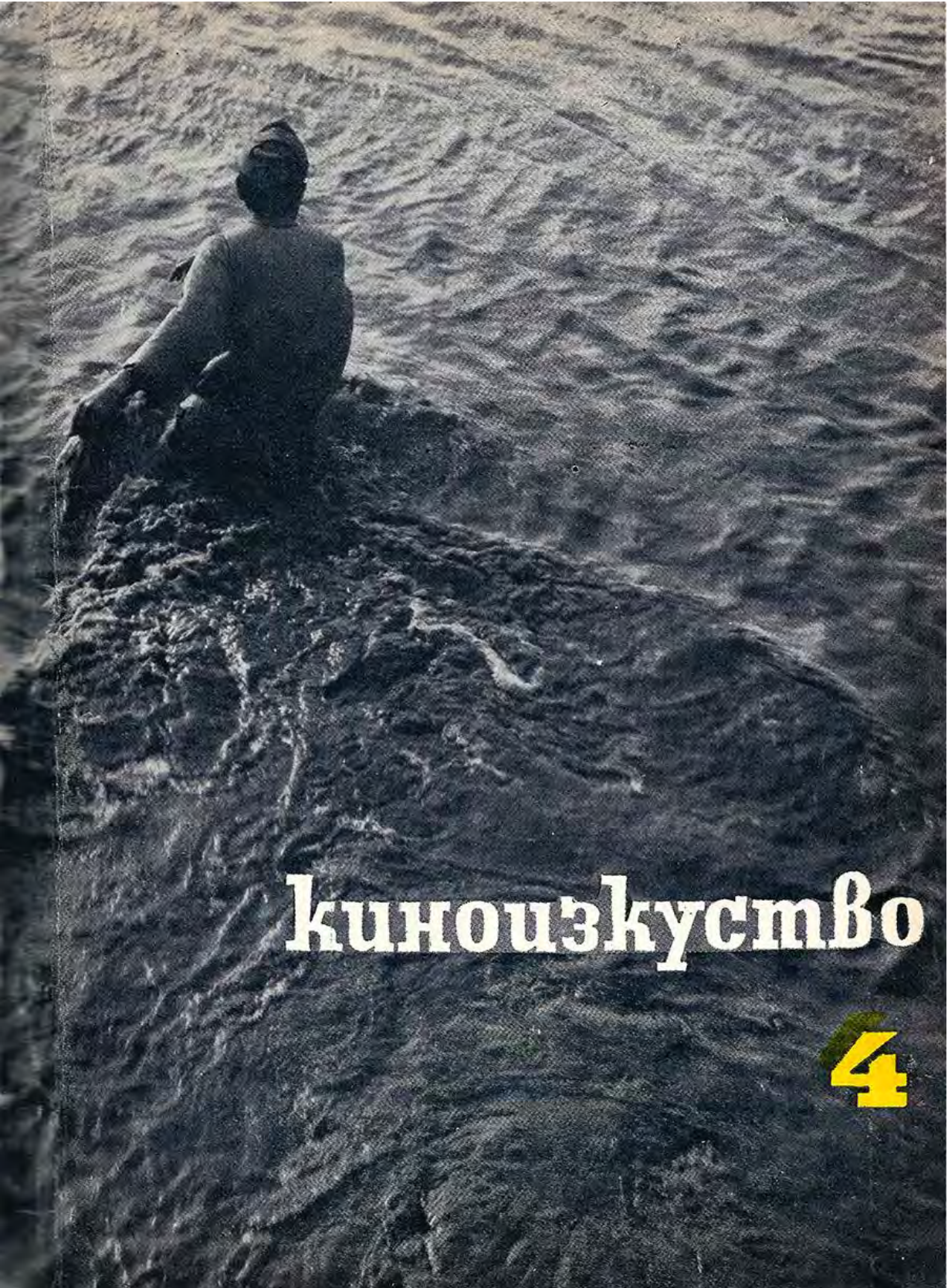


A black and white photograph of a person sitting on a rocky outcrop in a turbulent sea. The person is seen from behind, looking out over the rough water. The text 'киноизкуство' is overlaid on the lower right portion of the image.

киноизкуство

4

кино изку ство

ОРГАН НА КОМИТЕТА ПО КУЛ-
ТУРАТА И ИЗКУСТВОТО, НА СЪЮ-
ЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ, НА СЪЮ-
ЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

април 1964 г.

година
19

Главен редактор Христо Сантов

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Павел Вежинов, Бурян Енчев, Христо Кир-
ков, Дучо Мундров, Богомил Нонев, Вале-
ри Петров, Борислав Пунчев, д-р Алексан-
дър Тихов, Рашо Шоселов (зам. гл. ред.)
Редактор-уредник Иван Бояджиев
Коректор-стилист — Д. Димитрова

РАВНОСМЕТКАТА ЗАДЪЛЖАВА

Активната защита на мира, борбата за предотвратяване на една термоядрена война, която би донесла неизмерими страдания и разруха, би поставила под съмнение самото съществуване на живота върху нашата планета — това е в наше време историческа мисия на социалистическия свят, на нашата комунистическа идеология. Проблемът за мира е неделимо свързан с последователното осъществяване на ленинския принцип за мирното съвместно съществуване на държавите с различен обществен строй. Срещу тоя принцип стръвно се нахвърлят както закостенелите догматици и сектанти, така и най-крайните и опасни реакционери от империалистическия лагер — „бесните“. Но нито кухата псевдореволюционна фразеология на догматиците, нито яростните атаки на „бесните“ не могат и не ще могат да разколебаят здравите революционни сили, всички сили на мира и прогреса, в здравината на тоя потвърден от живота ленински принцип.

Заставени от самия живот да приемат необходимостта от мирно съвместно съществуване на държавите с различен обществен строй, империалистите се опитаха да изковат някаква теория и за примирение в областта на идеологията. Трябва да се признае, че тая диверсия постигна известни, макар минимални и частични, успехи. На уловката на империалистите се подадоха дори отделни честно мислещи, прогресивни дейци на културния фронт.

— Компромиси в областта на идеологията са недопустими! — прозвуча предупредително гласът на международния комунистически авангард, гласът на КПСС.

В речта си при срещата на ЦК на КПСС с дейци на литературата и изкуството през март миналата година Н. С. Хрущов изрично подчерта, че мирното съвместно съществуване между държавите с различен обществен строй, между капиталистическата и социалистическата система е всъщност

форма на класовата борба и в никакъв случай не означава мирно съвместно съжителство и в областта на идеологията. На този фронт — в отношенията между буржоазната и комунистическата идеология — има само една единствена възможност: борба, непримирима борба на живот и смърт. И тази борба трябва да се води непрестанно, настъпателно, при пълна мобилизация на всички сили от този фронт, особено на дейците на литературата и изкуството. Да се води системно и организирано.

Предупредителният сигнал на КПСС намери широк отзвук в социалистическите страни, стигна и до сърцата на прогресивните творци от капиталистическия свят.

У нас дейците на идеологическия фронт приеха речта на Н. С. Хрушчов като откровение, програмен документ за бъдеща работа.

„Между Централния комитет на Българската комунистическа партия и Централния комитет на Комунистическата партия на Съветския съюз никога не е имало и няма различия нито по въпросите на идеологията, а оттук и по въпросите на литературата и изкуството, нито по каквито и да било други въпроси“ — заяви др. Тодор Живков в речта си при срещата на Политбюро на ЦК на БКП с дейци на културния фронт.

С дълбок анализ на състоянието на нашата литература и изкуство, на целия идеологически фронт др. Тодор Живков разкри пролуките, през които е прониквало буржоазно влияние, посочи пътя за пресичане на допуснатите отклонения от марксистко-ленинската идеология. Като припомни, че непримиримостта към буржоазната идеология е основна линия в цялата история на Българската комунистическа партия, първият секретар на партията отправи призив към дейците на литературата и изкуството да бранят с всички сили чистотата на марксистко-ленинската идеология, настъпателно да воюват за тържеството на комунизма.

Една година след речта на др. Тодор Живков ние можем да видим по целия културен фронт оздравителните резултати от призива на партията, да видим особено онова, което още не ни се е удало.

Нашето киноизкуство бе подложено в речта на др. Т. Живков на строга, но справедлива критика. Отново бяха посочени някои стари грешки и слабости преди всичко на игралния филм: непознаване на социалистическата действителност и повърхностно третиране проблемите на нашия съвременен живот; опити на някои отделни творчески работници да подражават и да пренасят механично чужди стилове и образци в киноизкуството; отстъпления от нашите класови позиции в някои филми, отстъпление от комунистическата идейност и проповядване на някаква общочовешка идейност, на някакъв хуманизъм въобще.

Ако се опитаме да сумираме положителните резултати в

дейността на нашата кинематография през годината след речта на др. Тодор Живков, трябва открито да заявим, че равностетката едва ли би могла много да ни удовлетвори — тя, по-скоро убедително ще ни покаже какво още не сме успели, какво тепърва ни предстои да постигнем.

Съюзът на кинодейците и Управлението на кинематографията подложиха на сериозен анализ състоянието на нашето киноизкуство през последните години. В изнесенния доклад пред специалния разширен Пленум на Съюза на кинодейците бяха разгледани и с конкретни примери разкрити главните идейно-естетически заблуждения на някои кинотворци, посочени бяха корените на тия заблуждения и пътищата за преодоляването им. В същия дух бяха организирани обсъжданията на произведенията през по-миналата година игрални, научно-популярни и мултипликационни филми.

Речта на др. Тодор Живков окрили творците, които виждат перспективите за развитието на нашето киноизкуство като изкуство на социалистическия реализъм — наситено с висока комунистическа идейност, на високо художествено равнище, достъпно за народа и обичано от него. Самоцелното експериментирание и псевдоноваторството в значителна степен загубиха терен, асмосферата на критично отношение към подобни увлечения укрепна.

Повишената вискателност внесе известно подобрение в работата на основното, най-важното звено на кинематографията — Студията за игрални филми. През миналата година бяха завършени филми, които намериха радушен прием сред нашите зрители — „Капитанът“, „Инспекторът и нощта“, „Ивайло“, „Непримиримите“, „Между релсите“.

Но наред с посочените сполуки не биха могли да не се видят много сериозните, още непреодолени слабости на творческия колектив в Студията за игрални филми. Трябва открито да се каже, че и след речта на др. Тодор Живков тук не можа да се създаде необходимата творческа атмосфера, пълна мобилизация на всички сили за настъпление, пълно единомислие и сплотеност около партийните изисквания към дейците на нашето киноизкуство. И разговорите в Съюза на кинодейците във връзка с речта на другаря Т. Живков, и обсъждането на продукцията от 1962 година преминаха анемично, при слаба активност и повърхностни изказвания. Това дава основание да се предполага, че някои от творците в игралния филм още не са осъзнали в необходимата дълбочина проблемите, които са поставени в речта на др. Тодор Живков.

Указания за това може да се видят и в художествената практика на студията през миналата година. Независимо от добрите намерения на своите талантиливи създатели филмът „Смърт няма“ се оказа една идейно-творческа несполука, корените на която бяха критикувани още в речта на др. Живков. Филмите „Конникът“ и „Черната река“ на свой ред свиде-

телствуват, че не са били взети необходимите мерки от кинотворците и от ръководните органи на кинематографията за преодоляване на изрично посочени от др. Живков слабости във филмите за нашата съвременна социалистическа действителност.

Несполучливите филми от миналогодишната продукция са работени по сценарии, одобрени още преди речта на др. Т. Живков. Това до известна степен обяснява, но не оправдава творците и ръководството на студията, тъй като възможности за корекции в производствения период на филмите е имало, но тия възможности не са използвани, защото необходимостта от това не е била достатъчно осъзната. Нещо повече. В художествения съвет на студията за игрални филми през миналата година бяха внесени за обсъждане и защищавани от някои творци отделни сценарии като „Тенекиеното петле“, „Неделя“, „Епитафия“ и др., в които по същество се повтаряха някои от слабостите, посочени в речта на др. Т. Живков.

Зачестилите напоследък идейно-художествени несполуки в редица игрални филми поставиха необходимостта от по-активната помощ на Централния комитет на партията. В тая помощ обаче някои кинотворци от игралния филм видяха едва ли не посегателство върху творческата им свобода. Очевидно те недооценяват и неправилно разбират необходимостта от партийното ръководство в областта на литературата, изкуството и въобще на целия идеологически фронт. Те недовиждат и коренната разлика в отношението на партийното ръководство към творците по времето на култовския период и при сегашната обстановка. Недовиждат грижовното, бащинско отношение към ония, които партията критикува, усилията да им помогне да изживеят своите грешки и заблуждения по пътя преди всичко на вътрешното убеждение. Защото ръководството на партията в областта на литературата и изкуството означава всъщност помощ за самите творци в тяхното идейно-художествено изграждане, в укрепването на социалистическото им съзнание. На онези, които забравят, че тази помощ не може да бъде стихийна, неорганизирана, трябва да припомним казаното от др. Тодор Живков в речта му по случай 50-годишнината на Съюза на българските писатели:

„Ние не можем да се съгласим с някои хора, които смятат, че Централният комитет на партията не трябва да се интересува, че трябва да стои настрана от работата на писателите, композиторите, художниците, от работата на дейците на изкуството и културата в нашата страна... Защото нашата партия, Българската комунистическа партия сега отговаря буквално за всичко в страната, за цялостното развитие във всички области на социалистическото ни общество. Тя отговаря и за развитието на културния фронт, за идеологическата работа, на която ние придаваме огромно значение и която цели възпитанието на новия човек — строител на социализма и комунизма“.

От всички художници — в това число и от художниците в

киното — партията, нашият народ изискват да поставят всичките си сили, всичките възможности на своя талант в услуга на народното дело, да съдействуват за създаването и укрепването на социалистическо съзнание у нашите съвременници, за тържеството на комунизма. И всичко, което способствува за претворяването на тези изисквания в художествената практика на творците, не е ограничение, а само разчистване на пътя за тяхната най-добра изява като художници и граждани.

Дял за творческите несполуки в игралния филм несъмнено има и организационното състояние на студията през последно време. Създадените преди две години творчески колективи не оправдаха очакванията. По вина на самите творци и по вина на ръководството на кинематографията те не можаха да се превърнат в жизнеспособни обединения. Това наложи да се вземат някои нови решения за кадровото и организационно-структурното укрепване на студията, за да се създадат необходимите предпоставки за осъществяване директивите на Осмия конгрес на партията и указанията на другаря Тодор Живков в речта му пред дейците на културата през април миналата година.

Колективът на студията за игрални филми е изправен сега пред много сериозни и трудно решими задачи. Сега повече от когато и да било тук е необходимо да се постигне единомислие, сплотеност и яснота на позициите от страна на всички, които ще решават тия задачи, от страна на творците в силите, таланта и възможностите на които партията нееднократно е подчертавала своята вяра.

Израз на тая вяра във възможностите на нашите кинотворци бе и неотдавнашната среща на членове на Политбюро и секретари на ЦК на партията със създателите на някои от най-добрите наши филми — „Тютюн“, „Пленено ято“, „Празник на надеждата“, „Капитанът“ и „Инспекторът и нощта“. Тази среща още веднаж показва, че партията високо цени работата на всички художници, които създават ярко комунистическо и високохудожествено киноизкуство.

В студиите за документални и за научно-популярни филми преди речта на др. Тодор Живков също бяха допускани редица слабости, макар за тях изрично да не се споменава в тази реч. Но всичко казано от др. Тодор Живков за необходимостта от извисяване художественото равнище на нашата литература и изкуство важи в пълна мяра и за нашите късометражни филми — документални и научно-популярни, за нашия кинопреглед. Взискателността към сценариите и готовите филми на документалната и научно-популярната студии беше повишена след речта на др. Тодор Живков; има подобрене в работата на художествените им съвети. Но и тук постигнатото е далече под изискванията и под възможностите.

В редица хроникално-документални филми все още голата илюстративност, отделни увлечения по формалистични търсения, неясната мисъл, шаблонният текст и помпозното му по-

някага изпълнение снижават чувствително художественото равнище, говорят за примитивизъм и неовладяно майсторство.

В голяма част от научно-популярните филми особено ярко се проявява повърхностното разработване на научния проблем, липсата на дълбочина и оригинално изобразително решение, вместо които най-често идва бледото, неинтересно, информативно поднасяне на научния материал.

Сериозни упреци отправи др. Тодор Живков и към нашата кинокритична и теоретична мисъл — за допускане понякога на неточни, непартийни оценки на някои филми, за липса на дълбочина в анализа и обобщението.

Обсъжданията на списанията „Киноизкуство“ и „Филмови новини“, които Съюзът на кинодейците и Управлението на кинематографията организираха, допринесоха за подобряването на работата в тия списания, за известно оживление в областта на кинокритиката и кинорецензията. Но и тук може да се говори само за едно добро начало, твърде скромно още, което тепърва трябва да се развие и укрепи. Все още основните идейно-творчески проблеми на нашето киноизкуство остават неразработени или съвсем рядко попадат в страниците на нашите филмови списания.

Констатацията на др. Тодор Живков, че някои от внесени-те от капиталистическите страни филми са един от каналите за проникване на буржоазно влияние у нас, помогна на ръководния състав на ДП „Разпространение на филми“ да огледа внимателно наличния филмов фонд и да проявява по-голяма принципност при покупката на нови филми. Полагат се усилия при програмирането на филмите да се държи сметка преди всичко за тяхната идейно-възпитателна роля.

