

ЯКО МОЛХОВ

ЧЕСТНО ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

През месец декември на екраните на София се появиха няколко премиерни чуждестранни филма, между които се открии филмът на режисьора Курт Хофман „Ние — децата чудо“. Не само интригуващото заглавие на филма привлече публиката в салоните на кината, а злободневната му тема и художественото ѝ третиране. На тези две качества на филма бихме желали да привлечем вниманието на читателите в тези бележки.

Реваншизмът на икономическата и политическата върхушка на Западна Германия е всеизвестен факт за всеки що-годе политически осведомен човек. Не е нужно да се изброяват всекидневните прояви на тази политика както вътре в страната, така и в нейните външни отношения. Но особено очебийна е тя в толерирането, прикриването или наглото издигане на високи постове в държавното управление на редица бивши активни хитлери. Реваншизмът обаче не е само политика — политика на подготовка на нова агресивна война, — реваншизмът е и морална теза, която има дълбоки корени в политическия живот на Германия и е източник на много обществени сътресения за германския народ. Не е ли реваншизмът и сега главна опасност, която е надвиснала над бъдещето на германския народ, така както беше и в годините след първата война онзи благоприятен климат, в който поддържаше бързото съзряване и развитие на бацила на хитлеризма?

Ето защо за нас имат голяма цена онези художествени произведения, в които се прави опит за разобличение на реваншизма не само като политическа, но и като морална теза. Впрочем всичко ценно, което е създала немската литература на критическия реализъм в началото на нашия век, е свързано преди всичко с разобличението на немската прусащина, военщина и германския шовинизъм, характерен за политиката на едрата немска буржоазия, която се счита с много основания наследница на традициите на юнкерството.

Филмът „Ние — децата чудо“ в много отношения е именно такова художествено произведение. Той е един опит да се изследват онези източници на моралния и политическия реваншизъм, които се коренят дълбоко в живота на немското бюргерство.

Една панорама — много поетична — на малкото, тихо старо немско градче открива пред очите ни люлката на определени, много немски характери на бъдещите герои на филма. Едно смешно градско тържество — издигането на балона, речта по този случай



на господин кмета, надутите пози на градските първенци — всичко това, направено с много вкус и сатирична заостреност, предвещава стила на целия филм. Наредените с педантично спазване на гражданската или военната йерархия бюргери се превъплъщават неколккратно, за да ни внушат сякаш своята неизтребимост от Германия. Те са същите още когато героите са деца и боготворят кайзера, те са същите по-късно, когато дават власт в ръцете на един луд — Хитлер, — те са същите и в края на филма, когато идват на тържественото погребение на бившия хитлеристки палач... Това са зловещите носители на верноподаничеството, на немския шовинизъм, на... реваншизма днес. Това е едно великолепно обобщение, което авторите на филма са намерили, за да ни предупредят да не вярваме на приказката, че вълкът си е сменил нрава, а не козината. И това е една от най-важните и ценни мисли на този филм.

Всички големи политически събития на Германия след Първата световна война са видени и преценени от гледището на един честен, аполитичен интелгент. Макар че ние не винаги можем да се съгласим с неговата философия и да застанем на неговото гледище, в същото време не можем да не му признаем наблюдателност и последователност на съжденията. В периода на надигащата се хитлеристка вълна той е само учуден и от време на време отвратен от кресливостта на младите хитлеристи, между които се намира и един бивш негов съученик. По-късно той на гърба си трябва да изпита бруталността им, да понесе много унижения, за да стигне най-сетне до страстно изобличаване на прикрилия се хитлерист — същия негов бивш съученик.

Към тази според мен най-съществена сюжетна линия във филма, сама по себе си достатъчна да изрази художествения замисъл на авторите, се развива и една „лична драма“ на героя в сложните му отношения към две девойки. Ако не беше известен еснафски вкус, който от време на време се усеща в отношенията на героя към младите жени, подчертан особено в сватбената церемония в Дания, бихме могли да я приемем. Но за съжаление тази сюжетна линия е някак си твърде самостоятелна и не вплетена тясно към главното действие. Поради това характеристиката на главния герой на филма е в много отношения неясна, разлята, незадълбочена.

Много по-ясен и убедителен е образът на хитлериста, изпълняван великолепно от артиста Роберт Граф.

Прави впечатление, че филмът рисува доста подробно периода на хитлеристкото движение към властта и в скороговорка отминава периода на войната, когато бяха извършени нечувани дотогава престъпления на хитлеризма спрямо цялото човечество.

Поради големия си сюжетен обхват много от характерите на героите са само загатнати. Но загатнати не значи, че в тях не са доловени и изтъкнати най-типичните им черти.

Докато целият персонаж на филма извън триъгълника — героя и двете девойки — е разкрит със средствата на един почти сатиричен плакат, триъгълникът е разработен като обикновена любовна история, без необходимото психологическо задълбочаване. Това двойствено художествено решение нарушава стилового единство на филма и оттам усещането ни за две сюжетни линии, движещи се паралелно.

И все пак филмът като цяло ни покорява, защото акцентът му пада не върху „личната драма“, а върху предупреждението, че силите на фашизма не са доунищожени, че трябва да ги разпознаваме дори когато много ловко се прикриват.

От чисто художествено гледище плакатно-сатиричното решение на главната сюжетна линия представлява за нас голям интерес. Ето един случай, когато филмовият плакат е издигнат в ранга на мощно художествено оръжие. Силата му е в точния прицел на сатирата, в ярката типизация на образите, във вниманието към жизнените детайли.

Да си спомним например как рисува режисьорът цялото се-

мейство на сводницата, която постепенно се издига до положението на високопоставена дама благодарение на активното участие на синъ и зета ѝ в движението на хитлеристите. Зад външния блясък се крие истинската морална същност на обществото ѝ, останало непроменено. Тя си остава сводница — такава, каквато е била винаги.

Със същата сатирична заостреност е разкрит механизмът на моралното разложение на хитлеристите в края на войната, когато техните плъхове бягат от потъващия кораб на хитлеристката държавна машина. Метаморфозите на хитлериста — бивш съученик на героя — са метаморфози на една бездарна и тъмна личност, която превръща своята бруталност в политическа доктрина. Чрез него авторите на филма разкриват моралната теза на фашизма, оттук и на реваншизма. И естествено тезата му не може да не получи пълно отричане, не може да не се схване като истинско бедствие за германския народ. Ние изпитваме истинска погнуса, когато виждаме този отвратителен във всяко отношение тип да държи високопарни речи за жертвите, които немският народ трябва да понесе в името на маниакалните идеи на Хитлер за световно господство.

Голяма стойност има за нас и обстоятелството, че филмът „Ние — децата чудо“ е създаден в Западна Германия. Това показва не само, че там има честни художници, които се борят против пагубната политика на реваншизма, но и че тяхното свидетелство за състоянието на нещата в Западна Германия има цената на автентично свидетелство, на свидетелството на очевидци. Всичко това не може да не се отрази върху нашето доверие към самите художници и да не подсили нашата симпатия към публицистичния патос, с който е пронизан целият филм. Затова ние възприемаме финалния плакат с погребението на хитлериста като предупреждение, адресирано не само към немския народ, но и към нас лично — да мобилизираме волята си и се борим с неотслабваща енергия против заплахата от нова война, която носи на човечеството политиката на реваншизма в Западна Германия.

Маргаритка естествено излезе на преден план...

(Разговор с писателя П. Незнакомов и режисьора Г. Генчев)

Камерата вече бе завършила своята работа — оставаше да се снимат надписите на филма, — когато поканихме на разговор в редакцията автора на сценария „Маргаритка, мама и аз“ П. Незнакомов и режисьора Генчо Генчев. Разбира се, работата върху филма бе още в разгара си — още имаше думата ножицата на монтажиста, върху филмовата лента Маргаритка, мама и татко тепърва трябваше да заговорят, композиторите братя Генкови не бяха довършили музиката. Естествено е поради това, че нашият разговор с писателя-сценарист и режисьора се ограничаваше повече около изясняването на техните творчески замисли, отколкото върху преценки за осъществяването на тия замисли. Откъси от тоя разговор предаваме и за нашите читатели.

Първият ни въпрос бе отправен към писателя П Незнакомов:

— Какъв беше вътрешният подтик за написването на сценария „Маргаритка, мама и аз“?

П. Незнакомов: — Имах много наблюдения върху моята дъщеря, много преживявания и размисли, които се опитах да споделя с читателите в книгата, която вероятно познавате. Когато замислих да напиша сценарий, отделните епизодчета и случки от книгата трябваше да бъдат по нов начин организирани и разказани, да се намери сюжетна връзка, тематично общият разказ да се доизбистри. Така се дойде до тая измислена интрига с усложненията в семейството — разрива между бащата и майката и неговото отражение върху Маргаритка.

— Какво е по вашия замисъл мястото на семейните недоразумения в общата линия на разказа? Какво внимание бихте желали да се отдели във филма на триъгълника: той, тя и третият?

П. Незнакомов: — В центъра на разказа аз винаги съм виждал Маргаритка. И след като литературният сценарий беше вече завършен, дори след като беше одобрен режисьорският сценарий, ние заедно с режисьора Генчо Генчев продължихме търсенията си в тая посока — да извадим колкото е възможно повече на преден план Маргаритка. Така нареченият „триъгълник“ е в съвсем далечен план — той трябва само да ни покаже, че нещо в отношенията между мама и татко куца. Главното обаче е да видим как тия отношения се отразяват върху детската душа. Темата за възпитанието на

детето стои у нас като централна. Аз, разбира се, не мисля, че ще направим голямо откритие, ако покажем как дори най-малките недо-разумения и дразги между бащата и майката се отразяват болезнено върху детската душа. Не ще кажем нещо кой знае колко ново, ако посочим, че Маргаритка не може да бъде щастлива в една затворена стайна обстановка — с пианото и френския език, само в света на възрастни, без така необходимата за нея детска среда, без игрите и присъщите за нейните години увлечения по далечното, непознатото, фантастичното. Всичко това са известни истини, нали? Може би те са известни дори и на нашата героиня, майката на Маргаритка. А ето че тя на практика ги е позабравила. Дотолкова ги е забравяла, че дори отначало не може да види в необходимата светлина постъпките на „татко“, който е станал толкова добър и близък приятел на Маргаритка.

— *Колкото и да ги смятате за фон, за втори план, все пак вие преценявате отношенията между родителите на Маргаритка, имате своя авторска присъда върху тяхното поведение, която бихте желали и зрителите на бъдещия филм да споделят.*

П. Незнакомов: — Аз малко се страхувам от категоричността на думата „присъда“. Очевидно е, че моите симпатии са повече на страната на „татко“. За недоразуменията в семейството по-голяма вина носи „мама“, която се увлича по външната пъстрота, по външни ефекти и отначало недовидва вътрешната красота на „татко“, недооценява неговото душевно богатство. Но не искам безапелационно да я осъдя. Защото по начало тя не е лоша жена и майка. За това, че в определен момент тя загубва компаса и може би „ще кривне“ от семейството, вина има и „татко“ въпреки всичката му доброта и топлите, привлекателни краски, с които съм се стремил да го нарисувам. Той обича „мама“, но увлечен в своята работа и в грижите за Маргаритка, не се интересува достатъчно от нейния живот, от нейните интереси на артистка. А точно това прави „другият“, който временно ще внесе смут в семейството. Струва ми се, че не съм се стремил толкова да присъждам, да обвинявам или оправдавам своите герои — стремил съм се да ги разбирам. Това бих очаквал и от зрителите на филма. Ако те „разберат“ мама и татко, ако могат да ги видят през очите на Маргаритка, присъдата ще бъде точна и справедлива.

— *Какво в сценария на Незнакомов привлече преди всичко Вашето внимание и Ви подтикна да се заемете с постановката му?* — отправяме въпрос към режисьора.

Генчо Генчев: — Преди всичко оригиналното и свойствено на Незнакомов умение да пресъздаде художествено личните си наблюдения върху живота с четката на художника-хуморист. В сценария ясно личи как Незнакомов умее да погледне на сериозни неща откъм смешната им страна, как и в усмивката може да се почувствуват скръбни нотки. Това непринудено преплитане на сериозното с усмивката трябваше да бъде ключ и за решаването на филма.

Допадна ми и съвременността на проблематиката в сценария. Съвременност на характерите и възникващите между тях стълкновения, на мислите и постъпките на героите. Разбира се, ние сме в областта на семейно-битовите отношения, които не биха могли

да имат относителното тегло на такива проблеми като мира и войната, робството и свободата, расовата дискриминация и човешката солидарност. Но тия големи проблеми не могат да се решават, ако ние изцяло пренебрегнем така наречените „по-малки“ проблеми, отнасящи се до нравствената същност на хората, до отношенията им и в такава малка обществена единица като семейството.

Макар в центъра на разказа да стои Маргаритка, очевидно той докосва както въпроса за възпитанието на децата, така и въпроса за нашето възпитание — на възрастните.

Характерна особеност на сценария „Маргаритка, мама и аз“ е воденето на разказа от три гледни точки — на тримата основни герои. Това налагаше да се потърсят такива филмови решения, които биха отговаряли на заложените в сценария три гледни точки, без да



*Иван Кондов, Соня Василева и Албена Салабашева
във филма „Маргаритка“*

се накрънява логичната и емоционалната цялост на разказа. Оказа се, че това никак не е лесно. Наистина ние бихме могли да поставим камерата като „око“ на един от героите, когото сценаристът е имал предвид за даден епизод, за да разкажем събитията и случките от негова, гледна точка. Но това, което може да се окаже сполучливо и интересно веднъж, два пъти или три пъти, след това се оказва неподходящо, не може да се повтори двадесет-тридесет пъти. И ние дойдохме по необходимост до нова, четвърта гледна точка — нашата авторска гледна точка. В процеса на снимачната работа ние се убедихме, че ще бъде по-добре, ако във филма се даде още по-голяма преднина на Маргаритка, ако през нейни очи гледаме и повечко през нейното сърце преценяваме нещата. Това наложи някои малки промени, които съвместно със сценариста внесохме и вероятно ще продължаваме да внасяме, докато филмът бъде окончателно завършен. За даване преднина на Маргаритка ни поощрява и самата изпълнителка на ролята — малката Албена Салабашева. Без колебание мога да кажа, че за нас това дете е изключителна находка, най-щастливата за целия филм.

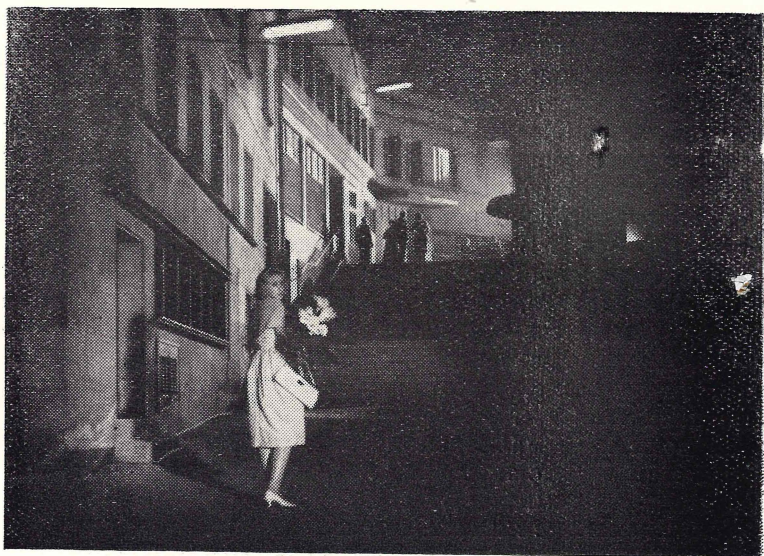
— *Как попаднахте на вашата Маргаритка?*

Г. Генчев: — Измежду 300—400 деца, които бяха доведени по повод на даденото във вестниците обявление, отделихме за фотопроби 80. После техният брой започна постепенно да намалява — 40, 30, 24, 16, 12, 8, 6. Накрай за проби с кинокамерата останаха пет. Докато разглеждахме само фотоснимките, Албенка стоеше все някъде към опашката. А когато застана пред кинокамерата, изведнъж рязко се откри измежду всички, остана без съперници. Има нещо учудващо в това дете: при репетиции е едно, застане ли пред камерата, изведнъж се преобразява, заживява така непосредствено и вярно, както преди това не е могла да го направи. В разговор с Незнакомов не веднъж сме споделяли, че за нея би могло да се напише специален сценарий, да се направи друг филм, докато още не е излязла от тая възраст, когато всеки поглед, всеки жест имат толкова топлота и обаяние.

— *След „Хитър Петър“ и „Маргаритка...“ трябва да Ви смятате спечелен за киното и може би е редно да очакваме подобен нов сценарий?* — обръщаме се към Незнакомов.

П. Незнакомов: — Трябва да си призная, че киното наистина вече ме „запали“. Но има още доста неща, които ме смущават, за да се залавя за нов сценарий. Например тия художествени съвети ми се виждат страшно нещо. След като си живял седем-осем месеца с една своя работа, виждаш как някои хора, съвсем чужди на това, което са прочели, си слагат дълбокомъдрена маска и ти говорят неща, които не можеш да разбереш. Разбира се, в съвета има и мнозина, които се стараят да разберат автора, виждат неговите грешки или недостатъци, помагат. Това радва. Какво да се прави, може би човек трябва да привикне и по-малко да се вълнува, но аз още не мога да привикна. Иска ми се да напиша сценарий за Албенка, но дали ще успее, това и аз не мога да кажа.

