овчари“ по сценарий на Георги Дерменджиев, режисьор Иван Досев, е репортаж за една овцевъдна ферма в село Кочеве — Коларовград.

ско, първенец в страната по високи добиви на вълна. По сценарий на Недялка Каралиева Вили Румп ще снима филм за агрономите от село Писанец, Русенско, които получиха високи добиви царевича от неполивни площи.

Не по-малко интересен ще бъде и разказът за младежката бригада от Трявна, която за шест месеца отиде доброволно в изостаналото село Скорци, вдъхна му сила и вяра и го върна към живот. Заглавието на филма ще бъде „Дневник от Скорци“, сценарий и режисура Христо Мутафов.

Филмът „Разказ за 15 девойки“, по сценарий на Мария Павлова, режисьор Поликсена Найденова, ще запознае зрителите с девойките от Свиленградско, които постигнаха значителни успехи в бурбастовото.

Тематично близък ще бъде и филмът на Тодор Пожарлиев „Да настигнем и надминем“, разказ за доवेशкия почин да се изучат и достигнат тази година постиженията на първенците от миналата година.

„Гори и хора“ е заглавието на филма, който студията посвещава на работниците от горските стопанства и дърводобива. Сценарият е написан от белетриста Николай Хайтов, режисьор Христо Мутафов.

Отделено е внимание и на мелничарските работници и по специално на работниците от силозите. На тази тема Кръстев е написал сценарий под заглавие „Една нощ в силоза“, режисьор на филма ще бъде Тодор Пожарлиев.

В този тематичен порядък нека споменем и за филма „Починът на 6-то рудоуправление“, сценарий и режисура Едуард Захариев. Това е филм за минните работници, които утвърдиха почин за издирване на войчки скрити резерви с оглед поевтиняване на продукцията и максимално повишаване на производителността на труда.

Румен Григоров снима филм за най-верните помощници на нашите капитали от корабоплаването — фаропазачите. Режисьорът е успял да заснема през тази зима при много трудни атмосферни условия интересни сцени от нашето корабоплаване. Заглавието на сценария е „Лъчът на надеждата“, автори Зико Аруети и Румен Григоров. Румен Григоров окончателно завърши и филма

„С пулса на времето“, посветен на общата художествена изложба.

През тази година Студията за документални филми ще снима няколко филма с биографична и историко-революционна тематика. На първо място трябва да споменем „Георги Кирков“ по сценарий на Христо Маринов и Йордан Величков (режисьор Йордан Величков). Филмът ще отразява литературната и политическата дейност на изтъкнатия ръководител на социалистическото движение у нас.

„Александър Жендов“, сценарий Георги Стоянов-Бигор, режисьор Милена Гетов, биографичен филм за големия художник и общественик.

„Балада за Средна гора“, сценарий Петко Теофилов и Лада Бояджиева, режисьор Лада Бояджиева, ще бъде поетичен разказ за хайдушкото и партизанското минало на Средна гора, а филмът „С перо и меч“, по сценарий на Асен Миланов, режисьор Вили Румп, е посветен на падналите в борбата писатели-антифашисти.

Режисьорът Кирил Тошев снима по свой сценарий филм за прочутата пещера край Враца „Леденика“.

Окончателно е завършен филмът на режисьора Стефан Харитонов по сценарий на Христо Горов „Шумят дъбравите“ — разказ за големите преобразования в Лудогорието, за напредъка и успехите в труда и живота на турското население от този край. Същите автори през тази година ще покажат на зрителите чрез филма „Прозорците светят“ културната революция в нашето село.

Режисьорът Нюма Белогорски в творческо сътрудничество с писателя Богомил Нонев снима пълнометражен цветен филм за търговските връзки и отношения на България с редица западноевропейски и африкански страни.

Накрая нека споменем за филма „Цвета и релси“ (сценарий Станислав Вихров, режисьор Иван Досев), който се посвещава на пионерите, които със свои пари от събрани билки купиха локотитиви за нашата нова електрическа линия.

Освен документалните филми, културните, спортните периоди и пионеристудията ще снима и петдесет и два седмични кинопрегледа.

Ив. Бояджиев

КАРЛ ШНОГ

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

ФИЛМОВ ГЕНИЙ И ПРИЯТЕЛ НА ХОРАТА

Възможно ли е Чаплин да е над седемдесет?

Общинският регистър в Лондон — Кенингтън, отбелязва 16 април 1889 г. каго рождения ден на момчето Чарлс Спенсер Чаплин, син на артиста Чарлс Чаплин и на неговата жена Хана. Тези данни изглеждат невероятни.

Просто не може да им повярва онзи, който познава умствената и физическата гъвкавост на този все още водещ кинодеятел, който е имал някога възможност да наблюдава нежния съпруг, младежко игривия баща на своите седем малки (и две възрастни) деца и който е виждал неговия красив и добре поддържан дом в Швейцария. А още по-малко онзи, който е гледал последния му филм „Един крал в Ню Йорк“ и познава обширните планове на големия художник. Нека проследим осмисления и богат със събития път на един от основоположниците на филмовото изкуство, пътя на един малък (1,51 м висок) грациозен човек, който стъпи в осмото си десетилетие след един живот, изпълнен с твърде много труд

Произход и първа младост

Макар и роден в Англия, Чаплин има испанско-французки произход. Това доказват не само официалните документи, а също така и френското му фамилно име — Chaplin, което означава каплан. Чарли, втори син на певицата Хана Чаплин (с артистичното име Флоренс Харлей) и на артиста от музик-хол, джазовият певец и танцьор Чарлс Чаплин-старши, се роди в Кенингтън роуд, една тъжна улица в лондонското предградие Ламбет.

Бедното актьорско семейство Чаплин със своите четири деца (две от които бяха от първия брак на госпожа Хана) вегетираше в една мрачна тухлена къща под наем, която имаше безнадеждния вид на нещо средно между казарма и болница. Бащата, отчаян от това, че след раждането на предпоследния му син Сидней жена му не може повече да играе на сцената, се отдаде на пиянство и все по-рядко получаваше дребни ангажменти. Това наложи двамата най-малки, навярно талантливи синове още отрано да печелят пари.

