

НАЗРЕЛИ ВЪПРОСИ

Известна и неоспорима е сложната същност на филмопроизводството. Няма друг род изкуство, при което художникът-творец да е така тясно обвързан и зависим от огромна и сложна техника при реализирането на своя художествен замисъл, както при киноизкуството. Обстоятелството, че за създаването на всяко филмово произведение са необходими много средства, цяла армия от сътрудници и скъпа апаратура, е придавало и ще придава недвусмислено материално-производствен характер на филмопроизводството. Но киното нямаше да бъде изкуство, ако наред и над това материално-производствено начало не стоеше художествено-творческото начало. Продукцията на филмопроизводството, отделните филми — това се отнася винаги за социалистическото киноизкуство — не са стока, а художествени произведения, творби на едно изкуство, призвано да бъде ценен помощник на Партията в нейната борба на идеологическия фронт.

Още от зората на създаването си обаче киноизкуството носи в себе си противоречието между художествено-творческото и материално-производственото начало. И макар това противоречие да се проявява по различен начин в капиталистическото и социалистическото филмопроизводство, всички организационни форми, през които е преминало филмопроизводството до днес, в основата си са били насочени към една цел — към притъпяване на това противоречие, към създаване на такава организация на производство, която да осигури най-добри условия за безпрепятствено протичане на художествено-творческия процес. И все пак това основно противоречие е неотстранимо, то винаги ще съществува и често става причина за недоразумения между творчески работници и административни ръководители.

Обстоятелството, че и в нашата кинематография се пораждат такива недоразумения, подсказва, че процесът за усъвършенствуване организацията на филмопроизводството у нас не може да се смята за завършен с постигнатото до днес.

Не е тайна например, че нашето филмопроизводство страда от известна неритмичност. Тази неритмичност се проявява в две насоки — от една страна; пред зрителя, от друга — вътре в самото предприятие. Обикновено българските игрални филми се поднасят на зрителя от февруари до септември, след което следва дълга, неколкомесечна пауза до началото на следващата година. На какво основание нашият зрител трябва да приеме тази „сезонност“? Едва ли някой би могъл да отговори задоволително на този въпрос. От друга страна, както казахме, една бегла статистика вътре в предприятието би ни разкрила, че най-голямото напрежение в счимащия период за нашите филми пада в третото и четвъртото тримесечие. Обикновено в последното тримесечие попада и монтажно-озвучителният период на пуснатите през годината в производство филми. Едва ли всичко това би могло да се оправдае само с някаква „метеорологическа сезонност“. Очевидно причината трябва да се търси и в начина на планирането. Неоправданата и неразумна от икономическо гледище все още голяма продължителност на снимачния период (най-скъпия) и краткотрайността на подготвителния и монтажно-озвучителния период (не скъпи, но от решаващо значение за художественото качество на филма) поставят според нас въпроса за преразглеждане периодизацията на филмопроизводството и главно на нормативността (доколко и къде тя е приложима) на отделните периоди. Необходимо е да се създадат такива условия, които да осигурят пускането на филми в производство по всяко време на годината и протичане на производствения процес на всеки отделен филм без пресичане и задръстване на „тесните места“ в нашата техника.

Не е тайна, че подобни проблеми стоят и пред двете студии за кърсомет-
ражни филми. И в тяхното производство края на годината се ознаменува с при-
бързаност в монтажно-озвучителния период, като художествените съвети приемат
понякога филми само за да се „отчете“ бройката, при твърде компромисно отно-
шение към качеството. А са известни и случаи, когато приети от художествения
съвет филми остават за повторно озвучаване.

От 1. I. 1961 година в сила влязоха нови правилници за премиране работ-
ниците от филмопроизводството. Тези правилници поставят нови, по-строги и по-
сложни изисквания при планирането, които са вече предмет на оживени комен-
тарии.

Посочените дотук въпроси засягат еднакво дълбоко и творчески работници,
и административни ръководители. И творчески работници, и административни ръ-
ководители се стремят безспорно към една обща цел — висококачествени в идейно-
художествено и техническо отношение филми. Но грешат онези творчески работ-
ници, които виждат постигането на тази цел в освобождаването им от производ-
ствена нормативност в името на неограниченото и свободно творческо търсене,
както грешат и онези административни ръководители, които схващат тази нор-
мативност догматично. А може би за това последните не всякога са и виновни.
Може би е необходимо чрез изменение на системата за планиране и финансиране
да им се дадат повече права, повече възможност да подхождат конкретно към
всеки филм поотделно. Защото едва ли някой от тях може да гледа на планира-
нето като на самоцел, а не като на средство за най-добра организация на творче-
ския процес в киното.

От няколко години у нас се говори усилено за нови форми в организацията
на филмопроизводството. Мнозина предлагат например т. н. „производствени“, или
„творчески“ колективи (групи) по подобие на редица братски социалистически ки-
нематографии. За всичко това се говори по коридорите, разисква се на закрити
съвещания. Тези разисквания са безспорно ценен ориентир за ръководството, което
ще каже последната си дума по повдигнатите въпроси. Но очевидно не ще бъде
безполезно, ако разискванията излязат и на една по-широка обществена трибу-
на, каквато е сп. „Киноизкуство“.

„Киноизкуство“ е схващало винаги значението на организационните проблеми
във филмопроизводството, но не ги е поставяло досега с нужната настойчивост.
Тези проблеми обаче са намерили. Те се изправят пред нас твърде категорично и са
от жизнена важност за всеки работник от филмопроизводството, за бъдещото раз-
витие на нашата кинематография. Те изискват едно по-широко обсъждане, една
всестранна обмяна на гледища и мнения. Като поставя в тази статия само някои
от тези проблеми, „Киноизкуство“ се обръща към всички работници от филмопро-
изводството с призив — да поговорим на страниците на списанието свободно и
обстоятелствено за по-добра, творческа организация на нашето филмопроизводство.

С Л И Ц Е К Ъ М Д Н Е Ш Н И Я Д Е Н

С новия български филм „Призори“ нашето киноизкуство се възвръща към една тематична линия, която то бе подхванало, общо взето, успешно още в най-ранната си възраст с филми като „Утро над родината“ и „Димитровградци“. Дълго време тази тематична линия не можеше да намери място в производствените планове на Студията за игрални филми. Не е задача на тази статия да посочваме и анализираме причините за това. Те наистина са от твърде сложно обективно и субективно естество. Тук ние бихме желали само да изкажем още в началото задоволството си, че след една неоправдано дълга пауза на нашия екран отново оживяват картини и образи от нашето социалистическо строителство, оживява онова, което е наше непосредствено ежедневие. А това значи, че нашето киноизкуство, натрупало вече значителен творчески опит, се обръща с лице към днешния ден, изпълнен с трудов устрем и — за художника — с неизчерпаемо богатство от разнообразни конфликти и характери. При това нашето киноизкуство се стреми явно към разширяване на своите аспекти за отразяване на тази съвременност, доскоро очертавани предимно и главно от проблематиката на социалистическото преустройство на нашето село. Всичко това може само да радва.

Струва ни се, че едно от главните достойнства на филма „Призори“ е в това, че с него нашата кинематография показва как в едно художествено произведение, сюжетът на което е взет от живота на хората в едно от големите наши строителства, може, колкото и трудно да е това, да се разкаже предимно за хората, за човешките съдби, без те да бъдат непременно засенчени от описания на производствено-технологическите процеси. Оказва се, че прословутата „производствена“ тематика не води непременно до суховатост и безжизненост.

Именно тази основна насоченост на „Призори“ е главната заслуга на автора на сценария Кирил Войнов. Попаднал на хубав съвременен сюжет, с интересен „производствен“ конфликт, Войнов се стреми да надникне в душите на своите герои, да открие у тях човешките трепети и вълнения, като използва строителството само като органична жизнена среда за разгръщане на конфликтите, за развитие на образите.

Но трябва да се съжaliaва, че сам авторът не е дооценил своята находка. По всичко личи, че намереният основен конфликт между Камарада и Николай — между самоотверженото, но стихийно, а

понякога и неразумно ударничество и разумната организация, която социалистически справедливо извежда не неколцина, а целия колектив до добри трудови постижения и възнаграждения, — конфликт чисто нов, социалистически, не е спечелил изцяло доверието на автора. Войнов се е разколебал в художествената стойност на този „производствен“ конфликт, намерил го е може би за не много „личен“ и е решил да го разшири, изостри и обогати чрез историята за застрелването на брата на Камарада от Николай през време на войната за дезертьорство. Действително с това хрумване авторът докосва по-плътнo струните на чувствата на зрителя, но по същество Войнов фактически е капитулирал пред задължението да експлоатира докрай богатството, заложено обективно в основния конфликт.

В резултат на това в сценария (публикуван в кн. 11/1959 г. на сп. „Киноизкуство“) не бяха намерени ония докрай правдиви жизнени обстоятелства, в които се решаваха набеязаните конфликти, и развитието на централните образи остана да страда от известно съчинителство. Като прибавим към тази основна слабост на сценария и известно недооценяване на изобразително-изразната страна на киното, ще разберем, че пред постановчика Димитър Петров е стояла въпреки значимия и благодарен материал в сценария една не лека задача.

Димитър Петров е дебютант в кинорежисурата. Но постигнатото от него във филма „Призори“ е на такова равнище, че ни освобождава от необходимостта да проявяваме обикновеното в такива случаи снизхождение.

Радвашо в този режисьорски дебют е на първо място творче-



Актьорите М. Миндов и П. Слабаков в сцена от филма

ското отношение, което Д. Петров е проявил към предлаганата му литературна основа. Това личи и при най-беглото сравнение между готовия филм и публикувания сценарий. Петров се е отнесъл критично към сценария, вникнал е в неговите основни достоинства и слабости, положил е максимум усилия да доразвие първите и да отстрани последните. В резултат на тази солидна преработка във филма се е получил един по-опростен, но стегнат разказ, в който двете основни линии в конфликта между Камарада и Николай са разгънати в, общо взето, правилни пропорции, в който от характеристиката на някои от героите (напр. Дафина) са отстранени правилно елементи на неубедителност, в който диалогът е очистен от излишната словоохотливост. Обстоятелството, че във филма Николай не загива, а остава жив, говори, че режисьорът се е преборил за едно по-правдиво, по-оптимистично решение, освобождавайки се от мелодраматичната и пантомимна финална сцена в сценария.

Ако обобщим, без да изброяваме всичко, онова, което режисьорът е привнесъл като свое виждане в драматургията на филма, ще открием, че още тук се е изявила вече творческата същност на Д. Петров с някои свои основни и много симпатични черти: стремеж към опростеност в художествената изява, вкус към чиста и ясна линия на разказа, дълбоко зачитане на жизнената логика и правда в развитието на характерите. Тази творческа същност на режисьора е дала свой ясен отпечатък и върху самата филмова реализация. В неговия филм има нещо, което не всеки дебютант поднася: освободено от подражателство цялостно режисьорско виждане, някаква подкупваща художническа скромност, някаква деликатност и същевременно категоричност в почерка, който в основата си остава подчерк на чистия, неподправен реализъм. От филма на Петров лъхат обикновеност и делничност в най-добрия смисъл, в него липсва всякаква преднамерена пунктуация. За Петров киното не е зрелище, а средство да се приближи и потопи зрителят в самия жизнен поток.

Основният прицел и на режисьора, както и на автора на сценария, са хората, човешките съдби, които нашите социалистически строежи сплитат и коват. Заложеният в конфликта между Камарада и Николай идейно-художествен замисъл е явно близък и скъп на режисьора и той се стреми да го разкрие колкото може по-пряко, по-чисто. Режисьорът е опростил обстоятелствата на сблъсъка между Камарада и Николай, като тяхното конфликтване се развива сега стремително по възходяща линия, без спадане, без почивка, за да достигне до своята развръзка при спасяването на Камарада от Николай. Един стихийен, хаотичен, с немалко ръждиви петна от миналото характер — Камарада — е победен от светлия, чистия, самоотвержен, безкомпромисен нов човек, от комуниста Николай. И ние чувствуваме — въпреки известна недостатъчност на обстоятелствата, — че в края на филма се извършва едно двойно спасение: Николай е спасил не само физически Камарада от гибел, но го е спасил и духовно — един ценен строител, „с цяла торба ордени“, ще пречисти душата си от хаоса на тъмните чувства, ще повярва в справедливостта и силата на комуниста, ще почувствува красотата на истинската миньорска дружба.



Анастасия Бакърджиева и Мирослав Миндов

В сценария производственият конфликт между Камарада и Николай се разрешаваше благополучно, след това, твърде външно предаден, избухваше новият, личен конфликт около убийството на фронта, вече между приятелите се Камарад и Николай. Режисьорът правилно се е освободил от това приятеляване на двамата. По този начин той постига не само динамика в развитието на конфликта и на сюжета, но и точно отмерения акцент върху проблемата за убийството на брата на Камарада от Николай. Сега тази проблема се вплита органично в още неизживяната неприязън на Камарада към Николай и придава нов драматически импулс на финалния епизод. Но за съжаление режисьорът не е успял въпреки явно положените усилия да изтръгне при реализацията повече жизненост от ония сцени, в които се разгръща първоначалният и основен конфликт между Камарада и Николай. В тия сцени подкупващата простота на филмовите решения изиграва отново своята благоприятна роля, но въпреки това ние отнасяме повече впечатление за видимост на конфликта, отколкото усещането, че това е съдбоносен въпрос за героите. Въпреки всичко нас повече ни вълнува въпросът, дали Камарада ще отмъсти за убития си брат — следователно „общочовешкото“, — отколкото това, дали той ще се върне на строежа и ще се включи в комплексните бригади. А според нас последното би трябвало да зазвучи също така „общочовешки“...

Тук е може би мястото да отправим още един малък упрек към режисьора. Ние високо ценим желанието му да бъде винаги с лице към чувствата и преживяванията на своите герои, да освободи сюжета от „производственост“. Ние разбираме, че не всички подобни сюжети изискват непременно широки и внушителни панорами на огромни строителни обекти. Но в „Призори“ можеше да видим едно по-

живописно, наситено с повече поезия изобразително решение на площадката пред тунела и на някои общи планове от обекта. В тази насока подаденият от К. Войнов в сценария с поетическо чувство материал е предлагал добри възможности.

Може би този страх от „производственост“ е причина и за известна непълнота в изграждането на единия от двата основни образа — този на Камарада. Камарада е безстрашен, опитен миньор, бригадир-хала, с „ей такива кунки“. Но такъв Камарада е станал не в кръчмата или в кухнята при Надя, а в тунела, на забоя, в борба с каменната гръд на земята. В сценария си К. Войнов намира обстоятелства, в които ни разкрива именно и тази внушаваща респект трудова страна от образа на Камарада. Във филма това липсва. Центрирал правилно вниманието си върху взаимоотношенията на Камарада с Николай, с Надя и с останалия персонаж, режисьорът е пренебрегнал обстоятелството, че всички тези взаимоотношения, цялото лично самочувствие на Камарада се поражда и подхранва от трудовите му дела, които са неотменна, подлежаща на разкриване част от общата колоритна характеристика на този образ.

Режисьорът е отделил похвално внимание за такъв компонент като звуковата партитура на филма — в нея наред с поднесената с художествена мярка музика на Г. Иванов особено отбелязване заслужават великолепните звукови ефекти в тунела. Заедно с оператора Ст. Злъчкин той е решил в изобразително отношение целия филм на добро художествено и професионално равнище. Но с посочените погоре няколко пропуска режисьорът е накарнал до известна степен правдивостта на жизнената атмосфера и обстановката, в която неговите герои действуват и се развиват.

Живият образ на екрана се ражда в резултат на сложен, взаи-



Сцена от филма „Призори“

мооплождащ се творчески процес между режисьорско виждане и метод и актьорски натюрел и талант. Ето защо подборът на актьорите е първото важно условие, от което зависи успехът или неуспехът на филма в актьорско отношение. В „Призори“ Д. Петров е на правил сполучлив подбор на актьорския състав независимо от това, че в него наред с опитни, рутинирани филмови актьори виждаме и такива, които съвсем отскоро застават пред филмовата камера. Освен това в работата си с актьора Д. Петров е проявил живо творческо чувство. Явно той не е от ония режисьори, които властно и деспотично налагат своето „аз“ над актьора. Той доверява на твореца у актьора и се е постарал да осигури на изпълнителите максимална творческа свобода за актьорска изява. Това той е постигнал чрез сполучлив мизансцен и чрез разкадровката. Преобладаващите във филма средни и близки планове позволяват на актьорите да се движат свободно в кадъра и да общуват органично помежду си. Това придава голяма непосредственост на протичащия върху екрана живот.

За П. Слабаков, изпълнителя на ролята на Камарада, „Призори“ е втори филм след „Дом на две улици“. Явно актьорът успешно се освобождава от известна театралност в жеста и мимиката и е на път да овладее тънкостите на филмовата игра. Без да покрива изцяло представата ни за Камарада, П. Слабаков е доловил вярно същността на образа и с много искрен актьорски темперамент ни разкрива хаотичната, но в дълбочината си добра душа на Камарада.