— *Кой пише музиката за филма и какви са Вашите изисквания за тая музика?*



Кадър от филма „Маргаритка“

Г. Генчев: — Музиката пишат композиторите братя Генкови. Очакваме да получим музика, която да не тежи, да бъде в общия тон на филмовия разказ — лирична и топла, малко весела и малко тъжна, но без сладникава сантименталност. Очакваме *филмова* музика, каквато те вече доказаха, че могат да дадат. Аз не случайно подчертавам понятието филмова музика. Струва ми се, че някои наши композитори не разбират достатъчно същността на това понятие и пишат за филма така, като че ли музиката трябва да бъде главен компонент отначало докрай, да има свое, самостоятелно значение. Аз предпочитам музиката, която се вплита органично в общата творба — филма — без претенции да измества останалите компоненти. Разбира се, има отделни моменти, когато един или друг компонент временно може да натежи, но това трябва да бъде подчинено на общия замисъл, да бъде предварително търсено в общото решение на филма.

— *Снимачно филмът вече е завършен, бихте ли желали да ни кажете най-общата си оценка за постигнатото досега?*

Г. Генчев: — Когато човек прави първия си игрален филм, едва ли би се решил да отговори на подобен въпрос. Мога да кажа само, че работата ме увлича. И все ми се струва, че „още може“, че нещо трябва да се доизпипа. Разбира се, има много неща, които всеки творец обича и цени в постигнатото — иначе изобщо не би имал желание да продължава работата си. Но за тях е по-добре екранът да заговори.

На III конференция на кинематографистите от социалистическите страни присъстваха като гости, представители на прогресивното киноизкуство в западните страни, видните кинорежисьори Луи Дакен (Франция) и Джузепе де Сантис (Италия). Поканени на приятелски разговор в редакцията, те бяха любезни да споделят своите впечатления от видените от тях български филми и мислите си за развитието на френското и италианското киноизкуство.

Луи Дакен за българските филми и френското кино

— Естествено аз не съм видял много български филми поради това, че за съжаление филми от социалистическите страни не се прожектират в нашата страна, макар да има някои изключения — например филмът „Звезди“. Това е филм, към който аз храня голяма адмирация. За мен беше голямо удовлетворение, голямо удоволствие да видя в едно кино на Шанз-Елизе този филм, който е много хубав — казвам го съвсем искрено. Работата на сценариста и работата на режисьора — Анжел Вагенщайн и Конрад Волф — върху този сюжет е била мъчна, толкова повече, че тази тема е вече често разработвана.

Този филм ме развълнува, а развълнува и френската публика. И аз мисля, че един филм, който вълнува, е успешен. Аз мисля, че режисьорът и сценаристът на този филм са успели да стигнат до сърцето на зрителя, което е нашият най-важен обект. Колкото и високи да са нашите намерения, колкото големи и широки да са те, ако филмът не достига до сърцата на хората, ние не сме успели. А твърде мъчно е да се стигне до сърцето на зрителя, да се удари точно. Трябва да се разбиват много врати. А за това е необходима твърде голяма и твърде разнообразна чувствителност най-вече у режисьора.

Кои други български филми съм видял? Те са три: „Земя“ на Жандов, „На малкия остров“ на Вълчанов и „Бедната улица“ на Писков.

Първото впечатление, което имам от тези три филма — и това, мисля, е много интересно и положително за едно филмово производство, — е, че тези филми не си приличат. Това са три твърде различни филма, което говори, че техните създатели са три съвсем различни личности. Известно е, че богатството, стойността на едно кино, взето в неговата цялост, идва преди всичко от голямото разнообразие на художествени темпераменти и таланти. Само при наличието на такова разнообразие може да имаме разнообразно кино.

„Земя“ е един типичен национален селски филм. Твърде трудно е да се направи селски филм. Например във Франция никога не е направен селски филм. Причините са няколко. Първата причина се състои в това, че производителите на филми и авторите на филми, които живеят в града, които живеят в Париж, са се затворили по-

вече или по-малко в кули от слонова кост и не мислят много за селяните. И твърде често, когато те се опитат да правят селски филм, се получава фалшив филм, който не отговаря на действителността.

Аз естествено не познавам българската действителност, още по-малко познавам действителността в България през 1910 г. Обаче имам впечатление, че този филм е автентичен. Имам впечатлението, че слушам селяни, че ги виждам да действуват — персонажът е споен с декора. Нямах тук впечатлението, което понякога човек има, когато гледа селски филм — впечатление, ако щете, малко оперетно. Тук режисьорът е искал да постигне простота. И аз мисля, че това е качество на филма. Той не е търсил зрелищни елементи, естествени драматични елементи. И въпреки всичко дал е една чиста драма.

Доминиращо качество за сценария на този филм е, че той е еднолинеен. В него има нещо, за което твърде често забравяме, а именно: главен персонаж, който преминава от началото до края. Другите съществуват само като функция на главния герой. Това е според мен закон за сценария. Един филм не може да понася линии, които се срещат, които проникват една в друга. Киното се нуждае от голяма простота на разказа и в начина на предаване на този разказ.

И ето Жандов е успял да намери в този филм тази водеща нишка и не я изпуска. Има един момент може би, когато аз си казах: какво става с младото момиче? Без съмнение това младо момиче ни интересува също и е трябвало, макар и поне веднъж, по някакъв начин Жандов да ни покаже отново тази млада девойка и драмата, която тя преживява. Тя се появява — това е слабост на сценария — внезапно отново към края на филма, докато човек би искал да я види по-рано. Човек чувства, че тя се появява тук, защото е необходимо да се яви. И това ме притесни.

Може би това е въпрос на диалога, който аз не съм разбрал, а също може би идва и от това, че не познавам добре селския менталитет от тази епоха, но трябва също така да призная, че не съм много тъжен в момента, когато Еньо убива своя брат. Безспорно е, че в този момент подготовката на убийството, което той извършва, не бе достатъчно драматично доведена. Аз знам, че този човек от началото иска пари, иска ниви. Аз знам, че той се е вдигнал срещу своя брат, но ми се струва, че това дойде много бързо.

Но като казвам това, аз повтарям: филмът е добре построен, връзките са добре направени, текат много добре, операторът не е правил опити да прави фотографични ефекти, които, мисля, биха навредили на автентичността, и в цялост актьорите играят добре. Младият актьор, който играе главния герой на филма, можеше да бъде по-малко театрален, най-вече в мъчните сцени, където е пиан. Младата девойка ми хареса много. Впрочем тя имаше много мъчна роля, една почти пасивна роля, но това е артистка, която ме интересува със своя поглед. Това е много важно в кино. Погледът, който има гърбавата — Славка Славова — е много изразителен. Тя е много талантива. Достатъчно е да видиш погледа ѝ, за да знаеш вече какво мисли и какво ще каже. Окоето в кино струва много.

„На малкия остров“ има много оригинален сюжет. Твърде мъчно е да се направи такъв филм с група действащи лица в малко пространство. Много трудно е за постановчика да бъде постоянно свеж. В нито един момент обаче аз не почувствувах отегчаване.

Първо, дали повярвах или не повярвах на разказа? Още от началото аз повярвах разказа, аз вярвах в образите, които са впрочем много добре интерпретирани, твърде различно типизирани. И това е също така твърде важно, когато се прави филм. Винаги когато зрителят е изправен пред актьори, които си приличат, които не са типизирани в началото, той е объркан.

Може би има известна бавност най-вече в първата половина, известна бавност, тъй като режисьорът се е позабавил в някои детайли, които не са твърде необходими за действието. Но краят — големият упрек, който мога да направя на сценария на филма, се отнася за края, края с историята за доктора.

Аз намирам случката с козата и този доктор, който се спъва във въжето пада и се ранява, за добра. Но никак не повярвах, че докторът трябва да остане там.

По мое мнение абсолютно необходимо беше другите да доведат доктора на лодката и тук той би могъл да умре, това би било твърде възможно. Не съм против това, че той умира. Но той не трябваше да остане на острова. Ако той беше умрял при другите, аз мисля, че това би било по-добре.

Впрочем знам защо постановчикът е направил това. Той е искал да завърши филма там, където го е започнал — на острова. И затова за него е било необходимо докторът да остане на острова.

Ето как заради едно формално съображение, заради една формална идея внезапно се счупва едно логическо, правдиво действие.

Гледайки този филм, имам и друго впечатление. Тези хора, които са се разбунтували, хора, които са смели, хора, които при това са бойци на Комunistическата партия, не се чувствуват. Не знам какво би трябвало те да правят, но човек не чувства, че политическият живот у тях продължава. Мисля, че това не е достатъчно подчертано, мисля, че има някакво спадане. Романтизмът надделява над реализма. Но аз правя този упрек именно поради големите качества на постановчика. Тук има по-малко сигурност във воденето на разказа, отколкото в „Земя“, чувства се, че понякога то е по-колебливо. Но това е само една съвсем малка критика за филм, който в своята цялост ми хареса много.

Има едно действащо лице, което не приемам може би защото съм французин. Това е пазачът на фара. Не мисля, че даже царската администрация би поверила фара на един такъв човек. Смятам, че фаровете са нещо важно. Не повярвах на този образ.

„Бедната улица“ е различен от другите два, филм, който безспорно е дело на един режисьор, по-малко господар на своя талант и на своите възможности. Безспорно този филм е дело на млад постановчик. Но като казвам това, трябва да добавя, че това е изключително интересен филм, добре схванат, добре построен. Човек му вярва и това е ценното. Линията е по-малко чиста, отколкото в дру-

гите два филма. Например той въвежда действието с хубавата прислужница, действието с младия човек, действието със студента. Това е малко хаотично, не толкова линейно, не толкова гладко. Това обаче не значи, че филмът не е над едно средно равнище по мое мнение. Като държа сметка за всички трудности, за всички проблеми и възрастта на българската кинематография, бях изненадан, че филмът е над средното равнище.

Един актьор, който е много добър, това е актьорът, който играе студента — Коста Цонев.

Младата актриса е много свежа, много млада. Впрочем това качество ни трогва много — да намерим във вашите филми млади актриси, които са чисти, чувствителни, чиито коси не са съвсем накъдрени, чийто грим не е еднакъв, които наистина не са безлични. Това мен лично много ме вълнува, защото, признавам, че започвам да се пресищам от тези „звезди“, които така много си приличат, че като гледаш в един филм една и в друг филм друга, не знаеш дали това е тази същата или е другата, защото те всички се копират една друга с надеждата, че едната и другата ще имат същия успех; защото те си приличат дори и по своите деколтета.

В този филм — и в другите филми, но специално в този филм — се чувствуват много повече влияния: влиянието на Калатозов — макар със стремеж да бъде ограничено, влиянието на „На дъното“, и влиянието на италианския неореализъм. Вие се опитвате да се вдъхновявате от вече излезли творби, да имате добри учители. И вие сте избрали добри учители. Има някои, които се вдъхновяват от лоши учители. Но тук сте се вдъхновявали добре.

На конференцията по повод на този филм се каза, че българските режисьори не са се старали да ни покажат българския живот такъв, какъвто е, а са търсили да ни покажат живописни ъгълчета, които се хвърлят в очи. И, ще ви призная, това ме накара да се замисля. Безспорно трябва да се покаже животът такъв, какъвто е. Но аз ще ви призная откровено — тогава разказът би загубил от своята драматична интензивност, би загубил от своята кредитоспособност, ако действието не се разиграваше точно на такива места. Изборът на тези малки квартали, малки улици, железопътни линии, мостове — всичко това създава единство на декора, което е твърде умно направено, което повишава драматическата стойност на филма. И въпросът, който си поставям, е следният: дали погрешно е направено това или съществува основание да се направи така. При условие, че тази натура съществува, аз мисля, че може да се показва и в изкуството. Ако този филм би се развивал в двора на една новопостроена сграда, на един модерен блок, той би загубил много от своите качества въпреки усилията на постановчика да го направи по-добър.

— *Разкажете ни какво правят големите стари майстори на френското кино, за „новата вълна“ и за бъдещето на френското кино.*

— Френското кино, както впрочем и италианското кино, преживява от доста години криза, причина за която не са френските творци и техници. Има криза, ако щете, идеологическа, чиито корени от

доста години са в засилването правата на цензурата, в засилването на правителствените мерки, целещи да затворят устата на хората и да им попречат да кажат това, което искат да кажат. Например французите съвсем не са дезинтересирани от войната в Алжир, но и най-малката алюзия за войната в Алжир не е възможна в един филм. Не трябва да се забравя, че забраниха моя филм „Бел ами“ по шедьовъра на Мопасан, писан в 1865 г., по простата причина, че този филм беше направен, без да се обезобрази Мопасан, но същевременно в съвременна светлина. Този филм напомняше много, обясняваше много от това, което е колониализмът. Тази книга на Мопасан е първият френски роман, писан върху колониализма, първият реалистичен роман.

Така че първата причина за кризата е засилването на правителствените права, засилването на цензурата, което успя да създаде зависимост на производителите на филми. Те биха искали да правят филми по свое разбиране, защото знаят, че публиката желае подновяване на сюжетите, има нужда от разнообразие. Но производителите правят това, което се нарича „автоцензура“. А автоцензурата е най-мръсната, защото тя е натиск върху мозъка.

Другата причина, която е икономическа, се обяснява твърде лесно и аз считам, че това е твърде обективен факт, който няма нужда да се подчертава. Ще се опитам да го резюмирам с няколко думи. Някога финансистите се опитаха да господствуват над изкуството. После благодарение на борбата на създателите на филми, благодарение на публиката и благодарение на еволюцията на киното то стана изкуство. И колкото киното става повече изкуство, колкото публиката вече не е това овче стадо, което по-рано се тълпеше в кината по навик, т. е. от момента, когато публиката започна да избира и отхвърля много филми, търговските противоречия между изкуството и киноиндустрията се изостриха значително и нашите финансиста са на път да се задушат в тези противоречия.

Ето причините, които обясняват кризата в киното. По този начин от много години всички големи режисьори бяха принудени да напуснат било големите сюжети, защото тяхното поставяне струва твърде скъпо, било да прибегнат до правенето на съвместни продукции. А естествено при съвместните продукции, когато например един филм принадлежи на италианци и французи, едните и другите не искат филм, който не харесва на Ватикана, едните и другите не искат филм, който не харесва на френското правителство, и по този начин се стига до стерилизиране на тези големи сюжети, поставени в съвместни продукции. Следователно режисьорите бяха принудени все повече и повече да се отказват от сюжетите, които биха искали да поставят. Тук не става дума непременно за революционни сюжети, а просто за сюжети свободни, хуманистични. И това именно обяснява този общ аспект на френското филмопроизводство — един вид навлизане в конформизъм, в академизъм. Това, повтарям, не е грешка на творците на филми. Един човек като Клод Отан—Лара, който имаше намерение да прави филм върху съпротивата на съвестта срещу войната, от осем години не може да снеме този филм във Франция. Той не можа да го снеме и в Италия и най-после го

снима в Югославия. Един човек като Рене Клер от дълго време не е правил филм, защото неговото въображение е обуздано от всички тези съображения. Марсел Карне току-що направи един филм, но този филм по мое мнение не е много успешен. Той искаше да разкаже за тези, които наричаме „мамини синчета“ („Ле блуз ноар“), но не разкрива причините за тези явления, а върви малко по повърхността на живота на тези мамини синчета. Той взе най-напред един американски роман, приспособи го към френската действителност и с това направи нещата по-логични, но не можа да даде причините, поради които тези деца са такива, каквито са. И безспорно така не може да се направи успешно филм, който да има драматична стойност — филмът остава формален. Филмът е добре направен, но тъй като има много филми от този род, направени в Америка, които обясняват добре нещата, които навлизат дълбоко в проблемите, безспорно те се харесват повече и пречат на този филм, който е почти изпразнен от всякакво съдържание. Той направи един филм — „Истината“ с Бриджит Бардо, — който е хубав, твърде зрелищен. Това е историята на Бриджит Бардо. Класически филм. Много успешен. В него има отричане на буржоазния живот и морал, на живота на малката буржоазия, което е доста интересно.

Има един филм на Кайат — „Минаването на Рейн“, — направен с добри намерения. Това е филм върху свободата на индивида. Но това е съвместна продукция, осъществена в „Синема йоропеен“, и това е едно твърде европейско схващане на нещата. В този филм германците се представят във фалшива светлина: трябва да ги извиним, трябва да ги разберем. Това е филм твърде идеалистичен, твърде социалдемократичен.

В противовес на възрастните имаме това, което се нарича „новата вълна“. Тези млади хора поискаха да се разбунтуват срещу академизма, срещу тази стагнация. Те имаха право да го направят. Те имаха право да искат да пречупят малко нещата. За нещастие това е само буря в чаша вода. И те рискуват също да изпаднат в един нов академизъм. Обаче трябва да се признае нещо характерно: с тази „нова вълна“ те искаха да съборят не само академизма на сюжетите — те искаха също да внесат нови елементи в еволюцията на кинематографичния език. Именно това е твърде интересно във филмите на „новата вълна“, това схващане за разказа — много поголен, много по-линеен, избягвайки доброволно от всички правила на старата кинематографическа драматургия, правила, които бяха много повлияни от театъра. Те отдават повече значение на видимото, придават по-малко значение на диалога. И аз мисля, че те имат право. Но сюжетите, които третират, са твърде лични, много интимни и поради това те не могат да имат голям успех пред публиката.

Безспорно от тази „нова вълна“, за която много е говорено, от която направиха обществени, търговски и политически операции, ще излязат две или три имена. Едно такова име е Пиер Шаброл. Аз вярвам много в Шаброл и неговата еволюция. Едно друго име — Луи Мал. Това момче направи три филма, твърде различни — „Асансьорът за ешафота“, „Любовниците“ и „Зази“. Те са твърде различни, твърде оригинални. Още едно име — Трюфо — може би.