Все още обаче по нашите екрани се появяват твърде често слаби в художествено отношение филми, все още много директори на кина и директори от окръжните предприятия „Кинелефикация“ предпочитат да свалят набързо от екраните филми с несъмнени идейно-художествени качества, за да ги заменят с така наричаните „леки“, „касови“ филми, не винаги от особено добро качество. Крайно време е да се разбере ясно от всички служители в кинорежата, че изпълнението на финансовия план е наистина важна задача, но то не трябва да се търси по пътя на най-малкото съпротивление, не трябва да става за сметка на подценяване идейно-възпитателната роля на киното.

Не случайно, когато обглеждаме нашата кинематография в едногодишния период след речта на др. Тодор Живков, ние се спираме преди всичко върху онова, което още не е направено и тепърва трябва да се направи. Без да бъдем черногледци, без нихилистично да отричаме несъмнено положителното в нашето киноизкуство през тоя период, трябва откровено да признаем, че главното в партийните изисквания и указания от априлската реч на др. Тодор Живков преди една

година все още не е постигнато, особено в областта на игралния филм. Обстановката след последните кадрови и организационно-структурните промени в кинематографията трябва да създаде предпоставките за осъществяването на тия партийни изисквания и указания в художествената практика на всички наши кинодейци, за изпълнението на един дълг пред народа и пред собствената гражданска съвест на всеки творец.

Основно съдържание на нашето революционно изкуство, изкуството на социалистическия реализъм — това е художествено защитената жизнена правда, ясно видената перспектива на бъдещето. В нашата епоха най-дълбоката жизнена правда — това е нашата комунистическа правда, ясната перспектива на бъдещето — това е перспективата на пълното тържество на комунизма. С тая правда трябва да бъдат проникнати и творбите на художниците в киното, тая перспектива трябва да разкриват техните филми.

Бойкият, настъпателен дух на социалистическо-реалистичното изкуство е негова съществена отлика. За създаването на бойко, настъпателно изкуство призова преди една година др. Тодор Живков всички творци. Тоя призив трябва да бъде подет и от художниците в киното — от всички, които по един или друг начин участвуват в създаването на съвременното наше киноизкуство.

Сюрреализмът и абстракционизмът в американското кино

Н. Абрамов

(продължение от бр. 3)

На другия полюс на американския „киноавангард“ застанаха киносюрреалистите. Именно в техните разлагащи филми се утвърждава висшата реалност на подсъзнанието и неговото предимство над нормалното съзнание на човека. Техните филми изобилствуват с образи на кошмари, с видения на параноици, в които отсъства връзката между причина и следствие, заменена с външен нелогичен ход на случайни асоциации. Особената реакционност на тези филми се състои в това, че за дискредитацията на действителността те си служат с образи, взети от реалната действителност. В изобразителната област при тях широко се използват тесни лъчи от насочена светлина, предмети от разнообразни материали или рисунки в движение. В областта на звуковия съпровод при тях господствува конкретната музика.

В повечето от сюрреалистичните филми хората са изобразени самотни, обхванати от настроението на безнадеждността, живеещи със съзнанието за своята ненужност. Те възприемат живота с понятията смърт, самоубийство, раздяла. При тях няма опит да се обвини обществото или някоя негова част, някакъв режим или класа. Асоциалният характер на филмите се проявява също и в желанието да се деформира, да се унищожи реалността. Картините от външния свят се дават във вид на отражения във вълнуваща се вода, във проблясващи многократни експозиции, в постоянни изкривявания с помощта на огледала и лещи.

Почти двадесетгодишното съществуване на американския „киноавангард“ издигна на преден план Мая Дерен, поставила четири сюрреалистични филма — всичките късометражни, неми, черно-бели. Забележителната способност на Мая Дерен за самореклама, умението да изтъква своето „творчество“ върху екраните на многочислените кино клубове, я направиха централна фигура на американското сюрреалистическо кино. Всичките характерни черти на това най-реакционно направление в американското кино са присъщи на филмите на Мая Дерен. Съзнателното настъпление срещу реалистическите позиции в изкуството, отказът от отразяване на реалния свят, стремежът към изразяване върху екрана на подсъзнателни процеси получиха в нейните филми най-пълнен и завършен израз.

Първият филм на Мая Дерен „Мрежите на деня“ (1943), поставен съвместно с Александър Хамид, показва как човешкото подсъзнание може да завърши трагично простото и случайно събитие. Героинята на филма — девойка (изпълнителка Мая Дерен), се връща в къщи през деня и заспива. В съня си тя вижда себе си; тя страда от самотността, от съзнанието за несбъднатите надежди и поддавайки се на минутното настроение, се самоубива. Филмът има двойна развръзка, тъй като се оказва, че сънят е бил реалност. Операторската работа е насочена към създаване на субективно настроение, въпреки че преходите от реалната действителност към подсъзнателния свят често са непонятни и необедителни. Методът на използване многочислени символи, заимствувани от сюрреалистичния филм на Жан Кокто „Кръвта на поета“, само затруднява разбирането на авторската идея.

Вторият филм на Мая Дерен „На земята“ (1944) започва с кадри от морския бряг. Вълните на прибой се отдръпват, като откриват спящата под тях девойка (изпълнителката е пак Мая Дерен). Девойката бавно се пробужда и се оглежда наоколо така, както ако за първи път би видяла света. След това тя отива на банкет, където никой от обядващите не я забелязва. Девойката се промъква край масата, изтичва до шахматната масичка и взема фигурата на кралицата. Шахматната фигурка пада от ръцете ѝ и пропада в дупка. Девойката тръпва след нея по стръмен склон към скален масив и вижда как поток вода залива фигурката на кралицата и я отнася в морето.

Претрупан с фройдишки символи, филмът е разчетен така, че да създаде у зрителя усещане за разкъсано пространство и време. Движенията на действащите лица започват от едно място и с помощта на монтажен преход продължават вече на друго. Вместо реалните време и пространство режисьорът създава друп, в които хората, мястото на действие и предметите, несвързани преди един с друг, влизат във взаимоотношения, придобиват нов смисъл и форма.

Сами по себе си експериментите над кинематографичното време и пространство не са нещо ново. Те занимаваха на времето си съветските режисьори Л. Кулешов и Д. Вертов, който създаде още в 1923 г. в работата си над поредния номер „Киноправда“ запечатващ се образ на погребение на борци от революцията, като съедини кадри от събития, станали в различно време и на различно място. След малко повече от двадесет години С. Юткевич в „Освободена Франция“ талантливо използва този похват при епизода с капитулацията на Франция. Но ако съветските майстори на киното са използвали други взаимоотношения на пространството и времето върху екрана, то е било само за изразяване на напредничавите, прогресивните идеи на своето време, което правеше техните новаторски опити разбрани за милионите зрители. „Експериментите“ на киносюрреалистите, повтарящи похватите на напредничавата новаторска работа на съветските режисьори, стигнаха до задънена улица и се оказаха безсмислено и несполучливо фокусничество.

Опитвайки се да формулира своята задача при постановката на филма „На земята“, Мая Дерен писа с такъв превзет и неразбран език, какъвто е и езикът на нейния филм: „Филмът показва релативистката вселена... в която проблемите за личността като единствено постоянен елемент би трябвало да се покажат по отношение на движещата се, явно неорганизирана вселена. В известен смисъл това е митологическо пътешествие в двадесетото столетие“.

Третият филм на Мая Дерен — „Хореографски етюд за кинокамера“ (1945) — започва с бавна и кръгова панорама на брезова горичка. В далечината се вижда фигурата на танцора (Тели Бити). Според това, как камерата завършва следващия кръг на панорамата, танцорът се оказва все по-близо и в нова фигура от танца. Накрая танцорът се вижда в голям план и когато се отдалечава от камерата (все още намирайки се в горичката), с помощта на монтажния преход неговото движение завършва в Египетската зала на музея Метрополитен. Той започва нов пирует и го завършва в обитавана стая. Новият скок завършва на висока скала, висеща над река. Следващият скок е снет със забавено движение, от което у зрителя възниква впечатлението, че танцорът лети като че ли в пространството. Отхвърляйки границите на пространството и времето, в които се изпълнява обикновеният танц, Мая Дерен се опитва да създаде нова хореография, определяща се от възможностите на киноснимането и монтажа.

Четвъртият филм — „Ритуал във видеоизменено време“ (1946) — Мая Дерен обяснява като „критическа метаморфоза по превръщането на вдовичката в невеста. Този процес не е нито повествователен, нито драматичен, а хореографски“. Режисьорът се опитва да създаде танцуваден филм, като използва не само взаимоотношението между кинематографичното време и пространство, но също и нетанцуващи елементи. С изключение на двамата главни изпълнители — Рита Кристиани и Френк Вестербрук — никой от артистите не танцува, а последният епизод не е и въобще хореографски. Танцовата част на филма е разработена в епизода „Приемане на гости“, решен в непрестанното движение на усмихващи се един на друг хора, целуващи се при среща, избягващи се един друг, в преплитането на разнообразните отношения между участниците в приема. Мая Дерен е нарекла този филм ритуален, като построява режисьорския си замисъл върху това, че „в антропологически смисъл ритуалът е форма, която лишава участниците си от индивидуалност, използвайки маски, специални облекла, групови движения и тем подобни“.

В танцовия дует, който съставлява централната част на епизода, един от танцьорите довежда до ужас вдовицата с това, че изведнъж от мъж се превръща в статуя. Когато вдовицата се опитва да избяга от него, той отново се превръща в преследващ я мъж. Вдовицата, която в началото на сцената е облечена в черна рокля, неочаквано се показва в негативно изображение, превръщайки се в невеста с бяла сватбена рокля. Филмът „Ритуал във видоизменено време“ завършва с голям план на „невестата“.

Ако филмите на Мая Дерен повтарят миналото на декадентската и сюрреалистична поезия, ако и да са лигнени те от фантазия, с която някога бяха отбелязани филмите на Ж. Кокто, Л. Бунюел, Р. Клер и Ф. Леже, то във филмите на другите представители на американския сюрреализъм могат отчетливо да се видят елементи на любоване на извратеността и спекулативна игра на „забранени теми“ под формата на експериментална работа в киното.

Във филма „Епизод на спасяването“ (1946) девойка и юноша се разделят на морския бряг. Заминаващата девойка се следи от жена, която седи в замък, направен от гипс. Замъкът се оказва храм на спиритисти, а жената — медиум и леля на девойката. Атмосферата в замъка и вълшебничеството на лелята подтигват девойката. От желание да предизвика тъмните сили на спиритизма девойката поканва юношата да прекара нощта с нея. Предупредена от духовете, лелята изпада в ярост и заплашва племенницата си с тежко възмездие. Виждайки, че плановете ѝ са осуетени, девойката решава да избяга от замъка.

Другият филм на Кенет Енгер, „Фойерверки“ (1947), е посветен на невротичното състояние на някакъв си хомосексуалист, на когото се спрува, че е проследен от участниците в неговата група и е пребит от тях. За предаване на неговото болезнено състояние служат различни малко разбираеми символики — орнаменти, римски овещи, коледна елха и т. н.

Сходен на него е и нашумелият филм на Къртис Харингтон „Фрагмент на търсене“ (1946—47), посветен на мъките на младежкия нарцизъм. Млад човек, чиято роля играе самият Харингтон, се прибира в къщи. Дълги коридори, оградени с висока стена двор, стая, прилична на килия — всичко напомня за затвор. Младежът, неразбиращ причината за своите страдания, в отчаяние се хвърля на кревата. Внезапно той скача, виждайки, че в стаята е влязла девойка. След яростна съпротива той я привлича към себе си, но в същата минута потръпва от отвращение. Той е препръщан не девойка, а скелет с перука. Обхванат от ужас, той избягва в съседната стая, където, виждайки се в огледалото, започва да разбира, че обича само себе си.

За другите филми на Къртис Харингтон са характерни изобразителните постройки на кадрите в духа на сюрреалистическата живопис: неговите персонажи се движат върху фона на пустинни пейзажи, където роля на символи играят отделни предмети — големи куки за плетене или женска рокля, издувана от вятъра върху фона на пясъчна дюна.

Американският поет и драматург Джеймс Броутон е също режисьор на „експериментални филми“. В тях той показва възрастни, играещи на детски игри, стреми се към противопоставяне на изпълнени със символичен смисъл предмети, заставя своите персонажи да извършват странни и безсмислени постъпки.

Във филма на Ян Хуго „Камбаните на Атлантида“ (1954) кадрите на подводния свят са снети чрез специални маски или орнаменти, прилични на дантели, и се съпровождат от сюрреалистични стихове на Анаис Нин.

Използването на символи в кинопроизведението само по себе си не може да предизвика никакви възражения; този похват не е изброен от американските режисьори и отдавна вече служи като едно от изразителните средства на киноизкуството. Достатъчно е да си спомним класическия пример със скулптурите на лъвовете от „Броненосецът Потемкин“ или образно-символичната тъкан на „Една шеста част от света“ на Дзига Вертов, за да се убедим, че символите могат да повишават в огромна степен смисловата и емоционалната страна на кинопроизведението, но само тогава, когато служат на напредничавите и прогресивните идеи на своето време. Фройдистката символика във филмите на американския „киноавангард“, лишена от чертите на оригиналното новаторство, е само безсилен и безплоден опит да се повторят забележителните открития на съветските майстори в областта на изобразителните средства на киноизкуството.

Колкото и да е странно, филмите на „киноавангарда“ нерядко срещат

сериозно отношение от страна на кинокритиците в САЩ. Така Джонс Мекас призовава да се откриват пътищата на „оригиналния киноексперимент“ в подсъзнателните глъбини на художника, а не в явленията на външния свят. Той пише: „В американския експериментално-поетичен филм Стен Брекхейдж или Кенет Енгер („Фойерверки“) могат да служат за пример на тези съвременни кинопоети, които творят не в съответствие с техническите правила на кинорежисурата (по книгата „Граматика на киното“ от Спотсвуд), а по-скоро по законите на тяхното подсъзнание — онези глъбини, в които започва оригиналното творчество. И само чувството за кинематографична изразителност, родило се в тези глъбини, ни дава надежда за появяването на изкуство в киното.“

Неуспехът на някои сюрреалистични филми като „Камбаните на Атлантида“ или „Механика на любовта“ (1958) те са склонни да обяснят с разрыва между реалистичния звук на речта и антиреалистичните изобразения и шумове. За да избягнат осмислената страна на човешката реч, режисьорите от американския „киноавангард“ започват да свеждат речта до смислови откъси или използват отделни думи като мъгливи и непонятни за зрителя символи.

Ако творчеството на европейския „киноавангард“ от 20-те години — Кокто, Дюлак и Бунюел — беше свързано със съвременните за тях традиции в живописата и литературата, в последните филми на американските режисьори Брекхейдж, Харингтон, Рихтер, Броутон, Енгер, Маас, Питерсон и М. Дерен изобразителната страна напълно е загубила връзката с другите изкуства, разкривайки в безформени образи подсъзнателния свят на човека.

Картината на това художествено израждане ще бъде непълна, ако не се спомене за най-нашумелият от филмите — „Мечти, които могат да се купят“ на Ханс Рихтер (1944).

Ханс Рихтер, немски художник със сложна и противоречива творческа биография, заема малко особено място между сюрреалистите. Заинтересувал се през 1919 г. от киното като техническо средство за решението на чисто живописни проблеми, той създаде редица абстракционистични филми, които съвпаднаха по време със също такива работи в киното на Фернан Леже и Валтер Рутман. Като честен художник той не можеше да остане в тесния овят на формалистичните упражнения пред лицето на най-голямата опасност, застрашаваща световната култура — фашизма. Рихтер избира за свое оръжие документалния филм, но не му се удава да завърши редица филми, които откликват на най-острите, насъщни и политически проблеми на съвременността. На него изобщо рядко му се удава да доведе до край своите замисли: продуцентите му отказват пари за постановка на антифашистки филми. През 1931—1933 г. той поставя филм по сценария на немския драматург-антифашист Фридрих Волф „Метал“ с участието на светски кинематографисти. Това е художествено-документален филм за стачката в Хенингсдорф в периода, когато зачестиха хулиганските нападения на нацистите и членовете на „Стоманения шлем“ върху работници и прогресивни организации в Германия. Този филм разкриваше методите на хитлеровци при смазването на стачките и прогресивните организации на работническата класа. Филмът не беше завършен поради завземането на властта от хитлеристите.

През 1934 г., вече емигрирал във Франция, Рихтер смяташе да снима филм по сценарий на Ана Зегерс — ярък памфлет върху темата на безработицата, но френската цензура забрани производството му. Проектите на Рихтер да постави Волтеровия „Кандид“ и „Барон Мюнхаузен“, героите на които трябваше да действуват в предвоенна полуокупирана от Хитлер Европа, необикновено интересни по замисъл и разработка на жанра на политическата сатира, също не можаха да бъдат реализирани.