Голямо художествено завоевание не само за актьора, но и за целия филм е образът на Николай в изпълнението на М. Миндов. Струва ни се, че това е нова стъпка напред в усилията на нашето киноизкуство да защити успешно положителния образ на комуниста-съвременник от екрана. Както много други положителни образи и образът на Николай страда по драматургия от еднолинейност, от липса на достатъчно плътност и жизнена убедителност. Но на екрана този образ придобива плът и кръв в актьора М. Миндов и заживява с неподозирана сила. Вярва в човека и в делото на Партията, морална чистота, човешко обаяние, желязна воля, себеотрицание и мъдра мисъл — ето какво излъчва този светъл образ на комунист. И всичко това е постигнато от М. Миндов без усилие, без напрежение, с удивителна актьорска лекота, преодолявайки майсторски препятствията, които дебнат актьора по пътя към един такъв „изцяло“ положителен образ. Може би за това му помагат неговите умни, мислещи очи, които ту се взират проницателно, ту омекват от някаква вътрешна светлина, ту заиграват с весели отблясъци — един поглед, който постоянно общува с партньора, който постоянно говори на зрителя. Струва ни се, че Николай е най-сполучливият екранен образ, създаден досега от този наш талантлив и опитен филмов актьор.

С благородна сдържаност и много женствена мекота Ж. Божинова играе ролята на измъчената, бореца се за своето мънишко човешко щастие Надя. Радва и постижението на младата А. Бакърджиева. Нейната Дафина е привлекателна не само по своята външност, но и с чистотата на своите душевни пориви, със своята непри-

Александра Бакърджиева и Жени Божинова във филма „Призори“



нуденост. В тази жизнерадостна млада актриса има много битова свежест, която идва да обогати актьорската палитра на нашето кино.

В поредицата на актьорските сполуки следва да изброим и по-епизодичните образи на бай Георги (Г. Попов), Цочо (Д. Бочев), Тефик (Ив. Обретенов), домакина (П. Карлуковски).

Иска ни се за изпълнението на Г. Ганчев (Костурков) и Ст. Петров (Бай Диньо) да кажем отделно няколко думи. И двамата са талантиливи, опитни, рутинирани филмови актьори. Но работата им в „Призори“ показва, че само една рутина не е достатъчна. Към ролите си и двамата са подхождали с твърде елементарни актьорски приспособления, изиграли са ги някак си „на шега“, повече външно показно, разчитайки именно на рутината си. Ако за Ст. Петров съществува все пак сериозно оправдание в това, че режисьорът е свел във филма образа на бай Диньо само до „служебно“ лице с няколко реплики и с това е лишил актьора от по-сложни задачи, за Г. Ганчев едва ли ще се намери оправдание, че се е отнесъл с недостатъчно задълбоченост към колоритния и актьорски благодарен образ на Костурков. Ние не можем да не бъдем по-взискателни към актьор като Г. Ганчев, защото го помним добре в други, не централни роли — например Попчето в „Тайната вечеря на Седмаците“ — и знаем, че той може да играе такива роли майсторски и с вдъхновение. . . От друга страна, ни се струва, че нашите режисьори вършат лоша услуга на актьори като Ст. Петров, като им предлагат от филм във филм еднакви по характер епизодични роли. Това довежда неизбежно до повторение, до шампа, до изхабяване на таланта.

Филмът „Призори“ е произведение на най-важната, най-отговорна тема — съвременността. Аксиома е вече, че само с разработването на тази тема едно киноизкуство може да достигне и да докаже своята творческа зрелост. По пътя до тази зрелост има много стръмнини, много подхлъзвания, много криволичения, свършено ясно е и това, че този път ще бъде изминат не наведнъж, а на етапи. Един такъв успешно преодолян етап е и филмът „Призори“.

Разговор за пет филма

Настъпилите преобразования в нашето социалистическо село са богат тематичен източник за кинодокументалистите от Студията за хроникални и документални филми. Ежегодно в общата продукция личат редица заглавия, които показват какво първостепенно място отделят нашите кинотворци на отразяване богатите и разнообразни страни от селския живот. Но също така ежегодно тази продукция бива мълчаливо отминавана, приемана със снизхождение и голяма част от нея, едва родена, отива в забвение, без да оставя по-трайни следи на творчество и размисъл. Продукция, която третира важна, първостепенна тематика и важни проблеми, но продукция, на която нито едно произведение не се нарежда в челната редица на нашия документален филм. Самата тематика, счита се, не разкрива блестящи перспективи за кинотворчество. Мъчно в създателите на тези филми ние ще открием имена на първите документалисти — режисьори и сценаристи — и като че ли честта в това поле на кинодокументалистиката защищават само няколко изтъкнати имена на оператори, режисьори от „втора ръка“ и сценаристи, правещи своите първи несигурни стъпки.

И дълги години ние не подхващаме разговора за причините и неудовлетворителните постижения. Като че ли те се покриха с някаква логичност и закономерност, че значително произведение в нашата документална продукция на селска тема не може да има. Тук и там просветваха скрити надежди, но те бързо угасваха пред неизбежния сблъсък с нещо наистина сложно и необхватно. Липсата на постоянен, траен контакт с нашето село, с кооперираните труженици, с техните мисли и вълнения пораждаше основателно стъписването пред селската тематика.

Сега също не бихме подели този разговор, ако в един от петте филма, посветени на тази тематика, не беше блеснало онова, което тъй дълго време се очакваше.

„Към продуктивно животновъдство“, „Комсомолски делници“, „Заслужен отдих“, „Зърна от слънцето“ и „Задружен дом“ — самите заглавия говорят за едно тематично богатство, което обещава много.

Също така трябва да се обърне внимание, че заглавия като „Комсомолски делници“ и „Зърна от слънцето“ са плод на задълбочено мислене, докато при други, като „Към продуктивно животновъдство“, авторите със самото име на филма са решили да ни подкажат да си спестим очакванията. И може би това е по-честно

отношение в изкуството, отколкото рекламата и помпозността, която често се влага в заглавието.

Авторът на сценария Г. Ванев и режисьорът Хр. Мутафов в „Към продуктивно животновъдство“ са си поставили за задача да покажат нагледно как селските труженици от нашите кооперативни стопанства превръщат в дело призива на Партията за рязко увеличаване в близките години броя на селскостопанските животни, тяхната продуктивност и за намаляване себестойността на продукцията. Безразборното сглобяване на обекти, които можете да намерите във всеки наш кинопреглед, излязъл през годината, просто и твърде непретенциозно онагледяване на един тезис характеризират в основни линии този филм. Главната вина, разбира се, е в сценария, в липсата на добра композиция, в повърхностното мислене. Режисьорът от своя страна се е задоволил във филма да онагледява тезисите от сценария и не се е постарал да прибави нещо от себе си.

Не по-далеч въпреки богатото съдържание, което носи темата, отива режисьорската работа на Л. Обретенов във филма „Комсомолски делници“. Едно безстрастно, без възмущение кинопроизведение, и то когато пред обектива на кинокамерата е застанала младостта на нацията — Комсомолът. Неясният композиционен строеж по начало, въпреки че впоследствие на монтажната маса режисьорът се е постарал поне чрез дикторския текст да създаде известна илюзия за повествование, плъзването по повърхностна изобразителност без наличието на значителни мисли е изсушило до крайна степен този иначе интересен замисъл: да се надникне през кинокамерата в съревнованието на комсомолците за излъчване на дояч-комсомолец с най-висок млеконадой, в борбата на най-младите за увеличаване на животинската продукция, в търсене и откриване нови източници за месо и пр. И тук решението на темата е търсено във всеобхватността — да се изнижат на екрана пред очите на зрителите колкото е възможно повече девойки и младежи, повече телета, крави, патици, зайци, кокошки и пр., и пр., без да се надникне в същността на тези „комсомолски делници“, без да се потърси необходимото извисяване на образа на комсомолеца, труженик от нашите кооперативни стопанства. По начало филмът има подаден верен старт — една девойка от кравеферма започва своя разказ: „Преди четири месеца постъпих в кравефермата. Изпълнявах комсомолско поръчение. В началото ми беше трудно, всичко беше ново за мен...“ Очакваш разказа на тази девойка за нея, за нейните другарки, разказ за възмущения, мечти, ентусиазъм. Но още след първите петдесетина метра Обретенов изцяло забравя девойката и започва един галоп по ферми, държавни и трудово-кооперативни земеделски стопанства, така че когато отново в последните десетина метра на филма се връща на девойката и на мислите ѝ: „Така отлитат нашите комсомолски делници, изпълнени с много вдъхновен труд, с много себеотрицание, с много младежки ентусиазъм...“, действително от всичко видяно остава впечатлението на нещо отлетяло, невзрачно и незапомнящо се, а вдъхновеният труд, себеотрицанието и младежкият ентусиазъм остават неразкрити. Режисьорът е минал покрай „комсомолските делници“, но не е намерил творчески сили да ги покаже, затова се е задоволил... да ни съобщи за тях.

На тоя „нов жанр“ в документалния филм — простата киноинформация — плаща дан и режисьорът Н. Боровишки в цветния късометражен филм „Заслужен отпих“ по сценарий на Недялка Каралиева. Филмът засяга една нова страна от бита на нашия селянин — неговата почивка. Разнообразни са нуждите на почиващите селяни, затова многобройни са почивните домове и балнеосанаториумите, пръснати из цялата страна. По начало и тук е мъчно да се говори за някаква сюжетна разработка. Впрочем мен ми се струва пресилен стремежът у някои да виждат слабостите на редица наши документални филми в липсата именно на сюжет. Но безусловно едно нещо е крайно необходимо при изграждането на документалния филм — филмовото монтажно мислене, намирането на нужния детайл, търсенето на вътрешния ритъм и движението. „Заслужен отпих“ показва, че тези елементарни неща не са стояли пред вниманието на създателите на филма, че те са се впуснали да снимат единствено по законите на фотографията. Затова и тук се е получила чиста илюстрация, онагледяване на тезиса в цветни картинки.

Четвъртият поред филм и първият, който буди у нас задоволство, е цветният филм на режисьора Хр. Мутафов и оператора Ст. Петров по сценарий на М. Дичева „Зърна от слънцето“. Филмът за нашите лозари, за кехлибареното грозде и искрометното вино, които от древни времена надалеч разнасят славата на българската земя. Един разказ за трудолюбието на хората от прочутото с. Сухиндол върху фона на красотата в този дивен кът с безкрайните кооперативни лозя. Филмът започва с празника на Трифон Зарезан, преминава през различни етапи от обработка на лозите и завършва с хладните изби на стопанството, където кипи и отлежава прочутата „Сухиндолска гъзма“. Спокойни, широки платна на българската природа, видени с окото на художник, са съчетани с чисто очерковите решения за задружния труд на хората през различните сезони на годината. Вярно и умело портретуване на отделни селски труженици създава няколко запомнящи се образа. Оригиналната музика на композитора Христо Тодоров доизгражда настроението и атмосферата на филма, допринася извънредно много за цялостното хубаво възприемане на кинокартината.

И все пак „Зърна от слънцето“ не е онова произведение на нашия документален филм, което носи нещо ново, което би могло да го отдели от останалата продукция на студията със селска тематика. Едно безспорно постижение, но неизлизащо из рамките на общото, направеното досега. На какво се дължи това? Първо — липсата на емоционален заряд. Безспорно проявата на художник в оператора Ст. Петров изтръгва възхищението на зрителя. Изтръгва я пастелната мекота на пейзажите, плътната изразителност на портрети на кооператорите, които той рисува. Редица композиции, натюрморти и картини на природата сами за себе си са платна, които биха правили чест на не един изтъкнат художник-оператор. Но с това още не е постигната необходимата емоционалност на филма. Прекрасните кадри, заснети от оператора, са сковали свободата на режисьора. Филмът би могъл да се освободи от редица кадри, но високата им художествена стойност е задължила режисьора да търси тяхното

вмъкване в цялостната тъкан на кинокартината. Те пресищат окото, но тъй като не носят нищо ново в съдържанието, не достигат сърцето на зрителя. Ето защо „Зърна от слънцето“ има много общи черти с разглежданите досега филми. Разликата е само в това, че операторите Ст. Кебапчиев и Хр. Рачев („Към продуктивно животновъдство“), Христо Рачев и Г. Драганов („Комсомолски делници“) и К. Кочев („Заслужен отпих“) въпреки някои постижения, които бележат в отделни кадри и епизоди, са далеч по-слаби художници от Ст. Петров, който с работата си по „Зърна от слънцето“ за обща приятна изненада ни връща към първите си работи след 9 септември 1944 година.

Завършвайки с разглеждането на тези четири филма, неминуемо се налага заключението, че основен недостатък за тяхната непълнозвучност е липсата на ярко творческо мислене от страна на режисьора, което да въздействува, да изтръгне възмущение у зрителя с неповторимите мисли на режисьорската концепция. Липсва онова, което ражда всяко произведение на изкуството — да споделиш със зрителя своите възмущения, мисли, мечти и чувства, да кажеш нещо повече, да навлезеш в ядрото, в дълбочината на явленията така, както не всеки обикновен човек би могъл да го стори.

Всичко това определено отделя тези филми от „Задружен дом“ на режисьора Ст. Чалгаджиев. Всичко в „Задружен дом“ е подчинено на творческото мислене на режисьора. То води и направлява камерата на оператора В. Бакърджиев по един неповторим, собствен начин. Постигнато е художествено-философско претворяване на действителността с подчертан авторски почерк.

На пръв поглед или ако просто разделим и разгледаме самостоятелно двата основни компонента на филма — картина и текст, — няма нищо особено нито в тематичната постановка, нито в изобразителното решение на филма. И тук, както в поредицата разглеждани документални филми, липсва сюжет, а обектът на темата е досъщ същият, какъвто намираме и в „Зърна от слънцето“. Там думата е за сухиндолските кооператори-лозари, тук, в „Задружен дом“, разказът е за кооператорите от с. Слатина, Ловешко, за тяхното кооперативно земеделско стопанство. Но тук има нещо друго — една основна мисъл, една основна авторова идея, на която е подчинено безусловно всичко. „Задружен дом“ е един филм за човека и земята в най-общия и най-тесния смисъл на думата. Една ярка публицистика, при която всеки кадър и най-дребният детайл служат единствено да подсилят основното и главното — мисълта на автора. Едно органично сливане на картини и дикторски текст — неразбираеми един без друг. Да си спомним например епизода с общинския архивар и следващата панорама на безлюдното поле, орача, каменните кръстове върху гробовете и ширналата се докъдето окото вижда разорана земя. Без дикторския текст би могло да се помисли, че имаме безразборно подреждане на различни кадри, на твърде далечни едно от друго в обикновения живот понятия: архивар, земя, гробове. Но да си спомним само част от изразителния, богат дикторски текст върху тия кадри: „Всяко село си има своя история. И като на много други села историята на Слатина е борбата за земя.“

Продавам, купувам, заменявам — земя. Земя...
Изгубвам — земя... Така... дълги, предълги години...
Човекът се държал за земята. Робувал на земята.
Влачел мъката си по сухите буци цял живот.
И накрая само два метра земя...

А за живота на човека е нужно много земя. Безкраен простор!
Цялата земя! Без синори и мъки, без вражда! За да бъде неин господар.“

Как ясно се чувства тук основното — ярката, лаконична мисъл, идейният заряд, философското осмисляне на това, което искаш да кажеш, това, което искаш да споделиш със зрителя, това, заради което в края на краищата говорителският текст е компонент във филма.

Много такива примери могат да се посочат в „Задружен дом“. Нека се спрем само на още един, или по-скоро на един детайл. В детския дом към кооператива влизат най-малките слатински жители. Две по две — хванати за ръчичка. Нашият нов живот е пълен с такива мили картини. Стотици пъти ние сме снимали деца да вървят хванати за ръце. Но в случая режисьорът Чалгаджиев сполучливо обобщава: „Тук децата от малки се учат да се държат здраво за ръце...“

Така слатинчани, от най-малки хванати за ръце, вървят, живеят в своя задружен дом. И за нас е съвсем ясно на какво се дължат големите им успехи. Няма нужда от подсилени тезиси и голи декларации. И тук е силата на изкуството — в размисъла на зрителя се налага обобщението: Ето това е новото в нашето социалистическо село, това са големите преобразования в хората, в техния живот, в мислите и новото светоусещане у тях.

„Задружен дом“ е постижение на създателите му, на Студията за хроникални и документални филми.

«Художникът Злати Бояджиев»*

... Един висок, кокалест мъж бавно, с усилие върви сред угарите. Наоколо му няма нищо друго освен преораната, като че ли отворена земя, притъмнялото небе и слънцето на хоризонта. Той спира за момент, поглежда напред и пак тръгва...

Земя, небе, слънце и ... един човек! Просто, ясно и силно решение!

Това са последните кадри от документалния филм за художника Злати Бояджиев. Започвам мислите си за филма от неговия край, защото според мен тук най-добре могат да се разберат причините за успеха му.