Луи Дакен и Джузепе де Сантис в приятелски разговор

— *А Ален Рене?*

— Ален Рене за мен не е от „новата вълна“. Това е човек, който двадесет години прави кино; неговата кариера има твърдата еволюция на един Робер Бресон, едно име, което направи революция в кинематографичния език, твърде оригинална, но той рискува също както Бресон да се окове в своите търсения. Чакам с нетърпение и втория филм, който той снима в Мюнхен.

Следователно две-три имена ще излязат от „новата вълна“. Но безспорно е, че френското кино не ще може да получи еволюцията, която трябва да има и която аз му пожелавам, и която ние всички му пожелаваме, докато политическите и икономическите условия не се изменят.

Нека пожелаем това!

— *Бихте ли направили една съвместна продукция с нас?*

— Всичко зависи от сюжета. Не на какъв да е сюжет. В мой и във ваш интерес е да се намери един сюжет, който приляга и на вас, и на мен. А това е твърде мъчно.

Джузепе де Сантис за българските филми, за италианското кино и... за себе си

— Дълбок анализ върху изкуството на дадена страна, задълбочена критика на нейните филми може да се направи, ако човек действително познава основно тази страна. Трябва да заявя, че аз малко познавам България и следователно всичко, което ще кажа върху българския филм, ще са само впечатления. Впечатления на един режисьор. Аз видях само „Неспокоен път“, „Бедната улица“, „Земя“ и „На малкия остров“. Но те принадлежат на различни дати, създадени са през различни периоди. И точно това е интересно за мен, защото така мога да проследя, както се казва, едно развитие. Защото филмът „Неспокоен път“ е създаден, мисля, през 1954 година, докато „Земя“ е създаден през 1956 година, „На малкия остров“ — през 1958, „Бедната улица“ — през 1960. Следователно аз имам една доста широка картина за този период от време от седем-осем години. Но ясно е, че целия период на 1956 година аз не бих могъл да критикувам, изхождайки от един само филм — „Земя“, — така както не мога да изказвам мнение за изминалата 1960 година, изхождайки само от филма „Бедната улица“. Възможно е тези години вие да сте създали много по-хубави филми. Не знам.

Моето общо впечатление е, че филмите, които видях, са на добро равнище. Добро, в смисъл на една добра кинематографична култура, в смисъл на кинематографичен език, в смисъл на режисьорска работа и, най-важното, по отношение избора на сюжетите.

На мен „Неспокоен път“ много ми хареса. И причините, поради които ми хареса, мисля, че са същите, поради които ми харесаха и другите три филма. Аз намерих в тези четири филма една и съща линия на простота в разказа, в психологическия анализ, в кинематографичния език, която много ме развълнува. Когато говоря за простота, не говоря за инфантилност. Това са две дълбоко различни неща. Когато говоря за простота, естествено казвам нещо, което лично аз обичам и харесвам. Считам, че най-голямото качество на един художник трябва да бъде простотата.

Това е едно от първите качества на българския филм, който стига направо до сърцето на зрителя и има способността да го развълнува. Това е качество, което имат „Неспокоен път“, „Земя“, „Бедната улица“ и „На малкия остров“, макар режисьорите на тези филми да имат различна индивидуалност. Ясно е, че другарят, който е създал „На малкия остров“, е като личност различен от режисьора, който е създавал „Неспокоен път“. Това са различни характери.

Тези четирима режисьори, струва ми се, са режисьори дълбоко вкоренени във вашата характерна действителност. Обаче „Неспокоен път“ и „Земя“ са филми по-специфични, по-характерно ваши филми не само поради това, че се занимават с проблеми, които са по-характерно ваши, които се отнасят до земята, до селяните, но и поради това, че темите на тези два филма са в известен смисъл ограничени.

Да обясня това мое впечатление. Мисля, че двата филма говорят преди всичко за вашата култура: това е културата на българския народ и на социалистическите страни, които могат по-добре да разберат проблемите, които съществуват в тези два филма, защото това са характерните проблеми на всички социалистически страни.

Другите два филма — „Бедната улица“ и „На малкия остров“, — струва ми се, предлагат елементи за по-широк разговор. Това е опит да се разшири разговорът, опит от страна на режисьорите да бъдат разбрани не само в социалистическите страни, но и във всички други страни.

Да си спомним темата на филма „Бедната улица“. Това е историята на двама интелектуалци, на двама студенти в София в периода на борбата при нацистката окупация. Тази история би могла да се развие в София, в Прага, в Рим или във Франция.

Да вземем филма „На малкия остров“. Тази история, която е характерна за един ваш революционен период, е същевременно история, която може да се развие в София, в Прага, в Париж или в Рим. Ето един елемент на общност в разговора с една западна култура, един нов елемент, много интересен — поне за мен, който съм западен режисьор, — защо считам, че за нашата западна публика е по-лесно да разбере този филм, отколкото другите два.

Подчертавам, това не означава, че съм против националния дух. Но дали това не означава, че в тези два филма има подражание на италианския неореализъм и на всичко онова, което се създава през последните години и в Съветския съюз? Може би такива елементи съществуват. Но лично аз нямам нищо против, че те съществуват. Това е естествено. И мен ми се струва, че е правилно един художник да избере своите учители там, където неговата индивидуалност го насочва. Всеки има свой талант, всеки има свое сърце — може би в сърцето на другаря, който е създал филма „На малкия остров“, говори един филм повече на де Сантис, отколкото един филм на Вайс, който е чешки режисьор. Но аз не виждам тук нищо странно. Струва ми се, че това е един нормален процес.

В моето сърце в известен период от моята кариера са говорили повече някои американски режисьори, отколкото някои съветски режисьори; в други периоди от моята художествена практика съм бил повече свързан с опита на съветските другари, отколкото с опита на италианските другари. Това е естествено и нормално. Аз не виждам защо трябва да се критикуваме за това.

Според мен една от основните грешки, която правим, е да мислим, че като търсим национален дух, това може да бъде направено само върху базата на националната култура. Това е според мен грешка. Ние трябва да тръгнем от националната култура, но трябва

да имаме способността да направим от нашия национален разговор и един интернационален разговор. Но за да направим нашия разговор интернационален, ние трябва да разберем културата и културното развитие на своите страни, на всички страни, не само на социалистическите, но и на капиталистическите. По този начин ние ще бъдем много привързани към нашия народ, още повече ще разберем разликите, които съществуват между нашия народ и американския, френския и италианския. И не трябва за това да бъдем набеждавани, че служим на космополитизма.

Тези два български филма — „На малкия остров“ и „Бедната улица“ — разширяват разговора върху една национална култура по същия начин, по който „Балада за войника“ и „Летят жерави“ разширяват този разговор и са разбираеми за западната публика.

Искам да уточня тук едно нещо. За мене всичко това от идеологична гледна точка не е много важно; не казвам, че ние трябва да създаваме само такива филми, а казвам само, че в тях има един нов елемент, интересен.

Ние имаме задължението да извлечем от изкуството новите явления, да ги регистрираме. Защото това е едно явление, което се разширява във всички социалистически страни, и считам, че то е резултат на една нова политика, която ние всички познаваме, на една нова политика на социалистическите страни — без предразсъдъци, по-широка, една такава политика, в която са разрушени схемите, които съществуваха преди това. В момента, в който ние регистрираме този нов феномен, трябва да кажем, че той е и политически правилен. После може да влезем в спор.

Например „На малкия остров“ се нуждаеше от по-голяма революционна емоционалност; например на мен повече би ми харесал „Бедната улица“, ако завършваше със смъртта на младия момък. Считам, че тогава филмът щеше да бъде по-хубав. Всичко, което идва след това, е нещо в повече, съпоставяйки го с проблематиката на филма. Но това е мое мнение, мнение на де Сантис, и въпрос на вкус, критика на един режисьор, който ако беше създал „Бедната улица“ щеше да завърши филма така. На мен не ми харесва и краят на филма „На малкия остров“. Аз не вярвам на този лекар, който със счупен крак се решава да остане там. Считам, че той можеше да извика своите другари и да си отиде заедно с тях. Или пък мисля, че трябваше да умре, когато падна. Но това е мое лично мнение като режисьор, въпрос на вкус.

Считам, че ако режисьорът го е направил така, както е, може би е имал някакви причини. Може би това са били разрешения от композиционен характер. Или пък той е мислил: аз започвам филма на острова и ще трябва да свърша филма си с острова. Може би е искал да има тая геометрична линия в разказа на филма. И аз мисля, че ако той е желал това, той е имал основание да го желае. Но на мен не ми харесва този край на филма. Също така мисля, че реализацията на филма и работата на режисьора не винаги е на висотата на сценария. Понякога липсва чувството на режисьора, страстта, която съществува в сценария. Много пъти на режисьора е липсвал задълбочен анализ на драмата на тези хора. Преди всичко

смятам, че този режисьор, който е една ярка индивидуалност, не е успял да свърже различните елементи на различните характерно-образи в този филм. В този филм например съществуват гротескни елементи, лирични елементи, патетични елементи, драматични елементи. Всички тези елементи не са добре свързани, няма равновесие между тях. Обаче докато размишлявах, че филмът е сгрешен от стилна гледна точка, разбрах колко голямо богатство има талантът на този режисьор. Защото в себе си даже ако във филма не е успял да го изрази, той носи широка палитра и може да свири на много струни. Това е голямо качество и считам, че денят, в който той ще бъде в състояние да свърже органично и да изрази тези различни елементи на своята творческа личност, ще бъде ден, в който той ще създаде един прекрасен филм.

Един филм, който на мен лично много ми хареса, е „Земя“. Естествено тук говоря не като критик, който желае да обхване общите факти на поезията, а говоря като режисьор, който винаги се е занимавал с проблеми на живота на селяните. На мен ми хареса твърде много „Земя“. Той ме силно развълнува. И тук намерих един твърде интересен елемент. Много често чувах от българските другари, че една от вашите проблеми е сценарият. Чух много пъти, че вие негодувате от това, че нямате добри сценаристи. Ето това е един филм, който според мен има много добър сценарий. Докато в „На малкия остров“ много пъти сценаристът не отива напред, застава на едно място, просто се изморява, почива си, в „Земя“ не е така. Разказът в „Земя“ върви винаги напред и е винаги интересен.

Искам да подчертая това, защото не считам за правилно твърдението, че при вас липсват добри сценаристи. Може би аз не съм в състояние да преценя целия диалог. Качествата на един диалог при превод много често се губят. Обаче разказа, психологията на образите естествено съм в състояние да преценя. И това, мене ми се струва, беше добре развито в „Земя“.

Повтарям: всичко, което казах дотук, са мои впечатления и не искам те да бъдат считани като окончателен анализ на българския филм. Точен анализ бих могъл да направя само когато изуча историята на българския народ и разбере неговата душа.

— *Кажете ни нещо за настоящето и бъдещето на италианския филм.*

— Говореше се за кризи в италианското кино. Аз считам, че не е правилно да се говори за кризи по този начин, по който се говори. Защото едно кино, което е създавало в периода, назован „криза“, режисьор като Фелини, който е оценен в целия свят, даже и в социалистическите страни, не е кино в криза.

Защо? Защото един талант не се ражда никога отделно, изолирано. Създаването на таланта е винаги свързано с кинематографична култура, която съществува наоколо.

Аз не считам, че например Данте Алигиери се е родил изведнъж, като изолиран гений. Ако около него не съществуваше всичко онова, което го е обграждало — в поезията на неговата епоха има толкова много поети като Гуидо Кавалканти, Бокачио и много други, — аз считам, че Данте нямаше да се роди. Защото талантите не се раждат както гъбите в полето.

Наистина Фелини беше в една по-изгодна позиция в сравнение с всички други режисьори. Защо? Защото неговият поетичен свят изразява идеи, които принадлежаха на официалната култура на Италия. И естествено за него беше по-лесно да изрази тези идеи, защото нямаше положение на цензура. Следователно неговата задача беше по-лесна.

Трябва да се каже, че много пъти развитието на един художник зависи също така от неговите лични качества и организационни способности. Искам да кажа, че художникът не трябва да притежава само качеството да може да се изразява, да може да изразява своята собствена поезия, но трябва да притежава и качеството да може да организира своята собствена личност. Фелини е именно един от тези хора.

От друга страна, за да можем добре да преценим тези години, които ние наричаме „криза“ на италианския филм, трябва да познаваме онова, което другите режисьори желяеха да направят и което те не бяха в състояние да създадат: това, което не можа да създаде Де Сика, и това, което не можа да създаде Висконти, това, което не можах да създам и аз.

Затова именно не можем да говорим за криза в италианския филм. Можем да говорим, преценявайки Фелини, за завой в тематиката на неореализма. Тематиката на Фелини е от католически и мистичен тип, от екзистенционалистичен тип — и това по своята същност беше едно криволичене в неореализма.

В нашата страна съществуват много идеологии. Аз считам, че е много добре, ако всеки режисьор може да извява своята идеология. Затова ние трябва да кажем: Фелини е голям талант, новост в днешното италианско кино. В Италия католиците говорят на милиони хора както интелектуалци, така и работници, земеделци, които са католици. И е нормално, естествено, че тези маси имат своя режисьор. Интересно обаче за нас е, че този режисьор беше принуден да се изкаже, да говори, да служи на тази своя идеология с един език, който е наш език, на демократичните, прогресивните кинематографисти. Това е важно за нас. Това означава, че ние сме голяма сила и още представляваме голяма сила в Италия, голяма културна сила, на която цензурата не дава възможност да се изкаже. Но това не е по вина само на цензурата. Считам, че това е също така вина и на самите прогресивни режисьори. В какъв смисъл? В такъв смисъл, че тези режисьори не са имали способността да се събират, да се обединят, за да могат да се борят, да имат ясна представа за борбата. Много от тях се оставиха да бъдат подведени и това беше една от причините, поради които много сценарии останаха заключени в касите, в бюрата.

През последните две години нещата вървят по-добре, т. е. тези прогресивни режисьори събират своите сили, прегрупирват се, търсят нов начин да се обединят и вече имаме първите резултати. Тази година в Италия създадох своя първи филм двама млади режисьори. Единият режисьор се казва Флорестано Ванчини. Неговият филм „Дългата нощ на 1943 година“, който беше представен във Венеция, е една антифашистка история. Това е може би първата истинска ан-

тифашистка история в италианския филм. За първи път в този филм фашистите бяха представени като истински фашисти. Това е хубав филм, който има голям успех сред публиката, интересен, важен филм, защото ние работим, както знаете, в капиталистически свят и в нашия свят режисьор като него трябва да намери капиталист, който да го финансира, за да създаде този филм. И интересното е, че този млад режисьор намери капиталисти, които го снабдиха със средства, за да създаде един антифашистки филм.

Има още един филм на друг млад режисьор — Джило Понтекорво. Филмът се нарича „Капо“. Това е историята на един концентрационен лагер с еврейски момичета в Полша. Това е също така много интересен филм. В този филм, който е съвместна итало-югославска продукция, има един момент, когато пристигат съветски пленници. И в концентрационния лагер само съветските пленници вдигат бунт. Може би това за вас няма голямо значение и вие не можете да го разберете, защото сте свикнали с този род филми, но аз ви уверявам, че да създадеш в Италия такъв филм е нещо много голямо, истински, действително голямо нещо. Много интересно е за нас, в Италия, че именно капиталисти подпомогнаха създаването на един такъв филм.

С тези два примера, които дадох, искам да подчертая, че днес съществува по-голяма възможност да се възвърнат дадени теми, които италианската кинематография беше изоставила.

Какво може да бъде развитието на италианския филм? Аз мисля, че то зависи от две неща: в какъв размер италианската цензура може да остави прогресивните режисьори да работят свободно за един демократичен, прогресивен филм; в каква мярка самите капиталисти, създатели на италианските филми, биха желали да подпомогнат това развитие, това е друг въпрос.

На второ място развитието на италианския филм ще зависи от възможността за борба, която прогресивните италиански режисьори ще трябва да водят, за да бъдат обединени.

Сега да поговорим за моя случай — случая Де Сантис, — който е по-специален, типичен случай в тялото на италианския филм. Защото аз считам, че съм режисьорът, който най-много е бойкотиран от цензурата. Съществуват у нас режисьори, които могат да направят такива неща, които на мен именно цензурата не ми позволява да направя. Защо? Защото аз имам един по-особен политически живот. Защото от двадесет години съм член на Комунистическата партия и имам традиция в политическата борба. Много пъти моето име представлява знаме не защото аз съм важна личност, а защото съм член на партията. Защото повече от другите прогресивни кино-работници аз имам възможността да се боря, да продължавам да се боря в политиката. И естествено затова съм много повече забелязван от цензурата, която ме гледа с по-специални очи. Тъй че моето положение е малко по-особено. Моето положение е усложнено и от серия грешки, които допуснах напоследък, даже тогава, когато правих компромисни филми, като „Хора и вълци“ и някои други, които вие не сте видели. Никога обаче не съм направил морален компромис със своята личност, със своята работа, с дисципли-

ната в моята работа. Никога не съм се превил пред условията, които много пъти създателите на един филм поставят на режисьора. Примерно — „Хора и вълци“. Когато аз завърших този филм — той беше един ограничен, но интересен филм, — цензурата пожела да отреже някои части от него. Аз защитих своя филм, имаме големи спорове, не желаех продуцентите да го осакатят и не завърших филма, не завърших монтажа.

Защо направих това? Защото не желаех филмът ми, макар да беше ограничен филм, да бъде още повече ограничен и исках да защита своето професионално достойнство.