Чаплин-старши се опита да ги подготви като акробати и танцьори. Този нехаен човек на насладата, колкото добродушен, толкова и лекомислен, все пак беше строг учител на своите синове. Ежедневно те трябваше с часове да релетират всякакви и най-изтънчени артистични номера: стъп, флик-флок, каскад, салто, пеене и свирене на уста, и дори излязлото току-що — в деветдесетте години на миналия век — на мода skating, което означава летни кънки. Грациозният Чарли, най-малкият, се развиваше и като доста добър акробат. Но при едно упражнение той си счуди десния палец и вече не можеше да става дума за една бъдеща акробатична дейност. Затова трябваше да бъде подготвен за танцьор, декламатор и музикант. И по всичко личи, че като педагог по кабаретно изкуство бащата е имал добри успехи. Зашото още в ранна възраст най-малкият получи ангажмент. Момчето беше само на осем години, когато вече свиреше и играеше стъп във вариетето на трупата „Осемте момчета от Ланкашир“. Пет години по-късно Чаплин получи дори един няколкомесечен ангажмент за малка роля с текст. Той играеше смешния хотелски слуга Били в детективската комедия „Шерлок Холмс“.

Чарли, дете на артисти, беше много даровит. Тъй като разнообразният живот на сцената му доставяше голямо удоволствие, а освен това (за щастие на

все по-обедняващото семейство) донасяше и пари, малкият Чарли щеше да бъде щастлив, ако животът му в къщи не беше ад. Неустойчивият баща се погубваше все повече и повече и почти винаги биваше без ангажимент. Крехката майка взе мъката си така присърце, че заболя от меланхолия. Така истински бащин дом за младия Чаплин стана сцената. Неговите способности като пародиен актьор се развиваха. Той можеше да имитира пародийно гостуващите от време на време на сцената в предградието лондонски театрални величини с всички техни характерни особености и лоши навици.

Но и пиеската в няколко серии „Шерлок Холмс“ в края на краищата трябваше да се спре и най-младият, който донасяше доходи на семейството Чаплин, трябваше да потърси нови възможности да печели пари. Той не се плашеше от никаква работа, стана куриер, носач, чирак при стъklar, ваксаджия, сапунисваше клиентите в бръснарски салон (стъпил на малка скамейка). Така той се запозна с хората от предградието, с техните радости и мъки, с техните затруднения и малките им трикове. Той добре запомни как човек може да намери работа, като се изтика напред или сам се погрижи за поправки.

Будното дете остро наблюдаваше също така вида и манерите на обикалящия го свят. Чарли виждаше много пияници, които се мъчеха да се държат достойно, бедняци и нещастници, които се стремяха да представляват нещо „по-добро“ и посредством някаква смешна дреха — било чрез издута шапка или чифт продупчени ръкавици — да предадат известна елегантност на своето износено облекло.

Всичко това Чаплин използваше по-късно в своите произведения.

Но тогава, в първите си младежки години, той беше общ работник и човека, който изхранваше все по-разпадащото се семейство.

Чаплин бе на седемнадесет години, когато по-големият му брат Сидней, наречен Сид, получил редовно образование на артист, успя да го настани в пантомимната група на Фред Карно. Там той играеше съвсем малки пародии.

Успешният мимик

През първите години нямаше изгледи, че членът на ансамбъла Чарли Чаплин може да постигне нещо. Обратно, диктаторският шеф Карно, който караше хората да го наричат „губернатор“, не обичаше особено много Чарли, който междувременно беше навършил осемнадесет години. Нали го беше ангажирал само поради препоръките на неговия способен по-голям брат Сид! Младият мъж, със закопчаното си до горе тъмно сако и с широки, но винаги силно стиснати устни, беше преди всичко премного сериозен за разлика от другите членове на ансамбъла, които почти винаги се държаха шумно и дръзко. Младият мимик, подтиснат от мизерията у дома, не се разбираше особено добре със своите колеги. Необходимо беше и голяма порция безгрижие, за да запазиш своето добро настроение при Карно, защото неговата пантомимна група можеше и да смаже човек. Не само защото репетираха усилено в запустели постройките, подобни на хамбари, в най-далечни предградия, но и защото гостуваха в малки градове и села при най-тежки условия. Трупата на Карно показваше прекалено лудешки, къси сценки и пантомими, които често лъти завършваха с необуздани сбивания, изпочупване на целия сценичен инвентар и декорацията. Това бяха драстични скетчове, които се разиграваха в кръчми и разбойнически пещери. Двете сцени, в които главно участвуваше младият Чаплин, се наричаха „Една нощ в един лондонски клуб“ и „В един музик-хол“. В тях той имитираше смъртно пияни господа. Нали ги беше наблюдавал така добре в Ламбет.

Към 1912 г. в Кьолнското вариете „Райхсхален“ авторът на тази книга можа да види при едно турне из Европа съвсем неизвестния още Чаплин, който участвуваше в музикхол-скетч. Той не беше още в своя костюм на скитник, станал по-късно класически, а в псевдоелегантно каре с висши надолу мустаци. Още тогава Чаплин беше смешен до припадък. Той играеше смъртно пиян посетител на театрални ложи. Неговата главна дейност се състоеше в това, да пречи на излизащите артисти при изпълнение на тяхната програма, глупаво да ги имитира, а самият той все по-често да се изхлузва през парапета на ложата.

По това време той беше спечелил вече уважението на шефа на трупата и вече не играеше, както години наред преди това малки роли във втори състав.

Той беше вече близък приятел на управителя на трупата, който ръководеше ансамбъла при турнетата из чужбина. Алф, както Чарли го наричаше, остана негов близък приятел и по-късно години наред беше главен управител на собствената филмова компания на Чаплин.