Сполуката в „Художникът Злати Бояджиев“ започва още от сценария на Цанко Лавренов и Хаим Оливер. Дълбокото познаване жизнения материал от първия и владееето на киноезика от втория им помогна да създадат солидна основа за бъдещия филм. Сценарият не само очертаваше живота и творчеството на художника по етапи, по един професионално зрял и интересен начин, но набелязваше сполучливо емоционалните акценти и ритъма на отделните епизоди. Сценарият беше замислен още при откриването на първата изложба на Бояджиев след оздравяването му. Изложбата предизвика горещи спорове, тъй като пред зрителя се представиха двама художници, съвсем различни по мироусещане и техника. Някои виждаха в първия период от творчеството на Злати Бояджиев техническа близост до нидерландската школа и Брьогел, а във втория — нещо сходно с Ван Гог. А сценаристите видяха освен големия, оригинален художник и особената, рядка човешка съдба, в която има нещо от Островски и Мересиев.

За режисьора Иван Попов може да се каже, че засега характерно е всеки негов нов филм да бъде по-добър от предидущия. Мнозина биха казали, че това е съвсем закономерно, че в по-дългата практика съзрява професионалното майсторство. Но известно е, че не винаги съществува знак на равенство между по-дългата практика и по-високото художествено постижение. В „Художникът Злати Бояджиев“ режисьорът Иван Попов показва не само свободно и сигурно владеее арсенала на документалното кино, но и

* „Художникът Злати Бояджиев“ — сценарий Цанко Лавренов и Хаим Оливер, режисьор Иван Попов, оператор Барух Лазаров, музика Александър Попов, художник Петко Бончев, производство на Студията за хроникални и документални филми — София 1960 г.



Кадр с художника Злати Бояджиев

по-дълбоко проникване в дадения жизнен материал, по-зрялото му пресъздаване на екрана. Трябва веднага да се прибави, че в лицето на оператора Барух Лазаров режисьорът е срещнал много умен и опитен творец, който е имал решаваща роля в осъществяването на филма. За високото изобразително ниво, за уметелото съчетание на натурните и вътрешните снимки много е допринесъл и художникът на филма Петко Бончев.

При осъществяването на филма особено важно е било как ще прозвучи от екрана нещастieto на художника и връщането му към живота, към творчеството. Това е драматургическият център на разказа и неговото решаване определя сполуката.

Режисьорът добре е намерил ключа за решаване на цялото произведение. „Това се случи в онази есен, когато Димитровград влезе в живота...“ — с първите думи на диктора режисьорът привлича вниманието на зрителя. Само след няколко секунди като силен удар идва нещастieto, сполетяло художника. Епизодът е решен много стегнато и точно. Кадрите от завода са снети с такива ракурси и композиции, че веднага събуждат тревога за нещо, което трябва да стане. Музиката постепенно преминава в един звук, който сякаш всеки момент може да се скъса... И той се скъсва! Разноцветни светлини, няколко съвсем къси разлюлени кадри, ръката пада върху палитрата и... мрак. Лаконично и силно решение.

Следват кадри от болницата, снети с много настроение и вкус. Авторите ни водят от общото към частното — слънчев коридор, стаята, детайли от нея и... скованите ръце на художника. Парализа! Наистина съществува ли по-жестоката орисия за един художник?

Композиторът Александър Попов дава сериозен принос за филма — музиката е органически свързана с отделните епизоди.

с интонацията на целия филм. За някои тя може би ще се стори прекалено миньорна, но не бива да се забравя човешката съдба, която се разкрива на екрана. След парализата на художника в болницата се чува познатата тема на съдбата от Бетовеновата пета симфония. Струва ми се, че в случая режисьорът е трябвало да прояви повече вкус. Не че Бетовеновата тема е съвсем чужда на дадения епизод, но тя е значително по-широка от частната съдба на един човек дори и когато това е талантливият художник, когото ние толкова ценим и уважаваме.

След парализата авторите правилно са съсредоточили вниманието си върху ръцете на художника. Те са неподвижни, мъртви! Но ето че едната трепва! И ние като че ли чуваме първите удари на живота в мъртвата материя. Ние вярваме, защото авторите умело са ни внушили дотогава — вие присъствувате на всичко, което ви показваме! И постепенно пред нас лявата ръка на художника започва да живее, да твори. Операторът е успял и чрез цветовото решение на кадрите да ни убеди, че ние присъствуваме на този мъчителен процес — докато дясната ръка си остава безжизнено въсчана, лявата придобива топлите тонове към червеното.

„Дълбоко някъде в скованата плът тлееше искрата на твореца. И тя спаси художника, спаси и човека...“ — говори дикторът, а кредата прави първите, по детски наивни и несигурни линии върху белия лист. Това са линии на същия художник, работил вече тридесет години, художник с ярко оформен стил и колорит. Авторите, използвайки паралелния монтаж на безжизнената дясна ръка и борецата се лява, добре са показали как се стига до победата на творческото начало у човека. Злати Бояджиев пак рисува! Седнал в болничната градина под високите дървета, със сигурни, отмерени движения на лявата ръка той нанася боите. Режисьорът е направил всичко, за да подчертае този кадър в съзнанието на зрителя, защото това наистина е действителна победа на неукротимия човешки дух. И текстът говори за това, и музиката звучи тържествено, и операторът с широкофокусната оптика и движението на камерата от горе на долу създава монументалност на кадъра.

В биографичните филми винаги има една задължителна част, в която се разказва за живота на героя, за възлови моменти в неговата съдба. Тези епизоди често представляват трудност за кино-разказа, защото повествователният им характер отслабва емоционалното възприятие.

В „Художникът Злати Бояджиев“ тази задължителна част е намерила много точно своето място. Тя идва, за да разреши протрението от началния епизод. Камерата „излита“ през отворения прозорец на болничната стая и на пейзажи, близки до тези на художника, авторите ни запознават с родното му село Брезово. Всеки художник изявява най-добре себе си в една тема или цикъл от теми, които той носи дълго, понякога цял живот. За „стария“ Злати Бояджиев това е Брезовският цикъл.

Отначало неговите картини са показани във филма повече като фон, на който ние научаваме за живота на човека Бояджиев. Но за



Момент от снимането на филма „Художникът Злати Бояджиев“

периода след завръщането му от Италия, когато той се оформя окончателно като самобитен художник, авторите използват друг начин. Те обикновено ни водят от детайла към общото, отделяйки и подчертавайки от картините това, което искат да ни внушат. Трябва да кажем, че тяхната преценка за творчеството на Бояд-

жиев е оригинална и вярна. Затова ние по новому виждаме „Косачът“, „На нивата“, „Брезовските овчари“ и особено „След тежък труд“. Камерата ни приближава до картините, показва ни много окрупнено и изчистено най-важното от тях.

Режисьорът е намерил хубав детайл, който слага точка на този период от живота и творчеството на художника. След като ни припомни с бърз монтаж за случилото се нещастие в Димитровград, камерата е отново в болничната стая до рамката на прозореца — от това място тя започна своя път преди известно време. И... изведнъж отгоре се спускат жалузи, които закриват чистото светло небе! Хубав, смислов детайл!

Такива неща във филма има на много места — рожба на будната авторова мисъл, те допринасят много за емоционалната връзка между екрана и зрителната зала.

„Художникът Злати Бояджиев“ е успех за неговите създатели, за нашето документално кино. Той носи белега на задълбоченото отношение към темата, зряло професионално майсторство, развълнуваната мисъл на твореца. В рамките на жанра и късия метраж филмът дава ярка представа за живота, тежката съдба и силата на човека и художника Злати Бояджиев.

СТ. Н. СТОИМЕНОВ

ФИЛМ СЪС СИЛНО ВЪЗДЕЙСТВИЕ

(„ДОКАТО НЕ Е КЪСНО“)

Преди няколко години в студията и върху страниците на „Киноизкуство“ се водеха разгорещени разговори за научно-популярния филм, като се отстояваха страстно и упорито теории за „чист“ жанр, за „смесени“ жанрове, за невъзможността да съжителствуват игрални, документални и научно-популярни елементи... Филмът „Докато не е късно“ отговаря твърде красноречиво на повечето от тези проблеми.

Когато се обсъждаха сценарият, работната книга и работното копие, немалко киноспециалисти се обявиха против така наречените „игрални увлечения“ и съветваха създателите на филма да решат цялата „алкохолна проблема“ със стандартните изобразително-изразни средства на научно-популярния жанр. В противен

случай, както се изрази един режисьор, „ще се получи каша“. Обаче филмът издържа с успех трудния изпит и зрителите му поставиха хубава бележка.

Във филма бяха повикани на помощ почти всички изразни средства на киното: силата на документа (снимки, цифри, строги и сурови факти от статистиката и пр.), научно-популярен подход (трикове, спокойно, академично изложение на научни знания, вникване в скрити явления и процеси и т. н.), жизнена атмосфера и непринудена обстановка, известно сюжетно, макар и еднолинейно разгръщане на действието и разкриване на образа и пр., и пр. Страхно трудно е в 900 метра да организираш това изразно многообразие, за да звучи отначало докрай в един ритъм, да удря в една цел, да разобличава и убеждава рационално и емоционално...

Когато слушаме спокойния, но твърдо уверен глас на лекаря (диктора в научно-популярния филм), ние не само узнаваме научни истини, а ги възприемаме с вълнение, защото те допълнят развитието на действието, извайването на образа. Научният коментар е втъкан в общия филмов разказ. Ако си представим за миг филма само с кадрите, решени в научно-популярен аспект, ще почувствуваме огромна празнота. В научните тезиси съществуваша много важни положения, които засягат не само физиологичните и биологичните изменения в човешкия организъм, но и промени в човешката личност. А нали човек е съвкупност от обществени отношения? Нима е възможно да вникнем дълбоко в промените на мозъчната кора и нервната система, без да видим и разгледаме човека в неговите взаимоотношения, мисли и вълнения? Игралните епизоди във филма са органично свързани с главните положения на научните тезиси. Без тях темата би била решена едностранчиво. Та нали ние се интересуваме преди всичко от обществената страна на темата. Впрочем пораженията на алкохола се проявяват най-силно и болезнено в обществото, в семейството. И когато ние наблюдаваме работата на Савата в завода и се възмушаваме от отношенията му към неговата съпруга и към сина му, с вълнение и тревога се убеждаваме, че алкохолът е враг на човека, на семейството и обществото.

Специално внимание заслужава изключително сложният епизод в психиатрията. Трудно ми е да посоча филм от нашата и от други студии, в който така естествено и могъщо да въздействуват и атмосфера, и типаж, и създадени сложни ситуации, обединени от общата, централна мисъл във филма. Ето го „сладкото, примамливо“ вино, ето неговите „плодове“; вижте, почувствайте, избирайте! И отговорът е неизбежен, защото режисьорът е постигнал най-важното — със сгъстени бои и подходящ монтаж, подчинен на един вярно доловен ритъм, той заклепява пияниците като убийци, изроди, получовеци, недостойни дори за съжаление...

Да си спомним плавното бавно движение на камерата в коридора и израза на ужасени лица — с очи, в които е загаснала човешката любов, жаждата за живот и борба...

Епизодът в психиатрията е най-сполучливото кинематографическо решение в този филм.

И трите компонента във филма са в пълно съзвучие. Сценарист, режисьор и композитор — щастливо обединени в творческата личност на Димитър М. Димитров — не само формално, но и фактически представлява единно действащ механизъм... Музиката много ясно долавя логичните и емоционалните акценти. Да си спомним плача на детето — неговият глас напомня тревожен сигнал, който се подема от съответен музикален синоним. И в настъпилата тишина не чувствуваме липса на музика — тя сякаш звучи някъде дълбоко, задавено, приглушено и макар че не се чува, ние не смятаме, че е изчезнала... Тази илюзия, получена по художествен път, е голямо постижение на режисьора. Тя показва, че темата е разбрана и напълно изживяна от режисьора, за да бъде разбрана и изживяна от зрителя.

Изборът на типажа допринася извънредно много за по-непридана и пълна аргументация. Ние вярваме на приключенията на Савата и неговите колеги. Не предизвикват никакво съмнение епизодите в пивницата или например случаят с делириум тременс — най-тежката форма на алкохолното заболяване. Специално трябва да се изтъкне прекрасната игра на артиста Ив. Хаджирачев, изпълнител на ролята на главния герой.

Ако филмът не завършваше със споменаване на артистите, изпълнители на отделните роли, зрителят би останал с още по-силни, незабравими впечатления. Сякаш се разбива и разколебава до известна степен увереността на зрителя, че е видял действителни лица и постъпки.

Във филма можеха да се отстранят и някои ненужни повторения във втората част. Те се приемат като илюстрация на лекарските бележки и указания и не допринасят много за разкриване на научни положения.

Въпреки тези недостатъци филмът „Докато не е късно“ е голямо постижение на Студията за научно-популярни филми и по-специално на неговия създател Димитър М. Димитров.

РАЗГОВОР

ЗА ДОКУМЕНТАЛНИТЕ СЦЕНАРИИ — 1961 ГОДИНА

Посетихме председателя на сценарната комисия при Студията за хроникални и документални филми др. Христо Горов, който в разговор с нас бе любезен да сподели следното:

— И през 1961 година централно място в нашия сценарен план заема темата за забележителния съвременен живот на нашия трудов народ.

Като помощник на Партията Студията за хроникални и документални филми ще се стреми да разработва важни и интересни обществени въпроси, с които ще подпомага народната ни власт в отговорната ѝ и сложна работа за превъзпитаването на хората и повишаването на тяхната естетическа култура.

В сценариите с хроникални сюжети ние ще се мъчим да долавяме важни събития и явления, които вълнуват и интересуват зрителите. Ние трябва да произвеждаме много, разнообразни по проблеми и интересни за гледане филми. Важно условие за това са добрите сценарии. Към това се свежда нашата първостепенна задача — да осигурим добри автори за добри сценарии.

За строежа на завода за целулоза и хартия в с. Букьовци, за големите строителни преобразования в гр. Кърджали, за гигантския строеж на кремиковския комбинат се пишат сценарии за филми в растеж.

За усилията на наши работници от различни сектори на производството да повишат производителността на труда и успехите им в това отношение ще разказва сценарият „Пътища на дългия ден“. С подобен сюжет ще бъде и сценарият за няколко жени, героини на социалистическия труд, които вървят в първите редици на българската работническа класа и са заели достойни места в обществения ни живот.

За младежите, които участвуват в бригадите за ударен комсомолски труд и усвояват нови професии, ще бъде написан сценарий със заглавие „Тяхната втора професия“.

Някои наши рационализатори получиха за своите открития световно признание и известност. Излезли из средата на народа, тези изобретатели допринесоха много за бързия възход на промишлеността ни. Сценарият за техния професионален и личен живот ще има условното заглавие „Нови хора“.

Един от сценариите ще бъде посветен на моряците и служителите от Българския морски търговски флот, а друг — на работниците от горските стопанства. Близък по сюжет на тях ще бъде и

сценарият за нашите строителни работници, за подобряване на трудовите им условия и грижите, които се полагат за техния битов и културен живот.

Ще бъде написан и сценарий за нашето съвременно облекло — за работите на модния център, където под ръководството на специалисти се изработват десените на всички видове тъкани, които се произвеждат в текстилните предприятия.

Един документален очерк ще разказва за трудната и отговорна работа на милиционерите-регулировчици, за уличното движение в големите градове и за юношите, които доброволно помагат и следят за спазване на уличния ред.

От сценариите с историко-революционна тематика на първо място трябва да споменем „Георги Кирков“, който ще бъде посветен на литературната и политическата дейност на видния ръководител на социалистическото движение у нас.

„Балада за Средна гора“ ще разказва за хайдушките и партизанските традиции на нашето Средногорие, а „Необичайна среща“ — за незабравимите дни на освободението ни от фашистко иго. Във втория сценарий ще бъдат написани и епизоди за посрещането на героичната Червена армия на българска земя.

В борбата против фашизма дадоха живота си и много прогресивни журналисти. Сценарият „С перо и меч“ ще възпроизведе техния доблестен и героичен живот.

Други сценарии с историко-революционна тематика ще бъдат „Станке Димитров“, очерк за делото на видния деец на БКП, пламенен борец за болшевиизирането на Партията и прекрасен пропагандатор на марксизма-ленинизма. „Подводничари“ — за 14-те смели български комунисти, които през август 1941 г. се завърнаха в родината и се включиха във въоръжената борба срещу монархо-фашистката диктатура. „Генерал Заимов“, очерк за живота и подвига на видния български патриот и военен деятел, който даде живота си за свободата и българо-съветската дружба. „Под знамето на Отечествения фронт“ — по случай 20 години от създаването му.

Документалният репортаж „Един ден зад афишите“ ще показва богатия и разнообразен културен живот на София, а по сценария „Написани от сърце“ ще бъде създаден филм за международната кореспонденция на българските пионерчета с техните другари от социалистическите и демократичните страни.

Други два сценария — „Рилски езера“ и „На лов в планината“ — ще разкриват прелестите и привлекателността на нашите планини с техния богат растителен и животински свят, който привлича по всяко време на годината хиляди туристи и ловци.

Със селскостопанска тематика ще бъдат сценариите „Рамо до рамо“ — за помощта, която получават ТКЗС от Висшия селскостопански институт в Пловдив, „Земята жадува“ — за новата дунавска напоителна система и „Знаменосци“ — за пионерите в кооперативното строителство на село.

Една антирелигиозна тема ще бъде развита в сатиричен план и ще осмива суеверието, гадателството и др. религиозни заблуждения. За сценария ще бъдат използвани фактически материали. В

друг аспект ще бъде бичуван празният живот на безделниците, чиито свърталища са станали питейните заведения и сладкарниците на големия град.