Епизоди от този род в моята кариера са се случвали много пъти. Но това не се харесва на продуцентите. Те винаги предпочитат да имат работа с режисьори, с които могат да маневрират както си желаят. А именно аз не принадлежа към тия хора. Бих искал да принадлежа на тази категория хора, защото ще имам по-спокоен живот, по-удобен, но не мога. Не успявам. От морална гледна точка не успявам. Именно затова моето положение е по-специално и трудно.

Какво бих желал да направя, да създам? Ако аз бях свободен да си избирам моите филми, бих искал да работя в направлението на филми като „Рим—11 часа“ и като „Път, дълъг една година“. Това е насоката, в която бих желал да работя. Но не ми позволяват да работя в тази насока. И следователно моят живот е една драма. В какъв смисъл драма?

Един художник може да се издига, може да изявява своята личност повече, може да успява повече само тогава, когато работи върху своя почва.

Аз винаги казвам, че се намирам в положението на войник, който е принуден да тъпче на място, и никога не мога да отида напред.

Какво мога да направя?

Да емигрирам? Това е много трудно. Защото аз съм един по-специален режисьор и мога да работя само върху теми, които познавам, които са в моето сърце. Бих желал да разказвам историята на моя народ, на моя роден край. Това е трудно в емиграция, в положение на емигрант. В страни, където се говори друг език, където има други традиции, да се говори по италиански, това не е невъзможно, но е трудно.

Това е цялата моя проблема. Повтарям, това е моя драма. И аз трябва да я реша, защото нямам друга професия.

Аз трябва да кажа още нещо и го казвам с голяма искреност:

Моите най-хубави филми в Италия нямаха голям успех. „Рим — 11 часа“ нямаше голям успех. „Път, дълъг една година“ — никакъв, много малко хора го видяха. Обаче знам, че в социалистическите страни един филм като „Рим—11 часа“ има голям успех. Тук съществуват не само връзки на сърца, едно приятелство, но — което за мен е по-радостното — съществува една публика, която разбира. Това е много важно за режисьора, за един художник.

Не бих искал да приключа живота си като неразбран режисьор. Не ми харесва това. Не ми харесва от комунистическа гледна точка,

като комунист. Ние имаме амбицията да говорим на масите, да бъдем разбрани от масите. И аз като комунист имам това желание и заради това просто бих искал по някакъв начин с помощта на другарите от социалистическите страни, полагайки усилия, да превъзмогна някои дефекти в моята природа, да успея изобщо да създам нещо добро. Пожелавам си го преди всичко заради себе си, защото това е моят живот, смисълът на моя живот. Аз считам, че досега не съм направил нищо от онова, което бих желал да направя. Мисля, че притежавам известен талант и действително би било хубаво този мой талант да може да се развива. Ще бъде голяма грешка, ако това не може да стане — не само грешка за мен, но и за всички ни. Казвайки това, мисля, че съм малко нескромен, но го казвам затова, защото считам, че вие като другари ме разбирате в какъв смисъл го казвам — като човек, който със своето собствено оръжие желае да продължи да се бори за демокрацията, за развитието на човешкото съзнание, за да могат хората да се разбират по-добре помежду си. И не бих искал да завърша своя живот като човек, който не е бил полезен на другите хора. Аз считам, че мога да бъда полезен на другите така, както и другите, така, както всички други хора бяха полезни на мен с всичко онова, което ми дадох, с всичко онова, което аз научих от тях.

Аз говорих със заместник-министъра на просветата и културата, който ме покани да дойда наново в България тогава, когато пожелае, вратите за мен са отворени. И трябва да избира темите, които желая. Ще размисля върху това предложение, което ми бе направено, и много вероятно е да дойда напролет тук. Аз казах на заместник-министъра нещо, което може би и вас интересува. Затова ще го повторя.

Той ме запита: „С коя област от нашата страна бихте желали да се запознаете?“ Аз отговорих: „Искам да направя едно пътуване, което прави в България един земеделец, за да стане работник.“ Защото считам, че това е най-хубавата тема, която може да има един художник във вашата страна. И просто си го пожелавам — да се реализира това мое идване в България. Моят приятел, началникът на управлението В. Коцев, ми отговори, че това е много дълъг път. Аз казах: „Добре. Ще извървя дълъг път. Аз съм свикнал с дългите пътешествия. Създадох един филм с название „Път, дълъг една година“, значи мога да създам и един филм за дългия път на един селянин, който става работник.“

ТРАЙНИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ ЕДИН ФЕСТИВАЛ

Някъде бях срещал мисли за онова радостно чувство, което обхваща човека, когато се изкачи на връх, от който добре се вижда изминатият път и едновременно с това пред погледа му се разстилат нови хоризонти.

Би могло с точност да се каже, че третият международен фестивал за къси и документални филми в Лайпциг през 1960 г. бе именно такъв връх. Общото впечатление, което се получава от видяното на екрана в кино „Капитол“, удивлява и наистина радва, когато, хвърлили поглед към изминатия път, се взрете в бъдещето на късия и документалния филм, чиито хоризонти така примамливо се разкриват след почти всяка прожекция. Започнали своя път като сантиментален албум от „художествени“ снимки или като сбор от кадри с фиксирани любопитни природни явления, без никаква художествена интерпретация, днес късият и документалният филм звучат като своеобразни художествени произведения, носещи в характера си нови разбирания за разказ и изображение. Така те прозвучаха в Лайпциг. Струва ми се не само игралният филм, а и други изкуства биха намерили в късия филм важни неща за себе си. Духът на нашата епоха — епоха на големи научния открития, на велики социални преобразования, на коренни промени в човешките отношения, — духът на тази епоха на нашия век бе не просто отразен на екрана в Лайпциг, но бе намерено и нещо ново за неговия художествен израз.

Едгар Анстей в статията си „Наука и кино“ (Научно-популярний филм, Выпуск 1), като говори за предстоящите важни задачи на английския филм, изказва мисълта, че новата техника разшири нашите хоризонти и сега светът се изменя по-бързо от самия човек. И ако не искаме човекът да се подаде на известно объркване, опасение и страх, нужно е да му се помогне в едно основно преразглеждане на неговите възгледи. Тези съображения могат да извикат поток кинопродукции за повишаване производителността в промишлеността с помощта на нови методи — физически и психологически. От друга страна, те могат да доведат до създаването на такива произведения, които разглеждат типичните особености на човека от дадена нация на фона на изменилите се жизнени условия в страната.

Съветският филм „Автоматика и стомана“ (награден) убедително показва размера на съвременните технически открития — с едно единствено натисване на бутон вие поръчвате на доменната пещ необходимия ви вид стомана. Това е първата и последна намеса на стоманолеяря в производствения процес.

На фона на тази перспектива за развитие на живота се из-

правят в английската програма (наградена като цяло) образите на младежи, старци, трудещ се народ от Лондон, намерени, създадени във филми като „Неделя край езерото“, „Няма място за криене“, „Ние сме младежта от Ломбет“ и пр. Ето един клуб в обикновен лондонски квартал, където младежта в танци, до известна степен чужди на човешкото, и в празни разговори (често непонятно за самия англичанин арго) *убива* вечерта. Но и денят е тъжен: в сладкарската фабрика девойката (с хубаво, умно лице) с три автоматични движения поставя тестяна топка на конвейерната лента, а в кантората младежът (с хубаво, умно лице) със само едно автоматично движение пришива писма. Хубави, умни лица, но неподвижни, застинали — убиват деня, убиват вечерта, убиват младостта...

Струва ми се, че не често може да се срещне произведение с такъв ярък художествен протест срещу безперспективността, на която е осъдено едно човешко съществуване. Безспорно всичко това няма да продължи вечно, перспективата е нещата коренно да се променят, но дотогава колко младежи и девойки с хубави, умни лица ще бъдат убити? „Време е да поправим живота“ — ето подтекстът, който силно, *убедително* достига до зрителя. И уверен съм, че сред заснетото многолюдие в ония публицистични творби, създадени по случай една или друга акция, посветени на тия въпроси, ще видим образите на немалко зрители на този така силен с художествената си правда филм.

Докато английският документален филм следва и развива традициите си, насочени към изтъкване на човека, китайският филм все по-дълбоко навлиза в художествения израз на една от най-вълнуващите тематики — прелома не само в едноличната съдба, но и в съдбата на цял народ. Възраждане! Аз имам предвид филма „Радост в Тибет“ (награден). Една страна, един народ пращат безвъзвратно в миналото безкраен низ от векове, преминали сред тъмен феодален гнет. Силата на изразните средства, езикът, с който се разказва за това в пълния смисъл на думата историческо събитие, респектират. Вие виждате, вие *чувствувате* оная епоха, която винаги е вълнувала. Възраждането!

Бих искал да предам впечатленията си и от един документален филм — „Кървави години“. Изработен в Швеция, той съдържа почти всички киноархивни документи, свързани с хитлерофашизма. Това са познати, видени вече в десетки изобличителни филми картини. Познати картини. А ето че разказът, в който те са обединени, ги кара да звучат съвършено по новому, с нова сила и значение. Това е не само поради обстоятелството, че филмът е насочен срещу неофашизма, но и защото е боравено с тях извънредно майсторски. Нищо не е прибавено към документа (трикаж, визион, комбинирана работа), с нищо не е нарушена неговата непосредственост. Ражда се едно дете, което наричат Адолф, то пораста, обръща внимание с „дарбите“ си на злите сили, те го наемат, той започва да държи речи, речи и речи, започва да се разгаря военната истерия, започва войната, стига се до кулминацията в действията на хитлеристката военна машина. Но започва и нейният разгром. И ето отново тези речи — прави се реминисценция. О, как поучително вече звучи всичко това.

До каква преоценка на известени мрачни съвременни събития довежда у мнозина това просто, на глед обикновено боравене с документа. Филмът е една от причините за известен отлив от неофашизма в ГФР. Вземете документа, просто само документа, разместете го в разказа там, където трябва, и вие ще получите пълноценно произведение; не заглушавайте документа с ваш триков коментар, неговата самостоятелна сила е неотразима — само го поставете там, където тя ще звучи с пълен глас!

Такова умело, умно боравене с документа имаше и в югославския филм „Това няма да се повтори“ (награден). Снимка на изтезание, фотос на разстрел, истински проникновено разгледан от камерата: палац, пауза, жертва, бавно приближаване, после внезапна смяна на ритъма — всичко е изтръгнато само и единствено от документа. Въздействието се получава не само от заключения в документа драматизъм, но и от начина, по който реализаторът на филма увлича зрителя към своята гледна точка и своята трактовка.

Особено се налагаше в този фестивал оригиналната форма на разказ и образ. Поразява количеството на талантиливи хора, които работят в областта на късия филм. И ето хора, надарени с отличен хумор — една от най-вишите прояви на човешкия дух. Във форма, изпълнена с истински френски дух, беше филмът „Полезният атом“ (Франция, високо отличен). Във форма, извънредно оригинална и смела, беше решен датският филм „Единство над Скандинавия“, финландският филм „Made in Finland“ и пр. Теми, които на пръв поглед налагат строга форма, са решени изцяло обратно — леко, с хумор, често и гротескно. И се създава убеждение, че поднесени именно в такава форма, вложените идеи по-лесно достигат до зрителя. В това е силата на тези форми. Но и тяхната слабост. Защото националният момент в тях липсва. Не става дума за етнография, но за онова, което според мен повече ще ги обогати, ще ги обвее с народния гений — Финландия не може да прилича на Франция, Белгия — на Норвегия; аз исках да видя и Франция, и Белгия, и Финландия с богатството на техния народностен дух. Но всички тези произведения ужасно си приличаха и, струва ми се, носеха на марката си „Made in France“. И за това нашите филми, в които бе търсена известна национална форма, имаха своя специфична прелест, която бе и оценена.

Общите ми впечатления от фестивала няма да бъдат пълни, ако не упомена за работата на нашите великолепни домакини и организатори на фестивала — нашите другари и колеги от ГДР. От видяното смятам, че има нещо, от което ние сериозно можем да се *поучим*. Това е упоритостта, с която те работят в детския късометражен филм, и постиженията, които имат в тая област. Ето една малка история: дете намира в снега замръзнала птичка, съживява я и я поставя да живее в необходимите за нея условия. Това е „добро дело“ — спасена е една душица. Но едновременно с това децата научават, първо, условията, в които живее тази птичка, второ, че това е едно наистина полезно същество, което ни предпазва от маса вредители, и пр. Тази тематика не трябва да отбягва от вниманието ни, и то не само в областта на детския научно-популярен филм.

Самата организация на фестивала, вниманието, с което бяхме

обкръжени от домакинските грижители, на които бяхме предмет, остават незабравими. Незабравими ще останат срещите ни с колегите, събрани тук от целия свят, от почти всички меридиани на глобуса, на първо място с Кавалканти — един от патриарсите на нашето изкуство. Оценката, която той даде на нашите филми, и желанието, което има да посети България, бяха трогателни и силно, силно радваха. Само като си спомня онова мило, близко „Ти“, с което той се обръщаше към нас...

Една инициатива на организаторите на фестивала, която трябва да бъде поздравена и която не съм срещал в никой международен фестивал, бяха прожекциите на класиката в документалния филм. Тазгодишните прожекции бяха посветени на творчеството на *Дзига Вертов*. И трябва да кажа, че документалният филм като произведение на изкуството, на художествената мисъл издържа изпитанията на времето, както всички произведения в другите области на изкуството, които постоянно четем, слушаме, гледаме, обичаме и от които непрекъснато се учим. Ето последното нещо, на което ни научи Дзига Вертов.

В заключение трябва да кажа, че нашите студии за късометражни филми трябва специално да се готвят за фестивала в Лайпциг, който става постоянна *трибуна* на майсторство в прогресивната художествена мисъл на късия и документалния филм. Да се готвят, и то не с отделни филми, а с цялостна, тематично обединена програма, измерена по време и насочена към една определена обща мисъл.

Лайпциг е град с древни културни традиции.

Лайпциг е град, който преди 27 години стана трибуна на она мисъл, която ръководи не само нашия народ в най-новата история. И едновременно с това никой така не накара света да заговори за България, както безсмъртният Георги Димитров.

Нима днес не сме длъжни да оставяме трайни следи на тази трибуна?

Л. КОСМАТОВ

В КОЛЕКТИВА ВСЕКИ Е ОТГОВОРЕН

Отдавна вече сред киноработниците се спори за авторската принадлежност на различните изобразителни средства. За това, кой кога е по-главен, кой на кого трябва да подчинява своя замисъл и съзнателно да отстъпва на втори план.

Стана аксиома, че киното е колективно изкуство. Но аксиомата, която изглежда твърде ефектно и убедително върху хартията на теоретичните произведения, не винаги се решава така лесно в практиката на производството.

Та нали всички са съгласни, че абсолютно единен по творчески стремеж колектив се създава твърде рядко. За такава нещо са необходими много години.

Сравнително неотдавна аз писах колко е важно още от вгиковската скамейка да се възпитава, да израстват не отделни, изолирани творчески индивидуалности,

а монолитни снимачни колективи. Когато монолитността, художественото единство се нарушават, трябва направо, ясно и честно да поговорим за това, кой е отпаднал от това творческо единство и е подвел не само себе си, но целия снимачен колектив, всички свои колеги при големи им труд над създаване художествения филм.

Струва ми се, че за това трябва да напомним и на кинокритиците, които през последно време въведоха глупавата мода да изброяват всички автори на филма непременно „вкупом“ в скоби, след първото упоменаване заглавието на филма. За това трябва да напомним специално и на кинемайсторите.

„МИНА ОНОВА ВРЕМЕ, КОГАТО РЕЖИСЬОРЪТ БЕШЕ ВСИЧКО“

В едно свое изказване Иван Пирев каза много справедливо: „... Ние, кинематографистите, трябва да се помирим с това, че отдавна мина онова време, когато режисьорът беше всичко.“

Особеността на киноизкуството е в синтеза на различните изкуства.

Всички средства на другите изкуства, които се синтезират в произведенията на киноизкуството, във филма безспорно оказват емоционално въздействие върху зрителя.

Степента на приложението на художествено-творческия труд на един или друг художник (на художника-декоратор, на композитора, на звукооператора и др.) зависи от оная художествена задача, която е поставил пред себе си режисьор-постановчикът, определящ **общия стил** и особеностите на бъдещия филм, независимо от това, че много неща се определят от самото **съдържание**, от времето на действието, от епохата и особено от характеристиката на човешките образи като главен фактор във всяко реалистично произведение на изкуството.

Успехът на всеки филм се решава в крайна сметка от това, доколко всички неговни драматургически и изобразителни компоненти са подчинени на разкриването на единната идея — оная главна задача, заради която се създава произведението.

За съжаление, ние можем да изброим десетки примери, когато много от авторите на филма не само че не поддържат единната идейна насоченост, но дори допускат противоречивост. Така например в явен разнобой, без ясна идейна задача са работили сценаристът, режисьорът, операторът и художникът в снимачния колектив на филма „Първият ден на света“. В резултат се получи противоречив филм. В произведението на известния режисьор Сико Долидзе „Ден последен, ден първи“ актьорът С. Закариадзе, режисьорът С. Долидзе и операторът Л. Пааташвили, преодолявайки недостатъците на сценария, все пак доведоха филма до едно твърде приятно равнище. Но този филм би могъл да стане голямо и сериозно произведение на изкуството, ако беше поставен по един сценарий с ясна идейна насоченост, ако епизодите-новели, които съставляват сценария, бяха съединени не умозрително, а с всички свои вътрешни връзки.

Л. Трауберг е уважаван човек и режисьор. Но на мен ми беше обидно за марката на моя любим „Мосфилм“, когато гледах филма „Вървяха войниците“. В този филм всеки компонент тегли в противоположна посока, буквално както в баснята за орела, рака и шуката.