Запознаване със снимачния апарат

Към 1910 г., когато Чаплин току-що бе станал пълнолетен, двамата приятели тръгват на едно турне из остров Джернсей на Ламанш. Тук те имат една не-обикновена среща с важни последици: на един народен празник те виждат горе, на дюните, един човек с нещо като латерна, поставена на триножен станок. Застанал под едно тъмно платно, той върти някаква ръчка. Запитан, той им съобщава, че се касае до един апарат за киноснимки, който по фотографически начин произвежда новите трептящи „живи картини“. Да, такива картини те познават вече, защото от пет или шест години насам във варietetата от време на време през антракта се показват едни или други от тези, сякаш направени в дъжд снимки на актуални събития или на някаква твърде глупава гротеска. Човекът, с който то се скоро се сприятеляват, е оператор във френското предприятие на братята Патé. Сега той снима тук народни сцени и паради. Чарли, заинтересуван от технически новости, моли да му разрешат поне веднъж сам да завърти ръчката. Новият познат му разрешава и Чарли Чаплин прави първата киноснимка в живота си.

Тази дейност му се харесва толкова много, че кара своя интимен приятел заедно да си набавят такъв нов вид „кутия“. Те събират пари, купуват апарата и сетне идват до една идея, която ще донесе печалби, но ще има важни последици: те решават да заснемат с филмовата кутия някои от своите мимични сцени и да ги показват вечер през антракта. Сега те могат да се виждат сами и да се коригират. Трептящите киноснимки през антракта много се харесват на публиката и Чарли не се уморява да снима още и още.

С това обаче той по никакъв начин не е още филмов актьор. Напротив, поради една глупава шега на съдбата той стои още две години далеч от екрана.

И това стана така.

Неоткриваем

Сериозните сценични актьори първоначално се отнесоха към новото забавление с „живите картини“ с известно недоверие. Поради това трудно можеха да се намерят артисти за професионални снимки за „страшните“ или гротескно-глупавите филми. Професионални актьори считаха под своето достойнство да участват при създаването на тези ланаирджийски картини. В повечето случаи само малки артисти, а от време на време някаква величина от вариете позволяваха да ги снимат. Единствено в Америка няколко театрални комици от един малък град в Калифорния се бяха прехвърлили към тази професия. И за едно от тях новосъздадени, тъй наречени филмови предприятия, в дотогава неизвестното селище Холивуд компанията Кесел-Бауман търсеше сега, към 1912 г., талантлив артист, особено по отношение на жестикулацията и мимиката.

На Кесел-Бауман бяха вече разказали за един оригинален клоун във вариете, който е гостувал известно време в САЩ, за един нисък, но извънредно подвижен момък, който се наричал Сеплин. Месеци наред агентите на Кесел-Бауман напразно търсят в Америка и Европа този Сеплин, додето се научат, че във Филаделфия с трупата на Фред Карно гостува един забележителен протескен мимик на име Чаплин. Него те ангажират за студиото на Кейстоун в Холивуд. Това стана в края на 1913 г.

Кинокомикът

По такъв начин Чарлс Спенсер Чаплин бе открит за киното. Но той далеч не беше още онзи безсмъртен Чарли (или Шарло, както го наричат французите).

Изпробваха малкия човек, но продуцентът и главен управител Мак Сенет никак не беше възхитен от новия член на трупата. Сенет беше създал ансамбъл все от комични типове: един грамаден човек, който приличаше на булдог, един кривооглед, един засъхнал старец и още други подобни чудовища. Към тях имаше красиви жени и характерните актриси Мери Дресер и Мейбъл Норман. Какво оба-

че да прави с този млад, сериозен мимик от Лондон? Най-напред той го наричаше Рейс — Чаплин, което означава „гонения“ или „бягащия“, и нареди това ново момче, грациозен и умен акробат, да бяга по екрана като ужилен. Случи се обаче обратното: малкото момче, безспорно даровит като комик, създаде в своята игра наред с буйните моменти и някои спокойни епизоди, поспираше се, движеше се протескно, но бавно.

За тази цел той си създаде на първо време една направо меланхолична маска, изразяваща мрачно, злобно момче с дълги, висящи мустаци.

Но по-късно на малкия му „просветна“, както се казва, и той намери своя собствен стил, костюма, маската и стойката, които скоро го направиха световно известен. Черпейки от своите младежки спомени в Ламбет и възползвайки се от малки наблюдения, той изгради сериозно веселия приказан образ на „Чарли“. При него една елегантна къричка към изхабени парцали, продупчени ръкавици към панталони като конци, нахъсо: подобни противоположни дреди, придружени от съответни мимики, можеха да предизвикат комично въздействие. Той създаде онзи гротескен образ, с чорлавите черни букли, снежнобялото лице на клоун и щестлавната четчица на мустациите. Към песния и износен „Cutaway“¹ той носеше една уж елегантна, твърде шарена и голяма жилетка. Не липсваше и искрящата от силни цветове, но за съжаление парцалива вратовръзка. Широките панталони, които падаха над деформираните и изкривени обувки, бяха твърде смачкани. Към това — елегантно гъвкавото бамбуково бастунче с извитата дръжка.

Всички тия неща той бе видял през младостта си да носят съседите му в Ламбет, част по част, парче по парче, а сега той ги съчетаваше като мозайка. И странно тази мозайка се вързваше. Така се роди парцаливо достойният джентелмен Чарли, готов за геройства и несполуки.

Но това далеч не беше още успешният кинокомик! Защото у Кейстоун, след като известно време гледаха неговите, макар и бурни, но с тих хумор изпълнени сцени, му казаха:

— Ние имаме успех само тогава, когато се използват като снаряди тортите с крем. Само с драстични смешки можем да накараме хората да се смеят. Вие, господин Чаплин, не отговаряте на нашите първоначални представи. Не случайно ние ви наричахме в нашите програми с малкото име „Рейс“². Вие трябваше да бъдете бързащият, бягащият, а сега ни идвате с такива тихи мотиви.