„Гуслари“ ще бъде сценарий за мъжкия хор „Гусла“, който вече дълги години популяризира родното ни песенно творчество в страната и в чужбина. Значително място в сценария ще бъде отделено на покойния основател и дългогодишен диригент на хора нар. арт. Асен Димитров.

Естествено е да не пренебрегваме в нашия план новите красиви курорти по нашето черноморско крайбрежие. Студията предвижда да бъде снет широкоекранен филм за тях.

Накрая нека отбележим и сценария „За добро съседство“, който ще отразява мирната политика с балканските страни, която провеждат нашата Партия и правителството, и перспективите, които разкрива дружбата между България, Турция и Гърция.

НОВИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ФИЛМИ

През тази година в Студията за игрални филми ще бъдат поставени десет нови художествени филма. Седем сценария са вече одобрени от художествения съвет и са пуснати в производство.

Всъщност първият филм от плана за 1961 година е вече окончателно готов. „Последният рунд“ е дебют в киното на младия режисьор Людмил Кирков. В сценария на Антон Антонов-Тонич се третира една съвременна проблема без сложна психология, но с много приятен сюжет из живота на нашата спортна младеж. Външните сцени на филма бяха снети по софийските улици, в спортния лагер на Витоша, на „Щъркелово гнездо“ край язовир Сталин и в унгарската столица Будапеща. Двете главни мъжки роли се изпълняват от актьорите Анани Явашев и Валентин Русецки. Централната женска роля пресъздава Адриана Андреева. Спортни консултанти са известните от недалечното минало боксьори Боян Гаврилов и Стоян Ацев. Художник-постановчик на филма е Никола Вълков, а музиката написа композиторът Емил Георгиев.

Много сложна и отговорна производствена задача на студията през тази година ще бъде създаването на двусерийния художествен филм „Тютюн“ по едноименния роман на писателя Димитър Димов. Режисьорът на филма Николай Корабов, който заедно с автора на романа пресъздаде сценария „Тютюн“, започна своята постановъчна работа още в първите дни на януари т. г. Той снима на декор паралелно в двата павилиона на студията и затова много интериорни сцени от филма са вече готови. Външните снимки ще бъдат напра-

вени във Варна, Балчик и Тауклиман. До края на тази година снимачно трябва да бъдат завършени и двете серии, а на екран филмът ще се появи през месец септември 1962 година.

Операторската работа е поверена на Вълко Радев, художник-постановчик е Константин Джидров, а музиката за филма пише композиторът Любомир Пипков.

Третият художествен филм, пуснат в производство, е „Двама под небето“ по сценарий на Анжел Вагенщайн. Този съвременен киноразказ за съдбата на двама души, които търсят щастието си в новия миньорски град, ще бъде поставен от режисьора Борислав Шаралиев и снет от оператора Тодор Стоянов. Външните сцени на филма ще бъдат снети в Мадан, миньорското селище Бориева, на връх Рожен и по Искърското дефиле. Сега авторите на филма пишат режисьорския сценарий и правят актьорски проби.

Пуснат е в производство и сценарият на Валери Петров „Слънцето и сянката“ — филмова поема за любовта на двама млади, която любов авторът намира за добър повод, за да издигне големия позив за мир и разбирателство между хората на земята, апел срещу надвисналата атомна опасност.

Между писателя Валери Петров и режисьора Рангел Вълчанов съществува една добра творческа дружба, която намира реален израз във вече трети художествен филм. „Слънцето и сянката“ ще бъде снет изцяло на морския бряг — на някой от черноморските плажове в лятна обстановка. Оператор на филма ще бъде Димо Коларов.

Двама млади кинотворци, сценаристът Тодор Монов и режисьорът Любомир Шарланджиев, са обединили усилията си за създаването на филмовата творба „Хроника на чувствата“. Монов е взел сюжета на сценария из живота на бригадите за ударен комсомолски труд — съвременна тема, в центъра на която стои проблемата за възпитаването на нова комунистическа нравственост в подрастващите поколения. Операторската работа на филма е поверена на Емил Вагенщайн.

Отново по сценарий на Павел Вежинов режисьорът Петър Борисов ще постави кинокомедията „Специалист по всичко“. Авторът на сценария в сатиричен план разглежда поведението на някои млади висшисти, които за да останат в столицата, се отказват от специалността си и работят каквото им попадне. Оператор на филма ще бъде Георги Георгиев.

Сюжетът на филма „Пленено ято“ е из близкото ни революционно минало. Авторът на сценария Емил Манов разказва за силата на комунистическата правда — за мъжеството и героизма на група антифашисти, попаднали в затвора през есента на 1941 г. Постановъчно филмът ще бъде реализиран от режисьора Дучо Мундров.

До края на месец март ще бъдат пуснати в производство и останалите три филма от плана за 1961 година.

Ив. Б.

ЕВГЕНИ ГАБРИЛОВИЧ

Работата над киноновелата

Има кинолюбители с киноапарат в ръце. Те са организирани в дружества, имат консултанти и дори свои клубове. Най-добрите биват награждавани на ежегодните конкурси. За тях пишат във вестниците.

Но има кинолюбители от друг род. Те нямат клубове. Тях никой не ги награждава. А при това те са разпалени ентузиастични на киното.

Това са кинолюбителите-сценаристи.

Редакционната поща често ни донася сценарии, написани от такива кинолюбители. Понякога и между тези работи попада нещо интересно по замисъл. Но много повече е шаблонното и лошото.

Възниква въпросът: защо е убягнало от нашия поглед това кинолюбителство? Трябва ли да се остави то без надзор само защото неговото сегашно равнище не е високо? Трябва ли да се отчуждаваме от ония, които искат да напишат сценарий, или все пак си заслужава някак си да им помогнем? Аз мисля, че последното би било по-разумно.

Тази статия представлява именно опит за такава помощ — първа помощ. Тя разглежда работата над киноновелата.

Защо? Защото според моето дълбоко убеждение повечето неуспехи на сценаристите-любители произтичат от това, че те се захващат изведнъж с пълнометражни сценарии. А професията на сценариста трябва да се опознава, работейки отначало (при това дълго и грижливо) над малките форми. Такава малка форма, съдържаща в себе си най-главните елементи на големите сценарни форми, е киноразказът.

Ще забележа, че тази статия съдържа само известен брой съвети за практическа работа над киноновелата. В нея няма нито история на киноновелата, нито различните нейни варианти. Повечето примери, посочени тук, са взети от повествователната литература, а не от кинодраматургията. Направих това, защото именно в някои класически литературни новели аз намерих онова, което ми се стори най-вярно и изразително за подчертаване на моята мисъл. Аз не виждам никаква грешка в това. Взеите от мен прозаически новели са близки по характер на строежа и формата до бележките за сценария; същите закони, които се отнасят към общите принципи при работата над новелата, са сходни помежду си в повествователната литература и в кинодраматургията.

И така нека предположим, че на вас, които четете тези редове, предстои да напишете киноновела. Как да направите това? Какви събития да поставите в основата на повествованието?

За материал и тема трябва да се вземе обстановка, конфликти и хора, само които ви са известни, въпроси, които лично ви вълнуват. Не бива със студената ръка на занаятчия да се взема чуждо знание за живота, чужди образи, чужди мисли и чувства. А тъкмо така става с новациите, на които дори се струва, че от тях се иска именно такова подражаване на чуждото, разработено от другите и утвърдено с многобройно повтаряне.

Не! Трябва да се пише само за това, за което вие като художник и гражданин не можете да не пишете.

Разбира се, вие най-добре познавате нашия съвременен живот. Значи от него трябва да вземете тема. Почти всякога се случват курioзни и наивни опити на начинаващи кинодраматурзи да пишат сценарии например из нюйорския или парижкия живот, да използват макар и злободневен, но съвсем непознат на автора материал. Нашата съвременност, нашата съветска действителност, нашите съветски хора — ето къде трябва да се търсят темите.

С цялото свое вътрешно развитие вашата новела трябва да отразява победата на положителните, светли начала над тъмните, злите и отрицателните — именно това отговаря на истинската правда на нашия съветски живот. Но това не значи, че конфликтът трябва да се изглажда, да се украсява.

Победата на съветското, положителното в изкуството, както и в живота, не може да дойде сама, по волята на автора. Тази победа трябва да дойде в резултат от развитието на цялата новела и от сложното преплитане на силите — тя трябва да бъде сюжетно и емоционално обоснована.

ЗА ХАРАКТЕРИТЕ

Може да ни се струва, че заради крайната сбитост на сценичното действие сценаристът, който работи над киноновелата, е освободен от необходимостта да разработва дълбоко и грижливо характеристиките на действащите лица. Такъв възглед е погрешен.

Много често самият сюжет на киноновелата се определя от образа на нейния герой. Тогава новелата като че ли израства от характера на героя. Този характер я образува, направлява развитието на сюжета. Нека си спомним макар и комичните новели на Чаплин.

Струва ми се, че в основата именно на съветската киноновела трябва да има оригинален, ярък човешки характер. Това се налага преди всичко от главната задача на нашето изкуство — да даде образ на героя на съветското време, на човека-борец, на човека-строител.

Често обаче тази задача се разбира твърде праволинейно. Хората във филмите се надаряват с качествата на герой, борец и строител само в най-прекия член смисъл на тази дума. Но в живота не съществува герой, приличащ във всичко на друг герой, и

няма борец и строител, чийто характер да е определен и даден веднъж завинаги.

Характерът на всеки човек е индивидуален и неповторим включително, разбира се, и характерът на героя на нашето време. И тези неповторими черти трябва да се търсят, да се обмислят и натрупват, да се съединяват, преплитат и спояват, като се създават нови, ярки, неочаквани характери. Тази е една от най-трудните задачи на сценариста. Тук всичко зависи от вярното око, от острата мисъл на художника, от неговата способност да отхвърли стандарта и шаблона и дори, бих казал, от неговата художническа ненавист към стандарта и шаблона.

Най-често грешката се състои в това, че приписвайки на отрицателните герои различни запомнящи се ярки черти, начинаещият сценарист рисува положителния герой сякаш само със сива боя, като създава блед, скучен и анемичен характер.

Очевидно е при това, че положителният герой може да бъде физически силен, но и физически слаб; да бъде разговорчив, но и мълчалив; да бъде весел, но и невесел; може да бъде добър и да не бъде добър; да обича жена си или да не я обича; най-сетне той може да уважава рибарката (тази багра е особено популярна между сценаристите), но същевременно да ненавижда вѐдичарството. Характерът на положителния герой е разнообразен като света. Погледнете колко различни са Андрей Болконски, Пиер, Наташа, Петя Ростов, Тушин (при това пригърбен и слаб), а всички тези герои са положителни за Толстой.

Нима у нас, в нашата действителност не се срещат толкова разнообразни характери? Нима не може да има у нас положителна героиня, девойка със също такава съдба и характер като Наташа? Или герой — човек толкова голям, любознателен, макар и с твърде променлива мисъл, като Пиер? Пряк, честен, злѐчен, противоречив като княз Андрей? И нима разнообразните несходни и сложни характери не принадлежат на хора, строящи новия живот, готови да отдадат всичките си сили за делото на партията, на комунизма?

Ярките, удивителните характери трябва да се търсят или създават. Те трябва да „населяват“ киноразказите, макар и само за това, че киноновелата по самата си форма е лишена от възможността да даде широка и многопланова картина на живота. Нашият живот в цялата му дълбочина и сложност е олицетворен тук само от няколко действащи лица. И колкото по-сложно, по-неочаквано, по-дълбоко, по-далече от шаблона са образите на тези хора, толкова по-ярко, по-дълбоко и интересно ще бъде представена картината на живота.

Но поставяйки си задачата да създаде новела на характерите, начинаещият сценарист в никой случай не бива да смята, че при това сюжетът може да бъде отслабен или лошо разработен.

С Ю Ж Е Т

Една от най-големите трудности при писане на новела е търсенето и създаването на нейния сюжет. **Сюжетът** — това е онази

пружина, която дава енергия, движение и колорит на цялата художествена тъкан на произведението.

Преди всичко трябва да се намери „зърното“ на сюжета, т. е. онова сюжетно положение, което крие в себе си възможността за интересно, бързо и неочаквано развитие на повествованието.

Представя ли такава „зърно“ например следното положение: жена моли мъжа си да ѝ купи праскови? Не, не представя, понеже това сюжетно положение само по себе си извън допълнителните усложнения не буди ни най-малък интерес, не „кълни“. В него няма нито скрита сюжетна динамика, нито перспективи за по-нататъшно разкриване на характерите: мъжът отива, купува праскови и се връща в къщи... Нужно е тази първоначална мисъл да се усложни. Нека допуснем, че жената моли да ѝ купят праскови късно вечерта, когато магазините са вече затворени. Това е вече по-добре, защото затруднява търсенето на праскови, изисква от мъжа да прояви някаква повишена активност. Но намерено ли е вече „зърното“? Още не. Мъжът може да излезе на улицата, да се убеди, че няма откъде да се купят праскови, да се върне в къщи и да каже: „Сега е среднощ; всички магазини са затворени; почакай до сутринта и аз ще ти купя най-хубавите праскови на света.“

Значи авторът трябва допълнително да потърси такива подробности на характерите и такива ситуации, които биха направили невъзможен такъв отговор. Да ги потърсим. Нека допуснем, че съпрузите са младоженци, че карат медения си месец; мъжът е влюбен безумно в жена си и е готов да изпълни всяка нейна молба, а жената е капризна и настоява той да ѝ донесе праскови не сутринта, а тъкмо сега.

И така среднощен час, пред нас са младоженци, капризната жена иска да ѝ донесат праскови. И влюбеният мъж, като намята палтото си, тръгва през нощта да търси този плод. Това ли е „зърното“ на сюжета? Да. Защото тук се крият множество неочаквани и остри перипетии, които съпровождат търсенето на праскови в нощния град. Проверете себе си — опитайте да измислите хода на „поклъването“ на това сюжетно „зърно“, свой собствен сюжет на това търсене. Уверен съм, че ще има безброй много най-различни пътища за неговото развитие и почти всички интересни. Трябва да се помни едно: мъжът е влюбен и ще се старее да донесе праскови, каквото и да стане. Той не ще отстъпи от своята цел. Няма да се върне с празни ръце. Такава изходна ситуация придава на нашето сюжетно „зърно“ голяма вътрешна сила. То е готово да „поклъни“.

Но нека видим как разработва това изходно сюжетно положение авторът, чиято новела ви разказвам сега — О'Хенри. Той избира този вариант, където главното е в трудността, почти в невъзможността да се намерят праскови в толкова неудобен час.

А веднъж изборът направен, авторът с всички средства усилява и изостря мотива на трудността. Следват сцена след сцена, всяка от които подчертава невъзможността да се донесе южният плод в такъв сезон и час.

Във всички тези сцени освен усиляването на мотива за невъзможността да се намерят праскови ние долавяме и усиляване на

още един мотив: има портокали! Да, всеки, към когото се обръща мъжът, му предлага портокали. Отлични, превъзходни!... Но мъжът отхвърля този плод. Той търси праскови — само праскови!

И ето стига се до последното, така да се каже, генерално изостряне мотива на трудността. Отчаян от неуспеха си да намери праскови в магазините и съобразявайки, че такива може да има в тайните скъпи хазартни клубове, смелият мъж (той е професионален боксьор) отива в полицията и уведомява за съществуването на такъв незаконен нощен комарджийски вертеп. Полицията устройва хайка. Става голямо сбиване между полицанте и играчите, в което участва и мъжът. По такъв начин заради прасковите е направен донос, помещението е разбито, десетки играчи са качени в затворническата кола. Изострянето на сюжета на новелата е достигнало своя апогей. А самият сюжет, с една дума, е завършен: в една от разбитите стаи нашият герой намира търсената праскова (единствената останала неизядена от играчите). Щастливият мъж се връща в къщи.

„Сега му беше леко на душата — пише авторът. — Така рикарите на Кръглата маса се връщали в Камелот, след като са преживели много опасности и са извършили немалко подвизи за славата на своите прекрасни дами. Подобно на тях и нашият герой получи заповед от своята дама и успя да я изпълни. Наистина работата се отнасяше само за праскова, но нима не беше подвиг да се намери посред нощ тази праскова в града, още скован от февруарските снегове? Тя помоли за праскова; тя беше негова жена; и ето прасковата е в джоба му, стоплена от дланта, в която я държеше, от страх да не би да я изтърве и загуби.“

Но дори напомняйки по такъв начин (за кой път!) за трудността на търсенето и самопожертвователността на своя герой, авторът намира за необходимо да усили и подчертае този важен за цялото развитие на сюжета момент с още една сцена. Прибирайки се в къщи, младоженецът влиза в аптеката и моли аптекаря да провери дали ребрата му са здрави.

— Всичките Ви ребра са здрави — гласи заключението на аптекаря. — Но ето тук има кръвоизлив, от който може да се предположи, че сте паднали от небостъргач... и то не веднъж, а най-малко два пъти.