Друг пример — „Обикновена история“. Отличната актриса Нона Мордюкова и пишещият специално за нея сценарист Б. Металников, работейки съгласувано, както обичат да казват кинематографистите „синхронно“, са постигнали сериозен успех.

Най-добрите наши произведения винаги са били създавани благодарение единните усилия на добри колективи. Айзенщайн и Довженко бяха гениални художници. Но, струва ми се, всички ще се съгласят, че славата на Айзенщайн е неотделима от славата на оператора Тисе, славата на Довженко — от славата на оператора Демущкий, славата на Пудовкин — от славата на оператора Головня. Големите режисьори отлично разбираха колко важна е единната, целенасочена творческа работа на всички членове на снимачния колектив и не случайно Айзенщайн, Довженко и Пудовкин още от раждането на замисъла започваха да работят с другите участници в бъдещия снимачен колектив.

На автора на тия редове се падна да работи над филма „Мичурин“ с Александър Довженко. И за цял живот останаха в паметта ми светлите спомени и чувството на огромно творческо удовлетворение от общуването с този наистина голям художник и мислител. Творческата зареденост на Довженко така непринудено се изливаше при съвместната творческа работа „на маса“ в остри, мигновено направени рисунки! Тия рисунки-ескизи веднага ми ставаха близки и разбираеми именно

затова, че в тях аз чувствавах въплътени своите собствени търсения, макар и навечни и в основата си определени от режисьора и драматурга.

Но Айзенщайн и Довженко бяха редки изключения. Болшинството от режисьорите, дори твърде талантливите, не притежават такъв именно дар на художници-живописци. И ясно е, че при такива случаи ролята на оператора и художника нараства още повече.

Художникът затова е и художник, операторът затова е и оператор, накратко казано — творческият работник затова е и творчески работник, за да умее да разбере замисъла на режисьора от половин дума и да му помогне със своята работа, може би да му подсказва нещо, в нещо внимателно да коригира, да поправи неговия замисъл.

В статията си „Правдата на живота — критерий на изкуството“ В. Павлов пише: „С лютостност на цветовото решение се отличава работата на оператора Г. Айзенберг и художниците М. Богданов и Г. Мясников в „Руски сувенир“. И след това привежда редица примери. Вярно е — тук всичко е объркано.

Авторът на сценария и режисьор на филма Григорий Александров си е поставил трудната задача да създаде филм-комедия, в който реалистичният показ на съветската действителност да се съчетава с памфлетната трактовка на отделни образи и редица съвсем условни събития.

При решаване задачата за декорационното оформление на този филм са стояли въпросите за съчетаването на снетата натура с големи декорации. Всичко това е изисквало от художниците М. Богданов и Г. Мясников голяма и задълбочена работа. Както е известно, филмът се снимаше при широко застъпване метода на „блуждаещата маска“, при който съединяването на натурата и декорацията в единен кадър би могло да даде на композицията голяма художествена изразителност, като че ли допълвайки естествената природа и нейните възможности. Но художниците-декоратори са тръгнали по линията на примитивното възпроизвеждане и повторение на едни или други елементи на природната обстановка, без да разберат по същество спецификата на новия ефективен метод на художествено-декоративната работа. Нещо повече. И съвременните интериори са били решени по такъв начин от художниците, че не радват нито с изобретателност, нито дори с добър художествен вкус.

КОМПОЗИТОРЪТ-СЪАВТОР

Помислете, спомнете си как се правят у нас филмите. В колко филма музиката може успешно да бъде заменена или изобщо изхвърлена.

А всъщност единната кинематографична зрителино-звукова симфония придобива ново и смислово, и идейно направление, като създава ново по изразителната си сила зрителино-звуково зрелище. И ако този синтез е резултат от творческите усилия на талантливи художници, кинематографичното изображение, изкуството на оператора и снетите от него кадри като че ли получават своето ново рождение. Тук чрез хармоничното съчетание на изображението и музиката до зрителя с нова емоционална сила идва идейната същност, съдържанието на екранното действие.

В снимачния колектив под ръководството на Григорий Рошал аз имах щастието да работя над редица филми с един от най-бележитите композитори на съвременността — Дмитрий Кабалевски. Какво превъплъщение, какви нови и много по-задълбочени емоционални качества получаваше кинематографическото изображение, сгрято от таланта на композитора! Ето например в „Ходене по мъките“ Льовка Залов и Рошчин пътуват в купето на мръсния вагон, с безразборно забити по прозореца дъски. Нощ. Свещта осветява с нереална светлина тия двама смъртно ненавиздащи се хора. Задънена обстановка, безизходно положение и у единия, и у другия. Вътрешното напрежение идва до най-високия предел... Но животът се движи по своя път, със свой ритъм, с оная скорост, която тия двамата в купето на пътуващия влак не могат да променят, това не е по силите и възможностите им. В това томително ритмическо еднообразие, в безизходността на положението на действащите лица аз търсих начина на изобразителното решение на сцената. Във връзка с това към ритмичното еднообразно поклащане на вагона аз прибавих точно повтарящи се в продължение на цялата сцена с един и същ ритъм, в едни и същи интервали, студени (може би лунни) бликове, промъкващи се през пролуките между дъските, с които беше закован прозорецът.

Създавайки музиката към кинотрилогията „Ходене по мъките“, Дмитрий Кабалевски намери за поменатата сцена необикновено точна музикална интерпретация,

внасяйки със средствата на своето изкуство нови емоционални краски в изявата на съдържанието, на смисъла на сцената по пътя на извънредно точно намерения тоново и ритмически музикален съпровод. Но това и в най-малка степен не бе илюстрация към киноизображението. Тъкмо обратно. Талантливата музика, успешно намерената характеристика на образите като че ли изтъкна още един и при това извънредно важен клон на синтетичното многостранно киноизкуство.

Може да си спомним „Александър Невски“, драматургията на който буквално се слива с музиката на Сергей Прокофиев, музикалните филми на И. Дунаевски и съвсем неотдавнашната „Карнавална нощ“, чийто успех също така в голяма степен беше успех на композитора Анатолий Лепин.

КОГАТО СЕ СПОРИ

Както е известно, в игралния филм действието може да става или в интериор, или в натура, в природна обстановка. В основата си това определя и степента на участието на художника-декоратор в даден филм. Декорационните съоръжения винаги оказват влияние върху изобразителната форма на филма като художествено произведение, но степента на това влияние може да бъде много и много различна.

Филмите „Възкресение“ на оператора Е. Савелева и художника Д. Виницки, „Бели нощи“ на оператора В. Павлов и художника С. Волков са снети преди всичко в павилион, в декорация, построена по ескизите на художниците. Естествено е, че в тия филми въздействието на художника върху общия изобразителен строй на филмите е твърде силно.

Във филма „Альошкината любов“ липсват каквито и да е внушителни декорационни съоръжения. И тук всичко решава умението на оператора да хване, според думите на Довженко, „свещеното мигновение в природата“. Явленията на природата са винаги неповторими, картините, които наблюдаваме при явленията на природата, са безкрайно разнообразни. Затова операторът като художник трябва „снайперски“ точно да попада на необходимото природно състояние.

Талантливите художници-оператори, като използват умело променливите природни условия, създават истински шедеври на кинематографичното изобразително изкуство. За пример ще си позволим да напомним снетите в натура епизоди от филмите „Бащин дом“, „Обикновена история“, „Хората от моята долина“, които в най-висока степен потвърждават ония безкрайни творчески възможности, с които разполага операторът при снимките в натура, ако пред нас стои истински художник. Не всичко в тия филми е органично, не винаги цялостно е решена емоционално-художествената страна с изобразителни средства, понякога се забелязват границите между режисьорското творчество и изкуството на кинооператора, но натурата в отделните кадри на тия филми действително е снета превъзходно.

С други думи: ако за един филм трябва да се отговаря, отговорност за него трябва да се търси не само от сценариста и режисьора, но и от оператора, от художника.

Аз чета обаче статията на В. Шумски „Повеля на времето или...“ и статията на В. Павлов и какво се получава? И двамата стеснително ругаят драматургията на филма „Неизпратеното писмо“ и въпреки че операторът е давал тон във филма, си дават вид, че той е станал жертва на някого!

Защо е нужно това? Сергей Урусевски е снел талантлив филм, но в нещо е сгрешил. Нека кажем тогава това направо, а не да виним във всичко единствен драматурга.

Във филма „Летят жерави“ на Урусевски се използват най-ефектните начини на снимане, постигнати се огромна психологическа изразителност, на редица места се постига сила, може би още небивала в практиката на световното изкуство!

Но когато се нарушава чувството за мярка и изобразителните прийоми на майсторството се отклоняват от „острието на ножа“ в една или друга страна, например в една неоправдана, излишна условност, тогава екранният образ се обезличава, изгубва се правдата на изкуството, авторът претърпява поражение.

ТВОРЧЕСКО ЕДИНСТВО ОТ МОМЕНТА НА РАЗРАБОТВАНЕ ПОСТАНОВЪЧНИЯ СЦЕНАРИЙ

В творческия колектив, където работя, сега, както и преди много години (още от времето на филма „Зората на Париж“), съществува практика, според която още при създаването на постановъчния сценарий от определен момент присъствуват и вземат активно участие не само режисьорът Григорий Рошал, но и операторът, и

художникът-декоратор Йосиф Шпинел, и художникът по грима, и операторът по комбинираните снимки, а също така и звукооператорът. Такъв начин на работа на мен ми се струва най-прогресивен както от производствено, така и от художествено гледище.

При такъв род творческа подготовка в снимачната група много неща се определят своевременно, много неща се проверяват колективно. При такъв род подготовка филмът от самото начало се прави от колектив, а не само от режисьора, който дори и ако е много талантлив, все пак не е бог, за да се появява съгласно библейските приказки в няколко лица — да бъде едновременно и сценарист, и оператор, и художник.

Колективът, в който всеки е отговорен, и само колективът решава успеха на филма.

Ние всички трябва да работим дружно, монолитно, рамо до рамо. Тия дни аз гледах „Повест за пламенните години“ на Александър Довженко, който предстои да излезе на екран. Големият и талантлив колектив начело с режисьора Юлия Солнцева е създал нов, забележителен съветски филм.

Разбира се, за този филм кинокритиците и киноисториците ще говорят подробно и много и аз няма да изпреварвам техните съждения. Сега искам само да напомня превъзходната финална сцена. По огромното, безкрайно поле, което като че ли символизира цялата наша земя, вървят сеячи. Те сеят семената на новия, светъл живот, семената на човешкото щастие, семената на благородните чувства и постъпки.

Нашето киноизкуство, всеки от участниците в снимачните колективи трябва да се чувствава също такъв сеяч на утрешната комунистическа нива.

Захар Аграненко

В разгара на снимките за филма „Битка по пътя“ в град Харков е починал известният драматург и режисьор Захар Аграненко.

Захар Макарович Аграненко е роден в Ленинград в 1912 година. След завършване на гимназия той работи като печатар, а след това Комсомолът го изпраща в Москва да следва в Държавния театрален институт. След завършване на института Захар Аграненко работи като режисьор. Постановката на пиесата на Л. Леонов „Вълк“ му донесла голяма известност. Това довело до назначаването му за главен режисьор в големия драматичен театър „М. Горки“, където той работи няколко години, поставяйки редица спектакли от съвременния и класическия репертоар.

Войната прекъсва творческата дейност на Аграненко. Сред защитниците на Ленинград в 1941 година се намира и командирът на взвод от морската пехота Захар Аграненко. Суровата

зима на 1941—42 година, прекарана на позициите в обсадения град, оставя незаличими спомени в неговото съзнание. Той видял героичния подвиг на съветските войници, видял подвига на обикновените хора, жители на града, които извършвали велики дела, без да съзнават своя героизъм. Войната остана в съзнанието на Аграненко като колосален труд на човека, изискващ от всекиго максимално напрежение на всички духовни и физически сили.

След раняването му до края на войната Аграненко служи като режисьор в театъра на Балтийския флот. Едновременно с това той сътрудничи като очеркист и публицист в редица вестници и списания. В 1946 година той е демобилизиран и се връща в своя театър, но мисълта за суровите дни на войната никога не го напуска. Художник и войник, той изпитва неудържим стремеж да отрази в изкуството това героично време с всичката сила на очевидеца и участника в събитията.

Това горещо желание на Захар Аграненко могло да се осъществи едва в 1955 година, когато бива повикан на работа в киното. По това време той освен като режисьор се бил проявил и като талантлив драматург, на чието перо принадлежали редица пиеси, между които най-известна е „60 часа“, посветена на живота на съветските железничари.

Първата работа на Аграненко в киното била „Безсмъртният гарнизон“ по сценарий на съветския писател Константин Симонов. В основата на филма е залегнала героичната история за защита на аванпоста на съветската граница — Брестката крепост, — чийто гарнизон понесе първия удар на врага в 1941 година...

В своята работа Захар Аграненко се стремил към пределна достоверност, към жизнена правдивост в обрисовката на хората, извършили безпримерен подвиг. Възстановявайки в паметта си своите лични впечатления от отбраната на Ленинград, той с всички сили се стремил да предаде образите на защитниците на Брестката крепост с пестеливи средства, без лъжлив патос и сантиментално умиление. За успеха на първия му филм безспорна била заслугата и на опитния и талантлив майстор на съветското кино оператора Едуард Тисе.

След „Безсмъртният гарнизон“ за известно време Аграненко се връща към театралната драматургия. Новата му пиеса била посветена на следвоенния живот на съветските хора. В същото време той подготвя и сценария за своя нов филм „Ленинградска симфония“, в който се разказва за първото изпълнение в блокирания Ленинград на Седмата симфония на Шостакович. Изкуството като велика активна сила в човешката борба — това е историко-философското съдържание на темата, към която Захар Аграненко се насочил с жар. Пред него стояли за разрешение много художествени проблеми, но неговата най-голяма сполука е във вярното предаване на бита в обсадения град. В суровостта на този бит върху екрана има

много поетичност и същевременно вълнуваща достоверност.

Рсдена в обсадения град-герой, Седмата симфония стана оръжие във войната против фашизма. Нейното въздействие беше огромно. Тя се носеше по целия свят, говореше със своите образи, че борбата на съветските хора е борба за по-добри човешки идеали. Аграненко наистина успява да предаде на зрителите суровото дишане на времето. Сам участник в изобразяването върху екрана събития, той се стреми към пределна достоверност и точност в изобразяване на напрегнатата военна обстановка.

Умело използвайки епизодите с подготовка на първия концерт, режисьорът е успял да ни разкрие образите на хората, които участвуват в него, на широкия фон на военновременния живот. Всеки от тези хора извършва своите ежедневни, но изпълнени с дълбок патриотичен смисъл задължения. Тези малки, външно не много ефектни подвизи се сливат в общата картина на народния подвиг, равен на който няма в историята на човечеството. И наистина Аграненко е успял да внуши на зрителите, че самото изпълнение на симфонията в града, измъчван от глад, студ, блокада и непрестанни обстрели, е не по-малък подвиг, отколкото тежките бойни действия.

С новия си филм „Битка по пътя“ по едноименния роман на Галина Николаева Захар Аграненко за първи път се обръщаше към изключително трудната задача да екранизира произведение, което вече си е извоювало широка популярност сред читателите. Смъртта обаче прекъсна неговия живот в разгара на снимките по филма.

И затова в нашето съзнание името на Захар Аграненко ще си остане завинаги свързано преди всичко с филмите му „Безсмъртният гарнизон“ и „Ленинградска симфония“, с неговия стремеж към героичната тематика на Отечествената война, към подвизите на обикновените съветски хора, към онова, което възпитава у зрителите светлото чувство на съветския патриотизъм.

Хр. М.

Нови документални филми

Производственият план на Студията за документални и хроникални филми през тази година е разнообразен и обогатен с нови теми, отговарящи на икономическите, стопанските и културните нужди в нашия живот.

Най-отговорна задача на колектива при студията ще бъде снимането на среднометражния документален филм за живота и дейността на големия български революционер и държавник Васил Коларов. Сценарият на филма е написан от Христо Маринов и Николай Боровишки. Постановъчно той ще бъде осъществен от режисьорите Нюма Белогорски и Н. Боровишки.

Младият документалист Тодор Пожарлиев ще снима филма „Балада за батальона“ по сценарий на Станислав Вихров. Творческият колектив на тази продукция има задачата да възпроизведе героичните подвизи на войнишкия батальон „Христо Ботев“ (с легендарния командир Дичо Петров), който се присъедини към партизанското движение в помощ на народоосвободителната борба. За оператор на филма е определен Кирил Тошев.

Режисьорът Румен Григоров през настоящата година ще работи над две документални постановки. Първата от тях „Подир песента на колелата“ по сценарий на Георги Ванев е за безсмъртните образи и герои на Йордан Йовков. Втората със заглавие „Родопски напеви“ ще бъде цветен широкоекранен филм за родопските народни песни и фолклор. Сценарият е написан от Кръстьо Кръстев.

Друг документален филм със сюжет из живота и борбите на комунистите, политзатворници преди 9 септември 1944 г., ще бъде „По фашистките тюрми“ по сценарий на Ангел Георгиев. Режисьор Иван Досев.

Георги Алуков по своя сценарий „Човекът с ватенка“ (стихове Пеню Пенев) ще снее филм за безименните герои, строители в социалистическата ни родина.

За материалния и културния възход на кооператорите от с. Стражица, Горнооряховско, ще разказва филмът „Седемте стълба“, сценарист Мария Дичева, режисьор Иван Досев. А за първенеца в отглеждането на памука — трудово-кооперативното земеделско стопанство в с. Голям дол, национален първенец и многократен носител на преходното червено знаме — ще бъде снет филм по сценарий на Георги Дерменджиев от режисьора Христо Мутафов.