Чаплин отговори, че не е бил разбран. Неговият хумор бил типично английски и след време сигурно щял да има силно въздействие. Тогава му предложиха да прекратят ангажимента с него и голяма сума като обезщетение. Той обаче не се съгласи и принуди предприятието да се придържа към договора. Той предложи да го оставят да снима филми по свой вкус и по свои цели. Най-напред се противопоставиха, но накрая се съгласиха.

Това беше началото на неговата кариера като актьор и режисьор.

През януари 1914 г. беше заснет първият филм с Чарли Чаплин (под режисура на Хенри „Пат“ — Лерман „Как се изкарва хлябът“. През юли 1914 г. (обърнете внимание на забележителната дата!) Мак Сенет засне заедно с Чаплин и с вече известната и любима в Америка комична актриса Мери Дреслер „Лудешката идилия на Чарли и Лолот“². Това беше голям личен успех за Чарли. Още в края на 1913 г. Чаплин бе режисирал вече самостоятелно някои късометражни филми. През ноември 1914 г. изтече договорът му с Кейстоун. Чаплин получи предложение от компанията Есеней в Чикаго да произведе 14 филма. Сега младият човек щеше да получава вече 1250 долара на седмица. При Кейстон той бе започнал със 150 долара седмично и се бе почувствувал богат.

Той подписва договора с Есеней и заминава за Чикаго. Но суровият климат на големия индустриален град не му понася и не му харесва. В Чикаго той снима само един филм — „Новата му работа“. След това се връща отново в калифорнийските ателиета на своята фирма и остава в Калифорния над тридесет години. До февруари 1916 г. той снима за Есеней още 13 късометражни филма.

През първите две години на своето творчество той създава забавни, пародийни, но не и художествени филми. Макар в тези гротески като келнер, цигулар, скитник, затворник, моряк, продавач, банков чиновник, Чаплин да показва вече тук-там лъвски нокти, до голяма степен това са груби шегички с много сбивания, трошени и преследвания. Но все пак, когато Чаплин, след като е спасил от морето

¹ Характерното, тясно, долу закръглено сако.

² У нас известен под заглавието: „Прекъснатият роман на Тили“.

някакъв отвратителен богат курортист и след като този започва да мрънка, той просто го хвърля отново във водата; когато той, в ролята на посетител в едно кафене, без петак се опитва да разиграва най-лудешки трикове и завързва най-хубави запознанства — това е един съвършено нов стил, който се харесва на кинопубликата. Но амбициозният и сериозен Чаплин никак не е доволен от себе си. През 1929 г. той писа в едно френско филмово списание.

„... Преди, когато просто снимах филми, за да печеля пари, не знаех още какво е отговорност и снимах истински комедии. Изведнъж, напълно неподготвен, стоях пред факта: бях прочут (Аз казвам това при всякака си скромност). Оттогава насам, най-малко от оня момент, когато разбрах, че мога да загубя доброто си име, осъзнах своята отговорност. От това работата ми в някои отношения стана по-добра и в някои отношения и по-съзнателна.

Голямото старание само по себе си сигурно нямаше да даде голям успех. Колкото повече размишлявах и пресмятах, толкова повече установявах, че съм подчинен на механиката на хумора, а не разкривам неговия дух. Аз исках да опитам да стана „интелектуален“ и да изследвам изискванията на публиката. Имах желание да се харесвам на публиката, която се показва толкова дружелюбна спрямо мен. Аз трябваше да ѝ дам онова, което на всяка цена обещавах успех, или пък неща, които винаги предизвикват смях у публиката, дори когато нямат нищо общо със самото действие на филма. Тогава дойдох до заключението, че зная какво искам публиката и че успехът ми утвърждава това мое мнение.

Но точно в този момент получих един „студен душ“ във вид на едно писмо. Написано беше от един човек, когото никога не бях виждал и чието име до ден днешен ми е неизвестно. И все пак аз мога да възпроизведа писмото дума по дума. Този човек ме беше видял във филма „Чарли пожарникар“ в един голям киносалон на Средния Запад и ми писа:

„... В последния Ви филм констатирах липсата на самобитност. Въпреки че по отношение на комичното този филм напълно задоволява, все пак хората не се смяха толкова, колкото на много други филми, които сте създали по-рано.

Страхувам се, че се готвите да ставате роб на публиката. В по-голямата част от предишните филми публиката обаче беше Ваш роб. Публиката обича да бъде превърната в роб.“

Това писмо беше за мене добър урок. И аз го взех присърце.

Работата ми можеше да бъде добра само ако овладеех истинския дух на радостта.

И от това писмо изсам аз се стремя да избягвам именно онова, което публиката според мене желае.“

Думи, които биха могли да звучат надменно, ако не се разберат правилно. Те означават, че Чаплин още от първите си стъпки не е искал да отстъпва пред лиските, банални изисквания за празна и шумна комичност, макар че именно английсаксонският хумор, така нареченият „Slapstick“, т. е. хуморът на гумената палка, можеше да го подведе.

Така още към 1917 г., т. е. едва три години след началото на неговата филмова кариера, Чаплин създаде комедии с особени свойства и недвусмислено ясен социален фон.

През 1916 г. Чаплин снима забавни филми с ефектни протескно-комични „трикове“, като например „Чарли продавач“, който изпълнява своята служба в универсалния магазин, пързаййки се главоломно с летни кънки; или „Скитникът“, който побеждава шестима силни мъже само с един клон. Следващата година с „Чарли полицай“¹, един филм за най-тъмните бедняшки квартали, той създаде първата филмова сатира за своето време. Как той, просто защото е гладен и защото по някакъв начин трябва да печели пари, работи (макар да е малък и боязлив) като полицай и се бори с престъпния свят; как той помага на бедните и как накрая спечелва най-върлите престъпници за армията на спасението — това вече е от величината на един Свифт или Молиер.

Така Чарли Чаплин надхвърли ръста на обикновен филмов комик и стана критик на своето време.

Един клоун завладява сърцата

И на други големи клоуни преди и след Чаплин се е удавало да получат оващите на целия свят. Да си спомним само за „Little Tich“ — малкия оригинален бегач на кокили в края на миналото и началото на това столетие, за Фра-

¹ или „Тихата улица“.