Сега всичко е подготвено за финалния сюжетен акорд. И той следва незабавно този тъй наречен сюжетен „обрат“ — такъв сюжетен ход, когато движението на сюжета придобива изведнъж неочакван и понякога парадоксален характер. Ние очакваме, че след толкова смело търсене на праскови в града, „скован от февруарските снегове“, младоженецът ще бъде награден с целувка и прегръдка. Но авторът взема решение, заради което е работил в продължение на новелата целият механизъм за изостряне на сюжета — неуморността на търсенето, невъзможността да се намерят праскови, наличността на портокали у всеки продавач, към когото се е обърнал младоженецът в тази паметна нощ.

„Лошо момче — прогуква влюбено жената. — Нима аз исках праскови?! Аз бих излязла с много по-голямо удоволствие един портокал“...

(Следва)

Ана Маняни

Актрисата Ана Маняни се наложи из вниманието на филмовите среди и постигна неувяхваща слава и всеобщо признание едва когато италианската кинематография тръгна по пътя на нео-реалистичното филмово творчество.

Артистичната си кариера Ана Маняни започва на сцената на варietetен театър. Надарена с изразителни очи, които разкриват богат интелект и силна чувствителност, Ана Маняни се различава от бездушния и банален тип на останалите артистки. Нейният поглед, усмивката ѝ, говорът ѝ, всяко нейно движение се отличават с необикновена топлота и непринуденост, а спокойният ѝ, плътен и сърдечен глас разкрива нейния искрен и обаятелен характер. С този свой естествен чар и със своето вдъхновено изпълнение тя очарова публиката и в скоро време се утвърждава като актриса, способна да пресъздава правдиво и вълнуващо както комични, така и драматични роли.

По настояване на Антон Джулио Брагалья, директор на „Театъра на независимите“ в Рим, Ана Маняни напуска варietetото и постъпва в театъра на Брагалья, като дебютира с успех в драмата Ана Кристи“ от Евгени О'Нийл.

От театъра Ана Маняни преминава във филма, но първите ѝ стъпки в това ново поприще не са много успешни. Филмите, в които тя участва през този начален период на своята кариера в киното, като „Сляпата от Соренто“ (1934 год.), „Крайният срок“ (1934 год.), „30 секунди любов“ (1936 год.), третират най-банални сюжети със сладникаво-сентиментален и еротичен характер, които допадат само на публика с нисък художествен вкус. Не се различава много от тях и филмът на режисьора Гофредо Алесандрини „Чест“ (1936 год.), в който Ана Маняни изпълнява главната роля.

Едва във филма „Тереза, в петък“ (1941 год.) на Виторио де Сика Ана Маняни успява да разкрие за пръв път своето голямо артистично дарование.

След като участва отново в няколко филма с незначителен сюжет и ни-



ски художествени качества, като „Полето на цветята“ (1943 год.), „Приключението на Анабела“ (1943 год.), „Животът е красив“ (1943 год.), Ана Ма-

няни се запознава с режисьора Робертоселини и взема участие във филма му „Рим — открит град“ (1944 год.). Този филм дава възможност на Ана Маняни не само да прояви своите истински творчески възможности, но и да добие широка популярност в целия свят и всеобщо признание на голяма и талантлива актриса.

Във филма „Рим — открит град“ Ана Маняни пресъздава с голямо художествено майсторство образа на една обикновена жена от народа, която умира пронизана от куршума на немски войник, когато тича до камиона, с който германците отвлечат нейния мъж. На този образ Ана Маняни успява да придаде изключителна правдоподобност и сила, които извикват у зрителя най-искрено съчувствие към героинята във филма, чиято участ показва съдбата на хиляди хора през периода на хитлеристката окупация в Европа. Със своя талант Ана Маняни увековечава на екрана великата жертва на една обикновена жена и майка, символ на всичките жени и майки, които са изпитали страданията от смъртта, пленничеството и изтезаването на техните мъже и синове.

През следващите две години Ана Маняни участва в няколко по-незначителни филма, като „Долу мизерията“, „Един мъж се завръща“, „Пред него трепереше Рим“, а в края на 1946 година се явява в ролята на авантюристка във филма „Бандитът“ на режисьора Алберто Латuada; и тази роля тя успява да пресъздаде с такава непосредственост и умение, които наистина ни възбудят и изненадват.

Във филмите „Любов“ (1947 год.) и „Много блянове по улиците“ (1947 год.) Ана Маняни се проявява отново като голяма драматична актриса. Само на нея дължи своя успех и филмът „Депутатът Анджелина“ (1947 год.), в който Ана Маняни успява да изгради ясно и убедително образа на представителката на народа от крайните квартали в Рим, въпреки че в самия сценарий този образ няма точно определена физиономия.

След като се разделя с Роселини, Ана Маняни взема участие във филма на Вилхелм Дитерле „Вулкан“ (1949 год.) и след това се оттегля от киното.

Но само две години по-късно благодарение на един от най-големите кинорежисьори, Лукино Висконти, тя се връща към филма, за да ни поднесе една от своите най-сполучливи роли — образа на майката във филма „Най-

красивата“ (1951 год.) С този образ, който ще остане в историята на кинематографията като образец на изпълнителско майсторство, Ана Маняни заслужва напълно признанието на истинска и голяма актриса. С верен усет и дълбоко чувство Ана Маняни пресъздава преживяванията на майката, която си въобразява, че нейната малка дъщеря е надарена с изключителни способности и талант за филмова актриса, и след това разбира, че индустриалният механизъм на кинематографията създава само примамливи надежди и дълбоки разочарования. В изпълнението на Ана Маняни тези преживявания на майката придобиват особено трагичен, но едновременно и съвсем съвременен оттенък. Под опитната ръка на режисьора Висконти Ана Маняни разгръща във филма целия свой талант и артистични възможности. С удивителна лекота и непринуденост тя преминава от драматичните към комичните моменти, от радостни трепети и най-светли надежди към душевни страдания и отчаяние. Достатъчно е да си припомним само няколко сцени от филма, като например срещата на майката с помощник-режисьора, който се опитва да интимничи с нея, или момента, в който тя гледа през прозорчето на прожекторната кабина пробните снимки на своята дъщеря, за да се убедим в огромните възможности и изключителните изпълнителски качества на тази актриса.

За съжаление след филма „Най-красивата“ Ана Маняни не създаде други образи, които да отбележат нов етап в нейната кариера. Въпреки че следващите ѝ филми, като „Ние сме жени“ (1953 год.), „Татуираната роза“ (1955 год.), „Сестра Летиция“ (1956 год.), показват по-пълна творческа зрелост, все пак те не представляват никакъв принос за по-голямата известност и слава на актрисата.

Като проследяваме ролите на Ана Маняни в различните филми, се убеждаваме, че тя разкрива най-пълно своите артистични способности, когато пресъздава образи, взети от нашата социална действителност. Вярно е, че и във филмите, които по сюжет се отклоняват от тази действителност, образите на Ана Маняни напомнят за нейното майсторство; но все пак тези филми водят актрисата по пътя на формализма, който не отговаря на нейния творчески натюрел и амплуа, на нейните възможности и сили. Безспорно Ана Маняни постига много по-възбудящи и по-убедителни образи в нео-

реалистичния филм, в неговото правдоподобно и откровено съдържание тя намира източник за творческо вдъхновение и развитие, намира условията за пресъздаването на истинския образ на жената, свързан с обществените условия и действителността и изпълнен с човешки преживявания и чувства. Дори бихме могли да кажем, че искрено изражение на нейния поглед, откровеността, която лъха от големите ѝ очи, способността на лицето ѝ да дава убедителен израз на противоположни чувства намират в сюжетите от съвременната действителност начин и условия, за да се проявят още по-пълно и да потвърдят изключителните изпълнителски качества на актрисата. Филмите с по-ниски художествени достойнства, в които Ана Маняни е взела уча-

стие, не накърняват нейния престиж и обаянието на личността ѝ; те обаче идват да потвърдят необходимостта от по-правилен и изискан подбор на сюжетите, които да съответствуват на големия талант и драматичните възможности на актрисата.

Очакваме от Ана Маняни да отдаде в бъдеще всичките си творчески сили и способности на неореалистичното филмово творчество, в което тя се разцъфтя и блесна в пленителна светлина. По този начин нейното изкуство, пропито с творческа оригиналност и художествен реализъм, ще допринесе още повече за утвърждаването на истинската национална италианска кинематография.

Карло ди Стефано

СРЕД ЗЕМЛЯЦИ В СИРИЯ

Самолетът направи завой, наклони криле и най-сетне ние, тримата български кинодокументалисти Пиперов, Желев и пишещият тия бележки, пристигнахме в Дамаск, столицата на провинция Сирия от Обединената арабска република. Последваха неизбежните формалности по паспортите, багажа. И първата изненада: двама непознати мъже нагрябиха багажа ни и пъргаво излязоха навън. Стъписахме се. Какво да правим? Багажът ни се пръсна... Оказа се, че двама шофьори си съперничеха в тази своеобразна битка за живот кой от двамата да ни превози до града. Предпочетохме по-голямата лимузина. Победил съперника си, Амер вече беше подгонил „Шевролета“ по широкия булевард. Заниза се интересен арабски пейзаж: забулени жени с най-различен товар на главата си, а на гърба — малки деца. Всеки загрижен бърза по своя път. Магарета с товари, овчари...

Отседнахме в хотел „Касион“. Настанихме багажа си, измихме се набързо. Предстоеше ни трескава работа. Ще снимаме цветен документален филм за нашите строители в Сирия. Топло бяхме посрещнати в българското консулство. Всички знаеха за нашето идване и ни очакваха. Подробно ги запознахме с плана си. За работата ни беше необходимо да се представим и пред сирийските административни власти за получаване на разрешителни за снимки и съдействие. Налагаше се чакане... Поне да разгледаме Дамаск.

Разположен в оазиса „Гута“ на двата бряга на река Барада, той е един от най-старите градове на земята. Традициите на средновековната култура са намерили място и в красивите сгради в новата част на града. По широките слънчеви прозорци и балконите виси простряно бельо. Колкото и да се вижда чудно, това тук не изглежда грозно, а сякаш хармонира с общата пъстрота на богатия източен колорит. В ранна утрин се носят пеещите гласове на ходжите, които от високоговорителите на минаретата приканват правоверните към молитви... Жестокото юлско слънце прегаря всичко. Какви горещини — 40° на сянка! Денем е трудно да се ходи пеша. А привечер от долината на река Барада лъха прохлада. Улиците са пълни с пешеходци, коли. Шумят арабските кафенета. Красиво подредени витрини мамят окото. Какво голямо разнообразие от стока има и в известния арабски пазар — сюза! Разположен на огромна площ, този своеобразен лабиринт от малки дюкянчета от ранно утро до полунощ гъмжи от търговци — деца, мъже, които настоятелно предлагат най-различни неща за широко потребление: прочутите дамаскини с орнаменти на камили и светии, килими, ковьори, шалове, обувки, накити, пирографирани кутии, шапки, очила, запалки... А в тия дни посетителите са много. Дошли са търговци

от цял свят. Открива се ежегодният Дамаски мострен панаир. Представители и на нашата страна са тук и се готвят да представят достойно социалистическата ни родина. А търговските ни връзки със Сирия датират от древността. За тях напомня и сабятата дамаскина, възпята в народните песни.

В провинция Сирия няма местна кинематография. Но не пропуснахме да посетим някои от луксозните кина със съвършено модерна апаратура. Програмите им траят до три часа: най-различни кинопрегледы — египетски, немски, американски; цяла поредица от мултипликационни и рекламни филмчета, блудкави любовни и ковбойски драми, главно американски, италиански, немски, френски. Не липсват и съветски и от страните с народна демокрация филми. Междувременно записахме и оригинална арабска музика за бъдещия ни филм.

А времето незабелязано минаваше. И у трима ни растеше вълнението по бъдещия филм. Освен Дамаск не познавахме нищо от тази страна. Дали написаният в България сценарий ще бъде добра основа за филм? Ежедневно в консулството разменяхме мисли с наши специалисти от строежите. В някои от тях дори виждахме бъдещите герои във филма. Подготвихме календарния план, снимачните епизоди, сроковете. Свикнахме и с горещините на юга. Домакините сирийци, след като си изясниха целта на нашето пристигане, ни дадоха разрешителни за снимките. Бързо се организирахме и тръгнахме на път. Започна снимачната дейност по филма.

Сирия е скотовъдна страна. По целия път — навсякъде непрекъснат поток от стада овце! Голяма част от тези стада са на бедуните, които населяват главно източните пустинни места. Зиме те бродят на изток, а лете — из Антиливанските планини до границата с Ливан. С първите километри по асфалтирания път дойдоха и първите разочарования. Бързо се стопиха представите ни за изобилна растителност и богати палмови насаждения. Пътят ни минаваше покрай бедни кирпични къщички, подобни на кошери, трънливи храсти, голота... Еднообразен път. Човек не чувства дори скоростта на мощната лека кола! Силуети на камили, камилари, градове. Всичко се губи като в миражи...

В пристанището Латакия пристигнахме привечер. На следващия ден се представихме в Мохафеза (областното управление), което за „наше улеснение“ ни предостави петима служители от местната полиция! А в Латакия и областта имахме доста работа. По-голяма част от епизодите трябваше да заснемем тук. Работата тръгна. Сериозна помощ снимачната група получи от другаря Борис Ботев, представителя на „Техноимпекс“ в Латакия. Та кой ли от сирийската администрация в града не познава този винаги засмян, отзивчив мъж!

Особена гордост изпитва всеки българин при вида на красивата сграда на приморското казино, построена от наши, български специалисти. А ето и огромния силос — петото по рода си съоръжение за зърнени храни в света, — построен също от българи! Белоснежната му снага се вижда отдалече!

От три години суша бе навестила плодородната сирийска

земя. В пристанището на Латакия заснехме кратък, но мил епизод — търговският кораб „Варна“ разтоварва брашно за Сирия!

А на изток, додето поглед стига, се шири пустинята „Бадна ел Шам“. В Ресафе — един мъртъв град — пристигнахме по обед. Зноен пек е по безбрежните пустинни пясъци. Тук някога е имало веселие, глъчка, живот... А сега зловещо безмълвие сред развалините!...

Пътят ни отведе навътре в пустинята. Ето и древната Палмира! Стоим мълчаливи, а пред нас се извисяват монументални колони и великолепно домове, каменни амфитеатри... В началото на нашата ера край руините е имало прославен град. Дълги кервани са спирали пред красивите колони и великолепно домове. Римляните завидели на хубавия град. Изпратили заговорници и убили владетеля. Но овдовялата красавица Зиновия вдигнала сирийските араби, месопотамците и си възвърнала града. В 273 година император Аврелиан успял да разбие арабите и победил Зиновия. Палмира бил опожарен и разрушен...

Ние бързахме да се приберем, защото слънцето клони към залез, а в пустинята нощта настъпва изведнъж. Горещина на баирите е кацнал градецът Растан. Табелка с надпис на арабски и френски — „Техноимпекс“ — България строи бараж на река Оронто“!

Ето ни сред скромни български специалисти — инженерите Гаврилов, Масленков, Томов, — пълномощника на Комитета по строителство Цеков, героя на социалистическия труд Иван Андреев от Баташкия водносилов път, лауреата на Димитровска награда Иван Бояджиев, орденоносците Нено Караджов, Величко Харизанов... цяла редица от прославени трудови хора, дошли в далечна Сирия да строят за благото на сирийския народ! Над хиляда обикновени сирийци са обучени под грижите на нашите специалисти в нови професии: шофьори, кофражисти, бетонджии, арматуристи, монтажници. А тук се работи денонощно. Над петстотин хиляди изкопни и над милион и седемстотин хиляди кубически метра насипни работи са извършени досега на земно-насипната стена, величествената снага на която скоро ще достигне крайния предел — 70 метра! Над двеста и петдесет милиона кубически метра вода ще събира огромното язовирно езеро. В състезание с капиталистическите фирми от Западна Германия, Австрия и Югославия ние сме получили поръчката за построяването на баража, който ще бъде предаден предсрочно на сирийския народ. Ще потекат студените води до напуканата от зноен пек пустиня. Ще буят китни памукови и зеленчукови градини, цитрусови насаждения. Строи се и електроцентраля, която ще дава електроенергия за градовете Хама и Хомс.

На язовира „Мехарде“ пристигнахме в момента, когато нашите специалисти и строители загрижено разговаряха около здравината на скалата в основата на язовирната стена. Макар и започнат по-късно, този язовир също ще бъде предаден предсрочно на сирийския народ!

Направи ни силно впечатление кацналият край пътя сред обилна зеленина красив дом. Спряхме за момент. Чудна романтика! Високи палми, орехи, пъстри цветя са обгърнали богата дом.

Голям гараж, пред който стои луксозна лимузина. А на стотина крачки само от високата каменна ограда се притискат кошарите на ратаите. „Не се чудете — ни заговори непознат ратай, — у нас се срещат и други, които владеят и по цели села!“ ... Да, дом на богат земевладелец. Ратаите му работят почти на феодални начала! А той — заминал на пътешествие. Доста време е минало, откак страната се е освободила от френското колониално робство, но все още се срещат и дървеното рало, теглено от човек или магаре, и бедни пътуващи кертани, и шатри покрай пътищата...