Успехите на млекопреработвателната ни индустрия, чието производство задоволява нуждите и вкусовете на нашия и редица чужди пазари, ще бъдат отразени в документалния филм „По млечния път“. Сценарист Кръстьо Кръстев, режисьор Вили Румп.

По сценарий на Георги Стоянов — Бигор и режисьора Борислав Пунчев ще бъде снет документален очерк за хората на нощния труд в нашата столица. Заглавието на филма ще бъде „Звездите на София“.

Животът и артистичната дейност на нар. артист Константин Кисимов ще бъдат показани във филма „Майстори на сцената“ по сценарий на Димитър Димитров. От същия жанр ще бъде и филмът „Сеньор на цирковото изкуство“ — за засл. артист Лазар Добрич по сценарий на Борис Априлов и Георги Дуров.

Иван Ковачев е написал сценария „Страшният смях“, по който режисьорът Александър Рупчин ще снее филм за българската карикатура.

За пионерския хор „Бодра смяна“, пожънал редица международни успехи, студията ще снее филма „Софийските славеичета“ по сценарий на засл. артист Бончо Бочев и Дора Мусинска, а за известния пионерски симфоничен оркестър по сценарий на Антоанета Атанасова и на автор-оператора Кирил Тошев ще бъде снет филм под заглавие „Изкуство на младите“. Една трета продукция ще покаже пионерските

кръжоци по моделиране и рисуване, чиито творби имаха забележителен успех на детските изложби в Индия, Англия и Япония. Заглавието на филма ще бъде „Пионери художници“ по сценарий на Жана Авишай.

Документалният филм „Вратите на родината“ ще има за обект нашите морски, речни, въздушни и сухопътни търговски бази, от които ежедневно се отправят транспорти за търговия с близки и далечни страни. Сценарият е написан от Александър Костов и Милен Гетов.

В плана на студията се предвижда и един среднометражен филм за световните студентски игри — универсиада, които ще се състоят това лято в София.

Заедно с документалните филми в ежедневиия живот на кинематографистите от тази студия е и работата по седмичните кинопрегледи и периодични журнари с теми от разнообразния текущ обществен, политически и културен живот у нас и в чужбина.

Нови сценарни задачи на Студията за научно-популярни филми

В разговор с представител на редакцията председателят на сценарната комисия при Студията за научно-популярни филми др. Хаим Оливер каза следното:

— Новият тематичен сценарен план за 1961 година бе изготвен въз основа на много предложения и искания от страна на министерства, учебни заведения, институти, ведомства и отделни граждани. Разбира се, от всички тези многобройни предложения бяха взети най-подходящите, съобразени с основните линии на развитието в нашата страна.

Преди да пристъпим към изготвянето на сценарния план, ние трябваше да вземем предвид планове на научно-популярните студии в братските страни, а така също да се съобразим и с нашия наличен фонд от филми. Целта ни бе да съставим един разнообразен план, чиято реализация ще допринесе не само за културата на народа ни, но и ще му окаже практическа помощ в неговата всекидневна работа.

Поради тематичното си разнообразие сценарният план е разделен на единадесет части. В първата от тях са включени теми с промишлен и технически характер. Така например „Защо Кремиковци“ е тема за сценарий, в който ще се обяснят геоложките, икономическите и др. съображения, които наложиха именно в Кремиковци да бъде построен най-големият наш металургичен завод. „Нашето язовирно стопанство“ ще засяга най-важните въпроси на язовирното строителство: необходимост от регулиране на текущите води, катастрофи и сигурност, „лекуване“ на язовира и др. „Какво получаваме от въглищата“ ще ни разказва за богатството и разнообразието на камено-въглените деривати, за техните ценни свойства и използването им.

Във втория раздел са включени сценариите на селскостопански теми: „Създаване на полутънкорунно овцевъдство в планинските райони на страната“, „Племенна свиневъдна ферма за месо и бекон“, „Комплексна механизация на селскостопанските култури“, „Техническо обслужване на автопарка в ТКЗС“ и „Механизация в птицефермите“.

Третата част на сценарния план се занимава с теми, свързани с физиката, биологията, геологията, геофизиката. Този раздел от плана е най-обширен и твърде интересен. По сценария „Ниските температури“ ще се снеме филм, който ще запознава зрителя с голямото значение на изкуствено получените ниски температури, необходими в различните области на живота. В последно време ниските температури играят голяма роля и в медицината като средство за обезболяване при операции и най-вече при така наречената хибернация — лекуване на тежки заболявания чрез довеждане на човешкия организъм до състояние на замразяване. „Биотоковете“ — сценарий за същността на електрическите токове, които се получават в човешкия организъм. „Спането“, сценарий за научно-популярен филм, който ще ни занимае с проблемата за огромното значение на нормалния сън за нашия живот. „Човешката кожа“ ще ни запознае с един от най-интересните човешки органи. „Кръвното налягане“, тема за научните схващания за физиологията и патологията на кръвното налягане, факторите, от които то зависи, и неговата регулация. „Инфрочервени лъчи“, сценарий за същността, най-важните свойства и използването на тези лъчи в науката и живота. „Борба за вода“, сценарий за сложните комплексни научни и геолошко-сондажни методи при издирването на водата в безводните райони. „Физика и ежедневиe“ — за приложението на физичните закони във всекидневния живот. „Лъчите „Х“ — за същността на рентгеновите лъчи, получаването им, приложението им в биологията, медицината, техниката и др. Ще бъде написан и един популярен киноочерк за научно-изследователските методи в нашия атомен център.

Медицинският раздел на плана обхваща темите „Гръбначни изкривявания у подрастващите“, „Зоонози“ — за болестите, които се предават от животните на хората. „Жълтениците“, „Закаляване на децата“, „Имунизациите“ и „Борба с дизентерията“.

В петия раздел са педагогическите теми. На първо място е заглавието „Часът, когато децата заспиват“. По този сценарий ще бъде снимана малка филмова новела с пряка конкретна възпитателна задача: децата трябва да се приучват да лягат навреме. Друга педагогическа тема е „Културата на поведението на детето“. Сценарият ще поставя проблемата за възпитанието на децата, за тяхното държане в къщи, в училище, на улицата и пр.

Един от серията научно-популярни филми, произведени от студията, посветени на голямата проблема за свързване на теорията с живота, на обучението с производствената практика, ще бъде и филмът по сценария „Производствено обучение“.

В следващия раздел на плана са поместени темите с културен и биографичен характер. „Училището за приложни изкуства“ — филмов очерк за първото по рода си училище, което съхранява традиции-

те на народното творчество и ги обогатява с нови мотиви и нова техника на изпълнение.

Друг подобен сценарий ще ни запознае с оригиналните и красиви произведения на българската пирография, начина на изработката и тънкостите на това сложно изкуство.

Няколко биографични очерка ще ни запознаят с живота на един от най-изтъкнатите съвременни философи-материалисти Тодор Павлов, с живота на обичания нар. арт. Иван Димов, с именития наш певец Димитър Узунов и с художника Никола Петров.

Друга тема от този раздел е народната песен, свързана с историческата съдба и бита на българския народ. Сценарият ще популяризира богатството и своеобразието на народното ни песенно творчество.

„Чипровски килими“ ще бъде сценарий за историческото развитие, технологията и мотивите на един от най-значителните наши занаяти — килимарството. В плана е предвиден и сценарий по случай 140 години от рождението на бележития българин Добри Чинтулов.

В раздела „Инструктивно-трудова“ са темите „Прахоулавяне“ — прахът, враг № 1 на живия организъм, „Охрана на труда в мините“.

Сценарии с публицистически и пропаганден характер ще бъдат „Кой създаде бога“ — към серията филми на атеистична тема, „Амбалажът и рекламата“ — сатира за лошокачествения амбалаж и безвкусната реклама на стоките за широко потребление, „В защита на паметниците“ — сатира срещу проявите на некултурно или престъпно отношение към нашите исторически паметници.

В архитектурния раздел е единственото заглавие „Нови насоки в архитектурата“ — сценарий за хубавото в съвременната ни архитектура.

Географските теми са две. Първата е за народния парк Витоша — туристически и курортен обект. Другата тема е „България — страна на високопланински езера“. Освен географски познания този сценарий ще даде представа за флората и фауната на езерата, за стопанското им значение и езерата като любими туристически обекти. Предвижда се да бъде написан един сценарий на туристическа тема и един на спортна тема.

Към тематичния план ще бъдат добавени и към тридесет заглавия на сценарии за учебни филми по плана на Министерството на просветата и културата и още редица заглавия за военни и други филми, които ще се снимат по поръчка на Министерството на народната отбрана и други ведомства.

Ив. Б.

А. КАПЛЕР

МИХАИЛ РОММ

— Знаеш ли, аз мисля, че засега все още нямам творческа биография.

Така говори знаменитият режисьор Михаил Ромм, народен артист на Съветския съюз, професор, пет пъти удостоен със званието „Лауреат на Сталинска наград“, кавалер на ордена „Ленин“, постановчик на прогърмелите в целия свят класически филми.

Михаил Ромм искрено смята, че неговият творчески живот все още не се е оформил истински, защото той е уверен, че досега не е успял да създаде такива произведения, в които напълно и докрай да изяви себе си като художник.

На него не му се харесват режисьорски собствените му филми и той избягва да ги показва на учениците си, студенти от ВГИК. Казват, че се изчервявал, когато му се налага да стои това.

Целият творчески живот на Ромм е едно страстно търсене на новото.

Аз познавам Михаил Илич от двадесет и шест години и нашата голяма, стара дружба ми дава право да разкажа за този човек.

В живота си имах щастието да се срещна с няколко големи художници. Между тях бяха Сергей Айзенщайн, Александър Довженко, Исаак Бабел.

При всеки от тях освен огромното дарование, освен горещия темперамент духовният им живот се отличаваше с това, че те бяха забележителни, неповторими личности. Всичко това напълно се отнася и за Михаил Ромм. Свообразието на неговата личност, тънкият хумор, блестящият ум, убедителността на художника-комунист, смелост не само творческа, но и гражданска, партийна — ето качества, които са така добре познати на всеки, който е имал възможност да общува с Михаил Ромм.

Ромм шеговито разказва за това, как той е станал кинематографист. След като го приели в студиото, Ромм отишъл да се сбогува в учредението, където дотогава служил — институт



за извънучилищни методи на работа. Негов пряк началник била тиха, стара жена, която се отнасяла с Ромм много добре. Ето как описва Ромм раздялата си с тази старица:

„Тя ме посрещна права, с препълнени от сълзи очи и каза точно така, както говорят над гроба на скъп покойник:

— Мили Михаил Илич! Вие бяхте чист и талантлив юноша. Вие имахте добро сърце и аз Ви обичах като син. Сега отивате в киното. Вие ще станете много лош човек. Но аз искам да запазите във Вас светли спомени. От

днес аз повече не Ви познавам и не искам да Ви зная. Вървете и бъдете щастлив. Аз не се съмнявам във Вашия успех.“

И успехът дойде.

В 1934 година на екрана се появи първият филм на младия Ромм „Лоевата топка“. Добре помня какво радостно събитие беше това за кинематографистите и за зрителите. Съвършено неочаквано се появи на света не само талантлив художник, но и завършен майстор, обладаващ огромна професионална сила, уверено, точно, умно и остроумно движещ разказа на екрана. Появи се художник със свой отличителен почерк, със своеобразни изразителни средства на киноезика. И още първият филм на начинаещия режисьор се нарежда в класиката на съветското киноизкуство, него го изучават историци и теоретици, от него се учат наши студенти.

„Лоевата топка“ може да служи като блестящ образец за това, как чрез общото изобразително решение на филма, чрез всеки мизансцен, всеки детайл режисьорът настойчиво води мисълта на произведението, как той разкрива авторското отношение към действителността, как отговаря цялото съвременно виждане на художника, като в същото време с нищо не променя литературното произведение.

Ние знаем колко сложен път са изминали големите наши и чужди майстори, за да стигнат върховете на киноизкуството, колко неуспехи са претърпявали, колко често в началото са се лъгали, „разбивали са си носа“ в трудната режисьорска професия.

Как се случи, че Ромм така леко, така блестящо овладя всички тайни на кинорежисурата още в първия си филм?

Обяснението е несъмнено в това, че Ромм дойде в режисурата от кинодраматургията. Много преди да застане зад кинокамерата, той отдавна е вече режисьор в този смисъл, че пише сценарии, поставя ги в своето въображение.

Аз съм дълбоко убеден, че истинският кинодраматург е едновременно и писател, и режисьор. Сценарият трябва да бъде поставен от драматурга още в ръкописа. Там ние сме длъжни да създаваме събитията и да пишем диалога на героите не само в общи черти, не, всяка сцена трябва да се види и „да се поставя“ на книга. Драматургът решава и мизансцена, и поведението на действащите лица в

най-малките нюанси, той вижда и записва най-тънките детайли на изобразителната страна на филма и неговото звучене. Режисьорът може да приеме решението в сценария, предложено от драматурга, или да намери свое ново решение. Двата автори на филма — драматургът и режисьорът — са двама съмишленици, щом те са стигнали до обща работа над произведението. Тяхното съвместно творчество може да протече в различни форми, но драматургът трябва добре да познава кинорежисурата — само тогава неговите сценарии ще бъдат във високия смисъл на думата професионални.

Именно такъв драматург беше младият Ромм и именно заради това първата негова режисьорска работа бе така майсторски блестяща.

В 1937 година аз бях повикан в Москва: решаваше се въпросът около постановката на моя сценарий „Ленин през Октомври“. Филмът се готвеше за юбилейната двадесетгодишнина на съветската власт и на него се придаваше голямо значение.

Попитаха ме на кого би следвало да възложат постановката (това е рядък случай в историята на нашето кино, когато по такъв начин се решава въпросът за режисьора). Аз помолих да дадат сценария на Ромм, режисьор и човек с талант и блестящ ум, в когото вярвах и бях влюбен.

По това време Ромм, макар и да се числеше към начинаещите, завърши своя втори филм „Тринадцат“ (сценарий И. Прут и М. Ромм). Той отново разкри себе си като режисьор с огромно дарование, безупречен вкус и художествено благородство. Той отново показа как е длъжен да мисли режисьорът върху образите на екрана, как е длъжен да изявява съкровената същност на произведението. В този филм Ромм показа, че на кого са му еднакво достъпни изтънчените произведения на френската класика и живият материал от съвременността.

Тези две работи на Ромм бяха съвсем различни по своите задачи.

В „Лоевата топка“ главната цел на режисьора беше да разкрие психологията на пасажерите от дилижанса, в „Тринадцат“ — да се покаже отредът като колектив, отделните герои да се разкрият дотолкова, доколкото това бе нужно за главната задача — създаване образа на отряда.

В „Ленин през Октомври“ Ромм се сблъска със съвършено нова задача — създаването на екрана образа на ве-

ликия човек. Михаил Илич трябваше ад подчини своя всестранен режисьорски талант на единствената цел — създаване за човечеството образа на Владимир Илич Ленин с цялата му сложност и дълбочина, с цялото му обаяние и устременост, с цялото душевно богатство и интелектуалност на неповторимия гений. Естествено и на мен, автора, и на Ромм, режисьора, беше ясно, че тази задача е неразрешима и ние можем да се стремим към нейното решение така, както се стремим към идеала. На помощ ни идваше само нашата велика, искрена любов към Илича и страстното желание да създадем произведение, колкото може по-достойно за великото име.

Работата на Ромм над двата ленински филма заслужава голямо изследване; бегло да се разкаже за нея е невъзможно, така както бе невъзможно тогава да си представя колко новаторска и отговорна е тази работа за режисьора, какви търсения, съмнения, падания и полети е преживял.

Сергей Герасимов определя режисурата на Ромм във „Ленин през 1918 година“ като шедевър на светското режисьорско майсторство и като работа на истински болшевик-художник по пътя на истинското партийно творчество.

Работата на Ромм с Б. Шчукин, великия актьор на нашата епоха, и с прекрасния артист Н. Охлопков е една увлекателна повест за творчеството.

Често в статии, посветени на ленинските филми, автори, подали се на възторга от играта на Б. Шчукин, забравяха за режисьора, отнасяйки в сметката на актьора и всичко онова, което бе сътворено от режисьора. С. Айзенщайн писа по този повод така:

„...Колкото и да биха ни говорили за Шчукин... Колкото и самият Ромм да се поставя в сянката на един от най-големите актьори, справедливостта налага да подчертаем не само големите творчески постижения на Шчукин, но и големите постижения на творческия метод на Ромм, на които и досега не се обръща все още необходимото внимание.“

Великият режисьор Айзенщайн отбелязва това, което не забелязаха критиците, писали за ленинските филми — новия, своеобразния творчески метод на режисьора. Всяка съвместна работа с Ромм въпреки всичките тревоги и опасения, въпреки всичките съмнения и трудности беше истински празник.

Михаил Ромм постави много фил-

ми. В моята задача не влиза тяхната оценка и анализ. Това би било невъзможно да се направи в една малка статия, аз само ще прибавя филмите „Мечта“, „Човек 217“, „Тайната мисия“, „Руски въпрос“, „Адмирал Ушаков“, „В. И. Ленин“ (документален филм), „Убийството на улица „Данте“.

Иска ми се да кажа още няколко думи за един от тях — за „Мечта“. Този филм има недобра съдба. Беше пуснат на екрана едва няколко години след завършването му. За много зрители той мина незабелязано. Но не и за кинематографистите. За тях той не остана незабелязан: този филм оказа голямо влияние върху работата на много и много художници, а по признание на някои западни режисьори — също и на тяхното творчество.