Преселвайки се от началото на войната в САЩ, Рихтер и там не можа да намери продуцент за реализацията на своите планове в областта на политическата сатира. Той намери приложение на своите сили само в областта на „експерименталния филм“, ставащ модерен в САЩ. Бидейки един от пионерите на европейския „киноавангард“, Рихтер не скрива своето скептично отношение към младото поколение американски киносюрреалисти. В интервю пред американския вестник „Филм Калчер“ Рихтер заяви: „Въпреки че за мен бяха разбираеми чувствата им (те смятаха, че не е задължително животът да бъде свързан с надеждите), огорчи ме настроението на цяло поколение, което смята, че е дошъл краят на живота. Тяхното чувство за пропорция е изчезнало до такава степен, че оосвен отчаяние и сексуалност нищо не е останало.“

Тези редове на Рихтер съвпадат с изказванията и на други дейтели на „киноавангарда“ на 20-те години по адрес на американските режисьори от „експерименталния филм“. Авторът на сюрреалистическите филми от двадесетте години Жан Кокто писа през 1958 г.: „Преди тридесет години терминът „Авангард“ имаше точен смисъл, доколкото той противопоставяше себе си на пошлостта и глупостта. През 1958 г. той противопоставя на себе си пределната изразителност и разум“. И накрая един от най-големите режисьори на френския „киноавангард“ Луис Бунюел в интервю пред полското списание „Филм“ подчерта, че неговите „авангардистки“ филми от периода на нямото кино са били лишени от каквото и да било пропагандно значение и на времето са били разчетени само да поразят зрителите и критиката, помирили се с потока от бездарни търговски филми, запълнящи екраните.

Трябва да се отбележи, че Бунюел не се задържа дълго в областта на формалистичното експериментирание и твърдо застана на позициите на реалистичното изкуство, както и големия бразилски режисьор Алберто Кавалканти. Остава да се съжالياва, че Ханс Рихтер остана на позиции, отдавна напуснати от неговите съратници от 20-те години.

Филмът „Мечти, които могат да се купят“ се състои от пет епизода, темите на които бяха измислени за Рихтер от приятелите му — художниците Макс Ерст, Фернан Леже, Марсел Дюшан, Ман Рей и Александър Колдер. Самият Рихтер измисли обединяващата новела за петте различни сюжета. Филмът разказва за съдбата на петима души, които са отишли при небесния психиатър, за да избягнат тежката борба за съществуване. Психиатърът гледа в очите им и вижда в ретината на всеки отражението на неговите мечти. След това той ги изпраща обратно с утешителното съмнение в това, че може би реалният свят не е така реален и приятен, както вътрешният свят на тяхното подсъзнание.

Всяка от новелите образува цветен епизод на филма, поставен въз основа на сюжети, рисунки, идеи и даже сценарии от петте художника. Александър Колдер е направил ескизи за два епизода — „Балет“ и „Цирк“, — фигурки от тел, възпроизвеждащи жестове на акробати, жонгльори и други циркови артисти. Фернан Леже, чието участие в този филм може да се обясни, изглежда, с чисто дружески чувства по отношение на своя съратник от периода на ранния европейски „киноавангард“, измисли шеговит епизод с любовта на двама манекени от витрината на магазина. Един от пионерите на сюрреализма в живописа, емигрирал също по време на войната в САЩ, Макс Ерст написа сценария на епизода „Желание“, в който се снима сам. Епизодът се състои от сцените „Целият град“ и „Революцията през нощта“. В тях широко са използвани сюрреалистичните символи и аксесоари — тежки завеси, тъмни преходи, еротични мотиви в мебели, тайнствени жени. В работата над този епизод Ерст е изхождал от това, че дикторският текст или диалогът не трябва да усилват или подчертават изображението, а трябва да създават „допълнително измерение на филма“. Такова „допълнително измерение“ е „вътрешният монолог“, написан от Ерст за съпровод на филма. Художникът-сюрреалист Марсел Дюшан предложи епизод, построен по неговия филм „Разсъблечената, която слиза по стълбата“. Ман Рей написа сценарий, в който се разработва отношението на зрителите, седящи в киносалона, към това, което става на екрана. В тази сатира на търговското кино публиката в салона повтаря действието, извършващо се на екрана. Последната сцена, монтирана от парчета на забранени от цензурата други филми, завършва с надпис: „Рут, рози и револвери“. И накрая последния епизод — „Нарцис“, създаде самият Рихтер. Той разказва за човек, който открива, че лицето му е станало синьо, поради което обществото се е отвърнало от него.

През 1952 г. Ханс Рихтер и Марсел Дюшан поставиха филма „8 на 8“, в който се използват фигури от шахматната дъска за създаване на няколко сюрреалистични епизода.

През 1960 г. по екраните на САЩ, Англия, Франция и редица други страни се появи необикновеният филм „Гневно око“, поставен от трима американски режисьори — Бен Мелоу, Сидней Майерс и Джозеф Стрик. Филмът, изграден като съединение на художественото и документалното кино, по замисъла на неговите създатели е трябвало да покаже очите на изоставена жена от съвременна Америка и нейният начин на живот. Спремейки се да концентрират чувството за самотност в този уродлив свят, авторите завършват филма със сюрреалистичен край, който по тяхната сметка трябва да бъде символичен образ на американската действителност.

Този епизод е построен по всички правила на киносюрреализма, изпълнен е с фройдистка символика и традиционни за американския „експериментален филм“ образи и асоциации. Героинята на филма преживява автомобилна катастрофа. В болницата, където лекарите се борят за нейния живот, тя лежи в полусъзнание. Пред нея минават образите ту на горящ дом, ту на някакви лезбийски оргии. Възниква характерната за сюрреализма тема за кръвта. Тя е реализирана с документално заснети кадри на дарители, които дават своята кръв за героинята на филма. Дикторският текст, написан от един от постановчиците на филма — поетът Бен Медоу, представлява от себе си вътрешният монолог на жената. Тя възприема дарителите като свои любовници, които заедно с кръвта трябва по някакъв начин да ѝ предадат своите помисли и желания.

След това по правилата на фройдистката символика жената в следващите кадри избягва по нощница от палатата и бяга по дългия, тесен коридор на клиниката, после по дълъг тунел, прокопан под пътното платно.

Вече без всякаква връзка с нея на екрана преминават разчленени манекени от витрините — отделни глави, крака и ръце. Възникват чудовищни образи от бал на хомосексуалисти, героинята отново се изкачва по стълбите, отново тича по коридора. И внезапно — море. Приливът се удря в скалите, издигащи се от пясъка като колони. Отново сюрреалистични символи, които напомнят картини на Салвадор Дали: мъничък бронзов ангел върху опромения пустинен плаж; бронзова ръка, която обикновено служи като преса за хартия на бюрото, лежи на пясъка под водата; празен аквариум и в него часовник и същата тази бронзова ръка на пясъка, на фона на небето и океана; кукла, хвърлена на плажа.

Само изброяването на тези кадри показва колко безнадежден е опитът с помощта на тези образи да се построи каквато и да била запечатваща се поетическа картина на съвременна Америка. Изразителните средства на сюрреализма претърпяват пълен крах поради безсилието си да предадат поне отчасти сериозната и голяма идея.

За чест на авторите на филма трябва да се отбележи, че убеждавайки се в пълното несъответствие на метода на сюрреализма с поставената от тях задача да дадат символичен образ на своята родина, те са изключили този епизод от филма, от което той само печели.

Обликът на САЩ, показан по метода на документалните снимки, поставя този филм в руслото на оригиналното експериментаторство. Гневното око на кинокамерата показва американския начин на живот със забележителна сила. То прониква навсякъде: на аерогарата, където регистрират фалшивите прегръдки и приветствия на пътниците и роднините им; в козметичния салон, където разкрива с остра кинематографична изразност уродливостта на богатите клиентки; в универмага, където фиксира скъперничеството на купувачките; в залата на игрилният дом. Камерата безжалостно забелязва изразителността на ръцете и лицата на мъжете и жените, обхванати от алчност и комарджийска страст. На екрана се появяват портрети на хора — старица, негри, самотни мъже и жени... Темата за самотата на човека в капиталистическото общество преминава през целия филм. Жестокият и зверски свят на развлеченията е показан с ненавист, мъка и презрение. На екрана са показани безчовечните състезания „кеч“; режисьорите прекъсват кадрите от „борбата“ на ринга с кадри на обезобразени от жестокост лица на зрители. Лайтмотив на този филм е „никой никога не обича в този свят“. Старец спи на паважа, старица дреме в празното кафене, мъже зад тезгяха на бара — безсмисления, механически, опустошен, свят, в който хората търсят смисъл и утешение в сектантските моления, е показан с огромната разобличителна сила на документалното кино.

От всички разновидности на съвременното модернистично изкуство сюрреализмът се явява най-реакционно негово разклонение. Сюрреализмът в киното се намира на крайния фланг от реакционното крило в изкуството на капиталистическа Америка, провъзгласявайки за своя философия отдалечаването на действителността в света на подсъзнанието, отказа от отразяване на реалния свят в изкуството.

Из „Вопросы киноискусства“, выпуск 5,
изд. Академии наук СССР, Москва

» И В А Й Л О « *

1.

Преди век и половина младият Балзак захвърля ръкописите на голямата трагедия „Кромвел“. С леко сърце той се разделя и с внушителния си план за 20-томна история на Франция в романи. Откъде идва резервираното му отношение към историческия жанр? Според него историческият роман никога не може да преодолее следния съществен недостатък: „авторът или облича в стари костюми образи, стоящи пред неговите очи, или пренася назад в отдавна минали времена този психически живот, който му е известен по наблюдения“¹. Това положение не удовлетворяваше Балзак, който, събрал голям запас от наблюдения, бе обладан от неудържимата страст да описва, да възпроизвежда, да сътворява в своите томове един свят по подобие на съществуващия. Той искаше илюзията да бъде пълна — достоверността неподлежаща на съмнение.

Но други след Балзак намериха в посочения от него недостатък силата на историческия жанр.² Нещо повече — това проектиране на мислите и чувствата на днешните хора, на духа на днешните дни в историята, стана задължителна, неотменна част от произведенията, които ни връщаха назад във вековете. Хората искат да намерят основания на своите идеи, на своите постъпки и намерения в историята. Култът към прадедите е най-старият. Но различните класи различно осмислят историята. Нещо повече, една и съща класа в различните моменти на своята еволюция по различен начин се отнася към едно и също историческо събитие. Това е така, защото всички те търсят тази част, този аспект, тези тенденции от историческото събитие, които ще им дадат основания да считат себе си за техни преки продължители и законни наследници.

Това може да се забележи и в отношението към антифеодалното въстание под водачеството на Ивайло. Достатъчно е за тази цел да разтворим писаното за него от Паисий насам.

Времето неминуемо налага своя отпечатък.

И ако ние сме доволни за нещо от авторите на „Ивайло“, то е

* Сценарий Евгени Константинов и Никола Вълчев. Постановка Н. Вълчев, оператор Константин Янакиев, музика Боян Икономов.

¹ Цитатът е по Георг Брандес.

² Само по този начин историческият жанр можеше да изпълни своя обществен ангажимент. Противната тенденция е характерна за представителите на течението *l'art pour l'art*, за които историята беше едно от средствата, с което осъществяваха своето бягство от действителността.



Сцена от филма «Ивайло»

преди всичко затова, че в техния филм затрептяват проблемите на 60-те години. Чувствува се онази атмосфера на приземяване на кумирите, на широк демократизъм, на възлизане по върховете на националния ни живот хора от дълбоките низини на народа, на преклонение пред творческата мощ на масите. Във филма се чувствува шуртящото като младо вино опиянение на народа, осъзнал собствените си сили. Народът е превърнал в своя същност омразата към всеки самодържец, господар, властелин (войниците на Ивайло са готови веднага да променят своето отношение към него, когато узнават, че цар Константин иска да го направи болярин и да му подари земя и хора). В съвременна светлина е поставен и въпросът: вожд — маса.

И на още едно място добре проличава съвременната, диалектикоматериалистична гледна точка — осъзнаване историческата обреченост на въстанието. Постепенно Ивайло, този обикновен човек от народа, стига до мисълта за несправедливостта на самия феодален строй. И той започва да се бори не само срещу отделни негови представители, а и против неговата опора — царя. Но в името на какво се бори Ивайло? Общественият условия не са узрели за друг строй. Феодализмът е още силен. Ивайло не може да даде на въстаналите селяни идеал, който да е противоположен на феодалната монархия. Безизходицата добре проличава в разговора на Ивайло със стария богомил. При липсата на друг идеал въстанието минава под знака на борбата за „добър цар“. А ние знаем от историята печалния му край. Щом Ивайло става цар, селяните сметнали, че целта им е постигната, и изморени без друго от войната, се разотиват. Лишен от своите войници, влязъл в компромиси с болярите, Ивайло загива.

Трагедията на този пастир е трагедия на историческия начинател.

В началото на филма, ако е позволено да сравняваме малкото с голямото, има една сцена, която прилича на прочутата сцена от градския площад в Шекспировата пиеса „Юлий Цезар“. В тази сцена е показано как в самите възгласи на римските тълпи, поздравяващи Брут, възтържествува цезаризмът. Гражданите, не разбрали републиканеца Брут, искат него да въздигнат на мястото на убития Цезар.

Аналогично с това, когато войската на Ивайло превзема Овечград, а болярите са избити или избягали, жителите на града посрещат Ивайло с възгласа: „Слава ти, Ивайло, наш освободител и господар“. Във възгласите на народа тържествуват принципите на феодализма, чиито представители избива Ивайло. Още тук, в началото на филма, се прокрадва тази нотка на трагична обреченост, която, вместо да затихне, с увеличаването на победите, с увеличаването броя на превзегите крепости, все по-настойчиво ще звучи.

Оттук логично е да се предположи, че действието на филма ще се развие в следните две насоки: първо, въпреки колебанията и нежеланието на Ивайло историческите събития сами ще го влекат към престола; второ, въпреки омразата си към царетe и болярите народните маси накрая възторжено ще приветствуват своя нов цар. Логическите парадокси се издигат до историческа закономерност. В следването на тези две линии проличават трагедията на Ивайло и безперспективността на движението. В крайна сметка въстанието се оказва едно от тези мощни изригвания, които изхвърлят лавата на клокочещата в гърдите омраза; настръхналите тълпи заливат страната, опожаряват крепости и градове, помитат боляри, мъстят, избиват, грабят и уморени, се отдръпват, външно смирени, но с всичките застрашителни белези на действащ вулкан. Едно предупреждение на историята...

За съжаление всичко това е по-скоро бегло маркирано, почти интуитивно усетено, отколкото стабилно промислено. Авторите често забравят за целта, когато се спират на отделните епизоди; в детайлите много рядко се оглеждат общите принципи. Всичко това е довело до известен разнобой. На авторовата позиция липсва необходимата стройност, историческа избистреност. Така трагедията на историческия начинател заглъхва и в по-голямата част от действието е изместена от обширното показание на военните действия.

3.

В своя „Лаокоон“ Лесинг формулира един плодотворен принцип. Живописца не трябва да бъде застинала картина. Тя трябва да включва в себе си и елемент на движение, да подсказва развитие. Единственият момент, който изобразява живописецът „свободно да ни позволи да минем към един друг момент, предишен или следващ“¹. Така смисълът на показаното става далеч по-богат от фиксираният на платното. Пълнотата на художествения образ се дължи не на количеството връзки, а на пълнотата на асоциациите.

¹ Лесинг, „Лаокоон“, 1931, стр. 100.

Този принцип е универсален за изкуството и може да бъде приложен твърде сполучливо и към историческата хроника.

От него са се възползвали и авторите на Ивайло. Филмът не обхваща всички събития от началото до края на въстанието. Той фиксира само един откъс от него, и то такъв, който ни помага да го осмисляме в неговата цялост. Макар че филмът свършва с качването на Ивайло на престола, от показаното ние може да съдим и за това, какво ще бъде продължението на историята.

Разбира се, плодотворността на принципа не изключва поставянето на въпроси, доколко избраният отрез от събитията е най-уместен. Някои може би не без основание съжеляват, че филмът свършва с влизането на Ивайло в Търново. Защото „всъщност именно оттук започва трагедията на Ивайло и неговото движение, бих казал в много отношения съвременно и свързано с проблемите за запазването и укрепването на властта“¹.

Във всички случаи това е само едно предпочитание. Своя избор авторите успешно могат да защитят с желанието си да покажат размах на въстанието, силата на масите и Ивайло като народен вожд.

4.

Като оставим настрана сполучливо предадената теза за историческата обреченост на въстанието и творческата мощ на народа, болшинството от другите сблъсъци и конфликти не се отличават с тази дълбочина и сериозност. Разногласието между Момчил и Ивайло, между Ивайло и Хрельо — твърде сериозни и заплашващи да разцепят движението — не се издигат до конфликт, а остават в сферата на обикновените недоразумения, имащи своите основания в характера на отделните войводи. Под тези разногласия не се крие никаква по-дълбока мисъл, никаква сериозна обективна причина. Тук напразно ще търсим под художествените факти онзи философски смисъл, който обуславя историческата обреченост на въстанието.

Защо са били необходими тогава тези разногласия? Само за да се получи раздвижване в лагера на Ивайло или да се подчертае неговото превъзходство над останалите? Не. Според мен по две причини (за съжаление отново само интуитивно маркирани). Първата — за да се покаже, че Ивайло, респективно историческото време, не може да даде един здрав идеал, който истински да сплоти тази дива тълпа. Втората — за да се защити тезата, че народът е основната движеща сила, без която вождовете не са нищо. В художественото претворяване на тази правилна мисъл авторите залитат в друга крайност — умаловажаване ролята на личността. Постоянното озъбване на войводите, леснината, с която се отделя Момчил, всичко това подронва авторитета на Ивайло. И нищо чудно, че образът на Ивайло във филма е до известна степен безличен. Не се чувствуват в него ръководното начало, пъргавият ум, качествата му на незаменим пълководец, липсва нерв. Всички негови постъпки са външно детерминирани.