Любезен арабин ни посочи град Ериха — селището, където работят българските архитекти Чонос, Морозов, Петков и Алексиев. И ето ни отново сред земляци. Обгорели от слънцето, тези нашенци проектират да превърнат в курорти градовете Латакия, Банияс, Тартус, Кесап, Джебал, остров Аруад. Само девет месеца са изминали, откак те са тук, а колко добра работа са извършили! Чрез техните планове сирийската администрация си е изяснила и статистиката, и бъдещото устройство на градовете, грамотността на населението, заетостта в работата, просветата и др. Жилищата на архитектите са се превърнали в кипящи творчески ателиета.

Завръщайки се от снимки, ние бяхме приятно изненадани от поканата на непознат селянин от селището Талияти да посетим дома му. Та нали българите са известни с полезните си дела в този край! Другарят Морозов ни разясни, че ако не приемем поканата, ще обидим люто селянина. Влязохме в оградения с каменен зид двор. Домакинят Мустафа Хаус ни запозна с огромната си челяд. От скромната трапеза пролича, че особени специални приготовления не е имало, но хлебните питки, сладкото от вишни и прясното сирене ни бяха предоставени с широко сърце и открита душа. В тия приятни минути почувствувахме пословичната гостоприемност на сириеците. Завърза се разговор, като че ли сме стари познайници. А снимката, направена на сбогуване, винаги ще ни напомня за тази братска среща.

В Алеп, най-големия град на страната, пристигнахме в обедните часове. Стори ни се, че се намираме в най-горещия град на земята. Температурата беше 45°.

Забележителна е крепостта Цитаделата в старата част на града. Преди да нападне България през 881 година, византийският император Никифор водил война срещу арабите. Обсадил крепостта, но не можал да я превземе. Разгневен от неуспеха си, Никифор заклал пред очите на защитниците над 12,000 заложници! Но дошла радостната вест: цар Крум разбил в проходите на Стара планина войските на Никифор! Арабският народ си отдъхнал с облекчение.

Отново на път. По нови места и нови впечатления. Работата ни привършва. Филмът все повече добиваше окончателния си вид.

Напуснахме древната сирийска страна. Макар и пребродили над 5,000 километра, добре разбираме, че сме видели малко от тази страна. И естествено е желанието, когато наново я посетим, да я видим преобразена, а сирийския народ — благоденстващ!

Цветан Терзиев, кинооператор

26 март 1930 г. / В партийния седмичник РЛФ излиза гневна разобличителна статия против вносните буржоазни световни прегледи, прожектирани по българските екрани. Статията е колкото справедлива, толкова и навременна. По онова време капиталистическите кинофирми особено широко и коварно използват седмичния кинопреглед за отвлечане вниманието на кинозрителите от насъщните въпроси на деня и за насаждане на реакционни идеи.

„Всяка седмица пристъпваме прага на някое кино и искаме да видим на екрана някое грандиозно събитие, за което сме чели накъсо в нашия пролетарски вестник“, пише РЛФ. „А събития, толкова събития стават по света! В Берлин демонстрация, в Москва митинг, в Париж стохилядна манифестация, в Англия миньорска стачка... Гледаме на екрана: нищо подобно няма! Пристъпваме чрез екрана на генералски погребения, на конкурс за красавици или породисти кучета, на конни надбягвания, на фашистки празници... и нищо повече. Като че ли всичко навсякъде е най-спокойно. Защото от буржоазните екрани е изгонена всяка картина, която прави дори само алюзия за класова борба. Последната не съществува за буржоазното кино.“

Резките и правдиви слова в РЛФ действително бият по една от най-отвратителните прояви на буржоазното кино. Да разгърнем страниците на пожълтелите вестници от миналото. Какво срещаме в кинорекламите: в месеците на бесен фашистки терор през есента на 1923 г. „Модерен театър“ сервира на зрителите „последния моден парижки журнал“. В своята ежеседмична „Световна хроника“ театър „Пачев“ през 1927 г. рекламира „Крокодилския остров“, „Мач на тенис между Америка и Германия“, „Хинденбург“ и т. п. Година по-късно същият кинотеатър отделя специална реклама за прегледа, в който се показва „великият Мусолини в най-характерни за него моменти“. През март 1931 г. кино „Одеон“ въвежда в редовната си програма американския преглед „Фокс Мувитон“, чийто първи брой (забележете, излязъл в дните на най-разрушителната икономическа криза) поднася на зрителите събитията „Царската сватба в Асизи и София“, „Речта на г. Б. Мусолини“, „Фокс-Фолис“ — бляскава гала-операта с участието на отбран ансамбъл артисти, танцьори, балерини, певици, джазбандови оркестри, невиджани досега декори и тоалети!“

Не е ли прав РЛФ, като твърди, че „в световните прегледи най-ясно е изразен отявленият реакционен и фашистки характер на буржоазното кино“ и че в него „липсват сантиментални воали и демагогства“, както понякога се случва в игралния филм. И апелът на партийния орган „без колебание в повечето случаи те трябва да се освиркват!“ е бил широко следван от прогресивните кинозрителите.

Ал. Александров

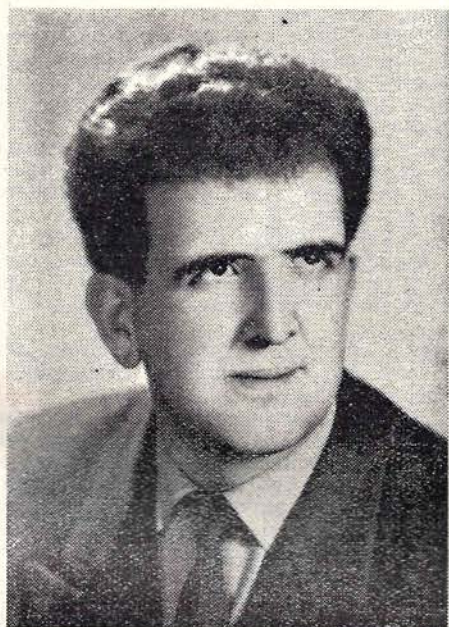
Литература по въпросите на киното

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ КИНО. Сост. Р. П. Соболев. Москва, „Сов. Россия“, 1960, 214 стр. с илл. (Б-чка сельского клубного работника № 3).

Самодейното кино.

Сборник статии в помощ на начинаещия кинолюбител. Сборникът осветлява ред проблеми, свързани с киносамодейността. За значението на кинолюбителското изкуство разказва статията на Р. Соболев. Изкуството на масите. Статиите на М. Маршак и Н. Крючетников спомагат за овладяване на метода на сценарната и режисьорската работа над филма и запознават читателя с монтажа. Основни сведения за техниката на операторската работа са дадени в статията на Я. Толчан. С опита по организацията на самодейните киностудии ни запознава В. Посашков. Предговорът към сборника е написан от Г. Рошал.

Зелената лампа няма повече да свети...



В една стая, препълнена с книги, зелената работна лампа светеше до късно през нощта. Сега тази лампа угасна. Върху старото бюро лежат недовършени трудове. На двадесет и шест години почина талантливият театрален и филмов критик Кънчо Табаков.

За онези, които го познаваха, зелената лампа беше символ на трудолюбие. Тя осветяваше безсънните нощи на Кънчо, напрегнатите творчески нощи, когато, надделял умората, той четеше или създаваше своите критически творби. Много бели утрини беше посрещнала тази лампа... Тя угасна внезапно през една мъглива нощ.

Кънчо умееше да работи, както малцина могат. Той четеше постоянно и упорито — и нито тежката работа, нито многобройните странични задължения можеха да го отклонят от това. Красив стремеж към съвършенство! Постоянно вдълбочаване в най-съвършените творения на човешката мисъл беше възпитало у него висок художествен вкус и безпощадна възискателност. Тази възискателност той проявяваше преди всичко към себе си, а след това — и към художествените факти, които трябваше да оценява.

Точната и правдива мисъл, голямата му ерудиция, принципността и искрената му любов към изкуството бързо му създадоха известност. Много млад, той се беше вече утвърдил като един от нашите надеждни кинокритици.

Беше!

Колко трудно и мъчително е да се каже това... Нашият другар и приятел ни напусна твърде рано. Смъртта пресече дръзките му творчески планове; много интересни статии останаха неписани.

Но и това, което ни остави Кънчо, не е малко. През петте кратки години на активна критическа дейност той прояви голяма продуктивност. На страниците на списание „Киноизкуство“ той написа най-компетентните си и задълбочени статии по въпросите на киното.

Ние загубихме много с неговата смърт. Оредяха нашите редици. Но не унището ще бъде най-добрата ни почит към незабравимия колега и приятел. Нека повече лампи светят до късно и нека под тяхната светлина всеки от неговите другари продължи борбата за високодейно и художествено родно киноизкуство — борбата, в която Кънчо изгоря тъй рано.

Сп. „Киноизкуство“

ПИСМА ОТ МОСКВА

ФИЛМ ЗА В. И. ЛЕНИН

Животът, титаническият труд на великия гений на революцията В. И. Ленин, неговият светъл образ завинаги ще останат неизчерпаем източник на вдъхновение за художниците от всички изкуства.

Кинематографистите внесоха своя достоен принос в създаването на произведения на изкуството за Ленин: филмите „Ленин през Октомври“, „Ленин през 1918 година“ влязоха в съкровищницата на съветската култура.

В тези забележителни филми, посветени на основателя на Комунистическата партия и първата в света социалистическа държава на трудещите се, както и в редица други филми В. И. Ленин беше изобразен в най-отговорния период от своята дейност — в годините, когато се раждаше и укрепваше младата съветска република, напрегнала всичките си сили за борба с външните и вътрешните врагове, за възстановяване на разрушеното стопанство.

Във филма „Семейство Ульянови“ ние виждаме младия Владимир Ульянов — гимназиста, студента, човека, който прави първите стъпки в попришето на революционната борба. Най-после в едната новела от филма „Разкази за Ленин“ пред зрителите минаха на екрана последните месеци от живота на Владимир Ильич край Москва.

Но филми, които да разказват за други етапи от сложната, наситена със събития биография на мислителя, бореца, теоретика и практика на революционната борба, истинния вожд и организатор, досега не са правени.

И ето сега се създава такъв филм. В „Мосфилм“ режисьорът А. Рибакон снима филма „Началото на века“ по сценарий на С. Ермолински. Ние виждаме В. И. Ленин в годините на заточението му в сибирското селище Шушенское, а след това в Петербург и като емигрант в Женева и Мюнхен. В далечното заточение Ленин всестранно се подготвя за бъдещите битки. Тук той завършва книгата „Развитие на капитализма в Русия“, пише много статии, набелязва програмата на Партията и план за издаване на първия общоруски вестник на революционните марксисти. Действието във филма завършва през 1900 година в Мюнхен, в печатницата, където се издава ленинският в. „Искра“. В тази година за първи път се появява в печата непознатото дотогава име Ленин и това сякаш е знамение за раждането на новия век.

За ролята на Владимир Ильич режисьорът е изпробвал 40 актьори. Трудно било да се излезе извън привычния образ на 50-годишния Ленин — вожд, пресъздаден така успешно от забележителните артисти Б. Щучкин и М. Щрах, и да се намери творческо решение за образа на 28-годишния Ульянов. Най-после изпълнението на тази роля е възложено на младия Ю. Каюров, артист от Саратовския драматичен театър „Карл Маркс“.

Във филма е отделено голямо място на образа на верния Ленинов другар и сподвижник, неговата жена Н. К. Крупская. Ролята на Крупская изпълнява артистката от Московския театър „А. С. Пушкин“ Елена Ситко.

За пръв път на екрана ще се появи образът на Г. В. Плеханов (артист Н. Аненков), зрителите ще видят също така заточените социалдемократи Г. М. Кржижановски, З. П. Кржижановская, П. Н. Лепешински, О. Б. Лепешинская и др.

Пред художника на филма П. Волков възникнаха своеобразни трудности: не се намери село, което с външния си вид да напомня за бедните села от онези години. Наложил се съвременните колхозни села да бъдат „декорирани“, изкуствено да се създават кални улици, а колхозниците от близките села идваха да гледат тези снимки със своите леки коли — „Волги“, „Победи“, „Москвичи“.

ЗАЕДНО С КИНЕМАТОГРАФИСТИ ОТ ДРУГИ СТРАНИ

За Ленин се прави още един филм. Той се нарича „Ленин в Полша“ и се създава съвместно от „Мосфилм“ и обединението „Дрога“ при киностудията в Лодз (Полша).

В навечерието и началото на Първата световна война (1913—1914 година) Ленин е в Поронино — малко градче в предпланините на Татрите. За отношението на Ленин към събитията от онова време, за неговите стремежи правилно да ги осветли и насочи по верен път, за взаимоотношенията му с окръжавашите го ще разкажат авторите на филма. Сценарият за този филм е написан от съветския кинодраматург Е. Габрилович и полския писател И. Неверли. Те са събрали богат фактически материал от онова време. В Поронино са запазени домът на Тереза Скопен, където са живели В. И. Ленин и Н. К. Крупская, домът на полицейския ротмистър, който е обскирвал и арестувал Владимир Илич, хлебарниката, в която Ленин ежедневно влизал с чанта за хляб.

Бившият началник на местната поща Радкевич разказал, че Ленин е получавал повече писма и вестници, отколкото общо всички жители на Поронино. А жената на Радкевич, която на младини се увличала в рисуване, показала свои скици и рисунки на Владимир Илич. Очевидци разказвали, че Ленин обичал да се разхожда из околностите и честичко се изкачвал на планината Рис, което и сега се удава само на опитните и тренирани спортисти. Ленин посещавал и кафенето, в което се срещали и водели дискусии поети, писатели и художници.

Всички тези подробности от всекидневния живот и биха помогнали да се пресъздаде правдиво обстановката на действието, атмосферата на времето, но главно ще допринесат върху екрана да се появи образът на живия Ленин, неговата кипяща и неуморна дейност, да се разкрият чертите на неговия характер, на неговата обаятелна човешка личност.

Режисьор на филма е В. Невзоров. Художественото ръководство на постановката е възложено на известния режисьор Г. В. Александров.

Това не е единственият филм, който ще се работи от съветски и чуждестранни кинодеатели.

Неотдавна се състоя премиерата на филма „Леон Гарос търси приятеля си“, съвместна съветско-френска продукция, за който съвременно бяха осведомени читателите на „Киноизкуство“.

Особено тесни връзки се установиха между киноработниците от Съветския съюз и останалите страни от социалистическия лагер. Да си спомним например такива съвместни продукции като „В единен строй“ (с Китай), „Героите на Шипка“, „Урок на историята“, „В навечерието“ (с България), „Майски звезди“, „Удивително възкресение“, „Загубената снимка“ (с Чехословакия), „Великият воин на Албания Скендербег“ (с Албания).

В Чехословакия ще бъде осъществена постановката на филма „Два пъти в живота“ по сценарий на В. Ежов и чехословашки автори. Това е филм за дружба, възникнала случайно в годините на войната и запазена въпреки трудните изпитания и дългата раздяла на героите.

В Унгария се снима филмът „Алба регия“. В основата на сценария лежи истинска случка от историята на Великата отечествена война. Смела съветска девойка-разузнавач по времето на ожесточените боеве за унгарския град Секешфехервар остава в града, за да съобщава на съветското командване данни за противника. В тази роля се снима популярната съветска артистка Татяна Самойлова.

В СССР известните немски кинодокументалисти Анели и Ендрю Торндайк подготвят големия филм „Чудото на Русия“. Основните епизоди за този филм са снети в Сибир.

Неотдавна по московските улици можеха да се срещнат големият италиански режисьор Алесандро Блазети и един от най-добрите оператори на Италия Алдо Тонти. Те създават филма „Аз обичам, ти обичаш“, в който ще влязат и сцени, снети в Италия, Англия, Швеция и други страни.

— Аз имам предвид — разказва Алесандро Блазети — не само интимната любов между мъж и жена (нали глагола обичам го има във всички езици на света!), а любовта в по-широк смисъл на тая дума — любов на човек към човека, към хората от цялата земя, любов, която облагородява и издига човека, водещия го за борба против войната, за мир и дружба между народите.

Скоро ще бъде пуснат в производство и съветско-индийският филм „Поема на две сърца“. Узбекският писател Ш. Рашидов и драматургът В. Витковски написали сценария за този филм по известната на Изток поема „Комде и Мадан“ от Мирза Бедил, живял през XVII—XVIII в. Това е повест за любовта на таджика Мадан и индийката Конде, за единството в стремежите, за културното родство между двата народа. Филма поставят студията „Узбек-филм“ — Ташкент и „Филмаллая Прайват Лимитед“ — Индия. Режисьор е един от най-известните киномайстори на Узбекистан — Камил Ярматов.

По предложение на англо-американската фирма „Ковент Гарден Мюзикал Продъкшънс“ се проектира поставянето на филма-балет „Лешникотрошачката“ — музика П. И. Чайковски.

Известният английски режисьор и сценарист Херберт Маршал изрази желание да постави съвместно със съветски кинодейатели филм за знаменития негърски трагик Айре Олдридж. Както е известно, неполучил признание в Америка, Олдридж дошъл в Русия и тук имал голям успех. Той бил близък с поета Тарас Шевченко, с известния актьор Щепкин. Херберт Маршал се надява, че главната роля във филма ще изпълни Пол Робсън. Работата над този филм вероятно ще бъде възложена на киностудията „Ленфилм“.