Филмът „Мечта“ по отношение на режисьорската работа с актьора е едно от удивителните произведения на нашето киноизкуство. Стилистиката на това произведение, поразителните, неочаквани решения на актьорските задачи — всичко това поставя „Мечта“ на особено място в историята на светското кино. С какви тънки средства създава режисьорът атмосферата в този филм! Как талантливо формира характерите на героите с едва забележими нюанси на погледа, на въздишката, едва улсвими движения и интонации.

На света има много кинорежисьори — и талантиливи, и занаятчий. Обаче такива единици кинорежисьори се явяват по призвание.

Ромм е кинорежисьор до мозъка на костите си, кинорежисьор по убеждение, по призвание, по темперамент. За Ромм кинорежисурата е средство за размисъл, начин за изразяване на своите художнически, политически възгледи на болшевик, начин за утвърждаване на идеала на нашето съветско общество, най-сетне начин да се живее.

Филмите на Ромм са изява на живота на тази забележителна личност. Тази изява на живот е неизмеримо по-дълбока и по-широка, отколкото най-съвършеното майсторство.

Ромм се роди, за да стане кинорежисьор, той беше длъжен да стане кинорежисьор, кипящите в него творчески сили не можеха да намерят друг изход.

Сега Ромм развива голяма педагогическа дейност във ВГИК и ръководи едно от творческите съединения в „Мосфилм“. Това е важна за нашето кино, почетна работа.

Но ние, кинематографистите, другарите на Ромм с нетърпение чакаме неговата нова режисьорска работа.

Талантът, умът, обичта към живота, веселостта на Ромм, неговата художническа страстност, неговото поразяващо майсторство — цялото това богатство принадлежи единствено на Ромм, това нас отдавна вече ни е известно.

Именно за това творческата съдба на бележития майстор не е само негова частна работа, а работа на обществото.

Ромм винаги е пълен с идеи. Неговият талант, хумор, чудесни творчески хрумвания са залог, че ние ще видим на екрана още нови забележителни произведения на този талантлив режисьор.

За нашите кинолюбители

«Малката кинематография» излиза на голям път

Броят на кинолюбителите в СССР расте не с дни, а с часове. Вече не десетки, а стотици кинолюбителски студии са създадени при много промишлени предприятия, при научно-изследователски и учебни заведения, клубове, дворци и домове на културата, пионерски домове, в колхози и совхози. Вече не десетки, а стотици най-разнообразни филми — хроникални, изгледни, научно-популярни, документални, филми за пътешествия и „истински“ игрални, художествени филми са създадени от самите кинолюбители.

Интересно е да се отбележи например, че по време на неотдавнашната декада на украинската литература и изкуства в Москва голямо внимание беше отделено и на киноизкуството. Наред с филмите на Киевската, Одеската и Ялтенската киностудия бяха включени в програмата и единадесет филма, снети от кинолюбители, между които един киноконцерт и две екранизации на разказите „Шега“ от А. П. Чехов и „Последният лист“ от О' Хенри.

Още по-изразителни са цифрите, които показват мащабите на проведения неотдавна в Ленинград заключителен тур от всеруския преглед на кинолюбителските филми. В областите, краевите и автономните републики на Руската федерация журито е прегледало предварително повече от 500 кинолюбителски филми, от които 138 по своите

качества са били достойни за участие в общорепубликанския преглед, 34 най-добри измежду добрите са удостоени с премии и дипломи, много са отбелязани с почетни грамоти.

Под ръкоплясканията и смеха на зрителите е минала прожекцията на филма „Крави“, направен от кинолюбители в далечния град Ангарска. Тси продължава само три минути, героите му са крави, кротки домашни животни, които свободно се разхождат по булевардите и алеите, като унищожават тревата, фиданките, цветята и... четат постановлението на градския съвет, с което се забранява пускането на крави по улиците на града.

Цветният звуков филм „Нашият труд — за родината“, създаден от кинолюбители в Ефимовския район на Ленинградската област, е образец за уметлостта, ярко разпространение на челния опит на тружениците в селското стопанство.

Филмите „Първият конвейер“ (първи московски завод за часовници), „Починът на новатора“ (ленинградският завод „Руски дизел“), „Дела и хора на нашия завод“ (домът на културата при Краснодарския завод) и други са добри образци за показ на живота и хората от предприятието на творците-кинолюбители.

Детската киностудия на Биробиджан

е направила интересния филм „На скъпите, любими майки“, в който топло, с любов е разказано за няколко майки — лекарка и доячка, учителка и птицеведачка, свинарка и сладкарка.

Кинолюбителите, студенти от редица висши учебни заведения, са показали добри филми за туристически походи, за занятията, за отдиha — за живота на съветската учаща се младеж. А московските автозаводци са снели оригиналния документално-игрален филм „Случай с нашия отбор“. Впрочем невъзможно е да се изброи всичко.

Премии и дипломи са раздадени и на отделни кинолюбители — например на лекаря Леонов за филма „Чудесният спорт“, посветен на подводното плаване; на солиста от балета на Большой театър Власов — за неговия филм за Крим и Кавказ; на фотограф-художни-

ка от Ленинградския академичен театър „А. Пушкин“ Йовшин — за игралния комичен филм „Приказка за рибарите“....

Известните кинорежисьори Григорий Рошал (той ръководи секцията за работа с кинолюбителите при Съюза на киноработниците в СССР и дава за това дело много енергия и сили), Фридрих Ермлер, Григорий Козинцев, представители на Комсомола, профсъюзите, Комитета за радио и телевизия, на обществените организации с удоволствие и радост са връчили на тържествено събрание наградите на победителите.

Някои от премираните любителски филми ще бъдат размножени в много копия и ще бъдат пуснати за прожекция по екраните на кинотеатрите.

Мих. Белявски

Литература по въпросите на киното

ЕЖЕГОДНИК КИНО. 1957. Москва. Искусство, 1960. 320 стр. 42 л. илл (Акад. наук СССР. И-т истории искусств).

Ежегодник на киното за 1957 год.

Сборник, посветен на съветските и задграничните филми, появили се на съветски екран през 1957 год. В сборника са поместени статии на К. Парамонова — Филм и съвременност, на Н. Зоркая — Историко-революционни филми, на Л. Белокуров — Научно-популярни филми, на С. Дробашенко — Хроникално-документални филми, на С. Гинзбург — Мултипликационни филми, на А. Кукарин — Задгранични филми на екраните в Съветския съюз и съветски филми на чуждестранни екрани. В приложенията към сборника се привеждат най-важните факти из живота на киното през 1957 г. Поместени са и указатели на филмите по месеца на появата им на екрана, по производството им от различните киностудии и по страни. Дадена е подробна филмография и библиография на използваната литература.

КУКАРИН, А. В. Чарли Чаплин. Москва, Искусство, 1960. 327 стр., 25 л. илл., портр.

Оригинален труд за живота и творчеството на изтъкнатия деятел на киното, забележителния актьор и режисьор на нашето време, бореца за мир и демокрация Чарли Чаплин. През цялото творчество на талантливия художник преминава темата на борбата за светли идеали, за социална справедливост, за правото на обикновения човек на щастие. Книгата дава представа за източниците, за развитието и за най-важните особености в изкуството на Чаплин. Авторът на книгата се спира по-подробно на участието на Чаплин в създаването на филмите „Кучешки живот“, „Емигрант“, „На рамо!“, „Детето на улицата“, „Пилигрим“, „Парижанка“, „Треска за злато“, „Цирк“, „Светлините на големия град“, „Нови времена“, „Диктаторът“, „Мосю Верду“, „Светлините на рампата“ и „Един крал в Нюйорк“.

Забележка: Горепосочените книги се намират в Народната библиотека „В. Коларов“ — София.

Д. К. Бошнаков

ПИСМО ОТ МОСКВА

„КАТО ЖИВ С ЖИВИТЕ...“

Тези думи на вдъхновения поет на революцията Владимир Маяковски с пълно основание могат да се отнесат и за видния съветски писател и кинорежисьор Александър Довженко. Той не е сред нас, но не само живеят забележителните негови произведения, а се появяват и нови — своего рода посмъртни кинопубликации на сценарии, замисли на големия художник на екрана.

Както е известно, другарят и помощник на Довженко, неговата жена Юлия Солнцева, постави в „Мосфилм“ неговия сценарий „Поема за морето“. Това е широкоекранен филм на величаво дихание, на големи мисли и чувства. И ето сега Солнцева създаде по сценарий на Довженко „Повест за пламенните години“, филм с наистина довженковска дълбочина и размах, довженковски и по замисъл, и по художествено решение.

В „Повест за пламенните години“, написана в 1945 година, А. П. Довженко е разказал за много преживяно и наблюдавано по време на Великата отечествена война. Това е широко епическо платно, пълно с философско обобщение и заедно с това пресъздаващо потресаващи картини от живота на народа в тежките години на битките. Тук има и дълбок размисъл на автора за живота, за хората, за съдбата на поколението, и находчив сочен хумор, и емоционална приповдигнатост на повествованието, и мек лиризм, романтическа развълнуваност и дълбок реализъм на образите, събитията, чиято вътрешна същност авторът разкрива. Камерните епизоди, показващи хората, така да се каже, „в крупен план“, се сменят с грандиозни масови сцени и всичко това органически се слива в единна сплав с грамадна обобщаваща сила...

По време на действието, по изобразените събития „Повест за пламенните години“ като че ли разказва за войната. Но вътрешният смисъл на филма не е в това. Той утвърждава красотата на живота, красотата на моралния облик на човека, звучи като страстен призив за щастие, за творчество. Главното във филма не е войната, а хората, преживели нейните жестоки изпитания, формирането на техните характеристики, техните прекрасни качества — това, което представлява същността на човека от социалистическото общество.

Няма да преразказваме съдържанието на филма. Ще кажем само, че освен основната сюжетна линия в него са вмъкнати много епизоди, които имат самостоятелно значение и са неотлъчен елемент от общата композиция.

Пред създателите на филма са стояли твърде сложни задачи. Трябвало е да проявят голяма възискателност във всичко. Трябвало е да се види филмът (а значи и да се види животът) с очите на Довженко, да се мери със същата висока мярка, с която Довженко е мерил. Да си спомним какво писа той някога в сценария „Щорс“, обръщайки се към сътрудниците, с които работеше при постановката на този филм:

„Художници, пригответе най-чистите бои. Ние ще описваме нашата отшумяла младост.

Прегледайте всички артисти и ми доведете артисти красиви и сериозни. Аз искам да почувствувам в техните очи благороден ум и високи чувства.

Осветете ги, оператори, с чиста светлина, за да може всичко прекрасно, което те понесоха през полетата на Украйна, да се отрази изцяло на лицата им и да стигне до зрителите... Оставете само чистото злато на истината.“

На Юлия Солнцева и ръководения от нея колектив във филма „Повест за пламенните години“ се удаде да получат това злато на истината — голямата истина на живота, истината на изкуството. Съветското кино спечели още една значителна творческа победа.

Едва ли е нужно тук да се впускаме в оценка, да анализираме това забележително произведение на изкуството, преди да е стигнало то до зрителите. Бихме искали само да споделим с читателите на „Киноизкуство“ нашата обща радост. И да споменем поне главните участници в екранното оживяване на довженковските образи.

Ролята на войника Орлов, преминал през пътищата и мъките на войната и запазил непреодолима любов към живота, към творческия труд, се изпълнява от Н. Винграновски, студент в режисьорския факултет на ВГИК. Борис Андреев блестящо изпълнява ролята на генерал Глазунов, човек външно суров, но преизпълнен с гореща любов към хората. Старият учител Рясной, който намира в себе си сили да изрази открито своя гняв и презрение към враговете и загива пред очите на своите ученици, е пресъздаден от артиста Сергей Лукянов. Студентката от театралното училище С. Жгун изпълнява ролята на Уляна, дъщеря на учителя. Оператори на филма са Ф. Проворов и А. Темерин, музиката написа композиторът Г. Попов, художник — А. Борисов.

Александър Довженко отново се обръща към зрителите и с огромната сила на своя талант разговаря с тях „като жив с живите“.

ЗАЕДНО С ФРАНЦУЗИТЕ

Голям празник за кинематографистите от Франция и СССР беше премиерата на филма „Нормандия — Неман“, поставен съвместно от френски и съветски кинотворци. Филмът за бойните подвизи, за бойната дружба на съветските и френските летци имаше заслужен успех. Това бе през 1959 година. Измина повече от една година — и отново на нашата кинематографическа улица имаме празник. Отново в един и същ ден в Париж и Москва се състоя премиерата на филм, създаден от киноработниците на Съветския съюз и Франция. Това е филмът „Леон Гарос търси другаря си“.

Известният френски артист и режисьор Марсел Палиеро е по-

желал да разкаже на кинозрителите за живота, за хората от страната на Съветите. Кинофирмата „Просинекс“ се отзовала на неговото желание, а московската студия „Максим Горки“ охотно се съгласи да вземе участие в осъществяването на неговите намерения.

Но как да се поведе разказът за многобройните прояви на съветския начин на живот? Как да се обедини в едно цяло разноплановият и разнороден материал?

Върху това дълго мислили авторите на сценария Мишел Курно, Сергей Михалков, Леонид Зорин и Семен Клебанов.

Решили да направят филм-пътешествие, свързан сюжетно със съдбата на хората, с техните отношения.

И ето ние виждаме на екрана трима френски туристи — радиорепортера Леон Гарос, фотокореспондента Фернан Тйери, шофьор-механик Грегوار Лефевр в Москва, отиваме заедно с тях в Сталинград, в град Жданов, в Иркутск, на строителството на най-голямата в света Братска водно-електрическа централа, виждаме с очите на французите индустриалните гиганти, колхозните поля, влизаме в квартирите на граждани, запознаваме се с много хора, научаваме интересни неща за техния живот, за тяхната работа.

Две сюжетни линии преминават през целия филм. Първата — Леон Гарос търси своя съветски фронтов другар, с когото заедно са избягали от фашистки плен. Втората — другарят на преводача на нашите пътешественици се е скарал с любимата си девойка, която е изчезнала от Москва. Девойката е артистка, която е заминала на продължително гастролно пътешествие. Преводачът се старее да я стигне, за да помири влюбените, поради което понякога неочаквано трябва да се променя маршрутът на французите. Тези сюжетни линии се преплитат и дават възможност леко, непринудено да се прехвърля действието в най-различни кътчета на страната, да се покаже всичко, което може да се окаже интересно.

Тая възможност е добре използвана от създателите на филма, който има голяма познавателна стойност (в него са включени и отделни кадри от кинохрониката) и в същото време е белязан с несъмнени художествени достойнства. Филмът, разбира се, представлява сериозен принос в делото за засилване на взаимното разбирателство и дружбата между народите, в борбата за мир в целия свят.

Такава школа за взаимно разбирателство и дружба е бил за кинематографистите и самият процес по снимането на филма. Ето какво говори например популярният във Франция репортер от телевизията Леон Зитрон, който във филма играе ролята на радиокореспондента Леон Гарос:

„Аз никога не съм играл в киното и когато получих предложение да участвам във филма, отначало отказвах. Но желанието ми да се запозная със Съветския съюз се оказа по-силно от всичките ми съмнения и страха пред „тайните“ на актьорската професия. Сега съм доволен, защото френският зрител ще види един филм за Съветския съюз, ще види обширните райони на съветската страна.“

„Ние живяхме и работихме със съветските кинематографисти в най-тесна връзка — говори Жан Рошфор, който играе ролята на фотокореспондента Тйери (чиито романтически увлечения също така играят не последна роля във филма). — И мен ми е много мъчно да

се простя с новите си другари, даже с тези, с които поради незнанието на езика аз съм могъл да разменя само по няколко думи...

А много от тези нови съветски другари са вече известни имена в киното: Татьяна Самойлова — тя играе артистката, която преводачът (арт. Юрий Белов) търси по белия свят; Людмила Гурченко (героинята от „Бели нощи“), която играе ролята на момичето от асансьора, ухажвано от Фернан Тйери; артистите В. Зубков, В. Ивашов, В. Куценко, О. Станицина и други. Заедно с режисьор-постановчика Марсел Палиеро работиха съветският режисьор Магид, оператори, асистенти, хора с разни професии извън кинематографията. И нашата дружба с всички тия хора не трябва да се прекъсва. Трябва да се надяваме, че тая съвместна кинопродукция не ще бъде последна...

НОВА ДУМА В КИНОТЕХНИКАТА

Пред нашите очи привичните форми на кинематографическото зрелище се обогатяват с множество технически новости. Появиха се широкият екран и панорамното кино, след това кръговата кинопанорама. Приложението на широкоформатното кино донесе на съветското киноизкуство още една творческа победа — филма „Повест за пламенните години“. И ето че вече започва усвояването на нова кинотехника — така наречения „полиекран“. Неговото опитно-експлоатационно приложение се показва вече на всесъюзната изложба на постиженията на народното стопанство, където се прожектират първите експериментални научно-популярни филми.

В прожекторната зала на „полиекрана“ има осем екрана, върху които филмът се прожектира едновременно. Ето например показва се филмът „Оптика“. За десет минути зрителят успява да се запознае с всички основни звена на производствения процес по изготвянето на оптическите стъкла — от безформената суровинна маса до готовата продукция. Докато на единия екран мелницата още смила рудата, на друг се вижда топилната пещ, а на трети е показано първоначалното обработване на стъклото. В следващия епизод ние виждаме едновременно пресоването на оптическите стъкла, шлифовката на обективи за големите телескопи, гигантския рефлектор на Семейската обсерватория, фотографии от луната и откъси от киноснимки, направени с помощта на оптиката, чието производство е показано на екрана.