Отделната личност е функция на масата, но наред с това защо начело на въстанието е Ивайло, а не някой друг? На какво масите

¹ Тончо Жечев, „Романът 63 г.“, сп. „Септември“, 63, кн. 6.



Богомил Симеонсв в ролята на Ивайло

дължат уважението си към Ивайло? Защо са тръгнали след него? Защо го издигат до цар? В какво се крие особеното обаяние на този човек, оставил след себе си десетки лъжеивайловци? Филмът не може да отговори на тези въпроси.

Образът е твърде приземен за сметка на вътрешния му размах. Самият режисьор в едно интервю заявява: „Истинският творец на събитията е народът. Ивайло е само талантлив пълководец, усетил тежнението и посоката на движението... Той е патриот, умен, интелигентен, човечен, непосредствен...“

Но достатъчно ли е само това? Едва ли само тук се крие неговото обаяние. „Навярно той е поразявал средновековните тълпи и с още нещо. Именно това будещо и поразяващо въображението „нещо“ отсъства. Не е изключено това да е някаква комбинация, някакво феноменално преплитане на нашенската трезвост с безумието на времето, хитростта с екстаза, ума с религиозните видения, породени от безизходицата“¹. Към тази характеристика бих

¹ Тончо Жечев, „Романът 68 г.“, сп. „Септември“, 63, кн. 6

прибавил и онова самочувствие, което идва с победата, с нарастване на силите, които увеличат и раждат дръзки мисли, в които плахо се заражда желанието за върховна власт. Неща, които заставят човек като Ивайло непременно да бъде малко нещо и актьор.

Това го няма във филма. Обаянието и неповторимостта на образа постепенно изтича през видими и невидими пукнатини, и Ивайло се е превърнал в обикновен добродетелен рицар с шатра и часовей пред нея.

Вместо на образа на Ивайло авторите са обърнали повече внимание на събитията, на битките. Наблегнато е повече на героичното начало, което за съжаление е разбрано предимно като външен героизъм. Вътрешният героизъм, свързан неминуемо с трагизма, е заглушен. За вътрешния, психичния живот на героите ние малко узнаваме. Авторите само поставят контурите на един интересен проблем — защо човекът, борещ се против страданието и сълзите, против неправдата, сам е нещастен, неразбран, лишен от спокойствие. Но това можеше да бъде художествено убедително само ако беше намерен начин личната съдба на героя органически да се сплете с трагизма на образа, имащ исторически основания.

Всичко това е попречило да се получи онова богатство и многоплановост на образа, които предполагахме и познаваме от историята. Затова не е могъл да помогне и способният артист Богомил Симеонов, макар в неговата външност и актьорско амплуа да се съдържало възможност за едно по-значително претворяване. Слабостите в драматургията са имали решаваща дума.

5.

Другият лагер е опростен до царица Мария. Всички останали герои са само опит за разнобразяване. Болярското съсловие е показано твърде бледо, схематично. Като някакви сенки са и куманите, които по това време играят голяма роля в Търновското царство. Подчертано карикатурно е представено духовенството — тълпа от изветрели и безпомощни старци. Тук авторите са гледали повече да спазят външната достоверност на духовните церемонии и не са могли да уловят истинската същност и роля на духовенството. Антирелигиозността е декларирана. Религията не е разкрита и разобличена отвътре.

Но най-карикатурно е обрисуван цар Константин Тих. Той е страхлив, слаб, немошен, некадърен, сприхав, самохвалко — обобщение на общата слабост. Този начин на показване на враждебния лагер е в състояние да умаловажи подвига на Ивайло, величието на неговото дело, единственото успешно антифеодално въстание в средновековието.

6.

Историческият филм е и зрелище. А това изисква едно потапяне в минали времена, възкръсяване на легенди и митове, появяването на живописни дорци и крепости, събуждането на стари нрави и обичаи, обличането на древни дрехи и оръжия — една чудна

смесица, носеща аромата на отминалите епохи. Този аромат ни опива и привлича към историческия филм. „Човечеството обича да си спомня за своето детство“ (Маркс). И само при положение, че този аромат е постигнат, ние може успешно да решаваме своите проблеми чрез историята. В противен случай по-добре да говорим за тях в сегашно време.

„Ивайло“ като зрелище има успех. В пейзажите, в крепостите, в дворците, в костюмите се чувства българското, националното. Художникът на филма Константин Русаков е свършил добра работа.

Масовите сцени не са правени, както в „Калоян“, със стотина души. Тук се чувства епичният размах на въстанието, мащабността на събитието, разтърсило полуострова и изплашило високомерните владетели на Цариграда. Стълкновили са се два свята. И заслугата на режисьора е, че е намерил глас, с който да ни ги охарактеризира. Неговата сила е в показването на двата стана, в улавянето на вярната атмосфера, предхождаща битката. Има нещо силно и завладяващо в противопоставянето на строените, покрити с желязо, със скрити под каски лица царски войници, безлични, еднакви, мъртво застинали и шумната пъстра тълпа на Ивайловите войници, в които всеки е дошъл със собствената болка и страсти, със собствената сила и желания. Още тук ни става ясен изходът на боя... Но веднъж започнала битката, чувството за увереност в режисьора значително намалява. В общия бой твърде често се изплъзва от погледа отделната личност, индивидуалната съдба. Тук в близкия план започва да се чувства нагласата, бутафорията, бойното поле се превръща в една омесена топка тесто, някакъв мравуняк, в който всичко тъпче на едно място.

В камерните сцени режисьорът често изпада в театралничене, което, имам чувството, най-често е причинено от схващането, че историческите герои непременно винаги трябва да говорят с юнашки глас, патетично.

7.

„Ивайло“ е нашият втори исторически филм. Липсата на опит естествено е дала своето отражение. От тази гледна точка множество от критичните бележки са не толкова пряк упрек към авторите, колкото констатиране на общото състояние на нещата. Наред с това във филма се съдържат в зародиш и някои тенденции, чието развитие би довело да успехи в историческия филм. От тази гледна точка филмът е полезен и с постигнатото, и с непостигнатото. Истината е, че той събуди нашата любов и увеличи интереса ни към историята. Зрителите с основание искат и ще чакат нови филми, пълни със смисъл и будещи любов към рода ни.

» М Е Ж Д У Р Е Л С И Т Е «

Стана модно, щом героят на филма е дете, филмът да разкрива действителността през погледа на детето, а пък щом действителността е разкрита така — филмът да е непременно „поетичен“. Изобразителният лексикон на някои чужди филми се прие като единица мярка и сега вече еталоните за поетичност се окачват и свалят свободно и безпрепятствено. И се забрави, че в приказката за новите дрехи на краля единствено детските очи виждат прозянатата голота на събитията. От създадения „поетически“ норматив не убягна и „Между релсите“. В една статия за сценария се писа: „Интересно е решението на Свобода Бъчварова да разкрие действителността чрез погледа на детските очи, това създава една своеобразна поетична атмосфера...“. А всъщност авторката никога не се „превъплъщава“ до край в своята героиня само за да „върне на доброто и злото тяхната инфантилна първичност“. Тя почти винаги остава място за представяне, почти винаги е на половина крачка дистанция. Може би за това нейната Елица няма пъстроцветните стъклъца на Синдо и не вижда света в зелено като малкия крал Матчуш I...

От всичко това не следва, че у Бъчварова няма амбицията да направи поетичен филм — напротив. Само че тя не си служи с магическите „чрез“ и „през“, за да извика „поетическата интонация“. Тя избира един формално по-скромен и непретенциозен път — да разкрие с едно особено стоплящо лирично чувство деликатната и изтънчена природа на своята героиня. Елица е дете, на което бруталната действителност е отнела твърде много, за да не кажем всичко. Като зъл магесник тази действителност посивява и деформира всичко, към което то протегне ръка. Но магията е безсилна пред едно — света на приказката. Елица заживява в топлото вълшебство на Андерсеновите приказки, сънува с отворени очи полета на белоснежните лебеди. И от старата приказка се ражда новата — за „Кристалният влак, който ще блести на слънцето, защото ще пътува към свободата“. Както малкият Яцек създава своята въображаема Венердикция, така и Елица заживява с мечтата за онази страна „в която няма да има болни и шосетата ще са под земята“, в която всички ще живеят дружно и щастливо.

Идеалният, красив мир на приказката — това е първата поетична струя на сценария. Бъчварова избягва визуалното разточителство на приказката и ни я поднася в един косвен опосредствуван



«Между релсите»

път чрез своеобразното поведение и реакция на героинята към заобикалящата я среда. По-късно във филма това авторско решение намира чудесно покритие в очарователното изпълнение на малката Маргарита Чудинова.

Но ако действителността не може да отнеме на децата приказката, може да я обезсмисли. Защото войната философски до край отрича дълбоките нравствени закони на приказката — където доброто винаги тържествува, а злото главоломно се проваля. Може ли да се остане в света на приказките, в света на любимите герои, когато студената калиграфия на едно легационно писмо донася вест за смъртта на бащата? И обезсмислянето на приказката може да донесе на крехката детска психика една голяма и неизличима травма, ако на света съществуват хората с подковани алпийски обувки, а ги няма другите — тези, които се борят да превърнат красивия свят на приказките в една още по-красива действителност. Бавно и неусетно у Елица се събужда нещо повече от мечтата за кристалния влак — едно необикновено и непосилно за годините желание за пласиране, някакъв особен детски крехък порив към действие.

Това е източникът на втората поетическа струя в сценария.

Но макар тази струя да е също така пречистена през лиричното светоусещане на авторката, у нея има още доста декларативна мътилка. Това особено силно се чувства в диалога, който понякога направо ни стряска със своята суховатост, прекалена директност и неочаквана твърдост.

Тези две поетични теми съжителствуват в сценария хармонично, в своеобразните взаимоотношения на частите от една музикална творба — срещат се, развиват се паралелно, преливат се и се раздалечават, за да се срещнат отново, но втория път в една вече

по-нова (светла или тъмна) тоналност. Това пък предава вече една трета допълнителна поетична интонация на сценария.

Не можем да упрекваме Бъчварова за това, че пренебрегнала пътищата на класическата кинодраматургия. В много отношения тя успя да защити намерението си.

Сценарият е построен като хроника или по-точно като триптих — в три големи епизода (София, санаториума, гръцкото градче), необвързани от дебели и задължителни връзки на познатото сюжетосложение. И все пак постигната е нужната монолитност и цялост на произведението. Обяснението на този факт само с постоянното присъствие на Елица в епизодите ми се вижда ученически наивно...

Ние непременно ще сгрешим, ако към тази сюжетна конструкция приложим прастарите норми за изграждане на филмов сюжет: „Предшествуваният по време епизод обяснява следващия го“ — така пишеше в старите учебници по кинодраматургия. Но практиката на съвременното кино със своите най-ярки образци — „Четиридесет и първият“, „Сладък живот“, „Балада за войника“, „Пепел и диамант“ и други — опроверга до край универсалността на това правило. За сценария „Между релсите“ е характерна не еднопосочната, а двупосочната, взаимнопроникваща връзка между епизодите. Ако вземем изолирано от контекста завръщането на Елица от санаториума, той направо би ни се сторил наперено претенциозен с това: „Бабо, знаеш ли, аз съм Жюлиен Сорел?“ Но поставена, от една страна, с директно предхождащия го епизод на бунта на терасата и от друга и преди всичко с отдалечения по време следващ го разговор с Христо (след убийството на полиция), тази сцена става необходима и осмисляща брънка в общото цяло. Обединяваща основа в случая е не единството на събитието, а единството на мисълта — събуждащият се у Елица порив към действие.

Понякога на пръв поглед Бъчварова като че ли сама провокира целостта на сценария. Имам предвид монолога на Елица за целувката. Но в случая драматическата интензивност на епизода се проявява тъкмо в това магическо появяване, в тази трагична мимолепност на факта. И ако ние имаме възражения по чисто диаложната страна на сцената, трябва да признаем, че тя носи в най-изкрита-лизирана форма мечтателността и чистия лиризм на героинята. В този смисъл сцената престава да бъде изолирано откъсче и органично се вплита в общата тоналност на разказа.

... Сега, струва ми се, бихме могли да обясним целостта на сценария с асоциативното свързване на мотивите, с постигнатото единство на атмосферата.

Естествено при този лиричен маниер на сюжетно изграждане, при който е елиминирана водещата и улесняваща интрига и единствен съветник остава дълбокото авторско чувство за съотношение на частите, никак не е изключен неуспехът.

Една стенограма от репетициите на Станиславски разказва: Репетирала се масова сцена от „Блокада“ на В. С. Иванов. Когато влязъл в залата, Станиславски казал: „На сцената има много малко хора (а между впрочем тя била претъпкана от статисти). Нека си

вдигнат ръката тези, които имат определена сценическа задача, сценическа съдба. Другите да си отидат. „Повечето от половината хора слезли от сцената. След като погледал малко, Станиславски удовлетворен добавил: „Ето, виждате ли, сега сцената е наистина пълна с хора.“

Позволих си тази вметка не от желанието да разказвам любопитни истории, а защото, струва ми се, на нещо подобно се натъквате в нашия случай. В „Между релсите“ наистина няма гигантски масовки, но се мяркат образи, чието появяване и изчезване е колкото безпричинно, толкова и безпоследствено, защото нямат тъкмо тази „сценическа задача, сценическа съдба“. Бързам да се поясня: съвсем не става дума за такива герои, които ще повлекат след себе си като развит пояс сюжетни линии, истории и прочее и прочее, а за такива, които биха дообогатили с един детайл, с един жест, с една въздишка главната героиня, биха я направили по детински по-сочна и по-осезаема.

В „Балада за войника“ Альоша Скворцов среща по пътя за дома Шура — това е вече една самостоятелна сюжетна линия. Но при съвместното им пътуване в затворения вагон, наплашени от Гаврилкин, те дълго време се крият от „страшния“ лейтенант. От това се раждат интересни недоразумения. Но какво е тяхното удивление, когато вместо лейтенанта „звяр“ срещат един мил, културен и добър човек, който се задоволява само с предупреждението: „Деца, по-внимателно с огъня.“ Само за миг се появява този лейтенант, но оставя след себе си една топла вълна във взаимоотношенията между героите и една трайна следа в сюжета. А в „Между релсите“ съдържателят на „дяволските огледала“, продавачката на царевица, морякът, старият лекар и младата сестра... са незадължителен фон, с единствената и обща за всички задача — да доведат до зрителя колорита на времето. Не прави изключение и френският по атмосферата си епизод на ловенето на котките, защото в същината си не прибавя нищо ново.

С неизползуваните в случая възможности за косвено, опосредствено изграждане на сюжета можем да си обясним впечатлението за известна мудност на разказа, усещането, че понякога като на Прокрустово ложе се разтяга един новелистичен материал до размерите на нормалния филм и най-вече чувството, че срещаме една Елица, твърде близка до състарения младенец от старите икони. Когато киното изживява бурен период на асимилиране на новите форми, пред творците се изправя едно обяснимо изкушение: да покажат новото, да правят филм по новому. И съзнателно или несъзнателно се пренебрегва онова, което би направило новата форма плътна и завършена.

На тази понякога колеблива в своеобразието си литературна основа Венелин Цанков направи своя пръв филм. В. Цанков се утвърждава като театрален режисьор със свой оригинален почерк и физиономия. Влечението, вкусът към изобразителното решение на спектакъла е доминанта в режисьорското му творчество. Той не само умее да придаде на изобразителното решение самостоятелно естетическо значение, но и да го направи своего рода ориентир за трактовката на драматичната творба, катализатор на драматичното действие.

Спомням си решението на Водача в „Оптимистична трагедия“ на Бургаска сцена. Този образ нямаше нищо общо с това, което сме видели (или знаем) от Толубеев и Андреев. Това беше един герой, сякаш слязъл от „кавказките“ страници на Пушкин и Лермонтов — горд, мълчалив, наметнат с плътна черна пелерина — някаква романтична стихия на анархизма. И не рядко именно това примамливо решение предопределяше тонуса на постановката, коригираше общото идейно-образно звучене на спектакъла.

Чувал съм да казват за един или друг писател, че пишел „гъсто“. Това определение добре приляга за В. Цанков. В неговата режисьорска палитра засега има още малко тонове, но те винаги се срещат в експресивни, силни и „гъсти“ съчетания.

Самата метаморфоза на заглавието на сценария — от лиричното и песенно „Пътуване към свободата“ до драматичното и конфликтно „Между релсите“, като че ли ни подсказва посоката на търсения и преобразования от страна на режисьора. Естествено той не е могъл да не усети онези празноти в сценария, дошли от елиминирането на опосредствуваните възможности на сюжета. Така във филма се появяват играта на Елица със заключването на вратата, пантомимата и някои други сцени. Но говорейки за посоката на преобразувания, трябва да имаме предвид нещо друго.