За съвместна съветско-италианска продукция е набелязан сценарият на видния италиански режисьор Джузепе де Сантис „Мео Патока“, който разказва за безсмислеността и жестокостта на войната.

Мексиканският продуцент и режисьор Исмаил Родригес предложи с участието на няколко страни да се създаде филмът „Нашият брат Джон“, основната мисъл в който е, че хората са еднакви независимо от расата и националността си, че те трябва да дружат, а не да воюват. Във филма трябва да влязат и няколко епизода, снети в Съветския съюз.

Проектира се с участието на японската фирма „Гейдзую Ейга-ся“ да бъде създаден филм за руския пътешественик капитан Головнин. Сценарият се пише от съветския писател А. Антоколски по книгата на Головнин „Записки за приключенията в плен у японците“.

В плана за съвместни постановки през 1961 година има още редица интересни теми. Освен това ще бъдат създадени няколко пълнометражни документални филма с материал, снет в различни страни на света, по-точно в младите независими страни на Африка, в Куба, в азиатските страни.

Създаването на съвместни продукции е голяма и важна задача за съветските кинемайстори. Работата на такива филми укрепва взаимното разбирателство между кинодейтелите от различните страни и тяхното творческо съдружество в интерес на общата борба за дружба между народите, за мир в целия свят.

ПРЕЗ 1961 ГОДИНА

Главната задача на съветското кино си остава създаването на големи произведения върху съвременни теми, борбата за повишаване идейно-художествените качества на тези филми. Радостно е, че в решаването на тази важна задача се включват и опитните майстори от по-старото поколение, водещи режисьори. От тях може да се очаква, че ще създадат произведения от висока класа, по които да се равнява кинематографическата младеж.

Иван Пирев пристъпва към създаването на филма „Кубанци“ по сценарий на В. Логинов. В него се разказва за живота в един от кубанските колхози, за това, как работи и живее секретарят на партийната организация, в живота на когото властно се втурва любовта. Филмът учи да се пази това голямо и искрено чувство.

Михаил Ромм във филма „В името на щастието“ разказва за съветските учени, които работят над проблемите за мирното използване постиженията на ядрената физика. Сценарият е написан от М. Ромм и Д. Храбровитски.

Сергей Юткевич посвещава своя филм „Комсомолска бригада“ на юношите и девойките от младежката бригада в един голям машиностроителен завод (сценарий А. Каплер).

М. Калатозов ще запознае зрителите със съдбата на съветски млад човек, доверен ученик, ще разкаже за неговото първо сблъскване с живота, за грешките му, за търсенето на верния път, за формирането на неговия мироглед. Сценарият пише В. Розов.

М. Донски ще постави „Здравейте, деца“ — филм за дружбата, за взаимното разбирателство, за възпитаването на твърди и убедени борци за мир. Мястото на действието е международен детски лагер, а героите на филма са деца от различни страни и техните ръководители в лагера.

Сергей Герасимов във филма „Хора и зверове“ ще разкаже за съдбата на бивш офицер от съветската армия, попаднал в плен и дълги години преживял далеч от родината. Героят на филма постепенно си възвръща загубеното в пленническите години човешко достойнство, става равен сред равни.

Ф. Ермлер посвещава своя филм „Повестта продължава“ (сценарий К. Исаяев) на съветските учени, които отдават своите знания и талант на борбата за

мирното процъфтяване на човечеството. Основните герои са същите, които видяхме във филма „Незавършена повест“.

И. Хейфиц във филма „Хоризонт“ ще разкаже за юношите и девойките, които след завършване на десетилетката отиват да работят на целините.

Сергей Бондарчук ще осъществи екранизацията на повестта „Степ“ от Чехов. Г. Козинцев ще постави трагедията „Хамлет“ по случай 400-годишнината от рождението на великия английски драматург Уилям Шекспир.

В. Корш-Саблин ще продължи екранизацията на автобиографическата трилогия на народния писател на Беларусия Якоб Колас.

С. Долидзе ще разкаже във филма „Големият път“ за съдбата на простата грузинска жена, изминала през годините на колективизацията труден път и станала активен строител на новия живот.

М. Чиатурели ще работи над голям епически филм, посветен на борбата за мир, филм, разобличаващ силите на милитаризма и реваншизма. Сценарият е от А. Филимонов и Н. Шпанов.

В тематичния план за 1961 година има и много други интересни и разнообразни филми, които ще бъдат поставени от майсторите из средното поколение и талантиливата младеж.

ПРИ КИНЕМАТОГРАФИСТИТЕ НА ЛИТВА

Преди съветската власт тази малка република изобщо нямаше свое филмопроизводство. Но и в съветско време то не възникна изведнъж — попречи войната, причинените от нея разрушения.

Създадената в столицата на Литва Вилнюс киностудия пусна първия си художествен филм само преди пет години. За краткото време оттогава младото литовско киноизкуство постигна добри успехи. Създадени бяха национални кадри, натрупан бе опит. И ето че през 1960 година на международния кинофестивал в Карлови Вари филмът „Живите герои“, създаден от литовските кинематографисти, получи Златния медал.

Успехът не замай главите на младите художници (а колективът на студията е наистина млад — сред творческите работници няма по-възрастни от 30 години). Напрегнатите дружни усилия на сплотения колектив са насочени към търсене на добри сценарии и подпомагане на техните автори, към най-добро решение на творческите задачи, които възникват пред режисьори, оператори, художници, артисти, пред всички участници в създаването на филма. Сега в киностудията е завършен новият филм „Когато се сливат реките“, поставен от режисьора Б. Шрейбер. Той разказва как колхозниците от три погранични артели — литовски, белоруски и латвийски — са решили да построят междуколхозна електростанция. (Такъв строеж наистина е осъществен на границата на трите съветски републики.) Реките на дружбата се сливат в общ поток и преобразяват живота — такава е темата на филма, който разказва същевременно за личните съдби на героите, за промените, които предизвиква у тях този строеж.

Вторият филм на студията във Вилнюс е „Селото на смъртта“, поставен от режисьора А. Жебрюнас. Действието се развива през есента на 1944 година. Под ударите на съветската армия от малко литовско селце току-що са избягали немците. Селцето се губи в глухия северен край на страната, обкръжено с блата, към него не може да се премине, до него не може да се стигне. И то остава предоставено само на себе си. Хората започват да живеят по новому. Въпреки интригите на кулаците селяните постепенно се организират, изземват земята от кулаците, по инициатива на учителката Довиле строят училище. В селото се установява съветска власт...

Темата за войната, за следвоенното строителство е особено актуална за киноизкуството на прибалтийските републики. Нали от дванадесетте години след установяване на съветска власт у тях първите пет години бяха военни. Всички тези процеси на преустройството на живота, които в останалите съветски републики бяха отдавна завършени, тук ставаха в трудните следвоенни условия, борбата за новия живот и спомените за ужасите на войната тук са още твърде пресни в паметта на хората.

Това намира отражение и в плановите за по-нататъшната работа на литовската киностудия.

Поетът В. Мозурюнас е посветил своя сценарий „Стъпки в нощта“ на каунаските нелегални комсомолци, героите на кървавия 9-ти фронт, повторили подвига на младогвардейците. Интересно е замислен сценарият „Земята жадува за

чудо“, написан от режисьора В. Халаквичус и писателя Г. Канович. В него се разказва за католически свещеник, хуманист и пацифист, който през годините на войната се убеждава в лицемерието и фалша на „светата църква“, помагала на фашистките варвари. Логиката на живота довежда героя в лагера на борещите се, на страната на партизаните.

Наред с това студията подготвя филм на съвременна тема.

В сценария „Чучулигата, птица земна“ писателите А. Йонинас и И. Пожар разказват за випускниците от едно средно училище, които отиват дружно в един занемарен, изостанал колхоз.

За съдбата на селската жена в колхоза, за новото семейство и новия морал, за трудните пътища на преустройство и преосмисляне важните въпроси на живота разказва сценарият на А. Весулас „Жената от чифлика“.

Сценарият на филма „Изстрел в гората“, написан от група журналисти, е адресиран към децата. В него се поставя в забавна и интересна форма важната проблема за създаване у децата любов към природата.

В литовската студия работи голям и интересен отред кинохроникьори и документалисти. Покрай ежеседмичния преглед „Съветска Литва“ те създават документални очерци, научно-популярни и изгледни филми. Операторите-хроникьори могат да се видят на главозамайващата височина на заводския комин или до пояс във вода при състезания на плувци. Тях може да срещнете по есенните разкаляни пътища към отдалечен колхоз или на борда на риболовен кораб в Атлантика. Деветимата оператори-хроникьори, тясно свързани с радиото и редакциите на вестниците, се стремят широко да отразят на екрана днешния ден на републиката.

Очеркът на режисьора Л. Таутренас за удивителното кътче на Литва — приморския район Неринга — е наситен с поезия. Като химн на загиналите герои и предупреждение към живите за опасността от фашизма звучи очеркът на Л. Браславски и А. Старошас „Те са от Каунас“. Същите автори са създали и интересния очерк „Моите приятели“, който разказва за младия председател на колхоз, пристигнал от града в селото и извикал в помощ на колхозниците съвкупниците си от средното училище. За тружениците в морето, овладели нюфаундлендската плитчина, пред която безсилни отстъпиха канадските рибари, разказва операторът Х. Хинхаян във филма „В океанските простори“.

Пред литовските кинематографи е открит пътът за голямото изкуство. Когато влезе в строя проектираното ново здание на киностудията, на тях ще им стигнат творческите сили за разширяване на производството, за създаване на нови, значителни, големи кинопроизведения.

М. Белявски

КИНОТО И СЪПРОТИВАТА*

Съпротивата срещу фашизма има повече от тридесетгодишна история и съставлява важен период от живота на много народи. Най-новата история на човечеството не би могла да се разглежда, без да се подчертае ролята на съпротивата в периода преди Втората световна война, както и през време на самата война. Съвсем естествено беше едно такова крупно движение на народите по света да наме-

ри своето отражение и в произведенията на изкуството и особено на киното. За съжаление обаче въпросите на киното и съпротивата досега не бяха намерили своето пълно разглеждане в киноведческата литература. Ето защо с особен интерес посрещаме новата книга „Киното и съпротивата“ на нашите приятели Джовани Венто и Массимо Мида, които преди няколко години в процеса на събиране на материали посетиха и нашата страна.

Голяма заслуга на книгата е, че тя обхваща темата на съпротивата в мно-

* Giovanni Vento — Massimo Mida, Cinema e resistenza, Luciano Landi Editore, Firenze, 1959.

го широки географски граници. В книгата се цитират филми с тематика от съпротивата в Австрия, Белгия, България, Чехословакия, Китай, Дания, Франция, Англия, Италия, Югославия, Норвегия, Холандия, Полша, Германия, Румъния, Испания, Съединените щати, Съветския съюз, Швеция, Швейцария и Унгария. Очевидно авторите са употребили много труд за събирането и проучването на всички тия материали за съпротивата в света. Обемистият материал на книгата, събран в около 500 страници, дава възможност за подробен анализ и размишления върху разглежданата проблема. Един от основните изводи, след като се прегледа книгата, е, че в следвоенния период в много капиталистически страни, като Италия, Франция, САЩ и др., стремежът към търсене на нови пътища в киноизкуството е бил породен именно от успехите на филмите, посветени на съпротивата в тези страни. От друга страна, изобилието на филмите с тематика от съпротивата ни довежда до извода, че наистина във всички страни съществуват кинодейци, които са проникнати от съзнанието за важноста на всеобщия мир, за разобличаване на реакцията и фашизма във всичките им проявления и нюанси.

Трудът е разделен на три основни части. Първата от тях е озаглавена „Въпроси на една история“. Това е обширен анализ от около сто страници, в който авторите правят опит да дадат точно определение на понятието съпротива. Според авторите понятието съпротива често бива ограничавано както по отношение на пространството (Европа) и времето (Втората световна война), така и по отношение на съдържанието (партизанската борба). От друга страна, то пък често бива разширявано, за да включи и такива движения като антиколониализма, синдикалните борби и др. В кинематографната литература за някои автори филм върху съпротивата е „филм върху борбата на партизаните в Европа през време на Втората световна война“, а за други филм върху съпротивата е и онзи, който третира борбата на Гарибалди или братята Росали, стачката на докерите в Генуа или борбата на учителите срещу конформизма в училищата и пр. Авторите считат, че и в двете определения има известна непълнота и неточност. Според тях правилно е понятието съпротива да бъде разширено по отношение на пространство, време

и съдържание. Но с него винаги да бъде свързана само борбата срещу нацизма и фашизма, била тя политическа, гражданска, невъоръжена или пък въоръжена съпротива — партизанските движения. Авторите приемат, че антифашисткото движение е начало на съпротивата, и то не само защото антифашизмът е дал най-голям брой борци на съпротивата, но и защото много често съпротивата и антифашизмът са се идентифицирали както например през време на войната в Испания. Това не означава, че антифашизмът и съпротивата са две еднакви понятия, но само, че исторически не е правилно да говорим за едното, като забравяме другото. С други думи, съпротивата е крайната, максималната точка, до която достига продължителната, непрестанно разширяваща се антифашистка борба.

След като изясняват понятието съпротива, авторите правят извода, че урокът от съпротивата не е прекъснал механически с края на войната, а напротив, той е продължил да дава своето благоприятно отражение и да насочва хората на културата все по-определено към темата на борбата против фашизма, за подобряване живота на обществото. Реален израз на това е голямото количество филми със сюжети от съпротивата, които продължават и до днес да се появяват в различните страни.

Още по-обемиста е втората част на книгата, където в около 200 страници са събрани много ценни текстове, откъси от сценарии, изказвания, стихотворения, спомени и др., свързани с киното и съпротивата. Някои от тях се публикуват за първи път в киноведческата литература. Тук ще срещнем имената на Алдо Вергано, Карло Личани, Роберто Роселини, Жан Гремийон, Жан Пол льо Шаноа, Луи Арагон, Рене Клеман, Леон Мусиняк, Чарли Чаплин, Лилиан Хелман, Федерико Гарсиа Лорка, Сергей Айзенщайн, А. Довженко, В. Якубовска, Иржи Вайс и др. Това са само някои от най-известните имена, а в тази глава се дават произведения на повече от 50 автори, чиито имена на честни художници са свързани с филмите за съпротивата.

Третата част на книгата обхваща един голям списък на „филми, посветени на съпротивата“. Филмите са групирани по държави. За всеки филм се дава най-пълна информация: авторите на филма, кратко съдържание, бележки по съдържанието, библиография, свър-

зана с филма, а за по-важните филми — и характерни критични цитати, дължина на филма, изпълнители и технически сътрудници. Тази трета част е, която дава най-пълна представа за универсалността на филмите, посветени на съпротивата. В тази част България е представена с филмите „Тревога“ на режисьора Захари Жандов, „Данка“ на К. Илинчев, „Вапцаров“, документален филм на режисьорите Дучо Мундров и Николай Корабов, „Гео Милев“ на режисьора Й. Величков, „Песен за човека“ на режисьора Б. Шаралиев и „Септемврици“ на режисьора Захари Жандов. Освен това в книгата са поместени и илюстрации от българските филми „Тревога“, „Песен за човека“ и „Септемврици“. Кадър от филма „Септемврици“ е използван за горната покривна корица.

В книгата се чувства недостатъчното обхващане на въпросите на киното и съпротивата в социалистически страни. Този факт вероятно се дъл-

жи на това, че славянските езици създават затруднение на западните автори. По всичко изглежда, че двамата автори са ползували в по-голямата си част онези материали за съветското кино и за киното на другите социалистически страни, които са били публикувани на италиански, френски и английски. Тази непълнота в теоретическите обобщения, от друга страна, се допълва от богатия документален материал, посветен на социалистическите страни и техните филми за съпротивата.

Книгата „Киното и съпротивата“ е резултат на упорит и вдъхновен труд. Със своята прецизност и пълнота, с която са отразени проявите на съпротивата в киното по света, тя е един от най-добрите библиографски приноси, публикувани през последните години. Всичко това я прави необходима за всеки, който се интересува от въпросите на киното.

Хр. Мутафов

ВРЪЩАНЕ КЪМ НЕОРЕАЛИЗМА?

През последните години всеки по-голям успех на италианските филми в чужбина или в Италия се свързва винаги с въпроса за неореализма.

Обикновено филмовата критика разглежда постиженията на неореалистичната школа, за да даде преценка на художествената стойност и значението на филмовите творби, които са се наложили на вниманието на публиката. Не липсват обаче и критики, в които се твърди, че не съществува творчество извън неореализма, или се поддържа мнението, че филмови произведения, които по съдържание и стил са напълно чужди на неореалистичната школа, могат да изместят тематиката и творбите на неореализма.