телини, за Ривелс и големия Грок. Но тези майстори на веселието успяваха само да предизвикат смеха на хората.

Трагикомичният клоун Чарли Чаплин обаче, защото той си остана клоун при всичката си психическа изтънченост, със своя характерен образ на преследван хитрец успя да спечели сърцата на хората.

По онова време, което съвпада с края на Първата световна война, Чаплин бе превърнал вече шегата на екрана в едно истинско произведение на изкуството.

Трите комедии „Скитникът“, „Заложната къща“ и „Чарли полицай“ бяха напълно новаторски сатири на модерното общество; въпреки своя комизъм те все пак съдържаха несъмнено остротата на огорчения от безчовечността на войната творец.

Като „Скитник“, като вечно преследван в затворнически дрехи, Чаплин навива своите преследвачи, като насочва срещу тях собствените им оръжия. В „Заложна къща“ той е остроумно безпощаден срещу клиентите на заложната къща, защото те безропотно допускат всичко. Този филм съдържа и прочутата сцена, в която Чарли като помощник на собственика на заложната къща преглежда един предложен за залог будилник така, както лекар преглежда болен; изследва го чрез чукане, прислушва го с лекарска слушалка. Тъй като собственикът безучастно позволява да се върши всичко това с неговата вещ, най-сетне Чарли безмилостно отваря часовника с ключ за сардели, изважда частите от кутията, разпръсва ги и ги смазва; а на края слага всички тия вехтории в шапката на клиента и го отпраща със загубилия стойността си залог. Една жестоко комична сцена, насочена срещу незаинтересоваността на хората към собствените им работи.

В „Easy Street“ той се надсмива над лицемерието и фалшивата благотелност. Тук Чарли от разкаяние и набожност (наскоро преди това армията на спасението го е превъзпитала), става полицай в най-дискредитирания квартал на гангстери и убийци в Лондон; той надвива най-страшния гангстер (като го упоява със светлинен газ под един уличен фенер), краде за бедните, гошава гладните деца (като ги храни като пилета с подхвърлени зрънца) и на края превъзпитавя всички престъпници от квартала. Благодарни и примирени, те го следват в една кръчма, превърната в църква на армията на спасението. Една горчиво весела гротеска.

По-късно, с края на войната, сякаш отчаянието и неприязънта към човека, които бяха завладели големия филмов творец, започват да го напускат. Неговите произведения, макар и да не стават по-малко критични, все пак нямат вече този песимистичен хумор.

„Кучешки живот“ се разиграва на мястото за разтоварване на градската смет, в бюрото за намиране на работа; но действието, което показва как Чарли спечелва куче, намира работа, годеница и пари, свидетелствува за по-умерено (но не в буржоазен смисъл „примиренческо“) обединяване на комедия, приказка и критика на своето време, нещо, което Чаплин запазва още години наред в много свои произведения.

Особено много допада на уморените от сраженията хора неговата сладкогорчива пародия на войната „Пушки на рамо“, в която той безкомпромисно разобличава милитаризма и преди всичко пруското кайзерство. Той показва един малък, съвсем не героичен човек в униформа, който понася предано всички страхотии на тъжния, безсмислен живот в окопите, но се възползува от всяка случайност на това недостойно за човека положение. Най-сетне той ляга да спи на каменна издатина в един пълен с вода ров, след като, както са го учили, е сгънал внимателно своя мундир и го е предал на вълните. И сега този лишен от каквото и да е геройство човек, сънува как защитава едно момиче от вражески нападател и най-сетне дори пленява германския кайзер, престолонаследника и Хинденбург. За това той бива награден от английския крал с орден, който владетелят сам откачва от гърдите си.

Наистина не „военен“ филм, а силен, разобличаващ и спасителен смях, насочен срещу войната. С тази своя първа майсторска творба Чаплин стана най-популярният човек след Първата световна война. Във всички части на света, където кината бяха поникнали като гъби, търсеха филми на Чаплин и всички слоеве на обществото, от богатия сноб до най-бедния работник, се смесха на него. Чаплин стана популярен от Рейкявик до Мелбърн.

Причината за изгряващата световна слава на Чаплин беше неговата истинска човечност, неговият дълбок хуманизъм — дължащ се може би на неговите собствени болезнени преживелици като дете. Наистина Чаплин много пъти казва:

„Главната ми цел е да накарам хората да се смеят.“

Но от момента, когато той се издигна над един обикновен панаирджийски шегобиец (и това стана много скоро), това не беше вече смях на всяка цена. Неговият хумор може да бъде твърд, безкомпромисен и пресметлив, но никога не безчовечен. Така в „Пушки на рамо“ той използва като беден войник в наводнения от дъжда ров летящите към него гранати за отваряне на своята консервна кутия, отхапва тайно от глъстия сандвич на своя другар по окоп; но възрайки се над рамото на този другар, той чете неговите писма от родината, радва се заедно

с него за радостите му и плаче над неговите мъки. Защото той е сам. Като „Чарли“ той винаги е сам в света.

Той никога не е банален, никога не е лекомислен и никога не е само сантиментален. Почти всеки негов филм, дори вече в тези първи години, има един ясен социален фон. Борбата на малкия човек е насочена винаги срещу богатите, подтисниците, чиновниците, срещу полицаите и лицемерните институти за благодетелност.

Той се бори с проблемите на комичното. През 1922 г. Чаплин каза:

„Да бъдеш клоун, това е нещо, което може да отчае човека.“

С това той иска да каже, че е твърде сложно с художествени средства да изчерпваш задоволително всички елементи на комичното. Към края на Първата световна война Чаплин се намираше едва в началото на своето майсторство. Четирите филмови предприятия, за които бе работил дотогава, представляват четири етапа от неговия растеж, които могат да се обединят под мотото, изразено в заглавието на един от първите му филми „Как се изкарва хлябът“. Сега обаче амбициите на постигналия успех се разпространяваха по-далеч. Той искаше да създаде поетични произведения за екрана. След като се освободи от продуцентите-търговци и като основа заедно с трима колеги (Мери Пикфорд, Дуглас Фербанкс и Д. В. Грифит) собствено филмово предприятие United Artists, той успя да създаде прекрасната трагикомедия за едно гаврошче „Момчето“¹.