„Изстрел. Шапката на пленника отхвърква. Двамата немски часовои, които стрелят по него, са съвсем спокойни и даже се смеят. Човекът почва да бяга зиг-заг. Изстрел. Човекът прави още няколко крачки, после смешно се завъртва около себе си и пада на земята по гръб. Немците се смеят. Внезапно човекът почва да вика. Това е някакъв раздиращ стон без пауза.“

Сравнете писаното в сценария със скулптурно величавата смърт на Янис във филма и вие ще имате почти точна представа за споменатите преобразования. Взето фрагментарно, извън контекста, само по себе си изобразителното решение на този епизод си има своите किнодостойнства — добро портретуване, културно композиране на кадъра. Но потопен в общата среда, той художествено превежда явлението на една друга, чужда му по дух емоционална степен. Със своята обобщеност и условност изобразителното решение на епизода подтиска мемоарната частност и неповторимост на събитието.

От смятането знаем, че две и едно, както и едно и две все правят три. Но в киното подобна промяна, при цялата вярност към фабулната, при изключително съхраняване на външната прилика все едно нарушава равенството. Онази обагрена от спомена интимна интонация, с която бе написан сценарият „Пътуване към свободата“, е подменена в „Между релсите“ от обективизиращия тон и явните режисьорски предпочитания към сюжетна острота. Затова във филма в епизодите с Тутев и Човека с алпийските обувки Елица е ни повече, ни по-малко от третото, „излишното“ лице, поводът, за да се започне един многозначителен с неяснотата си спор между „страхливата жестокост и страдащата жестокост“. Елица (в иначе очарователното изпълнение на малката) е като че ли позабравена. Някак си информативно идва и отминава епизодът със съобщението за екзекуцията на баща ѝ. Останало се е на външно събитийната повърх-



«Между релсите»

ност на епизода, без да се доразкрият дълбоките, вълнуващи трепети на детската душа, причудливите извикви на детската мисъл. В замаяна на това режисьорът доста и ненужно „интригува“ с паралелния монтаж във великденската вечер, за да създаде едно безсмислено напрежение. Или както се казва в такива случаи — това вече е от друга „опера“.

В статията си „Условност и взаимодействие на традициите“ театралният режисьор Цанков мечтаеше за една „друга органика — органика на условността“, която ще реабилитира нахърнената от киното гордост на съвременния театър, ще му върне езическата безхитростност и първичност. И въпреки обобщенията и обширните екскурзии в историята това беше не толкова опит за декретиране на тенденциите в съвременния театър, колкото ясно и категорично оправдаване на собствените естетически (стилови) концепции. В тази статия Цанков беше толкова театрален, само, абсолютно и докрай театрален, че веднага предизвика уплашената реакция на някои хора. Ония, които предричаха един безметежен дебют в киното, би трябвало да се запознаят предварително с въпросната статия. По силата на една инерция, кой знае от къде дошла, ние често и прибързано квалифицираме театралната графика в „полукино“, в готовност за киното. И аз дълго време съм мислил, че Цанков е „узрял“ за киното. Заблуждавало ме е сигурно усещането, че понякога сценичната рамка се е оказала тясна за режисьора и затова често е прибегвал до наивните средства за окинематографияване, като например фаровете в последната картина на „Леа“. Но по-късно разбираме, че това не е дори флирт с киното, а чисто и просто търсене на сгъстена, ярка сценическа изява, театрално буйство на един театрален режисьор срещу „вкостенелите форми на „илюзионно-натуралния театър“.

Да си призная, харесва ми това, че Цанков не се мъчи да влезе „предрешен“ в киното, не се преструва на кинематографист, не имитира никаква кинодинамичност, в смисъл на въртене на камерата, необикновени ракурси и прочее, които също така необяснимо взеха да се прилагат от някои като единица мярка. И може да прозвучи като парадокс, но той е най-филмов в интериорните сцени, т. е. тъкмо там, където изкушението от театралния навик е било най-силно. Въпреки известна статичност и тежест в мизансценното построяване на кадъра: в повече от споменатите случаи се чувства един филмов климат. Веднъж това се постига с активизиране на фона, друг път с едно съсредоточаване в детайла. Можем само да съжаляваме, че малките пробиви във фронталната атака на киноспецификата не са доведени до победния си завършек. През тридесетте години се е писало много за театралността на мизансцената във „Великият гражданин“ на Ф. Ермлер. И сега в подтекста на статии за неговите филми се долавят подобни нотки. Наистина дългите диаложни откъси във „Великият гражданин“, легатният преход от една крупност на плана към друга на пръв поглед оставят това впечатление. Но в случая театралният негатив в „кадъра-ядро“ (Айзенщайн) се проявява чрез цялостната монтажна фраза в истински кинематографичен позитив. В „Между релсите“ кадрите-ядра обладават една относителна кинематографична стойност, но щом влязат в задължителните взаимоотношения в монтажната фраза те започват да ни намирисват на каширан декор. Не искам да изпадам в менторски тон и да „разкривам“ на режисьора монтажната азбука, но от друга страна, не можех да подмина тази констатация, тъй като тя до голяма степен е свързана, както с театралните навици на филмовия реализатор, така и е едно мастилено петно върху режисьорското му „писмо“ изобщо. Става дума за фрагментарността, която в театъра понякога (при много специална драматургическа основа) би могла да бъде и качество, но в киното винаги е недостатък. Може да звучи много странно, но тъкмо екранът ни дооформил едно впечатление, което ние смътно подусещаме в театралната зала.

Неусетно бележките ми се построиха по сравнителната ос „сценарий—режисура“. Това направих не за да хвалебствувам единия и коря другия. Написах на хартия онова, което ме заинтригува веднага след първото гледане на филма. Защо все пак не се получи очакваният филм? Опитах се да си обясня най-главните и основни причинители за това.

„Между релсите“ е един двоен дебют — на сценарист и режисьор. От една страна, пръв опит в голямата литературна форма, от друга — дебют на един утвърден със своя физиономия и театрални навици режисьор. И още нещо, което се оказва в случая най-решаващото: лирико-интимното начало на сценарната основа среща епико-драматичния характер на режисурата. Това роди едно естествено и неминуемо конфликтване, при което компромисът бе най-ненадеждното средство за разрешаването му. Практиката на съвременното кино изобилствува от примери, които идват да ни докажат, че стилната монолитност на бъдещия филм се изковава още в най, най-



«Между релсите»

ранната работа над сценария, още тогава, когато се „изливат основните“. Върху документалния, почти очерков разказ на В. Богомолов „Иван“ режисьорът Тарковский създаде в истинския смисъл на думата „поетичен“ филм. Новото качество обаче бе постигнато още в предварителната обработка на литературната първооснова, която тогава, на она ембрионален стадий на работа, в известен смисъл беше повод за филма. Но важното е, че по-късно завършеният сценарий вече не беше претекст и повод за режисурата, а тъкмо обратното — дълбоко осъзната и почувствувана художествена необходимост. Тези мисли по повод „Между релсите“ (където нещата са по-комплицирани от присъствието на два момента — „дебют“ и „преодоляване на театрален навик“) ме отвеждат към нашата филмова практика. В много случаи на литературната основа у нас се гледа като повод, елиминира се нейната относителна самостоятелност. Освен другото не ли тъкмо в пълния стилин синхрон между сценарий и режисура се крие успехът на „А бяхме млади“, „Първи урок“, „Пленено ято“, „В тиха вечер“ (втора част). Но ако не се учим от успехите, не трябва ли да ни стреснат примерите за обратното, които са десеторно повече и са горчив опит, някак си подминаван със затворени очи. Обясняваме неудачата с всичко друго и винаги сме готови да забравим това...

В разговор за филма „Между релсите“ един режисьор се изрази много вярно: „Грешило се е, но се е грешило на високо равнище.“ Точността на тази оценка има за мене смисъл не като извинителна бележка за сегашните неудачи, а като едно основателно очакване на бъдещи успехи.

**„ВСИЧКО ОСТАВА
НА ХОРАТА“***

Онзи, който в най-дълбоката древност на човешкия род, първи е осмислил простия факт, че живее, вероятно е бил и първият, който се е опитал да проникне в смисъла на това. Оттогава и до днес всички хора във всички времена и общества се мъчат да решат тази съдбовна проблема, защото отдавна са открили разликата между съществувам и живея, защото винаги са осъзнавали живота като най-висше човешко благо и естествено са се мъчили да го продължат, да го принесат отвъд действителното на законите на физическата смърт.

Така се е родила, от една страна, заблудата за задгробния живот, която хилядолетия наред е мистифицирала истинския смисъл на реалното земно човешко битие и го е водила по измамни пътеки към измамно безсмъртие.

Но сред тъмната на религиозните илюзии е съществувало и се е утвърждавало и великото прозрение, че човешките дела са неизмеримо по-трайни от човешката плът, че животът на обществения човек може да продължи и след неговата физическа смърт, ако през краткия си престой на земята той е живял за хората, раздал се е на хората, съумял е да стане нужен на хората на своето поколение и на поколенията на своето поколение.

Безсмъртен е онзи, който съумее да подчини интересите си на интересите на своето общество, да се разтвори в своето общество, защото обществото е безсмъртно и в безсмъртието на обществото живеят вечно делата на неговите отделни членове. И наистина ония, които така разбираха проблемата и живяха в хармония със своето разбиране, и днес са по-живи от живите.

„Всичко остава на хората“ е филм —

* Филмът е създаден по едноименната пиеса на С. Альошин. Сценарий — Самуил Альошин. Режисьор Георги Никитансон. Оператор Сергей Иванов.



*Е. Бистрица в кадър
от филма*

това ясно личи от самото заглавие, — който е посветен на вечната проблема за смисъла на човешкия живот и в който тази проблема се разглежда недвусмислено в материалистическото ѝ осветление. Самият този факт вече е достатъчно значителен, за да ни внуши респект към произведението, тъй като ние, зрителите от социалистическите страни, сме основателно много чувствителни и много възискателни към проблематиката на произведенията на киноизкуството.

Но наред с изискванията за едно едропроblemно изкуство ние все по-настойчиво търсим вече и съвременна постановка, съвременно тълкуване на трайните и значителни човешки проблеми, не се задоволяваме от тяхното традиционно, класическо поставяне и разглеждане. От гледище на това изискване филмът „Всичко остава на хората“ на пръв поглед не прибавя нищо съществено към онова, което ние вече знаем по проблемата като материалистически мислещи хора. Защото всъщност изводите на професор Дронов за смисъла на човешкото съществуване са били известни и на ония, които са строили пирамидите край Нил, и на

ваятелите на Елада, и на мъчениците на материалистическата мисъл през средновековието, и на ренесансовите творци, и на мнозина от епохата на господството на капитализма. И стотици произведения на изкуството, в това число и на киноизкуството, са утвърждавали естетически същите тия общо философски изводи за смисъла на живота, за смъртта и безсмъртието.

Работата е в това обаче, че единствено обществото, строящо комунизъм, т. е. безкласовото общество, за първи път в историята на човечеството прак-

тически създава истинска и трайна общност на интересите на отделната личност и на обществото, успоредява техните цели и възжелания, тяхната борба за бъдещето. При тия условия една личност се утвърждава не вече в борба с обществото и въпреки официалното мислене и практика на обществото, а в единодействие и единомислие с обществото. Това естествено създава и всички условия за пълно реализиране на способностите на отделния човек. Тогава и самият живот на отделния човек, творещ за обществото в нови, не-



Николай Черкасов в сцена от филми

бивали още исторически условия, и неговият начин на мислене, и неговият характер, и неговото отношение към физическата смърт придобиват качествено нови отлики, характерни единствено за нашето време и за нашето общество.

Ето какво са осмисляли, ето с какво са се считали авторите на филма „Всичко остава на хората“, когато са разглеждали вечната проблема за предназначението на човека, когато са проектирали образа на своя Дронов. И убеден съм в това, респектът и възмущението, които изпитваме от срещата си с този образ, произтичат не просто и не само от това, че Дронов мисли върху живота и смъртта така, както са мислили гигантите на човешкия род през всички времена, че той им прилича, а и от това, че той съществено се различава от тях, защото живее (именно живее!) в едно съвременно социалистическо общество, защото отразява своеобразния характер, условията и закономерностите именно на това време и общество, а не на времето и обществото например на Джордано Бруно или дори на Николай Островски. Ето защо след всичко, което ни е поднесло досега реалистичното изкуство във връзка с проблемата за смисъла на живота, ние съвсем не сме равнодушни, когато гледаме филма „Всичко остава на хората“. Ето защо ние възприемаме образа на Дронов не като някакво непостижимо твържество на човешкия дух въобще, не като академичен пример от историята, който е добре да имаме предвид при теоретичните спорове за предназначението на човека, не като нравствен връх, който с възхищение сочим, оставяйки при удобното си самочувствие на обикновени, несъздадени за височини хора, а като жив човек, живял може би зад съседния прозорец или на съседната улица, до нас и сред нас, при същите обществени условия, в които живеем ние, при същите възможности, от които може да се възползуваме и ние, за да бъдем Дроновци.

Това е, струва ми се, което удовлетворява нашето изискване за съвременност и което в най-голяма степен мотивира вътрешно положителната ни оценка за филма.

И изследвайки отделните моменти от конкретната художествена защита на проблемата, ние може да открием редица основания за неудовлетвореност — от драматургически, режисьорски и актьорски посредством изпразнени образи

(особено ония, които възплащават философската антитеза на Дронов) до неприемливия художествен вкус на някои от метафорите.

Но филмът се решава генерално от образа на Дронов.

В този образ след многогодишно отсъствие от киното отново се появява Николай Черкасов. И неговото вдъхновено, безрезервно възплъщение ни заставя да чувстваме след края на филма непосредственото присъствие като че ли на двамата Дроновци — физика и актьора.

Христо Кирков

„ТРИ ДЕНОНОЩИЯ СЛЕД БЕЗСМЪРТИЕТО“

Героите на филма са група матроси, обградени в развалините на превзетия от немците след 250 дни героична отбрана Севастопол. Съдържание на филма е стремежът на отряда да се измъкне от обкръжението. Самата тази постановка предполага засилен интерес към поихичните преживявания на героите, към ежедневието, към подробностите.

Към края на филма един от героите казва: „Изминаха три дни от превземането на града. Равносметките са направени. Преброени са живите и мъртвите. Към кои се числим ние?“ В отговор на този въпрос се ражда романтичната приповдигнатост на творбата. Матросите ще загинат в неравната битка с врага. Но те няма да са в списъците на мъртвите. Ще останат да живеят с подвига си.

Стремежът на авторите е да слеят в едно неделимо единство тези две страни: реалното ежедневие и неговата романтична оценка.

Общо за романтизма е липсата на история на характерите. Сюжетът се явява преди всичко форма на авторовата мисъл. Оттук и преобладаващият интерес към идеите. Интересното е, че в „Три денонощия...“ този интерес е споделен с интереса към образите; тук имаме опит за създаване история на характерите. Но това е по-скоро доработването им, доизвайването им в границите на конкретната драматична ситуация; по-скоро тенденция, възможен път, отколкото добре осъществена



«Три денонощия след безсмъртието»

работа. Филмът носи основния недостатък на романтизма — авторите не са се облягали в своята работа на самия живот, а на своите мисли по повод на него. Може би за това е спомогнала и житейската младост на режисьора В. Довган, чийто дебют е филмът.

Затова в тази торба ще намериме и стари неща, и познати интонации. В редица епизоди просто живее учителят Довженко. Именно от тази гледна точка филмът е най-уязвим. Преди всичко конфликтът е стар, познат. Идеята се постига чрез външните постъпки на героите — матросите физически се стълкновяват с врага. И техните физически действия се издигат до символ. Действието е низ от случки, но случките често следват една след друга, а конфликтът не се задълбочава. Познато ни е и това „случайно“ попадане на деца в отряда, позната ни е любовта, която смъртта оставя неизказана, позната ни е твърдостта на съветския боец и саможертвата в името на другарите, позната ни е сухата мъка на раздялата може би завинаги...

И най-важното познати са ни образите.

Нищо ново като тема и идея. И въпреки това на редица места филмът ни вълнува истински. Това са малки откъси, отделни детайли, реалистични

бисери от войнишкия бит, от военното ежедневие, които показват истинските възможности на авторите. Примерите са много: разговора на Гаевой със Зоя, неизвестния боец, който с кръвта си е написал: „минно поле“, смущението, с което старият боец съобщава, че не е член на партията... и накрая великолепния епизод с отпътуването на лодките. Писмата на оставащите на брега просто затрупват малките плавателни съдове и се превръщат в символ на войнишкия копнеж по близките, по родината, по мира... Романтиката тук е дала криле на реализма.

„Взети поотделно, всички тези откъси са блестящо изиграни. Но те не приемат символично единство и едновременно с това не се свързват тясно в реално-битов образ. Преносният им смисъл е замъглен, а буквалното им разбиране се натъква на логически несъобразности. Символиката на романтичното обобщение е влязла в противоречие с битовата и психологическата фактура не само на отделните образи. В целия строй на филма протича борба между несъгласувалите се помежду си елементи на романтичния и реалистичния възглед за живота“. Тези думи на съветския киновед А. Мачерет, казани по друг повод, важат буквално и за

нашия случай. Структурата на „Три денонощия...“ е следната. Обграденният отряд странствува, мъчейки се да се добере до морето. По пътя среща различни препятствия. Всяко едно от тях се обособява като относително самостоятелна част в рамките на цялото. Това са поредици от епизоди, всеки от които има своя „малка“ драматургия. Кулминационната точка в отделното „малко действие“ е преодоляването на препятствието. В тези своеобразни кулминации развиващото се реалистично действие завършва в романтично приподигнатия тон на една условна постъпка, на една метафора. Така върху произведението ляга сянката на двойствеността. Един път героите се проявяват като живи хора, от плът и кръв, а друг път се превръщат в символи. Получават се два реда събития. Едни, които имат в своята основа логиката на реалния живот; други — логиката на вложената от авторите идея. Белите конци в сближаването на реалистичните и романтични средства личат добре.