Филмът на режисьора Федерико Фелини „Сладък живот“, който получи първа награда на тазгодишния международен кинофестивал в Кан, не само не изглади, а напротив, в известен смисъл допринесе за изострянето на споровете и разногласията. Във филмовата критика бяха застъпени различни гледища; някои намираха, че този филм се отклонява коренно от творческите принципи на неореализма, други само се съмняваха дали той следва вярно пътя на неореалистичната школа, а трети твърдяха, че той посочва един нов, среден път на творчество, който щял да замести неореалистичния филм с друг творчески вид, подходящ за нашето време, за нашата действителност, за изискванията на съвременния зритель.

Не бих искал да създам впечатлението, че се отнасям с предубеждение към тези мнения и че само в неореализма виждам възможностите за развитие и бъдещето на съвременното филмово изкуство. Никой обаче не може да отрече, че неореализмът откри широк път за творчество, като предложи богат избор на сюжети, изразни средства и художествени ценности, въпреки че не успя да пресъздаде действителността с онази сила, решителност и яснота, които биха разкрили най-съкровените възжелания, най-искрените чувства и най-жизнените проблеми на обществото.

Далеч съм от мисълта да смятам, че всяко отклонение от принципите на неореализма води непременно до отрицателни резултати, но направените досега

опити за отричане на неореализма представляват в повечето случаи извращения на изкуството, които не само не са в състояние да открият нов път на творчество, но дори не оправдават търсенията и усилията.

Обикновено на неореалистичното творчество, основано на действителността, историята, правдивостта и изпълнено с хуманни и социални ценности, се противопоставя особен жанр филми със сладниково-сентиментално съдържание и наивна интрига, изпъстрена с еротика, със сцени на женска голота, с празни реплики с двусмислено значение. Тези филми са един от несполучливите опити за отричане на неореализма. Следващият опит обаче се оказва по-опасен; той влага в творчеството известни национални и обществени елементи, които замества наивността в предишния жанр филми и в тази разновидност ги правят по-приемливи.

Тези безсъдържателни и упадъчни филми превъзхождат далеч по брой творбите, в които могат да се открият известни художествени качества. За щастие, през последните две години няколко млади и надеждни режисьори, в чието творчество се чувства повече или по-малко благотворното влияние на неореализма, създадоха редица филми, които по съдържание и стил се отличават в известна степен от предишните упадъчни произведения. Със своето по-високо качество тези филми надделяват над по-голямото количествено производство от съвсем посредствени, банални и излишни творби, създадени от чисто търговски съображения.

Освен това творческата работа на най-изтъкнатите италиански режисьори, като Висконти, Латуада, Де Сантис, Антониони, Дзурлини, Рози, Понтекорво, Болонини, Роси, Пиетранджели, ни дава основание да се надяваме, че филмовото творчество е на път да се върне към своя разцвет. Някои от тези режисьори третираат актуални социални теми, други пък разработват сюжети из периода на съпротивителното движение и войната. Във всички филми обаче е отразена една или друга страна на днешната историческа действителност, изпълнена с неизвестност, с най-различни трудности, страдания, стремежи, възделения. Тази тематика на най-новото филмово производство в Италия, която отхвърля баналните и упадъчни сюжети и разглежда жизнени и хуманни проблеми на нашата съвременност, разкрива непосредствената приемственост и връзка с неореализма и укрепва нашата надежда за връщането на филмовото творчество към верните и всепризнати принципи на неореалистичната школа.

В последния си филм „Роко и неговите братя“ режисьорът Лукино Висконти ни разказва за съдбата на едно семейство, което е принудено да напусне родното село в Южна Италия и да се пресели на север, за да търси работа и прехрана в някой от големите италиански индустриални центрове. Във филма са разкрити вярно и искрено трудностите, страданията, противоречията, които хората обикновено срещат в живота.

В своя филм „Адуа и нейните приятелки“ режисьорът Антонио Пиетранджели смело поставя въпроса за спасяването на жената от проституцията и за нейното място в живота след закриването на публичните домове. Проблемата е третирана от социалната ѝ страна, от гледището на съзнанието и възможностите, които обществото в Италия има днес, за да приеме отново в своята среда онези жени, които по-рано са били жертва на един унизителен порок.

Във филма „Девоичката с куфара“ режисьорът Дзурлини разкрива участта на едно селско момиче, което отива в града, за да търси работа. Показани са примамливите изкушения и развратният живот, сред които неопитната девойка попада в големия град.

Филмът „Капо“ на режисьора Дж. Понтекорво разказва за живота в нацистките концентрационни лагери.

Режисьорът Роберто Роселини завършва филма си „Една нощ в Рим“, в който описва един епизод от съпротивителното движение. С тематика от съпротивата е и филмът „Човекът от бронираната кола“ на режисьора Джани Пучини.

С интерес се очаква и филмът на режисьора Роси „Съвременният Одисей“, в който образът на легендарния гръцки герой е представен в светлината на една актуална и увлекателна обстановка.

Освен тези филми през следващите месеци ще бъдат представени и последните творби на режисьорите Фелини, Антониони и Джанини.

Без да се впускаме в по-подробна преценка на отделните филми, можем уверено да кажем, че тематиката на най-новото филмово производство в Ита-

лия е насърчителна и обнадеждаваща. Не знаем доколко тези филми, когато бъдат окончателно завършени, ще останат верни на първоначалния замисъл на своите създатели, доколко в тях ще бъдат запазени онези моменти на обществена критика, които самите сюжети съдържат. Това ще зависи от вярата, която режисьорите имат в тези сюжети, ще зависи от тяхната способност да спазят принципите на неореализма, към които са се придържали, когато са избирали сюжетите.

Би било съвсем погрешно да се очаква, че в бъдеще филмовото творчество ще остане изцяло вярно на неореализма и не ще се отклонява от него. Ние не отхвърляме по принцип всеки творчески опит, който не превъзхожда или не е годин да обнови и усъвършенствува неореалистичната теория. Убедени сме обаче, че и новите търсения само ще потвърдят ролята и значението на неореалистичната школа, с която италианската кинематография все още може да се гордее.

Карло ди Стефано

ПЪТИЩА НА ИНДИЙСКОТО КИНО

Измина почти половин век от времето, когато по екраните на Индия се появи първият индийски филм. Сега по производство на филми Индия заема третото място в света след САЩ и Япония.

Една от причините за бързия растеж на индийската кинематография още в годините на британското владичество (през 1935 г. са били пуснати 233 филма) трябва да се търси в ограничителната политика спрямо индийската промишленост — тежка и лека, — прилагана от англичаните. Ето защо появилата се на бял свят нова предприемаческа дейност — киното, — криеща големи възможности и осигуряваща бърз оборот на капитала, стана оня канал, по който се устремиха значителни индийски капиталовложения.

Първите индийски филми са били далеч от стремежа да покажат съвременната действителност и са били лишени от каквото и да е социално съдържание. Голямо положително значение за по-нататъшното развитие на индийската кинематография изигра фактът, че постановчикът на първите индийски филми Джандхиралдж Говинд Пхалке не поставяше на преден план търговския интерес — печалбата. Той беше голям патриот, направил много за развитието на националната култура.

Първият индийски филм „Раджа Харишчандра“, поставен от Пхалке със собствени средства, е пуснат през 1913 г. Успехът на филма е надхвърлил всички очаквания. Сюжетът му е бил заимствуван от индийската митология, добре позната на народа. Окрилен от успеха, Пхалке поставя в следващите 5 години още 23 филми.

С нахлуването в индийското кино на групата предприемачи, наречени парси, които в края на XIX и началото на XX в. монополизират театралната дейтелност в Северна Индия, индийската кинематография приема търговски характер. Една от водещите кинокомпании на Индия, основана от парса Мадан, бе компанията „Ма-

дан тиътърс“ в Калкута. В болшинството си нейните филми са били по холивудски образец. В повечето от тях ролите на индийските герои са изпълнявани от извиканите от Мадан европейски и американски актьори. Като положителен момент в дейността на търговските компании може да се отбележи първокласното техническо оборудване на студиите и участие в производството на наети квалифицирани чуждестранни оператори.

През 20-те години Бомбай, Калкута, Мадрас и Дахоре стават основни центрове на индийската кинопромишленост. С течение на времето, особено след появата на звуковото кино, все по-голямо значение придобиват киностудиите в Бомбай и Калкута. Те произвеждат по-голяма част от индийските филми. В Бомбай например са били основани такива широко известни студии като „Бомбай токиз“, „Прабхат филм“, „Пракаш синетон“, „Минерва мувитон“; а в Калкута „Мадан тиътърс“, „Индиян синема артс“, „Ню тиътърс“ и др. Някои от компаниите са се занимавали и с експлоатация на чуждестранни филми, които са наводнили екраните и са конкурирали индийската кинопродукция. Това нерядко е принуждавало майсторите на индийското кино да търгуват със съвестта си и да произвеждат филми по типа на холивудските.

През 1927 година специална правителствена комисия е провела обследване, резултатите на което са показали, че индийските филми, пуснати на националните екрани, са били седем пъти по-малко, отколкото чуждестранните.

Някои индийски постановчици са продължили традициите на Пхалке. В 1918—1919 г. Пейнтер, работил с Пхалке, създава своя компания — „Махаращра филм“ в Колхапур. Същата възниква не на комерическа основа — тя е сдружение на актьори и технически персонал, участващи на равни начала в печалбата. Този принцип на разпределение на доходите е бил в противоречие със системата на „кинозвездите“, почти двадесет години практикувана от много индийски кинокомпани. Пейнтер поставя 16 филма със сюжети из героическото минало на Индия. Неговите филми „Лъвската крепост“ и „Саирандхри“ разказват за героите на освободителните войни през XVII век и в условията на борбата срещу колониалното господство на англичаните в Индия са имали злободневно звучене. Във филмите си Пейнтер се е старал по възможност точно да следва историческите факти; той е въвел обемните декори и е изисквал костюмите на действащите лица точно да съответствуват на епохата.

Пейнтер е възпитал талантиливи режисьори, като Шантарам, Дамле, Фатехлад и др.

През 1925 г. филмовата компания „Грейт истърн филм“ (гр. Лахор) е поставила филма „Факелът на Азия“, който е разказвал повестта за живота на Буда. Един от постановчиците на филма и същевременно изпълнител на ролята на Буда е бил Химансу Рай. „Факелът на Азия“ е първият индийски филм, прожектиран зад граница, където също е имал грамаден успех. По-късно Химансу Рай основава кинокомпанията „Бомбай токиз“, която и сега продължава да бъде една от водещите в Индия.

Проблемите на съвременността намират отражение в някои филми още по средата на двадесетте години. В числото на тези филми на първо място трябва да се посочи филмът „Гняв“ (1928 г.), посветен на индо-мюсюлманското единство. Филмът е бил заснет именно в периода, когато англичаните особено усилено са провокирали индо-мюсюлманската вражда.

Към това време се отнася и екранизацията на някои произведения на класиците на индийската литература, като Рабиндранат Тагоре, Ш. Чотопадхай, Четерджи и др. Но филми с подобен характер са били малко и те са се губили в масата на приключенските, триковите и мелодраматическите индийски филми, които са заменили по-раншните филми с исторически и митологически сюжети.

С появата на звуковото кино търговските кинокомпании създават един след друг редица музикални филми. Соловото пение, дуетите, хорвете и танците са се вмествали във филмите и са нямали нищо общо с действието. Във филма „Ферхад и Ширин“ например е имало 42 песни.

През 1933 г. талантливият режисьор Деваки Вос поставил филма „Изпълнен с любов“. В основата на филма е залегнала широко известна в Индия легенда. В този филм за първи път в индийското кино музикалният съпровод, построен на национални мелодии, бива органически свързан с действието и помага за неговото развитие. Калкутската компания „Ню тиътърс“, заснела този филм, е пуснала в периода 1931—1935 г. редица сполучливи филми, построени на индийска основа („Девдас“, „Чандидас“ и др.), които са били много добре посрещнати от зрителите.

Трябва да се отбележи, че с развитието на звуковото кино и с увеличение на заснеманите в Индия филми вносът на чужди филми значително спада, тъй като публиката вече с удоволствие гледа отечествените филми.

Все с по-голяма популярност започват да се ползват произведенията на киноизкуството, разкриващи вътрешния мир на човека. Подобни филми в 30-те години снимат такива постановчици като Шантарам, Деваки Бос, П. С. Баруа и Нитин Бос. Един от тези филми разказва историята на една проститутка, zalюбила човек от „обществото“ (филмът „Човек“ от Шантарам), друг — трагическата повест за любовта между младеж и девойка, за които консервативните традиции на обществото са се оказали непреодолима преграда по пътя им към щастието. В някои филми е показана цяла галерия от най-разнообразни характери, хора, заемащи различно положение в обществото (филмите „Враг“ и „Майката земя“ на Нитин Бос).

Годишите на войната наложиха свой отпечатък в развитието на индийската кинематография. Появиха се различни икономически затруднения и ограничения. Правителството ограничи числото на сниманите от компаниите филми, съкрати и метража. Но търсенето на филми продължава да расте и това довежда до масово нахлуване на спекулантите в кинопромишлеността, които виждат в киното само източник за забогатяване. Те започват да се регистрират като

постановчици на филми, придобиват от правителството разрешения и ги продават на кинокомпаниите на баснословни суми, като стават в допълнение и съдружници в производството на филмите. Тази практика естествено довежда до рязко понижение качествата на филмите. Сега грижата за художествените им достойнства започва да се свежда само към привличане на кинозвезди за главните роли и до максималното им насищане с музика.

Истински художествени филми в този период има съвсем малко. Към тях се отнася например филмът на младия режисьор Бимал Рой „Спътник“, създаден през 1944 г. Филмът е посветен на проблемата за отношенията между работниците и капиталистите.

Значително събитие в историята на индийското кино е била появата наскоро след войната на филма „Деца на земята“ — за глада в Бенгалия през 1943 година, който е довел до разорение и гибел стотици хиляди бенгалски селяни. Филмът е бил снет със съдействието на Асоциацията на народните театри под ръководството на известния писател и постановчик Х. А. Аббас. Съществена помощ при създаването на филма са оказали такива обществени организации като Федерацията на студентите и Селският съюз. Този филм представлява важен жалон по пътя на укрепване и по-нататъшното развитие на реалистическото киноизкуство в Индия.

Значителен интерес представлява постановката на филма-балет „Калпана“ под ръководството и при участието на знаменитата майсторка на индийския класически танц Удас Шанкар.

Разделянето на страната от англичаните, преди да напуснат Индия, не остана вън от зрителното поле на индийското кино. През 1948 г. Нимой Гхош снима филма „Нещастните“, който със своята безпощадна документалност напомня филма „Деца на земята“. Филмът прозвучава като обвинение срещу английските империалисти, хвърлили народа в братоубийствена война. Филмът „42“ на Хелман Гупт разказва за борбата на индийския народ за освободението му.

Най-добрите индийски филми в първите години на независимостта на страната също са характерни с антианглийската си насока, макар че това не винаги е изразено открито. Показвайки безпризорността на децата в цял ред филми за деца („Мунна“, „Хлапето Мунна“) или пък тежкия живот на селяните (филмът „Два акра земя“) и на бедните хора, зависещи от лихварите (филмът „Ураган“), индийските постановчици и режисьори отново напомнят за тежкото наследство на колонизаторите в младата индийска република.

На верен показ на действителността и на призови за борба с преживелиците на феодалното минало са посветени филмите на Бимал Рой и Сатяджит Рой, Мохан Саргал и Раджендра Синга Беда, Радж Капур и Ахмад Аббас.

Индийските кинематографисти, имайки зад гърба си немалък опит във филмопроизводството, внимателно следят успехите на съветското, италианското, американското и японското кино и изпълзват най-хубавото от световния опит. Като пример на творческа преработка на национален материал може да служи филмът на Са-

тяджит Рой „Песен на пътищата“, явил се на екрана в 1955 г. В този филм поведътта за живота на героите се формира чрез показване на изолирани, като че ли взаимно несвързани явления, редуването на които в едно цяло рисува картината на радостите и скърбите, надеждите и разочарованията.

През 1957 г. индийските киноработници в съдружие със съветските артисти и режисьори създадоха филма „Афанаси Никитин“, който свидетелствува за растящите и здрави културни връзки между двете велики страни.

Индийските филми нееднократно са получавали оценка на международните фестивали. Още в довоенния период във Венеция между най-хубавите филми на 1937 г. за първи път е бил отбелязан индийски филм. Това е филмът „Сант Тукарам“ на режисьорите Дамле и Фатехлала, разказващ за живота на знаменития религиозен реформатор Махаращра. В следвоенните години на международните кинофестивали са се отличили индийските филми „Два акра земя“, „Песен на пътищата“ (1956 г.), „Непобеденият“ (1957 г.), а също така и документални филми (1955 г.).

При Министерството на информацията и радиоразпръскването индийското правителство е създадо специален комитет по производство на документални, учебни и научно-популярни филми. Под ръководството на комитета ежегодно се произвеждат до 40 такива филма на пет езика: хиндустан, бенгали, тамиди, телугу и английски.

Сегга Индия произвежда повече от 250 филма годишно. Числото на кината постоянно расте. Понастоящем в цяла Индия те наброяват около 3500, от които 900 са подвижни. В големите градове като Бомбай например отдавна има кинозали, събиращи от 1000 до 1500 зрители.

В индийската кинопромишленост са вложени повече от 400 милиона рупии, които носят ежегодно по 200 милиона рупии печалба.