Този филм, снет през 1920 г., чиято премиера в Холивуд се състоя през 1921 г., а в Германия през 1923 г., може да бъде разгледан като първото истинско поетично произведение за екрана. Произведението, в което Чаплин търси да се освободи от своите тежки детски спомени, е поема за взаимомощта на най-бедните измежду бедняците. Както в бъдещите си филми, така и тук Чаплин е едновременно автор, режисьор, главен актьор и продуцент. (Изключение прави филмът „Парижанката“, в който той играе само една минута като носач, но сценарият и режисурата са неговни.) За филма „Момчето“ той откри своя четири и половина годишен партньор, мъничкия Джеки Кутан, и направи от това очарователно дете един затрогващ артист (който по-късно — наистина само съсем късо време — печели милиони долари, но без ръководството и участието на Чаплин скоро изчеза от филмовия хоризонт). В „Момчето“ гаврошчето Джеки изпитва цялата мъка, всички малки радости и цялата любов, които някога е изживял Чарли Чаплин през своята младост.

А при това всъщност нищо не се случва, освен че един окъсан скитник намира до кофата за смет подхвърлено дете, взема го против волята си със себе си и се грижи за него. Грижи се по-добре от баща, по-сърдечен е и е готов да го защити като майка. И в това отсъствие на действие има изобилие от наблюдения, които затрогват и карат хората да се превизват от смях. Как двамата изтласкани от обществото, големият и малкият скитник, като равни говорят и работят (Джеки разбива прозорци, а Чарли ги поправя), как винаги заедно делят ядене, пиене, мястото в приюта и преследванията — дотогава подобно нещо няма нито на сцената, нито на екрана. Този филм прелива от изненадващи, весели хрумвания. Било, когато Чарли брои като банкноти сготвените от самия негов омлети и ги разделя честно, било, когато един скъсан чувал за парцали се превръща в елегантна дреха. Или пък майсторския начин да скрие малкия под себе си в нощния приют, за да спести таксата от една стотинка. И още една, най-голяма изненада: посред тази забавна комедия-приказка за големия град има една силно трагична, реалистична сцена: службата за „обществено подпомагане“ иска насила да отнеме от бедния човечец подхвърленото дете. Тогава преследваният се бори за своя другар по нещастие, бори се с цялото си озлобление и твърдост, дори с бруталност. Без какъвто и да е комичен страничен ефект. Тук се касае за правото на най-бедните да защитят най-скъпото си. Това е изключително и има огромно въздействие.

Докато в досегашните филми в най-добрия случай можеше да се намери забавление, развлечение, веселие, тук за първи път зрителят беше разтърсен от виденото на екрана. Курт Тухолски, който гледа „Момчето“ през 1923 г., изрази това във „Велтбюне“ със следните думи:

„... Иска ти се да вдигнеш ръце и да му извикаш (става дума за Чаплин): Слава богу, че те има тебе! Кръвта на твоето сърце е преминала през мозъка ти — ти чувствуваш с главата си и мислиш със сърцето! Обогатител на живота...“

И по-нататък:

„В твоите филми има истинска човечност и най-дълбока логика на сърцето.“

¹ „Момчето“, у нас под заглавието „Детето на улицата“.



Тебе те познават повече хора, отколкото са познавали Гьоте и Наполеон заедно — пет континента са те виждали и всички са се смели. Ти имаш два леви крака, но сърцето ти е на място. Бъди поздравен!“

След като е привършил „Момчето“, Чаплин е уморен. След седем години непрекъснат труд той иска веднъж да почива. Затова тръгва на пътешествие за Европа. За впечатленията си той пише книга.

„Ало, Европа!“

Под това заглавие излиза дневникът на Чаплин за неговото пътешествие. Това не е никакъв разказ с рекламна цел, какъвто биха написали други холивудчани (или биха накарали да се напише), а една истинска изповед.

Един разгневен художник, който през годините на безспорно творчество е постигнал световна слава, признава без кокетство и без страх на един недоверчиво дебнеш свят с привидна конюнктурa, че социалните проблеми на неговото време го подтискат и занимават, че той чувства част от отговорността и желае да помага на преследваните, угнетените и ошетените. Наистина едно смело начинание на човек, от когото бяха очаквали само клоунщини, дори и в книгата му.

Чаплин действително разказва много анекдоти и занимателни неща, но винаги се чувства как тупти горещото му сърце.

Той замина за своята родина Европа, за да си почине „от сценариите, от миризмата на лентите в студияте, от света на договорите, от вестникарските бележки, от монтажните зали, от човешките маси, красавиците на плажа, омлетите, от големите обувки и малките мустаци“. Но заплашителната мизерия, призракът на безработицата, варварщината на политическото „правосъдие“, неща, които той среща пътьом, не го оставят и той е достатъчно смел, за да пише за тях.

При това още преди неговото заминаване го преследваха с подозрения и подлост. Така преди да заміне за Европа, една жена от печата го запита:

— Вие болшевик ли сте?

И Чаплин отговори:

— Аз съм творец. Мен ме интересува животът. Болшевизмът е една нова фаза на живота. Следователно той ме интересува.

Чарли разказва за своето пътешествие по типично чаплински начин. Комиични приготовления за официални приеми, които после протичат съвсем иначе, странни срещи и въпроси; трагикомични чувства при поразителния възторг, с който го посрещат в Лондон. И посред описанието на своите раздвоени чувства, след предаването на шумни сцени при посрещането има следните изречения.