Оттук във филма се получават и два вида романтичност. Едната е иманентно присъща на събитията, на образите и се ражда в бита, в обстановката, в разговорите, в отношенията, в детайлите. Другата е породена от външната форма, от условностите, от преувеличението. Тя е израз на своеобразното авторско настроение, пристъп на възторг, на чувства... нещо като логическо или лирическо ударение. Така се получава своеобразно степенуване на романтиката. Едната, външната, идва като продължение на другата, вътрешната. Но много рядко това продължение е естествено. По-често резултатите са обратни на очакването — външната намалява или съвсем убива впечатлението от вътрешната. В тези случаи романтичното преувеличение е просто враждебно, чуждо на цялото протекло до този момент действие. Затова и най-убедителна е играта на артиста Земански (в ролята на капитан Гаево), който не се проявява в никакви условни ситуации.

Филмът „Три денонощия...“ е показателен и със слабите си, и със силните си страни. Той ни показва, че сяпото безкритично следване на традицията, колкото и богата да е тя, изсушава, обезцветява изкуството. Значимостта на дадено произведение е подготвена от традицията, но се измерва с новото, което носи. От друга страна, във филма се съдържат и интересни опити за обновяване традициите на романтизма

— чувството за излишност на условностите, силната реалистична струя, наблягането на битовия детайл, опит за създаване история на характерите. Филмът показва и още нещо — поетическата приповдигнатост не може да изкупи греховете на съдържанието, към което романтизмът трябва да бъде значително по-независим.

Ако филмът не е категоричен успех, той е полезно разпознаване.

Ивайло Знеполски

„ПЪТЕШЕСТВИЕ ПРЕЗ АПРИЛ“

Едно доста обикновено заглавие. Липса на каквато и да е реклама. Проекции само в един кинотеатър. И ето че филмът „Пътешествие през април“ ми на почти незабелязано.

Вярно е, че филмът не е постижение от равнището на най-добрите произведения на съветското кино през последните години, но той притежава художествени качества, които заслужаваха на наш екран по-дълга съдба.

Би било елементарно да се приеме за съдържание на „Пътешествие през април“ простицката историйка на столичния студент по журналистика, изпратен на стаж в село Верхние Лазурени и попаднал в редица неудобни положения. Или пък то да се открива в поредицата комични приключения на традиционния разглезен синковец, който търпи несполука подир несполука. Всъщност в сценария на Д. Василиу, Л. Рутицки и А. Бусуйок сигурно биха могли да се открият подобни намерения. Но тъкмо тук е дошла намесата на постановчика-дебютант Вадим Дербенев, който внася нещо ново и много свое в тълкуването и разкриването на образите и изобщо в звученето на произведението.

Някои критици обаче не забелязват присъствието на режисьора. Те квалифицират филма като „солова проява на камерата“ и като творба, лишена от мисъл. Основанията за такова заключение вероятно идват от подчертано ярката операторска изява на Дербенев (филмът е снет от него в сътрудничество с Д. Моторни и В. Калашников). Но колкото и външно натрапчива да е камерата на оператора Дербенев, тя не е нито случайна, нито самоцелна. Тя



«Пътешествие през април»

е средство. Наистина категорично предпочетено, подчертано изтъкнато, но все пак средство за разкриване концепцията на режисьора Дербенев. А филмът има концепция, има мисъл. Тази концепция се изявява в стремежа към съпоставяне на едно лирично светоусещане, на една непреднамереност и чиста младежка патетика с отегченото съществуване, с духовната делничност и делничната сърдечност, със сърдечната сивота. Съпоставяне на възторжената, светла душа на поета Костя и „храбрите“, себични селски ергенаши. И от тази съпоставка, лишена от рационализъм и декларативност, спонтанно се ражда внушението, че лиричната емоционалност обогатява, красиво обогря живота, че поетичното отношение към действителността винаги побеждава делничното, а оптимизмът е нужен на хората, защото ги окриля и прави стремежите им по-благородни.

Друг е въпросът, доколко Дербенев е намерил в литературния материал опора, съответна на неговото художническо виждане. Филмът твърде осезателно загатва за различните посоки, по които се движат сценаристи и постановчик. От това различие на творческите пътища и задачи най-сериозно е пострадал образът на централния герой — Костик, който представлява във

филма само една определена и неизменяема човешка категория, а не жизнен, пълнокръвен образ. Все пак актьорът Александър Збруев успява да намали остротата на това усещане със силата на младежкия си чар.

В крайна сметка Вадим Дербенев — режисьорът и операторът — се налага в спора със сценаристите и поема изцяло авторството на филма. Неговият подчерк (познат на нашите зрители от предишните му филми и най-вече от „Човек върви след слънцето“) несъмнено личи в общата мека, задушевна атмосфера на филма и особено ярко в някои отделни епизоди. В богато нюансирани тонове са разкрити дневните и вечерните пейзажи на Днепър, веселото безприжие на априлското небе и най-вече смайващото нощно сияние на цъфналите ябълкови градини. И като режисьор, и като оператор Дербенев умее да извлече характерния детайл, с малко средства да постигне силно образно внушение, вярно отразяване на действителността. Той показва и подчертава склонност към лиризм — лиричното пресъздаване на живота вероятно ще бъде и в бъдеще основен мотив на неговото творчество.

У зрителите, които успяха да го видят, „Пътешествие през април“ остави

приятното и свежо чувство за общуване с вдъхновени развълнувани творци. С творци, които не обичат делничното в живота и делничното в изкуството.

„КРАЙ И НАЧАЛО“

В историята на всеки народ има съдбовни моменти, които решават живота на поколенията, отбелязват края на нещо старо и поставят начало на новото, младото, жизненото. Това са мигове, след които получените рани заздравяват, а жените измават кръвта...

Режисьорът Манос Захариас, гръцки политемигрант, се е заел да разкрие истината за един такъв именно важен момент от борбата на своите сънародници-патриоти през Втората световна война във филма „Край и начало“. Сценарият на Георгиос Севастикоглу му е дал възможност да се върне към позорната капитулация на буржоазномонархическа Гърция пред нахлуващите хитлеристки войски, когато у всекиго бяха поставени на изпитание гражданската смелост, съвестта и чувството за обществена отговорност.

Остров Крит, 1941 г. Към спасителния морски бряг се стремят седем души: комунистът Мемос, избягал от затвора, преследващия го полицай Панделис, простата селянка Криньо, един гръцки и един новозеландски войник, хубавата медицинска сестра Алики и влюбеният в нея военен лекар Кимон. Седем човека — седем характера, възгледи и интереси, събрани наедно от критичните обстоятелства. В тази малка групичка авторите на филма се стараят да открият обществените, идеологически и философски противоречия на времето, да проследят сложността на една историческа действителност — отдалечена, но поучителна и общовалидна. Сред всички се откроява комунистът Мемос, който в краткото общуване със своите спътници успява да им въздейства, да ги застави да преоценят своето „аз“. Алики и Панделис осъзнават истинското си място на патриоти-борци — за тях това е краят на непрозорливостта и начало на прозрението. За селската девойка Криньо и новозеландеца това е краят на безличното и начало на героизма. Докато за гръцкия войник и военния лекар това е краят

на човешкото достойнство и начало на падението...

Над всички тези нюанси на темата доминира основният философски конфликт между Кимон и Мемос, който е не само източник на драматичните събития, тласък на сюжетното развитие, но придава и актуалност на целия филм. Това е непротивенето на злото у Кимон, което се сблъсква с активната борбеност на Мемос. За лекаря войната е проклет омагьосан кръг, в който всяка от страните е носителка на своя, неумолима правда. И той капитулира пред тази „правда“, като малодушно избягва в Египет, докато комунистът Мемос препоръчва активна намеса, противодействие при всички обстоятелства и с това внушава възхищение и привлича последователи. Заслуга на неговия пример е и стихийният порив за отмъщение, който се ражда у Криньо към убийците на нейните близки, и героичната проява на новозеландеца, убил председателя, за да спаси комуниста, и вътрешната устременост към правдата у хубавата Алики и у бившия полицай Панделис, който поема пътя на въоръжената съпротива.

Що се отнася до професионалната вещина, с която е реализиран филмът, на първо място трябва да се подчертае работата на режисьора. Той е усетил значителната доза рационализъм, заложен в сценария, безелите на безжизненост и литературна преднамереност в образите и се опитва да преодолее тези недостатъци чрез едно повнимателно вглеждане във всяко събитие, във всеки характер. В резултат обаче се е получил доста обстоятелствен филмов разказ, някъде разтегнат до толкова, че сериозно накърнява ритъма на филма. Епизоди, като инцидента с германските мотоциклети, сцената на Панделис и Криньо край брега, на Алики и Кимон в църквата и други са поднесени така разточително, че създават чувството за режисьорско любование на сполучливата находка. Заедно с това режисьорът показва и богато образно виждане, умение силно да внушава необходимото чувство или да създаде ярна, силно осезаема атмосфера. В това отношение трудно се забравят сцени като смъртта на новозеландеца на камбанарията, разстрела на селяните и къпещите се немски войници (там камерата се издига към безмълвното небе като въпиещ страдалчески вик) или епизодът, когато жените измиват кръвта от селския площад. Не по-малко художествено убедителен е Заха-

риас във финалните сцени (героите му потеглят в три различни посоки към избраното бъдеще), когато внушава своята увереност, че истинската победа ще извоюват участниците в съпротивата като Алики и Мемос.

Особено положително във филма е участието на оператора А. Харитонов с неговата съдържана, високопрофесионална камера. Трябва обаче да се съжалява, че у мнозина от актьорите Манос Захариас не е намерил равностойни сътрудници. Изпълнението на повечето от тях излъчва прекалена хладина, не възбужда в достатъчна степен, остава в границите на заложената в сценария рационалност. Най-ярко се чувства това у Н. Климова (Алики), която явно не може да се справи с драматичните изисквания на образа.

Филмът „Край и начало“ не привлича вниманието със събитийната си страна, нито с подчертана оригиналност на художествените решения. Но той се налага със значимостта на третираните проблеми и най-вече със здравата позиция на неговите създатели.

Василен Васев

„СЪРЦЕТО РЕШАВА“

„Сърцето решава“ е комедия, в която сценарист и режисьор проявяват разбиране на жанра. Но ако кажем, че в този филм са разрешени големите въпроси, пред които е поставена съвременната кинокомедия, няма да бъде вярно. Тук по-скоро е излице едно културно третиране на жанра, отколкото някаква творба, която с нови и оригинални решения го е тласнала напред в неговото развитие.

Режисьорът Л. Бучковски, който заедно с Г. Невярович е и автор на сценария, има вярно чувство за комедиен образ. Неговите герои са комедийни не защото търсят начини да предизвикат смях у публиката, а защото изпадат в сложна плетеница от недоразумения, на

които най-нормално и искрено реагират. Нито един от образите на филма не е изграден със състените и ярки бон на традиционния комичен герой, който в много филми е търсеният „спасителен фокус на смеха“. Напротив, в тази комедия няма външни ефекти и самоцелно постигане на евтини реакции у публиката. Смяхът идва спонтанно и не принудено. Това, разбира се, не е очителният смях на пропитите със сатира дълбоко философски социални комедии, нито пък безбидният хумор на зле скроения фарс и буфонада. Това е смяхът на делника, на обикновената случка, на хората, които нямат нищо комично в себе си, но които изпадат в сложна върволица от комедийни обстоятелства, предизвикани от интересната индивидуалност и личното поведение на главната героиня.

Режисьорът Л. Бучковски с лекота изгражда характера. Той успява да ги внуши психиката на своите герои — главни и второстепенни — само с няколко загатвания. Режисьорско постижение е Криша, която през цялото действие е на екрана. Момчето, което се включва в нея, или пък продавачката в магазина се появяват само няколко пъти, но те остават впечатлението на завършени образи, може би не дотам нюансирани, но свършено ясни за публиката.

Ана Пруцнел (Криша), която познаваме от „Слънцето и сянката“, е най-щастливото решение във филма. В „Сърцето решава“, умело насочена от Л. Бучковски, тя проявява значителни актьорски качества: пред нас е изстина едно очарователно 16-годишно момиче — колкото невинно, толкова и изобретателно; колкото мило, толкова и покоряващо.

В „Сърцето решава“ всички компоненти на филма са подчинени докрай на общия стил. Получава се добре замислена и добре изпълнена творба, която би звучала съвсем монолитно, ако не беше зле скроеният епизод с нощното нападение от бандата и няколкото, макар и дребни, но „вечни“ комедийни паразитчета.

Наталия Стамболиева

За сценария
„Срещи с Непознатия“

Любен Станев

Новият сценарий на Павел Вежинов продължава хубавата линия в неговото творчество — линията на човечно, топло отношение към живота, примесено с една мека усмивка, с една искрена, непревзета загриженост за хората. Това не е сатира, нито комедия, а по-скоро развълнуван разговор за опасността от сляпото робуване на принципите, за бедите и нещастията, които могат да причинят хора, превърнали истината в догма, изсушили и обезлистили душите си.

Главен герой на сценария е Евтим Манасиев, човек със заслуги както в миналото, така и в строителството на социализма. Без да прибъгва до жилото на изобличителя или до голата констативност на скептика, Вежинов е успял да изгради един интересен, сложен и много жив характер, с помощта на който поставя сериозни и актуални проблеми на нашето време и на първо място — проблема за очовечаване на принципите.

Сферата, в която е разгледан този проблем, е преди всичко тесният семеен кръг и по-малко обществената среда на Манасиев, но въпреки това адресът на сценария е достатъчно широк, художественото обобщение и гражданската значимост на произведението са налице. В малката капчица на отделната семейна клетка са се огледали важни и тревожни явления на нашето време, отразили са се мислите и вълненията на днешния човек. При това Вежинов не е пропуснал да разкрие героя си и в неговата служебна среда. Случаят с Михайлова и особено епизодът в Хисаря обогатяват образа на Манасиев, показват ни проблема от още една страна.

Може да се зададе въпросът, защо авторът се е ограничил само в морално-битовия план на темата, не е ли могло манасиевщината да бъде проектирана и върху по-широка гражданско-политическа основа. Авторът съвършено съзнателно е избягнал това и според мене не от липса на смелост, а по чисто художествени съображения. Разкривайки пораженията на тесногърдието и сектантщината в семейни рамки и само в плоскостта на морално-битовите категории, Вежинов всъщност иска да ни внуши колко страшни и пагубни могат да бъдат тези пороци в областта на обществения и държавния живот. Това е направено много предпазливо, в под-

текст. И все пак то личи. Личи най-напред от самата съдба на героя, от неговата драма, която макар и лична, подсказва колко чужд, неразбран и нещастен би бил всеки, който не вниква в душите на околните, който подхожда с подозрение и предубеждение към хората. Тази мисъл личи и в някои диалози на Манасиев с жена му, с генерала, със следователя и особено с Непознатия.

В сценария на Павел Вежинов има една характерна и много важна особеност, която се обуславя от самотния творчески почерк на автора, от неговата позиция на гражданин и писател. Това е фактът, че съвестта на Манасиев е все още будна. Този факт дава на произведението оня лъх на ведър хуманизъм, който е свойствен на Вежинов и му позволява да третира в творчеството си остри и парливи страни от нашия живот, без да изпада в песимизъм и отчаяние. Това важи най-вече за последната му книга „Момичето с цигулката“, важи в не по-малка степен и за сценария „Срещи с Непознатия“, който впрочем е изграден върху няколко разказа от тази книга.

И наистина колкото и грешки и поразии да прави, колкото и отблъскващ да ни се представя в някои моменти със своята скованост, мнителност и студенина, ние все пак не изпитваме към Манасиев открита антипатия, дори на места ни обхваща някакво странно съчувствие към него. Разбира се, това не се дължи на безпринципност в трактуването на образа от страна на автора, а още по-малко на някакво желание Манасиев и манасиевщината да бъдат оправдани. По-скоро Вежинов сякаш ни уверява със своята мека, разбираща усмивка: „Да, има такива хора, те могат да станат много опасни, могат да се превърнат в бич за нашето общество, но работата не е чак толкова отчайваща. Животът, младостта ще турят на мястото им Манасиевци, особено ако в техните души е останало все пак някое невякоравено кътче.“

Именно това живо и незасегнато от догматизма начало търси през цялото време авторът в своя герой, издирва го внимателно и честно, далеч не по оня прибързан, лековат и неубедителен начин, с който сме се срещали в не едно схематично произведение. Сложен, начупен и противоречив път извървява Манасиев от първото си появяване в сценария до задъханото, мъчително и въздействащо като символ изкачване по безкрайната желязна стълба на строежа. Втвърдената му от догми и предубеждения душа се съпротивлява героически на ударите, бавно и трудно падат упоритите пластове от нея, една по една и съвсем не с радост отстъпва той своите доскоро непревземаеми позиции. Затова, когато след случката с Вили и разговора със следователя ние може би очакваме Манасиев да се признае за победен, идва новият пристъп на неговата хроническа болест и той за малко не разрушава живота на дъщеря си. При това Манасиев обича децата си, макар и по своему, и в тази явно доловена черта на неговия образ се съдържа голяма част от конфликтността на сценария. Изобщо добре е направил Павел Вежинов, дето разголява, раздрусва и в крайна сметка отваря очите на героя си не с помощта на външни събития и чужда намеса, а вътре в собственото му семейство, по пътя на горчивите и неминуеми

удари, които го връхлитат с жестокостта на бумеранг. Такава е неизбежната съдба на хора като Манасиев, обикновено животът им изиграва лоша шега.