Като че ли при гледането на подобен филм би било невъзможно да се схване последователността на изложението, неговия общ смисъл. Обаче колкото и странно да е това, вниманието на зрителя не се разсейва, той успява „да обхване“ целия материал, да разбере взаимните връзки и да получи пълна представа за показания процес в неговата цялост. И в резултат да научи толкова много, колкото би му дала последователната прожекция на седем части от филма върху един екран в продължение на 70 минути.

Полиекранът има големи, още неизучени възможности. Как да се използват те за създаването на игрален художествен филм? Тази сложна и интересна задача предстои тепърва да бъде решена от творческите работници в кинематографията. Полиекранът може да породи нови естетически принципи на киноизкуството, основани на хармонията и дисхармонията между отделните изображения, нови принци-

пи на монтажа, нови похвати за драматургическия строеж на филма. Кой знае, може би пред майсторите на киното се разкрива път за нови, още непознати, забележителни творчески открития...

Съветската система на „полиекрана“ е разработена от учени и техници от Научно-изследователския кино-фото институт (НИКФИ) и сътрудниците на Московската студия за научно-популярни филми. Първите програми за демонстрации на „полиекрана“ са поставени под ръководството на режисьора К. Домбровски.

ИНТЕРЕСНИ КНИГИ ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО

Все повече книги по въпросите на киното излизат в Съветския съюз. Държавното издателство „Изкуство“ е съставило перспективния си план за 1961—65 година, в който на кинологичната литература се отделя значително внимание. Предвижда се издаването на сборниците „Партията и киното“ — 12 коли и „Социалистическият реализъм в киноизкуството“ — 15 коли. Ще бъдат издадени и книгите „Стилове и жанрове в киноизкуството“ от А. Мачарет, „Беседи за кинорежисурата“ от М. Ромм, „Дълбокият екран“ от Г. Козинцев, „Новаторство и традиции в киноизкуството“ от Р. Юренев, „Поетика на киното“ от Е. Добин, „Проблеми на екранизацията“ от Л. Пагожева, „Майстори на киното за киноизкуството“ — сборник изказвания на най-видните съветски и чуждестранни киномайстори, и много други.

Подготвят се редица монографии за майсторите на съветското кино С. Айзенщайн, А. Довженко и В. Пудовкин.

Подготовка се издаването на избрани съчинения от С. Айзенщайн в четири тома.

Ще излязат и книгите „Украинското киноизкуство“, „Киноизкуството на Грузия“, „Статии, изказвания и писма на Дзига Вертов и проф. В. Туркин“, трудът на Ивасаки Акира „Съвременното японско кино“. А. Згуриди и И. Василков пишат „История на научно-популярното кино в СССР“.

Запланирано е издаването на най-хубавите съветски сценарии в десет тома. Изданието ще се разпространява само по абонаментната система с предварително записване на желаещите да го получават.

Предвижда се увеличаването на преводната литература по въпросите на теорията и най-важните явления в съвременното задгранично киноизкуство.

Както и по-рано, ще излизат редовните годишни сборници „Кино“, „Въпроси на киногодатургията“, „Сценарии от съветски и чуждестранни автори“, „Мосфилм“, а също така и масовите издания от сериите „Майстори на киноизкуството“, „Киноизкуството в чужбина“, за начинаещите кинематографисти, за кинолюбителите.

Мих. Белявски

ЧУДОТО НА РУСИЯ

Пред завършване е новият голям документален филм в две части на режисьорите Анели и Андрю Торндайк

Вече близо две години световноизвестните талантиви кинодокументалисти Анели и Андрю Торндайк, създатели на добилите широка популярност из целия свят творби „Ти и призракът“ и „Предприятie „Тевтонски меч“, работят с неотслабващ плам над новото си произведение — „Чудото на Русия“, — което обещава да се превърне в един от шедевровете на документалната кинематография.

— Беше през август 1958 година — си спомня Андрю Торндайк, — когато Министерството на културата на СССР се обърна към нас с молбата да създадем един филм за Съветския съюз.

Шест месеца прекарвали след това Анели и Андрю Торндайк в първата страна на социализма. Те пътували, говорили с научни работници, политици, икономисти, за да разберат и почувствуват какво от този извънредно богат и разнообразен материал на всяка цена трябва да намери отражение в тяхното произведение, за да бъде то един автентичен филмов документ за Съветския съюз и неговото развитие. Така се създава сценарият и през ноември 1959 година за СССР заминават четири снимачни групи. Всяка от тях прави по две пътувания в Сибир и по две пътувания в Урал.

Новото филмово произведение не може да се разглежда като отстъпление от досегашната работа на двамата Торндайк. „Ние не искаме да направим за СССР един хубав филм-пътепис — споделя мислите си Андрю Торндайк. — Нашият филм трябва да бъде насочен срещу антисъветските подстрекателства, филм, който да се приближава до тематиката на нашите предишни творби и да я доразвива. Ние желаем да представим на хората от света една действителна картина на Съветския съюз, желаем да покажем какво комунистите донесоха на своята страна. Затова е необходимо да представим преди всичко развитието на Съветския съюз.“

За да изпълнят тези свои идеи, Анели и Андрю Торндайк разпределят огромния материал на две части. Първата част от филма „Чудото на Русия“ отразява периода от 1917 година до първата петилетка, времето, през което младата съветска власт се мъчи да укрепи разрушеното от войната държавно стопанство и героично се бори срещу международната реакция и интервенция. Документално в тази част на филма са доказани интересите на монополистичния капитал към земните богатства на Сибир, неговата роля при експлоатацията на страната и на руските хора и участието му във военната интервенция.

Във втората част на филма намира отражение изключително настоящето на съветската страна. Документалистите са избрали за място на действието същите онези места, които са показани в първата част. „В първата част на филма ние показваме оригинален кадър на Ленин, когато той открива един паметник на Маркс и Енгелс и подчертава, че е дошло времето, когато техните велики предвиждания стават действителност. „Във втората част чрез избора на същото място е възможно конкретно да се покаже как тези именно предвиждания са станали вече жива действителност — заявяват авторите. — Всичко това — продължават те — ние подкрепяме с конкретни, концентрирани примери, като проблемата за създаването и изграждането на индустриалния град Магнитогорск. Жена ми Анели например се беше скрила със своята камера в читалнята на библиотеката на работниците от стоманената промишленост и запечата на кинолента отношението на хората от различна възраст към книгата. Непосредствено въздействащи и вълнуващи са кадрите, които показват как един млад човек от село за първи път се занимава с висша математика, при това още несигурно и безпомощно, докато други, които четат там по-отдавна, самоуверено владеят проблемите от своята област.“

Материалът за този филм е събиран от много архиви, пръснати из различните краища на света — от Москва и Прага, от Париж, където в архива на фирмата „Пате“ се намират много неизвестни документални снимки от ранните години на съветската власт, от музея на Магнитогорск, където бяха случайно открити 40 кутии с филми, запечатали изграждането на града. Тези материали, както и 2,500-те снимки от цял свят, които за съжаление се отнасят само за годините 1917 до 1920, са показани предимно в първата част на филма. 50,000 метра филм, 2,500 снимки и 500 тома книги са нейната основа. За втората част на филма са заснети 65,000 метра филм. За да може напълно да се използва този ценен, но огромен материал, от „Чудото на Русия“ ще се създадат още редица късометражни филми и програми за телевизията.

„Ние мислим, че нашето произведение не ще бъде гол репортаж за Съветския съюз, но един изцяло проблемен филм, който ще покаже на хората какво им носи социализмът. Това ни е възможно, защото и в тази нова наша кинотворба оставаме верни на принципа си да доказваме нашите твърдения с безбройни документи. В Казахстан ние се запознахме например с една техничка от телевизията, която се ока- за майстор в своята област. Тя ни показа една снимка от нейното детство, на която се виждаше застанала пред една юрта. Не доказва ли дори само нейната съдба колко голямо е „чудото на Русия“? Ние ще покажем снимки също от стария Омск — бордеи, мръсни улици — и след това — новия, прекрасния Омск...“

Работите по това грандиозно филмово творение ще продължат чак до късно през лятото на 1961 година. Много труд предстои още на авторите, много търсения и творческо пресяване на заснетия материал. Но да пожелаем успех на съпрузите Торндайк чрез тази си творба да разкажат на света с леснодостъпния език на ки- ното за величието на „руското чудо“, защото едва ли на други чуждестранни ки- нодокументалисти, както на тях, се е удало толкова основно да изучат Съветския съюз и неговите прекрасни хора, техния велик подем и светлите им перспективи.

ГРЪЦКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ ДНЕС

Гръцката кинематография произвежда 50—60 филма годишно. Създадена след Първата световна война, тя се разви- ва през периода 1948—1960 г. в едно огромно предприятие, в чийто състав влизат няколко частни филмови компа- нии. Някои от тях, като компанията „Анзервос филм“, произвеждат голям брой филми вътре в страната и сътруд- ничат с чуждестранни филмови компа- нии — съветски, американски, френски и др. — в производството на филми с гръцки сценарии или със сюжети от гръцката класическа литература. Та- къв е случаят например с „Илиада“, която се филмира съвместно със съвет- ското филмово предприятие „Мосфилм“.

През 1959 г. гръцката филмова про- дукция възлизаше на около 59 филма. През 1960 г. броят на филмите, произ- веждани от гръцките филмови студии, надминава 70. Този успех обаче в количествените показатели имаше и има несъмнено отрицателно влияние в качеството на гръцките филми. Това се отнася както по отношение на темати-

ката, така и в режисурата и оператор- ското майсторство.

Стремежът за печалби и бърза реал- изация на приходи от инвестициания капитал става често причина в катало- га на произведените филми да се сре- щат такива заглавия, като „Престъпление зад кулисите“, „Жълтите ръкавици“ и пр., филми със съмнително художест- вено и морално съдържание, или пък филмирането на театрални представле- ния, като „Антигона“, „Капитан Драй- фус“ и др., които не изискват дълга подготовка и излишни разходи от да- деното предприятие, което ги филмира.

Въпреки тези недостатъци гръцката кинематография през последните години е направила напредък както по отно- шение на своето техническо оборудва- не със съвременна техника, така и в производството на някои филми с ви- соко художествено съдържание. През същия период бяха построени и някол- ко нови, удобни студии в Атина и в други места в страната.

Характерно за гръцката кинематогра-

фия е, че в нея са заети голям брой жени режисьори. Например Мария Плати, която досега е поставила с успех няколко филма, сега се готви да режисира още три нови филма. Това са „Дамата с камелините“, „Ваксаджийчето“ и „Аз съм мъж“. Друга известна режисьорка, Лили Кукулаку, която с успех се представи със своя филм „Островът на мълчанието“, сега се готви да постави новия игрален филм „Халеевата комета“.

Музиката в гръцките филми е добре представена от известни в страната композитори, като А. Кунадис, Т. Морокис, М. Хаджидакис и др., които допринесоха до голяма степен за подобро приемане на редица гръцки филми както в страната, така и в чужбина.

Гръцката кинематография не е намерила досега от страна на държавата никаква подкрепа. Напротив, в известни случаи държавата се е намесвала и затруднявала дейността на филмовите предприятия. Голяма пречка за младата гръцка кинематография е на първо място въпросът за свободния внос на чуждестранни филми, предимно аме-

рикански, английски и френски, които не само са със съмнително художествено и морално съдържание, а и правят остра конкуренция на гръцките филми. Друг въпрос, който обременява работата на гръцките филмови компании, са високите данъци, с които ги облага държавата. Ето защо едни от главните въпроси, за разрешението на които се бори гръцката кинематография, е създаването на по-благоприятни условия за нейната работа и развитие. От това има интерес не само гръцкият народ, но и самата държава, защото голям брой от произведените в Гърция филми се изнася в чужбина, което донася на държавата приходи в чужда валута.

Въпросът за подобряване на идейно-художественото съдържание на гръцките филми занимава вниманието на гръцката общественост и интелигенция. Въпросът за написване на сценарии, които да отразяват проблеми, вълнуващи съвременна Гърция, и събития от богатото минало на гръцкия народ, бе обсъден широко в неотдашните заседания на съюзите на гръцките писатели и на гръцките киноработници,

В. Сарафакис

Исторически календар

ПЛАСТИЧНИЯТ ФИЛМ В БЪЛГАРИЯ

8 февруари 1937 г. Голямото столично кино „Пачев“ е обсадено от многобройна публика. Навън и в салона цари небивало оживление. На устата на всички стои една дума: „Аудиоскопик“. Какво означава тази странна дума, за пръв път употребявана в българския език? Защо е това необикновено струпуване на кинозрителите?

През цялата предшествуваша тази дата седмица дирекцията на кино „Пачев“ е бомбардирала редакциите на софийските вестници с една от друга по-сензационни реклами: „Небивала сензация: „Аудиоскопик“, „От няколко месеца Нюйорк, Лондон, Париж, Берлин и Виена се тресат от това ново чудо на кинотехниката“, „Най-новото, най-невероятното, най-сензационното“, „Човешкият ум победи природата“, „Най-голямата придобивка на човечеството“, „Сензацията, която това откритие направи, е незапомнена до днес“ и т. п. Ето значи кое е привлякло хилядната тълпа пред кинотеатъра в този „незабравим“ ден. Софийци са пожелали да станат свидетели на това „историческо“ събитие, да видят първата демонстрация на това „най-голямо чудо на века“.

Посетителите се натискат кой да влезе пръв в киносалона. Пред входа на всеки се връчват никакви странни двуцветни очила: едното стъкло е оцветено в червено, другото — в зелено. Указанията са такива: червеното стъкло се поставя пред дясното око, а зеленото — пред лявото. Лампите в салона изгасват и, на екрана се появява дългоочакваният аудиоскопик. Чудото се извършва: плоскостта на екрана изчезва, той придобива дълбочина, превръща се в сцена, или по-точно, целият салон се превръща в сцена и зрителът получава впечатлението, че се интегрира в самото действие, че става в известна степен съучастник в него. Едновременно с това фигурите от филма добиват релефност, стават обемни. „Образите слизат от екрана, движат се над главите на зрителите, които добиват впечатление, че могат да ги хванат с ръка“, четем в рекламните съобщения.

Аудиоскопикът е една от разновидностите на стереоскопичното, или както още го наричат, пластичното кино. Първите опити да се изучи стереоскопическият ефект са били извършени много отдавна, преди откриването на фотографията. В края на XIX век уче-

ните вече успяват да създадат специални апарати стереоскопи, при които изображенията добиват тримерност, обемност. Научните изследвания в тази област се базират на физическите и физиологическите закони, които управляват човешкото зрение и благодарение на които двете различни изображения, получавани от лявото и дясното око едновременно, се предават в мозъка и предизвикват усещане за едно обемно изображение. За получаване на същото изображение на екрана е било необходимо:

1. да се направят две снимки, които биха отразявали напълно този или онзи обект от гледна точка на лявото или дясното око,

2. всяко око да вижда само едно, за него предназначено изображение.

Първото изискване е било удовлетворено чрез снимане на изображението от две паралелно поставени една до друга камери (подобно на разположението на очите на лицето), като след това изображението се копира на две ленти, поставени една срещу друга.

За удовлетворяване на второто изискване се е прибягвало отначало до използването на специални очила, обезпечавщи разглеждането от лявото и дясното око само на това изображение, което е предназначено за него. За целта всяко изображение се оцветява в един от спектралните цветове. В случая с аудиоскопика дясното изображение е било оцветено в зелен цвят, а лявото — в червен. В очилата са поместени съответните светови филтри с такъв разчет, че дясното око, гледайки през червения светови филтър, вижда само зеленото изображение, а лявото око през зеления светови филтър — червеното изображение.

Разработката на методите за получаване на стереоскопично изображение е започната от съветски учени и изобретатели още в 1925 г. В 1938 г. в НИКФИ под ръководството на оператора А. Л. Лезингтон е бил снет късометражен стереофилм, който е бил проектиран в експериментални лабораторни условия.

Аудиоскопът, проектиран в кино „Пачев“, е американски вид стереокино, монополна собственост на голямата кинофирма „Метро Голдуин Майер“. Той е представлявал късометражен документален филм, за изработването на който са били изразходвани огромни средства. Владетелите на фирмата, изглежда, са се надявали чрез аудиоскопика да революционизират киноизкуството (както това се случи след внедряването на звука) и да натрупат фантастични печалби. В своите реклами те изразяват увереност, че „това ще бъде едно по-голямо сензационно завоевание, отколкото тонфилмът“. Обаче техните надежди остават излъгани. Въпреки небивалата реклама, съпровождаща аудиоскопа в големите американски градове и европейски столици, той слиза скоро от екрана и доколкото ни е известно, си остава единствен случай в историята на киноизкуството.

Причините за неуспеха на аудиоскопа и другите му разновидности се заключават преди всичко в неговия принципиален недостатък: необходимостта от употреба на специални очила. Освен това всички тези способи предизвикват силно спадане на яркостта на изображението, умора на очите на зрителя и т. п., а някои от тях, напр. аудиоскопът, не позволяват да се показват цветни филми, тъй като цветът тук е използван за обезпечаване съответното разделяне на екрана на две изображения за лявото и дясното око.

Тези причини са обусловили и неуспеха на аудиоскопа у нас. Той едва се задържа две седмици на екрана на киното „Пачев“ и завинаги напуска страната.

Значително по-съвършена от аудиоскопа се оказва системата на стереоскопичен филм на съветския изобретател С. П. Иванов, при която се избягва употребата на очила. От 20-години в Москва работи единственият в света експериментален стереокиноатеатър, в който се проектират филми по тази система.

Ал. Алéксандров