„Аз оставам сам със своите мисли. Само да можех да направя нещо, да разреша проблема за безработицата или да извърша някакво друго голямо дело като благодарност за всичко това...“

В своя роден град чествуваният никога не е напуснат от чувството на солидарност с всички угнетени и обидени. Така в един елегантен клуб, в който го канят негови приятели, той става свидетел на високомерен разговор, в който един мускулист артист се хвали, че бил отишъл в дискредитирания квартал на бедняците Лимхаус (мястото на действие на един разказ на Дикенс, а също и на редица късометражни филми на Чаплин), за да си премери там силите със „силните мъже“. Той не ги намира и подиграва изнурените работници. Но да оставим Чаплин да говори сам:

„... Това беше премного за мене. Отвратих се. Аз му отговорих, че е твърде лесно за един добре охранен, превисоко платен артист да се перчи пред тези бедни хора. Колко ли силен щеше да бъде, ако трябваше да води живота на тези бедняци. Много е просто да искаш да се мериш с тези хора при неговия заоблен гръден кош и добре тренирани мускули. Те, разбира се, не са силни, но когато става дума да тръгнат на война, когато стане въпрос да загубят ръка или крак, изведнъж техните сили са достатъчни. Затова те не се разкарват да търсят безпричинно разправии.“

По повод на моите думи компанията се разпръсна, но аз се чувствах така отвратен, че не обърнах внимание на това.“

Чаплин пише как той снима: честно и с пълно съзнание за комиичното и трагичното на един дъх.

След световния успех на „Момчето“, за чиято премиера именно големият художник заминава за Лондон, уважаван и богат, той пише за своето пътуване с луксозния параход „Олимпик“.

„За първи път се чувствавам като елегантен господин, като светски мъж.“
Но станал сега видна личност, той не е забравил своята младост и тежката си борба за признание и не я забравя никога. За своите особено фини съпътници той пише:

„... Но къде може да се намерят хора, с които да се срещнеш на обща основа? аз непрекъснато чувам и чета за това, но никога не ми се отдава да се запозная с хора и да си остана самият аз.

За това аз се чувствавам свободен от всеки упрек срещу мене, тайно обявявам всички пасажери от първа класа за сноби и решавам да се опитам веднъж с пътниците от втора или трета класа. С фините хора някакси не мога да се сдружа. Раздразнен, решавам да предпочета ласажерите от другите класи и екипажа.“

Той се отправя към огнярите, които са се качили на палубата да подишат въздух и веднага познават Чаплин.

„В техните почернели от въглища лица се показва усмивка. Те викат „Ура“ и „Ало, Чарли“. Когато виждам как просветват тези задебелени лица под въглищния прах, душата ми се сгрява. Аз ги обичам.“

Запрогващи са впечатленията на Чаплин от посещенията на местата от неговото детство, на Кенингтън крос и Честър стрийт. Гледката на беднотията го засяга силно. Той вижда стария туберкулозен уличен продавач, когото познава още от дете, вижда децата, седнали по стъпалата на къщите.

„Чувствам как се задушавам. Когато минавам покрай тях, те вдигат главите си. Без никакво стеснение те отправят своите хубави и добри очи към чужденеца. Те ми се усмихват, аз им отговарям. Само да можеше да се направи нещо за тях, за тези малки босяци с живот без перспективи.“

Канейки се бегом да напусне старото си родно място, защото „облечен като мен не може да скита из Ламбет уок“, той среща гаврошчетата, които го следват.

„Те тичат около мене, за да ме огледат от всички страни.

Мислено виждам себе си като един от тях. По мое време и аз щях да тичам след знаменитости. И мене щеше да ме подтиква любопитството, и аз щях да се блъскам, да удрям с юмруци, за да си пробия място в най-предната редица. Те носят парцали, както ние едно време, само че са още по-парцаливи. Те ме поглеждат в лицето и когато се смеят, си показват занемарените зъби.

Боже господи, зъбите на английските пролетарски деца са ужасяващи. Може и трябва да се направи нещо за тях!...“

Той лише за проститутките, които го разпознават и стават съвсем стеснителни и „буржоазни“; три бедни млади момичета, с които Чарли и неговите приятели разговарят нощем на улицата и на които дават пари, за да могат да пътуват за къщи.

Така стигналият до слава и пари художник върви по местата на своята младост, развълнуван и с готовност да помогне.

Какво прави Чаплин иначе?

Но да се върнем с Чаплин към неговата работа. Какво е направил той принципно различно от всички останали кинодейци — дори и от най-значителните?

Той започва със своята мимика и жестикулация.

В този начален период на кинематографията няма киноартист, който така образно и с толкова малко средства да засилва изразителността на човешкото лице като Чаплин. Само с едно повдигане на крайчеца на око, с едно трепкане на устата „Чарли“ изразява цели комедии, а и цели трагедии, много нещо казва със своето малко, твърде лодвизно и тренирано тело. Със своите акробатически обучени крайници той е предизвиквал по вълнуващ начин смях и сълзи. Краят на много от неговите филми, в които той като „Чарли“ тъжно се отдалечава от погледа на посетителя, е станал световно прочут.

По отношение на декора десетилетия наред Чаплин не правеше никакви отстъпки на публиката, а показваше безкомпромисно своя собствен тесен, но реален свят (дори когато го показваше приказно и пародийно). Всъщност той изграждаше в студиото почти винаги Лондон от своето детство. Все отново Ламбет и Кенингтън роуд: тъмни, мръсни задни дворове, покрити със сажки, с ръждивите железни стълби на стари къщи. Ниски, опушени кръчми, страхотно голи учреждения, от полицейския участък до нощния приют. Често само рисувани.

(Следва)

НАЧАЛОТО...

Още на следващата година след знаменитото кинопредставление в парижкото „Гран кафе“ и нашата страна била навестена от странствуващи оператори, които запознали българската публика със „сензационната новост“. Идващото чудо на двадесети век прониквало със светкавична бързина по панаирите и варietetата. Издигали се един след друг брезентови биоскопи и кинематографи. Хората въпреки оглушителния шум на агрегатите следели със затаен дъх трепкащите изображения по бялото платно. Заливали се от смях, когато героите тръсели безброй чинии, замеряли се с торти или са се гонели и биели, без да е известно кой кого гони и за какво го бие. Плакали над жални и сърцераздирателни драми, на които сега бихме могли най-много да се поусмивнем.