Разбира се, в сценария не липсват и някои външни тласъци, подпомагащи опомнянето на героя. Това е на първо място управителят на почивния дом. Този образ, както и целият хисарски епизод, е изваян с голямо майсторство, с присъщите на автора остроумие и тънка наблюдателност и носи много топлота и жизнена убедителност. В лицето на тъпия, закостенял управител Манасиев вижда катов огледало собствения си образ и това безспорно му повлиява. Но в този епизод има още един акцент — Михайлова, чиито благородство, издигнатост и ведрост на духа също поразяват Манасиев.

И все пак посочените фактори вътре в семейството и извън него едва ли биха били достатъчни за промяната у Манасиев, ако не съществуваше Непознатият. Този малко странен и условен образ придава на сценария оная атмосфера на оптимизъм и жизнелюбие, за които споменах по-горе. Чрез него Вежинов прокарва мисълта, че у всеки човек се крие такъв „непознат“, едно второ „аз“, което макар и да не е съвършено, най-често е по-добро и по-извисено от самите нас. В това се съдържа и основната етико-философска идея на сценария, плод на здравата хуманистична гледна точка на автора.

Друг е въпросът, как е осъществен конкретно образът на Непознатия, убеждава ли той като художествена реализация, изпълван ли е напълно за постигане на замисъла си. В това отношение аз мисля, че не всички резерви са оползотворени, че една още по-голяма находчивост в драматургичните функции и в диалога на Непознатия би повишила качеството на сценария.

От останалите герои безспорна сполука за автора са образите на Михайлова, на Бистра и Вили. Чрез последните двама сценаристът засяга, макар и косвено, животрептящия проблем за възпитанието на младежите, спирайки погледа си на един от неговите аспекти, може би най-съществения — значението на родителите, на домашната среда... От по-второстепенните герои майката е малко бледа и безлична, а приятелите на Вили — доста тривиални.

Композиционен сценарият е изграден не по законите на строгата сюжетика и това е напълно оправдано не само защото са използвани и комбинирани четири различни разказа, а защото такъв е самият характер на произведението — произведение на психологическия рисунък, на развитието на един характер, на една художествена идея. Независимо от това сценарият се чете с интерес, тъй като авторът е преплел и градира умело няколко сюжетни нишки, изградил е строен и умен филмов разказ, наситен с хумор и жив действен диалог.

С кръга от проблемите си, с хуманистичния си патос, с доброто си професионално равнище сценарият „Срещи с Непознатия“ от Павел Вежинов е успешен принос на нашата кинодраматургия в усилията ѝ за овладяване на съвременната тема.

Мисли за звуковите елементи в кинопрегледа

Румен Ковачев

Ако текстът е съдържание, монтажът — пулс, режисурата — мисъл и спойка, музиката и шумовата атмосфера са душа и дъх на кинопрегледа. Заснетото от хроникьора събитие се възприема от зрителя по-пълно и с по-голяма емоционална заразителност само при съчетанието на картината със звуковите елементи — дикторски текст, музика и звукови ефекти.

За развитието на звуковите елементи в игралния филм обикновено има достатъчно време — то се определя от замисъла на режисьора и композитора. В кинопрегледа времето е изключително ограничено, понякога се измерва в минутки или секунди. Оттук и необходимостта употребата на музика и звукови ефекти в кинопрегледа да се подчиняват на други изисквания, различни от тези при игралния филм.

Определено може да се каже, че нашият кинопреглед отдавна е изживял времето, когато музиката стоеше единствено като необходима подплата на изобразителния материал от първия до последния кадър и само трябваше временно да затихва и отстъпва място на дикторския текст. Музиката прие функцията да доосмисля, да придава по-гъвкав израз и осезаемост на изображението.

И за постигане на най-добър резултат се дойде до тясното съчетание на музика и шумови ефекти в различни варианти на употреба, прилагани винаги конкретно. Например: обект за доменна пещ можем да озвучим само с шумови ефекти, само с музика или с шумови ефекти и музика, успоредно проведени при различно доминиране на двата звукови елемента според развитието на картината. Друг начин за озвучаване е последователното редуване на музика и шумови ефекти, но музиката рядко понася честото вмъкване на ефекта, без да се наруши фразата и развитието ѝ. Понеже честото последователно редуване не дава възможност за развитие на кой да е от звуковите елементи, по-приемливо е озвучаването да стане чрез музика и шумови ефекти, като им обезпечим време за развитие според картината: обектът може да започне с музика и да го завършим с ефекти и обратно. Обикновено спортните обекти се озвучават със забавна музика. Фразите (темите) в тази музика за разлика от симфоничната са много по-къси. По-

следното обстоятелство помага при честото редуване на музика и шумови ефекти да постигнем убедителност. Практиката, макар и рядко, ни среща с композиционно изградени прегледи, оживени с употребата на шумовите ефекти. Показателен в това отношение е преглед № 6 от 1963 г., който отразява миналогодишната сурова зима. Употребените ефекти на виелица, шум на автомобилни мотори, боксуваща по леда гума на камион и др. направиха от тази хроника силен, вълнуващ разказ за героичната борба на човека с природата, разкриха качествата на работника и селянина, преодоляващ и най-големите трудности. Музиката в зимните обекти на този преглед беше на трети план след дикторския текст и ефектите. Тя допълваше фактите, беше им фон, а в някои откъси, и то доста дълги, изобщо не беше употребена. Така шумовите ефекти постигнаха голяма сила на внушение за суровата зима, а борбата на трудовите хора излезе на предна линия.

Често взаимоотношенията между музика и звукови ефекти се определят при едновременното им провеждане от възможността за чуваемост: има музика с голяма динамика, която не понася шумови ефекти или шумови ефекти, закриващи чуваемостта на музиката. Има също музика без особена динамика, която не търпи не само силен, но и най-слаб шумов ефект. Музиката започва да гъгне със слаби паразитни шумове, внасяни от тихия ефект, и не се получава необходимата чистота на нито един от звуковите елементи. В интерес на тяхното прецизно изнасяне често трябва да се лишаваме от даден шумов ефект, пречещ на развитието на музиката, когато тя има водеща линия.

При влизане в действие на дикторския текст като звуков елемент много взаимоотношения между музиката и шумовите ефекти трябва да се променят. На първо място трябва да имаме предвид голямата наситеност на кинопрегледа с текст (близо 70% от картината обикновено се покрива с текст), който налага в повечето случаи да се подлага под него само музика или шумови ефекти, но не и двата елемента заедно. В противен случай би настъпило претоварване въпреки сполучливото органическо съчетание на ефекти и музика.

След като се запознае с картината, музикалният оформител насочва вниманието си главно върху текста. Той обаче не винаги отговаря точно на картината — появява се известен ъгъл на отклонение. Ако текстът е подчертано динамичен и покрива почти целия обект, музиката трябва да се съобрази с този факт. Иначе ще настъпи сблъсък между двата компонента. Ако ли текстът не доминира по динамичност и продължителност, а обектът налага това, музиката поема тази функция.

Тишината като средство за постигане на даден ефект е неоченима с въздействието си. Ние рядко прибъгваме към това мъгщо средство и обикновено се увеличаваме в звуковите изрази. Когато в отделен откъс на един обект е необходима тишина, последната трябва да се подготви психологически от предварителното съчетание на картината с един или два от звуковите елементи. Тогава тишината ще се приеме като логическа необходимост. Според различните начини на довеждане тя „звучи“ различно: от лекото

очакване до зловещото, силно-драматичното напрежение. При използването на това средство може да се стигне дотам, че в определени случаи то да бъде главното и крайно решение на задачата.

Понякога необходимостта да покриваме картината едновременно с текст, музика и ефекти води до претовареност в звуковата страна. Майсторското ѝ ползуване на богатата звукова палитра на живота — шумовата атмосфера — е внесло повече въздух и свобода в обектите на „Новости дня“. Нашият седмичен кинопреглед все още не се е освободил от претрупаност на звуковото въздействие. А може. И ще го постигне, ако озвучаването на един-два обекта се извършва всецяло с шумови ефекти. От това хрониката само ще спечели. Шумовите ефекти притежават голяма сила за внушаване на даден замисъл тогава, когато музиката и текстът излязат на втори план. Но употребени под текст и музика или само под динамична музика, често се превръщат в дефекти и увреждат на звуковата страна. За начина на употреба на шумовите ефекти трябва да се мисли още при композиционното построяване на кинопрегледа. С несполучливото им поставяне се минира композицията на прегледа и неговата кулминационна точка се измества.

Само при пълната си съгласуваност звуковите елементи ще имат място и време за развитие, а оттук — и за въздействие.

Правилното съчетание на звуковите елементи довежда неизбежно до вярно, силно и непринудено звучене на седмичния кинопреглед.



Сцена из югославския филм
«Доктор»

По инициатива на ръководството и партийната организация в Студията за хроникални и документални филми бе проведен разговор върху проблемите на кинопрегледа. Др. Теньо Казака, главен редактор на кинопрегледа изнесе доклад, който поместваме по-долу със съкращения.

ТЕНЬО КАЗАКА

ПРОБЛЕМИ НА КИНОПРЕГЛЕДА

Седмичният кинопреглед винаги е бил желан и любим за милионите зрители. Едва ли е нужно да се подчертава голямото му значение за широкото информиране и мобилизиране на народа за делото на партията и народната власт.

През изминалите двадесет години свободен живот нашите оператори са заснели над 3 милиона метра филмова лента, от която са издадени над хиляда прегледа. Това е един огромен безценен капитал, най-ярката и изразителна летопис на двадесетлетието ни, златен фонд за бъдещия изследовател на най-новата ни история.

Трудът на нашите кинохроникьори е високо ценен и уважаван, техните успехи многократно са били изтъквани.

Пред нас обаче стои задачата не да подчертаваме постигнатите успехи, а да разгледаме проблемите, спорните въпроси, да обсъдим нашите мисли и съображения, за да тласнем прегледа още по-напред.

Искам да поставя преди всичко един много наболял въпрос — въпроса за критерия при обсъждането и преценяването на кинопрегледа. За мен този въпрос има огромно значение и от него извънредно много зависи успехът на нашето дело.

Напоследък срещу прегледа е поставен един изключителен, или по-точно казано, един несвойствен мерник. Има хора, които се мъчат да докажат, че прегледът е и трябва да бъде художествено произведение. Изхождайки от тази позиция, тези другари започват във всеки преглед да търсят най-старателно всички белези, които трябва да има едно художествено произведение и от такава позиция оценяват неговите качества.

Да се иска прегледът да има хубава, стройна композиция, добро подреждане на обектите и тяхното правилно оформяване, да! Да се иска той да има хубав, жив текст, да! Но да се третира като завършено художествено произведение — не!

В прегледа няма и не може да има една единна тема, нито единно сюжетно развитие. Неговата композиция се определя от многобройните обекти с най-различно съдържание, много от които идват понякога неочаквано. Много от предвидените за определен преглед обекти изобщо не се поместват по най-различни причини. В различните прегледи има често пъти до десет обекта. Вярно е, че те трябва да бъдат правилно подбрани и подреджани, но могат ли всички, макар и обединени в една композиция, да звучат като едно стройно художествено произведение?

Прегледът е бил винаги и ще бъде преди всичко хроника. Той е имал и ще си има свои закони и закономерности на развитие. Разбира се, и той както всички подобни дейности, се е менил, мени се и ще се мени според изменението

на техниката, според динамиката на времето, според способностите и ръста на творците, но всичко ще бъде подчинено на своеобразните за него закони на изграждане. От него трябва да се иска да бъде жив, актуален, разнообразен. Неговата главна задача е информацията, агитацията и пропагандата. Той е образна публицистика, вестник в картини, а не единно, стройно, художествено произведение. Затова когато оценяваме седмичния кинопреглед, когато оценяваме неговите достойнства и слабости, трябва да държим сметка за неговата журналистическа, публицистична същност. Тогава вече може да се говори и за белези на художествената изява — в картинния материал, в текста и музиката, в общата композиция.

Има други другари, които отиват още по-далеч. Според тях не само прегледът като цяло е високо художествено произведение, но и всеки обект е отделно художествено произведение, един малък филм. Вярна ли е тази позиция, допринася ли тя за подобряване на работата, или пък насочва напразно усилията на творците към неосъществими задачи? Аз мисля, че становището всеки обект да се счита за филм е абсолютно неправилно и съвсем необосновано. Нима е възможно към един обект като „Връчване на акредитивни писма“ да се предявяват изисквания за голямо изкуство, за „малък филм“? Там всичко е строго определено предварително. Връчват се акредитивни писма, произнасят се речи. Какво свое може да вложи режисьорът или операторът? Може ли да се измисли нещо, или път да се измени монтажът? Главното в случая е не да се прави от обекта филм или художествено произведение, а да се даде една информация за събитието, както и да не се нахвърни престижът на страната, чийто представител се показва. Нима може да се говори за филм при обект за събрание, обект за гостуването на югославския естраден оркестър, за едно хоро от ансамбъла на Филип Кутев, за една футболна среща или за гладко бягане на сто метра. Не бива да се иска всеки обект да стане „отделен филм“, нито да се заблуждават творците, че могат да отговорят на подобно искане.

Разбира се, възискателността е най-активният двигател за възхода на всяко дело, още повече за творчество като нашето. Да се иска всеки обект, особено очерковите „Из нагата земя хубава“ и др. подобни, да носи белезите на изкуството, на художествената изява е дори наложително. Да се критикува сивотата, еднообразието, бедността на показ а заедно с това да се иска ярко, вдъхновено и страстно разкриване на събитието на заснетия обект е желателно, но само при условие, че това са изисквания не към филм, а към обект от седмичния кинопреглед.

Често пъти на художествения съвет някои другари не на шега, а най-сериозно подчертават, че в повечето случаи нашите обекти в сравнение с чуждите били слаби, увисвали във въздуха. Вярно ли е това? В новечето случаи абсолютно вярно. Но беда ли е това?

Нека да вземем две хроники, които ще намерят място в нашия преглед. Първото събитие става в Куба, по времето на Караибската криза. Островът на свободата кипи, народът в Хавана пее Интернационала и се е люшнал като развълнувано море. Говори Фидел Кастро. Какъв обект ще противопоставим срещу него? Среща на първенци в производството или откриване на завод? Оттатък имаме нов пейзаж, особен колорит, особена вулканическа атмосфера, едно име — легенда. Могат ли да се сравнят подобни събития?

В Съветския преглед се дава обект, който разкрива строежа на най-голямата електроцентрала в света, която ще взема вода от река Енисей — река, равна на Волга и на Дунав, взети заедно. Разбира се, там мащабите са огромни, техниката изумителна, а в края на обекта се надига една грамада от разпенена вода, която връхлита на екрана като Ниагара. Какво ще покажем ние, за да го сравним с това? Язовир „Антон Ивановци“? Той се строи на река Вьча. Тя е широка десет метра. На сравнително малката му стена се мъдри един камион, работят пет-шест души, един багерист. Както и да бъде заснет този обект, той е несравним с Енисейския.

По света се устройват най-различни спортни състезания, един от други по-интересни и пленителни. На всички не можем да се спрем, макар че си заслужават. И все пак да се спрем на един от тях, например на зимните игри в Инсбрук. Знае, се, че нашите скиори скачат по 40—50 м, а новият олимпийски победител финландецът Вейко Кенконен просто лети като птица. Нашите спринтьори се спускат с 30—40 километра в час, а Егон Цимерман с 80. Могат ли нашите оператори да заснемат в България, в Боровец или на Черния кос подобни

шанси, спортисти-звезди? Могат ли нашите зимни обекти да се сравнят с обектите на Скуо Вале, игрите в Кортина Д'Ампеццо или с игрите в Инсбрук? Наистина те ще бъдат бледи, неизразими, слаби.

Нима има какво да сравним с излитането на първия човек в Космоса? Бих могъл да приведа още много и много примери, но и тези са достатъчни. Разликата е съвсем очевидна.

Нима външните обекти са, за да бъдат сравнявани с нашите? Не. Те са необходима информация за милионите зрители.

И въпреки всичко смея да твърдя, че много често нашите обекти, макар и извлечени от дребни събития, от малки жизнени факти и явления, се издигат по своята сила до най-внушителните чужди обекти и издържат техния натиск, имат равностойно звучене с тях. Това е резултат на нашите амбициозни, влюбени в своята работа творци на прегледа, които го обичат и му служат всеотдайно. Това трябва да радва не само тях, но и всички останали служители от студията, както и членовете на художествения съвет.

Нима вестниците не бяха най-интересни, когато пишеха за Караибската криза, за Алжирската революция, за излитането на Валентина Терешкова, за убийството на Кенеди? Какво трябваше да правят нашите редакции от вестници и списания? Нима тези събития не погълнаха всичко, което беше напечатано в останалите колони на вестниците? Тогава никой нищо друго не четеше. Нещо повече, тогава с дни и седмици се говореше и пишеше само за това. Но ще бъдем ли прави, ако злословим по адрес на редакциите, че материалите за нашата страна бяха бледи в сравнение с външните фантастични новини? Напротив, ние трябва да им благодарим, че ни осведомяваха навреме и с големи подробности.