По същото това време някъде в началото на века, когато в София токущо озетнали електрическите крушки и на автомобил се возил само царят, се появили и първите отечествени кинохроники. Не е известно и досега името на първия български кинооператор. Известно е само, че от 1910 г. столичното кино „Модерен театър“ започнало да включва редовно в програмите си филми с български пейзажи — с българското слънце, дървета и улици, с образи на наши съотечественици, снети от операторите-българи — Георги Вълчев, Крепиев, А. Ив. Жеков, Ив. Хр. Димитров и още неколцина, чиито имена и до днес са съжаление все още не са установени.

През зимата на 1915 г. се състояла и премиерата на първата българска кинокомедия „Българан е галант“, снета от оператора Гаетано, също по поръчка на „Модерен театър“. Режисурата и изпълнението на главната роля били възложени на Васил Гендов. Отзивите на печата били приповдигнати и щедри на хвалебствия. Един от столичните вестници предричал блискато бъдеще на България, която стремежи

се „във всичко да подражава на западноевропейските колоси“, щяла да „тури началото на един нов отрасъл на изкуството“.

„Новият отрасъл“ обаче видял бял свят под българското небе в една неблагоприятна обстановка за развитието на подобно творчество. На македонския фронт вече гърмели топове. Балканските народи били въвлечени в братоубийствена касапница.

И въпреки това публиката, привикнала да изпада във възторг от глупавите похождения на Модерния Иванчо¹, виждала на екрана познати нашенски улици, лица и нрави, та дори и наш Макс Линдер. Ето защо приемът на първия наш игрален филм бил повече от радушен. Съвсем близък и роден бил за зрителите и образът на полулегналия лъв във встъпителните титри на лентата по подобие на галския петел от филмите на „Пате-фрер“.

И така — българска кинокомедия с български шемпел!

Първите стъпки на балканския съперник на Макс Линдер били направени...

Това съперничене „с западноевропейските колоси“ обаче скоро не се удало.

Съдено било на новия отрасъл още в най-крехката си възраст да се сблъска с грамадни мъчнотии и да си остане в пионерски стадий на развитие в продължение на три десетилетия.

Загледан в примамливите хоризонти на отечеството, лъвът си останал дълго време полулегнал, без да се изправи с целия си ръст. Не му достигнали сили. Пък и на помощ никой не му се притекъл.

Но така или иначе със свойствената си българска жилавост новото изкуство започва да си проправя път. В разгара на самата война Гендов пристъп-

¹ Побългареният френски комик Андре Дед.



Най-ранният български филм, запазен в Българската национална филмотека, е „Балканската война“, снет от А. И. Жеков. Авторът посветил своя филм на пламенния русофил, героя от Балканската война — генерал Радко Димитриев. Камерата е запечатала за поколенията българската земя и дървета и образите на дедите ни, които и в грубите си войнишки униформи са все същите добродушни мъжествени български селяни, понесли безропотно на плещите си тежестите на войната.



Тракийският войвода Тане Николов



Пленени турци



Васил Гендов и Манол Киров във филма
„Любовта е лудост“

ва към снимането на нов филм „Любовта е лудост“ (1917 г.). На какъв проблем ще откликне младият кинематографист? Какво смята да каже на зрителите? На какъв жанр ще се спре?

Пак комедия, но не върху национален жизнен материал, а една побългарена версия по разказа „Палавата“ на френския писател Рене Лекроа. Комедия — развлекателна, но не от най-оригиналните.

...Любов между двама млади и вечно противопоставяща се леля, която предпочита да омъжи племенницата си за богат жених. Но внезапната поява на добрия стар приятел и преобличането на героя спасяват положението. Идва неизбежният „хепи-енд“ — бедният получава дългоочакваната благословия на лелята.

Филмът, който е запазен в Националната филмотека, е в две части с обща дължина 500 м. Снимачната работа е извършена от М. Райфлер. Ролята на студента се изпълнява от Васил Гендов, девойката — Жана Гендова, приятелят — Манол Киров, а лелята — Мария Тороманова.

За пръв път при „Любовта е лудост“ постановчикът се е ръководил и от сценарен план, нещо като режисьорска книга. Този сценарий е всъщност едно огледало, в което се открива малолетието на нашия филм — и интелектуално, и... материално.

„Места, където ще се играе комедията

1. В нашия двор, до оградата.

2. Кафене „Континентал“, и то преди обяд, защото има много слънце. Ще

се снима през прозореца.

3. В двора на Цанкини, зад малката стълба на задната страна.

4. Боя за мустаци, огледалце и кърпа за избърсване, пудра, червило. Сребърната табакера на Жоро.

10. Върте в „Панах“, ако каже Райфлер, че може да излезе нещо.

1) За Жана ще трябва една хубава официална рокля, тафтияната шапка на райета, една всекидневна, а когато ще идва при мене в къщата, ще бъде с нещо друго (чантата на Гизела).

2) За мен — панталони пепит и багун със сребърна дръжка. Едно бяло палто за преобличане, което после ще облече и Манол. Гарсонетката и черните кожени ръкавици.

3) За Манол — черни дрехи.

4) За Тороманова — една старомодна шапка и пелерината от мама. Чадърът с кокалената дръжка от Бонка. Чанта с ресни като на леля Елена.

Писмо с елегантен плик за мен. Запета картина Тороманката да не забравя плетката и очилата на тате.“

И т. н. и т. н.

И Гендов, както и повечето пионери на нашето кино от преди Девети септември 1944 г., мечтаеха само със заеми срещу часовник или апартамент и с гол ентузиазъм да създадат филмова индустрия и да прославят България едва ли не по петте материка...

Това беше едно тъжно и едно трогателно пионерство. Началото на едно донкихотство...

Г. Стоянов-Бигор