Критерият трябва да бъде изискан, строг, но той трябва да бъде обективен, реален; да изхожда от съответни сравнителни величини, от етапите на развитието на прегледа, от ръста и възможностите на хората, от желанието да се върви напред. Тогава и ползата ще бъде голяма. Визкательността е едно, а противопоставянето и отричането съвсем друго нещо. Критерият за прегледа трябва да бъде свойствен на неговата същност и предназначение.

Вторият въпрос, който искам да поставя, е тясно свързан с току-що разглеждания въпрос и се отнася за художествения съвет. Въпросът има две страни — едната принципна, изобщо за художествения съвет и седмичния преглед, а другата се отнася за работата на художествения съвет. Ще се спра само на първата принципна страна на въпроса. Касае се за това — нужен ли е художествен съвет за седмичния кинопреглед или не? И друг път съм твърдял и сега с още по-голяма убеденост твърдя, че художествен съвет за седмичния кинопреглед не е необходим. Никъде, подчертавам, никога и никъде по света не е имало и няма за прегледите художествен съвет. За хрониките в Западните страни това би звучало странно и смешно. Не е имало и няма художествен съвет дори в Съветския съюз, където за прегледа и неговите качества сигурно повече се държи, отколкото у нас. Никакъв съвет няма в Румъния, в Унгария, в Чехословакия, в Югославия, в Полша.

Прегледът, това за който ли път се доказва, е вестник, образна публицистика. Той не излиза на годината веднъж, а всяка седмица. Задачите му са определени и ясни. В него не се провежда самостоятелно творчество и виждане, а се провежда политическа линия, има ясни тенденции, има ясна цел. Тези неща не могат да се променят или изменят от никой създател на прегледа. Те не могат да се пренебрегнат от никого. Нито от редактора, нито от режисьора, нито от гл. редактор, нито от директора, нито от художествения съвет. Линията на прегледа се определя единствено от линията на партията и тя е задължителна за него. Що се отнася до достойнствата и начините на снимане, показване, композиция и оформяне — това не е работа на художествения съвет, а работа на създателите, на ръководството на студията.

За издаване на седмичния кинопреглед има редакция, има широк актив от творци, които под ръководството на редакцията двадесет години вече издават прегледи без нито веднъж той да е изменил на партията и нейната политика, докато някои литературни издания и списания бяха допуснали в страниците си погрешни теории, буржоазна пияна, извратени стихове, разкази, очерци, репортажи.

Поставям въпроса: коя редакция, кой вестник, кое списание се оценява след всеки излязъл брой от художествен съвет? Нима може да има такъв художе-

ствен съвет, който всеки ден ще дава на вестник „Работническо дело“ или „Отечествен фронт“ бележки и ще им слага три или две?

Художествени съвети не е имало и никога не ще има за дейности като тия на вестниците и списанията, с които нашата е твърде сродна. Защото те имат свои редакции, които отговарят за възложената им работа и защото никой не позволява тъй лесно да им се уронва престижът.

Нашият седмичен кинспреглед също има своя редакция. Всяка седмица прави най-дълбок и критичен анализ, сочи слабостите, набелязва мерките и пътищата за подобряване на работата — почти всички, което може да се каже в съвета по готовия преглед, вече е казано на заседанието на редколегиата, където присъствуват редакторите, режисьорите, монтажистите, операторите и организаторите, заети в неговото издаване.

Защо тогава е необходим художествен съвет за седмичния кинопреглед?

Всичко изложено дотук твърде убедително говори, че въпросът за осмислянето на прегледа от съвета е съвсем назрял и заслужава да се обсъди и разреши.

Един голям въпрос, който стои с още по-голяма сила пред нас, е въпросът за показването на човека в седмичния кинопреглед. Това е твърде стар и вечно нов проблем, който ние докрай не можем да разрешим, но който е постоянно в дневния ред. И по този въпрос е нужно пояснение, за да не се поставят напразни задачи и да не се иска невъзможното.

Напълно съм съгласен, че ние с хората не работим добре и че не ги показваме, както се следва. Но възможно ли е винаги и във всички индустриални, строителни и селскостопански обекти, където заедно с трудовия процес показваме и човека, да създаваме запаметяващи се образи? Такова изискване е неосъществимо. Но изисквания от този род се правят много често в съвета. Щом се види някой индустриален, строителен или селскостопански обект, в който в два, три плана се мярка някой човек, бригадир или първенец в производството, веднага се хвърлят упреци, че човекът не се запаметил, бил заснет външно, обективистично, изглеждал като придатък на машините и т. н.

Ние получаваме всички прегледи на „Новости дня“. Винаги и специално гледаме как там се показва новият, социалистическият човек. Положението е както при нас. Зависи от задачата, от събитията, от личността. Нека посочим един пример. Строи се ВЕЦ „Ангара“. Подобни обекти сме гледали често. Първият план винаги е ситуационен, общ. След това идва среден план, вижда се огромната техника, която е в действие, после по-близък план, в който се разкрива група хора, отделен човек, лицето му, детайл на монтираното съоръжение и накрая един, два внушителни машабни плана. Къде е тук човекът, къде е неговият запаметяващ се образ? Няма го. Но при така поставената задача възможно ли е да се покаже човекът и нужно ли е това, когато се търси внушителността на строежа? Ще приведа още един пример за обект от преглед № 3 от 1964 г. Касае се до новото метро в Москва. Всички се възхищавахме от него. Зрителите се възхищаваха още повече. В този обект нямаше нито едно лице, нито един човек освен групата хора, чакащи следващия влак. През цялото време се показваха движещи се влакове, подземни станции, облени в мрамор и светлина, и накрая — един макет на бъдещия квартал. Никакъв, абсолютно никакъв човек нямаше в този обект.

Да вземем за пример дори най-епохалното събитие на нашето време — излитането на първия човек в Космоса Юрий Гагарин. Навярно всички си спомняте този обект. Дава се космическата площадка с готовата за полет многостепенна ракета. Гагарин беше докаран с автобус. Той беше облечен в скафандър и специален костюм. Това бяха два, три плана. После той се ръкува с другарите си, покачи се по стълбичката и повече за него нищо. Останаха кадрите с пускането и отлитането на ракетата. При това обектът на беше за ракетата, нито пък за сложния технологически процес, а преди всичко за човека. Главното действащо лице беше първият космонавт. И въпреки това той беше показан в пет-шест плана. Ако това не беше Гагарин, а някой обикновен монтьор, който е заснет на работното му място, нямаше да направи никакво впечатление. А в случая какво стана? Нещо неповторимо, незабравимо. Защо? Защото действието, събитието е неповторимо, човекът е властен и покорява зрителя. И обектът се запамети и ще остане завинаги в съзнанието на зрителя. Той, зрителят, видя първата космическа площадка, видя първата ракета, която носи в последната

си-степен „Восток — I“, а в него човека — птица. Всичко е изключително. В този обект говори всеки кадър, всяко квадратче от лентата.

Какъв е тогава изводът и какво ни сочи той? Изводът е, че в прегледа работата с човека е наистина сложна и се решава при всеки конкретен случай различно. Когато искаме да покажем строеж, предприятие, жътва и др. подобни обекти, центърът не може да бъде човекът? Той остава подчинен. Когато обаче искаме да покажем строителя, локомотивния машинист или комбайнера, центърът ще бъде той, обектът ще се посвети на него, а останалото ще бъде атмосфера, фон.

Ние не можем да се откажем от показването на човека в прегледа. В никакъв случай. Работата е как и какви хора би трябвало да подбираме. Мисля, че ние трябва да се отправяме не към всички физиономии, а към определени лица и в определени случаи. Най-подходящ път е очеркът. А ние напоследък не правим очерци или онези, които сме направили, са доста несполучливи. Работата с хората, очерковата работа е най-трудната и към нея трябва да се пристъпва с голямо внимание и подготовка. Режисьорът трябва добре да е изяснил замисъла си, операторът да прояви изключително майсторство.

Телевизията, макар и късно появила се в нашата страна, макар и бавно да заема своето място, все по-властно се разпространява и налага. Наистина тя днес обслужва още малко зрители, но утре, в други ден, след години тя ще обгърне и най-отдалечените краища на страната и от нейния малък екран ще се ползват всички български граждани. Тогава не идва ли нашият край? Не става ли излишен прегледът? Такива въпроси навярно тревожат много от нашите творци и проблемът наистина налага ясен отговор. Моето мнение е, че тревогите са напразно. Телевизията не измества, нито пък ще измести кинохрониката, както не измества и големия екран. Ако у нас телевизията е от 3—4 години, тя вече съществува от двадесет години в най-напредналите страни. И какво стана там с хрониката? Изчезна ли? Както е известно, нито е изчезнала, нито ще изчезне. Същност телевизията има най-късите си предавания в рубриката „По света и у нас“. При програма от 3—4 часа тази рубрика трае само 20 минути, половината от които с материал от чужбина. Но и да бъде 100 минути, тя не ще отмени филмовата хроника. Нима телевизията се занимава само с хроника? Нима тя не прави свои игрални филми с тематика на нашата художествена студия? Нима тя не прави постановки на театрални пиеси и директни предавания, на опери или други представления? Но слава богу нито Игралната студия се е уплашила, нито театърът, нито операта. Колкото и могъща да става телевизията, тя никога няма да измести нито филма, нито драмата, нито кинохрониката. Широкият и тесният екран ще живеят, както и живеят заедно. Защото ако телевизията има едни предимства, широкият екран има други предимства. Най-напред по самия характер на показа. Докато телевизията предава само веднъж, филмите се играят с дни, със седмици и месеци. Събитията, особено директните, се предават еднократно. Обикновено те не се повтарят и не се документират, докато всеки кадър от кинохрониката е архив, най-скъпоценен фон на времето, неповторима летопис. Телевизията се развива, развива се и кинорежата, увеличава се кинопоказът, расте броят на кинозрителите, а докато има голям екран, непременно ще има и кинопреглед. Тези две дейности — телевизията и киното, — а в частност и прегледът, не са и няма никога да бъдат взаимно отричащи се дейности, а дейности на една и съща пропаганда, на успоредно и взаимно въздействие върху зрителя. Ние сме за най-широкото развитие на телевизията у нас и ѝ желаем най-достойни завоевания и успех в служба на народа. Но телевизията, както е видно, ни налага да огледаме своята работа, да се съобразяваме с нейните предимства, които следва да компенсирате с подчертани кинематографични достойнства.

Дотук се поставиха някои от спорните, по-особените въпроси, които заслужават най-широко обсъждане и изясняване. Но нашето внимание би трябвало да се спре главно на по-нататъшното развитие на прегледа, на майсторството, в неговото създаване. Въпросите за бъдещата форма и композиция, за текста и музиката, за монтажа и звуковата атмосфера излизат на преден план. Възискателността по тези въпроси наистина трябва да бъде издигната на най-голяма висота и строгост.

Преди всичко трябва да се подобри физиономията на прегледа, неговата композиция. Опитите за разчупване на шаблона трябва да се поощряват, а не

да се превръщат в обвинение. Моето мнение за композицията е било и си остава следното: да няма абсолютен ред за чужди и наши обекти. Тяхното място да се определя не от географската ширина, а от значимостта, от особеността и от звученето им. Ако събитията налагат, чуждите обекти могат да бъдат най-отпред. Те могат да бъдат и в средата, а могат да бъдат и накрая. Тъй трябва да се постъпва и с вътрешните обекти. Разнообразието на формата, интересното, любопитното и понякога контрастното показване е крайно наложително. За целта голяма заслуга биха имали рубриките „Нашата сатира“, „Нашата земя хубава“ и особено новата рубрика „Летопис на свободата“. Последната е едно изключително явление, което се посреща с огромен интерес от зрителите и което ще се очаква от тях с още по-голям интерес.

За по-нататъшното издигане идейното и художественото ниво на прегледа най-сериозно внимание трябва да се отделя за трите основни компонента — картината, текст и музика. И друг път сме подчертавали, че главното в хрониката е операторската работа. Когато картината е хубава, тя не се нуждае от никакъв текст, както се казва, тя сама говори за себе си. И обратното, когато картината е лоша, те могат да я спасят нито талантливият текст, нито хубавата музика, нито златните ръце на монтажера. Много са случаите на бледа, сива, неизразителна и еднообразна снимачна работа. Отпускането на майсторите на камерата е първа причина, то е в основата на това опасно явление. Някои оператори отказват да работят в прегледа или гледат на тази работа като второстепенна. Те сами си избират обектите или отбиват направеното им предложение. На тази работа те гледат като на бreme. Амбициозността, онази чудна хроникьорска черта, която държеше на шрек всеки оператор, позагасна и се притъпи. Понижи се и отговорността. Време е в това най-важно звено на хрониката да закипи познатият ни творчески огън, журналистическата страст и да се върне старата хроникьорска слава на прегледа. Нам са нужни живи, ярки, внушителни обекти. От майстора на камерата се изисква остро око, репортажно чутие, най-разнообразни гледни точки, оригинални хрумвания и търсения, художествено отразяване на съвременния живот и хората, които го творят. Това е първа грижа и първо задължение на операторите.

Макар и подчинен на картината, текстът играе много голяма роля за издигането на прегледа. Неговата задача е да обяснява и допълва картината, да я прави по-конкретна и разбираема, по-убедителна и въздействаща. Когато текстът е хубав, той извисява картината и обратно, когато е лош, я разваля, а понякога и унищожава. Нашите текстове общо взето станаха лаконични и поизразителни. Но още не са се освободили от някои стари слабости, като бедност на езика, дидактика, суперлативи, досадни грешки и неточности. Главните причини се коренят у редакторите, които имат сили и голям опит, но не винаги работят с пълно напрежение. Липсва необходимото старание и грижа, не се търсят най-подходящите думи и мисли, а често пъти текстовете се пишат набързо или както се казва, на барабан. Естествено е, че всискателността и отговорността в работата по текстовете трябва рязко да се повиши. Те трябва да станат по-живи, по-точни и по-ясни, с по-голяма образност на мислите, а където се налага, с обрати в речта, с уместен хумор. Лаконичен, жив, образен и политически заострен — ето какъв трябва да бъде текстът на седмичните ни кинопрегледни.

Изключителна е ролята, която играят музиката, тонът и шумовата атмосфера за общото звучене на прегледа. В това отношение ние има какво да отбележим като достойнство и големи минуси на тази тъй важна дейност. Като изключим „новости дния“, смея да твърдя, че рядко другаде се работи с толкова любов и старание, както в нашето музикално оформяване и в тонстудиято. Другарите, които изпълняват тази задача, непрестанно търсят, отрано се отделят на предстоящото оформяване и докато не намерят най-характерното, най-въздействащото, не се успокояват. Затова общо взето в музикално отношение нашите прегледи звучат добре, личат умелата ръка, благородната амбиция и стремежът на оформителя. Разбира се, има какво още да се желае. Липсата на богата фонотека ни задължава да търсим източници и в радиото, и в телевизията, а заедно с това да разширяваме и нашата фонотека. Нужно е да се помисли и по методологията, по начините за подлагането на музиката към съответните обекти, за нейния характер, за преливанията и евентуалните общи музикални пиеси, за цели рубрики или за няколко обекта, имащи сродно съдържание. Заслужава да се говори и за ролята на леката и танцовата музика, както и за

джаза в седмичния кинопреглед, за класическата и народната музика и тяхното съответно място при озвучаването.

Въпросът за музикалното оформяване е тясно свързан и с проблемите на звука, ефекта, шумовата атмосфера. Тук именно е най-слабата страна на седмичния кинопреглед. Много рядко, да не кажем по изключение, някой обект ще проговори или ще се чуе в него съответната атмосфера. А се знае добре, звукът, ефектът, шумовата атмосфера, тишината дори често пъти имат по-властно въздействие, отколкото музиката и самият текст. Но, това нещо като че ли режисьорите не искат да разберат.

Нашите режисьори в последните месеци работиха предимно като режисьори на маса, а не като основни творци и създатели на прегледа. Те не ходеха на терен, нито разработваха по специалните обекти, не направиха почти никакви синхрони, не показаха авторска инвенция и свое отношение. Тяхната работа се изчерпваше предимно с монтажната работа, за която имаме добри майстори, способни монтажисти. Крайно време е режисьорите от прегледа да помислят по-сериозно за своята работа, да се отдадат с по-голямо усърдие и отговорност на благородното дело, на което са се посветили. Те трябва да се интересуват от предварителния проект за техния следващ преглед, да отиват на място, да впригат в снимачната дейност цялата разполагаема техника, да търсят и намират най-интересното за снимане и да внасят своето виждане и отношение, да мислят повече и повече за най-разнообразна и най-интересна композиция, оформяване и звучене на всеки нов преглед.

Трябва да отбележа с голяма удовлетвореност, че първите месеци на настоящата година ни зарадваха в това отношение. Последните прегледи говорят красноречиво за това. В тях личи предварителното търсене и намиране най-интересните обекти, сравнително най-хубавият текст, изискана снимачна работа, най-вярно подреждане и оформяване на композицията и като резултат на всичко това най-силно въздейства върху зрителя. Това е в духа на нашите най-хубави традиции през двадесетилетието и оттук нататък трябва да укрепваме и издигаме седмичния кинопреглед.

Ескиз на художника
Найден Вълчев за фил-
ма «Непримиримите»



